

**Міністерство культури України
Ministry of Culture of Ukraine
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
National Academy of Culture and Arts Management**



**Діяльність продюсера
в культурно-мистецькому просторі
XXI століття:
креативність, технології, конструктивізм**

Збірник наукових праць

**ACTIVITIES OF THE PRODUCER
IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE
21ST CENTURY:
CREATIVITY, TECHNOLOGY, CONSTRUCTIVISM**

м. Київ – 2025

УДК 7.075(0):81'42«21 ст»

Д 509

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Протокол № 19 від 30 червня 2025 р.).*

Науково-редакційна колегія:

МАРЧЕНКО В. В., ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України (*голова редколегії*); **СТЕПАНЕНКО Л. М.**, перший проректор з науково-педагогічної роботи НАКККіМ, доктор педагогічних наук, доцент; **ДЕНИСЮК Ж. З.**, проректор з наукової та виховної роботи НАКККіМ, доктор культурології, доцент; **АФОНІНА О. С.**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографії НАКККіМ; **ЗОСІМ О. Л.**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККіМ; **ПОГРЕБНЯК Г. П.**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ННІ сучасного мистецтва НАКККіМ; **САДОВЕНКО С. М.**, доктор культурології, професор, професор кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ННІ сучасного мистецтва НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України (*куратор проєкту, упорядник, науковий редактор, відповідальна за випуск*); **ШЛЕМКО О. Д.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець НАКККіМ, заслужена артистка України.

*Видання здійснюється в рамках науково-культурологічного проєкту
«Теорія і практика продюсерської діяльності в культурно-мистецькому просторі
XXI століття». Куратор проєкту – САДОВЕНКО Світлана Миколаївна*

**Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі
XXI століття: креативність, технології, конструктивізм.** Зб. наукових праць.
Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2025. 549 с.

Збірник наукових праць містить статті й тези, в яких аналізуються процеси, пов'язані з креативністю, технологіями, конструктивізмом у продюсерській діяльності, піднімаються актуальні питання щодо концептуальних засад та моделей комунікативних та інноваційних процесів в Україні та за її межами. Обґрунтовується необхідність поглиблення та ефективності багатогранної діяльності продюсера в культурно-мистецькому просторі сьогодення, розкриваються сфери продюсування та продюсерські моделі у сучасному інформаційному суспільстві, в контексті культурної ідентичності, в системі мистецької освіти України та зарубіжжя. З точки зору міждисциплінарних підходів розглядаються функції культури й продюсерської діяльності, формування особистості продюсера, розкриваються праксеологічні аспекти продюсування у сучасному сценічному мистецтві, музичному продакшні тощо. Наголошується на стабільному зростанні відповідальності інституту продюсування за формування й цілісність громадянського суспільства, створення й постійне відтворення єдиного смислового поля культури тощо.

До збірника також увійшли доповіді учасників XIV Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: креативність, технології, конструктивізм», проведеної кафедрою музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 12-13 грудня 2024 р.

Видання призначене для науковців, викладачів, продюсерів, студентів та всіх, кому цікаві питання продюсерської діяльності в Україні та світі.

Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії.

© Автори, 2025

© НАКККіМ, 2025

© Садовенко С.М. (упор., наук. ред., відп. за вип.), 2025

ВСТУП



Садовенко Світлана Миколаївна
(Svitlana Sadovenko),
 доктор культурології, професор,
 професор кафедри музичного
 мистецтва Навчально-наукового
 інституту перформативних
 мистецтв, професор кафедри
 режисури та акторської майстерності
 імені народної артистки України
 Лариси Хоролець ННІ сучасного
 мистецтва Національної академії
 керівних кадрів культури і мистецтв,
 заслужений діяч мистецтв України,
 член Національної всеукраїнської
 музичної спілки, куратор проекту
 (Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Musical
 Art of the Educational and Scientific Institute of Performing Arts, Professor of
 the Department of Directing and Acting named after People's Artist of Ukraine
 Larysa Khorolets National Academy of Culture and Arts Management,
 Honored Art Worker of Ukraine, member of the National All-Ukrainian
 Music Union, project curator)
ORCID 0000-0001-9166-5259
 e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

**XIV МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ
 «ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
 ПРОСТОРІ ХХІ СТОЛІТТЯ: КРЕАТИВНІСТЬ, ТЕХНОЛОГІЇ,
 КОНСТРУКТИВІЗМ» В КОНТЕКСТІ КОМУНІКАТИВНИХ
 ПРОЦЕСІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ
 КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ**

**XIV INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
 «THE ACTIVITY OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND
 ARTISTIC SPACE OF THE 21ST CENTURY: CREATIVITY,
 TECHNOLOGY, CONSTRUCTIVISM»
 IN THE CONTEXT OF THE COMMUNICATIVE PROCESSES OF THE
 NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT IN
 UKRAINE AND THE WORLD**

XIV Міжнародна науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: креативність,

технології, конструктивізм», була проведена 12–13 грудня 2024 року кафедрою музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв та кафедрою режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (автор і куратор проєкту – доктор культурології, професор *Садовенко Світлана Миколаївна*). Конференція проводиться щорічно у грудні і вже чотирнадцять років поспіль збирає доволі велике коло науковців, професіоналів, а також і початківців сфери продюсерської діяльності, музичного продакшну, звукорежисури, фахівців у галузі мистецької освіти України та світу.

12–13 грудня 2024 року конференцію вже традиційно було відкрито в читальній залі Національної історичної бібліотеки України (генеральний директор – *Алла Віталіївна Скорохатова*, заслужений працівник культури України). Для обговорення нагальних проблем, обміну думками, досягненнями, плануванням подальшої творчої співпраці в Україні та за її межами у змішаному форматі зібралися науковці, продюсери, виконавці, практики галузі музичного продакшну, студентська молодь, представники громадських організацій (творчих спілок, громад, товариств, культурних осередків), бібліотекарі, які різнопланово висвітлювали у своїх доповідях і виступах проблеми за темою конференції і шляхи їх подолання (див. *рис. 6; 9–11; 16; 23; 24; 27; 31; 39–42; 45; 46; 50; 55; 56*).

Відкрив конференцію ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України *Валерій Віталійович Марченко* (див. *рис. 1*). У своєму вітальному слові учасникам конференції він підкреслив, що продюсування у сьогодення є комплексною діяльністю з управління, фінансування, виробництва та просування творчих проєктів (у кіно, музиці, медіа чи бізнесі) і саме продюсер перетворює ідею на готовий продукт, збирає команду, відповідає за успіх. В. Марченко побажав плідної роботи конференції та успішного втілення усіх перспективних ідей у практичне життя.

З вітальним словом також виступили виконувач обов'язків директора Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства *Сергій Юрійович Нефедов* (див. рис. 2) та заступник директора ННІ сучасного мистецтва НАКККіМ, заслужений працівник культури України *Ірина Вікторівна Трусова*, які привітали усіх присутніх з початком роботи конференції і побажали учасникам плідної роботи і наукових відкриттів у сфері продюсування (див. рис. 3).

З вітальним словом до учасників конференції звернулася генеральний директор Національної історичної бібліотеки України, заслужений працівник культури України *Алла Віталіївна Скорохватова*. Вона подякувала за багаторічну співпрацю з НАКККіМ, різні сфери ефективного співробітництва, які протягом чотирнадцяти років проведення цієї Міжнародної науково-практичної конференції залишаються актуальними і призводять до дієвих результатів у царині партнерства, креативності, сучасних технологій, конструктивізму, продюсування і суміжних напрямленостей ефективної діяльності.

Також з вітальним словом до учасників звернулися *Наталія Олегівна Щур*, завідувач відділу аспірантури і докторантури НАКККіМ, кандидат наук з державного управління (див. рис. 4) та *Світлана Миколаївна Садовенко*, професор кафедри музичного мистецтва та кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець НАКККіМ, доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України, автор та куратор проєкту (див. рис. 32, 52), які привітали учасників масштабного міжнародного науково-практичного заходу і побажали плідної роботи конференції.

Надійшли привітання учасникам конференції від *Ірини Олександрівни Манохи*, докторки психологічних наук, професорки, директорки Східноєвропейського інституту психології (Україна – Франція), в якому пані Ірина побажала справжніх відкриттів і нових здобутків у сфері ефективності міжнародних партнерських взаємозв'язків, концепцій та сфер діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, а конференції і надалі залишатися креативним майданчиком наукового і творчого пошуку (див. рис. 17, 18). Також

надійшло привітання від *Анджея Мірські*, доктора психологічних наук, професора Ягелонського університету Краківської академії імені Анджея Фрича Моджевського (Польща) з побажаннями ефективної наукової діяльності та зміцнення міжнародних партнерських взаємозв'язків між навчальними закладами України і Польщі.

Концертні виступи Ансамблю народних інструментів «FOLK BAND FANTASY» за участі *Володимира Годлевського*, аспіранта кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, провідного концертмейстера кафедри хореографії НАКККиМ, *Юрія Гвоздя*, заслуженого артиста України, артиста оркестру Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина», аспіранта кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, *Тараса Матковського*, артиста оркестру Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина» та лауреатки міжнародних конкурсів (див. рис. 7, 8), старшої викладачки кафедри музичного мистецтва НАКККиМ *Марії Попович* стали творчими вітаннями учасникам конференції і продовжили науково-творчий поступ конференції. У концертній програмі прозвучали твори Євгена Адамцевича «Запорізький марш», Василя Попадюка «Буковинські мелодії» та «Гуцульський марш», а також перша, одна з найвідоміших частин циклу «Сім іспанських народних пісень» (исп. – Siete canciones populares españolas) видатного іспанського композитора Мануеля де Фалья «Мавританська шаль» (««El raño moguno»). Яскравий колорит українського фольклору та інтонаційна специфіка іспанського твору створили унікальну атмосферу, яка стала лейтмотивом проведення усієї конференції.

З вітальним словом до учасників конференції звернувся *Андрій Анатолійович Горчаков*, почесний радник Посольства В'єтнаму в Україні, член Правління Українського Фонду культури, арт-продюсер, колекціонер, почесний професор НАКККиМ, який наголосив на багаторічній плідній співпраці з Національною академією керівних кадрів

культури і мистецтв, окреслив можливості майбутньої діяльності на ниві продюсування та проведення спільних культурно-мистецьких проєктів з НАКККіМ і побажав плідної роботи конференції (*див. рис. 54*).

Ірина Свитка, директор Детройтського відділу Українського Музичного Інституту Америки (УМІ), Перший Віце-Президент УМІ Америки, викладач фортепіано і акомпаніатор, член 76 відділу СУА Америки, імпрезовий референт, член MTNA (Music Teacher National Association), MMTA (Michigan Music Teacher Association), MDML (Metropolitan Detroit Musicians League), член Координаційної ради Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», учасниця Муніципального хору міста Фармінгтон Гіллс (м. Детройт, США) у своєму вітальному слові побажала учасникам конференції результативної роботи і подякувала за співпрацю в міжнародному культурно-мистецькому полі (*див. рис. 46*).

У дискусійній панелі пленарного засідання та Круглого столу прозвучали виступи науковців і практиків з України, Великої Британії, Греції, Іспанії, Італії, Канади, Нідерландів, Німеччини, Польщі, США, Франції, Швейцарії.

Основну доповідь дискусійної панелі першого пленарного засідання на тему «Презентація української музичної ідентичності на світовій сцені: креативність, технології, конструктивізм» (на прикладі культурно-мистецького проєкту «Дух України у храмах світу»)) виголосив *Стеценко Кирило Вадимович*, народний артист України, професор, професор КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», професор ННІ журналістики КНУ імені Т. Шевченка, музикант, композитор (м. Київ, Україна) (*див. рис. 12, 25, 51*). Як і зазвичай, доповідь К. Стеценка сколихнула всіх присутніх і перетворилася на плідну, активну дискусію.

Важливим продовженням основної доповіді стали виступи докторів та кандидатів наук, професорів, доцентів, а саме: *Афоніної Олени Сталівни*, доктора мистецтвознавства, професора, професора кафедри хореографії НАКККіМ, яка виступила з доповіддю «Креативність у сучасному сценічному мистецтві»; *Гирича Віктора Сергійовича*, народного артиста України, в.о. завідувача, професора кафедри режисури

та акторської майстерності імені народної артистки Лариси Хоролець, з виступом на тему «Питання конфлікту інтересів у продюсерській діяльності» (див. рис. 5); *Дячук Валентини Павлівни*, кандидата культурології, доцента, доцента кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККІМ – тема доповіді «Соціальна відповідальність продюсера в Україні: не завдяки, а всупереч» (див. рис. 19); *Зосім Ольги Леонідівни*, доктора мистецтвознавства, професора, професора кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв НАКККІМ – з доповіддю «Класичний кросовер: особливості промоційної стратегії»; *Козліна Валерія Йосиповича*, доктора мистецтвознавства, професора, професора кафедри музичного продакшну та звукорежисури НАКККІМ з виступом на тему «Постановочна раціональність великого пальця правої руки гітариста»; *Кравченко Анастасії Ігорівни*, доктора мистецтвознавства, доцента, доцента кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККІМ з виступом на тему «Перформативність як інструмент креативного продюсування»; *Неволова Василя Васильовича*, кандидата мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України, голови правління Київської міської організації ВГО Товариство «Знання» України, письменника з доповіддю на тему «Вплив воєнного часу на корегування ролі продюсера в культурно-мистецькому просторі України» (див. рис. 13); *Овчарук Ольги Володимирівни*, доктора культурології, професора, професора кафедри психології та гуманітарних дисциплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв з виступом на тему «Соціальні функції української традиційної народної пісні: історичні та сучасні аспекти переосмислення»; *Погребняк Галини Петрівни*, доктора мистецтвознавства, професора НАКККІМ, професора кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Інституту сучасного мистецтва НАКККІМ, яка виступила з доповіддю на тему «Специфіка виробництва і дистрибуції кінопоттеріани як феномена екранного монопродюсування й полірежисури»; *Рєви Тетяни Сергіївни*, кандидата політичних наук, доцента, ученого секретаря НАКККІМ з доповіддю на тему «Форми репрезентації мистецьких

музичних постановок у віртуальному середовищі»; *Садовенко Світлани Миколаївни*, доктора культурології, професора, професора кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв, професора кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ННІ сучасного мистецтва НАКККиМ, члена Національної Всеукраїнської музичної спілки, члена Національної ради жінок України, члена правління Київської міської організації НВМС, заслуженого діяча мистецтв України, яка виступила з доповіддю на тему «Взаємодія актора і режисера з музичним контентом як важливий чинник успіху в сучасному сценічному мистецтві»; *Степурка Віктора Івановича*, кандидата мистецтвознавства, професора, професора кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККиМ, заслуженого діяча мистецтв України з доповіддю «Продюсерський аспект творчого проєкту Мирослава Скорика – опери "Мойсей" за поемою Івана Франка»; *Шлемко Ольги Дмитрівни*, кандидата мистецтвознавства, доцента, професора кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець НАКККиМ, заслуженої артистки України з доповіддю на тему «Специфіка виховання в Театрі Леся Курбаса актора нової формації – «розумного арлекіна» (див. рис. 28, 51, 53).

Дискусійна панель другого пленарного засідання розпочалася доповіддю *Ходацької Ольги Миколаївни*, доктора філософії (галузь знань 01 – Освіта/Педагогіка, спеціальність – 011, освітні, педагогічні науки), вчительки української мови і літератури, методиста Гімназії-інтернату № 13 (м. Київ, Україна) на тему «Інновації в освіті: проєкт Українського культурного фонду «Українська література в коміксах». Презентація доповіді продемонструвала присутнім основні положення представленого проєкту та ілюстрації коміксів (див. рис. 43).

Карась Ганна Василівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та *Хімейчук Євген Романович*, аспірант кафедри музичної україністики на народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)

продемонстрували презентацію на тему «Роль Ростислава Держипільського як театрального менеджера та продюсера у створенні першого «Українського Шекспірівського фестивалю у Івано-Франківську» (див. рис. 26, 37).

Горенко Лариса Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, старший науковий співробітник, доцент кафедри музично-сценічного мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, відмінник освіти України, член Правління Національної спілки композиторів України виступила з доповіддю на актуальну тему «Культурологічні імперативи в контексті філософії мистецької освіти».

Грищенко Валентина Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного продакшну та звукорежисури НАКККіМ виступила з доповіддю на тему «Рекламні комунікації у просуванні аудіовізуальної продукції».

Демчук Анатолій Васильович, народний артист України, магістрант УДУ імені Михайла Драгоманова разом з *Порядченко Лесею Анатоліївною*, кандидатом педагогічних наук, доцент, доцентом кафедри педагогіки педагогічного факультету Українського державного університету імені Михайла Драгоманова у своєму виступі відкрили тему «Особливості організації мистецьких заходів в умовах війни для роботи з громадськістю засобами мовлення, як складовою сценічного мистецтва», продемонструвавши ілюстрації з власного архіву (див. рис. 48).

Тема виступу *Журавель-Змєєвої Лілії Сергіївни*, доктора філософії з дизайну, в. о. завідувача кафедри графічного дизайну НАКККіМ – «Штучні нейромережі як засіб для проєктування візуальної реклами».

Недін Лариса Миколаївна, заслужена артистка України, доцент кафедри акторського мистецтва і режисури драми, доцент кафедри сценічної мови Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого розкрила тему «Від класики до плейбеку. Сучасний театр як відлуння вічності, проєкції на сьогодення», привернувши увагу до актуальної теми.

Привабливим став виступ *Павлова Миколи Едуардовича*, старшого викладача кафедри музичного продакшну Національної академії керівних

кадрів культури і мистецтв, аспіранта НАКККіМ на тему «Інноваційні підходи музичного продакшну: внесок Джорджа Мартіна та Квінсі Джонса у розиток глобальної музичної індустрії» (див. рис. 22).

Пагурець Людмила Євгенівна, голова ГО «Соціально-психологічний центр Святого Володимира», кандидат педагогічних наук, доцент, волонтер виступила з доповіддю на актуальну нині тему «Використання мистецького потенціалу і реабілітації воїнів ЗСУ, що отримали військові травми, та членів їх сімей» (див. рис. 52); *Ружин Зоя Володимирівна*, заслужений працівник культури України, громадський діяч, керівник культурно-мистецького проєкту «Мистецький спецназ», керівник ГО «Поступ жінок мироносиць», член Національної ради жінок України – з доповіддю «Мистецькому спецназу» – 10 років: здобутки, перспективи».

Матушенко Валерій Борисович, доктор філософії, кандидат культурології, професор НАКККіМ, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець (м. Київ, Україна), виступив з доповіддю «Роль театралізованих видовищ в розважальних закладах в сучасних умовах України» (див. рис. 20).

Стеценко Ірина Борисівна, науковий співробітник Міжнародного науково-навчального центру інформаційних технологій та систем НАНУ та МОНУ, старший викладач кафедри педагогіки та освіти Маріупольського Державного університету, автор технології «Логіки світу» для дітей 4–12 років, разом із *Садовенко Світланою Миколаївною*, доктором культурології, професором, професором кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККіМ, заслуженим діячем мистецтв України, композитором і художнім керівником народного художнього колективу Театр пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва, презентували підручники їхнього авторства з методиками сучасного викладання інтегрованого курсу «Мистецтво» у початковій школі для 1, 2, 3 класів (тема доповіді: «Мистецтво в образах, почуттях та відчуттях».

Фоломєєва Наталія Аркадіївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування Сумського державного педагогічного університету імені

А. С. Макаренка охарактеризувала тему «Проектний менеджмент в продюсуванні артистів-вокалістів естради».

Зазначені виступи розкрили практичну складову теми конференції і були цікавими всім учасникам науково-практичного заходу.

З-за кордону виступила *Королик-Бойко Леся Євстахіївна*, амбасадорка української культури і мистецтва, почесна Амбасадорка Івано-Франківська, голова Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі» і Культурно-просвітницької асоціації «Mist-Il Ponte», членкиня ГО «Федерація жінок за мир в усьому світі», Івано-Франківського міського об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка, Творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України» (ТС «АДЕМ» України), заслужена діячка естрадного мистецтва України, ініціаторка, засновниця і організаторка багатьох міжнародних мистецьких проєктів, співачка, диригентка, культурна та громадська діячка, волонтерка (*м. Губбіо та м. Перуджа, Італія*) з доповіддю на тему «Всеукраїнська і Міжнародна акція «Тарасова верба» в контексті утвердження та уславлення пам'яті про Великого Кобзаря у діаспорі (до 210-річчя від дня народження Тараса Шевченка)» (*див. рис. 29, 35*).

Ледо Галано Ольга, поетеса, перекладачка, віцепрезидент благодійної волонтерської асоціації «Об'єднуємо серця», членкиня творчого об'єднання «Наше Слово», членкиня Координаційної ради Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», активна громадська активістка, волонтерка (*м. Мадрид, Королівство Іспанія*) виступила з доповіддю на актуальну тему «Особистий досвід поетичного перекладу українських поетів-класиків та пісень на слова українських авторів», викликавши жваве обговорення серед учасників конференції (*див. рис. 14, 35*).

Поліщук Олена Максимівна, продюсер, засновниця «Astra Production», член ради директорів хорів Левада та Оріон імені Василя Кардаша (Board directors Choirs Levada&Orion (YMA) Vasyl Kardash) (*Ontario, Canada*) виступила з доповіддю-презентацією на тему «Факти життя Василя Кардаша. Присвячено 40-річчю заснування хору» (*див.*

рис. 36), а *Поліщук Наталія*, заступниця голови української асоціації батьків і вчителів «Берегиня», учителька історії української школи «Мрія» з *Іспанії* представила доповідь на тему «Українське шкільництво за кордоном: можливості і виклики (до 15-річчя заснування Української школи «Мрія» при українській асоціації батьків і вчителів «Берегиня»)» (див. рис. 33). Цікавими стали виступи *Алли Лобач*, голови Товариства підтримки і розвитку культурної спадщини «Трембіта», директорки Української суботньої школи «Трембіта», членкині правління Об'єднаної української діаспори в Греції, Спілки освітян української діаспори, членкині Координаційної ради Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», керівниці мистецької студії ART TREMBITA, мисткині, активістки, волонтерки, учительки історії (Греція) та *Ярослави Вишневської*, екс-президентки Українсько-італійської культурно-просвітницької асоціації «Злагода», членкині Координаційної ради Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», колекціонерки і дослідниці українського стародавнього одягу, активної громадської діячки, волонтерки (Італія).

Музичний продюсер, композитор та звукорежисер *Богданов Микита Миколайович (Німеччина)* розкрив тему «Зміни в українському музичному бізнесі та індустрії за час повномасштаб-ного вторгнення (2022–2024)», викликавши жваву дискусію.

Скляренко Оксана, кандидат мистецтвознавства (Ph.D), письменниця з *Ден Бошу (Нідерланди)* представила свою творчість у доповіді «Традиційний український житній хліб як об'єкт нематеріальної культурної спадщини України». Всі доповіді закордонних учасників, окрім наукових теоретичних і практичних сенсів, представлених у виступах, були сповнені вірою в перемогу українського народу.

Насиченими конкретною інформацією щодо тематики конференції були виступи учасників Круглого столу – *Ардельян Людмили Миколаївни*, заслуженої артистки України, доцента кафедри сценічного мистецтва і культури інституту культури і креативних індустрій Київського національного університету технологій та дизайну, доцента кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України *Лариси*

Хоролець ННІ сучасного мистецтва НАКККиМ з доповіддю на тему «Акторське мистецтво як ефективний інструмент в популяризації творчого проєкту в умовах активного розвитку штучного інтелекту» (див. рис. 21); *Барнич Анжеліки Львівни*, директора, старшого викладача музично-теоретичних дисциплін Вишгородської Дитячої музичної школи – з доповіддю «Взаємодія та адаптація продюсера і громадськості в умовах війни»; *Богдан Оксани Віталіївни*, старшого викладача кафедри режисури та акторської майстерності імені театру і кіно з виступом на тему «Бардівська пісня як елемент театральної експресії: традиції та трансформація в сучасному мистецтві. Тематика, актуальність»; *Бурміцької Людмили Франківни*, заслуженого діяча мистецтв України, доцента, доцента кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, яка представила «Творчість композитора О. Бурміцького в період російської агресії 2022–2024 роки. Тематика, актуальність»; *Ваврищука Сергія Петровича*, доктора мистецтва, доцента кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККиМ, який виступив з доповіддю на тему «Креативні стратегії в музичному продюсуванні: роль технологій, інновацій та штучного інтелекту в музиці XXI століття»; *Дьяченка Володимира Валерійовича*, кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри музичного продакшну та звукорежисури НАКККиМ, який розкрив тему «Інтерпретація звукорежисера Jausen Joshua пісні «Malamente» у виконанні Rosalía: синтез культурних традицій і сучасних технологій звукорежисури»; *Іщенко Катерини Володимирівни*, кандидата мистецтвознавства, старшого викладача кафедри виконавських дисциплін № 2 Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра, провідного концертмейстера кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та *Тищенка Михайла Петровича*, народного артиста України, доцента, професора кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККиМ з доповіддю на тему «Концертний камерний репертуар, як взаємна основа виховання співака та піаніста-концертмейстера»; *Каменської Вероніки Юріївни*, старшого викладача кафедри музичного мистецтва ННІ

перформативних мистецтв НАКККіМ з виступом «Фестиваль BBC Proms як феномен об'єднання різножанрових напрямків в одному творчому проєкті»; *Карпенко Ольги Валер'янівни*, в. о. завідувача кафедри візуального мистецтва та дизайну, старший викладач кафедри візуального мистецтва та дизайну, член Національної спілки художників України з доповіддю на тему «Артдизайн: історичні паралелі та вимоги сучасності для виникнення нової освітньо-професійної програми»; *Корякіна Олексія Олексійовича*, кандидата педагогічних наук, доцента, завідувача кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка з виступом на тему «Проблема менеджменту в системі функцій сучасного саунд-продюсування».

Кузьменко Світлана Григорівна, викладач з класу баяна, концертмейстер, старший викладач вищої категорії Сновської мистецької школи ім. Н. Г. Рахліна (Чернігівська обл., Корюківський район, м. Сновськ) підняла питання «Застосування музичних фонограм на уроках з фаху навчальної дисципліни «Музичний інструмент "баян"».

Лазарева Лілія Миколаївна, директорка рекорд лейблу та музичного видавництва CTS Records, здобувачка вищої освіти (магістратури) факультету інформаційних технологій та соціально-гуманітарних наук Київського університету інтелектуальної власності та права Національного університету «Одеська юридична академія» виступила з доповіддю на актуальну тему «Цифрова трансформація музичної індустрії: виклики та можливості для продюсерів та арт-менеджерів».

Лазарєв Сергій Георгійович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», член експертної ради з аудіального мистецтва Українського Культурного Фонду ознайомив з тематикою «Категорії класифікації масової електронної музики в діяльності продюсера».

Ліфінцева Галина Олексіївна, методист вищої категорії НАКККіМ, член творчої спілки «Асоціація діячів мистецтва» визначила «Роль культурно-мистецьких проєктів в сучасних умовах»; *Ліфінцева Олена Вікторівна*, композиторка, продюсерка, музикант, вокалістка розкрила

тему «Діяльність митця та його просвітницька діяльність в особливих умовах сучасності». *Лисенко-Ткачук Ірина Василівна*, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри візуального мистецтва та дизайну, член Національної спілки художників України ознайомила присутніх із темою «Живописний тренінг як складова підготовки здобувачів спеціальності 022 «Дизайн» та його роль в майбутній професії», а *Лукашова Олена Володимирівна*, доцент кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККіМ, заслужена артистка України охарактеризувала пісенну лірику Зої Ружин. *Магрицька Олександра Олександрівна*, старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ННІ сучасного мистецтва НАКККіМ, актриса театру і кіно виступила з доповіддю на тему «Розвиток ромської культурної спадщини в контексті культурної політики України кінця XX – початку XXI століття».

Матушенко Валерій Борисович, доктор філософії, кандидат культурології, професор НАКККіМ, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець, заслужений працівник культури України розкрив тему «Древні вуличні заходи в стародавній Греції» (див. рис. 20). *Мусієнко Валентина Іванівна*, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого виступила з темою «Вокальний тренінг як складова підготовки здобувачів у галузі 026 «Сценічне мистецтво» до самопродюсування у майбутній професійній діяльності».

Мустафаєв Фемій Мансурович, народний артист України, професор кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККіМ охарактеризував «Роль продюсера у просуванні оперних співаків у контексті формування культурно-мистецького простору України XXI ст.». *Новак Юлія Вікторівна*, старша викладачка кафедри візуального мистецтва та дизайну, аспірантка НАКККіМ, членкиня Національної спілки художників України (НСХУ) презентувала тему «Монументальна скульптура Київщини кінця XX – першої чверті XXI століть: втілення у вічності образів Захисників

України». *Овсяннікова Наталія Юріївна*, доцент кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККІМ, доцент, заслужена діячка мистецтв України виступила з доповіддю на тему «Культурна дипломатія через мистецтво: роль українських митців у зміцненні європейської солідарності» (див. рис. 35). *Отрішко Сніжана Михайлівна*, викладач вищої категорії та завідувача відділу «Сольний спів», керівник хору старших класів «Промінці» Комунального спеціалізованого мистецького навчального закладу «Музична школа № 11» Криворізької міської ради, солістка Народного вокального ансамблю «Факультет», член Національної всеукраїнської музичної спілки (м. Кривий Ріг) презентувала доповідь на тему «Концертна діяльність в умовах воєнного часу»; *Попович Марія Олександрівна*, лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів, старший викладач, провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв – «Особливості художньо-образного змісту вокального циклу «7 іспанських народних пісень» Мануеля де Фальї та специфіка його виконавського втілення у сучасній концертній практиці»; *Садовенко Світлана Миколаївна*, доктор культурології, професор, професор кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України – означила «Роль сучасної естрадної пісні патріотичного спрямування у формуванні національної культурної ідентичності українців» (див. рис. 32); *Сапожнік Ольга Василівна*, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККІМ – «Український романс як презентант камерно-вокальної народної творчості: до питання витоків жанру».

Сафрончик Євген Сергійович, доцент, заслужений артист України, заслужений артист Автономної Республіки Крим, доцент кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККІМ (див. рис. 16) та *Марченко Ольга Станіславівна*, в. о. завідувача, старший викладач кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККІМ виступили з доповіддю на тему «Продюсування у сфері

академічного та естрадного виконавства»; *Тадля Олександр Миколайович*, директор центру виховної та культурно-дозвілдової роботи НАКККІМ – «Продюсер як суб'єкт організації у сфері шоу-бізнесу». *Стрельцова Світлана Вікторівна*, в. о. завідувача кафедри дизайну інтер'єру, міського середовища і ландшафтного мистецтва презентувала тему «Формування професійної компетентності графічних дизайнерів засобами конкурсної та виставкової діяльності»; *Шолудько Володимир Борисович*, народний художник України, професор кафедри візуального мистецтва та дизайну НАКККІМ, член Національної спілки художників України, тема виступу – «Герої, закарбовані в монументальних скульптурах – надбання та велич у зростанні духовності українського народу».

Потужним, як і завжди, став блок виступів аспірантів і магістрантів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, а також інших закладів вищої освіти, які узяли активну участь у роботі Круглого столу конференції. Привернули увагу, зокрема, виступи *Бабія Ігоря Леонідовича*, аспіранта кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, який презентував доповідь на тему «Національно-культурна ідентичність як важлива складова підготовки фотопродюсерів».

Бондарець Надія Леонідівна, старша викладачка кафедри звукорежисури Київського національного університету культури і мистецтв, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, членкиня спілки звукорежисерів України виступила з доповіддю на тему «Саундпродюсер і артист в одній особі: синергія творчих та технічних ролей у сучасному музичному виробництві». *Бєдний Андрій Іванович*, аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ імені П. І. Чайковського, заслужений артист естрадного мистецтва України виступив з доповіддю на тему «Продюсування у сфері інструментально-вокального естрадного виконавства». *Боришполь Ганна Іванівна*, аспірантка кафедри психології та гуманітарних дисциплін Навчально-наукового інституту практичної культурології та арт-менеджменту НАКККІМ (Київ, Україна – Carlisle, Great Britain) представила доповідь-презентацію на

тему «Аксіосфера творчої особистості в контексті колективної культурної ідентичності».

Гвоздь Юрій Миколайович, аспірант кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, артист оркестру Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина», заслужений артист України презентував тему «Сопілка в ретроспективі українського фольклору та професійного виконавства 50-80 років XX століття» з музичним супроводом родини сопілок. *Годлевський Володимир Олександрович*, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, провідний концертмейстер кафедри хореографії ННІ сучасного мистецтва НАКККіМ у своєму виступі розкрив тему «Етнічний та регіональний фольклор у сучасному музичному середовищі України XXI століття» (див. рис. 49). *Зайцев Олег Дмитрович*, аспірант НАКККіМ, заслужений працівник культури України (м. Ужгород, Україна) розкрив тему «Роль товариства «Просвіта» у формуванні соціокультурного простору Ужгорода 1920–1939 років». *Кукайло Антон Анатолійович*, аспірант кафедри музичного мистецтва НАКККіМ презентував тему «Сучасні вокальні техніки в українській камерно-вокальній музиці»; *Ладний Антон Сергійович*, аспірант кафедри музичного мистецтва НАКККіМ – «Еволюція українського народного хорового мистецтва: від автентики до естради».

Грачова Надія Сергіївна, аспірантка другого року навчання за спеціальністю 011 «Освітні, педагогічні науки», керівниця Премії Global Teacher Prize Ukraine ГС «Освіторія» представила доповідь на тему «Інновації в освіті: проєкт Українського культурного фонду «Українська література в коміксах» (див. рис. 38). *Гoley Назар Тарасович*, аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, презентував доповідь на тему «Коломийська філармонія імені Олександра Козаренка як платформа реалізації продюсерських візій Миколи Губчука» (див. рис. 34). *Кожукало Тетяна Олександрівна*, аспірантка та викладачка кафедри кінорежисури та кінодраматургії КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-

Карого виступила з доповіддю на тему «Алюзії та ремінісценції як інструмент продюсерського успіху (на прикладі фільму «Одного разу в Голлівуді» Квентіна Тарантіно)». *Малюкова Наталія Володимирівна*, аспірантка кафедри музичного мистецтва НАКККиМ розкрила тему «Український мюзикл: промоційні стратегії ХХІ століття»; *Масло В'ячеслав Миколайович*, аспірант кафедри музичного мистецтва НАКККиМ – «Сучасний стан продюсування українського джазового мистецтва»; *Падалко Вікторія Олегівна*, аспірантка НАКККиМ, керівник вокальної студії ПК «Дарниця», тема виступу – «Мистецькі фестивалі як майданчики для продюсування музичних інтерпретацій поезії українських класиків»; *Підгородецький Богдан Павлович*, викладач вокалу, звукоінженер комунального закладу спеціалізованої мистецької освіти «Школа мистецтв "Арт Віва"», Дмитрівської ТГ, Бучанського району, Київської області, магістрант КНУКиМ, тема доповіді – «Професійний відео-звукзапис сценічного виступу в процесі формування аудіовізуального портфоліо артиста (див. рис. 25, 30). *Садовенко Олександр Олександрович*, аспірант кафедри психології та гуманітарних дисциплін Навчально-наукового інституту практичної культурології та арт-менеджменту Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв у своїй доповіді розкрив тему «Вплив штучного інтелекту на соціальну комунікацію: аналіз трансформаційних змін». *Семенуха Руслан Петрович*, аспірант НАКККиМ – доповідь на тему «Вплив нових звукових технологій на процес створення електронної музики ХХІ століття». *Сошальський Олександр Юрійович*, старший викладач кафедри музичного продакшну та звукорежисури ННІ перформативних мистецтв, аспірант НАКККиМ – доповідь на тему «Трансформація комунікації в продюсуванні кіномузики в Україні в умовах глобалізації» (див. рис. 47); *Степанов Володимир Андрійович*, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач-методист КЗ «ІДШМ імені Михайла Вериківського» – «Народні лади в творчості українських композиторів-гітаристів»; *Сурнін Микита Сергійович*, магістр режисури, молодший науковий співробітник відділу культурно-цивілізаційних досліджень

Інституту культурології НАМ України, аспірант НАКККиМ – «Модернізація барної культури України: західні тенденції»; *Тищук Юрій Миколайович*, здобувач магістратури НАКККиМ – «Пісенна лірика Олександра Білаша у відновленні культурної пам'яті нації»; *Фик Юрій Вікторович*, аспірант НАКККиМ – «Інтерпретаційний потенціал трубних партій у творах Євгена Станковича»; *Цепух Ірина Олександрівна*, голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство», викладач-методист; старший викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв – «Формування піаніста-педагога: інтеграційні підходи професійної підготовки».

Привітали учасників конференції колядками і щедрівками родинний гурт – *Руслана Лоцман*, заслужена артистка України, кандидат педагогічних наук, доцент факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова, голова ГО «Центр української пісні «Народна філармонія», зі своїми трьома дітками (див. рис. 44). Після виступу Руслана Олександрівна презентувала свою книгу «Писульки від мамульки», яку подарувала куратору і ведучій конференції Світлані Садовенко (див. рис. 45).

Заклучна частина заходу містила напрацювання рекомендацій конференції, в яких відображено актуальні питання, пов'язані з креативністю, технологіями, конструктивізмом у продюсерській діяльності, концептуальними засадами та моделями комунікативних та інноваційних процесів в Україні та за її межами, подальшим рухом у продюсерській діяльності у сучасному культурно-мистецькому просторі, зокрема в умовах війни, у яких ми наразі перебуваємо, підведення підсумків роботи і закриття конференції.

Степурко Віктор Іванович, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККиМ, заслужений діяч мистецтв України, привітав з «проведеною прекрасною акцією» і порадив додати до рекомендацій конференції свої пропозиції. Після обговорення до рекомендацій було додано такі позиції:

1. Запропонувати Міністерству культури України, замість скасованої комісії державних закупівель творів діячів мистецтва, утворити продюсерський центр, що просував би творчі проєкти мистців державної ваги.

2. Запропонувати Міністерству культури України відзначити закінчення війни постановкою на площі Незалежності опери «Мойсей», за мотивами поеми Івана Франка, Героя України Мирослава Скорика, з використанням усіх сучасних електронних, у тому числі й лазерних технологій.

Конференція об'єднала представників 12 європейських країн світу – України, Великої Британії (Лондон), Греції, Іспанії, Італії (Губбіо), Канади, Нідерландів, Німеччини, Польща (Краків), США (Детройт), Франції (Париж), Швейцарії (Женева, Дітікон), які продемонстрували креативність, конструктивізм, партнерство, активність, спільність, професіоналізм, підтримку і велику зацікавленість у продовженні співпраці у майбутньому.

Велика вдячність Національній історичній бібліотеці України та її генеральному директору, заслуженому працівнику культури України шановній *Самохваловій Аллі Віталіївні* за багаторічну ефективну співпрацю, партнерство і підтримку нашого наукового проєкту протягом 14 років (*див. рис. 57*).

У складі організаційної групи конференції, голова – *Ліфінцева Галина Олексіївна*, методистка вищої категорії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, членкиня творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва» (*див. рис. 57*), співпрацювали *Попович Марія Олександрівна*, старша викладачка, провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККиМ, *Хістева Тамара Миколаївна*, методист вищої категорії кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ННІ сучасного мистецтва НАКККиМ, *Присяжнюк Наталія Миколаївна*, методист вищої категорії кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККиМ, *Бернавега Катерина Юріївна*, здобувачка кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ННІ сучасного мистецтва НАКККиМ, група БСМ–12–24.

У групі комп'ютерно-звукового забезпечення ефективно і злагоджено співпрацювали *Ковальчук Степан Юрійович*, здобувач кафедри музичного продакшну ННІ перформативних мистецтв НАКККиМ, група МММ-23-24, інженер навчальної студії звукозапису ННІ сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та *Дишлюк Павло Олексійович*, здобувач кафедри музичного продакшну ННІ перформативних мистецтв НАКККиМ, група БММ-23-22. Дякуємо вам за неймовірну роботу під час вимкнення світла та інших непередбачуваних ситуацій.

Варто навести декілька відгуків із соцмереж учасників конференції. Так, *Богдан Підгородецький* (див. рис. 25, 30) у своєму дописі на сторінці Facebook написав:

«12 грудня взяв участь в XIV Міжнародній науково-практичній конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: креативність, технології, конструктивізм» в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. Надзвичайні доповіді заслужених артистів та діячів, викладачів, науковців, продюсерів та відомих талановитих осіб. Вітали композитор і ректор НАКККиМ Валерій Марченко, заступник директора Інституту Ірина Трусова. Режисер Віктор Гирич озвучив важливі тези. Слово Кирила Стеценка було вражаючим і надихаючим. Схопив увагу виступ Валентини Дячук, дивувала презентація про III від Людмили Ардельян, розкривали захопливі теми Василь Неволов, Iryna Svytka (США), Анатолій Демчук, Наталія Поліщук та Olga Ledo (Іспанія). Надважливі прикладні теми озвучили Олександр Сошальський і Микола Павлов та інші діячі, яких хочеться бачити і чути знову. Творчою прикрасою заходу були Folk Band Fantasy та надталановиті Руслана Лоцман і дітки, які колядували. Велика подяка Світлані Садовенко за організацію такої неймовірної події, це захват» (https://www.facebook.com/IserDay/posts/pfbid0U3jdxBsCX4hd8E14b5hDy8PVyKVPDxrVQbjL6fP79AxxzeXMdzWDXyCW4S88y23Ll?comment_id=938723481035768¬if_id=1734350958104719¬if_t=mentions_comment&ref=notif).

Наталія Поліщук (США) у своєму дописі зауважила:

«Вельмишановні організатори конференції, пані Світлано Садовенко, дорогі учасники! Сердечно дякую вам за можливість долучитися до роботи такого поважного наукового форуму. Я вперше брала участь у цій конференції й хочу висловити свої слова захоплення й подяки за

чітку організацію заходу, за формат проведення, що власне і дало мені можливість бути присутньою. Обраний вами формат дозволяє долати не лише кордони між країнами, а й різницю часових поясів. Такі конференції допомагають рости, виходити зі своєї бульбашки, знайомитися з іншими поглядами та іншими темами. Бажаю організаторам і усім нам сил, натхнення, плідної праці та нових здобутків!»

Ольга Ледо Галано (*Olga Ledo*) (Іспанія) на своїй сторінці в мережі написала так:

«Моя найщиріша подяка організаторам цього визначного міжнародного наукового заходу, <...> за запрошення та рекомендацію мене до участі <...>. Для мене є великою честю участь у події, яка зібрала десятки найталановитіших представників різних сфер творчості, щоб представити свої напрацювання та досягнення. Ці узи єднання навколо плідного та конструктивного, – істинного призначення людини на землі, – є особливо важливими у найскладніші для нашої Батьківщини часи. Неймовірно цікаві доповіді, надихаюча атмосфера співпраці, підтримка однодумців, незабутні враження...».

Людмила Бурміцька, заслужена діячка мистецтв України, доцентка, зазначила: *«Ваша конференція – це як ковток свіжого повітря!».*

Висловлюємо щиру вдячність за підтримку і потужне вступне слово шановному Валерію Віталійовичу Марченку, ректору Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професору, доктору філософії, кандидату мистецтвознавства, заслуженому діячу мистецтв України, композитору, аранжувальнику.

Щиро дякуємо оргкомітету конференції, зокрема, першому проректору з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктору педагогічних наук, доценту Степаненко Людмилі Михайлівні, а також проректору з наукової та виховної роботи НАКККіМ, доктору культурології, доценту Денисюк Жанні Захарівні.

Дякуємо за підтримку директорам Навчально-наукових інститутів НАКККіМ – перформативних мистецтв – кандидату мистецтвознавства Сергію Вікторовичу Нефедову та сучасного мистецтва – кандидату мистецтвознавства, доценту Михайлу Андрійовичу Кулиняку.

Щира вдячність учасникам конференції і усім, завдяки кому цей захід став можливим!

Дякуємо закордонним колегам, які представили свою діяльність зі США (м. Детройт), Італії (м. Губбіо та м. Перуджа), Королівства Іспанії (м. Мадрид, м. Барселона), Греції (м. Афіни) та інших країн. Окрема вдячність пані *Лесі Королик*, амбасадорці української культури і мистецтва, голові Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі» і Культурно-просвітницької асоціації «Mist-Il Ponte» (Італія) за участь, актуальну доповідь і залучення до роботи конференції цікавих особистостей із-за кордону. У своєму дописі на сторінці Facebook пані *Леся Євстахіївна* зауважила:

«З кожним роком кількість учасників конференції зростає, а її тематика стає дедалі ширшою. Науковці, митці, культурні та громадські діячі, викладачі вищих навчальних закладів і шкіл, представники з України та з-за кордону, обговорюють актуальні питання розвитку культурного простору, представляють свої ідеї та змістовні доповіді. Так було і цього разу! Надзвичайно цікаві доповіді і прекрасні доповідачі. Організація конференція конференції, як завжди, була на високому рівні, а змішаний формат – онлайн і офлайн, дав змогу охопити ще більшу аудиторію. Цілий день насичених виступів, дискусій і творчих обговорень став надзвичайно плідним.

Вже третій рік поспіль маю велику честь і я бути учасницею цієї надзвичайно цікавої конференції. Цього року мала нагоду не лише брати участь, але й увійти до складу оргкомітету, що стало для мене ще більшою відповідальністю та честю. Окрім цього, мені вдалося залучити до заходу видатних культурних і громадських діячів з діаспори – членів Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі»:

– Ірину Свитку (США) – директорку Українського Музичного Інституту Америки (м. Детройт), викладачку фортепіано, членкиню Music Teacher National Association (MTNA), Michigan Music Teacher Association (MMTA), Metropolitan Detroit Musicians League (MDML), керівницю та акомпаніаторку ансамблю «Вишиванка», створеного при 76-му відділі СВА, членкиню Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі»;

- Олену Поліщук (Канада) – художницю, сценаристку, фото-відеографиню, учасницю і членкиню Ради директорів хору «Левада і Оріон» (УМА) ім. Василя Кардаша Торонто (Levada&Orion Choirs-УМА Toronto), членкиню Координаційної ради Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», членкиню Київського міського об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Тараса Шевченка, організаторку міжнародних конкурсів «Діти Торонто – дітям Київщини» та «Стільник», громадську діячку, членкиню НСТДУ, організаторку багатьох міжнародних проєктів;
 - Ольгу Ледо (Іспанія) – поетесу, перекладачку, віцепрезидентку благодійної волонтерської асоціації «Об'єднуємо серця», членкиню творчого об'єднання «Наше Слово» (м. Мадрид), членкиню Координаційної ради Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», активну громадську активістку, волонтерку;
 - Наталію Поліщук (Іспанія) – заступницю голови української асоціації батьків і вчителів «Берегиня», учительку історії української школи «Мрія»;
 - Аллу Лобач (Греція) – голову Товариства підтримки і розвитку культурної спадщини «Трембіта», директорку Української суботньої школи «Трембіта», члена правління Об'єднаної української діаспори в Греції, Спільки освітян української діаспори, членкиню Координаційної ради Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», керівницю мистецької студії ART TREMBITA, мисткиню, активістку, волонтерку, учительку історії;
 - Ярославу Вишневську (Італія) – экс-президентку Українсько-італійської культурно-просвітницької асоціації «Злагода», членкиню Координаційної ради Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», колекціонерку і дослідницю українського стародавнього одягу, активну громадську діячку, волонтерку.
- Ми з великою приємністю поділилися своїм досвідом праці за кордоном, своїми практиками, які успішно реалізуються в різних країнах світу. Особливу увагу було приділено питанням культурної дипломатії, збереженню національної ідентичності та розбудові співпраці у сфері освіти, науки та культури. Учасники діаспори поділилися своїм баченням щодо того, як об'єднані зусилля можуть сприяти розвитку сталих ініціатив, спрямованих на підтримку

України в сучасних умовах. Участь представників діаспори не лише збагатили обговорення під час конференції, але й продемонструвала важливість синергії між українцями у світі та тими, хто працює задля розвитку України на її теренах.

Для нас це була надзвичайно цікава та пізнавальна подія і бути серед інтелектуальної еліти України – це завжди велика честь і радість, бо мали змогу не лише поділитися своїм досвідом і результатами діяльності у діаспорі, але й почерпнути нові ідеї з доповідей інших учасників.

Міжнародна організація «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі» із задоволенням долучається до подібних подій, адже вони сприяють зміцненню культурних зв'язків і популяризації української культури за кордоном.

Захід продовжиться у форматі Круглого столу, який стане чудовою нагодою для подальшого обміну досвідом та ідеями і стане фінальним акордом заходу, де обговорюватимуть перспективи розвитку культурно-мистецького простору в Україні та за її межами, а також дозволить підбити підсумки насиченої науково-практичної події і окреслити перспективи подальшої співпраці.

Я надзвичайно вдячна представникам Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі» за їхню активність та за те, що долучилися до цього важливого заходу. Впевнена, що наша спільна праця сприятиме подальшому зміцненню зв'язків між Україною та українською діаспорою, а також відкриє нові перспективи для взаємодії на міжнародному рівні.

Велика вдячність всій команді організаторів, які створили простір для змістовного діалогу та продуктивної співпраці. Ваша наполеглива праця дала змогу об'єднати різні перспективи та розкрити важливі теми, які мають значення для нашої спільної справи.

Особливу вдячність хочу висловити керівнику та кураторці проекту Світлані Садовенко за щире запрошення долучитися до цієї надзвичайно важливої конференції. Її професіоналізм, натхнення та глибока відданість справі стали рушійною силою цього заходу. Сподіваюся, що результати цієї конференції слугуватимуть міцною основою для нових ініціатив, спрямованих на зміцнення співпраці, культурного обміну та наукового розвитку.

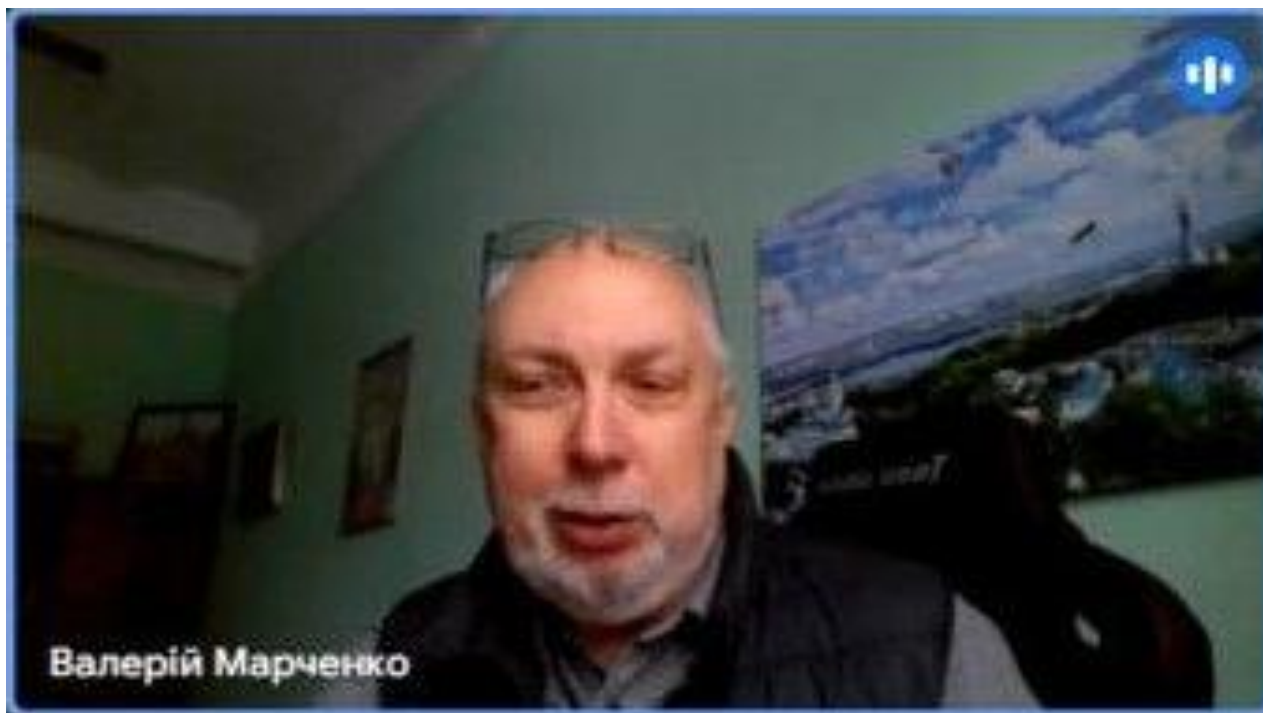
Щиро дякую всім учасникам за натхнення та організаторам за теплу атмосферу.

Працюймо разом, відкриваймо нове, популяризуймо наше, українське!»
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02hBoWFwsHQkGG7bV5QDVqkC7QBkNtEC5MkUekGnFrPeCSduSNqeKx5NEgj3hbtFskl&id=100008707502750).

Дякуємо колегам із закладів вищої освіти – Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ), Українського державного університету імені Михайла Драгоманова (м. Київ), Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Маріупольського Державного університету, Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, Київського національного університету технологій та дизайну, НМАУ ім. П. І. Чайковського (м. Київ), Київського національного університету культури і мистецтв, Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, Київського університету інтелектуальної власності та права Національного університету «Одеська юридична академія», КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Інституту культурології НАМ України, Краківської академії імені Анджея Фрича Моджевського (Польща), Східно-Європейського Інституту Психології (Україна – Франція).

Проведення XIV Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: креативність, технології, конструктивізм» вчергове презентувало науково-практичне спрямування роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, її керівництва, безпосередньо ректора, доктора філософії, професора, заслуженого діяча мистецтв України В. Марченка, у контексті ефективності міжнародних партнерських взаємозв'язків, креативності, технологій, конструктивізму, підтвердивши її актуальність і перспективність, окресливши нові завдання і шляхи подальшого поступу продюсерської діяльності в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття.

СВІТЛИНИ



*Рис. 1. На фото: Вітальне слово учасникам конференції ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професора, доктора філософії, кандидата мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України, композитора, аранжувальника
Марченка Валерія Віталійовича*



Рис. 2. На фото: Вітальне слово учасникам конференції виконувача обов'язків директора ННІ перформативних мистецтв НАКККіМ, кандидата мистецтвознавства Нефедова Сергія Юрійовича



Рис. 3. На фото:

Вітальне слово учасникам конференції заступника директора Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва НАКККіМ, заслуженого працівника культури України *Трусової Ірини Вікторівни*



Рис. 4. На фото:

Вітальне слово учасникам конференції кандидата наук з державного управління, завідувача відділу аспірантури і докторантури НАКККіМ *Щур Наталії Олегівни*



Рис. 5. На фото:

Вступне слово народного артиста України, в.о. завідувача, професора кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки Лариси Хоролець
Гирича Віктора Сергійовича



Рис. 6. На фото:

Учасники конференції



Рис. 7, 8. На фото:

Творче вітання. Концертний виступ Ансамблю народних інструментів «FOLK BAND FANTASY» у складі:

Володимир Годлевський, аспірант кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, провідний концертмейстер кафедри хореографії НАКККіМ; *Юрій Гвоздь*, аспірант кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений артист України, артист оркестру Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина»; *Тарас Матковський*, артист оркестру Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина».





Рис. 9, 10. На фото:
Учасники XIV Міжнародної науково-практичної конференції
«Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття:
креативність, технології, конструктивізм».
12-13 грудня 2024 р., Національна історична бібліотека України





Рис. 11. На фото: Учасники Пленарного засідання конференції.



Рис. 12. На фото: Пленарна доповідь народного артиста України, професора, професора КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», професора ННІ журналістики КНУ імені Т. Шевченка, музиканта, композитора Стеценка Кирила Вадимовича



*Рис. 13. На фото: Пленарна доповідь кандидата мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України, голови правління Київської міської організації ВГО Товариство «Знання» України, письменника
Неволова Василя Васильовича*



*Рис. 14. На фото: під час виступу Ледо Галано Ольги, поетеси, перекладачки, віцепрезидентки благодійної волонтерської асоціації «Об'єднуємо серця», членкині творчого об'єднання «Наше Слово», членкині Координаційної ради Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», активної громадської активістки, волонтерки
(м. Мадрид, Королівство Іспанія)*



Рис. 15. На фото: Учасники конференції в читальній залі Національної історичної бібліотеки України під час пленарного засідання



Рис. 16. На фото:
Учасник конференції *Сафрончик Євген Сергійович*, доцент, заслужений артист України, заслужений артист Автономної Республіки Крим, доцент кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККиМ



Рис. 17. На фото: Вітання учасникам конференції від Манохи Ірини Петрівни, доктора психологічних наук, професора, директора Східно-Європейського Інституту Психології (Україна – Франція)

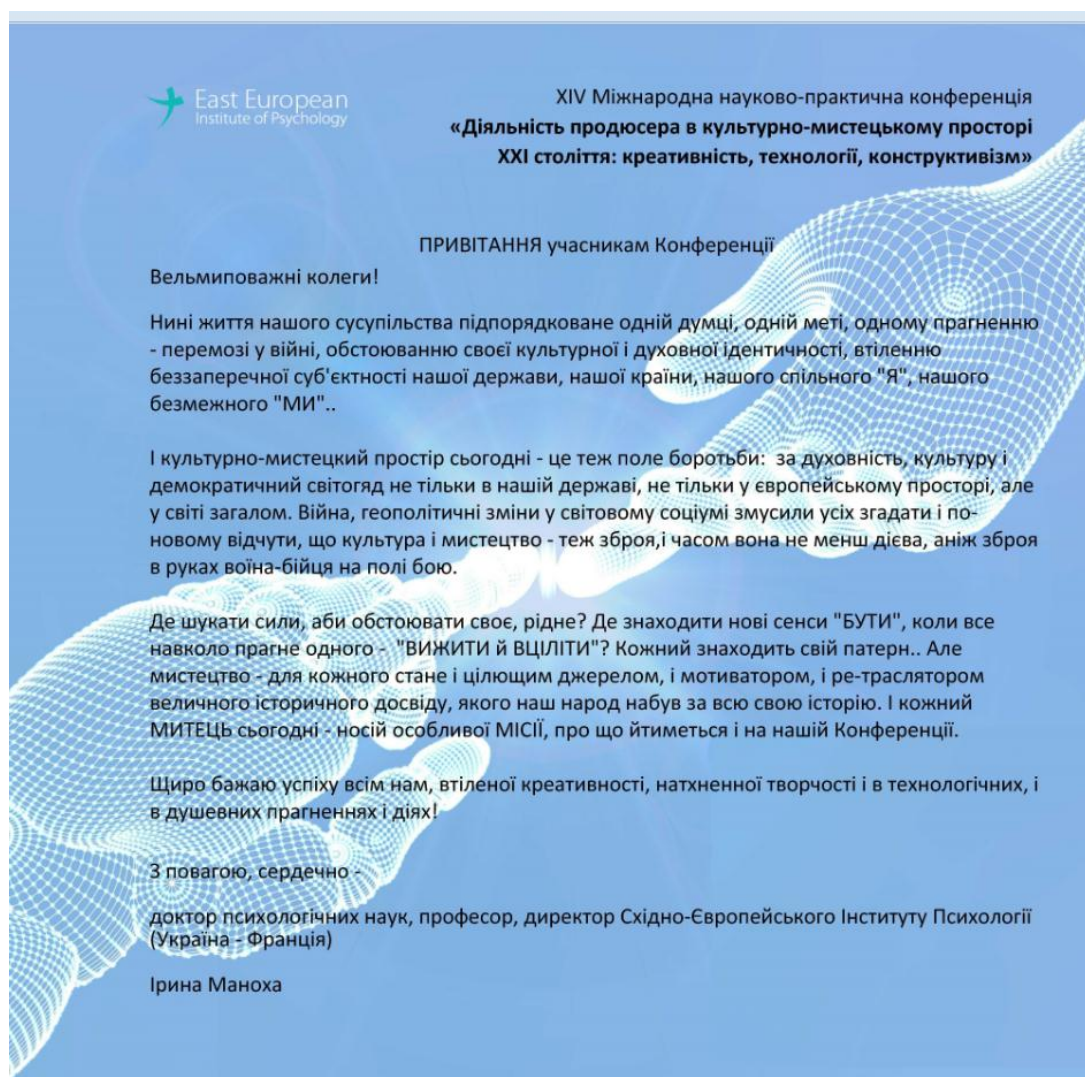


Рис. 18. Вітальний лист учасникам конференції від директора Східно-Європейського Інституту Психології, доктора психологічних наук, професора Манохи Ірини Петрівни (Україна – Франція)



Рис. 19. На фото:
Пленарна доповідь Дячук Валентини Павлівни,
кандидата культурології, доцента,
доцента кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККІМ



Рис. 20. На фото:
Виступ Матушенка Валерія Борисовича, доктора філософії, кандидата
культурології, професора НАКККіМ, доцента, професора кафедри режисури та
акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хорорець,
заслуженого працівника культури України



Рис. 21. На фото:

Виступ *Ардельян Людмили Миколаївни*, заслуженої артистки України, доцентки кафедри сценічного мистецтва і культури Інституту культури і креативних індустрій Київського національного університету технологій та дизайну, доцентки кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ННІ сучасного мистецтва НАКККіМ



Рис. 22. На фото:

Під час виступу старшого викладача кафедри музичного продакшну Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, аспіранта НАКККіМ *Павлова Миколи Едуардовича*



Рис. 23, 24. На фото: Учасники XIV Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: креативність, технології, конструктивізм»

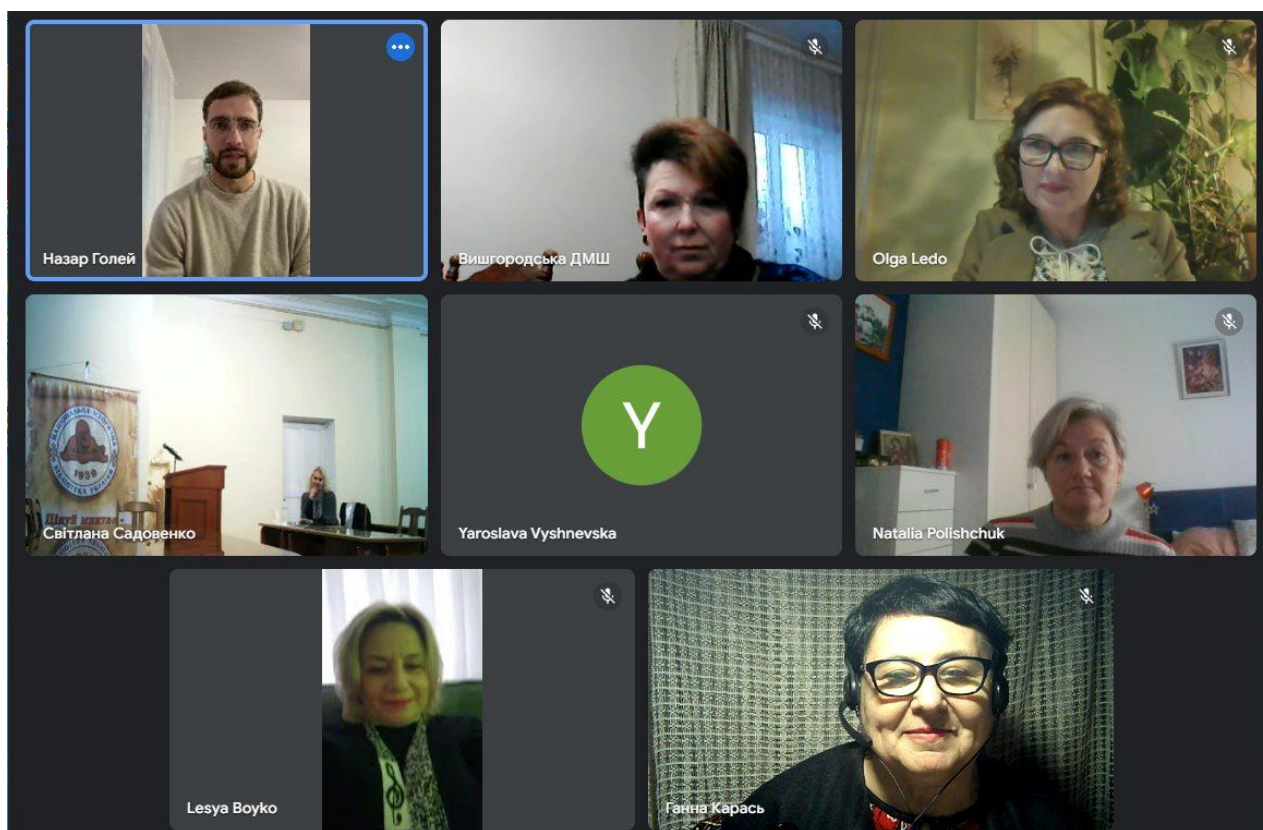




Рис. 25. На фото: Учасники XIV Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: креативність, технології, конструктивізм» – Богдан Підгородецький, викладач вокалу, звукоінженер комунального закладу спеціалізованої мистецької освіти «Школа мистецтв "Арт Віва"», Дмитрівської ТГ, Бучанського р-ну, Київської обл., магістрант КНУКіМ та Кирило Стеценко, народний артист України



Рис. 26. На фото: Карась Ганна Василівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)



*Рис 27. На фото: Учасники XIV Міжнародної науково-практичної конференції
«Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття:
креативність, технології, конструктивізм»*



*Рис. 28. На фото:
Шлемко Ольга Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор
кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України
Лариси Хоралець, заслужена артистка України*



Рис. 29. На фото: Королик-Бойко Леся Євстахіївна, Амбасадорка української культури і мистецтва, почесна Амбасадорка Івано-Франківська, голова Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі» і Культурно-просвітницької асоціації «Mist-II Ponte», членкиня ГО «Федерація жінок за мир в усьому світі», Івано-Франківського міського об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка, Творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України» (ТС «АДЕМ» України), заслужена діячка естрадного мистецтва України, ініціаторка, засновниця і організаторка багатьох міжнародних мистецьких проєктів (Італія)



Рис. 30. На фото: Підгородецький Богдан Павлович, Садовенко Світлана Миколаївна, Ардельян Людмила Миколаївна



Рис. 31. На фото:
Учасники XIV Міжнародної науково-практичної конференції
«Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття:
креативність, технології, конструктивізм»
12-13 грудня 2024 р., Національна історична бібліотека України



Рис. 32. На фото: Ведуча конференції – С. М. Садовенко.

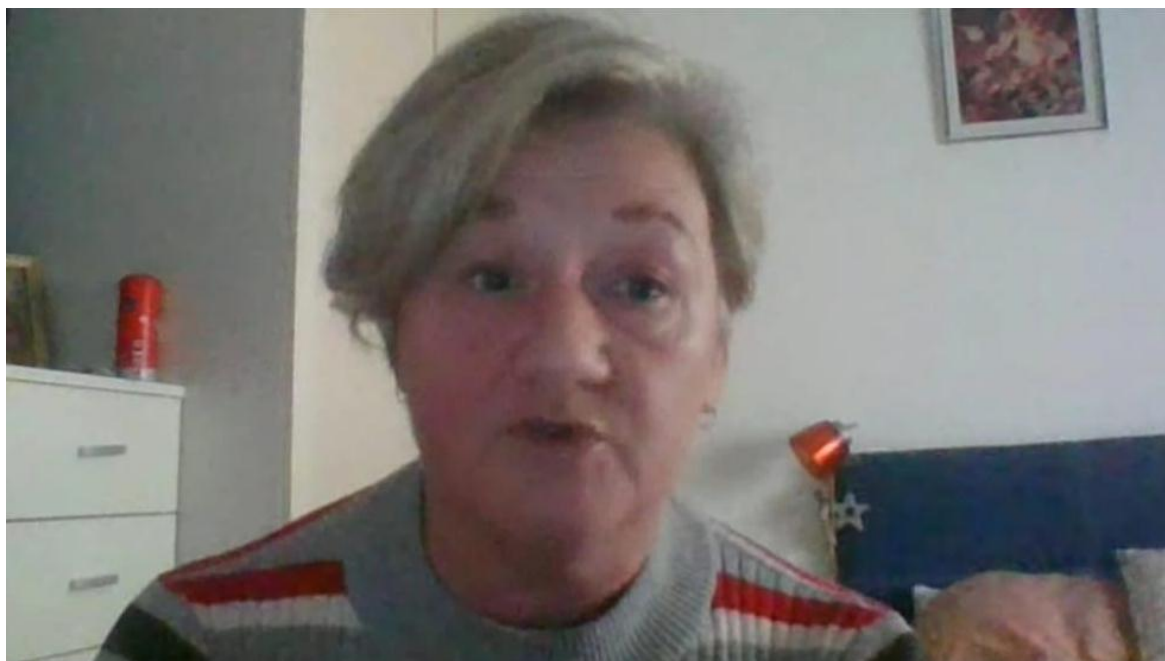


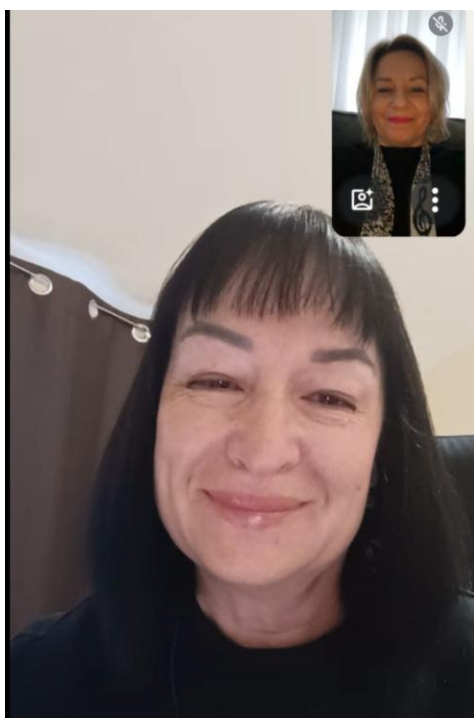
Рис. 33. На фото:
Поліщук Наталія, заступниця голови української асоціації батьків і вчителів «Берегиня», учителька історії української школи «Мрія» (Іспанія)



Рис. 34. На фото:
Голей Назар Тарасович, аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)



Рис. 35. На фото: Учасники конференції: Ольга Ледо Галано (Іспанія), Наталія Овсяннікова, доцент кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККІМ, доцент, заслужена діячка мистецтв країни (Україна); Леся Королик-Бойко (Італія) та ін.



*Рис. 36. На фото:
Олена Поліщук, продюсерка, засновниця «Astra Production», член ради директорів хорів Левада та Оріон імені Василя Кардаша (Ontario, Canada)*

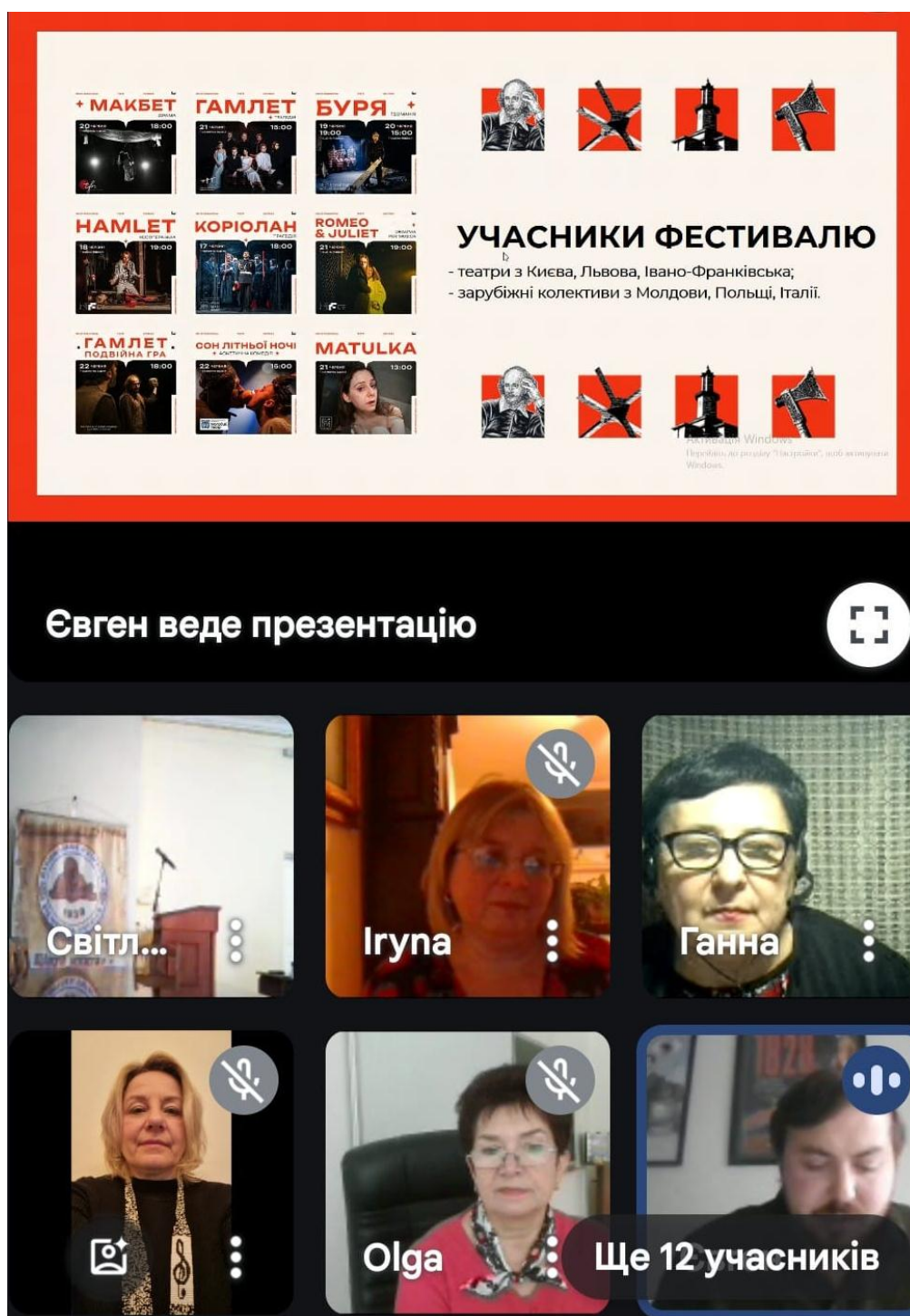


Рис. 37. На фото:

Презентацію на тему: «Роль Ростислава Держипільського як театрального менеджера та продюсера у створенні першого «Українського Шекспірівського фестивалю у Івано-Франківську» проводять *Карась Ганна Василівна*, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та *Хімейчук Євген Романович*, аспірант кафедри музичної україністики на народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна)

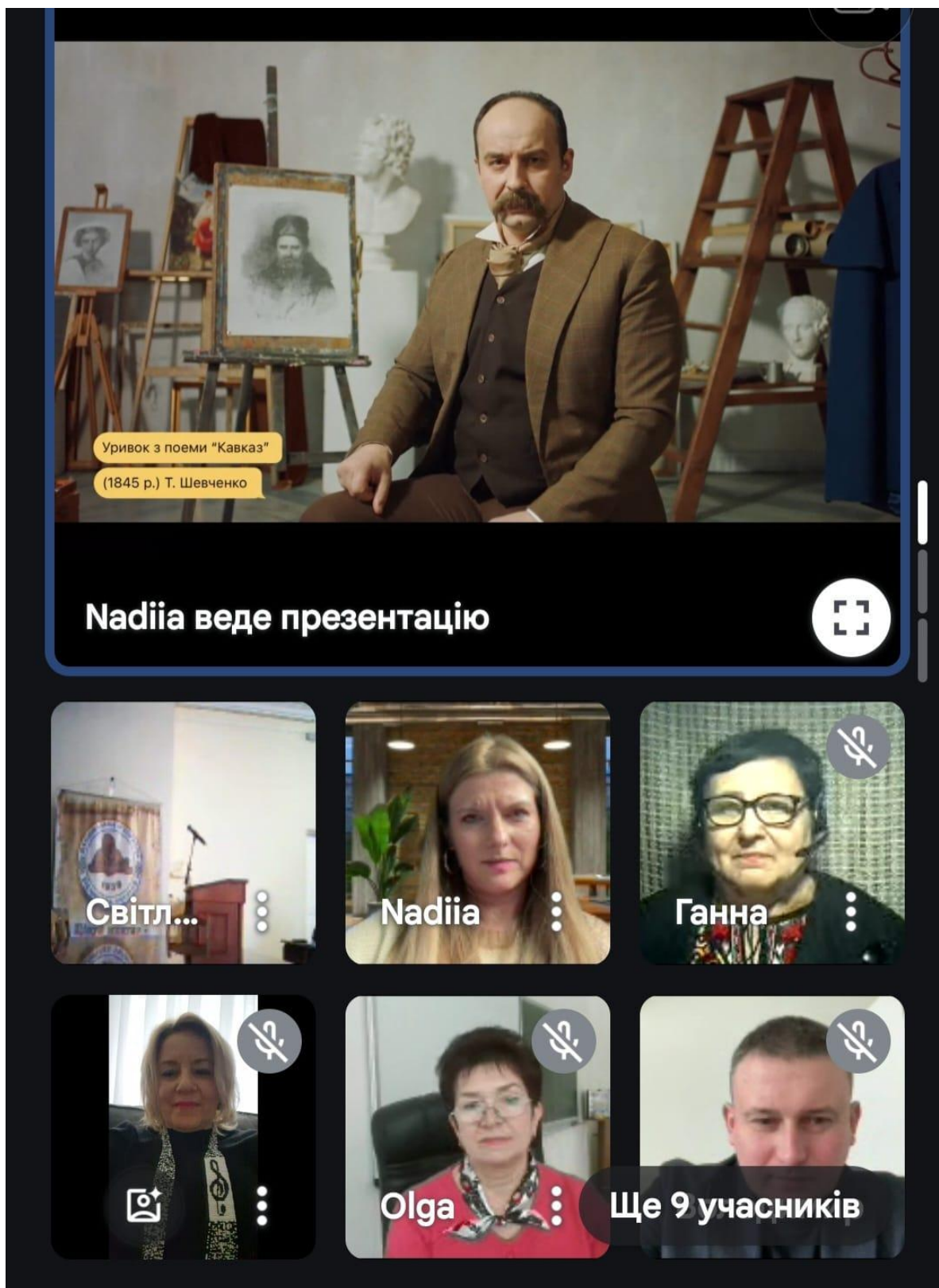


Рис. 38. На фото:

Грачова Надія Сергіївна, аспірантка другого року навчання за спеціальністю 011 «Освітні, педагогічні науки», керівниця Премії Global Teacher Prize Ukraine ГС «Освіторія» презентує проєкт Українського культурного фонду «Українська література в коміксах»

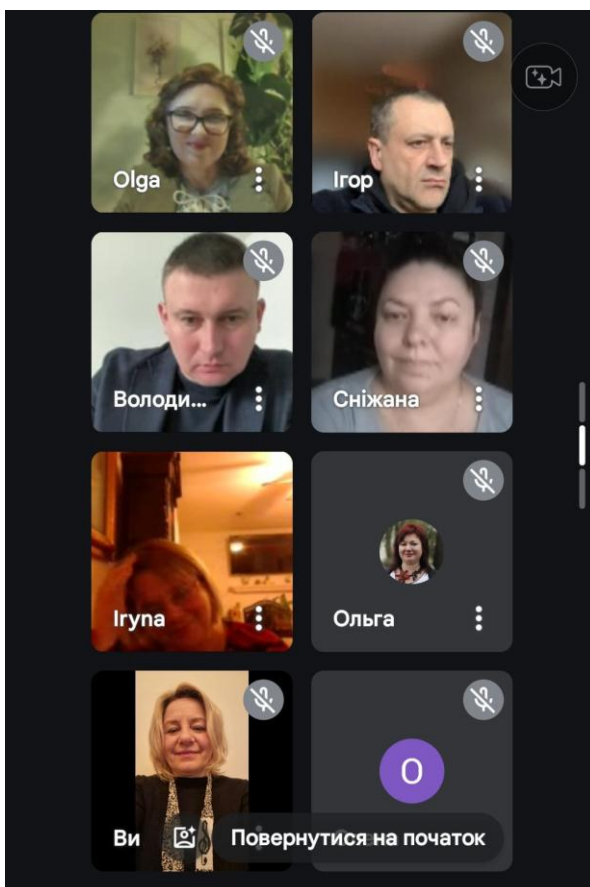
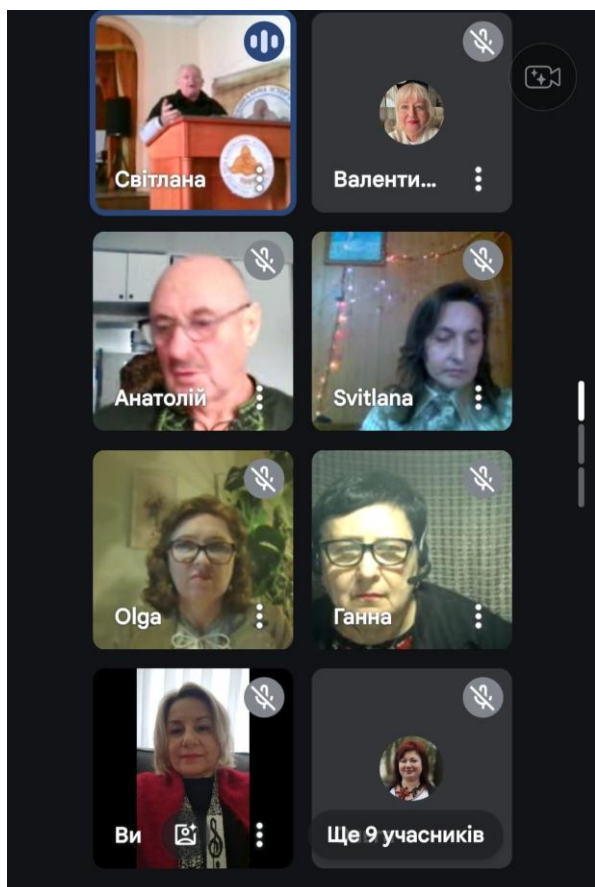
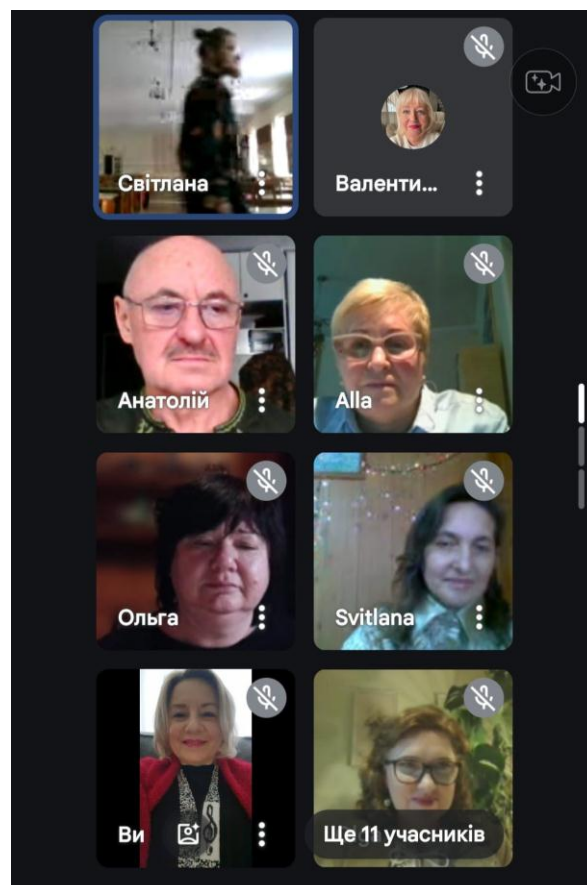
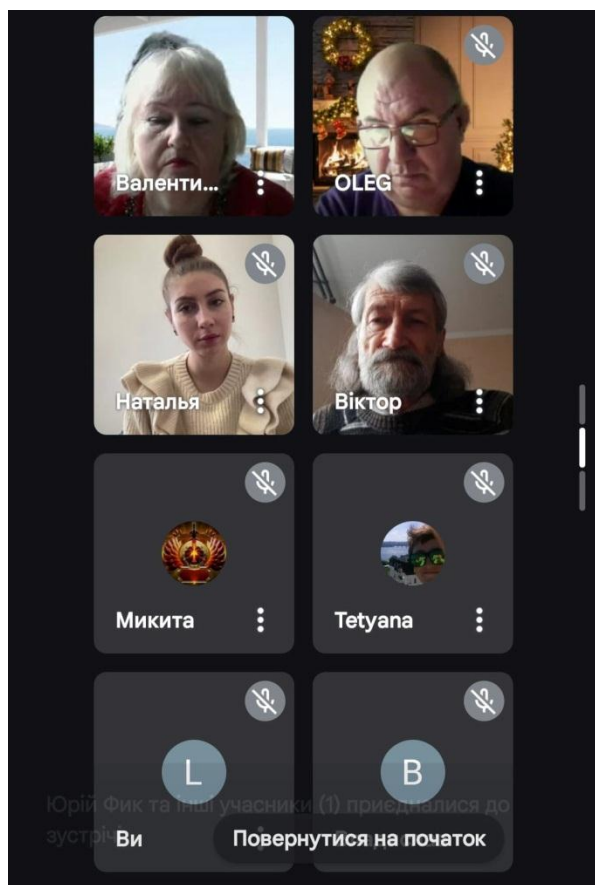


Рис. 39, 40, 41, 42. На фото: Учасники конференції



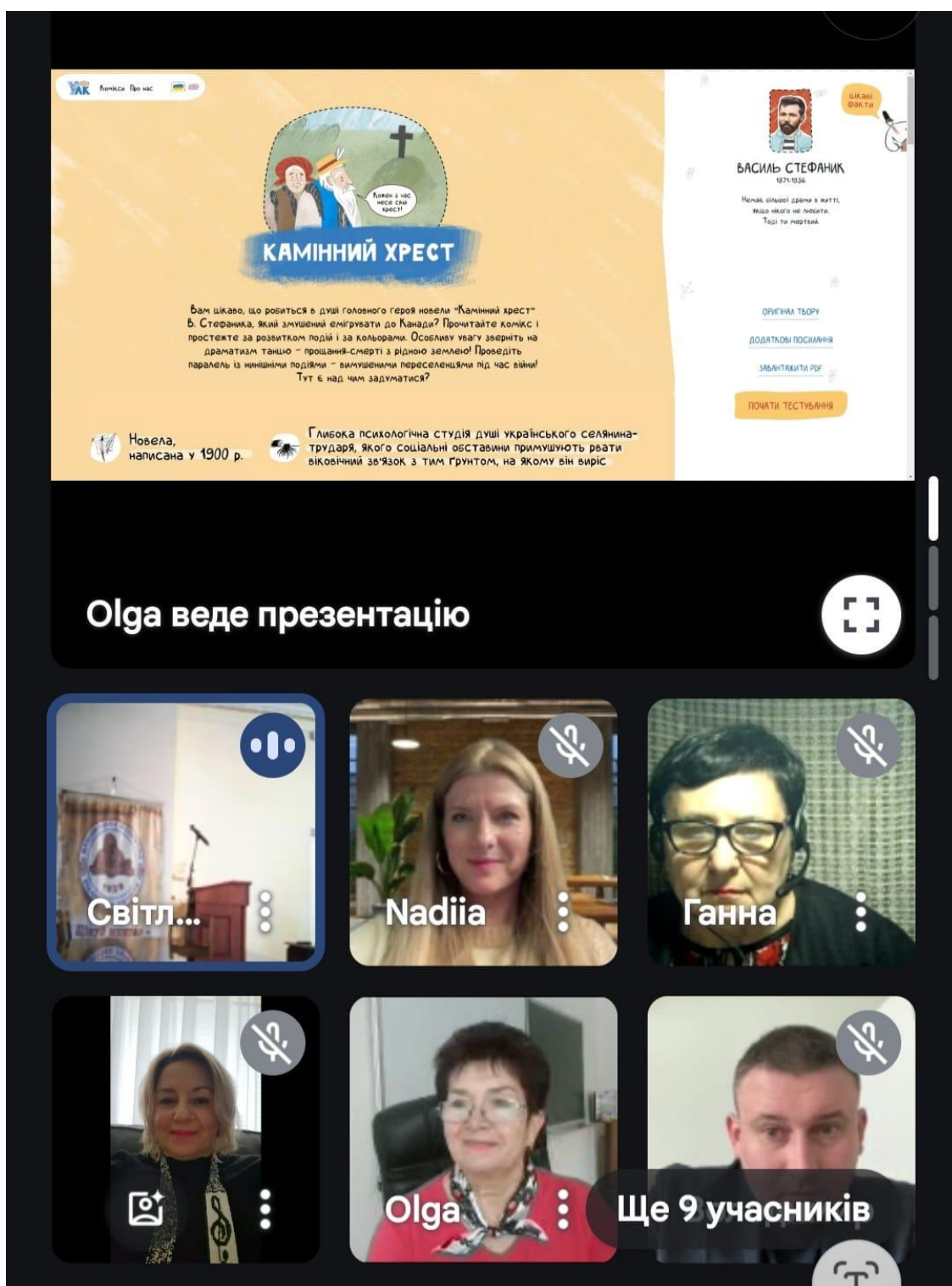


Рис. 43. На фото:

Виступ-презентація *Ходацької Ольги Миколаївни*, докторки філософії (галузь знань 01 – Освіта/Педагогіка, спеціальність – 011, освітні, педагогічні науки), вчительки української мови і літератури, методистки Гімназії-інтернату № 13 (м. Київ, Україна) на тему: «Інновації в освіті: проєкт Українського культурного фонду «Українська література в коміксах».



Рис. 44. На фото: Лоцман Руслана Олександрівна, заслужена артистка України, кандидат педагогічних наук, доцент факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова, голова ГО «Центр української пісні «Народна філармонія» з дітьми



Рис. 45. На фото: Лоцман Руслана Олександрівна, заслужена артистка України, зі збірником «Писульки від мамульки».



Рис. 46. На фото:

Ірина Свитка, директор Детройтського відділу Українського Музичного Інституту Америки, викладач фортепіано, член MTNA (Music Teacher National Association), MMTA (Michigan Music Teacher Association), MDML (Metropolitan Detroit Musicians League) (м. Детройт, США)



Рис. 47. На фото:

Сошальський Олександр Юрійович, старший викладач кафедри музичного продакшну та звукорежисури ННІ перформативних мистецтв, аспірант НАКККиМ



*Рис. 48. На фото:
Доповідь Демчука Анатолія Васильовича, народного артиста України,
магістранта УДУ імені Михайла Драгоманова*



*Рис. 49. На фото:
Доповідь Годлевського Володимира Олександровича, аспіранта Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв, провідного концертмейстера
кафедри хореографії ННІ сучасного мистецтва НАКККіМ*

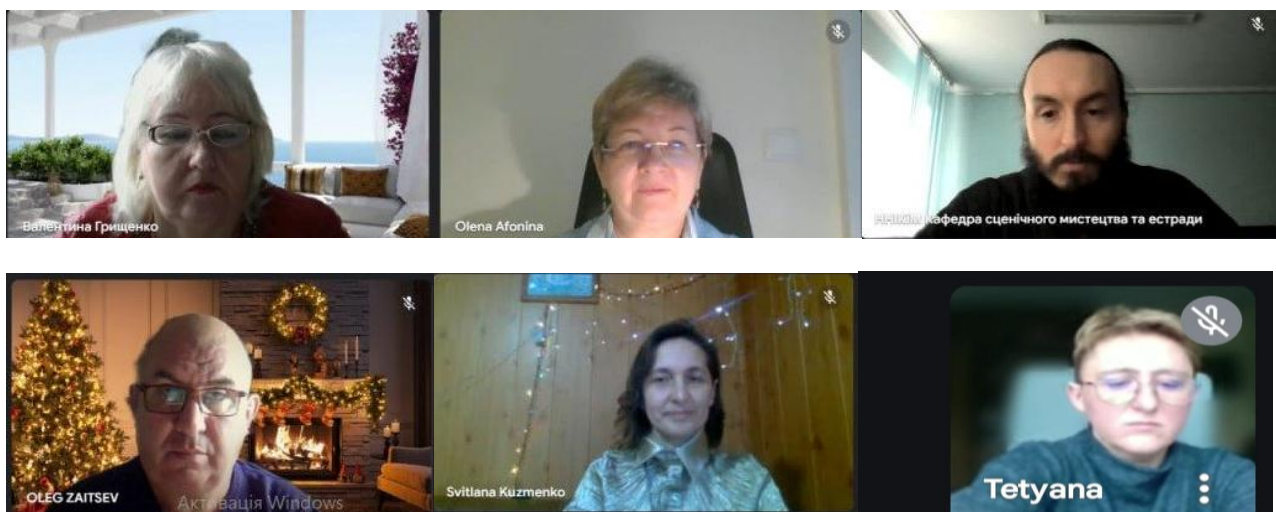


Рис. 50. На фото:

Учасники конференції – Грищенко Валентина Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного продакшну та звукорежисури НАКККіМ; Афоніна Олена Сталівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографії ННІ СМ НАКККіМ; Корякін Олексій Олексійович, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (м. Суми); Зайцев Олег Дмитрович, аспірант НАКККіМ, заслужений працівник культури України (м. Ужгород); Кузьменко Світлана Григорівна, викладач по класу баяна, концертмейстер, старший викладач вищої категорії Сновської мистецької школи ім. Н. Г. Рахліна (Чернігівська обл., Корюківський район, м. Сновськ); Рева Тетяна Сергіївна, кандидат політичних наук, доцент, учений секретар НАКККіМ



Рис. 51. На фото:

Світлана Садовенко, Кирило Стеценко, Ольга Шлемко



Рис. 52. На фото:

Виступ Пагурець Людмили Євгенівни, голови ГО «Соціально-психологічний центр Святого Володимира», кандилата педагогічних наук, доцента, волонтера



Рис. 53. На фото:

Виступ Шлемко Ольги Дмитрівни, кандидата мистецтвознавства, доцента, професора кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець НАКККіМ, заслуженої артистки України



Рис. 54. На фото:

Виступ *Горчакова Андрія Анатолійовича*, почесного радника Посольства В'єтнаму в Україні, члена Правління Українського Фонду культури, арт-продюсера, колекціонера, почесного професора НАКККіМ

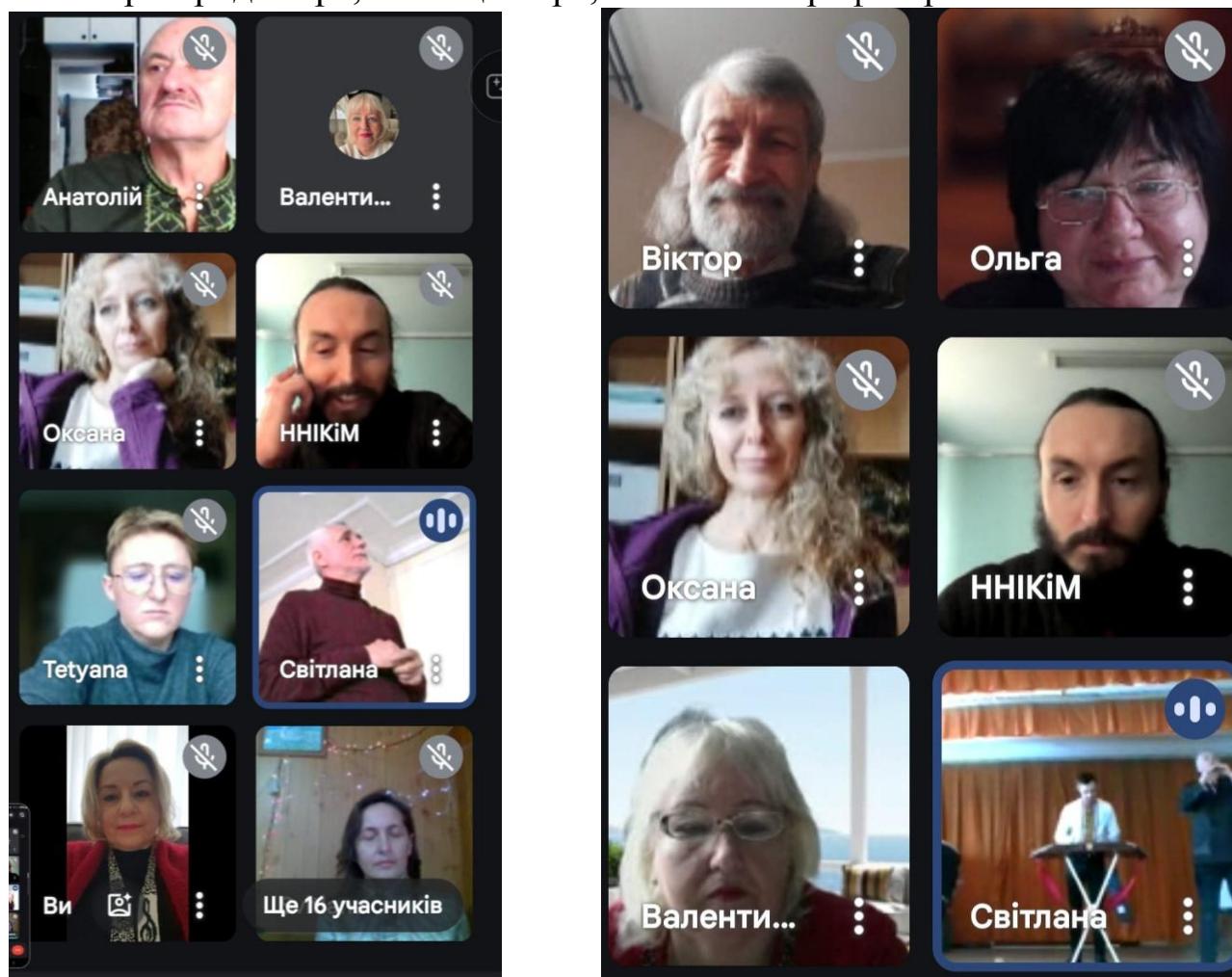


Рис. 55, 56. На фото: Учасники конференції



Рис. 57. На фото:

*Скорохватова Алла Віталіївна, генеральний директор Національної історичної бібліотеки України, заслужений працівник культури України (посередині);
Садовенко Світлана Миколаївна, автор та куратор проєкту, доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України (ліворуч);
Ліфінцева Галина Олексіївна, голова організаційної групи, методист вищої категорії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (праворуч).*

ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА
В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ
XXI СТОЛІТТЯ: КРЕАТИВНІСТЬ, ТЕХНОЛОГІЇ,
КОНСТРУКТИВІЗМ

**THE ACTIVITY OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL
AND ARTISTIC SPACE OF THE 21ST CENTURY:
CREATIVITY, TECHNOLOGY, CONSTRUCTIVISM**



*Ардельян Людмила Миколаївна
(Lyudmila Ardelyan),*

*заслужена артистка України, доцент
кафедри сценічного мистецтва і культури
інституту культури і креативних індустрій
Київського національного університету
технологій та дизайну, доцент кафедри
режисури та акторської майстерності імені
народної артистки України Лариси Хоролець
Навчально-наукового інституту сучасного
мистецтва Національної академії керівних
адрів культури і мистецтв (Honored Artist of
Ukraine, Associate Professor at the Department
of Performing Arts and Culture, Institute of
Culture and Creative Industries, Kyiv National
University of Technologies and Design;
Associate Professor at the Department of Directing and Acting named
after People's Artist of Ukraine Larysa Khorolets,
Educational and Scientific Institute of Contemporary Art,
National Academy of Culture and Arts Management
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

**АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ІНСТРУМЕНТ
В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ В УМОВАХ
АКТИВНОГО РОЗВИТКУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ**

**ACTING ART AS AN EFFECTIVE TOOL IN POPULARIZING
A CREATIVE PROJECT IN CONDITIONS OF ACTIVE
DEVELOPMENT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE**

У сучасному світі соціальні мережі вже стали невід'ємною частиною як повсякденного, так і ділового життя. Завдячуючи територіальною

необмеженістю учасників онлайн груп, мережі стали можливістю зокрема розширити ідею «сарафанного радіо», що дозволяє із відносно малими затратами популяризувати, та просувати творчі проєкти та ідеї, навколо яких автоматично утворюються спільноти однодумців і опонентів, які в свою чергу роблять свій вклад у просуванні, використовуючи різні способи: від простих обговорень в коментарях до оглядів та рецензій у різних формах. Тобто, маємо каскадний ефект, який при мінімальних затратах дозволяє охопити більше потенційних учасників проєктів, спонсорів та меценатів, чи донорів, розширити спільноту проєкту новими учасниками. В джерелах [6, 7, 10] наведено статистичні дані щодо ефективності просування проєкту, а також наведені приклади стратегій, які застосовували компанії. Використання акторського мистецтва залучається для різних за своїм змістом проєктів: навчальних, розважальних, ігрових, інформаційних, рекламних, популяризаторських, незалежних проєктів тощо [2, 6, 7, 10].

Одним із способів покращити, пришвидшити і здешевити процес популяризації проєкту є використання штучного інтелекту.

Ми розглядаємо важливість акторської майстерності як ефективного інструменту в популяризації творчого проєкту акцентуючи на найновіші, на час підготовки матеріалів тез, продукти (з можливістю безкоштовного повного або демонстраційного використання), використовуючи інформацію з офіційних джерел компаній [1, 3–5, 8, 9] і їх демонстраційних матеріалів [11].

Враховуючи, що соціальні мережі переповнені різноманітним контентом, – це створює можливість того, що творчий проєкт може бути непоміченим. Є популярна думка, що час захоплення глядача скорочується до 15 секунд, тобто, якщо за цей час ми не змогли зацікавити глядача, то ми його «втратили» (особливо це стосується коротких роликів на Youtube, TikTok, Instagram тощо).

Враховуючи, що ми говоримо про соціальні мережі як відносно дешевий засіб популяризації творчого проєкту, то лідируючим видом є сам відео-контент при підготовці якого неодмінно виникає питання щодо

створення сценарію, його підготовки, обробки матеріалів, і тут на допомогу приходить штучний інтелект, який дозволяє значно здешевити і пришвидшити процес підготовки і випуску, хоч він і вражає своїми можливостями, але все ще не досконалий, та й несе ряд додаткових загроз: такі як проблема дипфейків, а також порушення авторського права і прав людини.

Ширяться можливості штучного інтелекту у виробництві медіа-контенту. Зокрема, варто акцентувати увагу на віртуальних аватарах, генерації відео на основі опису, а також на нових можливостях виокремлення актора по фото і далі генерації відео з його образом на основі опису (Sora [8], Kling AI [5], Vidu [9]), автоматичному дубляжі із збереженням тембру акторів або підбору найбільш тембровосхожого стокового голосу (Dubbing від ElevenLabs [1] та VideoTranslation HeyGen [4]) на прикладі оригінального трейлера фільму Джокер 2, функції ліпсінга (синхронізація руху губ із голосовою доріжкою) для віртуальних аватарів та дубляжу вже готових відео (*див. рис. 1*).



*Рис. 1. Посилання на демонстраційні матеріали доповіді
у вигляді QR-коду*

Акторське мистецтво є потужним інструментом і ми упевнено можемо стверджувати, що наразі ШІ не може зрівнятися з людиною в цьому плані, проте може допомогти в задачах створення медіа-контенту.

Використані джерела

1. AI Voice Generator & Text to Speech. Офіційний сайт ElevenLabs. URL: <https://elevenlabs.io/> (дата звернення 19.10.2024).

2. Dr N. Raja. (2023) Social Media Creative Technology in Media Education. Knowledgeable Research: A Multidisciplinary Journal. Vol. 1, no. 5. P. 8–13. URL: <https://doi.org/10.57067/pprt.2022.1.05.8-13> (дата звернення 19.10.2024).
3. Free Online AI Photo and Video Editing Tools. Офіційний сайт Hitpaw. URL: <https://online.hitpaw.com/> (дата звернення 19.10.2024).
4. HeyGen – AI Spokesperson Video Creator. Офіційний сайт HeyGen. URL: <https://app.heygen.com/> (дата звернення 19.10.2024).
5. KLING AI. Офіційний сайт KLING AI. URL : <https://klingai.com/> (дата звернення 19.10.2024).
6. Leopold H. (2019) Social media and corporate innovation management–Eight rules to form an innovative organisation. e & i Elektrotechnik und Informationstechnik. Vol. 136. no. 3. P. 241–253. URL : <https://doi.org/10.1007/s00502-019-0729-5> (дата звернення 19.10.2024).
7. Liu E., Li Y. (2023) Research on the implantation and dissemination strategy of short creative advertising videos in the new media era. International Journal of Communication Networks and Information Security (IJCNIS). Vol. 15. no. 1. P. 146–161. URL : <https://doi.org/10.17762/ijcnis.v15i1.5713> (дата звернення 19.10.2024).
8. Sora: Creating video from text. Офіційний сайт Sora. URL : <https://openai.com/index/sora/> (дата звернення 19.10.2024).
9. Vidu studio. Офіційний сайт Vidu. URL: <https://www.vidu.studio/>
10. Wawrowski B., Otola I. (2020) Social Media Marketing in Creative Industries: How to Use Social Media Marketing to Promote Computer Games?. Information. Vol. 11. no. 5. P. 242. URL: <https://doi.org/10.3390/info11050242> (дата звернення 19.10.2024).
11. Експерименти зі штучним інтелектом. Плейлист youtube каналу Людмила Ардельян. URL : https://www.youtube.com/playlist?list=PLPMrax9Gg4JlCQ-j_02AmKw7kpytAbS0A (дата звернення 19.10.2024).



**Афоніна Олена Сталівна
(Olena Afonina),**

*доктор мистецтвознавства,
професор, професор кафедри
хореографії Навчально-наукового
інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв (Doctor
in Art Studies, Professor, Professor of
the Department of Choreography at
the Educational and Research Institute
of Contemporary Art of the National
Academy of Culture and Arts
Management)*

ORCID iD 0000-0003-1627-6362

0679142324, e-mail: aolena7@gmail.com

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

КРЕАТИВНІСТЬ У СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

CREATIVITY IN MODERN STAGE ART

Коли ми говоримо про креативність у сценічному мистецтві, то найчастіше маємо на увазі режисерські експерименти, сучасні технології чи нові сценографічні рішення. Проте для продюсера креативність починається набагато раніше – із вибору самого твору.

Саме від цього вибору залежить, чи стане вистава подією, чи зможе вона викликати суспільний резонанс, чи знайде свого глядача і чи буде успішною не лише мистецьки, а й комерційно.

Пропоную подивитися на креативність не як на ефектну форму, а як на мистецтво знаходити незвичайні історії та відкривати в них сучасний зміст. Для цього можна виділити кілька критеріїв.

По-перше, це оригінальність сюжету. Не обов'язково шукати абсолютно нові твори. Значно цікавіше знайти маловідомий матеріал, який сьогодні набуває нового звучання.

По-друге, позачасовість теми. Найсильніші вистави переживають десятиліття саме тому, що говорять про людські проблеми, які не мають історичного терміну давності.

І нарешті, універсальність музичної мови, яка дозволяє сучасному слухачеві емоційно пережити навіть твір сторічної давності.

Саме такі принципи нерідко лежать в основі найуспішніших сучасних театральних проєктів.

Особливо показовими є постановки опер Віктора Ульмана «Розбитий глечик» та «Імператор Атлантиди, або Відмова від смерті», представлені у 2023 році Національним театром Моравсько-Сілезької опери. Продюсерська цінність цього проєкту полягає не лише у високому художньому рівні. Сам факт появи цих творів у концентраційних таборах Терезієнштадта та Аушвіца перетворює їхню історію на окремий драматургічний пласт. Біографія твору стає частиною його сценічного життя.

Фактично продюсер працює одразу з кількома рівнями змісту: історією написання; історичною пам'яттю; сучасною інтерпретацією; актуальним суспільним контекстом.

Саме це додає цінності мистецькому продукту. Не менш цікавою є й сама музична драматургія Ульмана. Композитор використовує систему музичних алюзій, цитуючи знайомі мелодії у зовсім новому контексті. Звучать мотиви Й. Гайдна, Г. Малера, канкан, лютеранський хорал, які набувають символічного значення.

Для сучасного продюсера це означає ще одну важливу річ: вистава повинна працювати не лише на емоції, а й на інтелект глядача.

Іншим прикладом є різдвяний мюзикл Пауля Хіндемита «Tuttifantchen», поставлений у Празі у 2023 році. Майже сто років минуло від часу його написання. Здавалося б, казка початку XX століття навряд чи може зацікавити сучасну аудиторію. Проте цього не сталося. Причина є надзвичайно простою, оскільки сучасна драматургія самої музики. Пародія, гумор, фольклорні інтонації, елементи джазу, кабаре, композиторські техніки XX століття створили той художній простір, який

не втратив актуальності. Для продюсера це надзвичайно важливий висновок. Новизна далеко не завжди означає написання нового твору. Іноді достатньо знайти матеріал, який значно випередив свій час.

Ще один парадокс сучасного театру демонструє балет «*Компелія*», поставлений у Празі у 2024 році. У добу цифрових технологій театр несподівано повернувся до класичної сценографії: без мультимедійних проєкцій; без складних світлових ефектів; без цифрових екранів.

Саме традиційні декорації стали головною несподіванкою для сучасного глядача. І це ще раз доводить, що креативність не завжди полягає у використанні новітніх технологій. Іноді найбільш нестандартним рішенням стає повернення до традиції.

Отже, можна зробити кілька висновків, які мають практичне значення для сучасного продюсування: успішний мистецький проєкт починається не зі сценографії, а з правильно знайденої історії; біографія твору може бути не менш цікавою для глядача, ніж його сюжет; сучасна інтерпретація виникає тоді, коли класичний або маловідомий твір вступає у діалог із проблемами сьогодення.

І нарешті, справжня креативність не обов'язково заперечує традицію. Вона відкриває новий спосіб її прочитання.

Саме тому грецьке слово *paradoxos* – дивне, несподіване, таке, що суперечить звичним уявленням, – сьогодні можна розглядати як одну з ключових характеристик успішного продюсування у музичному театрі.

Парадокс, несподіваність і сміливість інтерпретації стають художніми категоріями, ефективною продюсерською стратегією, здатною перетворити постановку на подію культурного життя.

Бабій Ігор Леонідович (Ihor Babii),
аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи
імені Казимира Малевича
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(PhD student, Department of Art Expertise named after Kazimir
Malevich, National Academy of Culture and Arts Management)
<https://orcid.org/0000-0002-7749-7778>
dme2122.ibabii@dakkkim.edu.ua
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ ФОТОПРОДЮСЕРІВ

NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY AS A IMPORTANT COMPONENT IN THE TRAINING OF PHOTOPRODUCERS

В умовах розвинутої глобальної візуальної культури та боротьби українців за свою ідентичність особливої актуальності набуває питання формування професійної особистості українського фотопродюсера [1] як ключової фігури у створенні та просуванні національного фотомистецького контенту. На нашу думку, національно-культурна ідентичність у цьому контексті має виступати фундаментальною основою, що визначає теми впроваджуваних культурно-мистецьких проєктів та професійний підхід фахівців до їх реалізації. Відповідно фотопродюсер є не тільки менеджером і посередником між авторською ідеєю, суспільством і культурним контекстом, а й виконує функції культурного медіатора, що формує ідеологію проєкту та шляхи його інтеграції в глобальний культурно-мистецький простір. Він як носій культурного досвіду впливає на стиль, тематику і візуальну мову мистецьких проєктів. Погоджуємося з П. Сушком [2], який зазначає: творча місія продюсера – розповідати про Україну, представляти українську культурну та національну ідентичність за допомогою мистецтва і так формувати нові політико-культурні уявлення про Україну не лише на національному, але

й міжнародному рівнях. Тож вважаємо, що фотопродюсер повинен усвідомлювати особливості національної візуальної культури й інтегрувати їх у глобальний культурний контекст.

Аналіз культурно-мистецьких заходів засвідчив, що успіх професійної діяльності фотопродюсера значною мірою залежить від його здатності осмислювати та інтерпретувати культурні коди через візуальні образи та забезпечувати ресурсне наповнення проєктів. Вважаємо, що виклики та можливості ресурсного забезпечення мистецьких проєктів, а також стан арт-ринків – як українського, так і міжнародного – значною мірою впливають на формування внутрішньої конкуренції в межах фотопроектів. Ця конкуренція часто проявляється у взаємодії між кількома ключовими аспектами: культурною ідеологією проєкту, його художнім наповненням, насиченими візуальними образами й смислами та складом фотохудожників. При цьому значення мають як їх медійність, так і їхні можливості забезпечити проєкт необхідними ресурсами. Такий контекст створює виклик для балансування між творчими й організаційними компонентами фотопроекту, впливаючи на його кінцевий результат.

Наприклад, аналіз програми всесвітньовідомого арт-ярмарку Paris Photo [3] засвідчив, що за весь час його проведення – з 1997 до 2024 року – жодна українська мистецька галерея не представила свою експозицію. Загалом можемо констатувати незначну кількість відомих міжнародних мистецьких заходів, де українське фотомистецтво відігравало б ключову роль у донесенні до світової аудиторії специфіки української культури та креативного потенціалу українців. Це зумовлює необхідність активної участі мистецьких інституцій, закладів мистецької освіти в підтримці й інтеграції українського фотомистецтва в глобальний культурно-мистецький простір.

Оцінюючи сучасний стан розвитку фотомистецтва в контексті культурної глобалізації, ми дійшли висновку, що формування особистості українського фотопродюсера повинно відбуватися на перетині кількох ключових факторів:

- освітньо-професійного: включає спеціалізовану підготовку в галузі фотомистецтва та продюсування;
- культурно-історичного: формує світоглядні засади та естетичні преференції;
- соціально-комунікативного: впливає на розуміння потреб аудиторії та арт-ринку;
- ресурсного: визначає стратегії і тактики реалізації фотопроєкту.

Вважаємо, що за умов активного розвитку інформаційної культури та глобалізації саме національна культурна специфіка часто стає тим унікальним елементом, який дозволяє створювати конкурентоспроможний візуальний продукт на міжнародному арт-ринку, тому при формуванні професійного світогляду фотопродюсера особливу увагу варто приділити його національно-культурному вихованню. Дослідження показує, що фотопродюсери деколи використовують елементи національної візуальної культури у своїй роботі, трансформуючи традиційні образи та символи в сучасний контекст. Це дозволяє створювати унікальний візуальний контент, який зберігає національну самобутність і водночас є цікавим для міжнародної аудиторії. Наприклад, за підтримки Культурно-інформаційного центру при Посольстві України у Франції (директор – Олег Яценківський, куратор – Наталія Набокова) у Парижі був презентований фотопроєкт «Вогонь Уособлений», який створив український фотохудожник під творчим псевдонімом VarrIng [4]. Завдяки успіху цього заходу автор здобув міжнародне визнання, увійшовши, за

версією італійського спеціалізованого фоторесурсу Istantidigitali, до списку відомих імен у світовому фотомистецтві [5].

На нашу думку, фотопродюсер через свою діяльність здійснює вагомий вплив на сучасну українську візуальну культуру. Він не лише створює комерційний продукт, але й формує естетичні смаки суспільства, сприяє збереженню та розвитку національної культурної спадщини. Тож формування особистості фотопродюсера в контексті культурної ідентичності є важливим завданням, що потребує комплексного підходу до професійної підготовки таких фахівців. Успішність цього процесу залежить від гармонійного поєднання професійних компетенцій з глибоким розумінням культурного контексту та національних традицій.

Використані джерела

1. Бабій І. Л. Продюсування як інструмент популяризації українського фотомистецтва в глобальному культурно-мистецькому просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 145–151. URL : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308378> (дата звернення: 17.10.2024).
2. Сушко П. М. Особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності. *Культура України*. 2022. № 77. С. 35–42. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.04>.
3. Our story. *Paris Photo*. URL: <https://www.parisphoto.com/en-gb/fair/history.html> (дата звернення: 17.10.2024).
4. Le photographe VarrIng avec son exposition à Paris. *Yulia Lev*. URL : https://evacommunication.wordpress.com/2014/04/14/photographe_varring_paris/ (дата звернення: 17.10.2024).
5. Ihor Babii fotografo ed artista ucraino. URL : <https://www.istantidigitali.com/ihor-babii-artista-fotografo-ucraino/> (дата звернення: 17.10.2024).



Ivan Bobul (Бобул Іван Васильович),
*People's Artist of Ukraine, Candidate of Art
 History, Associate Professor, Head of the
 Department of Musical Art Educational and
 Research Institute of Performing Arts
 of the National Academy of Culture and Arts
 Management) народний артист України,
 кандидат мистецтвознавства, доцент,
 завідувач кафедри музичного мистецтва
 Навчально-наукового інституту
 перформативних мистецтв
 Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв)*
kafedra.puign@gmail.com
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

WORLD MUSIC: CROSSING POINTS AMONG LOCAL AND GLOBAL MUSIC TRENDS

WORLD MUSIC: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ЛОКАЛЬНИХ ТА ГЛОБАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Music is an important component of national culture due to its aesthetic experience that people become aware of their cultural identity. At the end of the 20th and beginning of the 21st centuries globalization has intensified the interpenetration of cultures, giving rise to both trends towards unification and opposite processes – the desire to preserve ethnic diversity [1, p. 43]. In this context, musical art has become an arena for interaction between the global and the local, contributing to the emergence of a whole genre known as world music.

World music is a broad spectrum of musical practices based on non-Western ethnic and folk traditions. This concept combines both authentic folk music that goes beyond the Western cultural sphere and popular music with a pronounced ethnic component [4].

World music draws on archaic forms of folklore and their syncretism. Today, it takes on new forms through experimentation, technological innovations and polystylistic synthesis. At the end of the 20th century the emergence of world music is associated with the interest of rock and pop musicians in Eastern and

African traditions, the development of reggae, folk rock and hybrid genres. Gradually, a wide range of styles emerged – from raga rock and Balkan folk to numerous syntheses (world fusion, ethnic jazz, worldbeat, etc.). The openness to other cultures, the search for authentic sounds, and experiments with instruments and electronics became decisive factors [2, p. 96].

The main features of this music are authenticity and aesthetic cosmopolitanism. For Western audiences, the first one is often associated with the naturalness and primal nature of cultures, although in practice, folk music often breaks away from its original context and adapts to the needs of the global market. Therefore, some researchers consider world music to be more of a cultural construct than a stable musical genre.

The second one means that contemporary ethno-national cultures often combine their own traditions with global styles (especially pop rock), which is becoming a common element of musical practice and a manifestation of globalization – the adaptation of global influences in a local context [5, p. 318].



Рис. 1. На фото Matthew B. Thompson [6].

Thus, we can list up the following Ukrainian performers, who are working in the field of world music and represent it in the international festivals

and stages – collective «DakhaBrakha» with their ethno-chaos style, the band «ONUKA», which combines electronic music and Ukrainian instruments (bandura, trembita, French horn), «Haydamaky», «Vii», «Mandry», etc. [3, p. 235]. It should be noted that Ukrainian folklore is characterised by melodic and metrical diversity, which makes it valuable material for polystylistic experiments.

Використані джерела

1. Вовкун В. В. Концептуальні засади розвитку культури та маскультури в Україні початку ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. № 1. С. 42–46.
2. Литовка Я. В. «World music» як явище, породжене процесами глобалізації. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 29. С. 91–100.
3. Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України*. 2017. Вип. 57. С. 232–240.
4. Bohlman Philip V. *World Music: A Very Short Introduction* (2nd edn). Oxford University Press, 2020.
<https://doi.org/10.1093/actrade/9780198829140.001.0001>, accessed 11 Nov. 2025.
5. Regev, M. (2007). Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. *Cultural Sociology*, 1(3), 317–341. DOI : 10.1177/174 9975507082051
6. Thompson Matthew B. Photo 1. DakhaBraka: official site. URL : <https://www.dakhabrakha.com.ua/uk/photos/rad%D1%96o-kexp-2017/#lg=1&slide=0> (дата звернення 29.11.2025).



Богдан Оксана Віталіївна (Bohdan Oksana),
 старший викладач кафедри режисури та
 акторської майстерності імені народної
 артистки України Лариси Хоролець
 Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв
 (Senior Lecturer
 Department of Directing and Acting
 named after People's Artist of Ukraine Larysa
 Khorolets National Academy of Culture
 and Arts Management)
Ok.vip.j@gmail.com

БАРДІВСЬКА ПІСНЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕКСПРЕСІЇ: ТРАДИЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

THE BARDIC SONG AS AN ELEMENT OF THEATRICAL EXPRESSION: TRADITIONS AND TRANSFORMATION IN CONTEMPORARY ART

Бардівська пісня є вагомим мистецьким феноменом, що сформувався у середині XX століття в СРСР і справив значний вплив на розвиток української культури. Цей жанр, поєднуючи поезію, музику та театралізоване виконання, створює емоційно насичені образи, що виходять за межі традиційної музичної сцени. Бардівська пісня виникла як форма самовираження, незалежна від офіційної радянської культури, і стала простором для розвитку нових мистецьких форм, які часто вступали в опозицію до державної ідеології.

Метою цієї роботи є розгляд ролі бардівської пісні у театральному мистецтві, аналіз її традицій та трансформацій, а також визначення впливу сучасних перформативних практик на її художнє втілення.

Історичні передумови та функції бардівської пісні.

Бардівська пісня виникла як реакція на відсутність свободи вираження в офіційній культурі. Її виконавці – автори, які поєднували музику з поезією, створюючи твори, що не піддавалися цензурі й часто містили протестні мотиви. В Україні перші зразки цього жанру з'явилися в 1930-х роках, а справжній розквіт припав на 1960–1980-ті роки. Цей

період відзначився активним розвитком фестивального руху, зокрема таких подій, як «Червона рута» та «Оберіг».

Бардівська пісня у театральному мистецтві виконує кілька ключових функцій:

Емоційна – поглиблює внутрішній світ персонажів та посилює вплив режисерського задуму.

Драматургічна – допомагає розкривати важливі сюжетні моменти та конфлікти.

Образна – сприяє формуванню художнього образу персонажа та його ставлення до дійсності.

Комунікативна – забезпечує зв'язок між акторами та глядачами, створюючи ефект залучення.

Виразальні засоби та жанрові особливості. Бардівська пісня має характерні риси, що відрізняють її від інших музичних жанрів:

Значущість тексту – поетичний компонент є центральним елементом, що визначає зміст твору.

Мелодійність і камерність – пісні часто виконуються у вузькому колі слухачів із мінімальним музичним супроводом.

Інтимність виконавського стилю – створюється атмосфера довірливого діалогу між виконавцем і слухачем.

Бардівська пісня в театральному мистецтві.

Традиційний театр.

У класичних театральних постановках бардівська пісня слугує засобом емоційного поглиблення персонажів, надаючи їм виразності та автентичності. Вона може виступати як фоновий музичний елемент або бути інтегрованою в монологи й діалоги.

Сучасний театр

Сучасні театральні експерименти дозволяють активно використовувати бардівську пісню в різних тематичних перформансах, інсталяціях та інших театральних видовищах. Вона стає інструментом соціальної критики та набуває більш абстрактних форм для художнього втілення.

Трансформація бардівської пісні в сучасному мистецтві.

З кінця XX століття бардівська пісня зазнала значної еволюції, інтегруючись у різні жанри, зокрема рок, поп та патріотичну музику. Вона також знайшла своє місце в сучасних театральних постановках, де виконується не лише під акомпанемент гітари, а й за участю інших музичних інструментів – фортепіано, ліри, камерного оркестру.

Фестивалі авторської пісні стали майданчиками для збереження і розвитку жанру, сприяючи популяризації бардівської культури серед нових поколінь. Значну роль у цьому процесі відіграє Асоціація діячів авторської пісні та співаної поезії, створена у 2021 році, що сприяє офіційному визнанню жанру.

Бардівська пісня в контексті сучасного театру.

Українські барди, зокрема Володимир Морозов, Стас Тризубий, Едуард Драч та інші, активно адаптують жанр до нових мистецьких реалій. Бардівська пісня все частіше використовується у театральних перформансах як засіб емоційного впливу та історичного осмислення. Вона сприяє збереженню національної ідентичності, популяризує українську мову та культуру, а також виконує функцію художньої рефлексії на суспільні події. З огляду на історичні процеси в Україні, бардівська пісня набуває нової актуальності, повертаючись у мистецький простір не лише у традиційному форматі, але й у новаторських формах перформативного мистецтва.

Бардівська пісня є важливим елементом театральної експресії, що поєднує музику, поезію та драматичне мистецтво. Її розвиток у сучасному театрі свідчить про здатність жанру до трансформації, збереження автентичності та інтеграції у новітні мистецькі форми. Завдяки цьому бардівська пісня продовжує відігравати значну роль у формуванні культурного ландшафту України, зберігаючи свою художню самобутність та суспільну значущість.

Використані джерела

1. Андрієнко, О. В. «Бардівська пісня: історія та сучасність». Київ : Наукова думка, 2005.
2. Соколов Ю. М. «Мистецтво театру і музики». Харків: ХДАК, 2010.

3. Гончаренко Л. П. «Театр і музика: Перформативні форми». Київ : Видавництво Академії, 2012.
4. Ольшанський А. В. Барди та сучасний театр. Львів: Львівська політехніка, 2018.
5. Калиниченко А. Авторська пісня [Архівовано 5 березня 2016 у Wayback Machine.]. Українська музична енциклопедія. Т.1. С. 27–28.
6. Різник О. Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні.: Автореф. дис. канд. мист-ва. Київ, 1992.
7. Різник О. Українська авторська пісня. Основні етапи розвитку. Укр. культура. 1993. № 1, 2.

Посилання:

<https://www.facebook.com/groups/3074915712834025/>
<https://www.ukr.net/news/details/rivne/86648302.html>
<http://strategico.com.ua/news/словоспів-у-рівному-вперше-пройде-унікальний-музичний-фестиваль>
<https://horyn.info/news/festyval-slovospiv-projde-u-rivnomu/>
<https://www.visti.rovno.ua/news/festival-slovospiv-vidbudetsya-nastupnimi-vikhidnimi-u-rivnomu>
<https://radio-respect.com.ua/valentyna-lyulich/>
<https://rivnepost.rv.ua/news/lehendarniy-smik-priide-do-rivnoho-shchob-buti-v-zhuri-festivalyu-bardiv>

Богданов Микита Миколайович (Mykyta Bohdanov),
 музичний продюсер, композитор, звукорежисер
 (music producer, composer, sound engineer)
 Німеччина (Germany)

Аналізуються зміни в українській музичній індустрії, зокрема вплив війни на електронну танцювальну музику (EDM) та її представників. Досліджуються нові форми адаптації артистів, вихід на міжнародні ринки та особливості розвитку української культури через музичні інновації.

ЗМІНИ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ БІЗНЕСІ ТА ІНДУСТРІЇ ЗА ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ (2022–2024)»

«CHANGES IN THE UKRAINIAN MUSIC BUSINESS AND INDUSTRY DURING A FULL-SCALE INVASION (2022–2024)»

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну, яке розпочалося 24 лютого 2022 року, зумовило значні зміни у всіх аспектах життя країни,

включаючи музичну індустрію. Українські музиканти, продюсери та інші діячі культури були змушені адаптуватися до нових реалій, що включали втрату концертних майданчиків, переміщення за кордон і пошук нових шляхів донесення свого мистецтва. Багато українських артистів були змушені тимчасово переїхати за кордон через безпекові ризики. Однак цей крок сприяв їхній інтеграції у міжнародні музичні спільноти. Miss Monique, наприклад, активно проводить тури в Європі та Америці, поширюючи українську культуру через свої мережі.

Мета – розкрити ключові зміни у музичному бізнесі та індустрії загалом в Україні та за її межами протягом цього періоду (2022–2024).

Основні зміни в музичній індустрії

1. Вплив війни на концертну діяльність

Через активні бойові дії багато концертних майданчиків в Україні були зруйновані або стали недоступними. Музиканти були змушені скасувати або перенести свої виступи. Водночас зросла популярність благодійних концертів, які проводилися як в Україні, так і за її межами з метою збору коштів на підтримку ЗСУ та постраждалих.

2. Вихід на міжнародну арену

Українські виконавці отримали унікальну можливість заявити про себе на міжнародному рівні. Фестивалі в Європі та Америці відкривали свої сцени для українських артистів, підкреслюючи їхню роль як культурних амбасадорів. Такі виконавці, як Kalush Orchestra, стали символами українського спротиву, здобувши популярність далеко за межами України.

3. Перехід до цифрових форматів

Через неможливість проводити офлайн-заходи багато артистів зосередилися на онлайн-концертах та стрімінгових сервісах. Зросла роль платформ, таких як YouTube, Spotify, Apple Music, для просування української музики та пошуку нових слухачів. Стрімінгові сервіси, такі як Spotify та YouTube, стали основними майданчиками для популяризації українських виконавців. Korolova, зокрема, має значну аудиторію у

Spotify та співпрацює з міжнародними лейблами, що сприяє поширенню української EDM-сцени.

4. Тематика музики

Тематика музичних творів змінилася відповідно до реалій війни. З'явилися численні пісні, які відображають біль, боротьбу та надію українського народу. Музика стала важливим засобом комунікації та підтримки морального духу.

Українські EDM-виконавці, такі як Artbat, RAJA, Korolova та Miss Monique, вийшли на світовий рівень завдяки високій якості продукції, технологічності та оригінальному звучанню. Наприклад, дует Artbat, що входить до топу світових діджеїв за версією DJ Mag, представляє Україну на провідних фестивалях, таких як Tomorrowland.

Таким чином, український музичний бізнес та індустрія зазнали значних трансформацій за час повномасштабного вторгнення.

Попри всі виклики, українські артисти змогли знайти нові шляхи для самовираження, розширити свою аудиторію та посилити міжнародну присутність.

Цей період став випробуванням, яке водночас відкрило нові горизонти для української музики.

Головним викликом залишається фінансова нестабільність та неможливість проводити масові заходи в Україні.

Проте завдяки міжнародним турне та підтримці закордонної аудиторії українські артисти можуть продовжувати свою діяльність. Artbat та RAJA працюють над створенням музичних релізів, що інтегрують українські етнічні мотиви у сучасну EDM.

Українська музична індустрія, попри всі виклики, демонструє високу адаптивність та інноваційність.

Війна не лише створила нові труднощі, але й відкрила можливості для популяризації української культури на світовій арені.

Майбутнє української музики залежить від підтримки міжнародної спільноти та розвитку цифрових інструментів.

Використані джерела

1. DJ Mag. Top 100 DJs. <https://djmag.com>
2. Офіційний сайт Artbat. <https://artbat.com>
3. Spotify Insights. Global Streaming Trends. Spotify, 2024.
4. Інтерв'ю Miss Monique для EDM Journal. 2023.
5. RAJA: The Rising Star of Ukrainian EDM. EDM Europe, 2024.
6. YouTube Analytics. Ukrainian EDM Performance. YouTube, 2024.
7. Офіційний сайт Korolova. <https://korolova.com>
8. Українська музична індустрія під час війни. Звіт Міністерства культури України, 2023.
9. Tomorrowland Official Website. <https://tomorrowland.com>



***Бондарець Надія Леонідівна
(Nadiia Bondarets),***
*стариша викладачка кафедри
звукорежисури Київського національного
університету культури і мистецтв,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
членкиня спілки звукорежисерів України*
*(Senior Lecturer at the Department of Sound
Engineering, Kyiv National University of
Culture and Arts, PhD student at the
National Academy of Managerial Staff of
Culture and Arts, Member of the Union of
Sound Engineers of Ukraine*
 ORCID 0000-0002-6716-0995
nadegdaleonidovna@gmail.com
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

**САУНДПРОДЮСЕР І АРТИСТ В ОДНІЙ ОСОБІ:
СИНЕРГІЯ ТВОРЧИХ ТА ТЕХНІЧНИХ РОЛЕЙ У СУЧАСНОМУ
МУЗИЧНОМУ ВИРОБНИЦТВІ**

**SOUND PRODUCER AND ARTIST IN ONE PERSON:
THE SYNERGY OF CREATIVE AND TECHNICAL ROLES IN
CONTEMPORARY MUSIC PRODUCTION**

Анотація. У публікації досліджується явище поєднання ролей саундпродюсера та артиста в сучасній музичній індустрії.

Розглядаються переваги й виклики цього феномена, а також аналізуються інноваційні підходи, що зумовлюють розвиток музичного виробництва. Особливу увагу приділено питанням креативності, технічної компетенції та їх взаємодії в умовах новітніх цифрових технологій.

Abstract. *The article examines the phenomenon of combining the roles of a sound producer and an artist in the contemporary music industry. It addresses the advantages and challenges associated with this phenomenon and analyses innovative approaches that contribute to the development of music production. Particular attention is paid to creativity, technical competence, and their interaction in the context of emerging digital technologies.*

Сучасна музична індустрія переживає період трансформацій, де традиційні ролі стають дедалі більш гнучкими. Саундпродюсери, які раніше фокусувалися виключно на технічних аспектах, часто самотійно виконують функції артиста. Водночас музиканти все частіше опановують навички саундпродюсера, створюючи повноцінні треки без залучення сторонніх фахівців. Ця синергія дозволяє значно розширити творчий потенціал та індивідуалізувати звучання музичних проєктів.

Мета дослідження – виявити переваги та недоліки поєднання творчих і технічних ролей у процесі музичного виробництва.

Завдання:

- проаналізувати тенденції сучасного музичного виробництва;
- визначити ключові компетенції, необхідні для поєднання ролей саундпродюсера та артиста;
- оцінити вплив цифрових технологій на цей процес.

Раніше виробництво музики було структуровано навколо чітко розділених ролей: композитор, виконавець, звукорежисер. Музичне мистецтво ХХІ сторіччя завдяки технічному прогресу та економічній стагнації набуло нових форм розподілу ролей.

Поширення музичного матеріалу на цифрових носіях наприкінці ХХ сторіччя забезпечило стрімкий перехід від аналогового звукозапису до використання цифрових технологій під час фіксації аудіо. Початок ХХІ сторіччя в музичному мистецтві ознаменувався активним створенням компактних і мобільних студій звукозапису, а створення музичного аудіо

можна здійснювати навіть в домашніх умовах. Таким чином, значна кількість музикантів різних жанрів із застосуванням різних музичних інструментів використовували технологію звукозапису поза межами великих студій. Переходу від звукозапису в великих студіях до звукозапису поза межами студій (наприклад, в домашніх студіях звукозапису, мобільних студіях тощо) сприяли і виробники аудіообладнання, запропонували світу компактні, достатньо бюджетні та інтуїтивно зрозумілі у використанні технічні засоби звукозапису.

Автори та виконавці музики все активніше залучали цифрові технології в творчій діяльності та поєднували композиторство, звукозапис і виконання – цей синтез діяльностей став передумовою феномену у світовому музичному мистецтві продюсера-виконавця. Нові технології для роботи над творчими музичними проєктами забезпечили нові підходи до задуму, написання, запису та відтворення музики.

Феномен синтезу діяльностей також був викликаний системними економічними кризами. Висока вартість утримання студій звукозапису в ХХ столітті, високі ціни на звукове обладнання, відсутність інформації щодо технологій аудіовиробництва і як наслідок висока ціна та цінність фахівців звукорежисури стали передумовою відмови музикантів від співпраці із рекординговими компаніями, які ще й в основному були монополістами на ринку.

Дослідниця А. Кравченко в науковій статті «Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець ХХ – початок ХХІ століття)» вказує на прогресивний розвиток ансамблевого виконавства в Україні завдяки використанню у своїй творчості новітніх аудіо технологій. Авторка використовує формулювання музиканта-звукорежисера «...всі учасники мистецької дії, незалежно від свого статусу – чи то музиканти-інструменталісти, чи то музикант-звукорежисер...», підкреслюючи присутність даного синтезу діяльностей в сучасному музичному просторі України [1, с. 151].

Використані технології музикотворення та аудіозапису музикантом переосмислюються та застосовуються за іншими креативними

алгоритмами, на відміну від використання звукорежисером. Дане твердження підтверджує і думка А. Кравченко: «Усе це висвітлює феноменологічне й онтологічне значення впливу електроакустичних і аудіовізуальних форм художньо-технологічної комунікації, що виводить ансамблеву культуру музикування на новий щабель прогресивного розвитку в мультимедійну естетосферу постмодерної творчості» [1, с. 151].

Кандидат мистецтвознавства М. Ужинський у статті «Цифрові мистецькі технології як основа електронного музичного інструментарію» наступним чином трактує синтез аудіо технологій і музичного мистецтва: «У мистецтві, яке, окрім культурної складової частини, вбирає в себе і наукові відкриття, ця послідовність матиме структуру: «культура – наука – мистецькі технології – музична композиція» [2, с. 50].

В сучасному музичному мистецтві більшість авторів музики та музикантів використовують сучасні аудіотехнології, які в XX сторіччі здатні були опанувати та мати у власності виключно саундінженери. Таким чином, Макс Барських, Джері Хейл, Kola, Артем Пивоваров, The HardKiss, Onuka, The Maneken, Pro3ak та багато інших артистів самотійно є авторами музики, аранжування, звукозаписів своїх музичних композицій, а в своїй біографії та описі композицій зазначають себе і в ролі саундпродюсерів треків або альбомів. До студій звукозапису виконавці звертають тільки на фінальному етапі міксингу та мастерингу. Синтез діяльностей поєднують і академічні виконавці.

Передусім самотійне використання аудіотехнологій музикантами викликане економією коштів, економією часу, можливістю самотійно без сторонніх здійснювати мистецький пошук, здобуттям нових умінь і навичок і зручністю їх використання, частково недовірою до української звукорежисерської спільноти, бажанням реалізувати себе.

Серед переваг поєднання ролей варто виділити наступні:

- *Креативний контроль*: артист-саундпродюсер має повну свободу в ухваленні рішень щодо звучання треку.

- *Економія ресурсів*: зменшуються витрати на залучення сторонніх спеціалістів.

- *Індивідуальність звучання*: поєднання творчого бачення та технічної реалізації сприяє створенню унікального продукту.

Попри значну кількість переваг, під час поєднання ролей саундпродюсера і артиста в одній особі під час створення музичного проєкту з'являються і недоліки:

- *Перевантаження ролями*: одній особі важко одночасно зосереджуватися на творчості, орієнтації на аудиторію, відповідності стилю та образу і технічних аспектах.

- *Відсутність зворотного зв'язку*: артисти-саундпродюсери можуть втрачати об'єктивність щодо власної роботи.

- *Високі вимоги до навичок*: необхідно досконало володіти як творчими, так і технічними інструментами, а також розумітися на особливостях розміщення мистецького продукту на майданчиках для прослуховування, радіо, телебаченні та додатково мати розуміння щодо популяризації своєї музичної творчості.

Об'єктивно варто зазначити, що сучасні технології, зокрема штучний інтелект, автоматизація процесів у DAW та хмарні сервіси, значно спрощують виробничий процес. Наприклад, алгоритми можуть допомогти в мастерингу треків, залишаючи більше часу для творчості.

Багато сучасних артистів, таких як Біллі Айліш та її брат Фіннеас, демонструють, як успішно поєднувати ролі. Їхній приклад свідчить, що синергія творчих і технічних компетенцій може призводити до створення музики, яка отримує визнання як слухачів, так і професіоналів галузі.

В доповіді було досліджено роль звукоорежисури в українському музичному мистецтві XXI століття, вплив аудіотехнологій на виконавця та формування синтезу діяльностей при створенні музичних композицій – «музикант-звукоорежисер», який забезпечив новий підхід до створення музики та нові методи використання аудіотехнологій. Проаналізовано наукову літературу авторів які піднімають питання поєднання аудіотехнологій і діяльності музикантів. Підкреслено перспективність

розвитку сучасного музичного мистецтва різних жанрів із використанням синтезу діяльностей.

Поєднання ролей саундпродюсера й артиста є перспективною тенденцією, яка сприяє розвитку індивідуального підходу до створення музики. Однак для досягнення успіху необхідно забезпечити баланс між творчими та технічними аспектами, а також використовувати можливості сучасних технологій.

Використані джерела

1. Кравченко А. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець XX – початок XXI століття) Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. Вип. 31. Том 1. С. 147–151. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213765>

2. Ужинський, М. Ю. Цифрові мистецькі технології як основа електронного музичного інструментарію. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*. 2024. (1), С. 48–51. DOI : <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-10>

Боришполь Ганна Іванівна (Hanna Boryshpol),
аспірантка кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Postgraduate student, Department of Psychology and Humanities,
National Academy of Culture and Arts Management)
dkr3121.hboryshpol@dakkkim.edu.ua
orcid.org/0000-0002-9014-6657
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

АКСІОСФЕРА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В КОНТЕКСТІ КОЛЕКТИВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

THE AXIOSPHERE OF THE CREATIVE PERSONALITY IN THE CONTEXT OF COLLECTIVE CULTURAL IDENTITY

Станом на першу чверть XXI століття, людська цивілізація перебуває в своєрідному моменті біфуркації соціокультурного розвитку, вихід з якої значною мірою визначається домінуючою моделлю інтерпретації подій. Напруженість моменту зростає з високою швидкістю,

оскільки актуальні події оновлюються практично щоденно. Отже, значна кількість трактувань Постмодерну (культурної світоглядної парадигми, що відображає весь комплекс суперечливих і складних феноменів сучасної дійсності, хоча отримала абсолютно протилежні критики своєї цінності та актуальності, проте мала великий вплив як на матеріальну, так і духовну сфери буття людської цивілізації кінця XX – першої чверті XXI століття) є не тільки множиною інтерпретацій, але варіантами бачення перспективи історичного розвитку цивілізації. Зауважимо також, що різні «версії» Постмодерну, як постструктуралізм Р. Барта, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, М. Фуко, «нова філософія» А. Глюксмана, Б. Леві, Ж. Долле, Г. Лярдю, К. Жамбіла, теорії Д. Белла, П. Вірілію, О. Маркварда, Р. Рорті, О. Тоффлера скоріше можемо розуміти як взаємодоповнюючі тому рівні у своєму праві на існування в культурфілософському дискурсі.

Аксіологічна парадигма Постмодерну створює ціннісні норми, дефініції яких змінюють зміст, структуру, статус аксіосфери духовної ідентифікації особистості, яка представлена зовнішніми аспектами, відображеними в традиційних сферах культурної діяльності людини, і втілена в загальнолюдських, національних, сімейних, релігійних цінностях. Складність дослідження аксіологічної проблематики полягає в тому, «людина як суб'єкт, носій розуму, одночасно є і об'єктом пізнавальних зусиль» [2, с. 4].

Духовність творчої особистості – це засвідчення ієрархії цінностей, цілей та смислів в її структурі, її безперервного процесу самопізнання в просторі символічних форм – науці, «образів-розумінь» міфології, мові, мистецтві. Знецінення суттєвих шарів знання людини як такого, що втратило актуальність як ненаукове, неправдиве, міфічне, або некоректна інтерпретація культурно-історичного спадку призводить до катастрофічних наслідків. Про це наголошував Ю. Габермас в промові до німецьких книговидавців під час вручення «Премії миру» («Віра та знання», 2001 р.), реагуючи на події 11 вересня 2001 в США. Отже, сучасна культурно-мистецька діяльність являє собою «творчий процес, який проходить крізь усі суспільні галузі, та дозволяє вирішити проблеми, які не можуть бути вирішені експліцитно до тих пір, поки вони не вирішені» [4] і передбачає

високу відповідальність творчої особистості як промоутера світоглядних орієнтирів в єдиному «світі культури» (за Е. Кассіером).

Користуючись термінологією Е. Кассієра («Есе про людину. Вступ до філософії людської культури», 1945 р.), скажемо, що факти та істини втілюються у дійсності лише мірою того, якої інтерпретації вони набули творчою особистістю і визначаються елементами її (особистості) аксіосфери: індивідуальними цінностями та переконаннями, способами інтеграції колективних цінностей в творчій процес, що зберігає та примножує культурну спадщину поколінь, колективною культурною взаємодією, формуванням етичних норм творчості, вибором тематики та стилю тощо. Відповідальна діяльність творчої особистості гармонізує соціокультурний простір, сприяє еволюціонуванню колективної культурної ідентичності завдяки створенню умов для переживання та осмислення людьми почуття єдності та приналежності в акті традиції цінностей, що є основою динамічності системної моделі колективної культурної ідентичності. «Аксіосфера, – слушно зауважує С. Садовенко, – є концентратом семантичного поля культури, але, на відміну від смислів, цінності позначають не просто культурні значення, трансперсональні та об'єктивні, а значення, що піддаються суб'єктивним оціночним судженням, а, отже, постають як предмет переживання» [3, с. 158]. О. Овчарук, розвиваючи концепт «національно-культурна пам'ять» у вимірах феномену творчої особистості, доводить, що через інтерпретацію феноменів соціокультурної дійсності творчою особистістю, «відбувається виявлення особистісних переконань, уявлень, результатів творчої активності..., стає можливим донесення важливих інформаційних кодів» [1, с. 28]. Творча особистість «ототожнює себе з певною культурною традицією, виступає носієм її норм, цінностей, моделей поведінки та інших культурних характеристик» [там само] – універсальних смислів колективної ідентичності історико-культурної спільноти.

Отже, культура простору суспільства та мистецтво не існують відсторонено і залежать від їх інтерпретації і різні історичні періоди. Творча особистість є одним з факторів зміни та легітимізації норм, ідеалів, відносин,

цінностей соціокультурного простору. Творча діяльність особистості оприявлюється в єдності її предметно-матеріальної та духовно-ідеальної активності: «тіла» та «душі» творчого акту. Саме простір символічних форм, аксіосфера творчо-пошукової діяльності та культуротворчий потенціал митців постає простором трансформативної еволюції соціокультурного феномену колективної культурної ідентичності.

Використані джерела

1. Овчарук О. В. Творча особистість у вимірах феномену національно-культурної пам'яті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 23–29.
2. Підлісний П. П. Проблеми аксіології та шляхи їх вирішення : Монографія. Дніпро Видавець Біла К. О. 2020. 164 с.
3. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : Монографія. Київ: НАКККиМ. 2019. 356 с.
4. Preble D. Man creates art creates man. McCutchan Publishing Corp. 1973. 431 p. URL : <http://surl.li/nwhyzy> (дата звернення 08.12.2024)

Бурміцька Людмила Франківна (Liudmyla Burmitska),
доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-наукового інституту перформатичних мистецтв
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
(Associate Professor Department of Musical Art Educational and Research
Institute of Performing Arts of the National Academy of Culture and Arts
Management, Honored Worker of Arts of Ukraine)
<https://orcid.org/0000-0002-0904-4830>
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСАНДРА БУРМІЦЬКОГО ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ 2022 – ПОЧАТКУ 2023 РОКУ. ТЕМАТИКА ТА АКТУАЛЬНІСТЬ

THE SONGWRITING OF COMPOSER OLEKSANDR BURMITSKYI DURING THE RUSSIAN AGGRESSION (2022 – EARLY 2023): THEMES AND RELEVANCE

Воєнна агресія Росії проти України, яка розпочалась 24 лютого

2022 року, кардинально змінила життя людей різних мирних професій. Багато сімей вимушені були покинути свої домівки, вивезти із зони бойових дій людей похилого віку та дітей у більш безпечні місця. Українське суспільство об'єдналось, щоб протистояти цьому лиху на військовому, гуманітарному, культурному фронтах.

Зі слів американського письменника, редактора, видавця, сценариста Дейва Еггерса, який разом з колегами ПЕН-осередків України й США презентували Звіт про втрати української культури від російської воєнної агресії 24 лютого 2022 року, можна зрозуміти, що «знищення української культури під час широкомасштабної війни – це не випадковість, бо Росія вже сотні років намагається стерти самотутню українську культуру, а кількасотрічні цілеспрямовані зусилля із винищення усього видатного: культурних установ, особистостей і культурної пам'яті» [3].

Такої ж думки виконавчий директор Консультативної комісії США з публічної дипломатії при Державному департаменті Вівіан Вокер, яка зазначила, що «одна з причин того, що українська культура та ідентичність зазнали нападу з боку Росії, полягає в тому, що вони становлять значну загрозу для Росії, тому що це справжня історія нації та індивідуальності проти вигаданої розповіді про «руській мір», який намагається проєктувати таку морально-етнічну та духовну перевагу, якої просто не існує» [4].

В перші дні війни митці пісенної культури стали захищати особливе «поле бою» – за серця і душі українців. Знаний український композитор ХХ–ХХІ століття Олександр Бурміцький, у творчому доробку якого є естрадні пісні різної тематики, сучасні романси, музика для театру і кіно, хорові та інструментальні твори, разом з іншими митцями міцно утримував культурно-мистецький фронт [1].

Композитор прагнув заглибитись у світ, у якому зараз, під час війни, опинилось українське суспільство, щоб зрозуміти всі переживання, проблеми та потреби того часу та через пісню, засобами музичної виразності, підняти бойовий дух військових і цивільних громадян, підтримати родини, які залишались в зоні бойових дій, або вимушені були покинути свої домівки й поїхати в західні області України чи за її межі,

достукатись до сердець та вилікувати душі людей, які постраждали від російської агресії, зміцнити віру у перемогу [2].

Так, через тиждень після початку повномасштабного воєнного вторгнення Росії в Україну, композитор написав пісенну композицію на поезію Дмитра Хоми «Вставай за Україну!», яку виконали солісти Академічного ансамблю пісні і танцю Державної прикордонної служби України (ДПСУ) Максим Апостолов, Володимир Новохацький, Іван Коренівський і автори пісні (<https://www.youtube.com/watch?v=dzwoTx33K8g>). Вокальні треки співаки записували на різних студіях звукозапису та надсилали Олександрові для загального зведення. Маршовий ритм, внутрішня енергія спротиву і вольовий характер, який прослуховується в мелодиці пісні та аранжуванні, яке також писав композитор, стверджували віру в міцність і незламність Збройних сил України, підіймали бойовий дух і додавали сил для протистояння російській агресії.

В той самий час була написана наступна пісенна композиція на вірші Дмитра Хоми «Тримаймося, браття!», вона була виконана і записана тим самим складом солістів Академічного ансамблю пісні і танцю ДПСУ, що й попередня (<https://www.facebook.com/DPSUkraine/videos/1117561269068695>). В пісні знайшли відображення події 24 лютого, коли до острова Зміїний, на якому перебувало 13 військових Ізмаїльського прикордонного загону, підійшов ракетний крейсер «Москва» і на вимогу здатися почув у відповідь: «Русский военный корабль – иди ...». Ця фраза стала мемом і одним із символів боротьби з російськими окупантами [3]. В пісенній композиції використано ритмічний речитатив, який виконавці читають під метроритмічну пульсацію (важкий біт), яка створює ритмічну структуру пісні та притаманна стилю реп; майже однотипні, вольові музичні фрази, які закликають до об'єднання та згуртованості «тримаймося браття, бо разом ми сила!», всі ці засоби музичної виразності створили той настрій, атмосферу, яка потрібна була українським воїнам.

У перший місяць війни була написана й пісня «На стомленій землі весна шепоче» (<https://www.facebook.com/watch/?v=1138565563362723>)

також на вірші Дмитра Хоми, яку виконали солістки Академічного ансамблю пісні і танцю Державної прикордонної служби України (ДПСУ) Олена Назарова, Ірина Рябко та заслужений діяч мистецтв України Людмила Бурміцька. Вокальні треки співачки надсилали Олександрю з різних куточків України, куди вимушені були виїхати з дітьми на початку війни.

Пісенні композиції періоду першого року російської воєнної агресії: «Ніхто крім нас» на вірші зnanого українського поета-піснєра Вадима Крищенка, «Запальною свічу», «Новий рік 2023» на вірші Дмитра Хоми, «З нами правда, браття», «Дамо жару» на вірші Миколи Яроша, «Ми єдині» на вірші Володимира Вакулича об'єднують мелодичні звороти рішучості, сили, протистояння, енергії та емоційної напруги, так званого «драйву». Особливого значення набула піснє, написана ще у 2014 році та виконана Академічним ансамблем пісні і танцю Державної прикордонної служби України «Це війна» на слова Олександра Смика (<https://fb.watch/jmuR4HMCNh/>). У 2022 році ця пісенна композиція прозвучала у виконанні польської співачки Олександри Журавель на телевізійній антивоєнній акції, яку провели польські діячі культури на підтримку України.

Широким мелодичним мисленням, контрастною динамікою, складною за композиторським задумом гармонією виділяються пісні написані у співпраці з поетесою, активним громадським діячем, заслуженим працівником культури України, Головою всеукраїнської Громадської організації «Поступ жінок-мироносиць», ініціатором та організатором проєкту «Мистецький спецназ», Зоєю Ружин [6]. Пісенні композиції: «Йде війна, а сонечко в очі зазирає», «Ой калинонько, калино» (виконала народна артистка України Олени Кулик), «Україна – це мій рай» увійшли до книги поетеси «За перемогу, за волю народу!». До збірки «Святому Миколаю Славеня возносимо» були включені пісні для дітей на християнську тематику. Ці книги вийшли з друку у 2022 році [7].

Притаманний індивідуальному стилю композитора виражений мелодизм у поєднанні з національною характерністю та сучасними засобами музичної виразності проявились у написанні романсу «Ти

любила мене» на слова Анатолія Вихруща та в пісні, де оспівується тепло материнської любові, вдячність та шана батькам «Матусю моя» на слова львівського поета Богдана Чудійовича. Солоспівам притаманна сучасність побудови мелодії, внутрішня експресія в поєднанні зі слов'янською широтою, різноманітність форми та тісний зв'язок музичного й поетичного образів.

Війна московії проти України дала поштовх для написання нових музичних творів на теми, які загострились та стали актуальними. Пісенні композиції митця отримали важливе для суспільства спрямування: патріотичне, антивоєнне, ліричне, збереження українських традицій та родинних цінностей. У ті тривожні дні композитор писав про те, що відбувалось у житті кожного українця, чим дихало і жило суспільство. Пісні відображали найсвіжіші події того часу, про які потрібно було говорити зараз, а не колись. Саме в цьому актуальність і цінність пісенної творчості Олександра Бурміцького в період воєнної російської агресії 2022 та початку 2023 років.

Пісні, написані в період російської агресії, звучать у виконанні Академічного ансамблю пісні і танцю ДПС України, солістів, дитячих колективів на різних концертних майданчиках, в теле- та радіоефірах.

Використані джерела

1. Бурміцька Л. Ф. Роль пісенної творчості композитора Олександра Бурміцького в соціокультурному просторі України ХХІ століття. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККиМ, 2019. 272 с. С. 58–59.

2. Бурміцька Л. Ф. Пісенна творчість композитора Олександра Бурміцького 2017–2022 років: тематика та актуальність. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство*: Зб. матеріалів ІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККиМ, 2022. 283 с. С. 151–153.

3. Вікіпедія: вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B2%D0%BE%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%BB%D1%8C,_%D0%

B8%D0%B4%D0%B8_%D0%BD%D0%B0_%D1%85%D1%83%D0%B9

4. Радіо Свобода. Режим доступу : <https://www.radiosvoboda.org/a/eggers-zvit-vtraty-ukrayinskoyi-kultury-ahresiya-rosiyi/32164637.html>

5. Польське радіо: портал польського радіо [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.polskieradio.pl/398/8106/Artykul/2972768,%D0%AF%D0%BA-%D0%B2%D1%80%D1%8F%D1%82%D1%83%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B8-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97_%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%83-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%83-%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D1%89%D0%B8%D0%BD%D1%83-%D0%B2%D1%96%D0%B4-%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B8

6. Ружин Зоя Володимирівна [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D0%B6%D0%B8%D0%BD_%D0%97%D0%BE%D1%8F_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0

7. Садовенко С. М. Поетично-пісенні збірки Зої Ружин як приклад творчого і науково-практичного партнерства: презентація книг «Ми Святому Миколаю Славею возносимо!» та «За перемогу! За волю народу!». *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: Зб. матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККиМ, 2022. 283 с. С. 134–139.

Nataliya Vorobyova (Воробйова Наталія Борисівна),
Senior Lecturer at the National Academy
of Culture and Arts Management
(старший викладач НАКККиМ)
nb.vorobyova@dakkkim.edu.ua
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

THE ROLE OF OPERA AGENCIES IN PROMOTING NATIONAL CULTURE: A PATH FOR UKRAINE'S CULTURAL DIPLOMACY

РОЛЬ ОПЕРНИХ АГЕНТСТВ У ПРОСУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ШЛЯХ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ

Keywords: *cultural diplomacy, opera agencies, intercultural exchange, national opera, international stage.*

In today's globalized world, culture plays a key role in international relations, creating the foundations for intercultural dialogue and the promotion of national heritage. Opera, as one of the most influential forms of performing

arts, is an essential tool in representing a nation's cultural identity abroad. Opera agencies, acting as intermediaries between performers, theaters, and audiences, are increasingly becoming active participants in cultural diplomacy, contributing to opera's global influence and the development of intercultural exchange.

The interaction between culture and diplomacy has been explored by numerous scholars, particularly in the context of musical arts [1; 5]. However, the role of opera agencies in this process remains insufficiently covered. Most studies focus on the economic aspects of the agencies' activities, neglecting their contribution to creating intercultural projects and promoting national opera on the international stage.

The purpose of this article is to examine the contribution of opera agencies to the development of cultural diplomacy by promoting national opera on the international stage and their role in creating intercultural projects.

Regarding the role of opera agencies in promoting national opera on international stages, several key functions can be identified:

1. Supporting performers and career development.

Agencies provide artists with the resources necessary to reach the international stage, offering various forms of support, from organizing tours to professional guidance on contracts and career development strategies [4]. They also help elevate the image of national performers by organizing their participation in prestigious international festivals and competitions, where artists can showcase national opera and vocal traditions.

2. Organizing international tours and participation in festivals.

Agencies actively establish international contacts, organize tours, and facilitate the access of national opera performances to a wider global audience. For example, participation in major festivals not only presents national music but also allows for cultural exchange, strengthening cultural dialogue and ensuring mutual enrichment.

3. Building the country's image.

Successful performances abroad create a positive image of the country and its culture. Through the active efforts of agencies, culture and national

opera gain the opportunity to be heard and recognized internationally, positively affecting the country's reputation worldwide [2].

Opera agencies play a significant role in creating intercultural projects that promote cultural exchange. They initiate international joint productions that bring artists from different countries together, allowing for the blending of diverse cultural traditions and increasing mutual understanding between nations. These productions provide an opportunity to explore multicultural themes and reinterpret classical works, as seen in many European operas [1].

In the digital age, opera agencies are also leveraging new technologies to create multimedia projects, which present national opera in innovative formats. These projects not only engage younger audiences but also contribute to the evolution of cultural diplomacy. Online platforms have become essential tools for expanding audiences and overcoming geographical boundaries, enabling broader access to opera [3].

Additionally, opera agencies actively support the development of young performers through initiatives like master classes, competitions, and internships. These programs provide emerging artists with opportunities for professional growth and cultural integration, fostering a global opera community. Exchange programs further help young singers gain valuable experiences in different traditions, enhancing their skills and broadening their perspectives.

Furthermore, opera agencies foster international collaborations and partnerships with theaters and opera houses worldwide. By facilitating the participation of national troupes in joint international projects, these agencies not only present their own culture but also encourage creative and innovative exchanges with other theater companies, promoting artistic growth and diversity in opera [5].

Opera agencies are effective tools of cultural diplomacy, as they help countries promote their culture on the international stage. Ukraine can actively utilize this mechanism to increase the visibility of its national opera and cultural traditions abroad. This effort should focus not only on showcasing Ukrainian interpretations of foreign operas but also on promoting the operas of the

Ukrainian national composing school. A key strategy would be creating special initiatives that highlight the uniqueness of Ukrainian opera heritage, organizing tours of Ukrainian opera's performers, and participating in international opera productions.

In addition, the use of digital platforms and advanced technologies will allow Ukraine to overcome geographical boundaries and attract new audiences, especially in the context of globalization. These initiatives will contribute to the formation of a positive image of the country on the international level and the development of cultural diplomacy, creating opportunities for the further integration of Ukrainian culture into the global cultural process.

List of References

1. Adams C. The Economics of Opera. Cambridge University Press, 2019. P. 145–168.
2. Cooper M. Opera Career Management. Routledge, 2019. P. 89–104.
3. Johnson R. Contracts and Career Development in Opera. Oxford University Press, 2020. P. 56–78.
4. LeBrun J. Talent Agencies and Opera Singers: Challenges of the 21st Century. University of Chicago Press, 2022. P. 101–123.
5. Wagner A. Global Opera Markets. Springer, 2021. P. 73–95.



Гвоздь Юрій Миколайович,
 аспірант кафедри музичного мистецтва
 ННІ перформативних мистецтв
 Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв,
 артист оркестру Українського
 академічного
 фольклорно-етнографічного ансамблю
 «Калина»,
 заслужений артист України
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
dmz2122.uhvozdz@dakkkim.edu.ua
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),
 доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України,
 професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
 (Doctor in Cultural Studies, Professor, Honored Artist of Ukraine,
 Professor at the National Academy of Culture and Arts Management)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

СОПІЛКА В РЕТРОСПЕКТИВІ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА 50-80 РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

THE SOPILKA IN THE RETROSPECT OF UKRAINIAN FOLKLORE AND PROFESSIONAL PERFORMANCE (1950–1980)

Сопілка з повним правом може називатися найдавнішим музичним інструментом України. Тому підтвердженням є численні археологічні знахідки, давні зображення та історичні джерела.

Спираючись на лінгвістичні особливості можна стверджувати, що сопілка (вона ж «дуда») має автохтонне походження. Сопілка, як свистковий інструмент, досяг досконалості в Україні, де розвивалася рання інструментальна музика, виконавська та композиторська творчість (XX ст.) [3; 4].

Сопілка розповсюджена на всіх теренах нашої Батьківщини, як окремий (сольний) інструмент, так і складова «троїстих музик», ансамблів та оркестрів [2].

На відміну від класичної блокфлейти сопілка конструктивно довгий час лишалася незмінною і «народною» за прикладом Григорія Сковороди, який володів цим інструментом (сопілкою). Блокфлейта, як інструмент класичний, пройшла неодноразово поліпшення форми, свисткового пристрою, гральних отворів та інших елементів, інтонаційні та акустичні можливості сопілки лишалися незмінними [1].

До певного часу сопілка була сольним інструментом, або інструментом у складі «троїстих музик» [2]. Починаючи з 50-тих років ХХ століття, завдяки деяким конструктивним змінам, сопілку можна було побачити вже в інших жанрах: камерному, оркестровому та обов'язково в ансамблях сопілкарів. Фактично одночасно такі майстри як І. Скляр, О. Шльончик, В. Зуляк, а згодом – Д. Левицький, М. Тимофіїв і, нарешті, творець теперішньої десятиотворної концертної сопілки Д. Демінчук – поліпшили як звучання, так і надали остаточного вигляду українській сопілці. З'явилися нові можливості та остаточно сформувався ансамбль сопілок від баса (були спроби застосовувати сопілку як контрабас) до сопілки-пікколо.

Найвідомішими виконавцями та популяризаторами гри на сопілці 50-60-тих років були Є. Бобровніков та В. Попадюк – вихідці з Донецчини та Гуцульщини відповідно.

З 60-70-тих років ХХ століття сопілку вже можна побачити та в хорі ім. Верьовки, і в Національній капелі бандуристів. З 1978 року в оркестрі народних інструментів в численних обласних та філармонійних творчих колективах. З початком промислового виробництва сопілок на фабриці в Мельницю-Подільську на базі експериментально-виробничих майстерень настає новий етап в історії інструменту – серійне виробництво.

Цікавими є аспекти співпраці Д. Демінчука та М. Тимофієва щодо вдосконалення сопілки, послуговуючись певними елементами, запозиченими у класичної флейти, що, власне, і стало орієнтиром для сопілки моделі Д. Демінчука.

Професійне сопілкове мистецтво безумовно бере свої витoki із фольклору з усіма відмінностями та особливостями певного регіону.

Починаючи від сольних награвань, подекуди навіть і сигналів (хоча не таких гучних як трембіта), згодом бачимо появу «троїстих музик» (кількість котрих умовна), але незмінно присутня сопілка. Якщо Наддніпрянина надає перевагу басолі, сопілці та бандурі (іноді скрипці або цимбалам), то на Гуцульщині до вподоби прийшлися скрипка, цимбали, сопілка, а також бубен та бухало, відповідно до регіону.

Можна зазначити, що досконалості свисткові інструменти (наразі сопілка) досягли в тих культурах, де розвивалася рання інструментальна музика, виконавська та композиторська творчість, відбувався пошук інструментобудівних технологій, тобто в культурах розвинутих комплексно. Таким прикладом розвитку палеолітичної флейти є блокфлейта (аналог сопілки), звідки й висновок про причини відсутності сопілки в українському ренесансі та бароко.

Сопілка довгий час була вівчарським, ярмарковим та аматорським інструментом з простими формами ансамблевого музикування. Новітнє ж оркестрове звучання вимагає від інструменту не лише виразного тембру, але й широкої динамічної шкали.

Отже, завдяки сопілці та сопілкарям, музична культура України може пишатися ще й величезним різнобарв'ям традиційних дерев'яних духових, репрезентованих широкому колу шанувальників як на Батьківщині, так і за її межами.

Використані джерела

1. Корчинський М. Спроба історичного вивчення сопілки. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вінниця, 2006. Випуск 11. С. 154–160.
2. Садовенко С. М. Народні ансамблі троїстих музик як феномен української традиційної музичної культури та чинник збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 36–45. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338817>.
3. Товкайло Я. Традиційні народні аерофони в контексті навчання в мистецьких школах. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*, 2020. Випуск 38. С. 159–164.
4. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друге видання. Харків, 2012. 512 с.



**Годлевський Володимир Олександрович
(Volodymyr Godlevsky),**

*аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
провідний концертмейстер кафедри
хореографії НАКККиМ (Postgraduate
student of the National Academy of Culture
and Arts Management, Leading
concertmaster of the Department of
Choreography).*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9889-5767>
volodymyr.hodlevsky@gmail.com

Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),

*доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Doctor in Cultural Studies, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor at the National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ЕТНІЧНИЙ ТА РЕГІОНАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ

ETHNIC AND REGIONAL FOLKLORE IN THE MODERN MUSICAL ENVIRONMENT OF UKRAINE IN THE 21ST CENTURY

У наш час прослідковується актуалізація та популяризація фольклорного надбання етнічних груп, які широко представлені на регіональному рівні в Україні та мають величезний вплив на трансформаційні процеси, що відбувалися і відбуваються у фольклорно-джазовому напрямі означеного часового періоду.

Мелос фольклорної спадщини національних меншин як традиційний фундамент є базисом для рис культурного надбання, потребує збереження та відтворення усіма можливими видами видовищної форми. Створення різних фондів, об'єднань, земляцтв мистецько-культурного напрямку, залучення фольклорних ансамблів та інструментарію, допомагає зберегти

та відтворити безцінний матеріал для художнього опрацювання майбутніх поколінь.

Перебування етнічних представників різних меншин території України сприяли виникненню багатьох загальних спільних рис, які використовують як представники української фольклорної спадщини так і окремі етнічні формування

Саме зараз хотілося відмітити представника кримськотатарського етнічного пласту фольклорного середовища дослідника, композитора, аранжувальника Усеїна Бекірова, який увібрав у своїй творчості фольклорні та джазові елементи на платформі кримськотатарської мелодичної спадщини. Дисертаційне дослідження науковця «Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній та джазовій композиторській практиці» автор проводить паралелі щодо трансформаційних процесів, які відбуваються у фольклорно-джазовій площині мелодичної інтерпритації фольклорного надбання.

Багато важливих питань підіймається автором роботи щодо кримськотатарського фольклору, пісенного надбання у творчому пошуку сучасних етнічних композиторів, джерельного базису вивчення та дослідження кримськотатарської фольклорної спадщини.

Розкриваючи тематику ґрунтового дослідження кримськотатарського фольклору Усеїн Бекіров зауважує, що «відродження й збереження традиційних фольклорних форм пов'язано з багатьма проблемами. Це не випадково, оскільки до фольклорних форм відносяться й особливі музичні, словесні, танцювально-драматичні прояви культури. Все частіше у сучасній культурі термін «фольклор» співвідноситься з реконструйованими або стилізованими формами фольклору, зокрема, зверненням до текстів чи ритуалів, стилістично розроблених або репрезентованих у виставах з традиційним інструментарієм, вокальними та танцювальними номерами» [1, с. 38].

Цікавою на нашу думку щодо регіонального фольклору видається наукова праця В. Данилець «Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і

виконавський аспекти», в якій науковиця розглядає різні аспекти обробки та трансформації фольклорного надбання різними способами та засобами. Авторка досліджує інтерпретаційні питання, які виникають при поєднанні автентичного надбання з сучасними зразками фольклорного мелосу, розкриваючи думку про те, що «метод реконструювання фольклорного матеріалу в процесі музичної обробки є провідним методом композиторської взаємодії з народним першоджерелом з метою привнесення національної домінанти в композиційну структуру музичного твору. Також музична обробка фольклору передбачає репрезентацію власної оригінальної концепції первинно фольклорної моделі в умовах сучасного музичного мистецтва, використовуючи нові композиційні прийоми XX століття» [2, с. 27].

Отже, на нашу думку актуалізація та популяризація фольклорного надбання стимулює розвідки та винаходи новітнього процесу трансформації, інтерпретаційного поштовху новітніх напрямів, стильового мистецького руху щодо розвитку сучасних композиторських задумів. Реалізація процесів синтезу етнічної та регіональної фольклористики з новітніми формами та видами музичного контенту розкриває національну єдентичність, патріотичну палітру, гідність та приналежність індивідуума до сучасного музичного середовища України XXI століття.

Використані джерела

1. Бекіров У. Р. Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці : дис.... д-ра філос. ... : 025 - «Музичне мистецтво». Київ, 2023. 183 с.
2. Данилець В. В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти : автореф. дис. кандидата мистецтвознавства. Харків, 2021. 220 с.

Голей Назар Тарасович (Nazar Holei),
*аспірант Навчально-наукового інституту мистецтв
 Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
 (postgraduate of Educational-Scientific Institute of Art of
 Vasyl Stefanyk Precarpathian National University)*
golej@icloud.com
м. Івано-Франківськ, Україна (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

КОЛОМІЙСЬКА ФІЛАРМОНІЯ ІМЕНІ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА ЯК ПЛАТФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ ПРОДЮСЕРСЬКИХ ВІЗІЙ МИКОЛИ ГУБЧУКА

THE KOLOMYIA PHILHARMONIC NAMED AFTER OLEKSANDR KOZARENKO AS A PLATFORM FOR THE REALIZATION OF MYKOLA HUBCHUK'S PRODUCER VISIONS

Коломийська філармонія імені Олександра Козаренка є важливою культурною інституцією, яка за короткий період свого існування стала центром академічного музичного життя в регіоні. Заснована у грудні 2021 року, вона стала результатом синергії місцевих ініціатив, державної підтримки та візіонерського підходу Миколи Губчука, її художнього керівника. Ця стаття досліджує історію створення філармонії, її продюсерські практики та вплив на розвиток локальної спільноти, з акцентом на популяризацію академічної музики [3].

Коломийська філармонія розташована в історичній будівлі товариства «Сокіл», котра впродовж XX століття була центром культурного й громадського життя Коломиї. Відновлення цієї будівлі стало важливим кроком у збереженні історичної спадщини міста. Завдяки ініціативі Миколи Губчука та підтримці місцевої громади, будівля була реконструйована, а в її стінах створено сучасний концертний простір, який відповідає високим технічним і акустичним стандартам.

Присвоєння філармонії імені Олександра Козаренка в квітні 2023 року стало визнанням внеску композитора в українську музичну культуру. Це рішення підкреслює важливість збереження й популяризації національної музичної спадщини [1].

Продюсерські підходи Миколи Губчука:

– *формування репертуару*: Микола Губчук у своїй продюсерській діяльності поєднує інноваційність із повагою до традицій. Репертуар філармонії охоплює симфонічну, камерну та хорову музику, зокрема твори сучасних українських композиторів Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича. Особлива увага надається прем'єрним виконанням творів, що сприяє їх популяризації на національному рівні та розширенню музичних горизонтів аудиторії.

– *співпраця з виконавцями*: філармонія активно залучає до співпраці провідних українських і зарубіжних виконавців, оркестри та ансамблі, що підвищує якість концертних програм і сприяє професійному зростанню місцевих музикантів. Наприклад, у філармонії виступали артисти Національної опери України, Національного симфонічного оркестру та відомі солісти із-за кордону. М. Губчук активно запрошує талановитих молодих виконавців, надаючи їм можливість виступати перед широкою аудиторією. Це формує нову генерацію музикантів, які є частиною глобального музичного простору.

– *використання сучасних технологій*: діяльність філармонії активно інтегрується у цифровий простір. Онлайн-трансляції концертів, присутність у соціальних мережах і створення цифрового архіву виступів дозволяють розширити аудиторію. Важливим є залучення молоді засобами інтерактивного контенту, що робить академічну музику доступнішою та привабливішою. Інноваційні платформи, такі як YouTube, дозволяють філармонії демонструвати свої концерти міжнародній аудиторії, сприяючи глобалізації української музики.

– *освітні ініціативи*: філармонія є платформою для освітніх проєктів. Зокрема, проводяться майстер-класи для студентів, лекції з історії музики, воркшопи з сучасних виконавських технік. Освітні програми орієнтовані як на професійних музикантів, так і на широку аудиторію, що сприяє формуванню нових слухацьких традицій. У співпраці з місцевими музичними школами організовуються інтерактивні програми, котрі популяризують класичну музику серед дітей і підлітків.

– *філармонія як центр культурного життя*: діяльність філармонії виходить за межі традиційних концертів. Тут проводяться фестивалі, присвячені українській та світовій класиці, тематичні вечори, благодійні заходи та мистецькі зустрічі. Зокрема, важливим стало проведення фестивалю камерної музики, який об'єднав виконавців з усієї України [2].

– *вплив на локальну спільноту*: філармонія стала важливим чинником культурного розвитку регіону. Її діяльність сприяє інтеграції місцевих виконавців у загальноукраїнський контекст, підвищує рівень музичної освіти та формує нову слухацьку аудиторію. Продюсерські підходи М. Губчука орієнтовані на створення інклюзивного культурного середовища, де кожен може знайти себе. Філармонія також є майданчиком для презентації нових творів українських композиторів, що дає змогу їм отримати ширше визнання та підтримку.

Тому можемо стверджувати, що Коломийська філармонія імені Олександра Козаренка стала не лише осередком музичної культури, але й прикладом ефективного продюсування в академічній музиці. Інноваційний підхід Миколи Губчука поєднує збереження традицій із впровадженням сучасних практик, що сприяє зростанню інтересу до класичної музики серед різних категорій слухачів. Цей досвід може бути адаптований і для інших регіонів України.

Використані джерела

1. Коломийська філармонія носитиме ім'я композитора Олександра Козаренка. *Інформатор* *Коломия*. URL : <https://kl.informator.ua/2023/04/12/kolomyjska-filarmoniia-nosytyme-imya-kompozytora-oleksandra-kozarenka> (дата звернення: 03.12.2024).
2. Розправляючи крила «Сокола». Як в Коломії працює мала філармонія. *Postimpreza*. URL: <https://postimpreza.org/texts/rozpravliaiuchy-kryla-sokola-iak-v-kolomyi-pratsiue-mala-filarmoniia> (дата звернення: 05.12.2024).
3. Філармонія ім. О. Козаренка. *opendatabot.ua*. URL : <https://opendatabot.ua/c/44515345> (дата звернення: 05.12.2024).

Грачова Надія Сергіївна (Nadiia Hrachova),
 аспірантка ІООД імені Івана зязюна НАПН України,
 керівниця Премії Global Teacher Prize Ukraine ГС «Освіторія»
 (PhD student at the Ivan Ziaziun Institute of Pedagogical and Adult
 Education of the NAES of Ukraine,
 Head of the Global Teacher Prize Ukraine Osvitoria NGO)
gracheva.n@gmail.com;

Ходацька Ольга Миколаївна (Olga Khodatska),
 доктор філософії (галузь знань 01 – Освіта/Педагогіка, спеціальність –
 011, освітні, педагогічні науки), вчителька української мови і літератури,
 методист Гімназії-інтернату № 13,
 заступниця голови Київської «Просвіти» (Doctor of Philosophy (Field of
 Knowledge 01 – Education/Pedagogy, Specialty 011 – Educational and
 Pedagogical Sciences), teacher of Ukrainian language and literature,
 methodologist at Boarding Gymnasium No. 13,
 Deputy Head of the Kyiv «Prosvita» Society)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ІННОВАЦІЙНИЙ ОСВІТНІЙ ПРОЄКТ УКФ «УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В КОМІКСАХ»

INNOVATIONS IN EDUCATION: THE UKRAINIAN CULTURAL FOUNDATION PROJECT «UKRAINIAN LITERATURE IN COMICS»

*Ми є. Були. І будемо МИ!
 Й Вітчизна наша з нами!
 Іван Багрянний*

Українська література від найдавніших часів і понині була й залишається «літературою місії» (С. Єфремов).

Історично склалося так, що національно свідомі письменники змушені постійно перебувати «на барикадах» боротьби за власну ідентичність народу – його мову, культуру, історію, державність. Мало кому з них, на відміну від європейських митців слова, випадало розкошувати в суто естетичному полі художнього тексту. І це факт історично зумовлений, оскільки саме художньому слову долею відведена роль духовної зброї за свободу та незалежність України. Відтак, навіть на перший погляд аполітичні письменники поєднують мистецьку плоть художнього твору із усвідомленою ангажованістю насущними суспільно-

політичними ідеями, що й визначило наскрізний духовно-патріотичний історизм нашої культури, її націєохоронний зміст.

Сьогодні, в умовах героїчного спротиву відвічному ворогу України – російському окупантові – особливо актуально звучить пасіонарний імператив чільного ідеолога всеукраїнського світогляду Юрія Липи, зафіксований у його монументальні праці «Призначення України»: *«Все є доцільне, що служить силі українського організму»*. Тож нині особливої ваги набуває доглибне усвідомлення українцями національного «Я» та достеменне ознайомлення світової спільноти з істинними цінностями, що їх сповідує й виборює впродовж століть український народ. Відтак роль художнього слова в цьому сенсі неоціненна, надто коли йдеться про навчання та виховання сучасного покоління дітей шкільного віку, на долю яких випало воєнне лихоліття, немалою мірою й вимушене перебування поза межами рідної землі. Тому перед учителями-словесниками постає архіважливе завдання – за таких драматичних умов максимально мотивувати інтерес учнівської молоді до мистецьких джерел, до кращих зразків української літератури, які «розкривають нашу ідентичність, історію, культуру, формують особистість, здатну до самоствердження, саморозвитку» (О. Ходацька).

Як же зацікавити нашу учнівську і студентську молодь до читання художньої літератури? Адже «Людина, для якої книжка вже у дитинстві стала такою необхідною, як скрипка для музиканта, як пензель для художника, ніколи не відчуває себе обділеною, збіднілою і спустошеною» (Сухомлинський В.).

Сучасні способи комунікації визначають тип культури і менталітет людей. Тож учителям необхідно враховувати особливості цього покоління; шукати оптимальні шляхи сприйняття й аналізу великого обсягу інформації; опановувати нові методи, прийоми, технології навчання. Комікси до художніх творів з української літератури – це і є результат пошуку відповідей на питання «як зробити урок яскравим та видовищним?» Команда проєкту «Українська література в коміксах» (Надія Грачова – керівниця проєкту, Ольга Ходацька – авторка сценаріїв

до коміксів, Олена Черкун – креативна дизайнерка) за підтримки УКФ вирішила поєднати традиційні інструменти та новітні технології і створили комікси/малюнки до 20 художніх творів класичної української літератури (7, 9–11 класи) <https://ukrlitcomics.com.ua/>

Контент каталогу складають твори українських письменників, що показово відображають національні ментальні характеристики українців, їх життєву стійкість, духовні орієнтири у контексті подолання викликів долі, історичних, соціальних обставин. Серед таких митців слова: І. Котляревський. Соціально-побутова драма (за визначенням автора – малоросійська опера) «Наталка Полтавка» (*возвеличення духовної величі людини з народу; засудження покірності долі, владі та застарілим звичаям*); М. Коцюбинський. Імпресіоністична новела «Intermezzo» (*утвердження думки, що людина щаслива лише в гармонії з природою, а митець відіграє важливу роль у суспільстві*); П. Куліш. Історичний роман, роман-хроніка «Чорна рада» (*заклик до єднання, збереження цілісності України; утвердження думки, що тільки свідомо українська інтелігенція має бути панівним класом суспільства*); В. Стефаник. Новела «Камінний хрест» (*єдність селянина з рідною землею і проблема еміграції, яка нині дуже гостро постала перед українським народом з окупованих територій*); П. Тичина. Вірш «Я утверждаюсь» (*утвердження нездоланності рідного народу; поет і народ у вірші, авторська версія твору*); Ю. Яновський. Новела «Подвійне коло» (*зображення революції і громадянської війни в Україні; «тому роду не буде переводу, де браття милують згоду», в якому бережуть правічні моральні скарби: любов до свого подружжя і до дітей, вірність, працьовитість, віра в людське в людині і мужність*); М. Куліш. Сатирична комедія «Мина Мазайло» (*художнє відтворення проблеми українізації у 20-30-х роках ХХ ст.; сатиричне змалювання новітнього міщанства, засудження міщанства, комплексу меншовартості, національної упередженості й зверхності; висміювання носіїв великодержавного шовінізму; актуалізація питання української мови*); О. Довженко. Кіноповість «Україна в огні» (*зображення початку війни з фашистськими загарбниками та відступу*

радянських військ; незламність сили і непохитність духу нашого народу, здатність до визвольної боротьби і впевненість у перемозі над ворогом; утвердження невмирущості української нації в кривавий час війни); У. Самчук. Роман-хроніка «Марія» (мистецький твір, де відтворено голодову трагедію українського народу 1933 р.; хроніка життя української жінки як відображення долі селянства; звеличення праці, любові, материнства, України); І. Багряний. Пригодницький роман «Тигролови» (зображення трагічної долі людини-особистості в радянському тоталітарному режимі; перемога добра над злом; за будь-яких обставин потрібно залишатися Людиною); Гр. Тютюнник. Новела «Три зозулі з поклоном» (зображення складності людських стосунків через історію нещасливого кохання, возвеличення любові як високої християнської цінності); В. Стус. Вірші: «На колимським морозі калина» (роздуми про те, як боляче чекати смерті на чужині і яке швидкоплинне людське життя), «Господи, гніву пречистого» (утвердження сили людського духу, прагнення не загубити у тяжких випробуваннях своєї самототожності, неповторності своєї долі); В. Симоненко. «Ти знаєш, що ти – людина?» (роздуми письменника про швидкоплинність життя, протягом якого кожний повинен встигнути покохати, зробити добрі справи); Л. Костенко. Історичний роман у віршах «Маруся Чурай» (незнищенність українського народу (особистості з багатим духовним світом), глибока віра в його (її) духовну силу і могутність) та ін.

Візуалізація основних структурних складових інтерпретації кожного твору включає аналіз сюжетних ліній, цитат, добір паспортних характеристик та корисних матеріалів, які автоматично згенеровані за QR-кодом-посиланням; залучення експертів з оцінювання щодо пропонованих творів (М. Вовк – доктор педагогічних наук, професор, завідувачка відділу змісту і технологій педагогічної освіти ІПОД імені Івана Зязюна НАПН України; Г. Райбедюк – кандидат філологічних наук, професор Ізмаїльського гуманітарного університету); створення стислого паспорта-характеристики до них, правильності використання підібраних цитат, що вичерпно характеризують головних героїв/тему/ідею; підбір корисних

посилань, які знайомлять читача з художніми особливостями твору, деякими аспектами теорії літератури (за програмовими вимогами до НМТ/ЗНО); ілюстрації (згідно з визначеними сюжетними лініями) до кожного твору (українська та англійська версії).

Проект Українського культурного фонду «Українська література в коміксах» був презентований у м. Пшемешль (Польща) на Конгресі СФУЖО (Світової федерації українських жіночих організацій) у жовтні 2023 року, а також у ЦПРПП для вчителів-філологів Києва (<https://www.youtube.com/watch?v=P2HP11Z3Tlc&t=897s>), в Інституті педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України, Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка (<https://www.youtube.com/watch?v=txBBZasAhOI>), в Ізмаїльському державному гуманітарному університеті, в Інституті післядипломної педагогічної освіти Чернівецької області, Запорізькому національному університеті та в міських відділах освіти Хмельницького, Львова, Тернополя тощо, а також за кордоном: м. Торонто, Нова Школа (Канада), м. Спліт (Хорватія), Unbreakable Ukraine Foundation (Польща) (<https://www.youtube.com/watch?v=LEMDf3cOnoo&t=3s>), в Іспанії, Німеччині, Італії, Бразилії тощо.

Матеріали коміксів не є основним джерелом опанування навчальної дисципліни «Українська література», а пропонуються як візуальний додатковий дидактичний матеріал поліфункціонального застосування. Учитель може їх продуктивно використовувати в руслі виконання учнями творчих (гра з цитатами та малюнками) і дослідницько-пошукових завдань (історичний дискурс), міждисциплінарних зв'язків (слово/живопис/музика) тощо. Істотно, що кожен комікс включає QR-покликання на повний текст презентованого твору, знання якого передбачено основними цілями чинних програм, на художній фільм чи театральну постановку, живий голос поета (В. Стус, В. Симоненко), картину («Катерина». Т. Шевченко) тощо.

До кожного коміксу розроблено тестові завдання, за якими можна перевірити свої знання за прочитаним художнім твором (сайт: <https://ukrlitcomics.com.ua/>).

Всі комікси перекладені англійською мовою, що дає можливість педагогам проводити уроки на міждисциплінарній основі, а також дітям-вимушеним переселенцям, які проживають за кордоном, знайомити своїх ровесників-іноземців з кращими зразками української літератури як складовою української культури загалом.

З огляду на сучасні воєнні обставини, об'єктивно зумовлений формат подання навчального матеріалу (дистанційна та змішана форми) та потребу контролю й закріплення знань шкільного курсу з української літератури (до кожного твору розроблено тести), нагально постає проблема переосмислення дотеперішніх методичних підходів щодо опанування дисципліни, пошуків нових, інноваційних форм подачі матеріалу, формування оптимальних ціннісно-мотиваційних векторів сучасної літературної освіти назагал.

Таким чином, культурно-мистецький продукт (онлайн-каталог) є вагомим інформаційним джерелом для читачів – дітей, дорослих, учителів, які цікавляться національною спадщиною – українською мовою, літературою та культурою, адже контент каталогу пропонує нові культурні наративи та сенси українського суспільства. Особливий вплив контент каталогу має на учнівську молодь в Україні та за кордоном, де навчаються діти-переселенці з тимчасово окупованих територій. Нині в сучасній молоді й у різних категорій дорослих є потреба підтримки мотивації та інтересу до читання книг українських авторів як національного надбання, що є підґрунтям залучення широкої цільової аудиторії в нашій державі й чинником розвитку української писемності. У перспективі результати проєкту стануть якісним контентом для презентування унікальності українського літературного мистецтва, культурного відродження держави в післявоєнний час, що сприятиме єднанню світової спільноти проти російської військової та культурної експансії.

Онлайн-каталог стане надійним інструментом для вчителів в організації якісного викладання української мови і літератури, англійської мови, історії, адже контент каталогу слугує дидактичним матеріалом для проведення уроків на міждисциплінарній основі (у поєднанні з історією, географією, мистецтвом, англійською мовою тощо). Результати цього проекту важливі для викладання, насамперед, філологічних, краєзнавчих, гуманітарних дисциплін в умовах дистанційного і змішаного формату навчання, що нині є викликом перед українською освітою.



**Грищенко Валентина Іванівна
(Valentina Hryshchenko),**

*кандидат педагогічних наук, доцент, доцент
кафедри музичного продакшну Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Candidate of Pedagogical Sciences, Associate
Professor, associate professor of the department of
academic and pop vocals and sound engineering
of the National Academy of Culture and Arts
Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

РЕКЛАМНІ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОСУВАННІ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ПРОДУКЦІЇ

ADVERTISING COMMUNICATIONS IN THE PROMOTION OF AUDIOVISUAL PRODUCTS

Процес становлення та поглиблення підприємництва в різних галузях української економіки супроводжується інтенсивним розвитком реклами. Помилково думати, що реклама з'явилася в Україні на початку 1990-х років. І до цього часу реклама використовувалася для стимулювання продажу товарів, але в умовах вільних ринкових відносин реклама почала активно функціонувати як інструмент масового просування товарів і послуг, зокрема й в аудіовізуальному секторі.

Просування фільму для прокату і продажів на вторинному ринку - це останній і вирішальний етап на довгому шляху від написання сценарію до його виходу до глядачів. Просування фільму починається відразу після його створення. На етапі планування продюсер має визначити сегмент аудиторії фільму і відповідно до цього вибудувати концепцію просування та дистрибуції.

На ранніх етапах виробництва фільму публічність зазвичай забезпечується традиційними способами, такими як інтерв'ю та прес-конференції з ключовими режисерами. Продюсерам важливо знайти розумний баланс між жанровою і тематичною спрямованістю створюваного фільму і громадською думкою про нього. Під час планування рекламних кампаній підкреслюється, що найважливішими характеристиками кінопродукту є комерційний бренд режисера і знамениті актори, зайняті у фільмі. Останнім часом увагу також приділяють продюсеру, кінематографісту і сценаристу.

Більша частина витрат на рекламу припадає на період прокату. Під час планування прокату слід враховувати, що фільми зазвичай переходять з першого в другий реліз протягом двох-чотирьох тижнів. Невдала дата виходу або неправильний вибір цільової аудиторії, на яку розраховані основні компоненти рекламної кампанії, можуть серйозно вплинути на прокат фільму.

Щоб вибудувати правильну стратегію просування фільму, необхідно точно визначити, які фільми відносяться до мейнстріму, артхаусу та інших категорій. Для кожної категорії характерні свої масштаби і зміст рекламних кампаній. Нині фільми виробляються й телевізійними каналами, і в цій якості кінопроекти мають значні переваги в телевізійній рекламі, бо телебачення дає змогу сучасним кіноанонсам охопити величезну аудиторію - глядачів каналу.

Більшості продюсерів необхідно навчитися правильно розраховувати рекламні бюджети. Якщо продюсери не розуміють цього і не організовують рекламні кампанії належним чином, фільми можуть втратити гроші в прокаті. Однак, деякі фільми не потребують широкої

реклами. В основному це стосується авторського кіно. У будь-якому разі важливо пам'ятати, що немає нічого небезпечнішого для продукту, ніж погана реклама. В обох випадках рішення ухвалюються індивідуально і мають бути результатом серйозної аналітичної роботи. Хоча формула «вкладіть великі кошти в рекламу і просування, і ви отримаєте великі касові збори» завжди правильна, ризики, безумовно, існують. Стандартний набір інструментів, який колись використовувався в рекламі, відходить у минуле. Замість цього агентства розробляють власний набір технологій для формування загальної комунікаційної стратегії своїх клієнтів.

У сучасній рекламі посилюється роль креативу, що передбачає подачу продукту да допомогою таких інструментів як: *product placement*, вірусний маркетинг (*viral marketing*) (включно з такими прийомами, як *word-of-mouth*, партизанський маркетинг та інші CPR-програми), SMS-комунікації, інтернет-інтеграція і так званий мобільний маркетинг. Крім того, національні кінопромоутери часто використовують інтерактивний характер сучасних засобів комунікації та передачі інформації для просування своїх фільмів (SMS-конкурси, сайти підтримки фільмів тощо).

Різновидами методів вірусного маркетингу є :

- *live placement* (прийом, що ґрунтується на нестандартних ситуаціях, створення прихованих театральних вистав у житті споживачів для привертання уваги та стимулювання продажів продукції);
- *word-of-mouth* - «сарафанне радіо», що базується на створенні інформації для поширення інформації серед споживачів, а також на просуванні фільмів у своїй країні);
- *cross-promotion* – спеціальні заходи по просуванню кінопроекту і бренду.

Українські продюсери уважно спостерігають за досвідом зарубіжних колег і намагаються впроваджувати нові форми реклами в просування фільмів у своїй країні. У результаті вони все частіше використовують такі методи на етапі виробництва і подальшого випуску фільмів:

- *кіномерчендайзинг* - створення продуктів, заснованих на образах героїв художніх фільмів або серіалів;

- *talent relation* - залучення зірок кіно до рекламних кампаній;

- *провокаційний маркетинг* (привертання уваги до продукту за допомогою шоку або потрясіння як основного елемента);

- *вірусний маркетинг*, що часто ґрунтується на створенні інформації, яка апріорі цікава не тільки ЗМІ, а й широкій публіці. Ключ до точності вірусного маркетингу лежить в активному використанні знань про психологію людини і не випадково від самого початку його складовою було нейро-лінгвістичне програмування.

Оскільки рекламна та маркетингова діяльність досить складні та специфічні сфери діяльності, продюсери не завжди в них добре розбираються. У таких випадках продюсеру слід звертатися за допомогою до різних організацій, що спеціалізуються на маркетингових і рекламних послугах. Вони можуть бути підрозділом кінокомпанії або незалежною організацією, такою як рекламне агентство, маркетингова компанія або консалтингова фірма яка проводять кваліфіковані опитування аудиторії, аналізує фокус-групи та надає аналітичні висновки. Сьогодні продюсерські компанії виділяють кошти на подібні дослідження, щоб якомога грамотніше і точніше визначити цільову аудиторію фільму і правильно розподілити бюджет рекламної кампанії.

Використані джерела

1. Джек Траут , Ел Райс. Маркетингові війни. Вид.Фабула, 2019. 240 с.
2. Jay Conrad Levinson, Paul R. J. Hanley. The Guerrilla Marketing Revolution: Precision Persuasion of the Unconscious Mind. Piatkus Books, 2005. 192 с.

Грінченко Світлана Іванівна (Svitlana Hrynchenko),
 кандидат соціологічних наук,
 старший науковий співробітник
 Українського центру культурних досліджень (УЦКД)
 (PhD in Sociology Senior Research Fellow,
 Ukrainian Center for Cultural Studies)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЯК РЕСУРС СОЦІОЕКОНОМІЧНОЇ РЕЗИЛІЄНТНОСТІ СІЛЬСЬКИХ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД

CULTURAL POTENTIAL AS A RESOURCE FOR THE SOCIO-ECONOMIC RESILIENCE OF RURAL TERRITORIAL COMMUNITIES

Анотація. У статті розглянуто організаційно-економічні інструменти як ключові важелі формування привабливості сільських територіальних громад в умовах децентралізації, воєнного стану, цифрової трансформації та потреби у відновленні. Акцентовано на міждисциплінарному підході до вирішення проблем локального розвитку, що поєднує економічні, соціальні, культурні, просторові та інституційні чинники. Обґрунтовано актуальність дослідження з огляду на зростання регіональних диспропорцій, руйнування інфраструктури, дефіцит управлінських ресурсів і потребу у швидкій адаптації до нових викликів у посткризовий період.

Метою дослідження є систематизація організаційно-економічних інструментів і оцінювання їхньої ефективності для підвищення привабливості сільських ТГ з урахуванням соціокультурної специфіки, кадрової спроможності та цифрової готовності.

Методологічну основу становить комплексний підхід, що включає критичний аналіз літератури, узагальнення українських і зарубіжних практик, типологізацію організаційно-економічних інструментів, логіко-функціональне моделювання схеми оцінювання безпеки громад, а також аналітичне прогнозування очікуваних ефектів їх запровадження.

У результатах запропоновано класифікацію інструментів з розподілом на організаційні (партисипативне управління, агенції розвитку, соціальний капітал, стратегічне планування, міжмуніципальна співпраця, цифровізація управління) та економічні (грантове фінансування, публічно-приватне партнерство, податкові стимули, бізнес-інкубатори, маркетинговий менеджмент, оцінювання економічної та культурної безпеки). Запропоновано узагальнену схему методів оцінювання: індикативний, інтегральний, експертний, статистичний, моніторинговий підходи, SWOT- та PESTELI-FAMIL(Y)-аналіз, математичне моделювання. Окреслено очікувані ефекти: зростання інвестиційної привабливості, активізація людського потенціалу, розвиток підприємництва, підвищення самодостатності громад і поліпшення якості життя.

У висновках підтверджено практичну значущість дослідження для органів місцевого самоврядування, управлінців, фахівців з розвитку громад та міжнародних партнерів. Використання системного набору інструментів дозволяє адаптувати політики до локального контексту, посилити інституційну спроможність громад і забезпечити їх інтеграцію у європейський культурно-управлінський простір.

Ключові слова: *локальний розвиток, організаційно-економічні інструменти, цифрова трансформація, стратегічне управління, соціальний капітал, економічна безпека, публічно-приватне партнерство.*

Abstract. *The article examines organizational and economic instruments as key tools for enhancing the attractiveness of rural territorial communities under the conditions of decentralization, martial law, digital transformation, and urgent recovery needs. The study emphasizes an interdisciplinary approach to addressing local development issues that combines economic, social, cultural, spatial, and institutional factors. The relevance of the research is substantiated in the context of growing regional disparities, infrastructure destruction, managerial capacity deficits, and the need for rapid adaptation to new challenges in the post-crisis period.*

The aim of the study is to systematize organizational and economic instruments and assess their effectiveness in increasing the attractiveness of rural territorial communities (TCs), taking into account sociocultural specificity, human capital potential, and digital readiness.

The methodological framework is based on a comprehensive approach that includes critical analysis of scholarly literature, generalization of Ukrainian and international practices, typologization of organizational and economic instruments, logical-functional modeling of a security assessment framework, and analytical forecasting of the expected effects of instrument implementation.

The results present a classification of instruments, divided into organizational (participatory governance, local development agencies, social capital formation, strategic planning, intermunicipal cooperation, digitalized administration) and economic (grant funding, public-private partnerships, tax incentives, business incubators, marketing management, economic and cultural security assessment). A generalized scheme of assessment methods is proposed, including indicative, integral, expert-based, statistical, monitoring approaches, SWOT and PESTELI-FAMIL(Y) analyses, and mathematical modeling. The expected outcomes include increased investment attractiveness, human capital activation, business development, community self-sufficiency, and improvement of quality of life.

The conclusions emphasize the practical significance of the research for local self-government bodies, administrators, community development practitioners, and international partners. The application of a systemic set of instruments enables adaptation of development policies to the local context, strengthening of institutional capacity, and integration of rural TCs into the European cultural and governance space.

Keywords: *local development, organizational and economic instruments, digital transformation, strategic management, social capital, economic security, public-private partnership.*

Постановка проблеми. Сільські територіальні громади України перебувають у стані глибоких трансформацій, що супроводжуються зменшенням чисельності населення, інфраструктурною деградацією, втратою економічної динаміки та зростанням соціально-економічної поляризації. Повномасштабне вторгнення значно загострило ці процеси: міграційний відтік, кадровий дефіцит і дестабілізація місцевих економік поставили під загрозу як базові функції управління, так і соціальну згуртованість. У цих умовах децентралізація, цифрова трансформація та євроінтеграційні орієнтири вимагають переосмислення не лише інструментів локального розвитку, але й самих уявлень про привабливість сільських територій.

Крім економічних і управлінських чинників, дедалі більшого значення набувають культурні, символічні й архітектурно-просторові ресурси громади: від локальної ідентичності та культурної спадщини – до просторової організації, репутаційного капіталу й участі мешканців у формуванні середовища. Відсутність цілісного бачення привабливості як багатовимірного феномену (економічного, соціального, культурного, середовищного) обмежує дієвість існуючих підходів до розвитку сільських територій.

У цьому контексті особливої актуальності набуває розроблення ефективних організаційно-економічних інструментів, інтегрованих із культурними практиками та соціально-просторовими механізмами мобілізації внутрішнього потенціалу громад. Такі інструменти повинні бути орієнтовані не лише на підвищення інвестиційної привабливості чи активізацію підприємництва, а й на підтримку культурної ідентичності, розвиток місцевих ініціатив, зміцнення довіри й формування сприятливого культурного ландшафту. Формування міждисциплінарної системи таких інструментів розглядається як актуальне наукове й прикладне завдання, що визначає конкурентоспроможність і життєздатність сільських територій в умовах складних соціальних і безпекових викликів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвиток територіальних громад в умовах сучасних викликів і цифрової трансформації привертає дедалі більше уваги науковців, які досліджують інструменти стратегічного планування, економічної безпеки, партисипативного управління, а також формування соціального капіталу й просторової стійкості. Аналіз наукових публікацій дозволяє виокремити кілька провідних напрямів: цифровізація місцевого управління, інноваційний розвиток аграрних територій, підвищення стійкості через кооперацію, а також міжнародний досвід інтеграції інтелектуальних і соціокультурних практик.

Дослідження Я. Паламаренко та Н. Пришляк зосереджуються на інноваційних підходах до формування локального підприємницького середовища як базового чинника економічної активності громад [1]. Р. Полікровським доведено вплив цифрових інструментів управління на ефективність реалізації проєктів у громадах, наголошуючи на необхідності технологічної адаптації місцевих органів влади [2]. Н. Цегельник та О. Ярмолук систематизують підходи до оцінювання економічної безпеки, підкреслюючи її роль у забезпеченні сталого розвитку громад [3].

Наукові розвідки В. Довженко, А. Войтенко, М. Плотнікова акцентують на значущості європейського досвіду партисипативного управління для посилення участі громадян у прийнятті рішень [4]. О. М. Варченко, Д. Ф. Крисанов, О. О. Варченко вивчають організаційно-економічні передумови місцевого розвитку, зокрема активізацію ресурсного потенціалу [5]. Автори Дж. Лю та Ф. Лі демонструють важливість цифрової інфраструктури в процесі відродження сільської місцевості, особливо через розширення інклюзивного доступу до інноваційних практик [6].

У роботах А. Мартос-Педреро, Ф. Хоакіна Кортеса-Гарсії, Е. Абад-Сегури та Л. Х. Бельмонте-Урени досліджується роль інтернаціоналізації та кооперації як чинників підвищення стійкості аграрного сектору, що має безпосереднє значення для адаптивного стратегічного управління громадами в умовах глобальних викликів [7]. М. Н. Фусейні акцентує на необхідності розвитку цифрової інфраструктури для підвищення

добробуту сільського населення, зокрема шляхом забезпечення базових соціальних послуг [8].

Особливої уваги заслуговують просторові аспекти місцевого розвитку. С. Крістіансе пропонує аналітичний підхід до просторового планування як засобу відновлення й розвитку інфраструктури громад, підкреслюючи значення колективного планування у протидії деградації периферійних територій [9]. Дослідники Ч. Ху, Г. Сун, Ц. Ху, Ц. Фан розглядають інструменти повторного використання сільських земель як засіб залучення латентного територіального потенціалу, що може бути джерелом нової локальної економіки та соціальної мобілізації [10].

Виділення невирішених частин загальної проблеми. Попри розмаїття досліджень, низка сутнісних аспектів залишається недостатньо опрацьованою. Передусім це стосується питання цілісної систематизації й практичного впровадження організаційно-економічних інструментів, зорієнтованих не лише на економічну ефективність, але й на формування привабливого соціокультурного середовища сільських територіальних громад. Особливо актуальним постає завдання адаптації цих інструментів до умов воєнного стану, кризової мобільності населення, зміни моделей споживання, трансформації культурних практик і зниження символічної представленості локальних спільнот.

Окрім цього, недостатньо розкрито взаємозв'язки між економічною безпекою, проектною діяльністю, стратегічним плануванням, цифровими технологіями та механізмами партисипації в контексті формування не тільки інвестиційного клімату, а й позитивної ідентичності громади. Ігнорування культурного, символічного та середовищного капіталу суттєво звужує горизонт оцінювання привабливості територій.

Науковий внесок цього дослідження полягає в поглибленні міждисциплінарного підходу до аналізу інтегрованих механізмів управління розвитком громад. Зокрема, пропонується концептуалізація локальної привабливості як комплексної категорії, що охоплює економічну життєздатність, соціальну згуртованість, культурну ідентичність та архітектурно-просторову організацію. Такий підхід дозволяє формувати сталі моделі розвитку, чутливі до контексту громади, і розширити наукове бачення процесів зміцнення економічної, інституційної та культурної стійкості на локальному рівні.

Метою статті є дослідження ефективності організаційно-економічних інструментів, спрямованих на підвищення привабливості сільських територіальних громад в умовах децентралізації, воєнного стану, цифрової трансформації, культурної фрагментації та євроінтеграційного курсу. Особлива увага приділяється інтеграції економічного, соціального, культурного й архітектурно-просторового вимірів привабливості як основи для сталого локального розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний стан економіки України визначається високим рівнем нестабільності й наявністю стійких кризових тенденцій, спричинених комбінацією внутрішніх і зовнішніх деструктивних чинників. До ключових проблем слід віднести неефективність окремих суб'єктів господарювання, політичну турбулентність, послаблення інституційної довіри, а також вплив глобальної конкуренції, що призвели до розбалансування національної соціоекономічної системи та погіршення міжнародного іміджу держави.

Особливо гостро ці процеси проявляються на рівні сільських територій, де система життєзабезпечення залишається фрагментованою, інституційно вразливою та просторово депресивною. Децентралізація, яка мала стати рушієм розвитку, виявилася неповною, з нерівномірним розподілом ресурсів, відповідальності й управлінської спроможності між громадами. Багаторічні структурні проблеми, зокрема демографічне старіння, інфраструктурна деградація, культурна ізоляція та брак фахових кадрів, лише поглибилися в умовах воєнного стану.

Це зумовлює потребу у переосмисленні не лише економічних підходів до розвитку сільських територій, а й культурно-інституційних передумов стійкості. Сільські громади потребують моделей локального розвитку, що базуються на поєднанні економічної ефективності, соціальної згуртованості, просторової інтеграції та культурної репрезентативності. Локальні системи господарювання мають формуватися з урахуванням ідентичності місця, традиційних практик, символічного капіталу та участі мешканців у формуванні середовища.

В умовах сучасних викликів – збройної агресії, глобальної продовольчої кризи, послаблення внутрішнього ринку та фрагментації територіальних зв'язків – актуалізується завдання формування стійких, автономних і ресурсно збалансованих громад. Особливої ваги набуває

питання стратегічного переформатування локальних економік: від сировинної залежності до інноваційної, культурно залученої та екологічно чутливої моделі, здатної втримати людський капітал, активізувати соціальні мережі й репрезентувати себе в ширшому регіональному чи європейському контексті.

Ю. Перегуда справедливо зазначає, що поєднання зовнішніх (екзогенних) і внутрішніх (ендогенних) чинників – від геополітичних загроз до структурної соціально-економічної кризи – формує критичне середовище для функціонування сільських територіальних громад. Це зумовлює необхідність системного підходу до підвищення їхньої конкурентоспроможності шляхом підтримки галузей, що мають локальну соціальну, економічну та культурну значущість. Зокрема, сільське господарство в цій логіці розглядається не лише як джерело продовольчої безпеки, а й як фактор збереження способу життя, культурних ландшафтів, зайнятості, соціальної інтеграції та репрезентації громади у міжрегіональному середовищі. Ефективна підтримка аграрного сектору в синергії з місцевими ініціативами, кооперативами та культурними практиками може стати одним із ключових організаційно-економічних інструментів підвищення привабливості громад як для мешканців, так і для інвесторів, соціальних партнерів і мігрантів з досвідом урбанізованого життя [11, с. 5].

Одним із найбільш чутливих факторів, що безпосередньо впливають на соціально-економічну ситуацію в Україні, є інтенсивні міграційні процеси, які в умовах воєнної агресії набули загрозливих масштабів. Стрімке скорочення населення, втрата трудових ресурсів, депопуляція окремих регіонів і демографічне старіння створюють не лише економічні дисбаланси, а й підривають соціопросторову цілісність громад. Ці процеси знижують рівень локальної ідентифікації, руйнують міжпоколіннєву комунікацію, сприяють втраті культурного капіталу та призводять до формування територій без соціальної тяглості. Хоч подібні тенденції спостерігаються і в інших європейських країнах, для України вони мають надзвичайну гостроту через низький ступінь урбаністичної компенсації, обмежену мобільність культурних інституцій і слабку політику реінтеграції потенційних поверненців у сільські громади.

У цьому контексті людський капітал має розглядатися не лише як трудовий ресурс, а як комплексна основа соціального, культурного й інституційного відтворення громади. Збереження його якості, різноманітності й залученості стає критичним для подолання не лише економічної, а й культурної депресії сільських територій.

В умовах повномасштабного вторгнення особливого значення для соціального, економічного й культурного розвитку територіальних громад набуває міжсекторна взаємодія. Ефективна співпраця органів місцевого самоврядування з представниками бізнесу, громадянського суспільства, культурних інституцій та міжнародних партнерів є критично важливою умовою формування стійких горизонтальних і вертикальних зв'язків. Такі зв'язки не лише забезпечують ресурсну мобілізацію, а й підсилюють соціальну згуртованість, відкривають простір для інституційної довіри та формують умови для розвитку «культурної інфраструктури взаємодії» – громадських просторів, спільних платформ, проєктних лабораторій.

Л. Головка, В. Худинець і Т. Головка зазначають, що перспективним напрямом у зміцненні громад є міжрегіональна й транскордонна співпраця, заснована на адаптації європейських стандартів до українського регіонального контексту [13, с. 37]. Зокрема, проєктний підхід, що активно застосовується в громадах, демонструє високу результативність навіть в умовах надзвичайних викликів, оскільки дозволяє поєднувати технічну реалізацію з гнучкістю соціального впливу, локальною ідентичністю та культурною релевантністю.

Стратегічні пріоритети сучасного розвитку громад мають враховувати не лише питання інфраструктурного відновлення та безпеки, а й потребу у соціально-культурній інтеграції внутрішньо переміщених осіб, ветеранів, людей із досвідом втрати території, громади або соціального статусу. Важливими аспектами тут виступають доступ до культурних послуг, створення інклюзивного громадського середовища, підтримка локальних культурних ініціатив та активізація малого бізнесу як способу самозайнятості й культурного самовираження.

На сучасному етапі розвитку аграрного сектору України спостерігається посилення диференціації сільськогосподарських виробників за організаційно-правовими формами й галузевою спеціалізацією. Водночас саме малий аграрний бізнес демонструє

зростаючу динаміку, виступаючи джерелом не лише економічної активності, а й локальної укоріненості, сталих соціальних мереж, нових форматів культурної взаємодії (ярмарки, гастрономічні фестивалі, локальні бренди).

У цьому контексті розроблення й впровадження дієвих організаційно-економічних механізмів підтримки малих форм господарювання набуває фундаментального значення. Такі механізми мають бути інтегрованими з культурною політикою громади, спрямовані на розвиток локальних брендів, ремесел, гастрокультури, кооперації та просторової ідентичності, що в сукупності формує конкурентоспроможне й пізнаване середовище для життя, праці й творчості.

Методи оцінювання економічної та культурної безпеки сільських територіальних громад наведені у таблиці 1 (див. табл. 1).

Таблиця 1

Методи оцінювання економічної та культурної безпеки сільських територіальних громад (Джерело: сформовано автором)

Назва методу	Зміст і характеристика
Індикативний метод	Оцінювання за набором основних показників, що характеризують стан громади: фінансові, соціальні, демографічні, інфраструктурні та культурно-інституційні.
Інтегральний метод	Узагальнення обраних індикаторів в єдиний індекс економічної та соціокультурної безпеки громади.
Експертний метод	Залучення фахівців і стейкхолдерів для комплексної оцінки економічного, соціального та культурного потенціалу громади.
Статистичний метод	Аналіз кількісних показників економічної безпеки з використанням математичних і статистичних моделей.
Культурологічний метод	Оцінювання ролі локальної ідентичності, культурної спадщини, архітектурного середовища, традицій і символічного капіталу в підвищенні привабливості громади.
Моделювання (економіко-математичні методи)	Використання комп'ютерного та сценарного моделювання для прогнозування стану безпеки громади з

	урахуванням культурних, демографічних та економічних ризиків.
SWOT-аналіз	Виявлення сильних і слабких сторін громади, можливостей і загроз, зокрема в галузі культурного розвитку, участі громади та соціального згуртування.
PESTELI-FAMIL(Y)-аналіз	Оцінювання зовнішніх і внутрішніх чинників, що впливають на громаду, включаючи культурну політику, мобільність населення, екологію та інституційну сталість.
Моніторинговий метод	Регулярне відстеження динаміки ключових показників економічної та культурної безпеки громади з метою оперативного реагування на зміни.

В таблиці 1 представлено основні підходи до оцінювання економічної та культурної безпеки на рівні територіальних громад з урахуванням їх точності, доступності, гнучкості та придатності для короткого й довгострокового аналізу. Вибір методів оцінювання визначається специфікою кожної громади, рівнем доступу до якісних даних, кадровим і технологічним потенціалом, а також стратегічними пріоритетами розвитку.

Використання комплексного підходу, який поєднує кілька методів – у тому числі культурологічних, соціально-експертних і статистичних – дозволяє більш точно ідентифікувати ризики, виявляти дисбаланси у просторовій і соціальній структурі, формувати ефективну систему превентивного управління та підвищувати загальний рівень економічної, соціальної й культурної стійкості громади.

Варто зазначити, що одним з ефективних організаційно-економічних інструментів формування інвестиційної та культурної привабливості сільських територіальних громад є маркетинговий менеджмент інвестиційної діяльності. Його доцільно розглядати як систему стратегічного управління процесами залучення, розподілу та ефективного використання інвестиційних ресурсів, яка інтегрує також репутаційний капітал громади, її локальну ідентичність і символічну візуалізацію в публічному просторі.

Такий підхід передбачає не лише раціональне планування та впровадження інвестиційних стратегій, а й моніторинг довгострокових ефектів через призму культурної відповідності, соціального сприйняття та якості публічного простору. Він спрямований на підвищення конкурентоспроможності території як цілісного середовища, здатного приваблювати не лише фінансовий капітал, але й людські ресурси, туристичний потік, творчі ініціативи та зовнішню увагу.

Дослідження І. Благун, Л. Гриневич та М. Диха констатують, що основними завданнями маркетингового менеджменту в контексті розвитку територіальних громад є:

- формування конкурентоспроможного профілю громади шляхом ефективного використання ресурсного потенціалу, створення умов для інноваційної діяльності та інтеграції в регіональні й міжнародні економічні та культурні мережі;
- підвищення якості життя населення через стимулювання економічного зростання, розвиток інфраструктури, культурної інфраструктури та системи соціальних послуг;
- створення нових робочих місць і підтримка підприємництва, що сприяє зниженню рівня безробіття, зростанню доходів населення й розширенню економічної бази громади;
- залучення внутрішніх та зовнішніх інвестицій як ресурсу для модернізації середовища, розвитку виробничого і культурного потенціалу, а також зміцнення просторової й соціальної стійкості [15, с. 22].

Застосування маркетингового підходу, на думку дослідників, дозволяє громадам не лише активізувати інвестиційну діяльність, а й сформувати стійку стратегічну ідентичність. Вона є сукупністю економічних, культурних, символічних і комунікаційних характеристик, які підвищують упізнаваність громади, її репутаційну привабливість та спроможність до самопозиціонування в конкурентному регіональному та глобальному середовищі.

Водночас сучасний розвиток територіальних громад в Україні супроводжується низкою системних викликів, які стримують реалізацію їхнього трансформаційного та інноваційного потенціалу. Серед ключових

бар'єрів – обмеженість інституційних механізмів, недостатня інтегрованість культурної політики в стратегії розвитку, а також дефіцит фахівців, зумовлений довготривалою тенденцією міграції людського і символічного капіталу до великих міст або за кордон. Ці чинники вимагають пошуку адаптивних моделей управління, заснованих на стратегічному партнерстві, мобілізації місцевих ресурсів і переосмисленні ролі громади як середовища для особистісного, професійного й культурного розвитку.

Відтак, управління людським потенціалом набуває значення системоутворювального чинника функціонування як бізнесу, так і самих територіальних громад. Мотивація мешканців до участі у розвитку громади, започаткування підприємницької або культурної ініціативи, діяльність у місцевих органах влади, в освітньо-соціальних або креативних проєктах – усе це формує не лише кадрову, а й ціннісну основу громади.

У своїй праці Л. Тешева обґрунтовує, що ефективні мотиваційні системи, які поєднують економічні, соціальні та культурні індикатори, використовуються в провідних країнах світу – США, Японії, Франції, Великій Британії, Німеччині, Швеції – для підвищення привабливості організацій і територій. У контексті сільських ТГ застосування організаційно-економічних інструментів мотивації сприяє активізації внутрішнього ресурсу, посиленню іміджу громади та її привабливості як простору сталого майбутнього [17, с. 152].

У сучасних умовах демократизації публічного управління, впровадження політики децентралізації та загострення конкуренції між регіонами за обмежені ресурси, особливого значення набуває формування ефективної та культурно чутливої системи стратегічного планування на місцевому рівні. Більшість сфер життєдіяльності громади – від економіки до соціального добробуту й культурної динаміки – потребують стратегічного підходу, що враховує довгострокові цілі, просторову логіку розвитку, локальну ідентичність і внутрішні ресурси громади.

Стратегічне планування в цьому контексті має базуватися на розширенні горизонту прогнозування, забезпеченні відповідності між

цільовими заходами й наявними організаційними, фінансовими, кадровими та культурними ресурсами. Однак не менш важливим є формування стратегічної культури – сукупності інституційних практик, процедур і цінностей, що забезпечують участь мешканців як носіїв не лише економічної ініціативи, а й ціннісної візії майбутнього громади.

Ключовим принципом виступає партисипативність, тобто активне залучення громадян до процесів розроблення стратегічних документів, ієрархізації потреб, визначення пріоритетів розвитку та ухвалення рішень щодо розподілу бюджетних ресурсів.

Такий підхід дозволяє перетворити стратегічне планування на діалогову платформу, де зустрічаються інституційна логіка управління, потреби різних соціальних груп і колективні уявлення про простір, спадщину, цілісність середовища.

Стратегічне планування, засноване на партисипації, не лише підвищує результативність управлінських рішень, а й зміцнює довіру до місцевої влади, активізує соціальний і культурний капітал, сприяє підвищенню репрезентативності громади в зовнішньому середовищі та формує сприятливі умови для інклюзивного культурного зростання.

Таким чином, стратегічне бачення стає не лише технічною схемою розвитку, а й ціннісним ідентифікатором громади, відкритим до змін, але прив'язаним до її історії, ландшафту, архітектури, соціальних практик та емоційного образу місця [4].

Напрями активізації стратегічного економічного розвитку сільських територіальних громад наведено в таблиці 2 (*див. табл. 2*).

Важливими напрямками економічного розвитку сільських територіальних громад є формування стратегічно орієнтованої місцевої економічної політики, підтримка розширення підприємницької діяльності, активізація залучення інвестицій, модернізація інфраструктурного забезпечення та зміцнення соціальної стабільності. Ці напрями потребують інтеграції в ширшу систему управління, що враховує культурну, просторову та екологічну специфіку території як основу її відновлювального й інноваційного потенціалу.

Напрями стратегічного розвитку сільських територіальних громад
(Джерело: сформовано автором)

Напрямок	Зміст і характеристика
Формування політики стратегічного розвитку місцевої економіки	Розроблення довгострокових стратегій розвитку на основі аналізу ресурсного потенціалу, потреб населення, просторових переваг і культурної ідентичності.
Розширення підприємницької діяльності	Підтримка малого та середнього бізнесу, створення бізнес-інкубаторів і кластерів, стимулювання локальних ініціатив, зокрема у сферах ремесел, гастрономії та туризму.
Активізація залучення інвестицій	Формування позитивного іміджу громади, застосування інструментів маркетингового менеджменту, розробка інвестиційних паспортів і проектів публічно-приватного партнерства.
Удосконалення інфраструктурного забезпечення	Модернізація транспортної, цифрової, соціальної та культурної інфраструктури з урахуванням інклюзивності, кліматичної стійкості та функціонального зонування.
Зміцнення соціальної стабільності	Підвищення рівня довіри, підтримка вразливих груп, розвиток культурних ініціатив і платформ взаємодії, спрямованих на згуртування спільнот.
Інтеграція екологічного підходу	Впровадження практик екологічної відповідальності, розвиток відновлюваної енергетики, управління ландшафтами та формування культури сталого способу життя.
Цифровізація управління	Застосування цифрових платформ (e-DEM, Дія, Prozorro) для покращення управлінської прозорості, підзвітності, залучення мешканців та оптимізації сервісів.

Серед пріоритетних засад сталого розвитку громад особливе значення має екологічна сталість, що включає не лише технічні та інженерні рішення (впровадження відновлюваної енергетики, ощадливе

використання земель і природних ресурсів, зниження антропогенного навантаження), а й культуру екологічного мислення, укорінену у способі життя мешканців. Збереження біорізноманіття, розвиток зелених зон, екопарків і соціоекологічних ініціатив сприяє формуванню екологічно чутливого простору, який підвищує якість життя та привабливість території.

У цьому контексті важливим є перехід до сталих моделей виробництва й споживання, орієнтованих не лише на економічну ефективність, а й на культурну відповідність, локальну етику й гармонію з природним середовищем. Такий підхід передбачає розвиток критично важливої інфраструктури, адаптацію до змін клімату, зниження ризиків надзвичайних ситуацій і відновлення територій на засадах цілісності середовища [18].

Означені напрями формують базу для комплексного підходу до розвитку територіальних громад, що передбачає інтеграцію економічних, соціальних, культурних, природних і управлінських чинників. Ефективність цього процесу залежить від системного управління, яке включає стратегічне планування, інституційну організацію, механізми мотивації та контроль, а також динамічну реакцію на виклики через адаптивну мобілізацію внутрішніх і партнерських ресурсів.

Одним із ключових чинників покращення добробуту населення є здатність громади залучати інвестиції, підтримувати підприємницьку ініціативу й стимулювати інноваційні сектори, зосереджуючись на створенні якісних робочих місць, локальних брендів і конкурентоспроможних продуктів. Важливо також враховувати репутаційний та символічний капітал громади – її здатність комунікувати свою унікальність, перспективу розвитку й безпекову привабливість для зовнішніх партнерів. У цьому аспекті важливим є об'єднання ресурсів і впровадження інноваційних моделей підприємництва як невіддільних елементів інвестиційної політики сільських громад [6].

Водночас головним викликом для України й територіальних громад у повоєнний період є мобілізація масштабних фінансових, кадрових та

інституційних ресурсів для відновлення. Цей процес має враховувати не лише економічні втрати, а й соціальні травми, втрату простору, руйнацію локальних спільнот і культурної інфраструктури. Рамки майбутнього відновлення будуть сформовані з урахуванням локалізованих стратегій, що враховують специфіку кожної території, масштаб руйнувань і потенціал самовідтворення. Уже сьогодні загальна оцінка потреб громади вимірюється сотнями мільярдів гривень, і ця цифра продовжує зростати.

Реформа децентралізації створила умови для рівного правового статусу громад, надання базових фінансових можливостей і загального рамкового доступу до інструментів розвитку [19]. Водночас наслідки війни проявили нерівномірність пошкоджень, асиметрію потреб і глибину просторової травматизації, що вимагає застосування диференційованих підходів – з урахуванням культурного середовища, соціального складу та символічної значущості територій.

Слід зазначити, що в умовах інституційного оновлення системи місцевого самоврядування та впровадження політики цифрової трансформації територіальні громади України стикаються з необхідністю переосмислення підходів до управління соціально-економічними та культурно-просторовими проєктами. Попри наявність як універсальних цифрових платформ (Trello, Asana, Microsoft Teams), так і національних інструментів (e-DEM, Prozorro, Дія), значна частина громад продовжує використовувати їх фрагментарно, без повноцінної інтеграції в управлінську архітектуру та культурну практику взаємодії з мешканцями.

Відсутність системного впровадження цифрових рішень призводить до дублювання функцій, втрати релевантних даних, нестиковок між секторами управління, сповільнення процесів прийняття рішень і послаблення прозорості. Водночас залишається невикористаним потенціал цифрових інструментів як засобу партисипації, публічної комунікації, локальної ідентифікації та репрезентації громади у цифровому середовищі.

Ці виклики стали особливо відчутними в 2022–2025 роках, коли громади діяли в умовах воєнного стану, обмежених ресурсів, підвищеної управлінської відповідальності та необхідності швидкої адаптації до динамічно змінюваних безпекових, демографічних і просторових реалій. У таких умовах цифрові платформи набувають значення не просто інструменту, а каталізатора адаптивності, прозорості та стійкості локальних систем управління.

Однак реалізація цього потенціалу можлива лише за умови наявності трьох ключових передумов:

інституційної підтримки цифровізації на місцевому рівні з урахуванням культурної специфіки громади;

професійного кадрового забезпечення, що поєднує технічну, управлінську й комунікативну компетентність;

високого рівня цифрової культури та інклюзії, яка охоплює не лише молодь, а й старше покоління, представників креативного, ремісничого, освітнього та волонтерського секторів.

У перспективі це дозволяє перейти до цілісної моделі цифрового управління, що інтегрує економічні, культурні, соціальні й архітектурні дані в єдину систему стратегічної навігації громади. У такій моделі цифрові рішення виступають не лише операційним інструментом, а носієм культурної логіки розвитку, засобом локальної трансляції та механізмом репутаційного зростання території [2, с. 646].

Основні організаційно-економічні інструменти підвищення привабливості сільських територіальних громад представлено в таблиці 3 (*див. табл. 3*).

Схема включає ключові параметри, які визначають стратегічне управління розвитком громад в умовах децентралізації, цифровізації, воєнного стану та посткризового відновлення. Вона базується на системній інтеграції організаційних, економічних і культурно-просторових інструментів з урахуванням інституційної спроможності та локального потенціалу.

**Схема організаційно-економічних інструментів підвищення
привабливості сільських територіальних громад**
(Джерело: сформовано автором)

ПАРАМЕТРИ (Організаційні, Культурні)	ПАРАМЕТРИ (Економічні, Цифрові)	ОЧІКУВАНІ ПЕРСПЕКТИВИ
Партисипативне управління Агенції місцевого розвитку Формування соціального і символічного капіталу Міжмуніципальна співпраця Стратегічне та просторове планування Розвиток культурної інфраструктури Локальна ідентичність як ресурс розвитку	Грантове фінансування Публічно-приватне партнерство Податкові стимули Бізнес-інкубатори, кластери, креативні хаби Маркетинговий менеджмент Оцінювання економічної та культурної безпеки Цифрові платформи управління (Дія, e-DEM, Prozorro, CRM)	Підвищення інвестиційної привабливості Активізація людського потенціалу й підприємництва Зміцнення економічної самодостатності Розвиток цифрових і культурних сервісів Покращення якості життя та соціальної згуртованості Інтеграція у регіональні та європейські ініціативи

У структурі організаційно-економічних інструментів підвищення привабливості сільських територіальних громад особливу увагу варто приділити саме організаційним механізмам, які безпосередньо впливають на рівень інституційної спроможності, ефективність управлінських процесів і ступінь залученості мешканців до формування політик розвитку. Як засвідчує практика, ключовим інструментом у цьому вимірі є партисипативне управління, яке забезпечує активну участь громадян у процесах прийняття рішень. Реалізація цього інструменту виявляється в механізмах бюджету участі, громадських обговореннях, стратегічному плануванні та відкритому доступі до публічної інформації. Залучення мешканців до формування пріоритетів не лише підвищує ефективність

рішень, а й сприяє зміцненню довіри до місцевої влади та формуванню відчуття спільної відповідальності за розвиток території.

На цьому тлі важливу функцію виконують агенції місцевого розвитку – інституціоналізовані платформи, орієнтовані на підтримку бізнесу, супровід проєктної діяльності, залучення інвесторів і формування стійких партнерств. Їхня ефективність зумовлена спроможністю координувати ресурси громади, забезпечувати проєктний менеджмент і акумулювати зовнішнє фінансування. Водночас вагомим напрямом інституційного посилення є формування соціального капіталу, що передбачає підтримку самоорганізації населення, волонтерських ініціатив, локальних об'єднань та неформальних мереж. Зростання індексу соціальної довіри та горизонтальних зв'язків усередині громади підвищує її адаптивність і згуртованість.

Поряд із цим, варто наголосити на значенні міжмуніципальної співпраці як механізму об'єднання ресурсів і реалізації масштабних проєктів, що виходять за межі окремої громади. Такий підхід забезпечує мультиплікацію ефектів, підвищує економію від масштабу та дозволяє комплексно вирішувати інфраструктурні, транспортні чи екологічні проблеми. У цьому ж контексті стратегічне планування постає як обов'язкова умова для визначення реалістичних, ресурсно забезпечених та ідентифікаційно релевантних цілей розвитку. Розроблення стратегій має спиратися не лише на економічні індикатори, а й на соціокультурні, просторові та екологічні характеристики громади.

Окремий сегмент організаційних інструментів становить цифровізація управлінських процесів. Йдеться про впровадження цифрових сервісів, таких як e-DEM, Prozorro, Дія, а також інструментів CRM, систем онлайн-комунікації, цифрового документообігу. Вони сприяють підвищенню прозорості, спрощенню процедур, полегшенню доступу до адміністративних послуг та формуванню іміджу громади як відкритої до технологічного розвитку.

Паралельно із цим, реалізація економічних інструментів виступає визначальним чинником підвищення конкурентоспроможності громад.

Зокрема, грантове фінансування забезпечує доступ до міжнародних, державних і регіональних ресурсів для реалізації проєктів розвитку. При цьому публічно-приватне партнерство слугує інструментом залучення бізнесу до реалізації соціально значущих ініціатив на основі розподілу відповідальності й ризиків. У свою чергу, податкові стимули передбачають створення пільгових умов для інвесторів, суб'єктів малого бізнесу, стартапів, що активізує локальну економіку та розширює фіскальну базу громади.

Значну роль у підтримці підприємництва відіграють бізнес-інкубатори, виробничі кластери й кооперативи, які створюють умови для масштабування локальних виробництв і технологічного оновлення. У цьому ж ключі функціонує маркетинговий менеджмент, завданням якого є формування позитивного інвестиційного іміджу громади, просування її бренду, візуалізація конкурентних переваг і стратегічної ідентичності. На завершення, одним із базових інструментів забезпечення економічної стабільності громади є системне оцінювання рівня економічної безпеки, що може здійснюватися за допомогою індикативного, експертного, статистичного, інтегрального аналізу, SWOT-методів, моделювання та регулярного моніторингу ключових показників.

Очікувані результати реалізації запланованих заходів формують цілісний вектор розвитку сільських територіальних громад, у межах якого економічні, соціальні та культурні перетворення взаємопосилують одне одного. Передусім ідеться про зростання інвестиційної привабливості територій, що забезпечуватиметься через підвищення прозорості управлінських рішень, розвиток критичної інфраструктури, інституційну підтримку бізнес-ініціатив і розширення партнерських форматів взаємодії. У цьому контексті формування сприятливого інвестиційного клімату постає не лише як технічне завдання, а як комплексна стратегія, заснована на довірі, репутації та публічній комунікації.

Також очікується активізація людського потенціалу громади завдяки впровадженню механізмів мотивації до участі в місцевому розвитку, створенню якісних і стійких робочих місць, запровадженню програм

підтримки молоді та стимулюванню їхнього повернення й закріплення в громадах. Особливої актуальності набуває формування освітніх і культурних середовищ, здатних забезпечити не лише економічну, а й ідентифікаційну залученість мешканців.

Крім того, реалізація програм підтримки підприємництва, спрямованих на розвиток малого та середнього бізнесу, спрощення адміністративних процедур, створення бізнес-інкубаторів і підтримку кооперації, має забезпечити розширення економічної бази громад. Розвиток підприємницької активності супроводжуватиметься зростанням самозайнятості, зменшенням соціальних дисбалансів і формуванням ендогенно орієнтованої економіки.

У перспективі це сприятиме зміцненню економічної самодостатності територіальних громад за рахунок диверсифікації місцевої економіки, стимулювання агропереробних потужностей, впровадження моделей енергетичної автономії, а також використання відновлюваних джерел енергії в межах екологічно збалансованих стратегій. Така модель розвитку дозволить не лише зменшити залежність від зовнішніх ресурсів, а й підвищити резистентність до кризових впливів.

Значну увагу також буде приділено покращенню іміджу громади як комфортного середовища для життя. Передбачається, що розвиток соціальної інфраструктури, розширення цифрових сервісів, підтримка культурної активності та створення привабливого публічного простору сприятимуть формуванню позитивного образу громади як назовні, так і серед її мешканців. Таким чином, іміджева стратегія постане не як вторинний елемент, а як інтегральна частина соціально-економічного розвитку.

Зрештою, заплановані заходи сприятимуть глибшій інтеграції сільських територіальних громад у регіональні, національні та європейські ініціативи. Посилення проєктної активності, зростання рівня інституційної підготовки та ефективного використання зовнішніх ресурсів, зокрема інструментів і фондів Європейського Союзу, дозволить громадам стати повноцінними учасниками міжтериторіальних мереж співпраці, посилити

їхню політичну суб'єктність і репрезентативність у міжнародному середовищі.

Висновки. Здійснене дослідження дозволило обґрунтувати, що формування привабливості сільських територіальних громад є багатовекторним процесом, який виходить за межі суто економічного планування та потребує інтегрованого застосування організаційно-економічних, соціокультурних і цифрових інструментів. На основі проведеного аналізу узагальнено сучасні підходи до оцінювання економічної безпеки, охарактеризовано інструменти підтримки малого підприємництва, цифрові рішення в системі публічного управління, механізми стратегічного планування та маркетингового менеджменту в умовах децентралізації та воєнного стану.

Суттєвим результатом дослідження є запропонована класифікація організаційно-економічних інструментів, що охоплює як інституційні, так і просторово-культурні аспекти. Відповідна схема дозволяє адаптувати інструментарій до специфіки кожної громади з урахуванням її ресурсного потенціалу, соціальної структури, рівня цифрової трансформації та інституційної спроможності. Такий підхід забезпечує гнучкість управлінських рішень, їхню відповідність локальному контексту та стійкість до зовнішніх викликів.

Застосування окреслених інструментів сприятиме досягненню низки стратегічних результатів, серед яких: підвищення інвестиційної привабливості громад, стимулювання підприємницької активності, розширення доступу до цифрових сервісів, зміцнення соціальної згуртованості, покращення інфраструктурного забезпечення та формування позитивного іміджу громади як відкритого, безпечного й перспективного середовища для життя, праці та культурного самовираження. Особливого значення ці результати набувають у контексті повоєнного відновлення, коли зростає потреба у нових моделях локального розвитку, орієнтованих на сталість, інклюзивність і територіальну справедливість.

У перспективі подальших наукових розвідок доцільно зосередити увагу на розробленні адаптивних стратегій інтеграції громад до європейського соціоекономічного простору, посиленні інституційної та кадрової спроможності органів місцевого самоврядування, а також впровадженні цифрових платформ управління розвитком, що базуються на принципах прозорості, відкритості й культурної релевантності. Такий напрям досліджень дозволить сформувати доказову базу для удосконалення державної регіональної політики та сприятиме підвищенню міжнародної репрезентативності українських територіальних громад.

Використані джерела

1. Паламаренко Я. В., Пришляк Н. В. Розвиток підприємництва на сільських територіях і партнерства як інструмента його забезпечення. *Економіка, фінанси, менеджмент: актуальні питання науки і практики*. 2023. № 2 (64). С. 135–148. DOI: 10.37128/2411–4413–2023–2–9.
2. Полікровський Р. Цифрові платформи як каталізатор ефективного проектного управління в територіальних громадах. *Вісник Хмельницького національного університету. Серія: Економічні науки*. 2025. №338(1). С. 645–651. DOI : <https://doi.org/10.31891/2307–5740–2025–338–96> (дата звернення 05.01.2025).
3. Цегельник Н., Ярмолюк О. Методологічні підходи до оцінки економічної безпеки територіальних громад. *Економіка та суспільство*. 2025. № 71. DOI : <https://doi.org/10.32782/2524–0072/2025–71–43>.
4. Довженко В. А., Войтенко А. Б., Плотнікова М. Ф. Використання європейського досвіду партисипативного управління в стратегічному плануванні розвитку територіальних громад. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. 2020. № 12. DOI : [10.32702/2307–2156–2020.12.33](https://doi.org/10.32702/2307–2156–2020.12.33).
5. Варченко О. М., Крисанов Д. Ф., Варченко О. О. Місцевий економічний розвиток у територіальних громадах України. *Сталий розвиток економіки*. 2025. №1 (52). С. 473–482. DOI: <https://doi.org/10.32782/2308–1988/2025–52–68>.
6. Liu J., Li F. Rural revitalization driven by digital infrastructure: Mechanisms and empirical verification. *Journal of Digital Economy*. 2024. № 3. P. 103–116. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.jdec.2025.01.002>
7. Martos–Pedrero A., Joaquín Cortés–García F., Abad–Segura E., Belmonte–Urena L. J. Internationalization, innovation, and resilience: Financial performance of agricultural cooperatives in southeastern Spain’s rural economy. *Journal of Rural Studies*. 2025. № 117. P. 1–10. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2025.103682>.

8. Fuseini M. N. Rural infrastructure and livelihoods enhancement: The case of Community–Based Rural Development Program in Ghana. *Heliyon*. 2024. № 10. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e33659>.
9. Christiaan S. Conditions for Co–creation: Lessons from a planning tool for rural facility decline. *Journal of Rural Studies*. 2025. № 113. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2024.103512> (дата звернення 14.02.2025).
10. Hu Z., Song G., Hu Z., Fang J. An improved dynamic game analysis of farmers, enterprises and rural collective economic organizations based on idle land reuse policy. *Land Use Policy*. 2024. № 140. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.landusepol.2024.107098>.
11. Перегуда Ю. Основи формування конкурентоспроможності продукції тваринництва. *Наукові записки Львівського університету бізнесу і права*. 2022. № 34. С. 4–11. URL : <https://nzlubp.org.ua/index.php/journal/article/view/566> (дата звернення: 01.05.2025) (дата звернення 15.01.2025).
12. Lin L., Li M., Yi W., Jiang Y., Zhu F. Rural B&B entrepreneurs' lifestyle pursuits and rural resilience. *International Journal of Hospitality Management*. 2024. № 123. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2024.103920>.
13. Головка Л., Худинець В., Головка Т. Проектна діяльність у територіальних громадах (на прикладі Колочавської територіальної громади Закарпатської області). *Демографія та соціальна економіка*. 2025. № 1 (59). С. 35–54. DOI : <https://doi.org/10.15407/dse2025.01.035>.
14. Huang Z., Wang L., Meng J. Does rural e–commerce improve the economic resilience of family farms? *International Review of Economics & Finance*. 2024. № 95. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.iref.2024.103505>.
15. Благун І., Гриневич Л., Диха М. Маркетинговий менеджмент в системі забезпечення інвестиційної діяльності підприємств територіальних громад. *Вісник Хмельницького національного університету. Серія: Економічні науки*. 2025. № 340(2). С. 19–25. DOI : <https://doi.org/10.31891/2307-5740-2025-340-2>.
16. Lang W., Chi–man Hui E., Chen T., Huang Y. A pathway to empower rural resilience through rural computing: An exploratory study. Author links open overlay panel. *Applied Geography*. 2025. № 176. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.apgeog.2025.103530>.
17. Тешева Л. В. Вплив системи мотивації персоналу на формування бренду компанії. *Innovative educational technologies: european experience and its application in training in economics and management: Scientific and pedagogic internship* (Riga, October 10 – November 20, 2022). Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2022. С. 152–155. URL : <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/49213/1/Рига%20Жовтень-листопад%202022.pdf#page=160> (дата звернення: 01.05.2025) (дата звернення 18.01.2025).

18. Du S., Xu Y., Wang L. Predicting economic resilience: A machine learning approach to rural development. *Alexandria Engineering Journal*. 2025. № 121. P. 193–200. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.aej.2025.02.049>.

19. Felton S., Fleming–Muñoz D. A., Measham T. Beyond the initial boom: Energy transitions can improve rural development indicators. *Journal of Rural Studies*. 2025. № 118. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2025.103659>.



**Дьяченко Володимир Валерійович
(Volodymyr Diachenko),**

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного продакшну та
звукорежисури Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв (Candidate of Art
Studies, Associate Professor at the Department of
Music Production and Sound Engineering,
National Academy of Culture
and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1053-7755>

E-mail: vdiachenko@dakkkim.edu.ua

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ JAYCEN JOSHUA ПІСНІ «MALAMENTE» У ВИКОНАННІ ROSALÍA: СИНТЕЗ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ І СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ЗВУКОРЕЖИСУРИ.

SOUND DIRECTOR JAYCEN JOSHUA'S INTERPRETATION OF THE SONG «MALAMENTE» PERFORMED BY ROSALÍA: A SYNTHESIS OF CULTURAL TRADITIONS AND MODERN RECORDING PRODUCTION TECHNOLOGIES

Анотація: Синтез культурних традицій та інноваційних звукових технологій є актуальним напрямом сучасного музикознавства. Пісня «Malamente» іспанської співачки Rosalía, спродюсована за участі El Guincho та американського звукорежисера Jaycen Joshua, демонструє яскравий приклад такого поєднання, інтегруючи іспанські мотиви фламенко з елементами поп-музики, реггетону та R&B. Дана робота має на меті розкрити особливості звукорежисерської творчості та майстерності Jaycen Joshua, створеного ним унікального звукового образу фонокомпозиції. Дослідження також визначить вплив його

творчого стилю та застосованих мистецьких звукових технологій на культурну ідентичність музичного твору.

Ключові слова: *звукорежисура, культурні традиції, сучасні технології, Rosalía, Jaycen Joshua, «Malamente», фламенко, поп-музика.*

Abstract: *The synthesis of cultural traditions and innovative sound technologies is a relevant direction in contemporary musicology. The song «Malamente» by Spanish singer Rosalía, produced with the participation of El Guincho and American sound engineer Jaycen Joshua, is a vivid example of such a combination, integrating Spanish flamenco motifs with elements of pop music, reggaeton, and R&B. This paper aims to reveal the peculiarities of Jaycen Joshua's sound engineering creativity and mastery, and the unique sound image of the phonocomposition created by him. The study will also determine the influence of his creative style and applied artistic sound technologies on the cultural identity of the musical work.*

Keywords: *sound engineering, cultural traditions, modern technologies, Rosalía, Jaycen Joshua, «Malamente», flamenco, pop music.*

Синтез культурних традицій та технологій звукорежисури є актуальним напрямом для наукових досліджень в музикознавстві. Це взаємопроникнення вже давно формує нові стилістичні течії та засоби музичної виразності, які перебувають у центрі уваги сучасного музикознавства. Особливого значення набуває робота Jaycen Joshua в популяризації іспанської музичної культури через призму сучасної поп-музики. Пісня «Malamente» іспанської співачки Rosalía, спродюсована за участі її партнера El Guincho (Пабло Діас-Рейша, іспанський музикант, співак і звукорежисер), а також американського звукорежисера з Каліфорнії Jaycen Joshua, демонструє приклад такого синтезу у поєднанні іспанських мотивів фламенко з елементами поп-музики, реггетону та R&B. Проблематика дослідження полягає у визначенні, як технології звукорежисури впливають на інтерпретацію культурного матеріалу в музичних творах. Науковий аналіз вищезазначеного надає можливість розкрити особливості звукорежисерської творчості та майстерності Joshua, створеного ним унікального звукового образу фонокомпозиції пісні, яка в подальшому стає популярною у міжнародному культурному просторі.

Метою дослідження є вивчення технік мікшування і творчих підходів Joshua, його звукорежисерської інтерпретації пісні «Malamente», а також визначення впливу його творчого стилю та мистецьких звукових технологій на культурну ідентичність музичного твору. Основними *завданнями* є розкриття використаних методів обробки вокалу і перкусійних елементів, створення ритмічної та просторової структури треку.

Об'єктивна функція мистецьких звукових технологій, вплив творчої діяльності звукорежисера на інтерпретацію звукового образу музичного твору, а також застосування комп'ютерних технологій і звукового програмного забезпечення у музикознавчому аналізі стають популярними темами наукових досліджень як українських, так і закордонних авторів.

Серед прізвищ українських дослідників слід згадати тих, які зробили внесок у дослідження звукорежисури та сучасного музикознавства: Н. Белявіна, А. Бондаренко, О. Бут, А. Загайкевич, І. Гайденко, С. Лазарєв, К. Черевко, С. Шип, С. Шустов та ін.

Серед англомовних авторів заслуговують на увагу праці Volioti та Williamon (2021), у яких досліджується вплив прослуховування звукозаписів на формування естетичного смаку та самосвідомості виконавця [11]. Аналогічно, в роботах Eren та Öztug (2020) досліджуються навички студійного виконання, процес звукозапису власного голосу із використанням попередньо записаних партій, а також розвиток виконавської майстерності в умовах дистанційного навчання [12]. Творчі підходи до створення фонокомпозиції із врахуванням музичного та тонального балансу, гармонії та звукових елементів відображені у книзі Вільяма Мойлана [5]. Аналогічно про тональний баланс згадується у праці Марка Загера «Музичне виробництво: Посібник для продюсерів, композиторів, аранжувальників та студентів» [9]. Окремо потрібно згадати роботу американського звукорежисера та викладача D. Gibson (Девід Гібсон) «Мистецтво мікшування», в якій автор докладно вивчає принципи побудови звукового образу фонокомпозиції та розташування звукових об'єктів (інструментів та голосів) в звуковому просторі [7, 10].

Відсутність акценту на культурному синтезі в сучасних технологіях звукоорежисури у попередніх дослідженнях є помітною. Водночас, згадані праці спонукали до поглиблення цього дискурсу в наших подальших розробках та до представлення структури майбутніх досліджень. У цьому контексті пропонуємо короткий огляд творчої співпраці звукоорежисера Jaycen Joshua (Джейсен Джошуа) та іспанської співачки і авторки пісень Rosalía (Росалія Віла Тобелла), спираючись, зокрема, на інтерв'ю з Joshua, опубліковане у журналі Sound On Sound.

Методологічною основою дослідження є музикознавчий аналіз звукової структури пісні «Malamente». Для ідентифікації застосованих технологій та творчих підходів у створенні звукового образу використовувалися інтерв'ю Jaycen Joshua (зокрема з Mix With The Masters) та критичні матеріали (Sound On Sound, Pitchfork). Також застосовувався порівняльний аналіз технік мікшування з іншими подібними роботами. Основними джерелами даних є запис пісні «Malamente», а також інтерв'ю Jaycen Joshua та Rosalía.

Як відомо, Jaycen Joshua – американський аудіоінженер з Каліфорнії. Він отримав три премії Греммі: 1) за мікшування альбому «Growing Pains» для Мері Джей Блайдж у 2007 році, 2) «El mal querer» для Розалії у 2018 році, 3) «Hyperspace» для Beck David Hansen у 2019 році [3]. В той час, як Rosalía має дві премії Grammy, дванадцять премій Latin Grammy, та декілька премій від MTV, UK Music тощо. У 2019 році співачка отримує премію «Висхідна зірка» від Billboard за «обробку пісень фламенко в стилі електронної музики» [1, 3]. Пісня «Malamente» (що перекладається як «Погано») була спродюсована El Guincho (Пабло Діас-Рейша, іспанський музикант, співак і звукоорежисер) та Rosalía і поєднує в собі фламенко з поп-музикою, реггетоном та R&B. «Світ, який вона створює у пісні, – це мерехтливий серпанок; вона співає іспанською про розбиті кристали, місяць і зірки та мрію про міст» [2]. На платформі mixwiththemasters.com звукоорежисер Jaycen Joshua, представив детальний аналіз своєї роботи над піснею «Malamente» виконавиці Rosalía на сайті Mix With The Masters у серії Inside the Track #34, що вийшла 27 листопада 2019 року [4]. Згідно до

опису пісні «Malamente» у виданні Pitchfork основою пісні є стаккатне плескання в долоні, яке розпочинає трек і продовжується протягом усієї пісні, поєднуючись з постукуючими перкусіями у приспіві та проникаючи крізь спокусливі чари голосу Rosalía [2]. Отримавши чотирьохтактовий зациклений фрагмент плесків від сопродюсера Пабло, натхнений піснею, J. Joshua звертає особливу увагу цьому моменту, витративши частину часу на вирівнювання темпоритмічної складової звуку – плескоту в долоні, щоб створити гіпнотичний ґрув. Цей ритм стає уособленням стильового звучання фламенко в цій пісні, додаючи йому характерної стильової автентичності. За словами звукорежисера, ґрув створює ритм і атмосферу, яка захоплює слухача, а також має бути достатньо виразним, щоб слухач не переставав кивати під час прослуховування. J. Joshua вважає вокал головним чинником популярності пісні. Ось декілька основних прийомів, які використав звукорежисер під час роботи із вокалом: 1) ізоляція вокалу для кращого сприйняття слухачем, виведення його на перший план за допомогою еквалізації та динамічної обробки; 2) створення об'ємного звучання засобами реверберації і дилею із використанням автоматизації гучності та ефектів, щоб уникати одноманітності; 3) Joshua прагне створити близьке звучання (інтимність), щоб вокал звучав природно та безпосередньо, що підкреслює особистість артиста, робить його більш доступним для слухача. Окремо звукорежисер наголошує на співпраці із артистом під час роботи. Взаємодія між Джошуа та Розалією була важливою, оскільки їхній творчий процес був спільним, що допомогло досягти бажаного результату в звучанні.

Аналіз творчого підходу Jausen Joshua до продакшну пісні «Malamente» демонструє, що основними технічними та творчими прийомами є майстерне поєднання елементів фламенко з сучасними жанрами через інноваційні методи мікшування, обробки вокалу та ритмічної структури. Значення його роботи для популяризації іспанської музичної культури полягає в успішному синтезі традиційного фламенко з елементами сучасної поп-музики, реггетону та R&B, що зробило композицію «Malamente» міжнародно визнаною та сприяло поширенню

іспанських культурних мотивів. Перспективи подальших досліджень у галузі звукорежисури та синтезу культурних традицій можуть включати більш глибокий аналіз впливу конкретних звукорежисерських рішень на емоційне сприйняття слухача, а також вивчення еволюції гібридних жанрів у сучасній музиці та ролі звукорежисера як ключового інтерпретатора культурного матеріалу.

Використані джерела

1. Aniftos, R. Alicia Keys, Megan Thee Stallion & Rosalia to Be Honored at Billboard's 2019 Women in Music. Billboard. 2019. 3 December. URL: <https://www.billboard.com/music/awards/alicia-keys-megan-thee-stallion-rosalia-billboard-women-in-music-8545205/> (дата звернення: 03.06.2025).
2. Blum, D. Rosalía: «Malamente». Pitchfork. 2018. 3 July. URL : <https://pitchfork.com/reviews/tracks/rosalia-malamente/> (дата звернення: 02.11.2024).
3. Jaycen Joshua – Mixing Engineer. URL: <http://www.jaycenjoshua.com/> (дата звернення: 31.10.2024).
4. Jaycen Joshua. Malamente (Rosalía): Inside the Track #34. Videos-Mix With The Masters. 2019. 27 November. URL : <https://mixwiththemasters.com/videos/jaycen-joshua-rosalia-malamente> (дата звернення: 27.10.2024).
5. Moylan, W. Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording. New York: Routledge, 2015. 568 p.
6. Rumsey, F., McCormick, T. Sound and Recording: Applications and Theory. 7th ed. New York: Routledge, 2014. 658 p.
7. Tingen, P. Secrets Of The Mix Engineers: Jaycen Joshuaю. Sound On Sound. 2010. August. URL : <https://www.soundonsound.com/techniques/secrets-mix-engineers-jaycen-joshua> (дата звернення: 31.10.2024).
8. Williams, J. Recording the story: Exploring the relationship between music production and narrative: PhD. Queensland University of Technology, 2021.
9. Zager, M. Music Production: A Manual for Producers, Composers, Arrangers, and Students. Rowman & Littlefield, 2021. 451 p.
10. Zagorski-Thomas, S. The Art of Record Production: Creative Practice in the Studio. New York: Routledge, 2016. 314 p.

11. Volioti, G., Williamon, A. Performers' discourses on listening to recordings // *Research Studies in Music Education*. 2021. Vol. 43, № 3. P. 481–497.

12. Eren, H. C., Öztug, E. K. The Implementation of Virtual Choir Recordings during Distance Learning // *SciencePark Research, Organization & Counseling*. 2020. Vol. 15, № 5. P. 1117–1127.



Дячук Валентина Павлівна
(Valentyna Diachuk),
 кандидат культурології, доцент,
 доцент кафедри арт-менеджменту
 та івент-технологій НАКККІМ (PhD in
Cultural studies, Associate professor,
associate professor of the Department of
Art Management and Event
Technologies, National Academy of
Culture and Arts Management)
 ORCID-0000-0003-1638-3192
vdiachuk@dakkkim.edu.ua
vp319@ukr.net

СОЦІАЛЬНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В УКРАЇНІ: НЕ ЗАВДЯКИ, А ВСУПЕРЕЧ

THE SOCIAL RESPONSIBILITY OF PRODUCERS IN UKRAINE: NOT THANKS TO, BUT DESPITE THE CIRCUMSTANCES

Продюсер є не лише творцем культурного продукту, а й важливим соціальним лідером. Аналіз творчих здобутків українських продюсерів неабияк впливає на збереження національної ідентичності, популяризацію історичної справедливості, підтримку творчого потенціалу та ефективне управління ресурсами. І в цьому розрізі варто нагадати, що культура виконує низку важливих функцій.

- *Світоглядна:* формує цінності, уявлення про світ і місце людини в ньому.
- *Комунікативна:* забезпечує передачу інформації між поколіннями та групами людей.

- *Інтегративна*: сприяє об'єднанню суспільства на основі спільних цінностей.

- *Регулятивна*: встановлює правила поведінки, норми та традиції.

- *Креативна*: стимулює творчість, розвиток мистецтва, науки, інновацій.

- *Рекреаційна*: допомагає відновити психічні та фізичні ресурси людини через відпочинок і розваги.

Тоді як продюсери виконують ключову роль у формуванні контенту, його управлінні та просуванні.

Сфери: мистецтво, медіа, кіно, телебачення, музика, література, діджитал-платформи.

Концепції: створення унікального контенту з урахуванням потреб аудиторії; поєднання традиційного мистецтва з сучасними технологіями.

Ефективність: оцінюється за охопленням аудиторії, прибутковістю, соціальним впливом.

Креативність: ключовий аспект діяльності, спрямований на створення інноваційних ідей.

Комунікативний розмах: здатність продюсера забезпечити максимальне поширення контенту через соціальні мережі, телебачення, фестивалі.

Інноваційні процеси: впровадження сучасних технологій (VR, AR, AI) для створення і поширення контенту.

Технології: використання мультимедіа, діджитал-платформ, інтерактивного контенту для залучення нових аудиторій.

Конструктивізм: акцент на практичному вирішенні завдань, баланс між мистецькою і комерційною цінністю.

У рейтингу популярності з 2014 по 2022 рік чітко вирізнялись:

Олександр Роднянський. Сфера діяльності: кіно, телебачення.

- Засновник телеканалу «1+1», який став одним із найвпливовіших в Україні.

- Продюсер фільмів: «Поводир», «Сталінград», «Дев'ята рота».

- Активна участь у міжнародних кінопроєктах.

Єгор Олесов. Сфера діяльності: кіно.

- Продюсер фільмів «Захар Беркут», «Сторожова застава», «Мавка. Лісова пісня».

- Активно впроваджує сучасні технології в українське кіно, включаючи 3D-графіку та VR.

Алан Бадоев: Сфера діяльності: музичне продюсування, кліпмейкерство.

- Робота з провідними українськими артистами, такими як Тіна Кароль, MONATIK, Джамала.

- Режисер десятків кліпів, які здобули популярність не лише в Україні, а й за її межами.

- Продюсер телевізійного шоу «Орел і Решка».

Ірина Костюк: Сфера діяльності: кіно, серіали, медіа.

- Продюсер серіалів: «Школа», «Перші ластівки».

- Співзасновниця компанії FILM.UA Group – найбільшої продакшн-компанії в Україні.

Юрій Морозов: Сфера діяльності: телебачення, кіно.

- Один із творців багатьох розважальних шоу на українських телеканалах.

- Продюсер фільмів «Чорний Ворон», «Крути 1918».

Потап (Олексій Потапенко): Сфера діяльності: музичне продюсування.

- Продюсер музичних проєктів MOZGI Entertainment, серед яких: Надя Дорофєєва, Время и Стекло, НК (Настя Каменських).

- Організація концертів і промо-кампаній у сфері шоу-бізнесу.

Війна в Україні – це колосальний урок того, що *продюсер, як культурний дипломат, відіграє важливу роль у відображенні та формуванні образу України в світі*. І корпоративна відповідальність нашого громадянського суспільства перед нашими дітьми, CSR (corporate social responsibility) в українському бізнесі – стратегічний підхід до ведення бізнесу, який враховує інтереси суспільства, довкілля та всіх зацікавлених сторін. В Україні, де громадянське суспільство активно розвивається, а бізнес шукає нових шляхів для зростання і визнання, КСВ може стати потужним інструментом для позитивних змін.

Олександр Роднянський не тільки є продюсером міжнародного рівня, але й активно висловлює своє бачення змін у культурі, кіно та медіаіндустрії України. У своїх численних інтерв'ю він обговорює різні аспекти своєї кар'єри, творчі виклики та позицію щодо актуальних подій.

В інтерв'ю для DW Роднянський відверто розповів про своє ставлення до російської культури після вторгнення РФ в Україну. Він наголосив, що після жахливих злочинів, таких як у Бучі, не вважає за можливе говорити про «світлих» представників російської культури. Продюсер також розмірковував про важливість національної ідентичності українців, яка набирає сили в умовах війни [1].

Про кінопроекти: Зараз Роднянський працює над серіалами та фільмами, які порушують важливі історичні та сучасні теми. Наприклад, серіал «Червона веселка» стосується питань політики і соціальних змін, а кінопроект із Мирославом Слабошпицьким розповідає про російсько-українську війну.

Його бачення медіабізнесу: В інтерв'ю Media Business Reports Роднянський обговорював зміни в медіаіндустрії, зазначаючи, що телебачення має адаптуватися до нових умов, зокрема конкуренції зі стрімінгами, і зберігати якісний контент для аудиторії.

Віновлення та підтримка історичної справедливості

- Фільм «*Анна Київська*» (Єгор Олесов), який підкреслює внесок Київської Русі у становлення європейської цивілізації.
- Історичні та міфологічні стрічки, такі як «*Захар Беркут*» чи «*Мавка. Лісова пісня*», демонструють культурну багатогранність України.

Українські продюсери звертаються до складних історичних тем, щоб відновити справедливість у сприйнятті минулого: Створення документальних та художніх фільмів про Голодомор, боротьбу УПА чи сучасну війну з Росією.

Продюсер Олександр Роднянський неодноразово наголошував на важливості висвітлення української історії через кіномистецтво, зокрема в міжнародних колабораціях.

Єгор Олесов, відомий український продюсер, працює над історичною драмою про Анну Ярославну – дочку Ярослава Мудрого, яка

стала королевою Франції. Проєкт реалізує кінокомпанія Kinogob, відома своїми масштабними фільмами. Сюжет стрічки заснований на романі французької письменниці Жаклін Доксуа «*Анна Київська, королева Франції*». Сюжет фільму заснований на історичному романі французької письменниці Жаклін Доксуа «*Анна Київська, королева Франції*».



«Історична постать Анна Ярославни сповнена величезної енергії, і сьогодні, як і 1000 років тому, привокуює пильну увагу і нерідко стає предметом історичних суперечок в сучасній Європі. Наш фільм покликаний дати вичерпну відповідь щодо походження княжни Київської – королеви Франції», – *наголошувала продюсер проєкту Оксана Мельничук*. Проєкт має на меті не лише відобразити історичні події, але й підкреслити значущість Київської Русі як центру європейської цивілізації того часу. Цікаво, що до роботи над стрічкою залучено міжнародну команду, включаючи режисера Іва Анжело. Зйомки планували провести в Україні та Франції. Фільм має стати важливим кроком для зміцнення культурної дипломатії України, наголошуючи на її ролі в історії Європи, особливо в умовах сучасного геополітичного контексту.

29 травня президент росії Володимир путін назвав дочку київського князя Ярослава Мудрого, королеву Франції Анну Ярославну, «руською Анною» і в 1051 році почалися французько-російські відносини. Це викликало протест з боку України, який переріс у Twitter-батл.

Скандальну заяву президент РФ зробив на прес-конференції у Версалі за підсумками переговорів із президентом Франції Еммануелем Макроном. «З поїздки Петра Першого у Францію не почалася історія російсько-французьких відносин. Вона має набагато глибші корені. Освічена французька публіка знає російську Анну – королеву Франції», – сказав він. Причому путін зазначив, що князь Київської Русі Ярослав Мудрий був «нашим». Він також заявив, що Анна Ярославна, будучи дружиною Генріха I, зробила істотний внесок у розвиток Франції та стала однією із засновниць двох європейських династій – Бурбонів та Валуа. Серед офіційних осіб України першою на заяву російського президента відреагувала віце-спікер Верховної Ради України *Ірина Геращенко*.

«Ярослав Мудрий – російський князь, а Анна Ярославна – російська княжна? А Київ тоді – російське місто, як і Крим – російська вотчина?» – поставила вона риторичне запитання на своїй сторінці у Facebook. Геращенко також зазначила, що заяви про «російську» Анну і «нашого» Ярослава Мудрого розраховані лише на росіян. Заяву путіна 30 травня саркастично згадав також президент України Петро Порошенко під час свого звернення (з 1 хвилини 10 секунд) з приводу ратифікації сенатом Нідерландів Угоди про асоціацію Україна – ЄС.

«Історія княжни Анни Ярославни може стати поворотним моментом для перегляду геополітичної ролі України за останні 1000 років, що особливо актуально в умовах нинішнього повернення України в Європу і боротьби за свою ідентичність», – зазначає продюсер проєкту Єгор Олесов (Незламна, Сторожова застава, Поліна).

Таким чином, соціальна відповідальність продюсера в Україні полягає в умінні інтегрувати мистецьке, історичне і соціальне бачення, створюючи якісний контент, який резонує із суспільством і водночас є конкурентоспроможним на міжнародному ринку. Українські продюсери сьогодні є агентами змін, що прокладають шлях до нової культурної ери.

Українські продюсери відіграють ключову роль у культурній дипломатії, захисті ідентичності та історичної справедливості, особливо в умовах війни. Їхня соціальна відповідальність охоплює кілька аспектів:

1. *Збереження ідентичності та культурної спадщини.* Продюсери активно працюють над просуванням українського кіно за кордоном і розвитком національної кінематографії. Наприклад, Валерія Сочивець

зазначає, що важливо робити акцент на актуальності тем і залучати глядачів до авторського кіно, яке висвітлює національні особливості та історичні події. Це дозволяє протистояти російській «м'якій силі» та формувати позитивний імідж України у світі.

2. *Підтримка творчого задуму в умовах кризи.* Через військові дії українське кіновиробництво стикається з викликами, як-от брак фінансування, зупинка зйомок і постпродакшену. Однак, продюсери, як Денис Іванов, беруть на себе роль драйверів змін, забезпечуючи підтримку талантів і організовуючи міжнародні заходи для популяризації українських фільмів.

3. *Фінансова відповідальність.* Попри труднощі, продюсери знаходять ресурси через міжнародні гранти, копродукцію і програми, такі як підтримка від Netflix або Європейської кіноакадемії. Це дозволяє завершувати роботу над проєктами і зберігати високий рівень якості.

4. *Захист історичної правди.* Реалізуються проєкти, що висвітлюють важливі історичні події, зокрема, участь України в культурно-історичних процесах. Наприклад, проєкти про королеву Анну Ярославну демонструють вагомість української історії на міжнародному рівні.

Використані джерела

1. <https://kp.ua/ua/culture/a647244-rodnjanskij-pislja-buchi-ne-mozhna-bilshe-hovoriti-pro-rosijsku-kulturu-vona-ne-vberehla-ljudinu-vid-zvirstva>
2. <https://mbr.com.ua/uk/news/analytics/5145-reiting-efektivnosti>
3. <https://www.bing.com/search?pc=OA1&q=%D1%81%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%20%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%8E%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B2%20%D0%B2%20%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96%20%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%27%D1%8>
4. <https://www.istpravda.com.ua/short/2017/06/2/149850/>
5. https://bukinfo.com.ua/kultura/arhive-93368#google_vignette
6. <https://styler.rbc.ua/ukr/kino/ukraine-snimut-film-annu-roslavnu-1496384853.htm>



Зайцев Олег Дмитрович (Zaitsev Oleh),
 аспірант НАКККиМ
 (Ph. D student NACAM),
 заслужений працівник культури України
 (Honored Worker of Culture of Ukraine)
 ORCID ID 0000-0001-8571-2186
Zaitstv1967@gmail.com

м. Ужгород, Україна (Uzhgorod, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):
Садовенко Світлана Миколаївна
(Svitlana Sadovenko),

доктор культурології, професор,
 заслужений діяч мистецтв України,

професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
 (Doctor in Cultural Studies, Professor, Honored Artist of Ukraine,
 Professor at the National Academy of Culture and Arts Management)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОЛЬ ТОВАРИСТВА «ПРОСВІТА» У ФОРМУВАННІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УЖГОРОДА 1920–1938 РОКІВ

THE ROLE OF THE «PROSVITA» SOCIETY IN SHAPING THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF UZHGOROD IN 1920-1938

Науковий інтерес до дослідження ролі товариства «Просвіта» у формуванні соціокультурного простору міста Ужгород як одного з головних міст Закарпаття багато в чому зумовлений його зв'язком із історичними процесами що відбувалися у регіоні у період 1920-1938 рр. Актуальність дослідження соціокультурного простору Ужгороду у Чехословацький період зумовлений необхідністю проаналізувати культурні коди та маркери того часу, що змінювали його призначення. Дослідження цієї теми дає змогу глибше зрозуміти процеси трансформації міста в Чехословацький період, виявити ступінь впливу культурних практик влади на формування нового соціокультурного простору, дослідити культурні чинники впливу на його перетворення та розвиток.

Аналіз феномена соціокультурного простору міста потребує міждисциплінарного підходу та опрацювання наукової літератури як

емпіричної бази. На його основі виокремлено наукові напрями в дослідженні соціокультурного простору (культурологічний, історичний, соціальний, історико-культурний) та проведено їхній історіографічний огляд.

Аналіз історико-культурних аспектів життя Ужгорода представлений у працях М. Вегеша, А. Годінки, А. Грінеуса, О. Изворина, Й. Кобаля, К. Мийсороша, Р. Офіцинського, П. Сави та ін. Так, науковець Й. Кобаль стверджує, що «Ужгород – найменший обласний центр України <... > місто має тисячолітню історію. Це пояснюється, його порубіжним розташуванням на стику природних, господарських, етнокультурних (українці, угорці, словаки, німці, євреї) та релігійних зон» [2, с. 3].

Про роль товариства «Просвіти» у формуванні культурного середовища Ужгорода знаходимо у працях І. Страшко, П. Федаки та багатьох газетних матеріалах («Діло», «Неділя», «Свобода», «Слова Просвіти») які сьогодні зберігаються у фондах Закарпатської обласної наукової бібліотеки імені Ф. Потушняка та у відділах: «Карпатика» та періодичних видань науковій бібліотеці Ужгородського національного університету.

Аналіз історіографії свідчить про те, що, незважаючи на накопичений науковий матеріал, у цей час відсутнє комплексне дослідження міста Ужгорода, в якому формування соціокультурного простору було б розглянуто в єдності всіх структурних елементів (простір, установи культури) і чинників його розвитку (політичного, соціального, культурного).

На початку ХХ ст. соціокультурний простір Ужгорода визначався особливістю його господарської діяльності - торгівлею, а також широко поширеним дрібнотоварним виробництвом. При цьому активно розвивалася господарська і соціальна структура міста, яка визначала її особливості міського простору.

Одним із проявів культурного відродження в період Чехословацької республіки 20-30-х років ХХ ст. стало виникнення на території

Підкарпатської русі громадських організацій (товариство «Просвіта», товариство Олександра Духновича).

Особливо активну діяльність у розвитку соціокультурного простору Ужгорода стала «Просвіта» (9 травня 1920). Оскільки «Просвіта» була єдиним українським культурно-просвітницьким товариством вона одразу узяла на себе широке коло завдань. Так, згідно статуту були створені наступні комісії : *музейна і бібліотечна* основним завданням якої було створення музею Підкарпатської Русі та бібліотеки, що була б відкрита для всіх бажаючих; *аматорський драматичний гурток* – організація аматорських театральних гуртків; *видавнича* – видавництво господарської, просвітницької, освітньої літератури; *театральна* – створення сталого театру; *літературно-науковий відділ*, створений для перейняття ініціативи в літературно-науковому русі Підкарпатської Русі; *музична* – для розвитку музичного мистецтва [4, с. 92-93].

Особливим видом активності «Просвіти» в Ужгороді було організація та проведення масових заходів. Театральні масові заходи дозволяли оцінювати й підтримку населення міста.

До 1919 р. в Підкарпатській Русі не існувало професійного театру діяли лише епізодично угорські та єврейські театральні колективи. Починаючи з 1920 р. «Просвіта» ставить свої аматорські театральні вистави.

Унікальним явищем в історії стає заснування Руського театру Товариства «Просвіта» (1920). Театральним майданчиком нового театру став міський театр в Ужгороді (арх. Л. Фейер, І. Ріттер, вересень 1907 р.) [1, с. 60]. Колектив театру складався виключно з емігрантів, оскільки серед місцевого населення взагалі не було акторів. Першим керівником (1921–1923) стає український актор та режисер М. Садовський. Його досвід та талант сприяли професійному розвитку театру та музичної культури Ужгорода. Так, на запрошення керівників театру (М. Садовський, О. Загаров, М. Певний) до театру приходять артисти-співачи А. Остапчук (1896–1948), І. Синенька-Іваницька, М. Морська. Вагоме місце у репертуарі театру займали твори української драматургії –

«Гандзя», «Бондарівна», «Розумний і дурень», «Безталанна» І. Тобілевича, «Зимовий вечір», «Циганка Аза», «Богдан Хмельницький» М. Старицького, «Невольник», «Зайдиголова» М. Кропивницького, «Оглядини» М. Гоголя, «Панна Мара» В. Винниченко, І. Тобілевича, «Назар Стодоля» Т. Шевченка та ін.

Товариство «Просвіта» мало значний вплив на соціокультурний розвиток Ужгорода, більше того, фактично лише воно сприяло розвитку та поширенню видавничої діяльності. Так, товариство видавало «Науковий збірник товариства «Просвіти» (1922–1938), у якому публікувалися актуальні праці з історії церкви, історії Підкарпатської Русі, педагогічні, лінгвістичні, музикознавчі, фольклорні праці. Для дітей виходив журнал «Пчілка», щорічний календар «Просвіти» та газети «Українське слово» і «Світло».

У 1928 р. в Ужгороді на кошти Просвіти було побудовано Народний дім (арх. А. Фодор, інж. Е. Егреш). У будівлі було розміщено власний музей, бібліотеку, читальну залу та кінотеатр «Уранія» (з 1932 р.). Журналіст Т. Літераті вважає, що «взагалі Уранія у грецькій міфології була музею астрономії. Саме таку назву з 1910 р. носить відома віденська будівля, у якій розміщується кінотеатр, громадський центр і обсерваторія. У Празі була своя «Уранія» – відомий з 1903 р. театр, який вщент згорів у 1946-му. Тож, можливо, саме празька або віденська «Уранії» дала назву нашій, ужгородській» [3]. «Уранія» була найбільшою у місті глядацькою залюю. Вона вміщала більше 700 глядачів (600 сидячих місць у залі та 150 – на балконі).

28 червня 1930 р. за ініціативою музейно-бібліотечної комісії яка починаючи з 1920 р. активно збирала експонати було засновано товариство «Руський національний музей». «У зібранні нараховували 57 рукописів, 113 стародруків, понад 400 фотографій, а також 18 старовинних керамічних виробів, монети, 38 церковних предметів, бароковий іконостас XVIII ст., предмети побуту, 10 макетів господарств Підкарпатської Русі, вишивки, писанки, зразки одягу з Гуцульщини» [5, с. 40].

Наприкінці 1938 р. Чехословацька республіка змушена була передати Угорщині частину території Підкарпатської Русі разом з містами Ужгород, Берегово, Мукачеве. Побойуючись репресій з боку угорської влади, яка вкрай негативно ставилася до українського руху, «Просвіта» евакуювала своє майно в Хуст. Бібліотеку та музейні збірки 10 листопада 1938 р. (під стрілянину на вулицях Ужгорода) вивозили в Перечин [4, с. 232].

Таким чином, завдяки діяльності товариства «Просвіта» в Ужгороді було засновано музей, перший професійний український театр який мав велику популярність серед населення міста і став осередком культурного життя. Видовищні види мистецтва (вистави, концерти, виставки) в Ужгороді стали засобами агітації та пропаганди серед мешканців міста. З метою розширення глядацької аудиторії, залучення населення до нових ідей, поширюваних товариством «Просвіта», розвивалася система стимулювання - низькі ціни на вхідні квитки, показ пізнавальних фільмів, створення бібліотек. Усе це ставало ознаками нового часу і найважливішими складовими соціокультурного простору міста Ужгород.

Використані джерела

1. Зайцев О. Д. Історико-культурний аналіз театральнo-декораційного мистецтва Закарпаття 20–40 років ХХ сторіччя. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія*. Маріуполь: МДУ. 2022. № 23. С. 57–66. DOI: 10.34079/2226-2849-2022-12-23-57-66
2. Кобаль Й. Ужгород відомий та невідомий. Львів: Світ. 2003. 196 с.
3. Літераті Т. Втрачений Ужгород : будинок «Просвіти» та кінотеатр «Уранія». <https://prozahid.com/content-45772-html/> (дата звернення: 08.12.2024).
4. Стряпко І. Товариство «Просвіта» у громадському, політичному та культурному житті Закарпаття (1920–1939 рр.). Ужгород: УжНУ, 2012. 328 с.
5. Федака П. Нарис історії товариства «Просвіта» Карпатської Русі-України (1920–1939). Ужгород, 1991. 52 с.



***Зосім Ольга Леонідівна (Zosim Olga),**
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Doctor in Arts, Professor,
Professor of Musical Art Department of
National Academy of Culture and
Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

**ДИСЦИПЛІНА «МУЗИЧНА КРИТИКА»
ЯК СКЛАДОВА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ:
УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД ХХІ СТОЛІТТЯ**

**THE DISCIPLINE OF «MUSIC CRITICISM» AS A PROFESSIONAL
TRAINING COMPONENT FOR MUSICIANS: THE UKRAINIAN
EXPERIENCE OF THE 21ST CENTURY**

Дисципліна «Музична критика» є складовою чималої кількості українських освітніх програм підготовки здобувачів спеціальності «Музичне мистецтво» на усіх трьох рівнях вищої освіти – бакалаврському, магістерському, освітньо-науковому. Вона представлена в них, в залежності від змісту та спеціалізації, як обов'язковий компонент, так і вибіркового. Багаторічний досвід викладання музичної критики та споріднених дисциплін («Музична журналістика», «Арт-журналістика») зі впевненістю дозволяє говорити про її важливість не лише для музикознавців і композиторів, а й представників виконавських спеціалізацій, а також констатувати зміни, які сталися у програмі за двадцять років її викладання. Оскільки неможливо охопити всю проблематику, пов'язану із трансформацією змісту дисципліни «Музична критика», зупинимося лише на деяких позиціях, які є найбільш знаковими.

Розпочнемо наш огляд з основи, яка є в усіх програмах з музичної критики на всіх рівнях освіти. Вона включає окреслення поняття «музична критика», визначення її ролі у розвитку музичного мистецтва, характеристику засобів масової інформації, їх класифікацію, особливостей інформаційних та аналітичних жанрів музичної критики, історію світової

та української музичної критики. Усі інші змістовні компоненти можуть варіюватися в залежності від спеціалізації та освітнього рівня. Наприклад, в курсі «Арт-журналістика» для музичних продюсерів бакалаврського рівня, що викладався в НАКККиМ у 2010-х роках, важлива роль приділялася креативному компоненту, а саме розробці концепції друкованого або електронного музичного видання, якого, на думку майбутніх продюсерів, бракувало в Україні, та подальшому написанню матеріалів для нього відповідно до тематичної спрямованості. Також у курсі «Арт-журналістика» увага приділялася не лише друкованим або електронним мас-медіа, а й музичній радіо- та тележурналістиці, де також передбачалася розробка концепції радіо та музичного телевізійного каналу і підготовка відповідних матеріалів. При роботі з академічними музикантами бакалаврського і магістерського рівнів зазвичай акцент ставиться на ознайомленні з теорією та історією музичної критики та написанні матеріалів для тих чи інших видань. Наголосимо, що саме таким є типовий зміст дисципліни «Музична критика», яка викладається в українських закладах вищої освіти, що готують музикантів академічного спрямування.

Дисципліна «Музична критика» нерідко є й складовою освітніх програм підготовки докторів філософії. У програмі здобувачів НАКККиМ класична програма модифікована відповідно компетенціям музикознавця-дослідника, де важливий акцент ставиться на науковій складовій: четвертий модуль дисципліни присвячений науковій рефлексії музично-критичної думки в працях зарубіжних та українських вчених. Зупинимося на цій складовій програми більш детально, оскільки вона потребує особливої уваги. Звернімо увагу на той факт, що в сучасному українському музикознавстві бракує наукових розвідок, присвячених музичній критиці. Серед системних досліджень останніх років назовемо монографії та дисертації Н. Косаняк [1], Л. Мельник [2], У. Молчко [3], О. Найдюк [4], присвячені українській музичній критиці. Попри наукову цінність та значимість цих робіт, вони аж ніяк не охоплюють весь спектр проблематики музично-критичної думки, її історичні етапи та географію.

Так, наприклад, усі названі роботи, за винятком дисертації О. Найдюк, присвячені музичній критиці та журналістиці Заходу України і не відбивають сучасний етап її розвитку. Безумовно, ці праці не є єдиними, адже наукові розвідки О. Зінкевич, О. Немкович, І. Сікорської, І. Шеремети, Ю. Чекана та ін. є цінним внеском в осмисленні місця української музичної критики у розвитку національної культури. Однак, якщо говорити про системність вивчення феномену української музичної критики, то на сьогодні є ще чимало лакун. Так, наразі музично-критична думка Наддніпрянщини відрефлексована значно менше, ніж Галичини. Цей факт викликає подив, адже на сьогоднішній день часописи, що виходили з 1923 по 1941 рік під різними назвами («Музика», «Музика масам», «Музика мас», «Радянська музика»), оцифровані і є у відкритому доступі, що значно полегшує наукове дослідження, особливо на етапі визначення його тематичної спрямованості. Також доступні широкому загалу електронні версії часопису «Музика» 1970-х та середини 2010-х років. Безумовно, на сьогодні не всі випуски журналу оцифровані, однак навіть того, що є у відкритому доступі, вистачить не на одне серйозне дослідження, присвячене музично-критичній думці підрадянської України ХХ століття. Цілком можна зрозуміти музикознавців, які бояться вивчати цей шар, адже українська музична критика 1920–1930-х років є максимально заідеологізована, як і критика повоєнної доби, проте цей матеріал варто опрацьовувати, щоб картина розвитку української музичної критики була представлена не лише оглядово, а наповнена конкретикою, яка базується на широкому емпіричному та аналітичному матеріалі.

Не можна оминати увагою і той факт, що на сьогодні відсутні праці українських науковців, які присвячені зарубіжній музично-критичній думці. Здобувачі ступеня доктора філософії при вивченні дисципліни «Музична критика» не можуть оминати цей шар музично-критичної діяльності, і тут актуальності набувають розробки зарубіжних науковців. Серед численних праць важливе значення має кембриджське видання 2019 року «The Cambridge History of Music Criticism» [7]. Проте, говорячи про

нього, звернімо увагу, що в дослідженні відсутні відомості про українську музично-критичну думку, тоді як є розділи про музичну критику в Російській імперії («Music Criticism in Imperial Russia») та Радянському Союзі («Music Criticism in the USSR from Asafyev to Cherednichenko»). Цей факт промовисто говорить про те, що вагомі напрацювання українських науковців в царині музичної критики дуже повільно розповсюджуються за межами України та не швидко стають надбанням світового музикознавства.

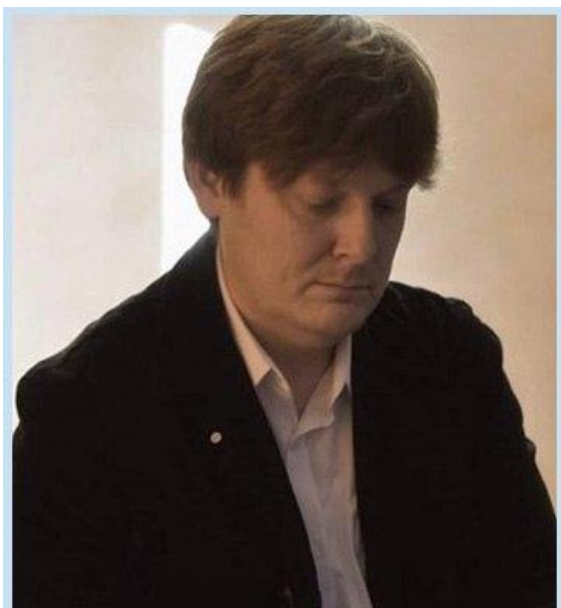
На завершення хотілося б зупинитися ще на одному аспекті, а саме концентрації змісту дисципліни «Музична критика» на академічній музиці. У роботі зі здобувачами НАКККиМ різних рівнів вищої освіти, які віддають перевагу музиці неакадемічного спрямування, зокрема на семінарських заняттях, точаться дискусії щодо кількості та якості представлення неакадемічної музики в музично-критичній думці. При тому, що в сучасній українській пресі вона представлена достатньо, хоча переважно в інформаційному блоці, ніж аналітичному, її наукових рефлексій практично немає, а академічно налаштовані музичні критики лише іноді згадують про неї, оскільки повністю її оминати в працях оглядового характеру сьогодні вже неможливо. Значно частіше науковці говорять про трансформацію музичної критики. Втім, предметом музикознавчих досліджень не стають такі проблемні теми як зв'язок музичної індустрії із соціальними медіа, що стало предметом вивчення дослідниці-культуролога К. Федосенко [6], або ж специфіка музичної журналістики в соціальних медіа журналістки Д. Солоденко [5]. В останній із зазначених робіт авторка приділяє увагу відмінностям між журналістикою і блогерством. Враховуючи близькість музичної критики та журналістики на сучасному етапі, питання взаємодії музичної критики і блогерства не є суто журналістською проблематикою, однак значення музичних блогів, які сьогодні є важливою частиною підтримки і просування неакадемічної музики, а також її критичного осмислення, так і не стало предметом рефлексій музикознавців. Саме ці питання є одними з найболючіших в музичній критиці, особливо в неакадемічних жанрах, де блогерство є надзвичайно поширеним. Наголосимо, що часто музичні

блогери з відповідною освітою виконують функцію музичних критиків, оскільки сьогодні в Україні є недостатньо фахівців, які б системно здійснювали професійний, глибокий і одночасно доступний музикознавчий аналіз джазу, рок-музики, електроніки, поп-музики, музичної етніки, призначений для широкої аудиторії.

Зауважимо, що дискусії стосовно взаємодії блогерства, музичної критики та музичної журналістики є одними із найгостріших в курсі «Музична критика» для здобувачів ступеня доктора філософії. На жаль, сучасні програми з музичної критики, з якими можна ознайомитися на сайтах українських закладів вищої освіти, що готують музикантів, зазвичай не враховують реалії сьогодення і спираються на традиційну тематику музичної критики, яка не повною мірою відповідає запитам сучасності. Тому надзвичайно важливо, щоб академічні курси з музичної критики, не втрачаючи своєї академічності, відповідали духу часу і адаптували зміст дисципліни до актуальних потреб музичної критики XXI століття.

Використані джерела

1. Косаняк Н. В. Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця XVIII – першої третини XX ст. (на матеріалі тогочасної місцевої преси) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2015. 248 с.
2. Мельник Л. О. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : монографія. Львів : ЗУКЦ, 2013. 384 с.
3. Молчко У. Б. Культурно-мистецьке життя Східної Галичини кінця XIX – першої половини XX століть у музично-критичній публіцистиці родини Нижанківських : дис. ... д-ра філософії : 034. Івано-Франківськ, 2024. 209 с.
4. Найдюк О. М. Трансформаційні процеси у жанрах музичної критики (за матеріалами української преси 1990–2005 років) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 252 с.
5. Солоденко Д. М. Специфіка музичної журналістики в соціальних медіа : дипломна робота магістра. Київ, 2022. 84 с.
6. Федосенко К. М. Музична індустрія та соціальні медіа: тенденції функціонування і взаємовпливу : дис. ... д-ра філософії : 034. Київ, 2024. 171 с.
7. The Cambridge History of Music Criticism. Edited by Christopher Dingle. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 826 p.



Зуєв Сергій Павлович (Serhii Zuev),
 кандидат мистецтвознавства, доцент,
 докторант кафедри музичного
 мистецтва
 Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв
 (Doctor of Philosophy in Art Criticism,
 Associate Professor, Doctorate Student of
 the Department of Music Art, National
 Academy of Culture and Arts
 Management)
 e-mail: s.zuev@dakkkim.edu.ua;
 ORCID: 0000-0003-1879-2993
 Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОПЕРНИЙ СПІВАК ТА ЙОГО ІМПРЕСАРІО В ДЗЕРКАЛІ КІНЕМАТОГРАФА (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ ФРАНКЛІНА ШЕФФНЕРА «ТАК, ДЖОРДЖО!»)

THE OPERA SINGER AND HIS IMPRESSARIO IN THE MIRROR OF THE CINEMA (BASED ON THE EXAMPLE OF FRANKLIN SCHAFFNER'S FILM «YES, GIORGIO!»)

Галузь кіно, в якій реалізується активна взаємодія з оперним мистецтвом, представлена широким жанровим діапазоном. Оперний код, очевидний в екранізаціях (або фільмах-операх), актуалізує проблему втілення музичної партитури на екрані. Структурні елементи опер (лібрето, музика, сценографія) стають частиною кінотексту фільмів на різноманітні сюжети, утворюючи додаткові інтертекстуальні кореляції. Існують також стрічки про оперу, що розробляють широкий контекст музичного театру та особливостей його виробництва. При цьому в кадрі опиняються оперні театри та їхні лаштунки, співаки та робітники сцени, публіка в залі та шанувальники опери в повсякденному житті. Типологія перебування співака в екранному просторі запропонована в статті «Відлуння музичного театру та образ примадонни у фільмі Жан-Жака Бенекса «Діва» [2].

Серед ігрових фільмів, присвячених оперному мистецтву, особливої уваги заслуговує кінокартина Франкліна Шеффнера «Так, Джорджіо!» 1982 року з Лучано Паваротті (*див. рис. 1*).



Рис. 1. На фото:
Афіша кінокартини Франкліна Шеффнера «Так, Джорджіо!»

Стрічка розповідає про всесвітньовідомого італійського тенора Джорджіо Фіні та його роман з Памелою Тейлор – отоларингологом, яка рятує співака від несподіваної втрати голосу під час концертного туру Сполученими Штатами. Третім і останнім головним героєм фільму є імпресаріо на ім'я Генрі Поллак, що відіграє важливу роль в житті та кар'єрі оперної зірки (фігура артменеджера яскраво змальована також у фільмі «Каллас назавжди» 2002 року, головні ролі у якій зіграли Фанні Ардан та Джеремі Айронс).

Фільм репрезентує специфічну ситуацію переходу оперного виконавця в простір ігрового кіно, коли реальна знаменитість грає оперного співака під іншим іменем. Режисер використовує бренд «Паваротті» для однозначного сприйняття публікою професійної ідентичності кіногероя, його вокальної харизми, публічної впізнаваності та трансляції високого медійного статусу. Запропоновані сценарієм ім'я кіногероя (Джорджіо Фіні) та вигаданий сюжет у такий спосіб немов «осяюються» іменем реального легендарного тенора.

Зазначений ефект виникає завдяки сформованій в аудіовізуальній культурі XX століття орієнтації оперного співака на подолання меж оперної сцени та опанування екрана, телебачення, звукозапису та популярної культури. Зокрема, С. Муравіцька, досліджуючи феномен класичного кросовера та пов'язуючи його становлення з активізацією у другій половині XX століття процесів взаємодії академічної музики з неакадемічними музичними напрямками, а також гібридизацією елітарної і масової культури [1, с. 2], наводить приклади ефективних проєктів брендингу та розширення слухацької аудиторії за участі Л. Паваротті [1, с. 159].

Знаковий атрибут оперного співака – голос – розпочинає фільм і передуює появі в кадрі самого Джорджіо-Паваротті. Пов'язані з успіхом, визнанням, професійними негараздами, коханням і натхненням, голос і його краса стають головним сюжетоутворювальним фактором і матеріалом кінематографічної драматургії. Головний герой співає на театральній сцені, концертних майданчиках, як запрошений на весілля гість. Улюблений голос мільйонів лунає під час подорожі в авто, в дитячій лікарні, на фієсті просто неба. Одночасно персонаж Джорджіо занурений у вир комунікацій. На професійному ґрунті він контактує з власним менеджером Генрі, доктором Памелою, диригентами й театральними діячами. Але чи не найважливішою та найяскравішою складовою його спілкування є зустрічі з шанувальниками оперного мистецтва, прихильниками його блискучого таланту й мистецької майстерності. Здається, Л. Паваротті не докладає жодних акторських зусиль, а просто «залишається собою» в кадрі – настільки знаходиться в атмосфері всенародної любові йому комфортно. Памела також підпадає під чари Джорджіо та стає його Музою.

Генрі Поллак, який співпрацює із зіркою світового масштабу, за статусом є топ-менеджером. Він організовує грандіозні мистецькі проєкти за участі Джорджіо: влаштовує міжнародні гастролі, веде перемовини з Метрополітен-опера. Блискучий імпресаріо, він вміє балансувати між стратегією підтримки образу співака як «геніального митця трохи не в собі» та необхідністю мати довірливі контакти з можновладцями. Зокрема,

щоб заспокоїти члена міської ради, він розповідає йому мистецьку байку про театр – будинок божевільних і оперу – палату для невиліковних.

Діяльність артменеджера передбачає підвищену толерантність до митця, коректність, а також пом'якшення регламентації поведінки. Протягом фільму Джорджію відкладає гастроль, щоб заспівати на весіллі друга; запізнюючись на літак, все ж таки зупиняється й підвозить монашку; порушує нормальний графік сну та їжі; співає на вулиці, не піклуючись про здоров'я голосового апарату. Дозволяючи Джорджію такі «дисциплінарні вільності», Генрі натомість оберігає свого підопічного від можливих негараздів, конфліктів, розганяє натовп і першим кличе доктора, коли співак втрачає голос, надає посильну психотерапевтичну допомогу. Нарешті, з доброю метою застосовує певні маніпулятивні засоби, а саме, використовуючи почуття між Джорджію та Памелою, просить останню переконати співака повернутися до співпраці з Метрополітен-опера.

Отже, в кінокартині Ф. Феффнера «Так, Джорджо!» відбувається конструювання кінообразу оперної зірки шляхом збереження вокальної автентичності, застосування люфту «реальний-вигаданий співак», зображення специфіки мистецької та повсякденної комунікації, втілення теми цінності співочого голосу.

Оперний співак та його імпресаріо утворюють плідний тандем, в якому розкриваються головні засади успішного артменеджменту.

Використані джерела

1. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера : дис. ... д-ра філософії у галузі 02 Культура і мистецтво : 025. Міністерство культури та інформаційної політики України. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 190 с.

2. Зуєв С. П. Відлуння музичного театру та образ примадонни у фільмі Жан-Жака Бенекса «Діва». Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. (142), 2025. С. 104–113. DOI : 10.31318/2522-4190.2025.142.327884.



Карась Ганна Василівна (Hanna Karas),
 доктор мистецтвознавства,
 професор, професор кафедри методики
 музичного виховання та диригування
 Прикарпатського національного
 університету імені Василя Стефаника
 (Doctor of Art History, Professor,
 Professor of the Department of Methods
 of Music Education and Conducting Vasyl
 Stefanyk Precarpathian National University)
 м. Івано-Франківськ, Україна
 (Ivano-Frankivsk, Ukraine);
Хімейчук Євген Романович
 (Yevhen Khimeichuk),

аспірант кафедри музичної україністики
 та народно-інструментального мистецтва
 Прикарпатського національного університету
 імені Василя Стефаника
 (postgraduate of **Educational-Scientific**
Institute of Art of Vasyl Stefanyk
 Precarpathian National University)
 м. Івано-Франківськ, Україна (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

РОЛЬ РОСТИСЛАВА ДЕРЖИПІЛЬСЬКОГО ЯК ТЕАТРАЛЬНОГО МЕНЕДЖЕРА ТА ПРОДЮСЕРА У СТВОРЕННІ ПЕРШОГО «УКРАЇНСЬКОГО ШЕКСПІРІВСЬКОГО ФЕСТИВАЛЮ» У ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ

THE ROLE OF ROSTISLAV DERZHYPILSKY AS THEATER MANAGER AND PRODUCER IN THE CREATION OF THE FIRST «UKRAINIAN SHAKESPEARE FESTIVAL» IN IVANO- FRANKIVSK

Відомий дослідник і організатор театральної справи, професор Ігор Безгін формулює наукове управління або менеджмент як «...цілеспрямований вплив на театральний колектив, координацію діяльності всіх учасників художньо-виробничого процесу, спрямування їх спільних зусиль на здійснення поставленої мети: створення та соціальне функціонування твору сценічного мистецтва» [1, с. 190]. Розширивши межі цього формулювання, використаємо його і для

організації театральних фестивалів, зокрема, Шекспірівських, котрі відомі у всьому світі [4]. Я. Нікітюк з цього приводу підкреслює: «Одним із проявів глобальної шекспіризації сучасного світу можна вважати таку культурну практику як проведення шекспірівських фестивалів» [2, с. 231]. Географічна шекспіризація, завоювавши країни Європи і США, досягла України. Перший Український Шекспірівський фестиваль в Івано-Франківську, котрий відбувся 17–23 червня 2024 року, став масштабною культурною подією, закріпивши статус нашого міста як важливого театального центру і має всі шанси увійти до історії українського театру.

Його ініціатором і продюсером виступив Ростислав Держипільський – директор Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Він – харизматичний театральний менеджер, відомий своєю здатністю об'єднувати мистецтво та сучасні виклики в єдиний проєкт. Завдяки його баченню цей фестиваль поєднав класичну спадщину Вільяма Шекспіра із сучасними контекстами, розкриваючи багатогранність української культури перед світом.

Ідея фестивалю народилася близько семи років тому, коли Івано-Франківський драмтеатр з Шекспірівським «Гамлетом» у постановці Р. Держипільського було запрошено до участі у Гданському Шекспірівському фестивалі. У період, коли Україна переживає глибокі політичні та соціальні потрясіння, ця ідея утвердилась, здобула підтримку української та міжнародної спільноти і стала реальністю. На тлі війни, яка позначилася на кожному аспекті українського життя, Р. Держипільський розумів, що культура здатна стати дієвим інструментом для підсилення міжнародної підтримки України. Шекспір як «універсальний код» обрався неспроста: його творчість є зрозумілою аудиторіям у всьому світі, а її переосмислення крізь українську призму дає змогу говорити на рівних із міжнародними партнерами.

Головною метою фестивалю було утвердити український театр як невід'ємну частину європейської культурної спадщини. Фестиваль

прагнув продемонструвати актуальність В. Шекспіра для сучасного світу, розвивати міжнародну співпрацю, залучити до обговорення театральні спільноти й академічні кола та сприяти культурній інтеграції України в Європу, показати як твори Шекспіра можуть стати універсальним інструментом для донесення сучасних українських смислів до міжнародної спільноти. Фестиваль мав підтвердити культурну приналежність України до європейських цінностей, а також підкреслити її самобутність. Як зазначив сам Р. Держипільський, це була можливість утвердити Україну як частину західної цивілізації, підкреслити її унікальну ідентичність, протистояти колоніальним наративам та російській агресії. Одним із ключових завдань, яке успішно вирішив Ростислав Держипільський, було формування професійної команди, здатної реалізувати амбітний задум. Куратором театральної програми стала театрознавиця Ірина Чужінова, яка зібрала вистави провідних українських театрів і запросила зарубіжні колективи. Освітню частину очолила Наталія Торкут, яка залучила шекспірознавців і театрознавців із різних країн [3]. Учасниками фестивалю стали українські колективи – театри з Києва, Івано-Франківська і Львова та команди з Польщі, Молдови та Італії. Учасники фестивалю: Трагедія «Коріолан» (Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, Київ, Україна); неоопера-жах «Hamlet» (Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, Івано-Франківськ, Україна); теоманія «Буря» (Національний драматичний театр ім. Марії Заньковецької, Львів, Україна); драма «Макбет» (Teatrul Fărâ Nume, Кишинів, Молдова); трагедія «Гамлет» (Київський академічний театр на Печерську, Київ, Україна); *dramma per musica* «ROMEO & JULIET» (Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, Івано-Франківськ, Україна); аскетична комедія «Сон літньої ночі» (Київський національний академічний Молодий театр, Київ, Україна); «Гамлет. Подвійна гра» (La Ribalta Teatro English Theatre Company, Піза, Італія); психологічна монодрама «Matulka» (Театральна Академія ім. Александра Зельверовича. Варшава, Польща)

Формування програми фестивалю було творчим викликом. До неї увійшли сучасні адаптації Шекспіра, вистави, що переосмислюють його творчість крізь призму української ідентичності, а також традиційні постановки. Значну частину програми склали освітні заходи: круглі столи, майстер-класи та панельні дискусії. Серед них особливе місце посіла презентація методики арттерапії Келлі Хантер, яка працює з людьми, що пережили травматичні події. Одним із досягнень фестивалю стала його комунікаційна стратегія. Брендинг та айдентика підкреслювали український характер фестивалю, відображаючи поєднання класики й сучасності. Візуальний стиль був розроблений таким чином, щоб бути впізнаваним і в Україні, і за її межами. Активно використовувалися веб-сайт фестивалю, соціальні мережі, міжнародна преса та місцеві канали для залучення аудиторії. Окрему увагу організатори надали міжнародному просуванню, адже фестиваль мав стати частиною Європейської мережі Шекспірівських фестивалів. Це рішення не лише підняло статус події, а й забезпечило її включення до європейської культурної спільноти. Завдяки зусиллям організаторів, фестиваль увійшов до Європейської мережі Шекспірівських фестивалів, що стало вагомим досягненням для України. Ця міжнародна співпраця відкрила нові можливості для культурного обміну та інтеграції в європейський театральний простір.

Важливим аспектом було залучення партнерів і спонсорів, котрі підтримали фестиваль як фінансово, так і ресурсно. Серед партнерів – українські та міжнародні культурні інституції, які надали можливості для обміну досвідом, проведення освітніх заходів та організації інфраструктури. Спонсорами фестивалю стали локальні бізнеси та компанії, зацікавлені у розвитку культури. Також важливим чинником стала підтримка місцевої влади. Комунікаційним підсиленням став випуск мерчу, що включав сувеніри, літературу та колекційні предмети, пов'язані з творчістю В. Шекспіра. Це сприяло розширенню аудиторії фестивалю та його популяризації.

Значну увагу було надано залученню гостей. Серед запрошених були театральні критики, шекспірознавці, представники культурних

установ, а також представники влади. Участь іноземних митців та експертів підкреслила міжнародну значимість події, а також відкрила нові перспективи для подальшої співпраці.

Серед поважних гостей фестивалю можна відзначити: т. в. о. Міністра культури та інформаційної політики Ростислав Карандеєв, надзвичайний і повноважний посол Великої Британії в Україні Мартін Гарріс, голова Івано-Франківської ОВА Світлана Онищук, міський голова Івано-Франківська Руслан Марцінків, дипломат Ігор Осташ, директор Європейської мережі Шекспірівських фестивалів Філіп Пар, директор Шекспірівського інституту Бірмінгемського університету у Стретфорд-на-Ейвоні Майкл Добсон, керівниця Українського міжуніверситетського шекспірівського центру Наталія Торкут.

Окрім основної програми, Ростислав Держипільський запланував випуск журналу, присвяченого фестивалю. Це видання включатиме аналітичні статті, інтерв'ю, фотозвіти та рецензії, ставши важливим джерелом та архівом для театральної спільноти.

Український Шекспірівський фестиваль – це не просто подія, а культурний прорив, реалізований завдяки майстерності та візії Ростислава Держипільського. Його робота як продюсера та менеджера підкреслює важливість синергії мистецтва, культури та сучасних викликів у створенні проєктів міжнародного рівня. Завдяки унікальному підходу фестиваль став не лише яскравою культурною подією, а й потужним інструментом культурної дипломатії, котрий утвердив Україну як невід'ємну частину європейської театральної спільноти.

Використані джерела

1. Безгін І. Мистецтво і ринок: нариси. Київ : ВВП «Компас», 2005. 544 с.
2. Нікітюк Я. «Нема за мурами Верони світу»: глобальна шекспіризація і Верона як столиця літературного туризму в Італії. *Ренесансні студії*, 2019, № 31–32. С. 209–228.
3. Торкут Н. Шекспірівські театральні фестивалі в Європі: історія і сучасність. *Просценіум*. 2016. № 1–3 (44–46). С. 80–85.
4. European Shakespeare Festivals Network Foundation. URL : <https://www.facebook.com/ShakespeareNetwork>



Козлін Валерій Йосипович (Valerii Kozlim),
 доктор мистецтвознавства, професор,
 професор кафедри музичного продакшну
 Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв
 (Doctor in Arts, Professor, Professor department
 of music production of National Academy of Culture
 and Arts Management)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПОСТАНОВОЧНА РАЦІОНАЛЬНІСТЬ ВЕЛИКОГО ПАЛЬЦЯ ПРАВОЇ РУКИ ГІТАРИСТА

THE POSITIONAL RATIONALITY OF THE GUITARIST'S RIGHT-HAND THUMB

У методичних посібниках – «школах гри на гітарі» існує низка суперечливих порад щодо раціональної постановки та звуковилучення великим пальцем правої руки гітариста. Вони ґрунтуються на власному досвіді педагогів, але не підтверджені науково.

Розглянемо цей аспект детально. Постановка великого пальця на струну має такий вигляд (див. рис. 1). З анатомії [1] відомо, що великий палець може рухатися: у зап'ястно-п'ястному суглобі, п'ястково-фаланговому та міжфаланговому (див. рис. 1 точки А, В та С).

Уявімо положення пальця у вигляді кінематичної схеми (див. рис. 2). Натиснемо на струну за рахунок повороту пальця в зап'ястно-п'ястному суглобі, розслабивши в інших суглобах. Зобразимо це положення пальця як кінематичної схеми (див. рис. 3).

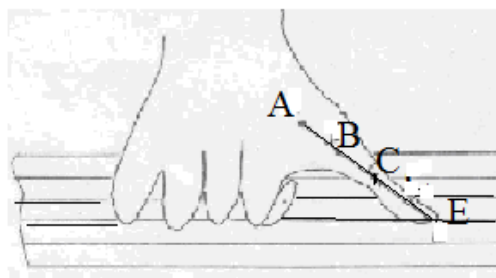


Рис.1

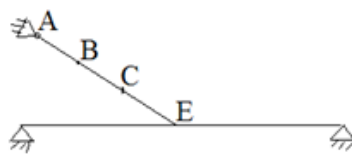


Рис.2

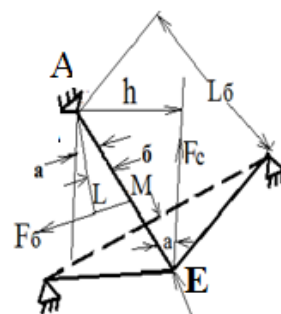


Рис.3

Переміщення пальця (див. рис. 1) може відбуватися за рахунок дії м'язу, що приводить його; м'язу того, що протиставляє, а також частково за рахунок короткого згинача.

Позначимо рівнодіючу силу цих м'язів F_b , яка прикладена до пальця у точці M (див. рис. 3). Під дією F_b струна переміститься на відстань X_c зі стану спокою (від пунктиру до місця зламу) і перешкоджатиме переміщенню з силою F_c . Визначимо умови, за яких для відхилення струни на відстань X_c знадобиться найменша величина м'язового зусилля F_b . Знайдемо момент обертання M_b для F_b щодо осі A :

$$M_b = F_b \cdot L \quad (1),$$

де L – плече сили F_b .

$$L = AM \cdot \cos b = L_m \cdot \cos b \quad (2),$$

де прийнято $AM = L_m$

$$\text{Примем кут } "b" = k \cdot a \quad (3),$$

Де k – коефіцієнт пропорційності – менше одиниці.

Підставимо рівності (2) і (3) до (1), отримаємо:

$$M_b = F_b \cdot L_m \cdot \cos(ka) \quad (4)$$

Визначимо момент (M_c) впливу на палець сили струни (F_c) щодо осі A :

$$M_c = F_c \cdot h \quad (5)$$

де h – плече сили F_c

$$h = L_b \cdot \sin a \quad (6)$$

де L_b – довжина пальця

Підставивши рівність (6) до (5), отримаємо:

$$M_c = F_c \cdot L_b \cdot \sin a$$

Позначимо $F_c = C \cdot X_c$ де C – жорсткість струни.

Отримаємо:

$$M_c = C \cdot X_c \cdot L_b \cdot \sin a \quad (7)$$

Складемо рівняння рівноваги важеля AE (2,3) щодо осі A :

$$M_b - M_c = 0 \quad (8)$$

Підставимо рівності (4) і (7) до (8), отримаємо:

$$F_b \cdot L_m \cdot \cos(ka) - C \cdot X_c \cdot L_b \cdot \sin a, \text{ звідки визначимо } F_b :$$

$$F_{\delta} = \frac{C \cdot X_c \cdot L_{\delta} \cdot \sin \alpha}{L_m \cdot \cos(\alpha)}$$

З отриманого співвідношення видно, що чим менше кут «а», тобто чим ближче великий палець розташований до вказівного, тим менше його зусилля.

Використані джерела

1. Коляденко Г. Анатомія людини. Київ: Лібідь, 2009. 208 с.
2. Березін Д., Кошель С. Теоретична механіка. Київ: Наукова думка, 2022. 182 с.
3. Булгаков В. Теорія механізмів та машин. Київ: Центр учбової літератури, 2020. 608 с.
4. Швецов К., Бевз Г. Довідник з елементарної математики. Київ: Наукова думка, 1967. 408 с.



Колосок Вадим Іванович (Vadym Kolosok),
доктор філософії у галузі музичного
мистецтва, доцент кафедри
журналістики та нових медіа
Київського столичного університету імені
Бориса Грінченка
(Doctor of Philosophy in Music Art,
Associate Professor of the Department of
Journalism and New Media
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University)
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПРОДЮСЕРСЬКІ НАВИЧКИ В РОБОТІ ТВОРЦЯ АУДИОПОСТАНОВКИ НА ПРИКЛАДІ РАДІОФІЛЬМУ НЕЛЛІ ДАНИЛЕНКО «СЕРЖ ІЗ КИЄВА. УКРАЇНЕЦЬ ДО КІНЦЯ»

PRODUCER SKILLS IN THE WORK OF AN AUDIO PRODUCTION CREATOR: THE EXAMPLE OF NELLI DANYLENKO'S RADIO FILM «SERGE FROM KYIV. A UKRAINIAN TO THE END»

За визначенням дослідника жанрів журналістики М. Недопитанського, радіофільми – це «документальні (неігрові, «нон фікшн») програми (хіба що з окремими інсценованими епізодами), в яких

реальна дійсність осмислювалася за допомогою виразних засобів радіомовлення не тільки на аналітичному, а й на естетичному рівні. Справжні події подавалися в аранжуванні потужного арсеналу засобів впливу на слухача, народженого досвідом художнього мовлення. Звук підносився до рівня образу. Інтонація часом «важила» більше, ніж значення слова» [2, с. 19].

З цього формулювання стає зрозуміло, що радіофільм – один з найскладніших жанрів радіотворчості, який задля найсильнішого впливу на слухача повинен відрізнятися найвищим рівнем журналістської майстерності його автора у поєднанні з творчим використанням усього комплексу виражальних засобів, доступних аудіомистецтву, як-от: яскравість та відповідність часу подій музичної мови фільму, різноманіття шумових ефектів, глибока акторська гра у поєднанні з переконливістю інтонацій ведучих. Увесь цей комплекс завдань вимагає величезного професіоналізму і навіть більше – таланту кожного з учасників створення аудіопостановки, а особливо – автора сценарію, режисера-постановника та звукорежисера. Недарма науковиця Н. Цімох зазначає: «радіофільм, безумовно, можна вважати тим, що називають «жанром межі» (між інформацією й мистецтвом...)» [4, с. 122].

Чимало радіофільмів про українських політичних та культурних діячів було створено за роки Незалежності як на першому каналі НРКУ «Українське радіо», так і на третьому, мистецькому каналі «Радіо «Культура». Після входження радіокомпанії у 2017 році до складу Суспільного мовлення усі мистецькі проєкти було сконцентровано навколо «Радіо «Культура». Саме тут впродовж кількох років і створювався великий цикл радіофільмів про видатних українців «Світочі епохи», творцем ідеї, автором й натхненником якого стала людина з непересічними талантами оповідачки, актриси, режисерки й організаторки, заслужена журналістка України Нелля Іванівна Даниленко.

Н. Даниленко отримала фахову освіту на факультеті журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Але ще задовго до того вона починала свою творчу біографію як актриса у

Полтавському театрі ляльок. Потім – робота на посадах диктора, редактора і керівника Полтавського обласного телебачення. З 1992 року Нелля Іванівна працювала на студії Укртелефільм як автор сценаріїв, режисер і ведуча, створила загалом понад 100 документально-художніх фільмів про діячів культури і мистецтва України. У 2003 році перейшла на роботу до Українського радіо, де впродовж багатьох років була ведучою, згодом головним редактором і директором «Радіо «Культура». А з 2017 придумала і почала втілювати новий грандіозний проєкт – художньо-документальний радіосеріал «Світочі епохи» (один з цих радіофільмів у 2019 році був відзначений Премією імені Івана Франка в галузі інформаційної діяльності як «Найкращий твір у радіомовній сфері»). Так з'явилися радіотвори про Національну оперу України, про Сержа Лифаря, Катерину Білокур, Марію Капніст, Миколу Зерова, Валерія Марченка, Леоніда Кисельова та багатьох інших українських митців.

Сама Нелля Даниленко роботу над циклом радіофільмів «Світочі епохи» прокоментувала так: «Я безмежно вдячна всій нашій команді – це наш спільний успіх: відомих, дуже відомих митців (celebriti), і початківців. Всі працюють з повною віддачею. І мені від задумки до фіналу працювалося легко (трішки лукавлю, бо зібрати по краплинці матеріал про героя – а хочеться ж докопатися і до чогось невідомого досі чи маловідомого, – написати сценарій, знайти музику і записати чи відібрати купу шумів, змонтувати все це в композиційній гармонії, звичайно, непросто), але це труднощі похідні. Головне, що працювалося і працюється з радістю...» [1].

До тих обов'язків творця радіофільмів, які щойно перерахувала Нелля Іванівна, ще треба додати її роботу як режисера-постановника: підбір голосів, робота з акторами у студії над правильною дикцією й переконливою інтонацією, запис тексту ведучих, що, як правило, відбувався в дуеті з артистом Ігорем Мізером. Із усіма цими завданнями Н. Даниленко легко й упевнено впоралася сама, а усю технічну роботу зі звуком брала на себе одна з найдосвідченіших звукорежисерок Будинку звукозапису Українського радіо Олена Єфімчук.

На час роботи над художньо-документальним радіосеріалом «Світочі епохи» (з 2018 року) посада Н. Даниленко називалася «лінійна продюсерка творчого об'єднання «Радіо «Культура» Дирекції «Українське радіо». Виникає запитання: які обов'язки Неллі Іванівни як творця радіофільмів відповідають загальноприйнятим пролюсерським навичкам? Для відповіді був проведений поглиблений аналіз одного з радіофільмів, а саме «Серж із Києва. Українець до кінця», прослухати який можна за наведеним нижче посиланням [3].

Основою сюжету радіотвору стали спогади про Сергія Лифаря, киянина, всесвітньовідомого танцівника і балетмейстера, який понад 30 років очолював балетну трупу паризької Гранд-опера. Свого часу його називали «богом танцю». До завдань Н. Даниленко як авторки аудіопроєкту входило: зібрати найцікавіший матеріал про постать митця, вибудувати послідовність подання біографічних та історичних фактів, написати тексти ігрових сцен і розповідей ведучих. У цьому випадку до розгортання дії нею були органічно вплетені фрагменти попередньо записаного інтерв'ю з письменником, автором книги «Київ, Ірининська, Лифарям» Олександром Балабком. Також однією з «родзинок» радіофільму є документальний запис голосу самого Лифаря, що французькою мовою дає настанови молодим танцівникам і танцівницям.

Для використання в ігрових сценах цього радіофільму Н. Даниленко збрала чимало як відомих, так і молодих акторів та актрис. Серед них – народний артист України О. Комаров, заслужена артистка України Л. Недін, артисти та радіоведучі О. Ігнатуша, В. Шандро, В. Глушенко, А. Шевченко, С. Труфанов, В. Пасека, А. Щегельський, А. Ніколайчук, А. Торчинський. Кожен персонаж і кожен акторський голос у постановці звучить органічно та переконливо. Важливо відзначити, наскільки вдалим є підбір музичних фрагментів, що супроводжують розповідь, у радіофільмі використано чимало музичних тем з тих балетів, виконання головної партії у який принесло Сержу Лифарю всесвітню славу. Є й певні музичні «родзинки», зокрема, до сюжету органічно «вплетено» українську народну щедрівку «Павочка ходить, пір'ячко губить» у сцені про дитячі спогади героя від

перебування у маєтку діда біля Канева. Історичної достовірності додають шумові ефекти, які «переносять» слухача до тієї епохи, коли відбувалися події, про які йдеться. Серед таких, зокрема, гудок пароплава у сцені втечі Сергія під час мобілізації більшовиками, звук руху паровозу з потягом у сцені дороги до Парижа та багато інших. А оскільки звуковий монтаж загалом виконаний дуже професійно, варто знову відзначити роботу колеги Н. Даниленко, звукорежисерки О. Єфімчук.

Підсумовуючи, при створенні радіофільму «Серж із Києва. Українець до кінця» журналістці Неллі Даниленко довелося використовувати навички, що відповідають різноманітним продюсерським вмінням: з обов'язків генерального продюсера – створювати концепцію всього проєкту, включно з ідеєю; з обов'язків виконавчого продюсера – працювати над покроковим втіленням ідеї у готовий кінцевий результат; з обов'язків лінійного продюсера – організовувати усіх членів команди, щодня контролюючи просування проєкту до кінцевої мети; нарешті, з обов'язків саундпродюсера – керувати процесом запису голосів акторів та ведучих, підбирати музичні фрагменти та шумові й звукові ефекти, допомагати порадами звукорежисеру під час аудіомонтажу. Таким чином, робота творця такого складного і комплексного аудіопродукту, яким є радіофільм, вимагає поєднання різноманітних професійних та організаційних вмінь, серед яких мають бути обов'язково присутніми й вищезгадані продюсерські навички.

Використані джерела

1. Даниленко Нелля – Віртуальний музей інституту журналістики КНУ ім. Т. Шевченка. URL : <http://labs.journ.univ.kiev.ua/spring2017/3903-2/> (дата звернення: 10.07.2025).

2. Недопитанський М. І. Журналіст у світі інформації : текст лекції для студ. інституту журналістики з курсу «Інформаційна політика та безпека» ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т журналістики, Лекційний фонд. Київ : Ін-т журналістики, 2002. 25 с.

3. Радіофільм «Серж із Києва. Українець до кінця» URL : https://drive.google.com/file/d/1aJIGVEK1P9PDPHYU0e5LjDXkPiaGHObS/view?usp=drive_link (дата звернення: 25.08.2025)

4. Цімох Н. І. Еволюція жанрів екранних творів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. Серія «Мистецтвознавство», 2017, № 37, С. 114–125.



**Королик-Бойко Леся Євстахіївна
(Lesya Korolyk-Boiko),**

Амбасадорка української культури і мистецтва, почесна Амбасадорка Івано-Франківська, голова Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі» і Культурно-просвітницької асоціації «Mist-Il Ponte», членкиня ГО «Федерація жінок за мир в усьому світі», Івано-Франківського міського об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка, Творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України» (ТС «АДЕМ» України),

*заслужена діячка естрадного мистецтва України, ініціаторка, засновниця і організаторка багатьох міжнародних мистецьких проєктів, член журі і член оргкомітету Міжнародного проєкту-конкурсу «Тарас Шевченко єднає народи», член журі Всеукраїнського відкритого конкурсу читців імені Тараса Шевченка.
(м. Губбіо, регіон Умбрія, Італія)*

**ВСЕУКРАЇНСЬКА І МІЖНАРОДНА АКЦІЯ «ТАРАСОВА ВЕРБА» В
КОНТЕКСТІ УТВЕРДЖЕННЯ ТА УСЛАВЛЕННЯ ПАМ'ЯТІ ПРО
ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ В ДІАСПОРІ (ДО 210-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ
НАРОДЖЕННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА)**

**THE ALL-UKRAINIAN AND INTERNATIONAL «TARAS'S WILLOW»
CAMPAIGN IN THE CONTEXT OF AFFIRMING AND HONORING
THE MEMORY OF THE GREAT KOBZAR IN THE DIASPORA
(MARKING THE 210TH ANNIVERSARY
OF TARAS SHEVCHENKO'S BIRTH)**

Нині, коли Україна вже третій рік протистоїть російській агресії, боротьба ведеться не лише на полі бою, а й у культурній сфері. Українці за кордоном активно підтримують свій народ, поширюють правду про

війну та зберігають національну ідентичність, увічнюючи пам'ять про видатних діячів.

Серед великих імен, які залишили незабутній слід у світовій культурі, особливе місце належить постаті Тараса Григоровича Шевченка. Заповіти основоположника нової української літератури і невтомного борця за свободу, творчість якого є не лише літературним спадком, а й духовною основою української нації, у найскладніші часи стали дороговказом мільйонам українців. Тарас Шевченко не лише зберіг у своїх творах душу українського народу, а й став джерелом сили, що допомагає нам сьогодні захищати свою ідентичність, рідну землю і майбутнє. У кожному рядку «Кобзаря» – біль за Україну і віра в те, що ми зможемо побудувати гідне життя для себе та своїх дітей. Його вірші лунали на барикадах, у підпіллі, у вигнанні. Лунають і тепер на фронті, коли український народ бореться за свободу та під ракетними обстрілами виборює право на існування. Ідеї, які проповідував Великий Кобзар, залишаються надзвичайно актуальними, а його слово, як ніколи, надихає на боротьбу за незалежність і зміцнення нашої культури.

У кожному куточку світу, де живуть українці, пам'ять про Тараса Шевченка залишається незмінним джерелом гордості та натхнення, а його творчість не лише втілює ідеали волі й справедливості, а й об'єднує нас, українців, у спільній боротьбі за збереження національної спадщини.

Цьогоріч, коли весь світ відзначає 210-ту річницю від дня народження Тараса Григоровича Шевченка, його ім'я стало символом боротьби за свободу, а його заповіти звучать надто потужно та актуально. Це непростий час випробувань для нашої нації, але, водночас, це час єднання, коли українці в Україні й за її межами демонструють свою незламність, працюючи на спільну мету – перемогу та процвітання нашої держави. Яскравим прикладом цього є проведення Всеукраїнської та Міжнародної акції «Тарасова верба», ініціаторкою якої є Зоя Ружин – відома культурна і громадська діячка, заслужений працівник культури України, Посол миру, поетеса, голова ГО «ВО «Поступ жінок-мироносиць», Почесна голова Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», членкиня Правління Національної ради жінок України, беззмінна організаторка урочистих заходів щодо вшанування пам'яті Шевченка в м. Каневі у День Незалежності України, почесна

громадянка с. Шевченкове (Батьківщина Кобзаря), яка роками працює над увіковіченням пам'яті про Великого Кобзаря.

У вересні 2023 року за її ініціативи було створено Міжнародну організацію «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі» і за кордоном було розпочато Міжнародну акцію «Тарасова верба». Протягом 2023–2024 рр., я, як очільниця Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», разом з її членкинями та культурними і громадськими діячами, митцями, представниками влади, провела цю акцію у шістьох країнах Європи: Хорватії, Польщі, Італії, Іспанії, Німеччині та Швейцарії.

Історія Тарасової верби розпочалася ще у 1850 році, коли Тарас Шевченко посадив гілочку верби на півострові Мангишлак у Новопетрівському укріпленні (нині Казахстан), де відбував заслання. Це дерево стало для нього символом рідної землі, під яким черпав натхнення, писав вірші і малював картини. У 1963 році, напередодні 150-річчя від дня народження Шевченка, український поет Андрій Малишко відвідав місце заслання Кобзаря у Казахстані і привіз до України гілочку з цієї верби, які були висаджені на садибі Максима Рильського. Нині це місце відоме як Київський літературно-меморіальний музей Максима Рильського. Згодом ініціатива продовжилася. Завдяки громадським діячам сотні саджанців Тарасової верби з'явилися у різних регіонах України.

У переддень 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка (2012–2013 рр.) Благодійна організація Максима Рильського «Троянди й виноград» разом з Літературно-меморіальним музеєм імені Максима Рильського підтримали ініціативу Зої Ружин щодо поширення гілочок Шевченкової верби. Живці були укорінені в теплиці Анатолія Потопальського, голови БФ «Небодарний цілитель». Згодом у рамках акції «Шляхи, якими ходив Великий Кобзар», ініційованої Володимиром Степанцовим, Зоя Ружин організувала Всеукраїнську акцію «Тарасова верба». Завдяки цій ініціативі в різних регіонах України висадили понад 200 дерев. Нині Шевченкові верби ростуть у Київській, Черкаській, Чернігівській, Дніпропетровській, Кіровоградській, Полтавській та Івано-Франківській областях. Однією із найвідоміших є верба, що прикрашає територію Жашківського історичного музею на Черкащині, яким керує Олександр Тютюнник.

Починаючи з 1998 року, Зоя Ружин щорічно організовує акцію «Обніміться ж, брати мої...» у Каневі, на Чернечій горі, яка включає культурно-просвітницьку поїздку делегації митців і громадських діячів до Національного музею Тараса Шевченка. Учасники заходу вшановують пам'ять Кобзаря, покладають до підніжжя пам'ятника вінок із пшениці та польових квітів, сплетений ініціаторкою велелюдного заходу. Після завершення урочистостей традиційно відбувається розломлення короваю на знак єдності.

У 2023 році, у День Незалежності України, на запрошення Зої Ружин мені випала честь долучитися до цієї делегації разом з чоловіком Альфредо Мореллі. Саме тоді на Чернечій горі мені, як активній культурній і громадській діячці, було доручено створити Міжнародну організацію «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі» та очолити Міжнародну акцію «Тарасова верба», щоб увіковічнити пам'ять про Великого Кобзаря за кордоном шляхом висаджування гілочок верби в різних країнах світу.

Сьогодні, в умовах жорстокої війни, яку росія веде проти України, знищуючи не лише території, але й культурну спадщину, ця акція набула особливого значення. Так, у серпні 2023 року двадцять гілочок Шевченкової верби з Жашківського історичного музею здійснили подорож із Києва через Івано-Франківськ до італійського міста Губбіо (регіон Умбрія), де я живу, а звідти – у шість країн Європи.

Протягом 2023–2024 років Міжнародну акцію «Тарасова верба» було проведено:

- у Загребі, столиці Хорватії, біля пам'ятника Тарасові Шевченку під час святкування Днів української культури (30 вересня 2023 року). Організатор заходу – голова Українського культурно-освітнього товариства «Кобзар» Славко Бурда;

- у місті Перемишлі (Польща) на території притулку для переселенців з України на вулиці Шиковській 1, під час XII Конгресу СФУЖО з нагоди 75-річчя (16 жовтня 2023 року). Організатори – СФУЖО, Український Народний Дім і НРЖУ;

- у місті Бергамо (регіон Ломбардія, Італія) в межах акції «Дерево для майбутнього» (18 листопада 2023 року). Організатори акції – мерія

міста Бергамо та Італійсько-українська асоціація волонтерів «Злагода» (голова Ганна Цебер);

– у місті Барселона (Королівство Іспанії) на території іспанської школи – Інститут Сальвадора Сегуї, де щосуботи навчаються українські діти (2 березня 2024 року). Організатор – Українська школа «Мрія» (директор Світлана Школьна) при Українській асоціації батьків і вчителів «Берегиня» (голова Світлана Румак);

– у місті Бонн (Німеччина), у міському парку Райнауе Бойль, що на березі річки Рейн (8 березня 2024 року). Організатори – Ірина Душейко, колишня диригентка Народної хорової капели «Дніпро» КНУ ім. Т. Шевченка, а сьогодні – художній керівник «Trio Ukraina», ГО «UA Welle Bonn e.V.» («Українська хвиля у Бонні», голова Павло Гросул) та Український клуб «Червона Калина» (голова Анжеліна Меркушина);

– у парку Бруно Вебера (Швейцарія, муніципалітет Шпрейтенбах і Діетікон, 27 жовтня 2024 року). Організатори – голова Асоціації з розвитку української культури «Переспів», керівник Українського хору «Переспів» Зоряна Мазько та родина відомого швейцарського художника і архітектора Бруно Вебера – вдова Марія-Анна і дочка Ребекка Вебер та художниця Олена Рогова. На урочистій церемонії були присутні почесні гості: радник посла України в Швейцарії Самвел Арустамян, мер міста Шпрейтенбах Маркус Мьотеллі, голова Українського товариства, осередку в кантоні Цюриху (UVZO) Євген Процюк, голова Українського товариства у Швейцарії Андрій Лужницький.

Проведення таких акцій, як «Тарасова верба» (*див. фотоілюстрації*), має велике значення не лише для збереження пам'яті про нашого Пророка і Генія української літератури, але й для об'єднання українців у різних куточках світу. Вони підтверджують, що українська культура жива і процвітає навіть під час жорстокої війни, а висаджені верби у країнах Європи є символом того, що Україна і її народ – непереможні та залишаються сильними і незламними у своїй любові до Батьківщини.

З часу повномасштабного вторгнення росії в Україну українці за кордоном стали важливим голосом нашої держави на міжнародній арені. Вони активно розповідають світові про трагедію війни, підтримують ЗСУ та зберігають свої духовні і національні цінності і надбання в країнах, де тепер живуть. Український народ завжди знаходив сили вистояти у

найскладніші моменти своєї історії. Сьогоднішні реалії не є винятком. Ми сильні, коли ми єдині, коли підтримуємо одне одного і разом творимо майбутнє України. Вірю, що вистоїмо, вимолимо і здобудемо Перемогу та примножуватимемо загальнолюдські цінності, і в тому числі пам'ять про велич особистості Кобзаря.

Міжнародна організація «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі» планує продовжувати акцію «Тарасова верба» в Європі та інших країнах світу. Наступними місцями для висадки гілочок Шевченкової верби стануть країни Америки, Канади і Скандинавії. Це дозволить розширити географію акції та зміцнити зв'язок між українцями з усіх континентів ще раз засвідчивши нашу незламність, духовну силу і перемогу.

Україна була, є і буде, бо є у ній ми – нація сильних і непоборних.

Фотоілюстрації



Рис. 1. На фото: Акція «Тарасова верба» в Хорватії.



Рис. 2. На фото: Акція «Тарасова верба» у Польщі, м. Перемишль.



Рис. 3. На фото: Акція «Тарасова верба» в Італії.



Рис. 4. На фото: Акція «Тарасова верба» в Німеччині.



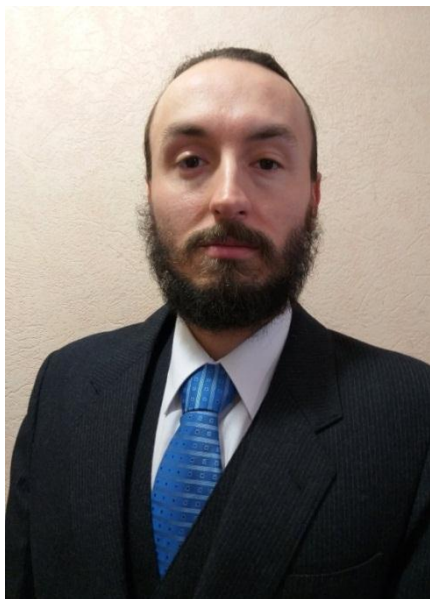
Рис. 5. На фото: Акція «Тарасова верба» в Швейцарії.



Рис. 6 На фото: Акція «Тарасова верба» в Іспанії.



Рис. 7. На фото: Акція «Тарасова верба» в Греції.



Корякін Олексій Олексійович
(Корякін Олексій),

*кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри сценічного мистецтва,
естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного
університету імені А.С. Макаренка (Candidate
of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Performing Arts,
Variety and Directing Methods of Sumy State
Pedagogical University
named after A.S. Makarenko)
ORCID ID: 0000-0002-3084-8796
Суми, Україна (Sumy, Ukraine)*

ПРОБЛЕМА МЕНЕДЖМЕНТУ В СИСТЕМІ ФУНКЦІЙ СУЧАСНОГО САУНД-ПРОДЮСУВАННЯ

THE PROBLEM OF MANAGEMENT IN THE SYSTEM OF MODERN SOUND PRODUCTION FUNCTIONS

У умовах сучасного соціокультурного простору видозмінюється роль музичного мистецтва у загальносвітовому контексті. Сучасна музична культура є складним інтегральним феноменом; процес її еволюції та глобалізації залишається у локусі уваги широких кіл фахівців та нефаківців. Ескалація темпів виробничих процесів у сфері культурно-мистецькій сфері, спрощення дистриб'юції музичних продуктів та економічні показники обумовлюють зростання запитів на фахівців нової генерації у відповідних сферах, які могли б задовольнити вимоги ринку праці.

Тенденції розвитку сучасної музичної індустрії багато в чому залежать від діяльності саунд-продюсерів, а також обраної стратегії впливу на музичне мистецтво. Цілком очевидно, що саунд-продюсер, який має певний вплив на музичну індустрію, може змінювати те, який музичний продукт може стати масовим для цільової аудиторії його споживачів. Тому функції продюсера в умовах сьогодення, як правило, виходять за межі звичних уявлень про цю сферу діяльності.

Дослідження питання про функції сучасного продюсера потребує конкретизації змісту цієї професії. Це зумовлено, передусім, дещо деформованими уявленнями суспільства про те, ким є саунд-продюсер, які завдання та функції він виконує, а також певною неоднозначністю у тлумаченні перекладу термінів, які використовуються для позначень професій у музичному виробництві, з англійської мови.

У «вузькому» сенсі продюсування розглядається як процес організації та управління виробництвом культурних чи медійних проєктів, зокрема, кіно-фільмів, музики, телевізійних передач та інших розважальних продуктів. Відповідно під музичним продюсуванням розуміється процес організації та управління розробкою і виробництвом музичних композицій.

В англійській мові, з якої і було запозичено сам термін «саунд-продюсування», слово «production» у синонімічних словосполученнях «recording production», «audio production», «music production» використовується у трьох значеннях: 1) весь процес створення музичного продукту, тобто звукозапису; 2) вид діяльності, пов'язаний із створенням музичної продукції; 3) сам музичний продукт, тобто результат діяльності, у зв'язку з чим, часом, виникають непорозуміння та термінологічні невідповідності. В українській мові, говорячи про продюсування записів, ми маємо на увазі, зазвичай, лише друге значення. Однак дати єдиний вичерпний опис цього виду діяльності доволі складно. Це обумовлено не лише трансформаціями поняття та самого феномену в процесі його історичного становлення, а і зміною функцій та компетенції музичного продюсера залежно від низки чинників, таких як стиль та жанр музики, особливостей кожного окремого проєкту та індивідуального стилю самого продюсера. Але у всіх випадках саунд-продюсер несе відповідальність за творче керівництво процесом звукозапису, тобто, значною мірою, за художній аспект звукорежисерської діяльності (в українській термінології), хоча часом і виходить за її межі (ролі звукорежисера та саунд-продюсера багато в чому перетинаються, проте говорити про їхню тотожність однозначно некоректно). Попри нормативну невизначеність

компетенції саунд-продюсера у вітчизняному законодавстві, а також неоднозначність у розподілі професійних обов'язків у практиці музичного виробництва в умовах сьогодення ролі відповідних фахівців, які працюють у цій сфері, можна з високою долею обґрунтованості розмежувати.

Саунд-продюсер (англ. Sound producer, від produce – виробляти) – фахівець, у сфері компетенції якого, передусім, розробка та виробництво музичних композицій. Проте, у колі професійної діяльності саунд-продюсера, зазвичай, перебувають також відбір музичних виконавців для творчої співпраці, опрацювання ідей для музичних композицій, вигадкування мелодій, наставництво музикантів при роботі в студії звукозапису, а також контроль за технологічними процесами виробництва музичного продукту, що актуалізує проблему менеджменту у діяльності сучасного саунд-продюсера.

Доцільним вважаємо зацентувати увагу на диференціації сфер діяльності саунд-продюсера та виконавчого продюсера, який відповідає за фінансові, організаційні та управлінські аспекти виробництва музичного продукту, а також музичного менеджера, який спрямовує кар'єру артиста та відповідає за його юридичний супровід, співпрацю з лейблами, рекламне просування, букінг, гастрольну діяльність тощо. Водночас зауважимо, що для вітчизняних реалій культурно-мистецького простору означена диференціація сфер діяльності не є характерною.

Очевидно, що ще кілька десятиліть тому функції саунд-продюсера були дещо обмеженими, але з кожним роком вони розширювалися. Це пов'язано, насамперед, зі стрімкою еволюцією сфери створення музики та звукозапису, а також значною технологізацією цього процесу. З кожним роком з'являлися новітні технології, які безпосередньо впливали на естетику звукозапису та процес музичної творчості [5, с. 21]. В результаті змінювалося уявлення про створення, виконання та сприйняття музичного матеріалу. Разом з тим, як зростали можливості звучання музики, змінювалися і функції музичного продюсера [2, с. 77]. Сьогодні до сфери відповідальності вітчизняного саунд-продюсера належить досить широкий

перелік функцій та обов'язків: 1) написання музики для композиції (що є функцією композитора, а не саунд-продюсера, у музичному виробництві за кордоном); 2) створення початкової ідейної концепції майбутнього музичного продукту (проєкту); визначення стилю, жанру музичного продукту; 3) написання чорнового варіанту аранжування або обробки композиції (що є функцією аранжувальника, а не саунд-продюсера, у музичному виробництві за кордоном); 4) відбір професійних музикантів для демо-запису; 5) коригування концепції музичного продукту (альбому, синглу). Означений перелік вказує на тенденцію до синтезу сфер діяльності саунд-продюсера та композитора або аранжувальника у вітчизняному музичному виробництві.

Також слід звернути увагу на професійні функції вітчизняного саунд-продюсера, які належать до його повсякденної роботи у студії звукозапису у процесі роботи над музичним продуктом: 1) управління здійсненням студійного звукозапису (разом з інженером звукозапису); 2) зведення; 3) мастеринг; 4) контроль якості.

У системі функцій саунд-продюсера, серед іншого, можна виокремити відбір матеріалу та музичних ідей артиста, вибір пісень і, у разі необхідності, добір музикантів для конкретного проєкту, вибір студій, в яких здійснюються етапи робіт з проєкту, контроль процесу запису, визначення загального звучання, контроль процесів зведення та мастерингу. У сучасних умовах роль продюсера може також поширюватись як на сфери суто матеріальні – контроль бюджету, організаторська робота, переговорний процес тощо, так і на сфери виключно креативні – написання музики та/або текстів пісень, створення аранжувань, робота сесійного музиканта, а також звукорежисера [4, с. 22].

Для виконання всіх означених функцій, що виконуються вітчизняним саунд-продюсером, недостатньо бути висококваліфікованим фахівцем з відповідною професійною кваліфікацією. Насамперед, саунд-продюсер має відрізнятися значними менеджерськими компетенціями, бути організованим та готовим до безперервного розвитку. Виконання всіх професійних завдань саунд-продюсера потребує як міцних знань та

досвіду, так і здатності креативно мислити для створення затребуваних, інноваційних музичних продуктів, які будуть відповідати умовам комерційної успішності.

Вивчення тенденцій сучасної вітчизняної музичної індустрії вказує на відсутність чіткої диференціації функцій саунд-продюсера та функцій інших фахівців сфери музичного виробництва. Це обумовлює зростання запитів до саунд-продюсера, які пов'язані не безпосередньо з музичним виробництвом як таким, а з управлінням у різних сферах, дотичних до цього процесу. Якщо за кордоном аспектами управління опікуються відповідні фахівці з менеджменту, то в Україні усі означені складові концентруються на відповідальності саунд-продюсера.

Таким чином, було розглянуто основні професійні функції, які належать до сфери відповідальності сучасного саунд-продюсера. Схарактеризований перелік завдань та обов'язків є досить широким, проте, на наш погляд, еволюція музичної індустрії ще не завершена, що поряд з тенденціями її розвитку в Україні зумовлює не розподіл обов'язків між «вузькоспеціалізованими» фахівцями сфери музичного виробництва, а подальше розширення спектру завдань, які постають перед вітчизняним саунд-продюсером, відповідно, система його функцій буде з кожним роком все більше розгалужуватися.

Використані джерела

1. Hubre, D.M., Robert, E.R. (2014). *Modern Recording Techniques*. 8-th ed. Oxford: Focal Press. 644.
2. Pras, A., Guastavino, C. (2011). The role of music producers and sound engineers in the current recording context, as perceived by young professionals. *Musicae Scientiae*. 15(1) 73–95.
3. Jun, S., Daehoon K., Mina J., Seungmin Rho, Hwang E. (2015). Social mix: Automatic music recommendation and mixing scheme based on social network analysis. *The Journal of Supercomputing* 71: 1933–54.
4. Spilker, S. H (2018). *Digital Music Distribution, The Sociology of Online Music Strams*. New York: Routledge. 220.
5. Zagorski-Thomas, S., Isakoff, K., Stévançe, S., Lacasse, S. (2019). *The Art of Record Production*. London: Routledge. 224.



Лазарєв Сергій Георгійович
(Sergiy Lazarev),
 кандидат мистецтвознавства (Candidate
 degree of Study of Art),
 доцент кафедри Музичного мистецтва
 естради (Docent of the Department of Musical
 Art of Estrada)
 Академії мистецтв ім. П. Чубинського
 (Chubynsky Academy of Arts)
 ORCID ID: 0000-0002-1259-7073
sergio.mega.cts.records@gmail.com
 +380677031572
 Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

КАТЕГОРІЇ КЛАСИФІКАЦІЇ МАСОВОЇ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ В ДІЯЛЬНОСТІ ПРОДЮСЕРА

CATEGORIES OF MASS ELECTRONIC MUSIC CLASSIFICATION IN PRODUCER'S ACTIVITY

Масова електронна музика є широким і різноманітним напрямом музичного мистецтва. З моменту своєї появи в середині ХХ століття вона істотно змінила музичний ландшафт. Розвиток технологій виробництва та поширення музики зробив масову електронну музику невід'ємною частиною світової музичної культури. Найважливішу роль у цьому процесі грають музичні продюсери, які формують звук і стиль. Нижче ми розглянемо деякі зі стильових формацій масової електронної музики, проаналізуємо їх ознаки в ракурсі перспективи застосування нових інструментів категоризації та розкриємо їх значення у діяльності продюсера.

Серед основних – базових [1, с. 148] стильових категорій електронної музики ми роздивимося три найрозвиненіші, які у найбільшій кількості представлені на спеціалізованих музичних інтернет платформах і мають найбільш розгалужену мапу підстилів [2]. Техно (*Techno*) – один із найвпливовіших стилів масової електронної музики, що виник у Детройті наприкінці 1980-х років. Він характеризується циклічно повторюваними ритмами, монотонними басовими лініями і футуристичними атмосферними синтезаторними елементами, які не властиві реалістичним тембрам акустичних інструментів. Деякі підстили техно мають позначення гіпнотичний (*Hypnotic Techno*) або агресивний (*Aggressive Techno*). Для продюсера техно-музики важливо створити занурюючу гіпнотичну атмосферу, яка підтримуватиме увагу

слухача протягом виконання. Використання різноманітних синтезаторних партій та звукових ефектів дозволяє створювати унікальні звукові текстури, які наголошують на індивідуальності певного підстилю або конкретного треку. Стил ь хаус (*House*), який з'явився в Чикаго на початку 1980-х, має найбільш розгалужену систему підстилів у порівнянні з іншими стилями масової електронної музики, посідає важливе місце в електронній музиці. На відміну від техно (*Techno*) йому притаманні природні реалістичні звучання, вокальні партії та елементи акустичних інструментів (скрипки, гітари тощо). Продюсери, які працюють у стилі хаус активно співпрацюють із вокалістами, щоб створити додатковий емоційний вимір у своїх роботах. Згадаємо відомі підстилі хаус-музики: діп хаус (*Deer House*), назва якого вказує на глибину, більшу складність у порівнянні з основним стилем, а також хеппі хаус (*Happy House*), назва якого промаркована емоційною позначкою. Транс – стиль, який з'явився на початку 1990-х років, маючи гіпнотичну ритмічну фактуру він акцентує увагу на мелодії та атмосфері. Музика стилю транс часто містить тривалі та затяжні мелодійні фрази, які створюють емоційну напругу. Серед відомих підстилів трансу: апліфтінг транс (*Uplifting Trance*) та псай транс (*Psy Trance*) обидва мають у назві емоційну позначку.

Одними з найважливіших чинників, які впливають на класифікацію та продюсування електронної масової музики є індивідуалізація масової культури і динамічний технічний прогрес. З розвитком технологій та програмного забезпечення виробництво електронної музики стало доступним великій кількості митців. Продюсери електронної музики активно використовують секвенсори – цифрові робочі аудіо станції (*DAW*), такі як *Ableton Live*, *Logic Pro* тощо, які відкривають багато можливостей для створення та редагування музики. Сучасні секвенсори, апаратні й віртуальні синтезатори та інші інструменти надають продюсерам багато можливостей для експериментів, що сьогодні стає ґрунтом для виникнення нових стилів і змішаних напрямів. Таке положення вимагає пошуку новітніх підходів до категоризації і систематизації розгалуженого феномену масової електронної музики, який демонструє динамічні процеси стилеутворення.

Сучасний продюсер електронної музики здебільшого виконує роль звукорежисера, відповідаючи за фінальний звук кожного треку. Це включає створення ритмів і мелодій, а також зведення і мастеринг треків. Залежно від стилю підходи до продюсування можуть значно відрізнятися. Наприклад, продюсеру транс-музики важливо використовувати емоційно насичені мелодії, тоді як характер техно-музики вимагає створення щільного та гіпнотичного ритму.

Підсумовуючи зазначимо, що експертні знання системи категоризації масової електронної музики значно підвищують потенціал продюсера галузі. Умови сучасної масової культури прагнуть до індивідуалізації. Вони вимагають уточнень і застосування нових категорій класифікації, які будуть спиратися на критерії поза стильової і жанрової системи. Як ми визначили вище, такими критеріями категоризації можуть бути позначення емоційної складової, настрою цілого підстилю або окремого музичного твору (веселий/сумний, добрий/злий), а також його глибини, складності. Схожий підхід вже успішно втілений і є одною з функцій аналізу аудіоматеріалу алгоритму ШІ платформи *Spotify* [3]. Завдяки його роботі слухач отримує персоналізовану добірку пісень. Цікавим є факт, що термінологія електронної масової музики вже користується позначеннями емоційного стану, як вивченими вище, так і такими як наприклад: *happy – happy hardcore* або *melancholic – melancholic ambient*. Отже, адаптація до цих процесів, розуміння особливостей стилю та володіння інструментами класифікації є ключовими в роботі сучасного продюсера, а ракурс проведеного аналізу розкриває перспективи подальших досліджень багатогранного феномену масової електронної музики.

Використані джерела

1. Лазарєв С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина XX – початок XXI століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 241 с.
2. Лазарєв С. Г. Категоризація електронної музики: аналіз сучасних підходів та перспективи дослідження. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Випуск 49. Рівне : РДГУ, 2024. С. 139–145.
3. Ditto Music / How Does Spotify's Algorithm Work? Streaming Hacks for Musicians : Liverpool, England. 2025. URL : <https://dittomusic.com/en/blog/how-does-spotifys-algorithm-work-streaming-hacks-for-musicians> (Last accessed: 28.01.2025).



Лазарєва Лілія Миколаївна
(*Liliya Lazaryeva*),

*директорка рекорд лейблу та музичного
видавництва CTS Records (Director of the
record label and publishing CTS Records),
здобувачка магістратури факультету
інформаційних технологій та соціально-
гуманітарних наук (obtaining the magister's
degree of the faculty of information
technologies and social humanity sciences)
Київського університету інтелектуальної
власності та права Національного
університету «Одеська юридична
академія» (Kyiv university of intellectual
property and right of the National university Odesa law academy)*

ORCID ID: 0009-0009-2585-978X

ade2010ade@gmail.com

Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ ПРОДЮСЕРІВ ТА АРТ-МЕНЕДЖЕРІВ

DIGITAL TRANSFORMATION OF THE MUSIC INDUSTRY: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES FOR PRODUCERS AND ART MANAGERS

Сучасна музична індустрія переживає глобальні зміни, пов'язані з цифровою трансформацією. Стрімкий розвиток технологій, поява стрімінгових платформ і соціальних мереж докорінно змінили правила гри для всіх учасників музичного ринку. Продюсери та менеджери музичних проєктів, які раніше були здебільшого відповідальні за організацію студійних записів і менеджмент проєктів, сьогодні виконують значно ширший спектр функцій. Їм необхідно пристосовуватися до нових умов, розвивати технічні навички та опановувати інноваційні інструменти. У цій розвідці ми розглянемо деякі виклики та можливості, які цифровізація відкриває перед продюсерами та менеджерами музичної галузі.

Цифрові технології певною мірою демократизували музичну індустрію, зробивши її доступнішою для всіх. Завдяки простоті доступу до програм для запису та обробки музики (наприклад, *Logic Pro*, *Ableton Live* або навіть безкоштовних *DAW*), музичним продюсером може стати будь-хто з базовими навичками роботи з комп'ютером. Це створює високий рівень конкуренції на ринку, де важливо не лише мати талант, а й виділятися серед тисяч інших музичних продюсерів. Зміна бізнес-моделі, а саме перехід від продажу фізичних носіїв і завантажень до стрімінгових платформ, таких як *Spotify*, *Apple Music* і *Deezer*, суттєво змінила джерела доходів гравців музичної індустрії. Система монетизації через стрімінг часто залишається непрозорою, а прибутки виконавців і авторів значно зменшуються порівняно з традиційними моделями. У цифрову епоху зростає ризик порушення авторських прав. Виклики у відстеженні використання музичних творів та отриманні справедливих роялті ставлять перед продюсерами та музичними менеджерами нові завдання з управління інтелектуальною власністю.

У доповнення до вищевказаного, технічна грамотність у цифрову епоху набуває для продюсерів та менеджерів нового значення. Отже, сьогодні продюсери та менеджери музичної галузі потребують низки експертних знань. Володіння інструментами для аудіовиробництва, знання про AI-алгоритми, робота зі стрімінговими платформами, музичний маркетинг та управління інтелектуальною власністю стали їх обов'язковими навичкам. Таке положення зумовлено масовою культурою і особливостями цифровізації музичної галузі.

Однією з найбільших переваг цифровізації є можливість досягти глобальної аудиторії. Стрімінгові платформи дозволяють артистам та продюсерам миттєво поширювати музику по всьому світу. Завдяки алгоритмам рекомендацій навіть нові виконавці можуть швидко здобути популярність. Серед можливостей цифрової трансформації згадаємо доступ до інформації.

Сучасні платформи надають безпрецедентний доступ до аналітичних даних про слухачів. Інформація про вік, географічне розташування,

уподобання та поведінкові звички аудиторії дозволяє краще адаптувати маркетингові стратегії, вибирати релевантні формати видання і створювати музику, яка відповідає запитам слухачів. Відбувається постійний активний розвиток нових форматів медіаматеріалів. Ця динаміка пов'язана з домінуванням в медійному просторі соціальних мереж. Такі соціальні мережі як *TikTok*, *Instagram* і *YouTube*, стали важливими платформами для просування музики. Короткий уривок відео (15–60 секунд), розповсюджуваний у таких соціальних мережах допомагає пісням швидше стати популярними. Продюсери можуть використовувати ці платформи для створення вірусних кампаній просування і тісної взаємодії з аудиторією. Засоби комунікації в умовах цифровізації стають індивідуальнішими [1], набуваючи ознак окремих віртуальних суспільств, що фокусуються на різних завданнях музичної галузі. Такі віртуальні музичні студії та хмарні платформи як *Splice*, дають змогу продюсерам та артистам спільно працювати над творчими проєктами дистанційно. Індивідуалізація засобів масової комунікації відкриває нові шляхи до взаємодії з аудиторією. Завдяки цифровій трансформації продюсери, автори та виконавці можуть напряду взаємодіяти зі своїми слухачами через інтернет майданчики *Patreon*, *Bandcamp* або *NFT*-платформи. Це відкриває нові джерела доходів та зміцнює зв'язок між артистами і шанувальниками.

Варто зазначити, що аспекти з використання ШІ в музичній галузі заслуговують окремого ґрунтовного дослідження. Серед прикладів зазначимо можливість використання ШІ для автоматизації певних процесів, наприклад аналізу звучання. А такі інструменти, як *Amper Music* чи *AIVA*, вже зараз демонструють, як технології ШІ можуть доповнювати творчість [2].

Для українських продюсерів цифровізація відкриває унікальні можливості. В умовах глобалізації локальна автентичність стає конкурентною перевагою. Інтеграція елементів української культури у сучасну музику допомагає артистам отримувати міжнародне визнання. Такі виконавці, як *Sergio Mega*, *Onuka* або *Go-A*, є прикладом того, як

можна об'єднувати традиції та сучасність, створюючи унікальні проєкти, що знаходять відгук у світовій аудиторії [1].

У підсумку зазначимо, що цифрова трансформація музичної індустрії створює як виклики, так і унікальні можливості для продюсерів та музичних менеджерів. Ті, хто зможе адаптуватися до нових реалій масової культури цифрової епохи, освоїти інноваційні інструменти та використовувати технології для просування творчих продуктів, матимуть значні переваги.

Водночас, важливо зберігати баланс між автоматизацією і креативністю, щоб не втратити індивідуальність і оригінальність у світі, що швидко змінюється.

Сьогодні таке становище, де продюсер та менеджер музичних проєктів – це не лише творчій діяч, але й стратег, аналітик та спеціаліст з інтелектуальної власності, демонструє необхідність розширення кола експертних знань та відкриває шляхи для подальших досліджень.

Використані джерела

1. Лазарєв С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина XX – початок XXI століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 241 с.

2. AI for Music Production: 10 Tools to Produce Like a Pro : Liverpool, England 2024. URL : <https://dittomusic.com/en/blog/ai-for-music-production-tools-for-musicians> (Last accessed: 29.01.2025).



Ледо Галано Ольга Василівна
(Olga Ledo Galano),
поетеса, перекладачка, віце-президент
благодійної волонтерської асоціації «Об'єднуємо
серця», членкиня творчого об'єднання «Наше
Слово» (м. Мадрид), членкиня Координаційної
ради Міжнародної організації «Поступ жінок-
мироносиць у діаспорі», активна громадська
активістка, волонтерка
(poet, translator, vice-president of the
charitable volunteer association «Uniting Hearts»,
member of the creative association «Our Word»
(Madrid), member of the Coordinating Council of
the International Organization «Progress of Women
Peacemakers in Diaspora»,
active public activist, volunteer
Королівство Іспанія (Kingdom of Spain)

ОСОБИСТИЙ ДОСВІД ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ-КЛАСИКІВ ТА ПІСЕНЬ НА СЛОВА УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ

PERSONAL EXPERIENCE OF THE POETIC TRANSLATION OF UKRAINIAN CLASSICAL POETS AND SONGS WITH LYRICS BY UKRAINIAN AUTHORS

Публікація присвячена темі художнього перекладу та його особливому виду – поетичному перекладу. Хочу поділитися особистим досвідом перекладу поезії з української мови на іспанську, дати уявлення про те, що привело мене до цієї діяльності, чому і для чого я цим займаюся, а також окреслити отримані результати.

Варто зазначити, що я перекладач-практик. Почала писати вірші в дуже ранньому віці. Їх публікували ще в університетські роки. Мій перший переклад поезії з іспанської на українську був зроблений, коли мені було 18, це був вірш Хосе Марті.

Потім так склалося, що більшу частину свого життя я жила і працювала за межами України, саме в іспаномовних країнах, і моя

діяльність так чи інакше була пов'язана з перекладами: технічними, юридичними, літературними.

З 2014 року я віддаю перевагу перекладам патріотичної поезії, і моя творчість набрала справжнього розмаху з 2022 року, з початком повномасштабної війни.

Як і більшість з нас, я відчула щось на кшталт поклику серця, бажання бути корисною своїй Батьківщині там, де я перебуваю, і використовуючи ті навички, таланти і досвід, які я маю на даний момент.

Усвідомлюючи, що в найтяжчі для нації часи саме культура допомагає зберегти її ідентичність, а також здобути підтримку зовнішнього світу, я зрозуміла важливість своєї діяльності.

Моя технічна професія незабаром змінилася на волонтерство. Паралельно з тим, я поринула у переклади найвідоміших поезій і пісень, що, на мою думку, мені вдається найкраще, і це стало моєю основною справою.

Тож, поштовхом до перекладання з української на іспанську мову стала війна.

Що спонукає мене перекладати? Основна мотивація – бажання поділитися тим, чим я захоплююся, тобто донести твір у його найкращому вигляді (цю лінгвістичну репродукцію) до іспаномовного читача. А для цього, звичайно, його потрібно відтворити іншою мовою.

А свою місію я розумію як популяризацію української поезії та пісні в іспаномовному світі.

Художній переклад включає всі різноманітні жанри літератури, в тому числі поезію. Він вимагає багато знань та праці і має творчий характер. Бо є не точною передачею змісту, а відображенням думок і почуттів автора та перевтіленням його образів у матеріал іншої мови. Ця передача художнього образу має відбутися з максимальною повнотою, правдивістю, природністю та переконливістю, з вибором мовних засобів, які не призводять до зниження образності.

Мета полягає в тому, щоб передати форму і зміст, а також структуру та естетичний вплив, а крім того, відобразити стиль оригіналу (а не стиль перекладача).

Переклад поезії є найбільш складним для кожного перекладача, бо, окрім передачі змісту, вона покликана виражати емоції та торкатися почуттів слухачів чи читачів.

Поетичний переклад передбачає збереження рими, образної мови та загального тону першотвору.

Тож, на додачу до володіння (іноземною) мовою та розумінням культур обох суспільств, варто мати поетичне чуття та творчі здібності.

«Абсолютного» перекладу без будь-яких втрат не буває через істотні відмінності між системами мовлення. А щодо «теорії неможливості перекладу», я все-таки вважаю, що адекватний переклад, а також збереження експресивності тексту є цілком можливими.

Як зауважив М. Рильський, «різні мови – різне вираження думок, але мислення єдине, закони мислення однакові».

Переклад текстів пісень є найбільш складною задачею через необхідність збереження рими та метрики.

Загалом, процес перекладу складається, на мою думку, з *трьох* етапів:

- вибір твору;
- аналіз – сприймання інформації (переклад, за своєю природою, є інтерпретаційною діяльністю) та
- синтез – переклад.

Краще обирати твори, написані в близькому до власного стилю, адже стиль і почерк перекладача так чи інакше буде помітним, оскільки ніхто не може зректися своєї особистості.

На важливості такого вибору наполягає і видатний перекладач сучасності Сергій Борщевський: «По-перше, ви повинні полюбити автора і цей текст, бо переклад – це акт любові».

Труднощі, з якими ми стикаємося, є наступними:

– Культурологічні – ми говоримо про переклад *у межах одного культурного ареалу* – існують істотні відмінності, і все ж певні спільні риси менталітету.

– Велика граматична відстань: через приналежність *до різних груп мов: романської та слов'янської*.

Граматика утворює непроникну систему, яка не залишає місця для «маневру», адже в іспанській мові неможливо уникнути таких граматичних явищ, як артикль, допоміжне дієслово, відмінювання часів тощо.

– Синтаксичні особливості: іспанська і українська мови є прикладами *двох типів мов: аналітичного і синтетичного*, і за принципами побудови вони різні.

– Необхідність засвоєння так званої картини світу (узусу) носіїв мови, яка складається історично і не відображена у будь-яких підручниках.

Проживання більшої частини життя в іспаномовних країнах і робота на різних висококваліфікованих посадах, подорожі та робочі комунікації, а також моя сімейна ситуація, – це все цінний досвід, який дозволяє мені зрозуміти світогляд носіїв іспанської мови.

Іншими проблемами художнього перекладу є:

– співвідношення контексту автора і контексту перекладача;
– проблема точності і вірності;
– збереження національного забарвлення, історичного колориту оригіналу

– передача часової дистанції (час написання твору виявляється в історичних мовних особливостях, архаїзмах, тропях і лексиці);

– проблема передачі рис літературного напрямку.

Всі ці труднощі та проблеми вирішуються за допомогою перекладацьких трансформацій, граматичних та лексико-семантичних.

Мій творчий доробок включає *більше восьми десятків* перекладів української поезії та пісень різних епох, від стародавніх до сучасних.

Стосовно *української класичної поезії*, то я маю в перекладі твори Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Олени Пчілки;

з сучасної української поезії: твори Віолетти Кравченко, Алли Бінцаровської, Наталії Май, Валькірії Крісман, Тетяни Власової.

Щодо *українських пісень*, то хотілося б зазначити переклади таких відомих пісень, як:

– «Боже великий», Духовний гімн України Олександра Кониського та Микола Лисенка,

– народна пісня «Щедрик»,

– «Ой у лузі червона калина» Степана Чарнецького,

– «Боже я молю за Україну!» Крістіни Загаріної,

– «Фортеця Бахмут» Групи АНТИТІЛА,

– «Українське сонце зійшло» Групи KOZAK SYSTEM,

– «Я – УКРАЇНА» Анастасії Каменських,

– «Ми з України!» Артура Железняка та Маші Лічі,

– «Незламні» («Незламні люди в моїй країні!») Макса Гордєєва,

– «Україна одна!» – новий шедевр Андрія Демиденка та Наталії Багмут,

– «Квітка-душа» Діани Гольде, яку виконувала Ніна Матвієнко,

– «Чорнобривців насіяла мати» Миколи Сингаївського (*див. рис. 1*),

– «Ліхтарики, запалені серцями» Катерини Костюк та Андрія Тимощика,

– ліричні пісні Олега Чигера («Молода», «А ти чекай»),

– пісні, призначені для виконання на бандурі («Жайвори» Дмитра Чередниченка, «Моя бандуро» Ольги Буги, «Де ти, пташино?» Романа Лубківського),

– велика кількість колядок та щедрівок різних часів!

Особливої уваги заслуговують переклади творів митців Розстріляного Відродження, зокрема Григорія Чупринки («Ворогові»), Олександра Олеса («Європа мовчала», «Ти не дивуйсь, що в'януть квіти», «В пісні муки, в муці щастя» «Не заллється співом серце»), Христини Алчевської («Душа – се конвалія ніжна...»).

Важливо згадати мої переклади поезії найвідоміших українських авторів сучасності, таких як:

– Сергій Жадан, які стали частиною документального фільму про автора як частина кінопроєкту «Культура проти війни» кіноасоціації «Дивись українське!»,

– Володимир Тимчук, які увійшли до поетичного календаря автора «2024-й світлий і переможний!» (<https://volodymyrtymchuk.wordpress.com/publicat.../projects/>).

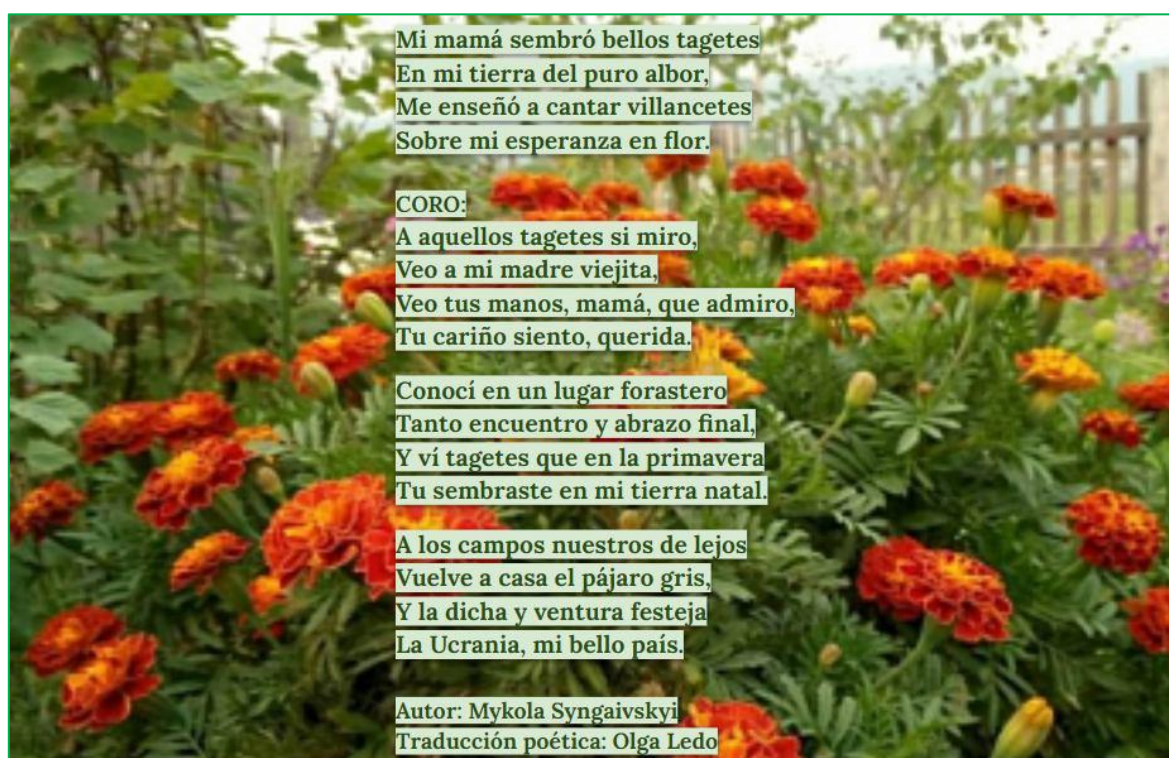


Рис. 1. На фото: поетичний переклад пісні «Чорнобривців насіяла мати» Миколи Сингаївського. Авторка перекладу – Ольга Ледо Галано

Мої переклади публічно *співаються* в Іспанії на концертах, мітингах та інших заходах, солістами та мадрідським хором Лілії Ткачук, вони *звучать* на радіо, *публікуються* в мережах, в деяких періодичних виданнях, на порталі «Поезія Вільних» Міністерства культури та стратегічних комунікацій України (див. рис. 2).

Вони отримали найвище визнання, а саме: Гран-прі кількох нещодавніх міжнародних літературних конкурсів (див. рис. 3).

Наразі беру участь у проєкті видання двомовної антології української поезії часу війни «In principio erat Verbum: Україна. Поезія війни» (відповідальний редактор – підполковник ЗСУ Володимир Тимчук).



Рис. 2. На фото: Виступ на маніфестації в центрі Мадрида 11.02.2024 року

Також продовжую співпрацювати у кінопроєкті асоціації «Дивись українське!» над субтитруванням іспанською мовою документального серіалу «Культура проти війни» (йдеться про переклад семи фільмів, всі вірші і пісні в поетичній формі).



Рис. 3. На фото: Ольга Ледо з нагородами Гран-Прі Міжнародних конкурсів

Щодо особливостей перекладу віршів, йдеться про необхідність дотримання таких характерних елементів поетичного тексту як рима, ритмічна структура, розбиття на строфи.

Вірші не можна перекладати прозою, по-перше, тому що основна їх цінність полягає в їхній поетичній самобутності! Навіть не білий вірш, а вірш зі зміненим розміром, може сильно змінити характер звучання!

Надзвичайно важливо передати в перекладі поетичний ритм оригіналу саме тому, *що ритми в різних мовах суттєво відрізняються*. Тому найкращим рішенням буде перекладати вірші, зберігаючи всю структуру оригіналу, а головним завданням – вписати зміст у рамки віршового розміру, зосередившись на передачі основної ідеї та настрою першотвору, його глибини, своєрідності, його неповторного «духу» та «кolorиту», так, щоб результат виглядав цілісним і читач відчував, що він читає не переклад, а авторський оригінальний текст.

Як я це роблю. Як відомо, найкращий учитель – це досвід: багатогранний життєвий досвід, у тому числі моя інженерна освіта, яка допомогла мені застосувати логіку, аналіз і технологію прийняття рішень у перекладацькій роботі, а також використовувати знання з інших, дуже далеких галузей.

Що стосується вимог, які я ставлю до себе:

- чистота мови та вірність оригіналові,
- єдність змісту і форми,
- повнота, точність і ясність перекладу,
- збереження розміру вірша, ритму, строфічного поділу, рим тощо
- відтворення стилю оригіналу,
- передача національного елементу оригіналу, – «української душі»
- невимушеність і природність звучання

Як наслідок, мої переклади придатні для співу!

Думаю, було б дуже добре, якби вчителі шкіл та вищих навчальних закладів, де викладається іспанська мова, залучали учнів та студентів до вивчення та виконання поетичних творів іспанською мовою.

Я готова допомогти в цьому і надати свої поетичні переклади.

Будь ласка, звертайтеся!

Отже, переклад поезії – це важка, кропітка і наполеглива праця, це практично написання нового твору.

Вона вимагає доброго відчуття стилю, багатого словникового запасу, належного знання культури та історії країни і суспільства, про яке йде мова.

Але ж зусилля того варті, і перекладати потрібно, і не лише для популяризації нашої споконвічної і самобутньої культури, а й для збагачення іншої мови, в даному випадку іспанської, новою лексикою, новими ритмами, новими інтонаціями.

Таким чином, я розглядаю поетичний переклад як спосіб зближення мов і народів, а роботу перекладача – як *міжкультурного посередника*.

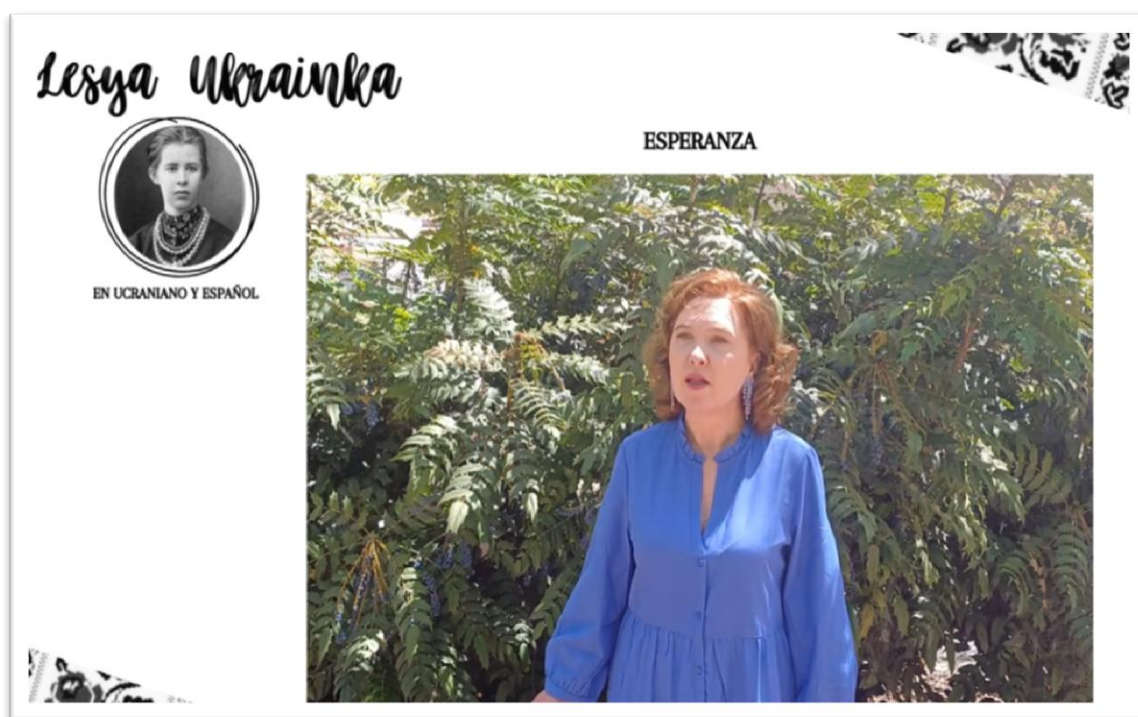


Рис. 4. На фото: Відеозапис декламації Ольги Ледо Галано вірша Лесі Українки «Надія» у власному поетичному перекладі іспанською мовою

І сьогодні, коли Україна вже понад 10 років перебуває у жорстокій війні, а якщо брати загалом боротьбу українського народу проти російського агресора, то це понад 1000 років протистояння, нам потрібно, щоб світ краще пізнав і зрозумів нас, *тож донесімо до нього наші*

поетичні скарби, щоб досягти порозуміння між нашими народами на такому тонкому рівні, що він належить душі, а не розуму...

Ця приналежність і визнання дасть нам сили продовжувати боротьбу і перемогти.



Рис. 4. На фото: Відеозапис декламації Ольги Ледо Галано вірша Т.Г.Шевченка «Садок вишневий коло хати» у власному поетичному перекладі іспанською мовою



Рис. 5. На фото: Презентація Ольгою Ледо Галано власних поетичних перекладів іспанською мовою під час творчої зустрічі, присвяченої 25-річному ювілею Всесвітнього Дня Поезії, на «Radio Tentación 91.4 FM» м. Мадрид, 16 березня 2024 року



Рис. 6. На фото. Виконання Духовного Гімну України у поетичному перекладі Ольги Ледо Галано іспанською мовою дитячим ансамблем «Передзвін» під керівництвом Лілії Ткачук під час Різдвяного концерту в церкві «Парафіяльна церква Санта-Марія-де-ла-Есперанса», м. Мадрид, 22 грудня 2024 року



Рис. 7. На фото: Афіша документального фільму у перекладі Ольги Ледо Галано у культурному центрі «Хуліан Бестейро» в Леганесі, Мадрид, 22 лютого 2024 року

Використані джерела

1. Афоніна І. Ю., Ворошилова М. А. Інтерпретація художніх засобів під час перекладу вірша Т. Г. Шевченка «Заповіт» англійською мовою. Перекладознавство, 2020. С. 11–17. DOI : <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/03>. URL : https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2020/4_2020/part_3/5.pdf (дата звернення 20.12.2024).
2. Бахтіна А. Поетика літератур світу. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2018. Вип. 11. С. 18–27. URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/25499/1/A_Bakhtina_LSPMD_11_IF_KUBG.PDF (дата звернення 12.12.2024).
3. Бахтіна А. Фонетична універсальність поезії Тараса Шевченка в іспанському перекладі: темп, ритм, метрика. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2020. Вип. 11. DOI : https://doi.org/10.31812/world_lit.v0i11. URL : https://www.researchgate.net/publication/340175264_La_universalidad_fonetica_de_la_poesia_de_Taras_Shevchenko_en_la_traduccion_espanola_tempo Ritmo metrica (дата звернення 28.12.2024).
4. Ботвин Т., Пилипець О., Пундик Т., Саламін Н. Особливості перекладу лексичних лакун у збірці поетичних творів Тараса Шевченка «Кобзар». № 2(26) (2024): Сучасні дослідження з іноземної філології. Літературознавство. DOI: <https://doi.org/10.32782/2617-3921.2024.26.172-181>. URL : <http://philol-zbirnyk.uzhnu.uz.ua/index.php/philol/article/view/420> (дата звернення 29.12.2024).
5. Гончаренко Е. Н. Труднощі перекладу емфатичних конструкцій з іспанської мови на українську [Електронний ресурс]. С. 1–9. URL : <https://ekhsuir.kspu.edu/server/api/core/bitstreams/1154816d-78fb-4945-97e4-f48c37da7037/content> (дата звернення 05.01.2025).
6. Гродська Е. Б. Метафори часу в українській та іспанській мовах. Теоретичні і прикладні аспекти сучасної філології : зб. наук. праць. 2019. № 12. С. 148–150. DOI : <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2019.12.28> (дата звернення 05.01.2025).
7. Журавель Т. В., Хайдарі Н. І. Поняття перекладацьких трансформацій та проблема їх класифікації. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2015. № 19, т. 2. С. 148–150.
8. Зайченко Н., Паламарчук О., Шевченко М. Особливості відтворення національно-культурного колориту поетичної мови Тараса Шевченка в перекладах на близькоспоріднені мови. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Мовознавство», Розділ І. Мовознавча рецепція Шевченкового слова, 2014, № 12 (289). URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/5984> (дата звернення 05.01.2025).
9. Зарицька Т. Новий етап освоєння поезії Тараса Шевченка: переклади Віри Річ. Проблеми перекладу. Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка.

С. 283–291. URL : https://knu.ua/pdfs/shevstud-16/33_Zarytska_T.pdf (дата звернення 25.12.2024).

10. Кеннеді Дж. Ф. Літературні послы української культури. Конференція. Всеосвіта. URL : <https://vseosvita.ua/library/embed/010030hg-a619.doc.html> (дата звернення 05.01.2025).

11. Корунець І. Біля витоків українського перекладознавства. Всесвіт: український журнал іноземної літератури. 2008. URL : <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/396/41/> (дата звернення 10.01.2025).

12. Перекладацький форум. Топік: Сергій Борщевський – перекладач з іспанської і на неї. URL : <https://odes-transl.com/forum/index.php?topic=691.0> (дата звернення 27.12.2024).

13. Пилип О. В. Особливості перекладу емфатичних конструкцій з іспанської мови на українську / Наук. керівник С. О. Мірошник [наукова праця]. Національний авіаційний університет. Київ. УДК 81'373.43.112.2(043.2).

14. Пушик Н. В. Особливості перекладу художніх творів. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2022. № 54. С. 208–211. DOI : <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.54.50>. – ISSN 2409-1154

15. Середницька А. Я. Відмінності між мовною і концептуальною картинами світу з погляду сучасного мовознавства. ISSN 2409-1154. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2016. № 21 том 1. С. 69-71. URL : http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v21/part_1/20.pdf (дата звернення 15.01.2025).

16. Содомора, Андрій. «Садок вишневий» XIV. Дещо про переклад. 22.01.2024. URL : <https://zbruc.eu/node/117519> (дата звернення 05.01.2025).

17. Телкова Оксана Василівна. Теорія та практика перекладу. Викладач: Телкова Оксана Василівна. С.30-45, 61-98, 126-148, 154-161, 180, 234. URL : : https://moodle.znu.edu.ua/pluginfile.php/394751/mod_resource/content/1/%D0%9F%D1%96%D0%B4%D1%80%D1%83%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%B7_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0_MANUAL.pdf (дата звернення 17.01.2025).

18. Тигипко Є. О. Запозичення в іспанській мові: функціональний та перекладацький аспекти: кваліфікаційна робота магістра. Київський національний лінгвістичний університет. Київ, 2018. С. 54–55.

19. Федорів М. Л. Художній переклад: проблеми відтворення авторського задуму (на прикладі роману «Полтва» Р. Андріяшика). 2008. С. 1–3. URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/f9106ca4-26c0-416d-badc-14cbabcd7d8f/content> (дата звернення 05.01.2025).

20. Фоміна Л. В. Методичні вказівки до практичних занять з навчальної дисципліни «Особливості перекладу художніх творів». Міністерство освіти і науки України. Державний вищий навчальний заклад «Національний гірничий університет». Дніпропетровськ, 2015. С. 13–14, 17, 28–31, 35–57, 73–82, 91–95.

21. Цецура, В. С. *Вступ. Оригінал і переклад. Види перекладів, специфіка художнього перекладу. Майстри художнього перекладу*. Опубліковано на

платформі Всеосвіта. URL : <https://vseosvita.ua/lesson/vstup-oryhinal-i-pereklad-vydy-perekladiv-spetsyfika-khudozhnoho-perekladu-maistry-khudozhnoho-perekladu-494470.html> (дата звернення 14.12.2024).

22. Т. Шевченко – реформатор української літературної мови. Стаття. URL : <http://litopys.org.ua/rusaniv/ru08.htm> (дата звернення 16.01.2025).

23. Шмігер Т. Перекладознавчий аналіз – теоретичні та прикладні аспекти: давня українська література сучасними українською та англійською мовами: монографія. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2018. С. 60–79, 87–88, 149–155, 191.

24. Юндіна О. В. Зниження експресивності в перекладах памфлетів Я. Галана іспанською мовою. Вісник Запорізького національного університету. 2009. № 2. С. 173–177.

25. Gorenko Larisa, Androsova Daria, Ryzhova Olga, Shevchenko Dilia, Sadovenko Svitlana. Ukrainian in the university of the Poland XVIII–XIX century (at the matetial of Yagellonsky university) (Українська мова в університеті Польщі XVIII–XIX ст. (на матеріалі Ягеллонського університету). AD ALTA: Journal Of Interdisciplinary Research (12/02-XXXI, 2022). The authors (November, 2022), by magnanimitas, attn. And/or its licensors and affiliates (collectively, «magnanimity»). All rights reserved. ISSN 1804-7890, ISSN 2464-6733 (online) ad ALTA is a peer-reviewed journal of international Scope. 2 issues per volume and special issues. P. 21–24. (Scopus). URL : <http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120231/PDF/120231.pdf>

26. Frau, Juan. La rima en el verso español: Tendencias actuales. DOI:10.5944/rhythmica.6404. License CC BY-NC-ND 4.0. Rhythmica Revista Española de Métrica Comparada. May 2013.

27. Herasymchuk, Anastasiia. Aspectos clave sobre las lenguas de la literatura ucraniana. UkraineWorld, 16 de agosto de 2024. Traducido por Sasha Frolova. URL : <https://ukraineworld.org/es/articles/analysis/lenguas-literatura-ucraniana> (дата звернення 05.01.2025).

28. Tarnovska, Olga. Una aproximación al refranero ucraniano. *Paremia*, vol. 12, 2003. P. 107–114. Universidad de Granada. Madrid. https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/012/010_tarnovska.pdf

29. Tarnovska O., Grinchenko B. La traducción ucraniana del Quijote y el mínimo paremiológico español. Universidad Kyun Hee (Corea del Sur), May 2008, P. 265–282. URL : https://www.researchgate.net/publication/341133808_La_traduccion_ucraniana_del_Quijote_y_el_minimo_paremiologico_espanol (дата звернення 18.12.2024).

30. Vyshnya, Natalia. Mínimo paremiológico ucraniano y peculiaridades de su traducción. Universidad Pedagógica de Poltava (Ucrania). *Paremia*, 17: 2008, pp. 101–109. URL : https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/017/009_vyshnya.pdf (дата звернення 05.02.2025).

31. Vyshnya N., Sztuba A. Símbolos culturales y lingüísticos en fraseologismos y paremias (español, ucraniano y polaco). *Paremia*, 15: 2006. P. 105–114. URL : https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/015/010_vyshnya-sztuba.pdf (дата звернення 12.02.2025).



Магрицька Олександра Олександрівна
(Oleksandra Mahrytska),
 старший викладач кафедри режисури та
 акторської майстерності імені народної
 артистки України Лариси Хоролець
 ННІ сучасного мистецтва Національної
 академії керівних кадрів культури і
 мистецтв, здобувачка ступеню «доктор
 філософії», спеціальність «Культурологія»,
 НАКККиМ, актриса театру і кіно (Senior
 Lecturer at the Department of Directing and
 Acting named after People's Artist of Ukraine
 Larisa Khorolets Institute of Contemporary
 Art National Academy of Culture and Arts
 Management, candidate for the degree of
 «Doctor of Philosophy», specialty «Cultural Studies» NACAM,
 teater and film actress
oleksandrarudnitska@gmail.com
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА РОМІВ НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

THE INFLUENCE OF UKRAINIAN CULTURE ON THE DEVELOPMENT OF GYPSIES ART AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

У складних соціальних реаліях сьогодення в культурогічній науці й практиці значної актуальності набувають дослідження ромської культури і мистецтва, зорієнтовані на пошуки шляхів її інтеграції в український соціальний простір із збереженням власної автентичності.

Українські дослідники, які й дотепер займаються вивченням культури і мистецтва ромів, мають тісні творчі стосунки співпраці з науковцями з інших країн Європи й США. Наприклад, дослідниця із США Адріана Гельбіг проводить польові дослідження українських ромів. За своїм фахом дослідниця є музикознавцем, тому перш за все в коло її наукових зацікавлень входить саме мистецькі практики ромів. Разом із тим, проживаючи безпосередньо у середовищі українських ромів,

А. Гельбіг доходить до висновку, що в реаліях сьогодення мистецькі практики ромів та процеси націєтворення в ромській спільноті тісно взаємопов'язані. Дослідниця зауважує, що саме представники ромської мистецької інтелегенції (виконавці музики, народні майстри, актори, співаки) протягом усієї ромської історії в Україні стали практиками захисту прав ромської етнічної спільноти. А. Гельбіг у статті «Ромський музичний активізм в Україні під час російської окупації» (2022 р.) наголошує на тому, що дослідження ромського мистецтва повинно проводитись з урахуванням історичної дійсності, соціальних факторів та культурної політики титульного суспільства стосовно ромів [1]. На думку дослідниці, саме культурна політика впливає на те, як роми пристосовуються до життя в різних країнах та на культуру тих місць, де вони живуть.

Міжетнічні стосунки між ромською та українською громадами закріплені в класичній українській художній літературі XIX–XX ст., у якій відзначено, різнобарвна картина підтримки українцями ромів як повноцінної частини соціокультурної спільноти. Згадки про ромську громаду можна знайти у творах М. Гоголя. Зокрема в повісті «Вечори на хуторі біля Диканьки» згадуються ромські музиканти, які грали на святках і весіллях; ромські громади, які виступали в притулках для бідних та безхатченків; змальовано стосунки між ромами та місцевим населенням.

Живописні образи ромів закарбовано й у полотнах Т. Шевченка. Однією з найвідоміших картин митця є твір «Циганка-ворожка». Відзначимо, що створений Т. Шевченком образ жінки-ромки відрізняється від стереотипних уявлень про ромів, які існували в той час. Художник показує ромську жінку як сильну, гідну, незалежну і мудру. У картині Т. Шевченко показує мотив ворожіння як дії, що відбувається в повсякденному житті, а не як щось загадкове й таємниче. Тим самим, митець засвідчує, що на той час ромська культура і мистецтво були відомі й зрозумілі українцям.

Вивчення образів картини «Циганка-ворожка» мистецтвознавцями вказує на те, що Т. Шевченко не ставився до ромів як до екзотичної іншості,

а змалював їх як звичайних людей, що ведуть своє повсякденне життя. Таким чином, митець визначав ромську культуру і мистецтво й трактував її як повноцінну складову культури українського суспільства [5].

Українська культура в процесі взаємодії стала ретранслятором культурних практик ромів і почала відображати ромські культурні практики, які були суголосні українській традиційній культурі. В середині ХХ століття саме ромська культура стала сприйматися у суспільстві позитивно і поступово вийшла на новий естрадно-комерційний рівень, маючи конкурентну спроможність у порівнянні з культурною української титульної нації

На початку 2000-х відбулась активізація літературно-мистецького процесу, в 2001 році асоціація ромських громадських організацій «Єкгіпе» реалізовувала переклад та видання роботи К. Кучукова «Amagi Roman Lumje» (збірка ромських казок), готувався до видання ромський буквар. У 2001 році відбулась презентація книжки закарпатського письменника В. Фединишинця «Кало ром» «Чорний циган», де відображено фольклорні здобутки ужгородських ромів. У цьому ж році в ромському театрі «Лаутарі» поставлено виставу за мотивами твору «Чорний циган».

Професійне та художньо-самодіяльне мистецтво ромів на початку ХХІ ст. мало свої особливості. Відзначимо, що найбільших успіхів у контексті культури та мистецтва досягнуто у сфері професійної та художньо-самодіяльної майстерності, проведенні різнопланових культурно-просвітницьких подій, урочистостей та фестивалів. Прикладом різнопланових мистецьких колективів став ансамбль «Романі Яг» (керівник – Е. Бучко). Зусиллями товариства «Ром сом» та за творчої здобутки А. Папа створений перший в Україні дитячий фольклорний ансамбль «Ром сом». Впродовж 2000–2001 рр. асоціація ромських громадських організацій «Єкгіпе» опікувалася створенням дитячої творчої студії та першого в Україні ромського музичного театру [3].

Культурна політика України щодо мистецтва ромів закріплена Міністерством культури та інформаційної політики України у 9-тому розділі Проєкту «Збереження та розвиток культурної спадщини,

поширення мережі та підвищення соціального статусу національно-культурних об'єднань». Проєкт передбачає державну допомогу у створенні та фінансову підтримку ромських культурних центрів, театрів, недільних шкіл, які мають стати осередками розвитку культури ромів. Заходи спрямовані на підтримку ромських аматорських художніх колективів, придбання музичних інструментів, костюмів, сценічного вбрання, безоплатне чи на пільгових умовах користування приміщеннями, які перебувають у державній або комунальній власності, для проведення ромськими громадськими об'єднаннями культурно-просвітницьких і мистецьких заходів, тощо. Міністерство культури та інформаційної політики України (2021) [2].

Як бачимо, вплив української культури значний на розвиток ромського мистецтва. Наразі подальша інтеграція ромів у суспільство не повинна відбуватися за рахунок втрати їхньої культурної ідентичності [4]. Замість цього, необхідно створити умови, що дозволяють ромській громаді вільно розвивати та практикувати свою культуру, забезпечуючи одночасно повний доступ до освіти, охорони здоров'я, житла та інших соціальних послуг.

Спільне визнання та вшанування культурної спадщини ромів не лише сприятиме зміцненню їхнього самоусвідомлення та гідності, а й сприятиме більшому розумінню та взаємодії між різними етнічними та культурними групами в сучасному суспільстві.

Використані джерела

1. Гельбіг А. Ромський музичний активізм в Україні під час російської окупації 2022. Проблеми етномузикології. 2022. № 17. С. 40.
2. Закон України «Про затвердження Стратегії сприяння реалізації прав та можливостей ромської національної меншиності в Україні на період до 2030 року» від 23 березня 2021 року № 866-IX. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/866-2021-%D1%80> (дата звернення : 23 03 2024 року).
3. Музичний фольклор ромів Закарпаття. URL : <https://romaniyag.com.ua/books/muzychnyi-folklor-romiv-zakarpattia> (дата звернення : 23 03 2024 року).
4. Садовенко С. М. Репрезентація ромської культури у кіномистецтві:

історія та сучасність. *Актуальні питання гуманітарних наук* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 82. Том 2. 474 с. С. 158–167. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-23>

5. Фещенко О. В. Тема жіночої долі у творчості Тараса Шевченка. Вивчаємо українську мову та літературу. 2016. № 6 (442), лют. С. 9–12 (148).



Матвєєва Катерина Вікторівна
(Kateryna Matvieieva),
асистент кафедри філософії і
педагогіки НТУ «Дніпровська політехніка»,
член Ради молодих учених при
Міністерстві освіти і науки України
Assistant of the Department of Philosophy
and Pedagogy Dnipro University of Technology
Member of the CYS at the Ministry of
Education and Science of Ukraine
ORCID: 0000-0002-9245-5373
Дніпро, Україна (Dnipro, Ukraine)

ТЕАТРАЛЬНА ЗВУКОРЕЖИСУРА В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

THEATER SOUND DESIGN IN THE CONTEMPORARY CULTURAL SPACE

Звукорежисура є важливою складовою аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва, зокрема й у практиках українського драматичного театру. Важливо наголосити, що саме музичне наповнення у театральних постановках були характерною рисою ще в часи формування національного українського театру в XIX столітті. Такі практики з часом утвердились як музично-пісенні культурні традиції українського драматичного театру, які в процесі технологічного прогресу й цифровізації, можуть трансформуватись в більшій чи меншій ступені, в залежності від постаті режисера-постановника вистави та його бачення. Частиною звукового образу (музична, вербальна й шумова складові) є експерименти у сфері звукового мистецтва, період активного розвитку

якого припадає на XX століття. «Експерименти зі звуком виникли на основі концептуального мистецтва та мінімалізму та мали різні траєкторії, починаючи від звукової поезії, розмовного слова й закінчуючи звуковою інсталяцією» [3].

Особливого значення звуковому мистецтву в українському модерному театрі XX століття надавав режисер Лесь Курбас, який співпрацював з такими композиторами як А. Буцький, М. Вериківський, П. Козицький, М. Коляда, Б. Крижанівський, Ю. Мейтус, Н. Пруслін, Л. Ентліс. Вистава «Едіп-цар» за Софоклом (прем'єра 16 листопада 1918 року, постановка Леся Курбаса) є прикладом новаторського підходу до театральної звукорежисури, що відображалось в створених звукових та візуальних образах, гармонійно переплетені з діями хору (як колективний персонаж). Зокрема, «на пластику відчутно впливали ритм та мелодика віршованого тексту, уможливорюючи належну темпоритміку мізансцен. <...> Звукова фактура вражала багатством нюансів, утворюваних "гудінням чоловічих голосів", "високим сопрано" дівчини, "м'яким, баритональним тембром" голоса Едіпа – Л. Курбаса. Учасників хору він сам розподіляв за відтінками голосів і вправно використовував усю широчінь вокального діапазону <...>» [1, с. 69]. Важливо наголосити, що саме ця вистава вважається «принциповим зразком національного режисерського театру» [1].

Іншим прикладом впровадження практик звукового мистецтва в українському модерному театрі Лесем Курбасом є вистава «Газ», музичне наповнення якої сучасники визнавали новаторським [1, с. 69]. Композитор «Газу» А. Буцький вважається першим в оригінальних підходах до синтезування звукових та візуальних образів в українському театрі. Переглянувши українські театральні традиції, «він не обмежився музичною ілюстрацією виробничих процесів, чи, приміром, звуковою імітацією вибуху <...>, натомість створив багатозначний звуковий образ техногенної, навіть ширше – гуманістичної катастрофи» [1, с. 157].

У своїй монографії «Березільська культура», Н. Єрмакова наводить висловлювання композитора, багатолітнього співавтора «Березоля»

П. Коцького, що «вже від перших звуків на нього повіяло чимось "новим несподіваним", адже раніше на українському кону не було "зображення руху машин звуком [...], стрекотіння друкарських машинок, як музично-звукове тло "Джیمмі Гігінсі" – всі оті інтермедії, марші, тощо. Коли шукать перших проявів урбаністичної, індустріальної музики на Україні, то, безумовно, розшуки приведуть до "Газу", "Джиммі Гігінса"... Найголовніше, що ця музика була органічно поєднана з цілою виставою. Вона не була ілюстрацією, вона була звуковим компонентом єдиного сценічного образу"» [1, с. 157].

Наведемо прояв театральної звукорежисури в сучасному українському театрі. Так, 2021 року в Театрі 360 градусів, єдиному в Україні театрі, що об'єднує класичний театральний формат та кінозйомку, традиції та новації була створена вистава «Шинель» за мотивами повісті Миколи Гоголя (режисер Валерій Федотов, екранізація – режисер Валентин Кондратюк). Основний акцент серед технічних засобів був зроблений саме на звуковому мистецтві: використання сучасного саунду – поєднання електронного та класичного звучання [4]. Важливо зазначити, що однією з причин активного розвитку такого формату театру (театр-онлайн), можна вважати поширення по всіх країнах і континентах світу COVID-19. В пошуках можливостей долаання карантинних обмежень, театр звернувся до засобів цифрових технологій, зокрема можливостей звукового мистецтва, що удосконалює якість трансляції звукових ефектів та інших елементів вистави.

Цікавим прикладом може бути й впровадження різноманітних звукових ефектів у новорічних виставах національного українського драматичного театру. Однією з таких вистав була новорічна вистава «Сни Різдвяної ночі. АндерСон» за мотивами казок Г. К. Андерсена у постановці режисера Максима Добролюбова, прем'єра якої відбулась 25 грудня 2024 року в Дніпровському національному академічному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка. У виставі були вплетені звуки биття серця задля підкреслення почуттів Кая і Герди для створення реалістичної атмосфери; в епізоді з Каєм, якого «викинуло»

на берег моря, було використано шум морського прибою; звуки кита лунали в момент появи «міфічної» риби в блакитному тумані, що «пливла» сценою. Глядачами вистави були переважно діти 7-12 років, які захопливо спостерігали за подіями, що відбувались на сцені. Глядацький відгук глядачів був моментальний: діти емоційно і яскраво реагували і пошепки почали між собою побачене й почуте. Спостерігаючи за глядачами, наведемо приклад реакції глядачів на почуті зі сцени звуки биття серця – двох хлопців 9-10 років, що сиділи у 10 ряді: один хлопчик приклав руку на серце, а інший нахилився до грудей товариша, напевно, перевіряючи, чи співпадає їх биття серця з почутим на сцені.

Відтак, сучасна театральна звукорежисура продовжує культурні традиції українського драматичного театру, використовуючи шуми й звукові ефекти в театральних постановках для підсилення атмосфери та більш глибокого занурення глядача у сценічне дійство, і сприяння розумінню та засвоєнню ідеї, закладеній у виставі, що розширює почуття й світогляд, налаштовує психоемоційний стан та об'єднує глядачів.

Використані джерела

1. Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід / Інститут проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.
2. Матвеева К.В. Культурні традиції в контексті еволюції Українського драматичного театру: монографія. Дніпро: ЛІРА, 2024. 200 с.
3. Balasz Takas. These Contemporary Sound Artists Are Changing the Soundscape of Art *Widewalls* URL: <https://www.widewalls.ch/magazine/sound-artists> (дата звернення: 04.07.2022).
4. Matvieieva K. Digital transformation of the Ukrainian theater. Engineer of the Third Millenium: Proceedings of International Students Scientific Conference. Dnipro: DNURT, 2021. P. 26-27.



Матушенко Валерій Борисович
(Valeriy Matushenko),
 доктор філософії, кандидат культурології,
 професор НАКККиМ, доцент, професор
 кафедри режисури та акторської
 майстерності імені народної артистки
 України Лариси Хоролець ІСМ НАКККиМ,
 заслужений працівник культури України
 (Doctor of Philosophy, Candidate of Cultural
 Studies, professor IC of NACAM, docent,
 professor of the directing department and acting
 skills named after the People's Artist Larisa
 Khorolets of Ukraine, Honored Worker of
 Culture of Ukraine);
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОЛЬ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ У РОЗВАЖАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ В СУЧАСНИХ УМОВАХ УКРАЇНИ

THE ROLE OF THEATRICAL PERFORMANCES IN ENTERTAINMENT ESTABLISHMENTS IN MODERN CONDITIONS OF UKRAINE

Видовищні види мистецтва асоціюються найчастіше з концертною діяльністю та театральною виставою. Видовище завжди передбачає наявність глядача. Масові видовища розраховані на активне сприйняття програми глядачами і вплив їх на хід виконання постановки. За своєю суттю без глядача цей вид мистецтва неможливий.

І тому, в сьогоденнішніх реаліях повномасштабної війни, яку з нами веде загарбницька російська федерація, дуже важливо займатися організацією, продюсуванням, проведенням різноманітних театралізованих заходів, видовищ та свят, щоб українське суспільство, наші захисники і захисниці бачили, чули, сприймали величезну підтримку з боку творчих організацій, центрів культури і дозвілля, Міністерства культури України, громадських організацій в контексті підвищення культурного рівня, патріотичного виховання громадян, любові до всього українського та можливості в ці воєнні часи трохи душевно відпочити, перезарядити свої «батареї».

Що ж можна віднести до масових театралізованих видовищ? Це, в першу чергу, різні види театрального мистецтва: масові свята, вуличні концерти, заходи з дня Незалежності, Конституції, дня Державності України, дня Києва, спортивно-розважальні програми, ходи, театр пантоміми, театр ляльок, театри драми, опери і балету. Крім того, до них відносяться циркові та естрадні виступи.

Особливість видовищних жанрів мистецтва в тому, що кожний наступний виступ неможливо провести з такою ж часткою точності, як і попередній – вони завжди індивідуальні, яскраві і залежать від конкретної реакції і емоцій глядачів [1].

З давніх часів масові видовища ставали двигуном культури, основними творчими джерелами. Любов до видовищ міцно закріпилася в людині ще з античних часів. Історичні факти підтверджують, що масові видовища завжди були потрібні суспільству, незважаючи на часткові зовнішні зміни їх форм. І зараз вони залишаються такими ж затребуваними.

Масові видовища не схожі на виступи в театрі, в них зовсім інша система образів, специфіка та режисерські особливості [12]. Розвиток дій відбувається не в результаті взаємодій і відносин героїв в особі акторів, а в результаті вираження загальних понять за допомогою символів. Це необхідно для того, щоб привернути увагу глядачів до сцени [13].

Людина ХХІ століття невід'ємна без культури. Культура ж невичерпна, багатолика. Величезністю своїх діянь вона перекидає весь спектр людського буття [6]. Культура нескінченна, заповнюючи собою весь час-простір. Це не гасло на рубежі століть, скоріше це притча про культуру, її заповідь на майбутнє [7].

В даний час в культурі можна відзначити дві глобальні тенденції: по-перше, має місце культивування і маніфестування різних, розбіжних підходів, поглядів, бачень світу (в кінцевому рахунку, вони визначаються різноманітністю і відмінністю форм індивідуальної і колективної життя), а також – йде пошук нових критеріїв значущості і об'єктивності.

По-друге, розглядаючи національну традицію як соціально-культурний інститут, виділимо її важливу частину - національну ідею - емне і багатозначне явище. При всій обмеженості рамками одного етносу, будь-який соціально-економічний розвиток не може не спиратися на століттями вибрані традиції, звичаї, вірування інших народів [14].

Тому, не перебільшуючи ролі національних традицій в житті суспільства, не можна применшувати і їх ролі у вирішенні міжетнічних конфліктів та інших загальнозначущих проблем.

Галузевий і територіальний зрізи культурного буття складають соціально-культурну сферу, яка виступає найважливішою і безпосередньою областю проектної діяльності. [Інфраструктурний](#) рівень [розуміння](#) культури передбачає її бачення з точки зору комплексу організацій, установ та інститутів, які забезпечують [виробництво](#), збереження і поширення культурних цінностей, тобто комплексу, що представляє матеріалізовану можливість культурної діяльності, засоби та умови створення традицій, норм, цінностей, ідей, їх освоєння, зберігання, трансляції.

Традиційно цей рівень розглядалося чи не єдиним, особливо в методології та технології регіональної культурної політики [2].

Сьогодні його [ресурси](#) багато в чому вичерпані – як з огляду на значне погіршення [матеріальної](#) бази [культури](#) (і відсутності перспектив її поліпшення в осяжному майбутньому), так і у зв'язку з новим баченням можливостей, функцій, і завдань інфраструктури в контексті цільової орієнтації як загальноукраїнських, так і регіональних культурних програм. [Культурна інфраструктура](#) представлена конкретною номенклатурою підприємств, установ і організацій. Тому тут можливі нормативи, що підлягають планування і [відповідному](#) проектному забезпеченню [8].

Проектні рішення в сфері розвитку інфраструктури можуть включати: вдосконалення і переорієнтацію діяльності традиційних галузевих установ відповідно до сьогоdnішніх завдань культурної політики; створення нових типів закладів та інститутів, які сприяють вирішенню завдань культурного розвитку території (наприклад, проекти

центрів традиційної народної культури, центрів дозвілля, продюсерських центрів, будинків народної творчості, клубів-музеїв, національно-культурних центрів тощо) [9].

Враховуючи, що культурна інфраструктура – це найважливіший елемент соціально-культурного середовища проживання людини, в якості критеріїв визначення нормативів її розвитку необхідно розглядати відповідність культурної інфраструктури соціально-демографічної, соціально-культурної та етнокультурної структури населення; а також міру доступності об'єктів інфраструктури основним соціальним групам і категоріям населення [4].

Проектні рішення в сфері розвитку інфраструктури (як самостійні, так і в рамках культурної програми) можуть включати:

Створення соціально-педагогічних та культурних центрів, що поєднують дозвіллеві, виховні та трудові функції;

Організація та робота продюсерських центрів в Києві, обласних центрах та сільській місцевості;

Ініціювання та підтримка установ, що сприяють зняттю соціальної напруженості (політклубів, культурно-освітніх товариств, національно-культурних центрів тощо).

Створення спеціалізованих центрів місцевої культури – народних музеїв, музеїв приватних колекцій, домашніх бібліотек, виставок та ін. [10].

Стратегічна мета цих проектних заходів – забезпечити реальний доступ до культурних цінностей всім соціальним групам і категоріям населення, стимулювати різноманіття суб'єктів культурного життя, зробити реальністю альтернативність соціально-культурних програм.

Клубні заклади є базовими установами культури, що діють з метою створення умов для аматорської творчості, духовного розвитку, задоволення культурних потреб і організації відпочинку населення [5].

До клубних закладів відносяться палаци, будинки культури, клуби, народні доми, молодіжні центри, культурно-дозвіллеві комплекси, будинки мистецтв, будинки фольклору, будинки народної творчості, інші

заклади системи Міністерства культури України, діяльність яких спрямована на створення, розповсюдження та популяризацію культурних надбань. Клубний заклад є бюджетною неприбутковою організацією і в своїй діяльності керується Конституцією України, Основами законодавства України про культуру, Законом України «Про місцеве самоврядування в Україні», рішеннями місцевих органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування, іншими нормативно-правовими актами, що регулюють діяльність у галузі культури.

У більшості районів та містах обласного значення розроблені й затверджені регіональні програми розвитку культури, в яких передбачено комплекс заходів економічного характеру, спрямованих на забезпечення повноцінного функціонування клубних закладів, стимулювання їхньої господарської самостійності, забезпечення сільським жителям рівних можливостей (порівняно з міським населенням) інформаційних, освітніх, культурних, дозвіллевих потреб.

Завдяки театралізованим видовищам в сучасних закладах відбувається:

- збереження і розвиток української культури, а також культур інших національних груп, що проживають на території України;
- забезпечення культурно-дозвілевих потреб громадян;
- задоволення культурно-дозвілевих потреб населення;
- розвиток усіх видів та жанрів народної творчості, аматорського та професійного мистецтва, народних художніх промислів;
- створення та організація діяльності клубних формувань (творчих колективів, гуртків, студій, любительських об'єднань, клубів за інтересами);
- вивчення культурних запитів та розкриття творчих здібностей і обдаровань різновікових груп населення;
- підтримка соціально важливих культурних ініціатив;
- вироблення та запровадження нових моделей культурного обслуговування громадян.

- створення та організація діяльності творчих колективів, гуртків, студій, любительських об'єднань та клубів за інтересами;

Прикладами театралізованих видовищ є:

- організація і проведення фестивалів, оглядів, конкурсів, виставок та інших форм показу результатів творчої діяльності;

- проведення вистав, концертів, інших театральних-видовищних заходів, у тому числі за участю професійних творчих колективів та окремих виконавців;

- організація та проведення масових театралізованих свят, народних гулянь, обрядів, ритуалів відповідно до місцевих звичаїв і традицій;

- організація дозвілля для різновікових груп населення, у тому числі проведення вечорів відпочинку, дискотек, молодіжних балів, карнавалів, дитячих ранків та інших розважальних програм [3].

Можна виділити деякі пріоритети розвитку сучасної культури. Створення можливостей для поєднання паралельних культурних процесів. Українська ситуація розділена на офіційну і неофіційну культуру, що зменшує ефективність того, що відбувається в культурі.

Сценарій невтручання називається «інвестиції в стагнацію», фактично те, що робить зараз держава – витрачає кошти і зусилля, щоб зупинити будь-які зміни.

Для того щоб це припинити, потрібно: усунути очільників розколу офіційної і неофіційної культур; зрівняти в правах бюджетний і небюджетний сектор; виробити прозорі механізми паритетного використання публічних коштів; фактично зробити неофіційний небюджетний сектор видимим не тільки для Міністерства культури та інформаційної політики України, а й для уряду; створити можливості для інвестицій в українську культуру і мистецтво меценатам, бізнесменам та іноземним компаніям і фізичним особам. Створити ефективну модель культурного виробництва, забезпечити свободу творчості всім авторам культурного поля.

В першу чергу, це стосується бюджетного сектора, він на сьогодні зарегульований і не може розвиватися. Необхідно зняти бар'єри для ефективно господарювання в бюджетному секторі. Слід замінити галузевий підхід до економічного управління і створити базу, яка допоможе побачити економічний потенціал різних форм культурних інституцій. А делегувати максимальну кількість функцій треба не бюджетному сектору, а приватному.

Стимулювати інноваційний і освітній потенціал культури. Культура – це сфера створення цінностей і придбання цивільних компетенцій. Всі інститути повинні стати частиною освітнього процесу, щоб усі з дитинства розуміли, як працює культура і що вона може дати людині. Також необхідно стимулювати освітні інкубатори в бізнес-секторі.

Якщо нам потрібні реформи, то нам потрібні інші кадри.

Відповідно, необхідно переглянути стандарти профільної освіти в сторону відкритості кращим світовим практикам, інвестувати в кадровий потенціал і стимулювати розвиток людей, які вже працюють. А для цього дуже потрібно:

- посилити роль професійних об'єднань і продюсерських центрів;
- посилити роль культури як фактора розуміння в суспільстві;
- стимулювати і підтримувати міжнародне та міжрегіональне співробітництво авторів;
- створювати мережу, де професіонали спілкуватимуться між собою і зможуть обмінюватися кращими практиками;
- створити поле, де культура буде простором для комунікації і створення чогось нового;
- підтримувати міжнародну присутність України за рахунок залучення компетентних авторів.

Таким чином, театралізовані видовища відіграють значну роль у залученні найширших верств населення до надбань традиційної культури та мистецького аматорства, є основними осередками, які, спрямовуючи свою роботу на збереження й розвиток традиційного народного мистецтва, задоволення культурних, естетичних потреб населення шляхом

залучення до участі у культурно-дозвіллевій та культурно-освітній роботі, пропонують культурні послуги в різних місцевостях, зокрема в селах, районних центрах та містах.

Використані джерела

1. Бочелюк В. Й. Дозвіллезнавство: навч. посібник / В.Й. Бочелюк, В.В. Бочелюк. Київ: Центр навчальної літератури. 2006. 208 с.
2. Зайцева І. Є. Сучасний український театр: виклики часу. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: Міжнар. наук.-практ. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів. Київ: НАКККиМ. 2019. С. 79– 80.
3. Матушенко В. Б. Розвиток естрадного мистецтва: підручник. Київ: НАКККиМ. 2016. 200 с.
4. Матушенко В. Б. Особливості режисури театралізованих видовищ і свят на сучасному етапі: дипломна магістерська робота. Київ: НАКККиМ. 2023. 209 с.
5. Режисура шкільних свят / [упоряд. М. Голубенко, О. Шатохіна]. Київ : Шкільний світ, 2009. 128 с. (Бібліотека «Шкільного світу»).
6. Станіславський Костянтин Сергійович // Шевченківська енциклопедія: Т.5 у 6 т. / Гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. 2015. 934 с.
7. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Ч. 1 та 2. Щоденник учня. Київ : Мистецтво. 1953 р. 344 с.
8. Цветков В. І. Основи класичної режисури: конспект лекцій. Харків: Бурун і К., 2008. 160 с.
9. Цимбалюк Н.М. Організація та методика культурно-дозвіллевої діяльності : ч. 1. Теоретичні основи культурно-дозвіллевої діяльності. Київ : ДАКККиМ. 2000. 145 с.
10. Шейко В. М., Богущкий Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.). Монографія. Київ : Генеза. 2005. 592 с.
11. Френкель М. М. Сучасна сценографія. Київ : Мистецтво. 1980. 249 с.7.
12. Френкель М. М. Пластика сценічного простору. Київ : Мистецтво. 1987. 198 с.
13. Щурів В.М. Регіональні традиції в українському музичному фольклорі. Музичний фольклор. Київ : Мистецтво. 1990. 203 с.

Матяш Сергій Вікторович (Serhii Matiash),
кандидат філософських наук,
доцент Інституту культурних і креативних наук
Київського національного університету технологій і дизайну
(Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor at the Institute of Cultural and Creative Sciences,
Kyiv National University of Technologies and Design)
тел. 380503106646
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ ПРОДЮСУВАННЯ В СУЧАСНИХ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ

SPECIFICS OF PRODUCING IN MODERN CREATIVE INDUSTRIES

Сучасний розвиток соціокультурної сфери не тільки висуває певні вимоги до управління цією креативною галуззю але і потребує значних зусиль у її вивченні і підготовці відповідних фахівців. У цьому контексті поняття продюсера та його компетенцій набуває нових якостей та визначень.

Виконання продюсерських функцій у сучасних творчих проектах вимагають, з одного боку, розуміння змін які відбуваються в сучасному гуманітарному просторі, а з іншого значної кількості нових фахових менеджерських вад, відповідних якостей особистих, професійних і підприємницьких. Саме поєднання цих складових сприятиме підвищенню рівню продюсерського менеджменту.

Рівень сучасного продюсерського менеджменту виступає своєрідним показником, а одночас каталізатором гуманітарного розвитку суспільства.

Подальші дослідження головних трендів продюсерського менеджменту дозволяють як виявляти проблеми цієї діяльності так і знаходити дієві напрями її методичного забезпечення, підготовки фахівців та можливого державного регулювання.

Цифровізація, мережевізація, індивідуалізація, інтенсифікація, інтернаціоналізація, трансмедійність створили нову комунікаційну

структуру суспільства, призвели до фрагментації аудиторії, формування «безперервної» культури (non-stop culture) та глобалізованих ринків.

Мультимедійність – десять років тому нове слово з області цифрових інновацій – нині не просто тільки інструментарій, технологія і спосіб організації медіа тексту в широкому розумінні слова. Для «цифрового» покоління це вже звичний спосіб думати нелінійно і багатозначно.

З творчої точки зору, зміна медіакомунікаційного середовища і наше існування в ній («медіа скрізь») – ще й перспективи стати самостійним продюсером / виробником медіа / автором без редакції і видавця. Розуміння особливостей роботи з пошуковими системами та соціальними мережами відкриває такому універсалу перспективи для успішної бізнес-стратегії в сучасній мережевій економіці.

Сфера медіакомунікацій, яка (в самому загальному вигляді) пов'язана з умінням придумати, розповісти, продюсувати «історію» і втілити її за допомогою медіатехнологій для будь-якої творчої індустрії (від порталу про смачну їжу до просування цифровиття книги, від сценарію серіалу до віртуального музею та онлайн курсу) – це сфера активної інтеграції та синтезу медіаплатформ, менеджменту, творчості, форматів, способів оповідання, професій і бізнес-моделей. Ключовими словами тут стають мультимедіа, крос медіа, трансмедіа.

Не кажучи вже про те, що і продюсування в його традиційному розумінні – це не лише набір знань та вмінь, це характер, чуття, нелінійне мислення, менеджерський талант, вміння створювати команди та доводити задум до аудиторії.

Матеріали для знайомства зі словником індустрії, що стрімко змінюється, коли вже неозброєним поглядом видно, як відбувається синергія традиційного кіно-, теле-, аудіовізуального і мультимедійного продюсування, що наближає продюсування майбутнього.

Воно – вже трансмедійне – незабаром буде частиною DIY-культури (зроби сам). Коли ідея може безпосередньо перетворитися на продукт, минаючи звичний технологічний ланцюжок від задуму до втілення, а заняття творчістю і кругообіг креативного контенту відбувається

віддалено, глобально, адаптується під особистість споживача і може не залежати від світу традиційних медіакорпорацій.

Атмосферу співтворчості, сопереживання, гри, емоційної включеності інтерактивної публіки в створювані медіавіртуальні світи вже створює не тільки нове авторство, а й нове – індивідуальне та колективне – продюсування.



***Неволов Василь Васильович
(Vasyl Nevolov),***

*доктор філософії з мистецтвознавства,
професор, письменник, театральний
критик і педагог, член НСПУ, член НСТДУ,
голова правління Київської міської
організації Товариства «ЗНАННЯ»
України, професор Університету сучасних
знань, Лауреат Всеукраїнської
літературно-мистецької
премії ім. І. П. Котляревського та
Мистецької премії «КІЇВ»
ім. Євгена Плужника, заслужений діяч
мистецтв України (PhD in Art Studies,
Professor, writer, theater critic, and educator,
member of the National Union of Writers of Ukraine (NSPU) and the National
Union of Theater Workers of Ukraine (NSTDU),
Chairman of the Board of the Kyiv City Organization of the «Znannia»
(Knowledge) Society of Ukraine, Professor at the University of Modern
Knowledge, laureate of the I. P. Kotliarevskiy All-Ukrainian Literary and Art
Prize and the Yevhen Pluzhnyk «Kyiv» Art Prize,
Honored Worker of Arts of Ukraine
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

**ВПЛИВ ВОЄННОГО ЧАСУ НА КОРЕГУВАННЯ
РОЛІ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
ПРОСТОРІ УКРАЇНИ**

**THE IMPACT OF WARTIME ON ADJUSTING THE PRODUCER'S
ROLE IN UKRAINE'S CULTURAL AND ARTISTIC SPHERE**

Життя нерідко нагадує велику сцену, на якій кожному відведено свою роль. Одні залишаються виконавцями написаного кимось тексту, інші ж стають творцями власної духовної драми. Розвиток театру воєнної доби визначається загальним соціокультурним контекстом, соціальними,

економічними і специфічно-художніми умовами, що особливо інтенсивно змінюються з огляду на радикальні перетворення у сфері культури, які не можуть не впливати на характер функціонування як всієї театральної культури в цей непростий період, так і театального мистецтво зокрема.

Зазначену мною проблему варто розглядати з урахуванням, напевне, і історичної генези продюсування в галузі театру, тих засад, які формувались під впливом театральної естетики корифеїв сцени і їх продюсерських неймовірних зусиль задля виживання сценічного мистецтва, естетики Миколи Садовського, Гната Юри і Леся Курбаса, і, звичайно ж, нових постмодерністських традицій, в які війна внесла свої суттєві корективи.

Разом з тим, театр як носій специфічної театально-художньої культури забезпечує своє сьогоднішнє функціонування в умовах тривожного лихоліття не лише художньо-естетичними засобами, арт-терапевтичним соціоспрямуванням, а й використовує здобутки моральної, організаційної, управлінської культури, що й повинно бути враховано.

Театр засобами культури сприяє налагодженню соціальних процесів у тому разі, коли він є промоутером інновацій у культурі, піднімаючи публіку до усвідомлено актуального художнього і соціально-культурного рівня, намагається навіть в цих умовах відтворювати і формувати творчий потенціал суспільства. Тому, на мій погляд, мають заслуговувати на особливу увагу норми і цінності театру як соціокультурного інституту, бо вони навіть і в час війни «становлять цю систему, розподіляють функції і здійснюють регулюючу взаємодію соціальних утворень та індивідів таким чином, щоб реалізувати властиву їм взаємозалежність як основу їх буття».

Театр сьогодні переосмислює ці реалії, переводячи їх у буревісний, національно-етичний план, шукає приховане в них тяжіння до етичних засад цілісності людини, світу, всесвіту. Ця символіка цілісності сьогодні все активніше реконструює себе на засадах ідентифікації з Вірою, з Надією, з фольклором, із прадавнім ритуалом. І сьогодні таких прикладів в сучасному продюсуванні ми можемо нарахувати чимало і навести приклади такого

вдалого переосмислення тих же «Тінів забутих предків» чи прочитань франкового «Украденого щастя» чи сковородинівських прочитань.

Одним із мотивів вдалих прикладів успішного продюсування в умовах воєнного часу стала реконструкція художніх надбань, це одна із провідних тенденцій нинішнього часу. Особливо таланить Валеріану Підмогильному, Миколі Кулішу.

Новітня хвиля молодії режисури розкуто і вільно йде на введення в сучасний театральний простір «класичних» цитат із вистав-шедеврів минуло. Це можемо відзначити і у Давида Петросяна, і у Івана Уривського в його уславленій «Конотопській відьмі»... Нинішній театр широко використовує нюанси суперечностей, а тонкощі режисерських прочитань сягають нового рівня достовірності.

Провідною тенденцією є інтеграція в Європу й ширше; пошук національної ідентичності; поклик античності й бароко; демонстративна відкритість естетик. Уточнюються лише мотивації та цілі.

У процесі інтеграції українського театру в ширший простір картини світу переміщаються в різні нові локації - все це є просторовими знаками впізнання-реалізації себе над побутом. Тенденція, на мій погляд, в цілому плідна, і вона узаконює честолобство вітчизняного театру найвищого виправдання.

Проте, прихований в цих експериментах продюсерства бунт інстинктивно вивільнює сцену від всевладності «лінійних» форм і всюди шукає своєї мови, випробовує себе всіма «температурами і формами».

Особливо уважний молодий український театр, і це, напевне, справедливо, до етичного боку життя. Возз'єднання театру з цілісністю молодіжних субкультур повертає йому таку бажану тему спадкоємності на нових основах, однією з яких стає, навіть в суворих умовах війни, проживання щастя як відкритої заново від впливом випробувань часу трепетності начала. Він наче відкривається всім естетикам, усім мовам, будь яким небезпекам і недогматичним завданням. Знову воскресло наявне у театрі гасло «пройти за чотири роки війни втрачене».

Його художні структури (вистави), репрезентативні для сучасного театрального пошуку – це структури, що засвідчують високу міру нерівноваг і невпорядкованість контекстів, до яких вони належать (театральний, контекст суспільної думки, настроїв, суспільних очікувань тощо).

Отже, все це свідчить про активний творчий потенціал театрального мистецтва навіть в час війни. Про його невичерпність говорить також зростання значущості театралізації як соціально адаптивного засобу, що проникає із сфери безпосередньої художньої практики у сфери міжлюдського спілкування, що повертає йому чільне місце в духовному житті українців.



Недін Лариса Миколаївна (Larisa Nedin),
*доцент кафедри акторського мистецтва і
 режисури драми, доцент кафедри
 сценічної мови Київського Національного
 університету театру, кіно і телебачення
 імені І.К. Карпенка-Карого,
 заслужена артистка України
 (Associate Professor, Department of Acting
 and Drama Directing; Associate Professor,
 Department of Stage Speech,
 Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University
 of Theatre, Cinema and Television;
 Honored Artist of Ukraine)*
<https://orcid.org/0000-0001-6404-5775>
loraart@ukr.net
 Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ВІД КЛАСИКИ ДО ПЛЕЙБЕКУ. СУЧАСНИЙ ТЕАТР ЯК ВІДЛУННЯ ВІЧНОСТІ, ПРОЕКЦІЇ НА СЬОГОДЕННЯ

FROM CLASSICS TO PLAYBACK. MODERN THEATER AS AN ECHO OF ETERNITY, PROJECTIONS ON THE PRESENT

Мистецький простір багатовимірний і нескінченний, бо центром, олімпом мистецтва є Людина, її споконвічне прагнення до прекрасного

через глибинне пізнання себе у Всесвіті. У час викликів для України, коли під загрозою цілісність країни як держави, саме існування українського народу, в час протистояння миру і війни, надактуальним стає усвідомлення і переосмислення усвідомленого: як співіснують мистецтво і життя, минуле і сучасне в мистецтві. Знайти відповіді на ці непрості питання поставили собі за мету організатори Першого відкритого театрального фестивалю «Відлуння Вічності. Українська класика сьогодні», який започатковано у місті Хуст Закарпатським обласним театром драми і комедії. Ідея належить очільниці театру – режисерці, письменниці, директорці фестивалю Олесі Чепелюк.

Фестиваль став своєрідною лабораторією з дослідження перетину глибини і мудрості класичної драматургії та проекції на сучасні театральні процеси, мистецького нерву сьогодення. Фестиваль поєднав і традиційні напрямки, як, скажімо, вистава Львівського обласного академічного українського музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича, який представив виставу «Наталка Полтавка» (візитівка театру впродовж майже десяти років) у постановці народної артистки України Алли Шкондіної. І вистава-експеримент, вистава-етюд «Украдене щастя» за п'єсою Івана Франка у постановці народного артиста України Тараса Жирка за участю випускників акторської майстерні народного артиста України Олега Шаварського КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. У запропонованій версії – лише головні герої п'єси. Вистава камерна, до глядачів – рукою подати, а саме дійство – акт духовної драми кожного з героїв, і у кожного вкрали його щастя.

Знаменита вистава Коломийського академічного обласного українського драматичного театру імені І. Озаркевича «Гуцульський рік» (за п'єсою Г. Хоткевича) у постановці народного артиста України Дмитра Чеборака, сценографія Миколи Данька, подорожує не лише містами України, а й країнами і містами світу. Вистава незмінно збирає повні зали, вражає, приголомшує і стає окрасою будь-якого фестивалю. Саме ця постановка талановито поєднує дві форми – новаторство і традицію, сучасні паралелі й достеменно відтворення традицій гуцульщини.

Не традиційну версію драми «Безталанна» за однойменною п'єсою І. Карпенка-Карого представив Закарпатський академічний обласний український музично-драматичний театр імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв під назвою «Про що плачуть верби» (режисер-постановник – заслужений артист України Василь Шершун). Оригінальні сценографія та музично-пластичне рішення поглибили задум-роздум про кохання-самопожертву, про вірність і підступність, правду і брехню.

Найвищу оцінку фестивалю (члени журі одноголосно проголосували) отримала постановка Закарпатського обласного театру драми і комедії, господарів, – мюзкл «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, режисер-постановник Іван Войтюк. Саме ця вистава найточніше відповідала ідеї фестивалю. Мюзикл чи не найскладніший жанр. А коли на сцені оркестр, танці, пісні не як обрамлення, а складова драматичного дійства, це вимагає високого рівня професіоналізму. Режисер і акторський ансамбль зробили героїв упізнаваними настільки, що склалось враження, ніби це про нас з вами.

Перспективну заявку на майбутню участь зробив підлітковий Народний музичний театр юного актора «Fantazia New» (м. Київ), показавши виставу «От у нас на хуторі...» за мотивами української класики (постановка Лесі Островської).

Мета фестивалю: поглянути на твори української класичної драматургії та літератури під новим кутом зору, переосмислюючи для сучасного прочитання, була досягнута. Перший фестиваль засвідчив, що це благодатне поле і для збереження кращих традицій і для трансформації, телепортації у майбутнє. Адже театр у сучасних реаліях – це «місце сили», де відбувається живе спілкування, арт-терапія.

Ініціатива Закарпатського обласного театру драми і комедії відгукнулася бажанням глядачів відвідувати театр, цікавитись театральними процесами і в Україні й у світі. А колективи-учасники мають змогу обмінюватись досвідом, організовувати гастролі, запрошувати на постановки режисерів, відкривати нові імена українських драматургів і маловідомих, заборонених в часи комуністичного режиму, і сучасників. Організатори акцентують, що засилля зарубіжної драматургії

шкодить інтересам нашої держави, коли ще так багато треба вивчати і відкривати, доносити і популяризувати свого, рідного, українського. Аналіз подій першого фестивалю «Відлуння Вічності. Українська класика сьогодні» надихнула режисерку Олесю Чепелюк здійснити ще одну свою мрію – започаткувати у місті Хуст Плейбек-театр! Що це таке? Це театр імпровізації, театр відтворення, театр проживання тут і зараз. Це коли кожен глядач може поділитись своєю історією і стати учасником дійства; жодна вистава не готується заздалегідь; актори плейбеку не знають, що доведеться грати наступної миті; ніхто не знає, що відбудуватиметься на перформансі і чим все закінчиться; грати для глядачів історії самих глядачів. І вже є перші напрацювання!

Мистецтво здатне не тільки розважати, а й допомагати, підтримувати, лікувати, навчати, виховувати. Тож, далі буде!



**Носенко Олексій Васильович
(Oleksii Nosenko),**
старший викладач кафедри звукорежисури
Київського національного університету
культури і мистецтв, аспірант
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, член Співки
звукорежисерів України (Senior Lecturer at
the Department of Sound Engineering, Kyiv
National University of Culture and Arts,
Postgraduate Student at the National Academy
of Culture and Arts Management, Member of
the Union of Sound Engineers of Ukraine)
ORCID 0009-0005-3374-2283
inbox@oleksiinosenko.com

РОЛІ ТА РІЗНОВИДИ ПРОДЮСЕРІВ У ПРОЦЕСІ ВТІЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

ROLES AND TYPES OF PRODUCERS IN THE REALISATION OF A MUSICAL WORK

Анотація. У статті систематизовано ролі та різновиди продюсерів, залучених до створення музичного твору, з урахуванням сучасної української музичної індустрії, студійної практики та цифрового виробничого середовища. Доведено доцільність визначати продюсерську роль за чотирма параметрами:

об'єктом рішень, часовою межею залучення, обсягом повноважень і відповідальністю за узгодженість результату. У межах моделі схарактеризовано функції продюсера музичного проєкту, генерального, виконавчого, лінійного, креативного, музичного, саундпродюсера, вокального продюсера, продюсера звукозапису, продюсера постпродакшну та реліз-продюсера.

Abstract. The article systematises the roles and types of producers involved in the creation of a musical work, taking into account the contemporary Ukrainian music industry, studio practices, and the digital production environment. It substantiates the identification of a producer's role according to four parameters: the object of decision-making, the timeframe of involvement, the scope of authority, and responsibility for the coherence of the final result. Within the proposed model, the article characterises the functions of a music project producer, general producer, executive producer, line producer, creative producer, music producer, sound producer, vocal producer, recording producer, post-production producer, and release producer.

Створення музичної композиції в актуальній студійній практиці постає як послідовність взаємопов'язаних художніх, виконавських, організаційних і технологічних рішень. У межах одного треку або альбому формуються композиційна структура, аранжування, виконавська інтерпретація, темброва система, просторова організація звучання, технічна форма фонограми та спосіб її представлення аудиторії. Кожен із цих компонентів має власного носія професійної відповідальності, проте титри українських релізів нерідко позначають усю координаційну і творчу працю одним словом «продюсер». У результаті назва професійної позиції перестає пояснювати фактичний внесок фахівця.

Термінологічна невизначеність підтримується практикою малих незалежних команд, де автор, виконавець, аранжувальник, саундпродюсер та інженер міксування можуть бути однією особою. Цифрові аудіоробочі станції дають змогу виконувати значну частину виробничого циклу в домашній студії, а платформи дистрибуції з'єднують створення фонограми з метаданими, правами та комунікацією релізу. Цифровізація музичної індустрії змінила спосіб виготовлення та поширення музичного продукту та посилила потребу у фахівцях, здатних координувати творчі та технологічні процеси [11].

Українські дослідники розглядають продюсера як суб'єкта синтетичної творчості, організатора взаємодії та учасника формування художнього результату [10]. Водночас у наукових працях співіснують поняття музичного продюсера, саундпродюсера, продюсера музичного проєкту, виконавчого та креативного продюсера. Частина назв походить із управління культурними проєктами, частина описує студійну творчість, а частина позначає окрему спеціалізацію всередині виробничого циклу. Єдина площина переліку приховує різний масштаб повноважень цих фахівців.

Проблема має практичний вимір. Неточне титрування ускладнює розподіл завдань, планування бюджету, комунікацію між автором і студією, оцінювання внеску та визначення змісту освітньої підготовки.

Теоретичне осмислення продюсерської діяльності в українському науковому просторі охоплює мистецтвознавчі, культурологічні, управлінські та технологічні підходи. І. Покулита та А. Полховський характеризують музичного продюсера як суб'єкта творчості, діяльність якого поєднує художню ініціативу, організацію команди та соціокультурну відповідальність. У цій праці подано розрізнення генерального, виконавчого, лінійного, проєктного і креативного напрямів продюсування [10]. Така класифікація описує управлінську архітектуру проєкту, однак не деталізує студійні спеціалізації, що безпосередньо впливають на музичний текст і звукову форму.

В. Папченко досліджує роботу музичного продюсера з авторами-виконавцями в репетиційному періоді та з учасниками творчого проєкту під час студійного виробництва [6; 7]. Автор окреслює музичного продюсера як творчого, організаційного та фінансового керівника, розмежовує музичного, аудіо- та саундпродюсера, а також показує значення послідовної взаємодії з виконавцями і звукорежисером. Ці спостереження формують підставу для фазового аналізу продюсерських функцій.

У працях Н. Бондарець послідовно уточнено межі звукорежисури, саундпродюсування та музичного продюсування. Звукорежисер і

саундпродюсер визначені як самостійні професійні позиції з різним обсягом творчого задуму та технічної реалізації [2]. Дослідження української саундіндустрії встановлює точки взаємодії саундпродюсера з фахівцями музичного мистецтва [3], а аналіз українського саунду розкриває участь саундпродюсера у формуванні культурно впізнаваної звукової образності [4].

Суміжні дослідження уточнюють середовище професійної взаємодії. М. Ужинський простежує становлення професії звукорежисера в Україні та підкреслює її мистецько-технологічну природу [14]. Т. Смокович, О. Кобук і Т. Мархалевич включають продюсера, саундпродюсера, звукорежисера й саунд-дизайнера до розширеної структури музичної комунікації [13]. О. Марцинківський розглядає взаємодію вокаліста зі студією та необхідність урахування жанрової компетентності фахівців запису [5]. І. Пархоменко наголошує на термінологічних прогалинах у нормативному та дослідницькому описі виробництва комерційного музичного продукту в Україні [8].

Новітні публікації фіксують гібридизацію продюсерської професії в цифровому середовищі. І. Батюк описує поєднання творчих, технічних, комерційних і стратегічних завдань музичного продюсера [1]. С. Садовенко пов'язує продюсування вокального проєкту з плануванням, формуванням команди, студійним виробництвом і комунікацією з аудиторією [12]. В. Піддубник розглядає технологічний прогрес як чинник перебудови професійної концепції створення музики [9]. Сукупність зазначених праць підтверджує потребу в систематизації ролей за функцією та етапом, а не за поширеністю назви у професійному середовищі.

Слово «продюсер» у музичній сфері може позначати власника проєктної ініціативи, координатора ресурсів, художнього керівника студійної роботи або фахівця, відповідального за окремий компонент фонограми. Для усунення змістової невизначеності доцільно розглядати продюсерську роль як функціональну позицію, що передбачає право

ухвалювати рішення щодо визначеного об'єкта та обов'язок забезпечити узгоджений результат у межах погодженого етапу.

Функціональну позицію описують чотири параметри. Перший – об'єкт рішень: проєкт, музичний матеріал, виконання, звукова концепція, запис, постпродакшн або реліз. Другий – часова межа залучення: увесь цикл або окрема фаза. Третій – обсяг повноважень: стратегічні, художні, організаційні чи технологічні рішення. Четвертий – результат відповідальності: завершений проєкт, художньо цілісний твір, виразне виконання, узгоджена фонограма або підготовлений реліз. Назва ролі має впливати з поєднання цих параметрів.

Такий підхід розмежовує продюсерську функцію і технічну операцію. Редагування вокалу, встановлення мікрофонів, міксування або мастеринг є професійними видами роботи. Вони не утворюють продюсерську роль автоматично. Продюсерський статус виникає тоді, коли фахівець визначає художню мету операцій, погоджує їх з іншими компонентами твору, має право прийняти або відхилити результат і відповідає за цілісність відповідної ділянки.

Художньо-виробничий рівень об'єднує креативного, музичного, вокального продюсерів, саундпродюсера та продюсера інструментальної основи. Їхнім спільним об'єктом є зміст і форма твору: драматургія, композиційна будова, аранжування, характер виконання, тембр, фактура, стильова послідовність і звуковий образ. Саме на цьому рівні продюсерська діяльність може набувати ознак творчого співавторства, однак фактичний статус потребує окремої фіксації внеску.

Технологічно-завершальний рівень охоплює продюсера звукозапису та продюсера постпродакшну. Перший забезпечує відповідність зафіксованого матеріалу художньому задуму під час запису, другий – послідовність редагування, міксування, мастеринг-підготовки та версій фонограми. До цього рівня входять інженери запису, міксування і мастерингу як суміжні виконавці технологічних завдань. Їх називають продюсерами за умови делегованого права художнього рішення.

Рівні не утворюють службової ієрархії. Вони показують масштаб і предмет відповідальності. Генеральний продюсер може мати ширші організаційні повноваження, тоді як музичний або вокальний продюсер здійснює глибше втручання у конкретний компонент твору. Креативний продюсер здатен працювати над загальною образною концепцією, а саундпродюсер – переводити цю концепцію у систему тембрових і просторових рішень.

Використані джерела

1. Батюк, І. (2025). Музичний продюсер у сучасній індустрії: трансформація традиційної ролі у цифровому середовищі. Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 8–10). Редакційно-видавничий відділ ЗВО «Університет Короля Данила». <https://doi.org/10.33098/2025.3.04.06>
2. Бондарець, Н. Л. (2023). Звукорежисер і саундпродюсер: тлумачення та різниця. Мистецтвознавство. Культурологія. Медіапедагогіка: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Ч. 1, с. 39–42). Видавничий центр КНУКіМ. <https://www.academia.edu/114355203/>
3. Бондарець, Н. (2024). Українські саундіндустрія та саундпродюсування в контексті музичного мистецтва. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 48, 200–206. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.771>
4. Бондарець, Н. Л. (2025). Український саунд у фокусі саундпродюсера. Актуальні питання гуманітарних наук, 86(1), 99–106. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-1-13>
5. Марцинківський, О. (2020). Молодий співак і студія звукозапису: педагогічні поради. Актуальні питання гуманітарних наук, 29(5), 139–143. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209720>
6. Папченко, В. П. (2016). Інноваційні аспекти роботи музичного продюсера з авторами-виконавцями у репетиційному періоді. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти, 20(25), 155–159. <https://enpuir.edu.ua/handle/123456789/21159>
7. Папченко, В. П. (2018). Робота музичного продюсера з учасниками творчого проекту. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2, 53–59. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151805>
8. Пархоменко, І. (2023). Функціонування музичної індустрії в сучасній Україні: від концерту до одиниці авторського права. Українські культурологічні студії, 1(12), 88–93. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).19](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).19)
9. Піддубник, В. В. (2024). Технологічний прогрес у музичній галузі, його вплив на професійну концепцію створення музики. Мистецька освіта та розвиток творчої особистості, 1, 68–74. <https://doi.org/10.32782/ART/2024-1-12>
10. Покулита, І. К., & Полховський, А. О. (2014). Музичний продюсер як суб'єкт творчості: зміст діяльності та соціокультурні наслідки. Вісник НТУУ

«КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка, 2(41), 25–32.
<https://ela.kpi.ua/items/66ff6528-edbe-4dee-9483-1ffe18ac03e8>

11. Поплавський, М. М., & Трач, Ю. В. (2022). Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2, 30–39.
<https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/download/262202/258681>

12. Садовенко, С. (2025). Продюсування та PR у вокальній індустрії. Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 120–125). Редакційно-видавничий відділ ЗВО «Університет Короля Данила».
<https://doi.org/10.33098/2025.3.04.06>

13. Смокович, Т. В., Кобук, О. А., & Мархалевич, Т. С. (2022). Комунікаційні процеси у сучасному академічному та масовому музичному мистецтві. Академічні студії. Серія «Педагогіка», 2(4), 43–46.
<https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2021.4.2.6>

14. Ужинський, М. (2022). До питання становлення професії «звукорежисер» в Україні. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 40, 120–125. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.536>



Павурець Людмила Євгенівна
(Ludmila Pavurets),
 голова ГО «Соціально-психологічний
 центр Святого Володимира», кандидат
 педагогічних наук, доцент, волонтер
 (Head of the NGO «Social and
 Psychological Center of St. Volodymyr»,
 Candidate of Pedagogical Sciences,
 Associate Professor of the
 Department of Pedagogy and Psychology)
 Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

USING OF ARTISTIC POTENTIAL IN THE REHABILITATION OF UKRAINIAN ARMY SOLDIERS, WHAT HAPPENED TO MILITARY INJURIES AND THEIR FAMILY MEMBERS

ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ В РЕАБІЛІТАЦІЇ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ АРМІЇ, ЯКІ ОТРИМАЛИ ПОРАНЕННЯ, ТА ЧЛЕНІВ ЇХНІХ СІМЕЙ

The peaceful life of Ukrainian citizens was brutally cut short by the war. And when it was «somewhere far away» and did not affect the central regions, almost every family, the today is a time of grief and pain for most Ukrainian

families. Crippled souls and bodies require love and care from relatives and friends, as well as systematic work of the state with people who have suffered psychophysiological trauma. And it is not only the military and their families, but almost the entire population of Ukraine who dreams of victory. We do not take into account traitors, separatists – they will get their due according to the laws of higher justice.

The story of every person who survived the occupation, captivity or participation in hostilities is the deaths of friends and comrades-in-arms and the thirst for revenge against non-humans. The only way to survive with such a burden only by faith in the undeniable victory of Ukraine and in God, who sees the suffering of ordinary people and still early on and that sooner or later peace and a happy life of honor and justice will come and justice will come sooner or later.

During the war, a state system of treatment and rehabilitation was created, where, in addition to doctors, there is a separate group of specialists (psychologists, social workers) who work with certain categories. We understand that they have not been trained to work with people during military operations, but there is a group of specialists who received special military training in military universities, and universities. They are the ones, who are now on the front line, and in the rear they work in hospitals, sanatoriums; with the military who have arrived for reorganization or rest.

Along with this characteristic feature of Ukrainians is volunteerism in various forms. From helping the frontline by purchasing equipment, clothing, and food to direct work with people in hospitals, temporary shelters, etc., transportation, etc.

It is worth considering the activities of public organizations engaged in rehabilitation work.

They can be divided into groups:

1. Rehabilitation and recreational centers, where the algorithm of work includes diagnostics development and offer of sanitation on simulators under the supervision of a trainer, group classes and psychological counseling (optional). During the sessions, background music is used musical accompaniment is used during the classes. The music selection varies

depending on the composition of the group. For example, a child center of this type – «Wellness Technologies» chose the following slogans:

– Health technologies are available to everyone! Wellness training after injuries and diseases of the musculoskeletal, nervous or cardiorespiratory systems.

For the military – free of charge and effective.

2. «The Veteran Hub gathers veterans of the Armed Forces, families of the fallen and those whose relatives are at the front». Anyone interested can familiarize themselves with the plan of proposed events, register and participate in lectures, trainings, and individually consult with specialized professionals (lawyer, psychologist, employment networker). The library and record library are quite interesting, and everyone can use them. The music library has different sections, and we were interested in two of them: modern military songs and classical music. I would like to draw attention to the comparative analysis of Cossack songs and songs of the Sich Riflemen, which, along with respect and admiration, they often evoked sadness and longing. Songs of the Armed Forces of Ukraine, Ukrainian songs about today are not only about confidence in an undeniable victory, but also inspire and have a positive meaning. They can be sung together and are easy to perform and memorize.

Almost all events at the front and achievements are reflected in folk art. folk art. The most commonly used classical songs during trainings with elements of meditation elements are «Seasons. Spring» by various composers is used as a recovery.

1. During meditation trainings, melodies of the peoples of the world are used (Japanese, Thai, Filipino, Ayurvedic) in recording or live performance. Combining the sounds of bowls, bells, and aromatherapy. Participants fall asleep to these sounds, which stabilizes sleep and the psychoemotional state in general. Adhering to the principle of «do no harm», specialists are doing serious work to help people overcome negative psychoemotional and physiological consequences.

Of course, this is not enough and needs to be expanded and improved, we are working and we will win!

Мирне життя громадян України жорстоко обірвала війна. І коли вона була «десь далеко» і не торкалась центральних регіонів, практично кожної родини, то сьогодні – це горе і біль більшості сімей українців. Скалічені душі і тіла вимагають любові і турботи рідних і близьких, а також системної роботи держави з людьми, які отримали психофізіологічні травми. І це не тільки військові, їх сім'ї, а практично все населення України, що мріє про перемогу. Ми не беремо до уваги зрадників, сепаратистів, – вони отримають своє по законах вищої справедливості.

Історія кожної людини, яка пережила окупацію, полон чи участь у бойових діях – це смерті друзів, побратимів і жага помсти нелюдям. Тільки як виживати з таким тягарем, тільки вірою у безперечну перемогу України і у Бога. що бачить страждання простих людей і все одно рано чи пізно прийде мир і щасливе життя по честі і справедливості.

Під час війни створилась державна система лікування, реабілітації, де крім лікарів, окремою групою виступають фахівці (психологи, соціальні педагоги), які працюють з визначеними категоріями. Розуміємо, що у масштабах держави їх не готували до роботи з людьми під час військових дій, проте виокремлюється група фахівців, які проходили спеціальну військову підготовку у військових вузах, університетах. Саме вони зараз на передовій, а у тилу працюють у шпиталях, санаторіях; з військовими, які прибули на переформування чи відпочинок.

Поряд с цим, характерною рисою українців виступає волонтерська діяльність у різних проявах – від допомоги фронту закупівлею техніки, одягу, харчів до безпосередньої роботи з людьми у шпиталях, тимчасових місцях перебування, перевезення тощо. Варто розглянути діяльність громадських організацій, які займаються реабілітаційною роботою.

Умовно їх можна поділити на групи:

1. *Реабілітаційно-рекреаційні центри*, де алгоритм роботи включає діагностику, розробка та пропозиція занять на тренажерах під наглядом тренера, групові заняття та консультації психолога (за бажанням). Під час занять застосовується фоновий музичний супровід. Варіативність підбору музики залежить від складу групи. Наприклад, реабцентр даного типу –

«Велнес технології» своїми гаслами обрав: «Технології здоров'я доступні кожному!», «Оздоровчі тренування після травм та захворювань опорно-рухової, нервової або кардіореспіраторної систем», «Для військових – безоплатно і результативно».

2. «Ветеран хаб» збирає ветеранів ЗСУ, сім'ї загиблих та тих, чії рідні на фронті. Кожен зацікавлений може заздалегідь ознайомитись з планом запропонованих заходів, зареєструватись і взяти участь у лекціях, тренінгах, індивідуально проконсультуватись з профільними фахівцями (юрист, психолог, менеджер по роботі з працевлаштування). Досить цікаво підібрана бібліотека та фонотека, якими кожен може користуватись. Фонотека має різні розділи, нас зацікавили два з них – сучасні військові пісні та класична музика. Хочеться звернути увагу на порівняльний аналіз козацьких пісень, пісень січових стрільців, які поряд з повагою, змістовим захопленням досить часто викликали сум, тугу. Пісні ЗСУ, українські пісні про сьогодення це не тільки впевненість у безперечній перемозі,- надихають, мають позитивний зміст. Вони можуть виконуватись разом і легкі у виконанні та запам'ятовуванні. Практично всі події на фронті, досягнення мають відгук у народній творчості.

З класичних найчастіше під час тренінгів з елементами медитації використовуються «Пори року. Весна» різних композиторів, як відновлення.

3. Під час *тренінгів-медитацій* використовують мелодії народів світу (Японський, Тайський, Філіпінський, Аюрведичний) у запису чи живому виконанні . Об'єднуючи звуки чаш, дзвіночків та аромотерапію. Учасники засинають під ці звуки, що стабілізує сон і психоемоційний стан загалом. Дотримуючись принципу «не нашкодь», фахівцями проводиться серйозна робота по допомозі людям подолати негативні психоемоційні та фізіологічні наслідки.

Звичайно, цього замало і потребує розширення і вдосконалення, працюємо і переможемо!

Використані джерела

1. Біла О. Мистецтво дотику. Одеса, 2020. С. 124.
2. Садовенко С. М. Музикотерапія як метод впливу на фізичне та емоційне здоров'я людини. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 160–162. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Tezy_02_11_2023_2.pdf
2. Таланчук П.М. Катахезис українського відродження. Київ, 2015. С. 341.
3. Чумаченко В. Крик пугача. Кривий ріг, 2021. С. 223.



Padalko Viktoriia (Падалко Вікторія Олегівна),
PhD student at the National Academy of Culture
and Arts Management, head of the vocal studio
at the Darnytsia Palace of Culture
(аспірантка Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, керівник вокальної студії
Палацу культури «Дарниця»)
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ART FESTIVALS AS PLATFORMS FOR PRODUCING MUSICAL INTERPRETATIONS OF UKRAINIAN CLASSICS' POETRY

МИСТЕЦЬКІ ФЕСТИВАЛІ ЯК МАЙДАНЧИКИ ДЛЯ ПРОДЮСУВАННЯ МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКИХ КЛАСИКІВ

Poetry today functions as a form of collective memory, recalling the historical struggle of the Ukrainian people for independence. References to classical authors symbolise the continuity of cultural tradition and reinforce a sense of national unity. Following the Revolution of Dignity, the cultural space of Ukraine has witnessed the emergence of not only large-scale musical and literary projects based on the poetry of Ukrainian classics (such as «Our Shevchenko: The Path to Freedom», by The Telnyuk Sisters, 2015; «Favourite Classics: From Shevchenko to Stus», by Mariya Burmaka, 2021, among

others), but also the development and realisation of major festivals dedicated to canonical figures (including the art festival She.Fest and the international project-competition «Taras Shevchenko Unites Nations»). These festivals have been rapidly evolving, with their number steadily increasing, which confirms *the relevance of the chosen topic. The aim of the present study is to demonstrate* how such projects have become platforms for presenting musical interpretations of classical poetry while simultaneously motivating the creation of new musical compositions. In particular, the project «Taras Shevchenko Unites Nations» in 2018 encouraged the author of this research to revisit ideas formed during her school years and to realise original musical interpretations of the Kobzar's poetry.

Let us consider «She.Fest», the first festival in Ukraine dedicated to Taras Shevchenko. This large-scale cultural project was held for the first time on 16–17 August 2014 in the poet's small homeland, the village of Moryntsi in the Zvenyhorodka district of the Cherkasy region. The post-Maidan period, the Russian attack, and, in effect, the beginning of the war did not facilitate the preparation of the event; moreover, the organising team, led by Y. Kapshuchenko-Shumeiko, did not initially conceive it as a festival. The primary intention of the team was «to create a very modest event and raise funds for a thermal imaging device for a fellow countryman, Taras Shevchenko, who was serving at the front at that time» [1]. However, the initiated event gradually evolved into an entire movement of Shevchenko enthusiasts, uniting thousands of participants and encompassing numerous events as well as a wide range of related projects.

Within the framework of the annual festival, a number of platforms have become traditional, including musical and theatrical stages, educational and children's areas, an open-air cinema, and numerous other locations. The main stage features performances by well-known Ukrainian bands and artists representing a wide range of genres, from folk and rock to electronic music. Naturally, the repertoire predominantly includes songs set to the poetry of T. Shevchenko or compositions inspired by his works. In addition, a night stage operates as a space for alternative music and performance practices.

The festival integrates contemporary artistic approaches with traditional Ukrainian culture, creating a unique cultural synthesis. A key project within the festival framework is the song competition based on the poetry of T. Shevchenko, «She.Pisnya» («She.Song»), as the majority of its winners subsequently perform on the main musical stage in Moryntsi. The project is coordinated by Ihor Dvyhalo, who in 2022 joined the defence of Ukraine against Russian armed aggression. Notably, this competition represents one of the most significant events that attracts public attention to the festival as a whole. The competition aims to popularise Shevchenko's creative legacy through music. Its participants are talented performers who seek to modernise the poetry of the Kobzar by providing it with new musical interpretations or by creating entirely original compositions inspired by the poet's ideas. Consequently, the competition motivates artists to integrate classical poetry into contemporary musical genres and stimulates the development of Ukrainian song culture, with a particular emphasis on its patriotic dimension.

Both solo performers and bands, whether professional or amateur, present their own approaches to the musical reinterpretation of the Kobzar's poetic heritage, combining tradition and innovation. At the same time, an essential requirement is the preservation of a meaningful connection with the original content of the texts. The jury pays particular attention to the originality of the arrangement, performance quality, and conformity to the spirit of T. Shevchenko. Initially, only interpretations employing exclusively acoustic instruments were accepted for consideration; however, since 2018, the competition entries may incorporate a wide variety of genres and styles. The organisers receive hundreds of applications, from which only ten reach the final stage, competing for the top prizes. It is also worth emphasising that the participants include performers from the Ukrainian diaspora.

The international project-competition «Taras Shevchenko Unites Nations» pursues a similar objective, namely the popularisation of T. Shevchenko's cultural legacy and the development of contemporary culture. However, its primary focus is on school and university youth. The project was founded in 2016 by the International League «Mothers and Sisters – Youth of

Ukraine» on the initiative of the Peace Ambassador and People's Artist of Ukraine, Halyna Yablonska. The competition has been recognised as a manifestation of cultural diplomacy, contributing to Ukraine's integration into the global information space and drawing international attention to the country's contemporary challenges. Consequently, the project has received continuous support from the Ministry of Culture of Ukraine and the Knowledge Society («Znannya»).

Creative reinterpretation of the Kobzar's legacy within the competition is implemented through three nominations. The «Live Performance» and «Video Format» categories present, alongside recited poetry by T. Shevchenko, musical interpretations of his works in various languages of the world. The nomination «My Shevchenko» highlights diverse realisations of original creative concepts related to Shevchenko's themes in literature, visual and applied arts, musical and theatrical art, as well as within the field of scholarly research.

During the first years of its existence, from 2016 to 2019, the competition brought together more than 1,200 participants from 62 countries worldwide; in subsequent years, the number of participants has exceeded one thousand annually. Participants aged from 3 to 97 conveyed Shevchenko's word in 53 languages of the world. Notably, the most numerous category is the «Video Format of Recited and Sung Poetry of Taras Shevchenko», a substantial component of which consists of musical interpretations of the poet's works.

The project was vividly characterised by Oksana Pachlovska, the daughter of Lina Kostenko: «The great and noble project “Taras Shevchenko Unites Nations” presents Shevchenko returning to us across golden bridges of different languages - bridges that stretch from voice to voice, from soul to soul, over the abysses of historical tragedies. I thank you for this encounter – in time and space – of children's and adults' voices, of eastern and western voices, and, simply, of human souls. I wish success to this cause, so that voices may multiply and add strength and faith – to pass through these times together with Shevchenko and, together with him, to establish a new horizon of Ukrainian creativity» [2, c. 59].

Thus, in the post – Revolution of Dignity period, the emergence of large-scale festivals dedicated to classical poetry has become a significant cultural

phenomenon. Such festivals function not only as platforms for presenting musical interpretations of canonical texts, but also as catalysts for the creation of new compositions, thereby confirming their crucial role in the contemporary reception and reinterpretation of the poetic heritage of Ukrainian classics.

References

1. Festival of Taras Shevchenko «SHE.FEST», official website. URL : <https://shefest.org.ua/aboutus/> [in Ukrainian].
2. The world about Taras Shevchenko. Kyiv : Sammit-Knyha, Kyiv, 2018. 63 p. [in Ukrainian].



***Парфус Оксана Павлівна
(Oksana Parfus),***

*заступник директора з медіа-
комунікацій та інформаційної
діяльності Київського міського
центру народної творчості та
культурологічних досліджень
Департаменту культури виконавчого
органу Київської міської ради
(Київської міської державної
адміністрації) (Deputy Director for
Media Communications and Information
Activities of the Kyiv City Center for
Folk Art and Culturological Research of
the Department of Culture of the Executive Body of the Kyiv City Council (Kyiv
City State Administration)
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

НКС В УМОВАХ МЕГАПОЛІСУ НА ПРИКЛАДІ ДОСЛІДЖЕННЯ КИЇВСЬКОГО РОЗПИСУ – КИЇВСЬКОГО ОРНАМЕНТУ

NKS IN THE CONDITIONS OF A MEGAPOLIS ON THE EXAMPLE OF THE STUDY OF KYIV PAINTING – KYIV ORNAMENT

Історичний міський ландшафт розуміється як місто, що сформувалося за рахунок історичних нашарувань різних культурних та природних пам'яток та ознак, що виходить за рамки поняття «історичний центр» або «ансамбль», включаючи ширший міський контекст та його

географічні ознаки: топографія місцевості, геоморфологія, гідрологія, природні риси, забудова як історична, так і сучасна, інфраструктура підземна та наземна, відкриті простори та зелені насадження, моделі землекористування та організації простору, сприйняття та візуальні відносини, інші елементи міської структури. Сюди також належать соціальні та культурні практики та цінності, економічні процеси та нематеріальне вираження спадщини, як частина культурної різноманітності та ідентичності.

Міська спадщина є соціальним, культурним та економічним ресурсом, що відображає динаміку історичних нашарувань, створених, інтерпретованих та переданих різними поколіннями, накопичення традицій і підходів, визнаних такими у всьому їхньому різноманітті. У міській спадщині виділяються власне міські елементи (морфологія, форма будівель, наявність відкритих площ та зелених насаджень, міська інфраструктура) та невловимих елементів.

Збереження міської спадщини стосується процесів територіального планування, що дозволяє зберегти культурні цінності, об'єкти та ресурси за рахунок збереження цілісності та автентичності міської спадщини та захисту нематеріальних культурних цінностей за допомогою залучення широких груп населення до цього процесу.

Відповідно до Конвенції про захист та заохочення різноманітних форм культурного самовираження 2005 року ЮНЕСКО впровадило мережу «Творчі міста» з метою розвитку міжнародного співробітництва між містами, які визначили творчість як стратегічний фактор сталого розвитку та визнаних творчими центрами чи соціально-культурними кластерами.

Конвенція про захист нематеріальної культурної спадщини 2003 року пропонує понятійні інструменти та практичні засоби з виявлення та захисту об'єктів нематеріальної культури з опорою на місцеве населення. У ній містяться орієнтири з приводу заходів, спрямованих на посилення, ролі об'єктів нематеріальної культури з метою забезпечення інклюзивного

соціального та економічного розвитку, екологічної стійкості, миру та безпеки.

Включення питання культури в якості однієї з пріоритетних складових планів і стратегій розвитку міст у процес впровадження інструментів планування, включаючи генеральні плани, керівні принципи зонування, будівельні норми і правила, політики управління прибережними районами і політики стратегічного розвитку, спрямованих на охорону широкого спектра об'єктів матеріальної і нематеріальної культурної спадщини і ландшафтів, і повинно захищати їх від можливих руйнівних наслідків міського розвитку.

Українське мистецтво відрізняється глибокою своєрідною художньою культурою, яка завдяки стильовій єдності органічно пов'язує його минуле з сучасністю. Відбиток багатой різнокольоровості і досить древніх графічних варіацій зберігся в побутовій народній творчості сучасної України, сходячи до стародавніх мозаїк Київської Софії та Михайлівського Золотоверхого монастиря.

Місто Київ посідало провідне місце у розвитку матеріальної і духовної культури, для якої головним джерелом стала культурна спадщина, звідки культура поширювалась у різні кінці світу з дуже давніх часів [4].

Київський орнамент – це жива спадщина, яка відстежується з XI століття через ритмічно повторювані стилізовані зображення фігур, елементів декору, що допомагає відкрити глибинні символічні значення, а отже, він є унікальним засобом національно-культурної репрезентації й ідентифікації Київського середовища [5].

Оздоблені орнаменти фасадів і інтер'єрів споруд Києва дійшли до наших часів з далекого періоду Київської Русі.

Особливої уваги заслуговує післявоєнна архітектура, оскільки архітектура відбудованого Києва – столиці України, центру наукової архітектурної думки і творчої практики, була зразком для інших міст України.

У Віснику Академії архітектури УРСС №1 за 1946 рік зауважується: «Архітектура Києва відображає великі творчі здібності українського народу. Глибоке знання народної творчості, його традицій, декоративно-орнаментальних форм. Розроблені творчі, теоретичні і практичні пропозиції для всіх видів будівництва України будуть реально випробувані в Києві і, як спеціально опрацьовані для Києва, стануть прикладом для інших міст України. Київ стане немов би величезним полігоном-виставкою» [6].

З метою впровадження нових рішень декоративної пластики під час післявоєнної відбудови Києва в 1946 році за ініціативою архітектора й президента Академії Володимира Гнатовича Заболотного та мистецтвознавця і художника Пантелеймона Никифоровича Мусієнка організовано «Експериментальну майстерню художньої кераміки» на території заповідника «Софія Київська».

Творча лабораторія Ніни Федорової об'єднала значну кількість високопрофесійних майстрів, здобутки яких вражають багатовекторністю пошуків та різноманітністю проявів власної індивідуальності в мистецтві. До творчого колективу майстерні входили Оксана Грудзинська, Омелян Желєзняк, Галина Севрук, Ганна Шарай та інші.

Основними принципами діяльності колективу під керівництвом Ніни Федорової були: орієнтація на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх застосуванні, творча співпраця народних майстрів, професійних художників, технологів та архітекторів.

Основними принципами роботи лабораторії були спільна творчість та синтез мистецтв. Художники створювали керамічні вироби, котрі архітектори органічно поєднували з архітектурними конструкціями, увиразнюючи інтер'єри і екстер'єри модерністських будівель.

Провідною ідеєю було впровадження українських національних мотивів, як найбільш тематично та функціонально виправданих та доцільних для даної території. Професійні художники працювали поряд з народними майстрами. Професіонали органічно сприймали народне мистецтво з притаманним йому багатством орнаментики та колориту.

Народні майстри опановували технологічні новинки керамічного виробництва. Разом з професійними художниками вони створювали різноманітні зразки українських сувенірів у вигляді посуду, іграшок, оберегів.

Для майстерні Ніни Федорової впродовж десятиліть незмінним творчим кредо залишався пошук і новаторство поряд зі збереженням традицій народного мистецтва.

Головною метою творчої майстерні Ніни Федорової було відбудування зруйнованої війною країни, зокрема міста Києва, та декоративне оздоблення будівель сучасною керамікою. Так, помпезні будівлі 50-х на Хрещатику, які зведені на місці знищених дореволюційних кам'яниць, декоровані керамікою з цієї майстерні.

Технологи-керамісти спільно з архітекторами активно розробляли типові художні деталі міського впорядкування – огорожі різноманітного призначення з виготовлених промисловим способом керамічних елементів. Серед творчих робіт – станції Київського метрополітену.

Станцію метро «Хрещатик», що розташована на Святошинсько-Броварській (Червоній) лінії, відкрили однією з перших. На конкурс у 1952 році подали безліч проєктів. Цю станцію пропонували зробити навіть у вигляді ошатного терема, проте перемогла інша робота, в основу якої було покладено традиційне українське мистецтво. Мармурові пілони з яскравими вставками з майоліки з рослинним орнаментом передають національний колорит. Це витвір мистецтва і, що називається, *must-see* (річ, яку потрібно побачити). Під керівництвом художника-технолога Оксана Грудзинська, Ніна Федорова та Ганна Шарай створили для станції 26 керамічних панно – стилізованих «килимів» з рослинним орнаментом. Цей проєкт і справді є показовим: містить притаманне для Лабораторії переосмислення народних традицій та характерний колорит. Більшість керамічних барвників (полив і емалей) виготовлялося безпосередньо в стінах майстерні за авторською рецептурою Н. Федорової.

Характерним декором вирізняються художні емалі раннього періоду XI – першої половини XII століття. До них належать сережки, колти та

інші художні вироби, знайдені в київських скарбах. У їх декорі переважають зображення у вигляді попарно розташованих диво-птахів, міфологічних сиринів, фантастичних феніксів, голубів та інших птахів. Об'єднувальним цих орнітологічних мотивів є, як правило, круглі або чотирипелюсткові розетки; динамічно гнуті стебла аканта або виноградної лози; квіти у вигляді стилізованих лілій. Подібними птахами оздоблені станції київського метрополітену «Контрактова площа», «Золоті ворота».

Майстри, діяльність яких була спрямована на створення нових архітектурно-художніх форм післявоєнного Києва, зокрема ті, які входили до когорти Софійської гончарні, мали послідовників, серед яких Алла Горська, Іван Приходько, Олександр Саєнко, Григорій Синиця, Василь Скопич, Григорій Сокол.

Нині їх послідовники Наталія Бойко, Людмила Вітковська, Оксана Курило, Оксана Лупич, Валентина Наготнюк, Олена Осадча, Володимир Прядко, Олена Ступак й інші продовжують передавати знання та вміння із покоління в покоління культурних практик з метою пробудження образної етно-генетичної пам'яті, спадкового коду творчості, який лежить в основі Київського орнаменту.

Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень (КМЦНТКД) Департаменту культури КМДА у тестовому режимі започаткував Центр культурологічних практик та розвитку народного мистецтва «Київський орнамент – Київський розпис». Засновником і керівником зазначеного проєкту є директор КМЦНТКД Федір Баландін, керівник і куратор – заступник директора з медіа-комунікацій та інформаційної діяльності Оксана Парфус.

Напрацювання Центру допомогли систематизувати процес передачі знань у таких формах як майстер-класи, курси, тематичні лекції, тренінги, пленери, арт-терапевтичні заняття. Заходи проводяться на регулярній основі на базі профільних громадських організацій, шкіл, будинків культури, культурних центрів, клубних закладів, бібліотек, закладів вищої освіти тощо.

Міська спадщина має життєво важливе значення для сьогодення та майбутнього наших міст. Матеріальна та нематеріальна міська спадщина є джерелом соціальної згуртованості, фактором різноманітності, вектором творчості, інноваційності та відродження міст.

Основними завданнями є: надання підтримки щодо ефективного використання культурної спадщини в інтересах сталого міського розвитку і визнання його ролі в стимулюванні участі і відповідальності; сприяння інноваційному та сталому використанню архітектурних пам'яток і об'єктів з метою створення цінності шляхом шанобливого відновлення і адаптації; залучення корінних народів і місцевої громади в популяризацію та поширення знань про об'єкти матеріальної і нематеріальної культурної спадщини та збереження традиційних форм самовираження і мов, в тому числі шляхом використання нових технологій і методів.

Матеріальна та нематеріальна спадщина є джерелом соціальної згуртованості, фактором різноманітності та вектором творчості, інновацій та відродження міст. Відтак, ми маємо докладати максимум зусиль для освоєння і розвитку вагомego потенціалу, закладеного в ній.



Рис. 1. На фото: Фотоколаж. Оздоблення станцій Київського метрополітену

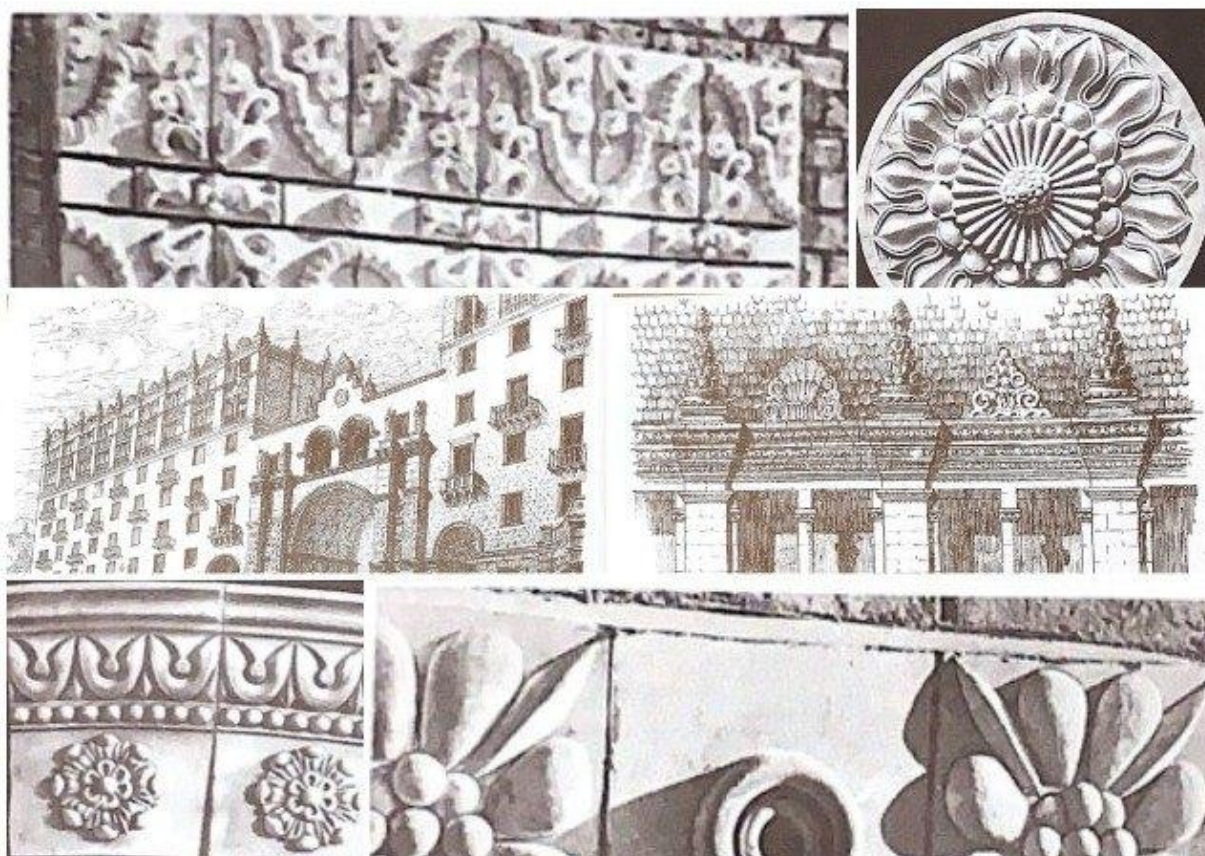


Рис. 2. На фото: Оздоблення будинків вулиці Хрещатик



Рис. 3. На фото: Відкриття виставки «Жива скарбниця київського розпису. Сучасні тенденції», 28.05.2022.



Рис. 4. На фото: Учасники атестації на підтвердження звання Народна студія «Київський орнамент – Київський розпис»

Використані джерела

1. Decisiones adoptadas por el consejo ejecutivo en SU 206^a Reunión, Incluidas las reuniones de los órganos subsidiarios antes de las plenarias. París, 17 de mayo de 2019 206^a reunión (París, 3-17 de abril de 2019). URL : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000367821_spa?posInSet=2&queryId=90da7cac-17de-488a-b911-073d0f931a17 (дата звернення: 05.06.2025).
2. Нова програма розвитку міст. URL : <https://habitat3.org/wp-content/uploads/NUA-Ukrainian.pdf> (дата звернення: 12.05.2025).
3. Звід пам'яток історії та культури України: *Енциклопедичне видання*: У 28 т. Кн. 1: Київ. Ч. 1: А – Л / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ : Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві «Українська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1999. 608 с.
4. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / голов. редкол.: Г. Скрипник (голов. ред.) [та ін.] ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], 2007. Т. 1 : *Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя* / [Архипова Є., Боньковська С., Бурдо Н. та ін.] ; редкол. тому: Г. Скрипник (голов. ред.) [та ін.]. 2010. 476 с., [98] арк. іл.
5. Орнаменти Софії Київської. Київ : вид. Академії архітектури УРСР, 1949 р. 67 с.
6. Постанова РНК СРСР від 18 квітня 1945 року № 793. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1946. № 1. С. 7-9.
7. Асеев Ю. Нові дослідження староруського будівництва у Києві. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1952. № 4. С. 33.
8. Посацький Б. С. Основи урбаністики. Ч. 2. *Розпланування та забудова міст*: Навч. пос. Львів, 2001. 244 с.



Підгородецький Богдан Павлович
(Bohdan Pidhorodetskyi),
магістрант кафедри звукорежисури,
Київський національний університет культури і
мистецтв
(Master's Student at the Sound Engineering
Department, email
bogdanpodgorodetskyi@gmail.com, ORCID: 0009-
0007-9504-0724, Kyiv National University of
Culture and Arts)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПРОФЕСІЙНИЙ ВІДЕО-ЗВУКОЗАПИС СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПОРТФОЛІО АРТИСТА

PROFESSIONAL VIDEO AND AUDIO RECORDING OF A STAGE PERFORMANCE IN THE PROCESS OF FORMING AN ARTIST'S AUDIOVISUAL PORTFOLIO

Сучасне мистецтво за категоріями можна поділити на музичне, сценічне, аудіовізуальне та інші. Виникнення синтетичних видів творчості ставить не тільки питання актуальності класифікацій, але й дослідження їх поєднання і взаємодії. З появою екранних мистецтв і цифровізацією суспільства виникають нові можливості, але й виклики для митців. Одночасно, сценічне мистецтво розвивається як драматургійно, синтетично (поєднуючи різні форми), так і в технічному оснащенні та спецефектах. Музичне мистецтво часто залишається невіддільним і об'єднуючим для всіх напрямів, трансформується і популяризується в медіапросторі в цифровому вигляді.

З технічним розвитком і поширенням портативних відео- та аудіозаписуючих пристроїв можливості для цифровізації і поширення творів серед глядачів стали значно більшими. Разом з тим, спостерігається глобалізація і масовість у виробництві аудіовізуального контенту, інформаційний простір перенасичено різними відео та творами мистецтва, котрі не завжди можна назвати якісними. Записи виступів відомих

виконавців все частіше ширяться через інтернет в досить низькій якості, адже зняті без відповідного професійного підходу та із записом звуку на смартфон. Такий вид зйомки не залишає задоволеним глядача-оператора, а тим паче артиста, адже не може бути використаний в соцмережах як якісний контент. Актуальність інформації в умовах сучасності часто є вирішальним фактором у часових межах публікацій. Відеоматеріал повинен пройти певний шлях підготовки до цього етапу.

Дослідники О. Злотник та В. Шульгіна в своїй статті «Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві» визначили суб'єктів музичного діалогу: «композитора, виконавця, слухача (реципієнта), педагога, учня, дослідника, критика і т.д.» [2, с. 33]. Така класифікація є узагальненою і актуальна для музичних творів, виконуваних наживо. Її аналізують і розширюють науковці Т. Смокович, О. Кобук і Т. Мархалевич у своїй праці «Комунікаційні процеси у сучасному академічному та масовому музичному мистецтві». До переліку суб'єктів вони додають: видавця, редактора, музикознавця, критика чи блогера, педагога-консультанта, автора обробки, диригента чи керівника виконавського колективу, звукорежисера аудіозапису, відеорежисера, продюсера, саундпродюсера, саунддизайнера, артдиректора, звукорежисера концерту та режисера трансляції [3, с. 45].

Така класифікація досить деталізовано розглядає учасників творчого процесу. Також слід додати до цього переліку освітлювача та працівника проєкції відео на сцені, дизайнера вбрання артиста та гримера, інших працівників, котрі беруть участь у створенні образу артиста, сценічному оформленні та мають безпосередній вплив на художні засоби виразності твору, його запису і зйомки чи на сприйняття твору глядачем. Цей список осіб можна вважати суб'єктами музичного, сценічного і аудіовізуального діалогу.

В роботі команди артиста, зокрема продюсерів та режисерів, виникає питання як досягти якісного результату сценічної зйомки і звукозапису виконання для подальшого поширення на різних контент-платформах. Одним з варіантів є запис на зовнішній носій напряду з мікшерного

пульта, котрий давно практикується в концертній діяльності. Постає кілька варіантів для запису: стереозапис міксу всіх доріжок, запис моно доріжки соліста або ж запис мультитреку. Останній варіант вимагає більших технічних налаштувань і подальшого студійного зведення матеріалу, а отже і додаткових ресурсів.

На думку Т. Смокович, О. Кобук і Т. Мархалевич саундпродюсер «є співавтором музичного твору й однією з головних творчих ланок музично-комунікаційних процесів. Роль цього митця у створенні кінцевого результату часто є важливішою, ніж роль виконавця» [3, с. 45]. Варто погодитись з цією думкою, адже саундпродюсер виконує функцію не лише запису готового твору, виконаного автором, але і синтезу нових звуко-музичних ідей. Часто ідея пісні починається саме з музичних образів, створених ним або ж готовий текст пісні зазнає таких істотних змін гармонії, жанру, ритму і характеру завдяки авторському баченню, що вона набуває інших творчих концепцій.

Поява цифрових звукових консолей в концертних залах робить роботу звукооператора значно впорядкованішою і відкриває нові можливості. Звукорежисери вищого рівня підготовки реалізують обробку звуку і зведення музичних композицій, які звучатимуть на концерті наживо, за допомогою студійного зведення записаного мультитреку живого виступу гурту під час репетиції. Таким чином, саундпродюсер має безпосередню можливість впливу на кінцевий результат живого виконання. Такий підхід дає можливість озвучити масштабні музичні заходи на найвищому рівні. Так реалізується запис телевізійних музичних шоу та їх прямих ефірів.

Музикознавці Т. Смокович, О. Кобук і Т. Мархалевич зауважують, що «у маскультурі імена композиторів, поетів, аранжувальників, саундпродюсерів часто залишаються маловідомими слухачам» [3, с. 45]. В сценічних виступах чи проєктах авторство саундпродюсера не розглядається. Проте більшою проблемою є подібні явища в музичному і аудіовізуальному мистецтві, де він бере безпосередню участь у формуванні мистецьких образів, що впливають на аудиторію.

Відеозйомка сценічних виступів ставить за мету не лише зафіксувати виступ, але й побудувати зв'язок з глядачем навіть через екран. Застосовується багатокамерна зйомка статичних кадрів та з рухом камер. В процесі режисури та постановки сценічного номеру враховуються всі аспекти драматургії та технічних можливостей. Важливим питанням є взаємодія артиста з камерою, а отже з його екранним глядачем. На сприйняття останнього мають вплив ракурси зйомки, рух камери, плановість. Крупний кадр, погляд артиста в камеру і сценічний рух утворюють контакт з реципієнтом, а отже можуть нести інший досвід для екранного глядача, аніж перебування в залі. Натомість, монтаж з кадрами концертного залу і звук оплесків глядачів наближають до єдності перцепції.

Дослідник Т. Совгира в своїй роботі «Естрадні жанри на телебаченні» виділяє напрями сценічно-аудіовізуальних форм: телевізійний концерт, театри мініатюр та естрада на телебаченні. До останнього відносяться святкові видовища, народні гуляння, а також бали, карнавали, конкурси, фестивалі і шоу-програми [2, с. 34–37]. Мистецький напрям визначає вимоги до реалізації задуму.

Існує підхід до монтажу живого виконання зі студійним записом цього твору. Такий варіант часто зустрічається в різдвяно-новорічних програмах та концертних-театральних дійствах. Варто розглянути проблематику цього явища. Принцип цього підходу межує зі зйомкою кліпу або ж виступом не наживо. Непідготовлений слухач при вдалій роботі звукорежисера, артиста та постановника може не помітити цього явища, але буде почуватись некомфортно. Такий варіант створює бар'єр з глядачем, який відчуває неправдивість артиста. Виконавець, що співає форте, зазвичай не може виглядати розслаблено, тому таке явище викликає внутрішній дисонанс. Достатньо одного невідповідного мімічного жесту, щоб втратити віру глядача в правдивість зображення і звуку.

Специфіка зйомки кліпу передбачає спів в кадрі під студійно зведену доріжку пісні. Варто зауважити, що музичний кліп передбачає оброблений

голос артиста, близький до ідеального звучання, тому певна мімічна обмеженість є припустимою. Такий варіант можна назвати одним з прийомів постановки режисера, особливо в стилях пісень, що не переслідують чіткість вимови тексту.

Дослідник О. Данчук в статті «Режисура шоу-програм і масових дійств як мистецтво і професія» зазначає, що «головним змістом роботи режисера є об'єднання зусиль усіх творців вистави на розкриття ідеї, що лежить в її основі» [1, с. 68]. Автор також зазначає, що режисер шоу-програм і масових дійств має займатись всіма питаннями організації, втручатись в усі процеси і навчати фаху інших учасників творчого дійства [1, с. 69]. Такий театральний підхід в організації масштабних проєктів може перетворити учасників мистецького виробництва на технічних працівників. Варто розглянути комунікативний творчий підхід суб'єктів, що перелічено раніше.

Як зазначає О. Хлистун в своїй роботі «Режисура української пісенної естради: стратегії творчості»: «Технічному удосконаленню організації й постановки естрадно-концертних програм сприяло використання сучасної комп'ютерної техніки, електронного програмування та інших репрезентативно-візуальних засобів» [5, с. 163]. Такий підхід дозволив застосовувати звукові, світлові і візуальні спецефекти, залучивши різних фахівців до співпраці. Це створило широкі можливості впливу на глядача в залі та в телевізійному форматі.

Розглянемо сценічний виступ і його зйомку під студійний варіант пісні. Варто вважати помилкою спробу артиста артикулювати пісню, не співаючи її в живому часі. Більше того, можна стверджувати, що і останній варіант зйомки зі співом не утворює прямого зв'язку з кадром, а відтак не може передати емоції артиста в момент виступу. Такий підхід варто назвати власним симулякром, адже поведінка артиста є зображенням того виконання, якого не існує. Удавана дійсність, створена артистом в цьому випадку, не утворює той зв'язок, якого очікує уважний глядач. В масовій культурі таке явище може не бути внутрішньо

конкретизованим, але викликає бажання обрати інший аудіовізуальний твір.

За словами О. Хлистун, «важливе значення має зацентрування уваги на цілеспрямованому удосконаленні сценарної бази й сучасних технологій її реалізації, зважаючи на зростаючі художньо-естетичні запити сучасного слухача [5, с. 165]. Такий підхід заохочує до професійного підходу в реалізації музичних сценічно-екранних проєктів.

Зйомка виступу з синхронним записом звуку в умовах сучасності може бути реалізована продуктивно у співпраці зі звукорежисером та саундпродюсером. Запис звуку може відбуватись одночасно з обробкою і без неї. Останній варіант дає можливість подальшого редагування і зведення музичного матеріалу. Цей етап за потреби може бути виконано також іншими фахівцями. Такий процес виробництва аудіовізуального продукту не є спрощеним, але має на меті професійний результат як в напрямках екранного і музичного мистецтв, так і в сценічному мистецтві. Взаємодія цих напрямів творчості дає можливість фахівцям різних спеціалізацій спільно досягти якісного результату.

Використані джерела

1. Данчук О. Л. Режисура шоу-програм і масових дійств як мистецтво і професія. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 65–69.
2. Злотник О. Й., Шульгіна В. Д. Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2019. № 1. Вип. 40. С. 28–34.
3. Смокович, Т. В., Кобук, О. А., Мархалевич, Т. С. (2022). Комунікаційні процеси у сучасному академічному та масовому музичному мистецтві. *Академічні студії. серія «Педагогіка»*. 2021. Вип. 4 (2), С. 43–46. <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2021.4.2.6>
4. Совгира Т. І. Естрадні жанри на телебаченні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20 (2). С. 198–202.
5. Хлистун О. С. Режисура української пісенної естради: стратегії творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 160–165.



Погребняк Галина Петрівна
(*Galyna Pogrebnyiak*),

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв (Doctor of Arts,
Professor, Professor of Directing and Acting
named after Larisa Khorolets of National
Academy of Culture and Arts Management)*

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);

Грановська Владислава Олександрівна
(*Vladyslava Granovska*),

*викладач Київського державного художнього ліцею імені Т. Г. Шевченка
(teacher of Kyiv State Art Lyceum named after T. G. Shevchenko)*

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-4982-5017>

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ТРАНСНАЦІОНАЛЬНИЙ ВИМІР ЕКРАННОГО АВТОРА

THE TRANSNATIONAL DIMENSION OF THE SCREEN AUTHOR

У визнаних світом найкращих зразках авторського кіно шукання самореалізації сприяють режисеру в тому, щоби, глибоко проникаючи в нову чи то ще маловивчену саме ним національну культуру, бути не просто оригінальним, а часом перевершувати роботи художників, які творять на добре знаному, багаторазово дослідженому матеріалі. Таким приміром постає наповнений індивідуально-авторською кіномовою фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», створений режисером (світогляд котрого потужно визрів на ґрунті національних традицій) з глибоким усвідомленням того факту, що картина світу певної нації формується за допомогою культурного спадку предків [20, с. 296], а відображуваний світ став досить вдалою спробою відтворити стан душі й розуму людини, якій вдалося доторкнутись до живлющого духовного джерела карпатської природи й життя гуцулів із невмирущими традиціями [7, с. 105]. Імовірно, це сталося тому, що митець як «універсальний геній» був, на думку Івана Дзюби, надзвичайно чутливим до

національних світів, котрі були близькими для нього, а ще «він досить таки гостро відчував національний гніт» [17, с. 206–207]. Тож вказана картини з її рідкісною достовірністю фольклорно-етнографічного матеріалу [7, с. 106], беззаперечно, є унікальним прикладом реалізації самотнього авторського ідіостилю як сукупності зображувально-виражальних засобів, поєднаних у специфічну систему, зумовлену мистецькою індивідуальністю.

Створена вірменином (який народився в Грузії і «ніколи не втрачав зв'язку зі своїм національним корінням» [12, с. 212]) художньо-образна палітра кінострічки, у якій «доволі нікчемною справою було б паспортизувати окремі “національні моменти” чи “національні штрихи”» [4, с. 19], дала змогу гучно та справді неповторно репрезентувати міжнародній кінематографічній спільноті не лише ідіостилю автора-режисера, а й ментальність України в її дивовижній емоційній насиченості. Віздначимо, що унікальний талант Параджанова, увібрав у себе і втілив на екрані поетику Закавказзя у цілісності, у його унікальному сусідстві таких відмінних співзвучних національних культур. Особистісний первень цього художника був могутнім, здатним переплавляти у своєму горнилі найрізноманітніший життєвий матеріал. Світила такої яскравості одиничні, неповторні.

Цікаво, що італійський режисер-автор Мікеланджело Антоніоні, якому властива «споглядальна манера» [11, с. 189] і який досліджував «інтернальний світ індивіда», зазираючи у його внутрішній світ і вивчаючи думки й почуття, що супроводжують людину та керують нею, порушував у власній творчості питання «не стільки автохтонно італійські, скільки такі, що стосуються загальносвітового простору» [8, с. 78], також частину авторських фільмів, побудованих на аналізі миттєвості переживань у наднаціональному вимірі створив за межами Батьківщини. Адже, погодьмось, розвиток кіномистецтва відбувається паралельно в різних країнах і не обмежується тим, що прийнято називати «національною специфікою. Тож митець, якого «критика відносила до інтернаціональної авангардистської традиції» [11, с. 186], відчайдушно

намагався проникати в пекучі процеси життя, відмовляючись від багатьох стильових, естетичних і філософських позицій, котрі були характерними для його творчості італійського періоду [21, с. 26]. Однак з прикрістю можемо констатувати, що часом епатажні кінематографічні пошуки (зокрема у фільмах 1960-х років «Блоу-ап» – за оповіданням Х. Кортасара «Слина диявола», що являє собою абсурдний світ навиворіт, у якому все не є тим, чим здається, речі й ідеї нестійкі та легко трансформуються у свої протилежності [3, с. 152], чи то «Забрійски Пойнт») режисера-автора, котрий «творив екранні образи, сповнені неоднозначної багатовимірності, багатошаровості» [11, с. 186], не завжди «знаходили розуміння поза Італією» як серед публіки, так і вимогливої критики, яка закидала майстрові надмірну літературність і водночас асюжетність (натякаючи на широке коло художніх захоплень майстра); навмисну песимістичність (наголошуючи на переважно сумних кінцівках його фільмів); звинувачували в проповіді безвиході буття, людської некоммунікабельності [8, с. 78].

Своє неприйняття стерильного унадмір цивілізованого світу технократизму, що попри зручність для людини машинізованого побуту унеможлиблює розвиток особистості, слухняної та не здатної самостійно мислити, діяти, Франсуа Трюффо демонструє у стрічці «451° за Фарингейтом». Показово, що від створеного у Великобританії фільму, у якому переважно були задіяні англійські виконавці, віє своєрідним беземоційним холодом чи то від самого туманного Альбіону, чи через пропоновані однойменним (у чомусь пророчим і нині досить актуальним) романом Рея Бредбері умови розгортання фантастичної антиутопії (зафільмованої, проте, у реалістичній манері), чи то від навмисного показового відходу режисера-автора від упізнаваного вишуканого й витонченого «французького» стилю й переходу в транснаціональний вимір.

У дещо протилежному напрямі слід розмірковувати й про унікальність авторської особистості Отара Іоселіані, що для світової кіногромадськості водночас постає як філософ, живописець, музикант, психолог, котрий чітко усвідомлює той факт, що картина світу є

безпосереднім відображенням психології народу [20, с. 293]. Адже досягнути успіху у двох абсолютно не схожих за рівнем національної культури країнах вдавалось небагатьом кінематографістам, у котрих би кожна кіноробота переконливо свідчила про те, що головною постаттю, котра визначає зображальну форму кінострічки, завжди залишається режисер. Слушним щодо поняття “національна режисура” є, на наш погляд, цитування думки відомого театрального режисера Едуарда Митницького, адже екранні мистецтва все активніше проникають у сценічний простір, їх синтетична природа й, передовсім, техногенність дають можливість режисерам не лише насичувати сценічні постановки новими виражальними засобами, а й суттєво здешевлювати виробництво мистецького продукту [14, с. 3]. Отож вказаний митець сприймає поняття «національна режисура» як «свідчення фахової обмеженості режисера, гадаючи, що йдеться про його психологічну, географічну, естетичну неспроможність вийти за межі звичайного соціально-історичного менталітету» [10, с. 19].

Примітним є той факт, що, змінивши 1984 року тоді ще радянську Грузію на цивілізовану Францію, режисер-автор зберіг свій стиль, а головне, свій власний погляд на світ. Крім того, незважаючи на те, що у Франції митець зняв більше фільмів, аніж на батьківщині, Іоселіані не вважає себе французьким режисером, відносячи себе до когорти таких режисерів-авторів, як Ч. Чаплін, Р. Клер, Ж. Віго. Показово, що в кінострічках, фільмованих як на околицях Парижа (приміром, «Фаворити місяця», «Полювання на метеликів»), так і в африканському селі («І настало світло»), він залишається самим собою, таким, що не зраджує своїм естетичним принципам, однак виходить в площину транснаціонального. Адже кожний фільм О. Іоселіані – це, на нашу думку, скоріш схожий на своєрідний запис у щоденнику. Але запис, що торкається не фактів життя того чи того митця, а накопиченого та проаналізованого духовного досвіду. Це, по суті, непрямі відповіді художника на запитання, котрі ставить перед ним життя, яке він прискіпливо вивчає. Так поступово вимальовується картина світу та її

оригінальна модель, яку пізнає екранний автор, виявляючи раніше не пізнані її грані.

В ілюзорній дійсності, представлений на екрані, кіноавтор (іноді на підсвідомому рівні) прагне виявити й найбільш повно втілити онтологічну, соціальну, морально-естетичну, емоційно-психічну сутність людини. На цьому рівні авторський фільм слід розглядати як дієвий механізм пізнання феномену людини та світу, який її оточує, а художні образи при цьому побудовані на вербальній, зображальній, звуковій чи пластичній імітації спостережуваних чи уявних об'єктів, процесів, колізій, відчуттів. Прикметно, що авторський кіносвіт О. Іоселіані – це своєрідна колекція колоритних, іноді гротескових, а то й мерзенних представників людського роду, за мирською суєтою котрих митець неспішно спостерігає з неприхованою іронією, фіксуючи, здавалось би, найбільш незначні життєві дрібниці, поведінку героїв у їх природному виявленні, що «примушує піднесене перетворюватися в низьке, низьке – у піднесене» [5, с. 103]. У цьому контексті важливо нагадати, що свідомість героя, його почуття і бажання світу – предметна емоційно-вольова установка – з усіх боків, як кільцем, охоплені завершальною свідомістю автора про нього і його світ, самовисловлення ж героя охоплені й пройняті висловлюваннями про героя самим автором. Крім того, життєва (пізнавально-етична) зацікавленість героя в події відображає художню зацікавленість автора.

Досліджуючи транснаціональні виміри авторського кінематографа О. Іоселіані, можемо відзначити, що персонажі його кінострічок не знаходяться в полоні часу й простору, оскільки вони скоріш у нього в гостях, адже в режисера, як і в його персонажів своєрідні стосунки з Вічністю. Сам майстер був переконаний людина приходить у цей світ з великими надіями, але невдовзі розуміє помилковість своїх сподівань, то це й провокує її на одночасну ніжність і презирство до світу [15]. Своєю чергою, занурюючи своїх персонажів у численні комедійні ситуації та особливо не обтяжуючи їх словом, автор-режисер розмірковує про те, що кіно, як і цирк, має бути зрозумілим без слів самому ж майстрові:

зазвичай, «потрібні тільки музика й дії: жести, погляди, переміщення людей щодо камери» [16, с. 16].

Важливо, що в кінотворі, що є своєрідним потоком авторської свідомості, як правило, митець об'єктивує власні уявлення про світ, по-своєму унікальну здатність, залучаючи особистісну систему духовних цінностей, створювати власну образно-візуальну (чи то кінематографічну) ілюзію реальності. Адже «екран, як будь-який інший знак, дозволяє здійснювати процесуальне та безпосереднє дослідження свідомості, виходячи з аналізу екзистенційних складників» [18, с. 14], тоді як майже в кожному кадрі ігрових фільмів О. Іоселіані в кращих традиціях документальної стилістики психологічно точно схоплена й передана емоційна атмосфера кінематографічної дії.

Прикметно, що кінострічки майстра, створені вже в перших десятиліттях нинішнього століття, доволі розмаїті за тематикою, однак переважно сповнені все більш мізантропічного й песимістичного авторського погляду на світ. При цьому кінематограф майстра досить зворушливий, позначений високохудожнім смаком, тактом, просочений загальнолюдськими цінностями. Сам же майстер в одному з інтерв'ю заперечував приналежність до мізантропів, пояснюючи це тим, що мізантроп не може займатися мистецтвом, при цьому справжній песиміст не здатний щось створити, оскільки без надії творчість не можлива. Водночас гра в песимізм, переконаний митець, властива мистецтву, що дає змогу перевірити, чи дійсно світ такий печальний [9, с. 523].

Отже, усі свої фільми О. Іоселіані створює з величезною любов'ю, а головне, терпінням і мудрістю світосприйняття. Оповідючи певну історію, митець не дозволяє собі «підвищувати голос», проповідувати, вдаватись до моралізаторства, бо ж щиро вважає, що за допомогою кіно неможливо навчити чомусь, проте можна підбадьорити того, хто думає так само, як режисер-автор. Майстер упевнений, що фільм може сприяти тому, щоби глядач відчував, що хтось (а саме митець) думає так само, як він, а отже, не відчуває себе таким самотнім. Своєю чергою режисер, знаючи, що глядач так думає, відчуває, що його праця не була марною [9, с. 526].

Показовим для кінематографу режисера є і навмисне уникнення ним різкого викриття соціальних негараздів сучасного світу, котрий не влаштовував його в радянському, не задовольняє і в західноєвропейському варіанті. Як і в літературному творі, режисер у фільмі, виявляючи свою багатоаспектну сутність, може виступати й виступає передовсім як автор-творець, котрий у певний спосіб намагається продемонструвати власну оцінку відтвореної картини світу. Так, приміром, Г. Чміль у роботі «Кінематографічні світи Кіри Муратової», аналізуючи творчість режисерки, робить висновок, що «тема мистецтва – ланцюг, протягнутий від першої до останньої стрічки митця, майстра, який виходить на авансцену чи заглиблюється в “підтекст”, промовляє “за кадром”, ніби за “другим планом”, але її оцінки присутні завжди, вони виражають не лише характерні особливості світосприйняття К. Муратової, а є її авторським почерком» [19, с. 222]. Нагадаємо, що творчість автора-творця попри досить відповідальний статус своєрідного творчого (а в кіно й виробничого) організаційного центру передбачає колективний характер діяльності основних представників знімальної групи: оператора, художника, звукорежисера, композитора й, зрештою, акторів, що не заважає впізнавати конкретну авторську особистість (як-то Ф. Фелліні, Л. Вісконті, М. Антоніоні, І. Бергман, А. Вайда, К. Зануссі, К. Кесльовський, П. Альмодовар, О. Іоселіані, А. Тарковський, К. Муратова, Ю. Іллєнко й ін.) у певному репрезентованому фільмовому матеріалі. Імовірно, це відбувається тому, що «кінематограф тиражує ідеї, прийоми, акторські маски, жанрові типи, що є природним, адже в цьому є певна частина авторства, – вказував Ю. Іллєнко. Однак завжди існує своєрідна трансформація, тому досить складно визначити, що є авторським, а що – ні». Режисер пропонував порівняти кінематограф, приміром, «з музикою, у якій доведено абсолютне авторство композитора й поруч з тим існує майже безавторська художня діяльність – диригент, бо ж один пише твір – інший його виконує. Тоді як кінематографісти теж діляться на два такі основні типи: композитори й виконавці, що можуть блискуче

тлумачити задум творця, претендуючи при цьому на певну частину авторства» [13, с. 13].

Авторські фільми О. Іоселіані, відмітною рисою яких є достовірність у всьому їх різноманітті, можна піддавати неодноразовому перегляду, все глибше занурюючись у плин думок постановника, котрий, немов торкаючись оголеного нерва сучасного духовного життя, відкриває перед глядачем обриси суперечливого світу. Виходячи в площину етичного, митець сміливо вміщує своїх героїв у конкретне національне й соціальне середовище, навмисно не приховує упізнаваність їхньої поведінки та способу думок (ба навіть кепкує з них), тим самим доводячи, що думки, висловлені вголос (й автором, і героями) у чомусь втрачають свою силу, видозмінюються, підсвідомо проходячи низку інерційних психологічних бар'єрів.

Крім того, вважаємо невинновим, що сам режисер-автор, обрамлюючи кінострічки прологом та епілогом як прийоми кругообігу життя, в одному з інтерв'ю переконував, що кінематографічне зображення слід будувати за принципом музичної фрази й так, щоб воно містило в собі певний настрій, стан, оскільки позбавлені внутрішньої музикальності кадри постають лише сухими символами, блоками, що виражають тільки подобу авторської думки, однак не вбирають у себе плоть і кров художнього образу.

Показово, що, активно творячи й розвиваючи авторську кіномову, О. Іоселіані не вважає літературу «наріжним каменем» кінематографу, на який він спирається в побудові й розгортанні в часі та просторі фабули, сюжету, дії. Кінематограф, на думку митця, «тому й названий десятою музою, бо є особливим мистецтвом, мову високохудожніх творів котрого неможливо відтворити вербально без втрат. Будь-який словесний переклад кінематографічного тексту буде немичною спробою інтерпретації того, що виражено на екрані. Однак існує кінематографічна мова більш мізансценічного порядку. До мізансцени, зазвичай, вдавався, Чаплін. У його фільмах дія виражена мовою мізансцени» [15].

У своїх фільмах-притчах, з властивою їм хиткою двоїстістю, нестійкістю, О. Іоселіані як серйозний аналітик прагне позбавити

кінематограф від згубної для його естетики залежності таких літературних прийомів, як: хитромудре, розгалужене сюжетотворення, кульмінаційні сплески, інтригуючі розв'язки тощо. Тоді як І. Дзюба переконаний, що «художники, у яких сила наочного уявлення поєднується з тяжінням до глибокої філософічності, охоче зверталися до теми притчі, форми притчі, мотивів притчі» [2, с. 3]. Отож використання режисером притчевої структури кінотвору (важливим атрибутом котрої є здатність проводити чітку межу поміж істинним і хибним, моральним і порочним, «піднесеним і низьким, прекрасним та огидним, при цьому утверджуючи перше й осуджуючи або відкидаючи останнє» [1, с. 124]) було для нього закономірним і природним. Адже в тематико-пізнавальному сенсі обраний ним жанр базувався на чітко сформульованій морально-етичній проблемі самоідентифікації людини: цей аспект обов'язково актуалізувався і розкривався у філософському контексті, до того ж, являв собою ще й певне художньо-естетичне завдання, яке автор вирішував відповідно до власних життєвих і мистецьких принципів. Тоді як морально-філософські теми, до яких звертався у своїх фільмах О. Іоселіані (з його прискіпливою точністю у відтворенні реального середовища й тяжінням до високого узагальнення), найбільш органічно майстер вживлював саме в жанр притчі. При цьому Ю. Ілленко вважав, що «з формальної позиції жанр можна визначити як постійне специфічне угруповання засобів, художніх прийомів з певною домінантою, але значення та влада жанру над твором значно більша, ніж угруповання прийомів». Талановитий режисер і теоретик дотримувався тієї точки зору що із жанру, що є типовою формою цілого твору, цілого висловлювання, виходить поетика, тоді як насправді «кожен твір існує лише у формі певного жанру» [6, с. 179].

У контексті наших розмислів про образ автора в кіно вкажемо, що О. Іоселіані, з притаманною йому сумною авторською іронією, навколишній світ розглядає та часом інтуїтивно відтворює кінематографічними засобами крізь магічну призму поета-філософа. Щоправда, з властивою йому тонкою іронією митець може доручити роль автора-філософа навіть екзотичному птахові марабу (як у кінострічці «Істина у вині»), що вільно

блукає розкішним аристократичним особняком і ніби дивується тій суєті, у якій змушені жити люди. Хоч «кіно, на думку П.-П. Пазоліні, – це мова художня, а не філософська. Воно може бути притчею, але не прямим вираженням концепції [22]. Проте фактично кожний фільм О. Іоселіані – це поетична мрія кіноавтора про світ, очищений від скверни сучасного цивілізованого суспільства, представлений як зіткана з тонкої кінематографічної тканини притча, забарвлена вишуканим гумором. Авторський кінематограф режисера (як своєрідна система різноманітних зв'язків людини зі світом, що постають безперервним ланцюгом нових ще не достатньо вивчених відтінків) поліфонічний: у ньому з гіркотою відображено всю повноту буття і водночас його безумство, абсурдність, які можна тільки констатувати, а не засуджувати.

Подальші розмисли щодо образу автора в екранних мистецтвах наводять нас на думку, що кінематографічному авторові (на відміну від літературного) не довелося болісно переживати момент перетворення «із усезнаючого спостерігача на свідка й учасника подій» [4, с. 121]. При цьому режисер-автор, світосприйняття якого матеріалізується в площині кадру, може перебирати на себе й функцію автора-оповідача – того, хто стоїть за фільмом і веде оповідь. Зрозуміло, що фільмовий автор-оповідач не може бути сторонньою особою у своєму творінні, але водночас його не завжди слід ототожнювати з ліричним героєм, у ролі якого в кіно також може виступати кіноавтор. Сам Отар Іоселіані в одному з інтерв'ю зазначав таке: «перетворитися на французького режисера я ніяк не можу, бо пізно вже, та й просто неможливо. Я виріс і почав думати й сприймати світ у тій країні, де прожив понад половину свого життя, і вже пізно змінювати щось. Та оскільки ця країна, Франція, дає матеріал, щоб у ній, саме в цій країні, знімати кіно про те, про що я думаю, – то, мабуть, їм і здається, що це французький спосіб мислення» [15].

Підсумовуючи наші розмисли, щодо транснаціонального виміру екранного автора, вкажемо, що аналізуючи образ автора-творця в кіномистецтві, варто вказати, що режисер-автор і його творіння (фільм) знаходяться в нерозривному взаємозв'язку національного та

наднаціонального виміру і тільки у самому творі необхідно шукати вказівки тому, хто хоче вивчати особистість художника. Усе це стане своєрідним містком, що слугуватиме розкриттю суті синтетичної природи кіномистецтва, де транснаціональна постать автора-режисера визначається оригінальністю та своєрідністю творчої манери, стилю самовираження, позначеного потужною суб'єктивацією творчості, у якій з особливою силою проглядає «концепція життєвого світу художнього твору» [4, с. 127].

Узагальнюючи наші міркування, відзначимо, що вивчення транснаціонального виміру екранного автора, потребує використання міждисциплінарних підходів, які дозволять уточнити й доповнити сутнісне розуміння авторства в кіномистецтві, а, на переконання О.Іоселіані, «оскільки ми приблизно всі, живучи у цей час і маючи якусь спільну базу та спільну інформацію про те, як влаштований світ (адже, якщо це тільки не негідник, ми всі міркуємо однаково), і все залежить від того, хто з нас краще сформулює те, про що ми всі думаємо [15].

Використані джерела

1. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
2. Дзюба І. День пошуку. *Екранний світ Сергія Параджанова*: зб. ст. / упор. Ю. Морозов. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 15–24.
3. Золоєва Д. Естетика абсурду як частина екзистенціального кіносвіту Мікеланджело Антоніоні. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. 2013. Вип. 13. С. 147–153.
4. Зубрицька М. А тепер куди? – Одиссея сучасних літературних теорій. *Вісник Львівського Університету*. 2004. Вип. 33. Ч. 1. С. 121–128.
5. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: монографія. Київ: ПАРАПАН, 2010. 244 с.
6. Ілленко Ю. Агасфер або Хроніка другого пришествя Христа. *Дніпро*. 1999. № 10. С. 35–85.
7. Коваль Д. Візитна картка українського кіно. *Світова кінокласика*. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 158 с.
8. Кульчицька Р. Творчість Мікеланджело Антоніоні. *Світова кінокласика*: зб. ст. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 2000. 140 с.
9. Матизен В. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика: в 2 т. Винница: Глобус-Пресс, 2013. Т. 1. 768 с.

10. Митницький Е. Ми живемо, доки любимо! Київ: Максимум, 1998. 252 с.
11. Мусієнко О. Антоніані. Шкіц до портрета сучасної цивілізації. *Мистецтво екрана*. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 184–200.
12. Оніщенко О. І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уальд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). Київ: Ін-т культурології НАМУ, 2011. 272 с.
13. Погребняк Г. П. Юрій Ілленко. Дивосвіт автора. *Українська культура*. 1995. № 7. С. 12–13.
14. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: підручник. Київ: НАКККиМ, 2017. 392 с.
15. Пугач А. Отар Йоселіані: “Перетворитися на французького режисера я ніяк не можу...” URL: <http://old.kinokolo.ua/up/interview.php/archive/1312>
16. Рутковский А. До и после Йоселиани. «2000». 2008. № 43. С. 16–17.
17. Сергій Параджанов і Україна: зб. ст. і документів / упоряд. і ред. Л. Брюховецька. Київ: КМА, 2015. 288 с.
18. Чміль Г. Прирошення філософського дискурсу екранними мистецтвами. *Міждисциплінарне пізнання закономірностей сучасного екранного дискурсу*: зб. наук. праць. Київ.: Ін-т культурології НАМУ, 2014. С. 11–25.
19. Чміль Г. Кінематографічні світи Кіри Муратової. *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії*: тези доповідей III Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 21–22 березня 2018 р. Київ: КНУКиМ, 2018. С. 220–223.
20. Юдко Л. В. Мовна та концептуальна картини світу як відображення свідомості нації // *Studia Linguistica*. 2011. Вип. 5. С. 292–298.
21. Chatman Seymour. Michelangelo Antonioni (Basic Film series). Chatman Chatman. Michelangelo Antonioni (Basic Film series). Taschen. 2008. 96p.
22. Pasolini P. P. The Cinema of Poetry. URL: <https://dilupshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf>

Поліщук Наталія В'ячеславівна (Nataliia Polishchuk),
вчителька історії Української суботньої школи «Мрія»
(History Teacher at the «Mriya» Ukrainian Saturday School)
natuliagvapulia969@gmail.com
м. Барселона, Іспанія (Barcelona, Spain)

УКРАЇНСЬКЕ ШКІЛЬНИЦТВО ЗА КОРДОНОМ: МОЖЛИВОСТІ І ВИКЛИКИ

UKRAINIAN SCHOOLING ABROAD: OPPORTUNITIES AND CHALLENGES

З давніх часів українці залишали рідні землі... Когось доля кидала за моря-океани, когось – аж на береги Тихого океану. Однак, незважаючи на плин багатьох століть, у місцях компактного розселення наших одноплемінників ніколи не зникала рідна мова. І справа не в тому, що представники української етноменшини нещасливі чи не шанують культури й традиції нової Батьківщини. Відомий український діяч Канади Петро Саварин в одній зі своїх доповідей дав чітку відповідь на те, чому наші земляки за межами України мусять вивчати й вивчають українську мову: «Українська мова – це ключ до семи замками замкненого сезаму української душі, чародійний талісман, вічне євшан-зілля, що запахом своїм не дозволяє нам забути рідної матері, з крові й кости якої походимо. Зберегти повноцінну українську культуру в іншій мові – неможливо, а хто перестає житися хлібом рідної мови, культури, традицій тощо – раніше чи пізніше гине» [1].

Хто ж зберігав й зберігає нині українську культуру, мову й традиції за межами нашої держави? Це перш за все, безумовно, була й залишається материнська пісня над колискою. Саме вона, всмоктана з молоком матері, передавалася від покоління до покоління, саме її брав українець, коли залишав рідний дім. І саме вона зігріває й підтримує його серед чужих людей, не дає загинути українському єству.

Цей чинник є головним, але не визначальним.

Одним із визначальних чинників збереження етнокультурної самобутності, як засвідчує досвід закордонних українців є шкільництво – система національної освіти, яка дає не лише знання рідної мови, але й

забезпечує національне виховання, яке є життєвою необхідністю для розвитку нації. Місцем її здійснення може бути тільки рідна виховна установа з рідним виховником. Адже, як стверджував український педагог Костянтин Ушинський, «незважаючи на сходність педагогічних форм усіх європейських народів, у кожного з них своя особлива національна система виховання, своя особлива мета, свої особливі засоби досягнення цієї мети» [2].

Українська інтелігенція, скрізь де опинилися переселенці з українських земель, насамперед піклувалася про розвиток освіти рідною мовою. Перші українські освітянські осередки з'явилися серед нашої еміграції в Сполучених Штатах Америки уже наприкінці XIX ст. Найпершу школу українознавства тут організував отець Волянський у Шенандоа в 1888 р. Звідси і бере початок українська освіта в зарубіжжі.

Аналіз історичного досвіду становлення і розвитку українського шкільництва за кордоном дає підстави стверджувати, що національна освіта була і залишається дотепер важливим чинником етнозбереження. В одному з таких культурно-освітніх закордонних центрів я працюю вже понад чотирнадцять років, майже з самого моменту його заснування.

Для українських дітей, які тимчасово або постійно проживають за кордоном, 9 жовтня 2010 року в місті Барселона, королівство Іспанія, відкрила свої двері українська школа «Мрія». Ця школа була започаткована з ініціативи талановитого педагога, небайдужої до долі українських дітей людини – Світлани Василівни Школьної. При асоціації «Casa Eslava», за сприяння її президента Meri Lich, був створений департамент України «Джерело», куди увійшли Світлана Румак, Світлана Школьна і Ольга Дзюбан. На основі діяльності цього департаменту й була створена українська школа «МРІЯ». Школьна Світлана Василівна, вчитель вищої категорії, автор програми з математики для обдарованих дітей, є директоркою школи. Посаду заступниці директорки та очільниці української асоціації батьків і вчителів «Берегиня», при якій наразі існує школа, обіймає Світлана Теодозіївна Румак – вчитель-методист. Спочатку заняття проводились у приміщенні церков Матері Божої Неустанної

Помочі (Balmes, 100) та Santa Mónica (La Rambla, 9). Велику допомогу в організації роботи школи надавали священники Іван Левицький та Héctor Zimmer. Коли кількість учнів сягнула за сотню, управління освіти в м.Барселона виділило окреме приміщення для української школи. Напередодні повномасштабного вторгнення Росії на територію України у школі було 197 учнів, зараз навчається 391 учень, проводиться набір у підготовчі групи дітей 4-х і 5-и років. Серед викладацького штату, який сьогодні нараховує 28 вчителів, є психолог і логопед.



Українська школа «Мрія» – це суботня школа, але завдяки співпраці з «Міжнародною українською школою» (м. Київ), усі бажаючі, при закінченні навчання, можуть отримати свідоцтва про освіту державного зразка. Державний ліцей «Міжнародна українська школа» – це найбільша державна установа, де форма навчання - екстернат, існує з 2007 року. Роман Гришук –

нинішній голова піклувальної ради ліцею, депутат Верховної Ради України IX скликання, член комітету Верховної Ради з питань освіти, зазначав, спираючись на дані МОН за 3 вересня 2024р., що кількість українських дітей шкільного віку, які знаходяться за кордоном, охоплених системою європейської освіти (26 країн ЄС) - 849 367 тис. А в українській системі освіти, з тих дітей які зараз перебувають за кордоном, знаходяться лише 341 220 тис. (дані МОН на 15 вересня). Це звертає нашу увагу на низьку залученість до українського освітнього процесу дітей, що перебувають за кордоном. Особливо критичною є ситуація в школах, які ведуть освітній процес очно. Учні, які перебувають за кордоном та долучаються до уроків у онлайн режимі, залишаються пасивними учасниками заняття. В таких реаліях і умовах роль та завдання українських культурно-навчальних центрів закордоння зростає в рази!

Які ж ще додаткові можливості відкриваються перед учнями українських шкіл за кордоном? Отримують вони якісь бонуси та пріоритети чи мають лише більше навантаження та менше вільного часу?

Поділюся своїми власними спостереженнями та висновками:

- існування рідної школи в країні перебування дозволяє українським мігрантам не розділяти сім'ї, не залишати дітей в Україні на родичів, які часто не можуть забезпечити належний догляд і увагу, через небажання переривати навчання в школі. Також це дає можливість дитині після повернення з-за кордону додому відразу піти навчатися в рівень з однолітками;

- з отриманим після закінчення навчання Свідоцтвом про повну загальну середню освіту державного зразка, можна вступити не лише до вишів в Україні, а й до будь-якого європейського університету;

- протягом тижня усі діти зобов'язані відвідувати заняття у школах країни перебування. І хтось вважає, що ще й в суботу йти навчатися до української школи, буде для дитини перевантаженням. Досвід показує, що при всіх розбіжностях навчальних програм, є і багато спільного. Теми можуть викладатися в іншій послідовності або в іншому класі. Дитина формує цілісне поняття про тему, поєднуючи інформацію отриману в обох освітніх середовищах, а це лише сприяє якісніше засвоїти тему, розширити кругозір і ознайомитись з системою європейської освіти;

- україномовне середовище, однолітки, які тут давно, допомагають краще і швидше адаптуватися. Учні можуть продовжити навчання в знайомому середовищі, побудувати нові дружні стосунки. Це важливо для ментального здоров'я та покращення психологічного стану дітей, що недавно залишили Батьківщину і ще не встигли пристосуватися до іншого оточення;

- сьогодні серед дітей, які отримали статус біженця в європейських країнах, спостерігається втрата мотивації щодо продовження підтримки зв'язку з українськими школами. Саме українські закордонні суботні школи є альтернативою в цій ситуації;

- на жаль, дистанційне навчання у закладах освіти України дітей, що перебувають за кордоном не можна назвати ефективним. Заповнити прогалини в навчанні, отримати кваліфіковану консультацію учні зможуть в суботніх школах, однією з яких і є школа «Мрія» в Барселоні.

Чим далі тим більше бачимо послаблення культурних зв'язків біженців із Україною і ризик неповернення дітей в Україну з-за кордону. Розповсюдження інформації про українську середню освіту за кордоном дасть можливість залучити якомога більше дітей до українських шкіл і не випустити їх з поля зору національної освіти.

Крім навчання українських дітей, школа «Мрія» разом з асоціацією «Берегиня», при якій вона існує, займається *поширенням української освіти і культури за кордоном*. З 2022 року існують курси української мови для іноземців. Наразі маємо 7 учнів.

Також навколо асоціації та школи відбувається *формування глобальної української спільноти*. З цією метою проводиться щорічний міжнародний фестиваль української культури «Вишиванка-Берегиня» та в межах фестивалю дитячий вокальний конкурс «Диво-вишиванка». Незмінною головою журі конкурсу і учасницею усіх фестивалів є заслужена артистка України Руслана Лоцман (див. рис. 1, 2, 3, 4).

2024 року у конкурсі та фестивалі узяли участь представники української діаспори з одинадцяти країн світу. Готуємося завжди зустрічати не меншу кількість гостей.



Українські школи та асоціації за кордоном стикаються з низкою викликів і наша не є виключенням. Одним з основних є забезпечення стабільного фінансування, адже воно часто залежить від пожертвувань, підтримки громадських організацій та спонсорів. Часто виникають питання з навчальними приміщеннями, особливо гостро вони стоять тепер, коли кількість учнів, після повномасштабного вторгнення Росії в Україну, збільшилась вдвічі. Україна наразі не підтримує такі навчальні заклади на державному рівні. Безперечно, дуже важливо, щоб українська діаспора активно лобіювала підтримку й фінансування україномовних шкіл за кордоном не лише за допомогою місцевих громадських організацій, але й на рівні Міністерства освіти і науки України. Це

допоможе забезпечити професійний розвиток вчителів та адміністрації шкіл за кордоном, буде сприяти взаємній інтеграції освітнього процесу між двома країнами. На жаль, ця робота ведеться дуже повільно.



Рис. 1. На фото:

Члени журі IV Міжнародного конкурсу Україноспіву
«Диво-вишиванка», м. Барселона.

Зліва на право:

Вікторія Танчинець – хореограф у танцювальній студії Dancing Queens Academy (Vilanova i la Geltrú, Barcelona;

Євгенія Проворова – докторка педагогічних наук, професорка кафедри теорії та методики постановки голосу факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова;

Руслана Лоцман – громадська діячка, волонтерка, заслужена артистка України, канд. пед. наук, викладач НПУ імені М. Драгоманова, **голова журі**;

Марія Мельничин – оперна співачка, мецо сопрано, працює у оперному хорі, а також солісткою у Фундації Опера Каталонії м. Сабадель (Іспанія);

Тетяна Струбчевська – хормейстер класичного хору, кандидат педагогічних наук. Керувала великим хором військ ППО та працювала директором музичної школи. Має досвід роботи в журі музичних конкурсів та сама поводи́ла в Україні музичні фестивалі, останній вже за президентства Володимира Зеленського – «Діти – президентів». Сьогодні Тетяна Михайлівна керівник хору вимушених переселенців в Барселоні «Крещендо доброти».

Школа «Мрія» на сьогодні є не лише освітнім закладом, а й культурним центром де покоління, народжене вже на чужині, має доступ до культурної спадщини своєї Батьківщини. Це дуже важлива місія! Полягає вона в передачі знань про історію та традиції України. Так ми формуємо культурну ідентичність дітей, що допомагає їм усвідомлювати своє коріння і відчувати себе частиною великої української родини. Саме тоді, коли дитина формується як особистість, їй дуже потрібне таке розуміння. Адже кожен має усвідомлювати хто він в цьому великому інтернаціональному середовищі.



Рис. 2. На фото:

Володарі Гран-прі IV конкурсу «Диво-вишиванка» – гурт «Мелодія», м. Білий Бір (Республіка Польща). Керівник – Галина Томич.

«Серед усіх потреб нашого національного життя потреба рідної школи найголовніша, бо народ, який не має своєї школи, може бути лише пасербом чужих народів, а ніколи не виб'ється на самостійну дорогу існування» [3], – наголошував Михайло Грушевський у передмові до виданої ще у 1912 році книжки «Про українську мову і українську школу».

Члени української асоціації «Берегиня» намагаються зберегти свою національну першооснову, передаючи новим поколінням українську мову, знання про Україну та її історію, українські релігійні та культурні традиції.

Саме з цією метою при навчальному закладі відкрили школу мистецтв «Сузір'я», де діти мають змогу вивчати українське мистецтво. Асиміляції запобігти дуже важко, майже неможливо, але робимо все для того щоб наша спільнота існувала в Іспанії, як певна етнічна група, завжди.



Рис. 3. На фото:

Учасниці фольклорного гурту «Перевесло» (школа мистецтв «Сузір'я», школа «Мрія») відтворюють тисячолітній обряд «Водіння куста», який зберігся на Рівненщині лише в одному селі Сварицевичі.

Цей обряд занесено до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України.



Рис. 4. На фото:
Qr – фестивалю «Вишиванка-Берегиня», 2024.

Використані джерела

1. Грушевський М. Про українську мову і українську школу. Київ, 1991. С. 13.
2. Сергійчук В. Історичні традиції української освіти в зарубіжжі: Освіта в українському зарубіжжі: досвід становлення і перспективи: Матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2001. С. 8.
2. Ушинський К. Про народність у громадському вихованні. Виб. пед. тв, Т. 1. Київ, 1983. С. 47.
- 3.



Порядченко Леся Анатоліївна
(**Lesya Poriadchenko**),

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент УДУ імені Михайла Драгоманова
(Dragomanov Ukrainian State University)

l.a.poriadchenko@gmail.com

Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);



Демчук Анатолій Васильович
(**Anatoliy Demchuk**),

магістрант ОПП «Педагогіка вищої школи»

УДУ імені Михайла Драгоманова

(Dragomanov Ukrainian State University)

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДІВ В УМОВАХ ВІЙНИ ДЛЯ РОБОТИ З ГРОМАДСЬКІСТЮ ЗАСОБАМИ МОВЛЕННЯ, ЯК СКЛАДОВОЮ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

PECULIARITIES OF ORGANIZING ARTISTIC EVENTS IN WARTIME FOR WORKING WITH THE PUBLIC THROUGH BROADCASTING AS A COMPONENT OF PERFORMING ARTS

Анотація У статті розглядаються особливості організації мистецьких заходів у період війни, з акцентом на використання мовлення як ключового засобу сценічного мистецтва для роботи з громадськістю, коли культурна діяльність набуває додаткової місії – підтримки морального духу, національної єдності та психологічної стійкості громадян. Досліджено функціональну роль мистецтва у суспільстві під час війни, визначено механізми адаптації мистецьких заходів до кризових умов. Особливу увагу приділено ролі мовлення як складової сценічного мистецтва у комунікації з громадськістю. Визначено ключові методи адаптації мистецьких заходів до умов воєнного стану та засоби ефективного використання ораторського мистецтва. Зроблено висновки щодо значення мистецької діяльності у формуванні психологічної стійкості громадян, консолідації суспільства та посиленні інформаційного спротиву.

Ключові слова: сценічне мистецтво, мовлення, мистецькі заходи, війна, громадськість, комунікація, національна єдність.

Війна створює нові виклики для організації культурного простору, змушуючи адаптувати форми й методи мистецьких заходів. В умовах воєнного стану мистецтво набуває не лише естетичної, а й соціальної та психологічної функції, стаючи потужним інструментом підтримки громадян. Сценічне мовлення відіграє важливу роль у мистецькій діяльності, оскільки дозволяє не лише передавати зміст, а й впливати на емоційний стан аудиторії.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового аналізу механізмів адаптації мистецьких заходів у кризових умовах, визначення специфіки використання сценічного мовлення у театральних і просвітницьких практиках воєнного періоду, а також розробки ефективних стратегій культурного впливу на громадськість.

Мета дослідження – виявити особливості організації мистецьких заходів в умовах війни та проаналізувати значення сценічного мовлення як ключового засобу взаємодії з громадськістю.

Війна – це завжди руйнування, знищення, смерть. Культура та мистецтво – це творіння, життя. Що може митець зробити під час війни, чим допомогти своїй країні, яке місце в цей період займає культура та мистецтво?

Як показує ряд науково-практичних досліджень, мистецькі заходи в умовах воєнного конфлікту відіграють низку важливих функцій:

Психоемоційна підтримка. Театральні вистави, концертні заходи та літературні читання сприяють підвищенню рівня стресостійкості, підтримці емоційної рівноваги та соціальній адаптації населення, яке перебуває в стані війни.

Національна консолідація. Війна змушує суспільство об'єднуватися довкола спільних цінностей, відтак мистецтво виконує функцію формування національної ідентичності через символи, мову, історичні наративи.

Інформаційно-просвітницька функція. Через мистецькі заходи передається важлива інформація, що формує громадянську свідомість та мобілізує суспільство до активних дій, пройнятих духом патріотизму.

Реабілітаційна функція. Сценічне мистецтво та мовленнєві практики використовуються у терапевтичних методиках для подолання посттравматичних стресових розладів.

У зв'язку з вищезазначеними функціями, мистецькі заходи мають бути адаптовані до потреб суспільства, що перебуває у стані війни. Виходячи з цього, організація культурних подій у воєнний час потребує врахування наступних факторів:

Безпека учасників і глядачів. Перш, ніж організувати мистецький захід, необхідно здійснити вибір місця проведення, де буде забезпечено дотримання правил безпеки під час можливих обстрілів. В якості безпекових зон можуть бути використані як традиційні, так і альтернативні майданчики (укриття, шпиталі, тимчасові прихистки).

Використання цифрових технологій. Як альтернативною формою можливо скористатися онлайн-форматом організації творчого заходу. Онлайн-концерти, трансляції, відеопроєкції дозволять розширити аудиторію та зробити мистецтво доступним навіть у найважчих умовах.

Залучення аудиторії. Не зважаючи на формат мистецьких зустрічей, під час війни доцільно організовувати інтерактивні заходи, у яких громадськість може брати активну участь (наприклад, відкриті мікрофони, читання поезії, спільні переспіви).

Змістовне наповнення. Програми заходів повинні мати зміст, що підтримує патріотичний дух, підсилює віру у перемогу, несе емоційну підтримку населення.

Мовлення є ключовим інструментом комунікації в театральному, концертному та просвітницькому просторі. Його значення у воєнний час посилюється завдяки правильному використанню мовлення в роботі з громадськістю.

По-перше, завдяки мовленню створюється емоційний зв'язок з аудиторією. Інтонаційне забарвлення, тембр голосу, ритмічність допомагають донести потрібний настрій – від заклику до дії до заспокоєння. По-друге, мовлення служить засобом впливу на глядацьку аудиторію. Публічні виступи, театральні монологи, літературні читання

покликані формувати світогляд, викликати почуття патріотизму, надії на перемогу і краще майбутнє України. По третє, мовлення допомагає долати психологічні травми. Арт-терапія, театральні практики з елементами роботи над голосом і мовленням сприяють реабілітації військових і цивільних, воно стимулює культурну самоідентифікацію кожного українця, як патріота рідної держави.

Науковою теорією та практикою доведено, що використання національної мови, декламація класичних та сучасних творів сприяють зміцненню національної свідомості народу.

Мовлення допомагає підсилити драматургічний ефект (використання пауз, акцентів, емоційної забарвленості підсилює художнє вираження змісту твору) та катарсисний ефект (завдяки мовленню здійснюється емоційне очищення та психотерапевтичний вплив на людину, яка постраждала від війни).

Яким же чином ми можемо підвищити ефективність сценічного мовлення? Задля максимального ефекту в умовах війни мовленнєві засоби повинні бути адаптовані до психологічних потреб аудиторії (*див. рис. 1*).

Основними методами підвищення ефективності сценічного мовлення є: *динамічна виразність* (зміна темпу мовлення, інтонаційні варіації для акцентування ключових моментів); *використання пауз* (стратегічні паузи як засіб посилення смислового навантаження художнього тексту); *робота з ритмом і мелодикою мовлення* (створення ритмічного малюнка, що підтримує емоційний стан аудиторії); *взаємодія з музичним супроводом* (інтеграція мовлення у музичний контекст задля підсилення емоційного впливу); *інтерактивність* (залучення глядачів до активного сприйняття через діалогічні форми, через безпосередню взаємодію з глядачем під час концерту); *адаптація текстів* (використання зрозумілої, доступної мови, що відповідає соціальному та психологічному стану аудиторії).

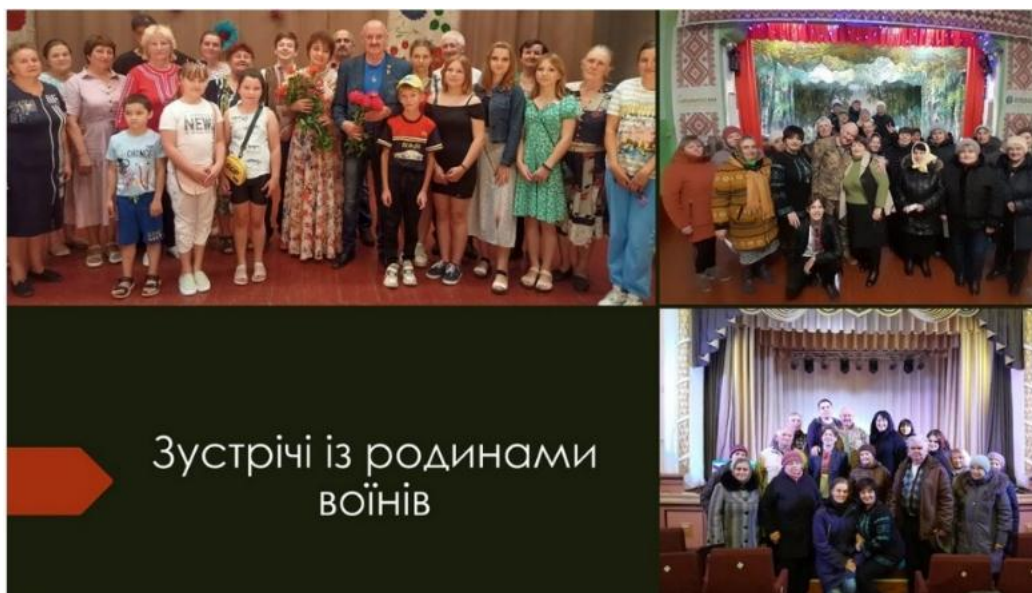


Рис. 1. На фото:
Волонтерський проєкт ГО «Мистецький фронт».
Зустрічі з родинами воїнів

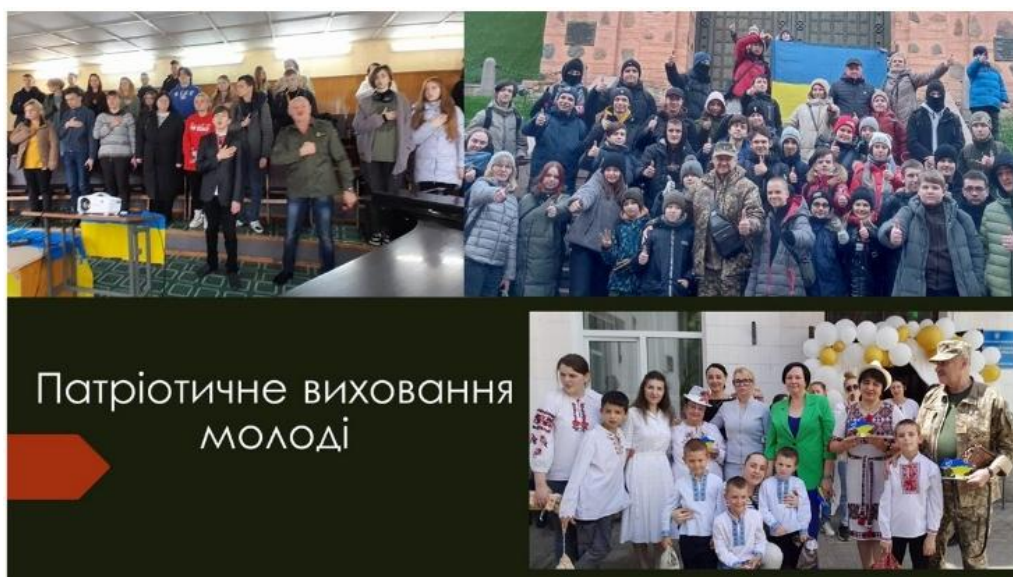


Рис. 2. На фото:
Волонтерський проєкт ГО «Мистецький фронт».
Патріотичне виховання молоді.

Враховуючи всі особливості організації та проведення мистецьких заходів в період війни, волонтерський проєкт ГО «Мистецький фронт», з початку повномасштабного вторгнення забезпечує реабілітацію військовослужбовців та цивільного населення.

За період війни нами було проведено близько 100 благодійних заходів на території України та в країнах близького зарубіжжя (див. рис. 2, 3).



Рис. 3. На фото:
Волонтерський проєкт ГО «Мистецький фронт».

Таким чином, завдяки засобам сценічного мовлення та мистецтва, ми змогли забезпечити психоемоційну підтримку цивільного населення, військовослужбовців та переселенців, які постраждали від військових дій на території України.

Отже, теорія і практика показує, що організація мистецьких заходів в умовах війни є не лише актом культурного життя, а й потужним інструментом психологічної підтримки та національного єднання. Використання мовлення як засобу сценічного мистецтва сприяє встановленню глибшого зв'язку з аудиторією, наданню їй емоційної опори та стимулюванню соціальної активності. Війна змінює функцію мистецтва, роблячи його засобом опору, надії та підтримки, а сценічне мовлення відіграє в цьому процесі одну з ключових ролей.



**Рева Тетяна Сергіївна
(Tetiana Reva),**

*кандидат політичних наук, доцент,
учений секретар Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Candidate of Political Sciences,
Associate Professor, Academic Secretary of the
National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts)*

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

«ТОКСИЧНЕ СПОНСОРСТВО» У КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРИЯХ

«TOXIC SPONSORSHIP» IN THE CREATIVE INDUSTRIES

У сучасних складних економічних умовах перед продюсуванням виникають додаткові ризики, що розкриваються через явище «чорного лебедя», що може вплинути на розвиток підприємницької діяльності та імплементації того чи іншого мистецького проєкту та культурного продукту. Одним з таких деструктивних факторів може стати «токсичне спонсорство», що актуалізує розгляд цього питання.

У широкому сенсі, термін «креативні індустрії» стосується низки видів економічної діяльності, пов'язаних із генеруванням та комерціалізацією креативності, ідей, знань та інформації [2].

Термін «креативні індустрії» описує підприємства, в основі яких лежить креативність, – наприклад, дизайн, музика, видавнича справа, архітектура, кіно та відео, ремесла, образотворче мистецтво, мода, телебачення та радіо, реклама, література, комп'ютерні ігри та виконавське мистецтво [2].

Фінансова складова втілюється у формі фінансування та спонсорської допомоги у виробництві культурного продукту, що просуває необхідні культурні наративи та інформацію. Основними формами виступають такі сфери креативних індустрій як:

- аудіовізуальне мистецтво (кіновиробництво);

- комп'ютерний розважальний сектор (ігровий контент та розважальні додатки);
- музичне мистецтво;
- візуальні мистецтва;
- дизайн;
- перформативні мистецтва (хореографічне мистецтво, сценічне мистецтво, циркове мистецтво тощо);
- література та видавнича справа (книги, періодика та електронні видання);
- фестивальна діяльність та мистецький менеджмент;
- рекламна індустрія [1, с. 81].

Категорія «токсичне спонсорство» у період до 2022 року мало два основні дискурси – це екологічний та «здоровий» або медичний, однак після початку повномасштабного російського вторгнення, в Україні та країнах Європи воно набуває політичного контексту, а саме російський зміст. Прикладами, екологічного виміру є спонсорування різних заходів мистецьких проєктів, фестивалів та інших творчих заходів представниками великого зазвичай, промислового, або іншого виробництва як, наприклад, хімічні заводи, нафтопереробні компанії, вугільна промисловість, тобто ті підприємства, діяльність яких наносить шкоду навколишньому середовищу. Прикладом, можуть слугувати Coca-Cola та скандали навколо артезіанських водних басейнів, які вона виснажує.

Другий – це парадокс фінансування різних хореографічних фестивалів, спортивних заходів компаніями, що займаються виробництвом шкідливої для глядачів продукції – алкогольних напоїв, нікотинова продукція тощо [3].

Третій рівень втілюється у формі відмови мистецької спільноти брати участь у фестивалях або мистецьких проєктах, які фінансуються російською федерацією або крайніми політичними партіями чи компаніями, що активно підтримують з нею ділові відносини та мають крайні ліві або крайні праві переконання у симбіозі із популістськими та

антиглобалістськими тенденціями. Прикладами, можуть слугувати скандали із музичним фестивалем у Зальцбурзі у 2022 році, що фінансувався ВТБ банком або скандал навколо цифрової виставки «Dimensions – Digital Art since 1859» 2023 року у Лепцигу [4], що була профінансована Palantir та інші.

Використані джерела

1. Рева Т. Культурний домен (НАКККІМ). *The Facets of History*, 2024. (6(14), 80–86. URL: <https://hrany-history.org.ua/index.php/journal/article/view/248> (дата звернення 29.11.2025)).
2. Creative industries. <https://www.davidparrish.com/creative-industries-definitions/> (дата звернення 30.11.2025).
3. Kamiński, M., Szymajda, W., Kaczmarek, A., Kręgielska-Narozna, M., & Bogdański, P. Detrimental Industries' Sponsorship in Football Clubs Across Ten Major Leagues from 2000–2022: A Retrospective Study. *Nutrients*, 2024. 16(21), 3606. <https://doi.org/10.3390/nu16213606>
4. Shanti Escalante-De Mattei. Hundreds of Artists Decry Digital Art Show in Germany Funded by Controversial Data Firm. *ArtNews*. May 24, 2023. URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/walter-smerling-palantir-digital-art-dimensions-leipzig-open-letter-1234667308/> (дата звернення 29.11.2025).

Садовенко Олександр Олександрович (Oleksandr Sadovenko),
аспірант кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Навчально-наукового інституту практичної культурології та арт-
менеджменту Національної академії керівних кадрів культури і
мистецтв (PhD student, Department of Psychology and Humanities,
Educational and Research Institute of Practical Cultural Studies and Art
Management National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ВПЛИВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА СОЦІАЛЬНУ КОМУНІКАЦІЮ: АНАЛІЗ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ЗМІН

THE IMPACT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE ON SOCIAL COMMUNICATION: AN ANALYSIS OF TRANSFORMATIONAL CHANGES

У реаліях сьогодення штучний інтелект став одним із провідних чинників зміни соціальної комунікації на міжособистісному,

інституційному та масовому рівнях. Серед українських науковців зазначену проблематику досліджують Я. Блоха, С. Водозазька, О. Іванова, Т. Крайнікова, О. Надточій, Д. Прудіус, О. Рижко, К. Соколова та ін. Зарубіжний дискурс представлено науковим доробком Дж. Гогенстайна, Г. Р. Кірк, Л.-А. Мальдонадо-Канки, Р. К. Нільсена, Ф. М. Саймона, С. Ш. Сундара, Р. Флетчера, Н. Цай і К. Чен. Теоретичне підґрунтя дослідження становлять праці «Переосмислення комунікації в епоху штучного інтелекту», «Штучний інтелект у комунікації впливає на мову та соціальні відносини», «Автори проти штучного інтелекту: підходи та виклики», «Медійна практика використання технологій штучного інтелекту в Україні», «ШІ для конструктивної журналістики: сценарії колаборації» та «Генеративний штучний інтелект і новини: звіт 2025 року. Як люди оцінюють роль ШІ в журналістиці та суспільстві». Останнє дослідження, підготовлене Ф. М. Саймоном, Р. К. Нільсеном і Р. Флетчером, ґрунтується на опитуванні населення шести країн. Автори зафіксували швидке зростання повсякденного використання генеративного ШІ та значну недовіру до його участі у створенні новин. Лише 12% респондентів позитивно сприймають новини, повністю створені ШІ, тоді як для матеріалів, підготовлених людиною, відповідний показник становить 62%. Прийнятність технології зростає за умови редакторського контролю журналіста. Респонденти очікують, що застосування ШІ зробить виробництво новин дешевшим і прискорить оновлення інформації. Водночас вони прогнозують зниження прозорості та достовірності медіаповідомлень [11]. Такий висновок має принципове значення для нашого дослідження, оскільки виявляє розбіжність між технологічною ефективністю комунікації та суспільною довірою до її результатів.

Зазначена суперечність конкретизується в працях українських і зарубіжних дослідників. О. Іванова наголошує: «Штучний інтелект для конструктивної журналістики – це конкурент за увагу аудиторії» [10]. Дж. Гогенстайн та співавтори доходять висновку, що «використання алгоритмічних відповідей змінює мову та соціальні відносини» [2].

Проведені ними емпіричні дослідження вказують, що автоматизовані відповіді прискорюють обмін повідомленнями, підвищують частку позитивно забарвленої лексики та можуть посилювати відчуття близькості між співрозмовниками. Проте припущення про використання партнером алгоритмічно створених відповідей знижувало оцінку його щирості, кооперативності та прихильності. Дослідження функціональних можливостей ШІ, отже, засвідчують прискорення взаємодії, персоналізацію повідомлень і розширення доступу до інформації. Праці, присвячені соціальним наслідкам технології, акцентують непрозорість авторства, зниження довіри, упереджене ставлення до джерела повідомлення та можливість відтворення соціальної нерівності. Суперечність між комунікативною результативністю штучного інтелекту та недостатнім суспільним визнанням правомірності його участі у створенні повідомлень визначає актуальність дослідження впливу ШІ на соціальну комунікацію.

Мета дослідження полягає у визначенні основних змін соціальної комунікації під впливом ШІ та оцінюванні їхнього суспільного ефекту. Об'єктом є соціальна комунікація за умов цифровізації. Предмет становлять зміни у створенні, передаванні, сприйнятті та оцінюванні повідомлень, що виникають унаслідок застосування ШІ. Застосовано аналіз наукових джерел, порівняння дослідницьких позицій, вторинний аналіз статистики, узагальнення та наукове прогнозування.

До масового поширення генеративного ШІ цифрова комунікація вже була технологічно опосередкованою, проте провідним суб'єктом символічного виробництва залишалася людина. Алгоритми забезпечували добір, сортування, переклад, рекомендацію та допоміжне редагування. С. Ш. Сундар та Е.-Дж. Лі зауважили, що ШІ може виступати «або комунікатором, або посередником» [1]. Для практики до 2022 року переважала посередницька функція. Показовим прикладом стали «розумні відповіді». За даними Дж. Гогенстайна та співавторів, алгоритмічні відповіді ще 2017 року становили 12% усіх повідомлень у Gmail [2]. Після появи загальнодоступних генеративних систем машина почала брати

безпосередню участь у формуванні тексту, тональності та композиції повідомлення.

Інститут Рейтерз засвідчує швидке поширення цієї зміни. Частка респондентів у шести країнах, які хоча б раз користувалися генеративним ШІ, зросла з 40% у 2024 році до 61% у 2025 році. Щотижневе використання збільшилося з 18% до 34%. Інформаційний пошук став головним сценарієм застосування. Соціальна взаємодія з такими системами досягла 7% загалом і 13% серед молоді віком 18–24 роки [11]. Таким чином, початковий етап цифрової комунікації з ШІ доцільно розглядати як стадію допоміжного алгоритмічного посередництва, а період після 2022 року – як перехід до безпосередньої участі систем ШІ у продукуванні та редагуванні повідомлень.

Наукові джерела дають підстави виділити *п'ять стійких трансформаційних змін*.

Перша – пов'язана з прискоренням комунікації. Дж. Гогенстайн та співавтори встановили, що наявність алгоритмічних відповідей підвищувала швидкість обміну повідомленнями приблизно на 10,2 % [2].

Друга зміна полягає у персоналізації повідомлень. Н. Цай, С. Гао та Дж. Янь показали, що соціально орієнтований стиль чатбота в сервісній взаємодії підвищує задоволеність, довіру та намір продовжити контакт через зростання сприйманої психологічної теплоти [6].

Третя зміна стосується авторства. С. Водолазька, Т. Крайнікова, О. Рижко та К. Соколова описали п'ять способів участі ШІ в авторській праці: від технічного інструмента до генератора оригінального контенту [3]. Таке змішане авторство змінює межі особистого внеску та відповідальності.

Четверта зміна виявляється у перерозподілі довіри. Інститут Рейтерз зафіксував виразний розрив між ставленням до повністю створених ШІ новин і матеріалів, підготовлених журналістом: 12% проти 62% комфортного сприйняття [11]. Експерименти Дж. Гогенстайна та співавторів показали складніший результат. Фактичне використання «розумних відповідей» сприяло позитивнішій тональності та

кооперативності. Приписуване використання ШІ, навпаки, погіршувало оцінку партнера [2].

П'ята зміна пов'язана із соціальною диференціацією. К. Чен та співавтори встановили, що відповіді GPT-3 різним соціальним групам на конфліктні теми не були комунікативно рівномірними [7]. Персоналізація здатна відтворювати наявну нерівність, якщо навчальні дані містять стійкі культурні та соціальні упередження.

Систематичний огляд Л.-А. Мальдонадо-Канки та співавторів доповнює цей висновок. Аналіз 57 праць показав, що ШІ підвищує точність сегментації, адаптацію контенту та якість сервісу в соціальних мережах бізнесу. Водночас автори вказують на проблеми приватності, упереджень і непрозорості моделей [5]. Дослідження В. Пана та співавторів засвідчує, що сприйнята агентність ШІ впливає на довіру, симпатію та оцінку якості першої взаємодії [8]. Отже, можна зафіксувати фіксує подвійний ефект: функціональна ефективність зростає, проте довіра та нормативна прийнятність залишаються нестійкими.

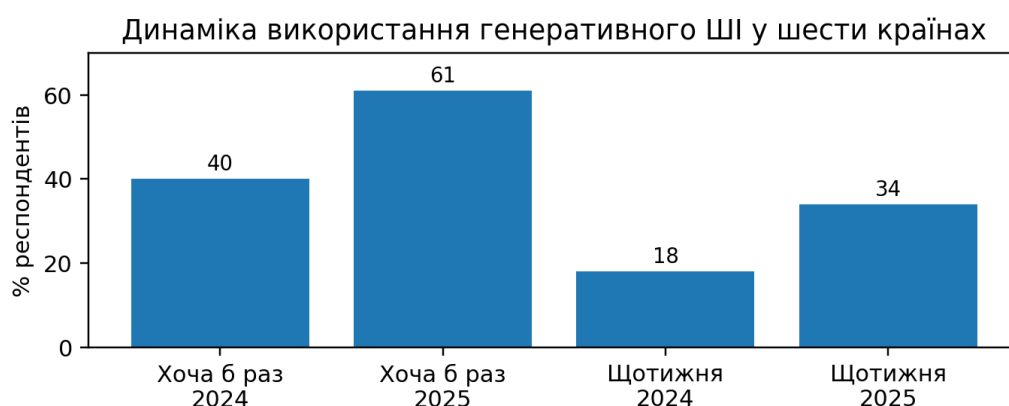


Рис. 1. Динаміка використання генеративного ШІ у 2024–2025 роках, % респондентів. Джерело: складено за даними Інституту Рейтерз [11].

Середньострокова перспектива визначатиметься *трьома процесами*. *Перший процес* – поширення змішаного авторства, за якого система дедалі частіше формує первинний текст, а людина здійснює добір, редагування та оцінювання. *Другий процес* – інституціоналізація вимоги до прозорого позначення участі ШІ. Українські рекомендації для медіа наголошують на розмежуванні авторського та згенерованого матеріалу, збереженні

людського контролю та відповідальності [15]. *Третій процес* – посилення соціально-афективної взаємодії з розмовними системами. Г. Р. Кірк та співавтори обґрунтовують потребу соціально-афективного узгодження в тривалих відносинах людини з ШІ [12]. Д. Фолк, С. Дж. Гайне та Е. Данн показали, що відчуття соціальної пов'язаності з ШІ-компаньйоном залежить від індивідуальної схильності до антропоморфізації [13]. Отже, щільність присутності ШІ в комунікації зростатиме, проте суспільна сталість цього процесу залежатиме від відкритості авторства, меж делегування та відповідальності за наслідки повідомлення.

За основними сферами життєдіяльності вплив ШІ є диференційованим. Соціально-побутова сфера отримує швидший переклад, пошук відомостей і допомогу в листуванні. Ризик становить залежність від шаблонних відповідей та послаблення особистої мовної ініціативи. Освітньо-наукова сфера здобуває доступ до індивідуального пояснення, редагування та зворотного зв'язку. Водночас самостійність мислення, коректність посилань і особиста відповідальність за остаточний текст залишаються обов'язковими. Рекомендації МОН України для закладів вищої освіти закріплюють вимогу відповідального застосування ШІ викладачами, студентами й працівниками ЗВО [16].

Професійно-економічна сфера використовує ШІ для ділового листування, сервісної комунікації, маркетингу та внутрішнього інформаційного обміну. Це характеризує вибір організацій, а не все світове господарство. Медійна сфера інтегрує ШІ в аналітичні, візуальні та сервісні практики. О. Надточій і Д. Прудіус показують, що українські редакції вже використовують ці засоби, але стикаються з питаннями достовірності, етики та відповідальності [4]. Культурна і видавнича сфери переосмислюють статус автора, творчого внеску та оригінальності [3]. Отже, головна зміна полягає у переході від зовнішнього цифрового середовища до безпосередньої участі систем ШІ у формуванні змісту, тональності та суспільного ефекту повідомлення.

Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що стрімке поширення генеративного штучного інтелекту істотно випереджає

наукове осмислення його довготривалого впливу на соціальну комунікацію. На суспільному рівні це виявляється у зміні критеріїв довіри до повідомлень, ускладненні визначення авторства, поглибленні соціальної диференціації та розподілу інституційної відповідальності. На глибшому рівні зазначена суперечність свідчить про відставання норм професійної етики, правового регулювання й громадського контролю від темпів технологічних змін, унаслідок чого переглядаються підстави визнання інформації достовірною та межі відповідальності учасників комунікації.

Головні зміни полягають у переході від допоміжного алгоритмічного супроводу до безпосередньої участі ІІІ у створенні текстів, персоналізації повідомлень, зміні мовної тональності, формуванні змішаного авторства та загостренні проблеми довіри до джерела повідомлення.

Найвагоміший вплив спостерігається у соціально-побутовій, освітньо-науковій, професійно-економічній, медійній та культурній сферах. Суспільний результат залежить від людського контролю, прозорості використання ІІІ та рівня комунікативної компетентності аудиторії.

Використані джерела

1. Сундар С. Ш., Лі Е.-Дж. Переосмислення комунікації в епоху штучного інтелекту. *Human Communication Research*. 2022. Т. 48, № 3. С. 379–385. DOI : <https://doi.org/10.1093/hcr/hqac014>.
2. Гогенстайн Дж., Кізілджек Р. Ф., ДіФранцо Д. та ін. Штучний інтелект у комунікації впливає на мову та соціальні відносини. *Scientific Reports*. 2023. Т. 13. С. 5487. DOI : <https://doi.org/10.1038/s41598-023-30938-9>.
3. Водолазька С., Крайнікова Т., Рижко О., Соколова К. Автори проти ІІІ: підходи та виклики. *Current Issues of Mass Communication*. 2024. № 35. С. 73–89. DOI: <https://doi.org/10.17721/CIMC.2024.35.73-89>.
4. Надточій О., Прудіус Д. Медійна практика використання технологій штучного інтелекту в Україні. *Інтегровані комунікації*. 2024. № 1 (17). С. 129–138. DOI: <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2024.1717>.
5. Мальдонадо-Канка Л.-А., Касадо-Моліна А.-М., Кабрера-Санчес Дж.-П., Бермудес-Гонсалес Г. За межами допису: систематичний огляд корпоративного штучного інтелекту в соціальних мережах. *Social Network*

Analysis and Mining. 2024. Т. 14. С. 219. DOI: <https://doi.org/10.1007/s13278-024-01382-y>.

6. Цай Н., Гао С., Янь Дж. Як стиль комунікації чатботів впливає на задоволеність, довіру та залученість споживачів у ситуації сервісної невдачі. *Humanities and Social Sciences Communications*. 2024. Т. 11. С. 687. DOI: <https://doi.org/10.1057/s41599-024-03212-0>.

7. Чен К., Шао А., Бурапачіп Дж. та ін. Розмовний ШІ та соціальна рівність: оцінювання комунікації GPT-3 з різними соціальними групами щодо суперечливих тем. *Scientific Reports*. 2024. Т. 14. С. 1561. DOI: <https://doi.org/10.1038/s41598-024-51969-w>.

3. 8. Пан В., Лю Д., Мен Дж., Лю Г. Комунікація людини і ШІ під час першої взаємодії: як агентність ШІ впливає на довіру, симпатію та оцінку якості спілкування. *New Media & Society*. 2025. Т. 27, № 10. С. 5822–5847. DOI: <https://doi.org/10.1177/14614448241259149>.

9. Блоха Я. Є. Роль цифрових технологій у трансформації соціальних комунікацій. *Документно-інформаційні комунікації в умовах глобалізації: стан, проблеми та перспективи* : матеріали IX Міжнар. наук.-практ. конф., м. Полтава, 21 листоп. 2024 р. Полтава, 2024. С. 254–257. URL: <https://reposit.nupp.edu.ua/handle/PoltNTU/17505> (дата звернення: 26.05.2025).

10. Іванова О. ШІ для конструктивної журналістики: сценарії колаборації. *Діалог: медіастудії*. 2025. Вип. 31. С. 45–69. DOI: <https://doi.org/10.18524/2308-3255.2025.31.347558>.

11. Саймон Ф. М., Нільсен Р. К., Флетчер Р. Генеративний ШІ та новини: звіт 2025 року. Як люди оцінюють роль ШІ в журналістиці та суспільстві. Оксфорд : Інститут Рейтерз із вивчення журналістики, 2025. DOI: <https://doi.org/10.60625/risj-5bjv-yt69>.

12. Кірк Г. Р., Габріель І., Саммерфілд К. та ін. Чому відносини людини і ШІ потребують соціально-афективного узгодження. *Humanities and Social Sciences Communications*. 2025. Т. 12. С. 728. DOI: <https://doi.org/10.1057/s41599-025-04532-5>.

13. Фолк Д., Гайне С. Дж., Данн Е. Індивідуальні відмінності в антропоморфізації допомагають пояснити соціальний зв'язок із ШІ-компаньйонами. *Scientific Reports*. 2025. Т. 15. Ст. 36548. DOI: <https://doi.org/10.1038/s41598-025-19212-2>.

15. Міністерство цифрової трансформації України. Рекомендації з відповідального використання штучного інтелекту в медіа. 2024. 11 с.

16. Міністерство освіти і науки України, Міністерство цифрової трансформації України. Рекомендації щодо відповідального впровадження та використання технологій штучного інтелекту в закладах вищої освіти. 2025. 56 с.



Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),
 доктор культурології, професор,
 професор кафедри музичного
 мистецтва Навчально-наукового
 інституту перформативних мистецтв,
 професор кафедри режисури та
 акторської майстерності імені народної
 артистки України Лариси Хоролецьк ННІ
 сучасного мистецтва Національної
 академії керівних кадрів культури і
 мистецтв, заслужений діяч мистецтв
 України, член Національної всеукраїнської
 музичної спілки, куратор проєкту (Doctor
 of Cultural Studies, Professor, Professor of
 the Department of Musical Art of the
 Educational and Scientific Institute of Performing Arts, Professor of the
 Department of Directing and Acting named after People's Artist of Ukraine
 Larysa Khorolets National Academy of Culture and Arts Management,
 Honored Art Worker of Ukraine, member of the National All-Ukrainian
 Music Union, project curator)
ORCID [0000-0001-9166-5259](https://orcid.org/0000-0001-9166-5259)
 e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОЛЬ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ ПАТРІОТИЧНОЇ ПІСНІ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ

THE ROLE OF MODERN POP PATRIOTIC SONGS IN THE FORMATION OF THE NATIONAL CULTURAL IDENTITY OF UKRAINIANS

Сучасна популярна музика стала важливим чинником культурного відтворення нації в умовах російсько-української війни, цифрового поширення мистецького продукту та суспільної потреби в символах єдності. Проблеми пісенної культури, колективної пам'яті й національної ідентичності розглядали О. Афоніна, А. Бурлака, О. Зосім, Н. Овсяннікова, А. Попова, Т. Шершова та ін. Серед зарубіжних дослідників – Б. Андерсон, М. Біазіолі, Д. Вікстрьом, Т. Дрю, М. Стокс, Т. Туріно, С. Фріт та ін.

Аналізуючи означений феномен, А. Бурлака визначає українську естрадну пісню як «транслятор культурної ідентичності» [1, с. 49], наголошуючи на її зв'язку з культурною пам'яттю та національною традицією. У праці «Музика та ідентичність» С. Фріт характеризує ідентичність як «рухомий процес, а не річ, становлення, а не усталене буття» [5, с. 109]. Зіставлення цих поглядів дає підстави розглядати патріотичну пісню як засіб збереження культурного досвіду та водночас як форму його сучасного переживання. Суспільний вплив патріотичної композиції залежить від способу її використання, адже колективне виконання під час благодійного концерту посилює відчуття належності до спільноти, тоді як стримінгове прослуховування може обмежити сприйняття рівнем популярного треку. Таким чином, культурне значення сучасної естрадної патріотичної пісні визначається її художньою якістю, суспільною функцією та здатністю викликати спільне емоційне переживання.

Актуальність дослідження зумовлена потребою з'ясувати, за яких умов сучасна естрадна патріотична пісня переходить від ситуативної медійної популярності до тривалого чинника національної культурної ідентичності, що і становить *мету* цієї розвідки.

Сучасний стан дослідження проблеми засвідчує, що дослідники пов'язують пісенну культуру зі збереженням історичного досвіду, формуванням національної належності та культурною участю. А. Бурлака характеризує українську естрадну пісню як явище масової культури, здатне відтворювати національні традиції [1]. Цю думку поглиблює Т. Шершова, яка зазначає, що «національно-культурна ідентичність визначається як відчуття приналежності до національної спільноти, розгляд своєї особистості крізь призму ототожнення з її символами, цінностями, історією та культурою» [3, с. 7]. Таке визначення пояснює значення народнопісенних практик для збереження колективної пам'яті та культурної спадкоємності. Н. Овсяннікова досліджує розвиток української естрадної пісні, тоді як А. Попова розглядає воєнний репертуар як засіб культурного спротиву [1, с. 44–45].

Зарубіжні праці розширюють це бачення. Зокрема, Б. Андерсон пов'язує націю з уявленням про спільність [4], М. Стокс – із музичним конструюванням групової належності [6], Т. Туріно – з безпосередньою участю людини в музичному житті [7]. Роль українських музикантів у суспільній консолідації та міжнародному представленні України після 2022 року висвітлюють М. Біазіолі й Т. Дрю [8], а Д. Вікстрьом, у статті «Пісні війни: російська війна проти України, популярна музика та соціальні медіа», простежує поширення воєнних пісень у соціальних медіа [9]. Зіставлення цих праць виявляє суперечність між культурною спадкоємністю пісні та мінливістю масового музичного споживання. Можна констатувати, що як у зарубіжному, так і в українському науковому дискурсі недостатньо з'ясованими залишаються умови, за яких короткочасна емоційна реакція переходить у стійку культурну практику. Тому тривалий вплив патріотичної пісні залежить від поєднання сучасної художньої форми з українською мовою, історичною пам'яттю, музичною традицією та відповідальністю виконавця.

Сучасну естрадну патріотичну пісню доцільно визначити як авторський твір або актуальну версію раніше створеної композиції масового поширення, що через текст, інтонацію, образ виконавця та публічне використання актуалізує приналежність до України, громадянську солідарність або історичну пам'ять. Ідентичність формується через повторювані акти слухання, співу та впізнавання культурних образів. Мова відкриває спільний досвід, фольклорна інтонація встановлює зв'язок поколінь, сценічна інтерпретація надає успадкованому матеріалу сучасної форми. Вирішальними залишаються художня переконливість і входження твору до громадських, освітніх та меморіальних практик.

Виразним проявом актуалізації національної музичної пам'яті стало повторне суспільне поширення пісні «Ой у лузі червона калина». Виконання А. Хливнюка на Софійській площі надало історичному твору сучасного звучання, а цифрове тиражування перетворило сольний жест на міжнародну акцію. Композиція Pink Floyd «Hey Hey Rise Up» поєднала

українську мелодію з мовою світової рок-культури. За даними гурту, реліз очолив чарти у 27 країнах, а надходження спрямовувалися на гуманітарну допомогу Україні [11]. Приклад засвідчує продуктивність міжкультурної співпраці: локальний символ зберіг мовну й мелодичну впізнаваність та отримав широку аудиторію. Поза українським історичним досвідом його зв'язок зі стрілецькою традицією потребує додаткового пояснення.

Іншу форму актуалізації ідентичності представляє «Stefania» гурту Kalush Orchestra. Після перемоги на Євробаченні 2022 року образ матері почав співвідноситися з образом Батьківщини. Реп, сопілкові тембри, фольклорна вокальна манера та сучасна пластика створили виразне поєднання спадкоємності й новаторства. Я. Давід'янтс установила, що звучання «Stefania» в TikTok використовували для вираження української ідентичності, підтримки стійкості та розширення аудиторії протистояння воєнному насильству [10]. Цифрова відкритість водночас дозволяла змінювати первісний зміст твору. Композиція «Фортеця Бахмут» гурту «Антитіла» представляє меморіально-мобілізаційний тип патріотичної пісні. Твір, оприлюднений 3 лютого 2023 року, присвячено стійкості українського народу й військових. Акустичну версію автори пов'язали з пам'яттю про загиблих побратимів [12]. Маршова енергія та досвід музикантів-військовослужбовців посилюють переконливість композиції, проте її тривале значення залежатиме від включення до меморіальної культури.

Зарубіжні приклади демонструють різні функції патріотичної пісні. Британська «Three Lions» формує тимчасову спільність уболівальників через колективний спів. Американська «Born in the U.S.A.» Б. Спрінгстіна представляє критичний патріотизм: енергійне звучання контрастує з текстом про травматичний досвід ветерана. Португальська «Grândola, Vila Morena» Ж. Афонсу поєднала громадянську мобілізацію з меморіальним функціонуванням. Такі випадки підтверджують положення М. Стокса та Т. Туріно про зв'язок музики з місцем, участю і груповою належністю [6; 7]. Український досвід визначений актуальною воєнною загрозою та потребою пояснення власної історії міжнародній аудиторії.

Продуктивним є принцип жанрової різноманітності, за якого патріотизм виражається через консолідацію, критичну оцінку минулого або меморіальне співпереживання.

Відзначимо, що базові умови для присутності української музики в медіа та професійному виробництві створює державна підтримка. Закон України «Про медіа» зобов'язує радіомовників забезпечувати щонайменше 40 відсотків пісень державною мовою протягом доби та у визначених часових проміжках [13]. Кількісна норма розширює доступ до українськомовного репертуару, проте не визначає його художнього рівня. Мовна присутність доповнюється фінансуванням створення і публічного представлення музики. Культурна політика має враховувати художню якість, доступність для різних поколінь, регіональне представництво та тривалість суспільного використання твору.

Втім, варто наголосити, що у сьогодення певна категорія авторів створює свій музично-поетичний контент, не очікуючи будь-якої фінансової підтримки, а застосовує свої власні можливості. Тут варто акцентувати на співтворчості автора тез з поетами-пісенниками, зокрема, із Зоєю Володимирівною Ружин, Олександром Львовичем Вратарьовим, Оксаною В'ячеславівною Овсієнко, Ларисою Миколаївною Недін та іншими авторами, з якими написані сучасні естрадні, у тому числі й патріотичні пісні, в яких відбито буремне сьогодення, ніжне кохання, любов до дітей, Батьківщини тощо. Серед таких пісень патріотичного спрямування варто відзначити пісні на слова Зої Ружин, музику Світлани Садовенко «За Перемогу! За волю народу!» з однойменного збірника віршів «За Перемогу! За волю народу! Поезія, пісні та проза, написані в дні війни» (Київ, лютий–травень, 2022 р.) [2]. Також з цієї поетичної збірки нами було створено патріотичні пісні «Привид Києва», «Ярило – Янгол України», «Я – українка!», «До миру висот!», «Синьо-жовта мрія» (сл. З. Ружин та С. Садовенко), «Перемоги весна!». До цієї збірки увійшла й авторська патріотична пісня «Балада про волю. Десь на вигоні» (слова і музика С. Садовенко) (<https://youtu.be/EagfFqhMUvc>). Ці пісні активно виконують сучасні виконавці – Леся Королик-Бойко, Юрій Мамчук, Ілля

Мицай, Аліна Веремієнко, Владислав Мишков, Андріана Озгович, Марія Завадько та інші. Пізніше у цьому авторському тандемі були створені пісні «Богородице Маріє!», «Мистецький спецназ», «Джерелоджерельце», «Я – українець!», «Вишиванка» та інші патріотичні твори. Варто зауважити, що пісня «Я – українець!» на каналі YouTube (https://youtu.be/3uPf5yx8_sE) набрала за незначний проміжок часу 55 736 переглядів і вподобайок, що засвідчує необхідність у таких піснях.

У співпраці з відомим українським поетом-пісняром Олександром Вратарьовим були написані пісні «Пепі українка» (<https://youtu.be/CmmVgI2SXuM>), «Діти Перемоги» (<https://youtu.be/d8xFkWEu6yU>), «В Україні Новий рік» (<https://youtu.be/cYnOfchikGg>) та інші, які виконують діти народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Світлана Садовенко; керівники – Анастасія Нечаєва, Дар'я Завітова; акомпаніатор – Андрій Бедний) та солісти цього дитячого колективу Ілля Мицай та Аліна Веремієнко.

О. Вратарьов написав рядки-присвяту Світлані Садовенко і назвав їх «Маленька пісня – це велике свято»:

Маленька пісня –
Велике свято!
Співайте, діточки,
Вас слухають пташки.
Маленька пісня –
Це велике свято.
А потім ці пісні
Від неба до землі
Співають лелеченьки
І буслята.
А склала ці пісні
На золотій струні
З краплинками дощу
Проста чаклунка.
Нехай цвітуть сади,
Нехай летять пісні
Над рідним краєм

Весело і лунко...

Маленька пісня –
 Велике свято,
 Коли співають
 Дніпро, Карпати.
 Коли співають
 Дерева, квіти.
 Коли співають
 Батьки і діти.
 Маленька пісня –
 Велике свято!
 Чому б нам разом
 Не заспівати?
 Ти чуєш навесні
 Край вікна,
 Співають солов'ї.
 Знов будемо
 Щасливі ми з тобою.
 Маленька пісня –
 Велике свято,
 Коли співають
 Дніпро, Карпати...

Проведений аналіз дає підстави визначити сучасну естрадну патріотичну пісню як чинник національної культурної ідентичності, дія якого виявляється через колективне виконання, емоційне співпереживання, мовну присутність, оновлення культурної пам'яті та міжнародне представлення України. Головна суперечність виникає між суспільною місією пісні та її залежністю від ринку й короткочасної цифрової уваги.

Подальших досліджень потребують питання жанрової різноманітності, професійного продюсування, музичної освіти, захисту авторських прав і міжнародного просування.

Стійка ідентичність формується через повторювану культурну практику, тому пісня набуває тривалого значення за умови входження до освіти, повсякденного слухання, громадських подій і міжпоколіннєвої пам'яті.

Використані джерела

1. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. Питання культурології. 2023. № 41. С. 43–51. DOI : [10.31866/2410-1311.41.2023.276688](https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688).
2. Ружин З. В. За Перемогу! За волю народу! Поезія, пісні та проза, написані в дні війни. Київ, лютий–травень, 2022 р. ТОВ «Юрка Любченка», 2022. 156 с.
3. Шершова Т. В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини) : дис. ... д-ра філософії : 034 Культурологія. Київ, 2021. 241 с. URL : <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3454> (дата звернення: 27.07.2025).
4. Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Rev. ed. London ; New York : Verso, 2006. 240 p.
5. Frith S. Music and Identity. Questions of Cultural Identity / ed. by S. Hall, P. du Gay. London : SAGE Publications, 1996. P. 108–127.
6. Stokes M., ed. Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place. Oxford ; Providence : Berg, 1994. 212 p.
7. Turino T. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago : University of Chicago Press, 2008. 258 p.
8. Biasioli M., Drew T. Ukrainian Popular Music in Times of War: National Identity, Transnational Projections and the Musician as Grassroots Ambassador. IASPM Journal. 2024. Vol. 14, no. 2. P. 6–29. DOI : [10.5429/2079-3871\(2024\)v14i2.2en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2024)v14i2.2en).
9. Wickström D.-E. Songs of War: The Russian War on Ukraine, Popular Music and Social Media. IASPM Journal. 2024. Vol. 14, no. 2. P. 52–74. DOI : [10.5429/2079-3871\(2024\)v14i2.4en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2024)v14i2.4en).
10. Davidjants J. «Stefania» for Identity, Affinity, and Disruption: The Role of Sound in TikTok War Activism. Res Musica. 2024. No. 16. P. 25–38. DOI : [10.58162/EZM6-2510](https://doi.org/10.58162/EZM6-2510).
11. Pink Floyd. Hey Hey Rise Up. The Official Pink Floyd Site. 2022–2023. URL: <https://archive.pinkfloyd.com/news/> (дата звернення: 27.07.2025).
12. Фортеця Бахмут. Антитіла : офіційний вебсайт. 2023. URL : <https://antytila.com/albums/forteczya-bahmut/> (дата звернення: 27.07.2025).
13. Про медіа : Закон України від 13 грудня 2022 р. № 2849-IX. База даних «Законодавство України». URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2849-20> (дата звернення: 25.09.2024).



**Сапожнік Ольга Василівна
(Olga Sapozhnik),**

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва*

Навчально-наукового інституту

перформативних мистецтв Національної

академії керівних кадрів культури і мистецтв

(PhD Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Associate Professor of the Department of Vocal

Arts of National Academy of Culture

and Arts Management),

ORCID ID 000000-0003-3510-5817

E-mail: olgavasylivna08@gmail.com

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНС ЯК ПРЕЗЕНТАНТ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ: ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ ЖАНРУ

UKRAINIAN ROMANCE AS A PRESENTER OF CHAMBER AND VOCAL FOLK ART: ON THE QUESTION OF THE ORIGINS OF THE GENRE

В Україні ще за часів Київської Русі поряд з духовною музикою та фольклором функціонувала і камерна вокальна творчість усної традиції, так звана побутова пісенна творчість. Поєднання основних музичних напрямів сприяло формуванню світського професійного музичного мистецтва, що мало вияв у таких вокальних жанрах, як: духовна пісня, світський та духовний кант, пісня-вірша, пісня-романс. Основними осередками побутування світської професійної музики були міста, князівства, придворні середовища, пізніше – гетьманські, магнатські й старшинські маєтки та містечка, у міському побуті – музичні цехи, пізніше – шкільні театри, драми тощо [1, с. 53].

Серед багатьох жанрів і форм української народної творчості важливе місце посідає *романс* – сольна, переважно лірична пісня (рідше дуєт або тріо), що виконується здебільшого з інструментальним супроводом. Даючи означення романсу варто відмітити, що це перш за все ліричний жанр музично-поетичного мистецтва, в якому глибоко і

всебічного розкривається внутрішній світ людини, її інтимні почуття, думки та настрої.

Українському романсу передують жанри: кант, пісня-вірша та пісня-романс. Найбільш характерними рисами романсу постають: перевага особистих інтимних мотивів; психологічно-заглиблене, деталізоване відображення почуттів та настроїв; наспівна кантиленна мелодія тощо. Тематика українських романсів охоплює історичні події, любовну лірику, суспільні та політичні аспекти, філософські роздуми про буття та природні мотиви.

Щодо сфери побутування слід вказати, що українські романси та їх попередники кант, пісня-романс, пісня-вірша є одними з основних видів камерної музики, виконуються частіше в домашніх умовах, під час тематичних вечорів, імпрез, особистих святкувань товариствах, де збираються любителі вокального камерного співу. Саме камерність виконання вирізняє їх від багатьох гуртових пісень, що виконувались повсюдно: як у приміщенні, так і на майданах, площах, залах, під час роботи в полі й на масових народних гуляннях.

Від часу зародження народний романс тісно пов'язаний з професійною музикою та пісенною літературою. Індивідуальне творче начало відіграє тут набагато більшу роль, ніж в інших жанрах пісенного фольклору. Структура віршів у романсах вирізняється квадратно-симетричною будовою строфи, рівноскладовим віршем, чіткою ритмікою, дводольністю (хорей, ямб), тридольністю (дактиль, амфібрахій, анапест) або змішаними розмірами; виразною римою, поширеною коломийковою строфою. Щодо музикознавчих особливостей українських романсів, варто відмітити вільну або стійку метро ритмічну структуру, дводольний або тридольний метр, мажорно-мінорну систему, підпорядкованість нормам функціональної гармонії, превалювання аавтентичних кадансів з ввідним тоном у мінорі тощо.

Однією з предтеч жанру українського романсу є *кант* – хорова побутова пісня. До основних стильових ознак канту варто віднести переважно триголосний виклад, чітку ритміку, куплетність форми.

За тематикою канти поділяються на покайні, любовно-ліричні, прославні, застільні, жартівливі, сатиричні. До прикладу візьмемо українську народну пісню-конт «Ой під вишнею, під черешнею», котру вважають одним з найбільш ранніх зразків української пісні-романсу. Її музично-поетична форма має типові для цього жанру риси: квадратно-симетрична будова строфи, чітка ритміка, проста й визначена ладова-гармонічна структура [2, с. 115].

У XIX ст. жанр конту занепадає, поступившись місцем пісні-романсу. Важливу роль у розвитку української пісні-романсу відіграла музично-поетична творчість Григорія Сковороди, котрий є автором значної кількості контів та солоспівів. Пісні-канти Григорія Савича Сковороди постають як аранжування народних варіантів ліричної пісні, так і його власних мелодій. Зокрема, поезія Г.Сковороди «Всякому городу нрав і права», «Стоїть явір над горою», належать до ранніх зразків українського романсу.

Поряд із кантами в Україні поширювалася так звана «*пісня-вірша*» або «світська пісня». Значного поширення набули ці пісні на історичну, героїко-патріотичну, сатиричну тематику, а також ліричні пісні-вірші сентиментального характеру. Мова жанру "пісень-віршів" здебільшого штучна, насичена старослов'янізмами та полонізмами. Однак з часом вона наблизилася до живої народної мови. Цим пісням притаманні характерні для народних психологічні паралелізми, постійні епітети, типова народна символіка, використання образів природи, чітка строфічна будова тощо.

«Пісня-вірша» є більш гнучкою за формою, ніж конт, тому й більш придатною для вираження особистісних почуттів. За походженням пісня-вірша тісно пов'язана з міським побутом, в якому формувався гомофонно-гармонічний процес мислення, що в подальшому стало основою для усталення стилю пісні-романсу. Неабияку роль у цьому процесі відіграло взаємопроникнення національних культур різних етносів в українських містах. Побутовий світський конт та «пісня-вірша» стали найближчими попередниками пісні-романсу стосовно професіонального мистецтва та художньої літератури.

Чималий вплив на формування жанру романсу мав український народний музичний театр. У старовинному українському ляльковому театрі «вертепі» (XVIII ст.) а також у п'єсах-водевілях (XVIII – XIX ст.) солоспіви романсового характеру фігурували як вставні номери. Особливе місце в історії українського музичного театру посідає опера «Наталка-Полтавка» Івана Котляревського на музику Миколи Лисенка, яка значною мірою побудована як на народних піснях: «Сонце низенько», «Віє вітер горою» - запозичених з фольклору; так і на авторських: «Ой я дівчина полтавка», «Ой під вишнею». В цілому, в цій опері занумеровано І.Котляревським 19 пісень. Всі вони відіграють особливу драматургічну роль, розкриваючи характери головних героїв, їхні почуття, образи.

Розвиток жанру народного романсу, збагачення його новим ідейно-тематичним змістом, весь час відбувався паралельно з розвитком поетичної літератури та професійної музики. Якщо XVIII ст. є періодом становлення цього жанру, то XIX ст. можна вважати періодом його розквіту. Саме в цей час з'являється велика кількість пісень-романсів, які стали класичними. Багато прекрасних романсів створив народ на тексти відомих або й невідомих нам поетів. Автори текстів багатьох романсів уже забуті, лише окремі риси змісту та художньо-поетичного стилю вказують на їхнє літературне походження. Найважливішою рисою, що визначає пісню-романс як один із жанрів фольклору, є усне побутування й передання, що сприяє тягlostі існування в усній народній традиції. Саме це вирізняє пісню-романс від жанру романсу, створеного композиторами. Варто також зауважити, що лише окремі зразки романсів, професійно створених композиторами, наближаються своїми художньо-стилістичними рисами до народних пісень та міцно увійшли в народний побут, збагативши скарбницю українського фольклору, зокрема: «Дивлюсь я на небо» (муз. Л. Александрової), «Нащо мені чорні брови» (муз. Д. Бонковського), «Тихесенький вечір» (муз. К. Стеценка), «Тихо над річкою» (муз. П. Батюка) та інші.

Однією з характерних ознак пісень-романсів є інструментальний супровід. Найчастіше романси виконують у супроводі фортепіано, баяна, бандури або ж гітари. У романсах професійних композиторів акомпанемент відіграє головну роль поряд з вокальною партією, є невід'ємним компонентом художньої форми твору. У народних піснях-романсах, як і загалом в сольних піснях, супровід має бути обов'язковим лише для концертного виконання.

Пісня-романс виникла в Україні приблизно в другій половині XVIII ст. Романс був тим видом мистецтва, в якому найактивніше відбувалося взаємодіяння й схрещування з одного боку, усної народнопісенної творчості, а з іншого – писемної літератури та професійної музики, які привносили з собою різноманітні художні течії та естетичні впливи.

Назва жанру «романс» закріпилася в основному за ліричними піснями літературного походження, в яких розкриваються здебільшого інтимні почуття людини, особливо у піснях любовного змісту. Проте й серед суспільно-побутових та історичних пісень є чимало зразків, що мають окремі стильові риси романсу, до прикладу: «Ой біда, біда чайці-небозі», «Гомін, гомін, по діброві», «Добри вечір тобі, зелена діброво» та ін.. У романсах цього типу знайшли своє втілення народна героїка, патріотичні ідеї захисту вітчизни від ворогів та боротьби за кращу долю українського народу.

Окремі зразки романсової лірики трапляються й серед бурлацьких, чумацьких та заробітчанських пісень. До таких можна віднести: «Ой не п'ються пива-меди», «Ох і не стелися, хрещатий барвінку», «Чуєш, брате мій», «Тече вода в синє море», «Ой покрились білим снігом полонини» та інші.

Пісні жартівливого змісту з рухливим і жвавим характером виконання здебільшого до романсів не відносять. Проте, деякі все ж можна вважати романсами. Наприклад, «Ой казала мені мати», «Гандзя», «Чом, чом не прийшов», «А вже третій вечір» тощо. У формуванні пісень цього типу, як і всіх інших пісень-романсів, важливу роль відіграли їх

специфіка побутування та виконання як у домашній музичній родинно-побутовій забаві, так і на концертній естраді сіл та містечок.

Потужний вплив на українську народну пісню-романс мала творчість Тараса Шевченка. У піснях-романсах на слова Т. Шевченка надзвичайно правдиво і глибоко відбилися думки й переживання простих людей в образі самотньої зрадженої і скривдженої жінки («Нащо мені чорні брови»), безталанного козака («Тече вода в синє море»), чумака, що помирає у степу («Ой не п'ються пива-меди»), також в образі рідної української природи («По діброві вітер виє», кантата-поема «Хустина» а ін.). В окремих романсах розкривається громадянська туга поета, його вболівання за долю рідного краю та свого народу («Думи мої», «Мені однаково, чи буду») тощо.

Тематика краси природи займає чільне місце в українських народних романсах. Створюючи певний настрій, вона служить здебільшого тлом, на якому розгортається сюжет твору (романси: «Вечір надворі», «Місяць на небі»). В окремих випадках образи природи пронизують всю пісню наскрізь, відіграючи тим самим вельми важливу драматургічну функцію (романси: «Ой не світи, місяченьку», «Повій, вітре, на Вкраїну»). В романсі «Тече вода в синє море» образ безмежного бурхливого моря, проходячи через увесь твір, надзвичайно поглиблює його психологічний зміст, підкреслюючи трагізм долі самотнього козака, загубленого на чужині. Співставлення природних явищ з емоційним образом внутрішніх почувань людини пронизують усю романсову лірику української камерної музики.

Як висновок, варто зазначити, що український романс як один з різновидів камерної вокальної музики сформувався на основі духовної спадщини, фольклору, народної усної творчості, зумів їх акумулювати, переосмислити й відтворити у нових музичних формах. Упродовж віків згадані музичні напрями, а саме: духовна музика (кант, духовна пісня, псалма) та світська вокальна творчість (пісня-вірша, пісня-романс, солоспів) функціонують в симбіозі, взаємозбагачуючи і підсилюючи одна

одну, що стимулює процеси національної ідентичності та накладає характерний відбиток на вокальну культуру України в цілому.

Використані джерела

1. Сапожник О. В. Бароковість у літургійній музиці України XVII-XVIII століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: Мистецтвознавство): наук. зб. Том 34. Вип. 34 (2020) / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, В. Г. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2020. 271с. С. 50-56. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.31>
2. Sapozhnik O. Traditions of church music of orthodoxy in the chamber vocal work of Ukrainian classical composers. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 73. Том 3. 382 с. С. 113–121. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-17>



Сафрончик Євген Сергійович (Ievgen Safronchuk),
доцент кафедри музичного мистецтва
Науково-навчального інституту перформативних
мистецтв Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв (Associate Professor, Department of
Music Art Scientific and Educational Institute of Performing
Arts, National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);

Марченко Ольга Станіславівна (Olha Marchenko),
старший викладач кафедри музичного мистецтва
Науково-навчального інституту перформативних мистецтв
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Senior lecturer at the Department of Music Art of the Scientific
and Educational Institute of Performing Arts of the National
Academy of Culture and Arts Management)
ORCID ID <https://orcid.org/0009-0001-5364-1587>
e-mail: o.marchenko@dakkkim.edu.ua
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)



ДИСЦИПЛІНА «ВОКАЛ ДЛЯ БАНДУРИСТІВ» ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

VOCAL TRAINING FOR BANDURA PLAYERS AS A FACTOR IN THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF HIGHER EDUCATION STUDENTS SPECIALISING IN MUSICAL ARTS

Анотація: У статті аналізується значення навчальної дисципліни «Вокал для бандуристів» у системі підготовки фахівців зі спеціальності «Музичне мистецтво» (спеціалізація – бандура). Розглядається вплив цієї дисципліни на формування професійно-виконавських компетенцій, розширення творчого потенціалу та підвищення конкурентоспроможності майбутніх музикантів. Особлива увага приділяється синтезу інструментальної та вокальної технік як основи для всебічного розвитку виконавця.

Ключові слова: бандура, вокал для бандуристів, музичне мистецтво, співак-бандуриста.

Abstract: The article analyses the significance of the academic discipline «Vocals for Bandura Players» in the system of training specialists in the field of «Musical Art» (specialisation – bandura). It examines the influence of this discipline on the formation of professional performing skills, the expansion of creative potential, and the improvement of the competitiveness of future musicians. Particular

attention is paid to the synthesis of instrumental and vocal techniques as the basis for the comprehensive development of the performer.

Keywords: *bandura, vocals for bandura players, musical art, singer-bandura player.*

У сучасній системі вищої музичної освіти України підготовка фахівців-інструменталістів передбачає не лише глибоке опанування основного інструменту, а й оволодіння суміжними дисциплінами, що сприяють комплексному професійному становленню. У контексті спеціалізації «Бандура», яка історично поєднує інструментальну та вокальну складові, виняткового значення набуває дисципліна «Вокал для бандуристів». Вона є не просто додатковим курсом, а фундаментальним чинником формування унікального виконавського стилю та розширення професійних горизонтів здобувача. Метою даної роботи є науковий аналіз ролі та впливу зазначеної дисципліни на професійний розвиток здобувачів вищої освіти.

Метою дослідження є аналіз ролі та впливу дисципліни «Вокал для бандуристів» на професійний розвиток здобувачів вищої освіти спеціальності «Музичне мистецтво», зокрема на формування їхніх виконавських компетенцій, педагогічних навичок та розширення творчого потенціалу.

Методологія та аналіз. Ефективність викладання дисципліни «Вокал для бандуристів» базується на принципах системного підходу, що поєднує вокально-технічний та інструментально-виконавський аспекти. Цей процес включає:

- Формування вокально-технічних навичок: Робота над постановкою голосу, диханням, артикуляцією та інтонаційною чистотою. Особливістю є адаптація вокальної техніки до специфіки гри на бандурі, де співак-бандурист має одночасно контролювати координацію рухів та якість звуковидобування.
- Синтез інструментальної та вокальної технік: Завданням дисципліни є не лише розвиток окремих навичок, а їхня інтеграція. Набуття досвіду співу під власний акомпанемент сприяє поліпшенню інструментального фразування, оскільки вокальна мелодична лінія слугує еталоном для музичної виразності на інструменті. Це дозволяє досягти композиційної цілісності та емоційної глибини виконання.
- Розширення репертуарного потенціалу: Опанування вокальної техніки відкриває для студента широкий спектр вокально-інструментального

репертуару – від класичних народних дум та історичних пісень до творів сучасних композиторів. Це значно підвищує виконавську універсальність бандуриста.

Опанування дисципліни «Вокал для бандуристів» має прямий вплив на майбутню професійну діяльність випускників, зокрема в таких сферах:

1. Концертна діяльність: Виконавці, що володіють вокально-інструментальним синтезом, мають значну перевагу на концертній сцені. Їх виступи є більш виразними та емоційно насиченими, що забезпечує глибший контакт із аудиторією.

2. Педагогічна практика: Бандуристи, які отримали вокальну підготовку, здатні ефективніше викладати, демонструючи своїм учням як вокальну, так і інструментальну партії та технології опрацювання музичного матеріалів. Це сприяє цілісному формуванню майбутніх поколінь виконавців.

3. Науково-дослідницька діяльність: Розуміння вокальної складової української традиції дозволяє студентам проводити більш глибокі дослідження в галузі етномузикології та музикознавства, зокрема, аналізуючи автентичне виконавство кобзарів і бандуристів.

Таким чином, дисципліна «Вокал для бандуристів» є невід'ємною та стратегічно важливою складовою професійної підготовки здобувачів вищої освіти спеціальності «Музичне мистецтво». Її вивчення сприяє не лише формуванню вокальних та інструментальних навичок, а й забезпечує синергію виконавських компетенцій, що є основою для всебічного розвитку фахівця. Ця дисципліна підвищує конкурентоспроможність випускників на ринку праці, розширює їхні творчі та педагогічні можливості, а також відіграє ключову роль у збереженні та популяризації автентичної української музичної культури. Таким чином, інтеграція вокальної підготовки в освітню програму бандуристів є необхідною умовою для якісного професійного становлення.

Використані джерела

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Монографія. 2-е вид., перероб. і доп. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с
2. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2019. 90-97 с.
3. Посікіра Л. Особливості роботи над постановкою голосу та вокально-інструментальними творами з бандуристом-співачом. Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, 2006. 20 с.



Свитка Ірина (Iryna Svytko),

вчителька української мови та літератури в школі українознавства «Рідна Школа» м. Детройту, штат Мічиган, США; директор Детройтського відділу Українського Музичного Інституту Америки (УМІ), викладач фортепіано і акомпаніатор; Перший Віце-Президент УМІ Америки; членкиня 76 відділу США Америки, імпрезовий референт; музичний керівник та акомпаніатор жіночого вокального ансамблю «Вишиванка» (США); членкиня Координаційної ради Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі»; учасниця Муніципального хору міста Фармінгтон Гіллс (Teacher of

Ukrainian language and literature at the " Ridna Shkola" (Native School) of Ukrainian Studies in Detroit, Michigan, USA; Director of the Detroit Branch of the Ukrainian Music Institute of America (UMI), piano instructor, and accompanist; First Vice President of UMI of America; member and events coordinator of UNWLA (Ukrainian National Women's League of America) Branch 76; music director and accompanist for the " Vyshyvanka" women's vocal ensemble (UNWLA); member of the Coordinating Council of the international organization "" Women-Myrrh-Bearers in the Diaspora" ; member of the Farmington Hills Municipal Choir) м. Фармінгтон Гіллс, штат Мічиган, США (Farmington Hills, Michigan, USA)

РОЛЬ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ІНСТИТУТУ АМЕРИКИ В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ НА АМЕРИКАНСЬКОМУ КОНТИНЕНТІ ТА У ВИХОВАННІ ПАТРІОТИЗМУ УЧНІВ ЧЕРЕЗ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТА КОМПОЗИТОРІВ-КЛАСИКІВ

THE ROLE OF THE MUSICIAN-EDUCATOR AT THE UKRAINIAN MUSIC INSTITUTE OF AMERICA IN POPULARIZING UKRAINIAN MUSIC IN THE AMERICAS AND FOSTERING PATRIOTISM AMONG STUDENTS THROUGH THE PERFORMANCE OF WORKS BY CONTEMPORARY AND CLASSICAL UKRAINIAN COMPOSERS

Українська діаспора в США зробила і продовжує робити надзвичайно багато для збереження і розвитку української культури і

мистецтва на північно-американському континенті. Сполучені Штати – багатонаціональна країна, тому важливо для нас, українців, не загубитися серед цього бурхливого океану культур, не втратити рідну мову, культурні і мистецькі традиції, зберегти українську національну ідентичність. Зокрема, у штаті Мічиган, в околицях Детройту за останні більше, ніж 100 років українцями діаспори було збудовано декілька українських церков, діє Український Культурний Центр, щоденна американсько-українська Католицька Школа Непорочного Зачаття, дві суботні українські школи, діє Детройтський відділ (музична школа) Українського Музичного Інституту Америки, Союз Українок Америки та багато інших громадських організацій.

Емігрувавши з родиною до Детройту у 2006 році, я активно включилася в життя української діаспори. До еміграції я працювала викладачем та акомпаніатором Івано-Франківської музичної школи #3, співала у вчительському та церковному хорах. Через тиждень перебування на американському континенті я вже співала у хорі Церкви Непорочного Зачаття. Того ж року мої дві донечки стали ученицями Школи Українознавства Товариства «Рідна Школа», через деякий час вони закінчили її з відзнакою. У 2007 році я отримала працю в цій школі, де сповна змогла втілити і продюсувати мої знання і вміння як вчителя і музиканта. У 2007 році я почала викладати фортепіано на Детройтському відділі УМІ (Українського Музичного Інституту). Моєю першою ученицею з класу фортепіано в Америці була доня Соломія Свитка, яка в Україні закінчила 3 класи фортепіано і дуже хотіла продовжувати навчання.

УМІ – найбільша і найстарша професійна музична школа української діаспори, заснована у 1952 р. в Нью-Йорку. У ті часи філії УМІ були поширені у 23 містах США. Ця мережа філіялів була створена на зразок Вищого музичного Інституту ім. М. Лисенка на Західній Україні, де засновники УМІ викладали в 30-х роках ХХ ст. Співзасновником, організатором, першим директором і президентом УМІ був піаніст-педагог Роман Савицький-старший. В наступні роки президентами були

обрані: композитори-музикознавці І. Соневицький, З. Лисько, піаністи-педагоги Д. Гординська-Каранович, М. Байлова, Т. Богданська, Н. Котович, диригент-педагог Б. Волянська. З 2016 року і в даний час УМІ очолює президент Марія Лончина-Лісовська, піаністка-педагог, яка з 2001 по 2016 роки була директором Детройтського відділу. УМІ був заснований з метою надати можливість українським емігрантам музикантам-педагогам навчати дітей діаспори в кращих європейсько-українських та американських музичних традиціях, виховувати юне покоління в любові до батьківщини, а також, поширювати на американському континенті українську музичну спадщину. Саме це і роблять музиканти-педагоги УМІ уже протягом 70-ти років.

У 2016 році я була обрана директором відділу УМІ в Детройті. На даний час наш відділ є найбільший серед інших за кількістю учнів – 58. У відділі працюють 12 викладачів: 8 піаністів, 2 скрипалі, 1 вокалістка і 1 вчитель духових інструментів. Навчання гри на музичних інструментах відбувається за програмою УМІ, в основі якої – програма української музичної школи та американської. Вчителі Детройтської школи тримають тісні зв'язки з американською музичною школою, через те, що більшість з нас належить до різних американських музичних асоціацій. Наприклад, я є членом MTNA (Music Teacher National Association), ММТА (Michigan Music Teacher Association), MDML (Metropolitan Detroit Musicians League). Це дає можливість мені відвідувати штатівські музичні конференції, спілкуватися з американськими педагогами, переймати їхній досвід і ділитися своїм багатолітнім (понад 30 років) досвідом вчителя фортепіано. Також, я маю чудову можливість посилати своїх учнів на різні американські штатні конкурси, концерти: Young Artist Competition, Student Concert at Evola Music or at Kawai Piano Gallery, Piano Duets Festivals, Student Achievement Testing та інші.

Виконання 1-2 творів українських композиторів є обов'язковим у річній програмі УМІ. Навіть американці, поляки, румуни, китайці та філіппінці, які навчаються на нашому відділі, грають українську музику із задоволенням, особливо зараз, у час війни. Кожного року зорганізовуємо

концерт української музики. На відділі намагаємося зберігати українські різдвяні традиції. Щороку проводжу з учнями свого класу Різдвяний концерт, на якому діти грають і співають колядки сольо або дуетами. У 2021 році був проведений концерт української музики під назвою «Музичний калейдоскоп». В час жорстокої та кривавої російсько-української війни ми, вчителі УМІ зорганізовуємо концерти в підтримку ЗСУ, долучаємо кошти з концертів для гуманітарної допомоги нашим захисникам, для закупівлі дронів. 10 квітня 2022 р. – зорганізований і успішно проведений Ювілейний концерт відділу з нагоди 70-річчя створення УМІ Америки – «Боже, Україну бережи». Гостями-виконавцями на ньому були Андрій Штурко, мій учень-випускник 2021 р. та Ольга Яловенко, солістка Івано-Франківської обласної філармонії. Зібрані кошти з квитків та благодійних датків були відправлені на потреби української армії. У грудні 2022 р. за моєю ініціативою, як директора, був проведений великий благодійний різдвяний концерт усіх учнів та вчителів відділу – «Різдвяна Зірка Перемоги». На концерт завітало багато гостей з детройтської громади, які побачили, з яким задоволенням наші діти та педагоги виконують колядки і щедрівки в обробці відомих українських композиторів. Зібрані до благодійної Скриньки кошти були відправлені на гуманітарну допомогу ЗСУ.

Учні відділу та вчителі є постійними учасниками багатьох імпрез, які організовує українська громада в Детройті, де вони виконують твори українських композиторів. Хочу відзначити участь моїх учнів Анастасії Банах, Романа Жилича, Андрія Штурка у громадському Шевченківському святі 2015, 2018 та 2019 р.р. Учні Христина Скочипець та Андрій Штурко виконали пісню “Сини Майдану” на концерті вшанування Небесної Сотні у 2019 р., а учні Андрій Марунчак та Анастасія Банах грали на концерті до Свята Покрови (2022). У листопаді 2022 р. четверо учнів відділу – Т Москалюк (викл. М. Борищук), Віктор Остап’юк (викл. Г. Яловенко), та учні Юлія Телебзда і Андрій Пасічник (викл. І. Свитка) мали честь представити Детройтську музичну школу на Ювілейному концерті УМІ в Нью-Йорку. Андрій Пасічник майстерно виконав Ноктюрн до-дієз мінор

М. Лисенка, а вчительський дует у складі Ірини Свитки та Галини Яловенко виконав «Ліричне попурі» М. Канке. Саме через таку активну концертну діяльність виховуємо патріотичні почуття наших учнів до України, до землі, де народилися їхні батьки.

Щорічно у грудні в Торонто (Канада) проходить Міжнародний (канадсько-американський) Фестиваль Української музики ім. Марти Кравців-Барабаш. Учні Детройтського відділу також є учасниками цього музичного свята української музики. Так, за останні 6 років у ньому брали участь мої учні: Анастасія Банах, Андрій Пасічник, Андрій Марунчак та Андрій Штурко. Умовою участі у фестивалі є – обов'язкове виконання 1-2 творів українських композиторів.

Ще одним дуже цікавим і важливим моментом навчання для наших учнів є участь у міжнародних дистанційних фестивалях-конкурсах. Це можливість показати свою творчість, свою гру більш ширшому колу глядачів. Влітку 2021 р. мої учні брали участь у багатожанровому конкурсі-фестивалі «Нашого цвіту – по всьому світу» і здобули такі оцінки: Анастасія Банах – 1 премія, Андрій Пасічник – Гран Прі, Андрій Штурко – Гран Прі. Участь учнів у різдвяно-мистецькому фестивалі-конкурсі «На різдвяні свята всі ся згуртуймо» (грудень 2022-січень 2023): Юлія Телебзда – 1 премія, Андрій Пасічник – Гран Прі. І знову ж таки, умовою участі в обидвох фестивалях було – виконання творів українських композиторів.

Вчителі Українського Музичного Інституту Америки, зокрема в Детройтській музичній школі, завжди були і залишаються яскравим взірцем навчання своїх учнів грі на музичному інструменті у кращих українських, європейських та американських традиціях. Через виконання творів сучасних та класичних українських композиторів, через ознайомлення учнів з їхнім життєвим і творчим шляхом, ми виховуємо любов до української музики, культурних традицій, до мови та історії країни – батьківщини їхніх батьків, адже більшість наших учнів уже народилися в Америці.

Протягом 70-ти років існування УМІ музиканти-педагоги виконують, розповсюджують та популяризують українську музику на американському континенті. Зараз, як ніколи раніше, ми, сучасне покоління українських музикантів-педагогів, розуміємо наскільки важливою є наша діяльність, наше покликання далеко від батьківщини, адже зброя митця – це його інструмент, голос, слово і музика. Виховуючи дітей в українському дусі, ми плекаємо наступне покоління справжніх українців, яким прийдеться відбудовувати Україну і захищати її інтереси в світі.

*Семенуха Руслан Петрович (Ruslan Semenukha),
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв (Postgraduate student of the National
Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ВПЛИВ НОВИХ ЗВУКОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ПРОЦЕС СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ XXI СТОЛІТТЯ

THE INFLUENCE OF NEW SOUND TECHNOLOGIES ON THE PROCESS OF CREATING ELECTRONIC MUSIC OF THE XXI CENTURY

Електронна музика є унікальним феноменом сучасного мистецтва, що розвивається на перетині науки, технологій і творчих пошуків. Завдяки швидкому розвитку цифрових технологій з'являються нові засоби виразності, які суттєво змінюють підхід до композиції, виконання та сприйняття музики. У даному дослідженні розглянуто основні сучасні виражальні засоби електронної музики та їх вплив на процес створення електронної музики, зокрема новітні методи синтезу, алгоритмічну композицію, штучний інтелект, просторові аудіотехнології, інтерактивні системи, живе виконання та аудіовізуальні інновації.

Новітні методи синтезу звук. Синтез звуку є основою електронної музики, оскільки дозволяє створювати нові тембри, текстури та музичні простори. Сучасні методи синтезу розширюють можливості композиторів,

надаючи інструменти для глибокої маніпуляції звуком. Вейвтейбл-синтез базується на використанні хвильових таблиць, що дозволяють поступово змінювати форму хвилі, створюючи динамічні тембри. Популярні інструменти: Serum, Vital, Wavetable (Ableton Live). Аналіз вейвтейбл-синтезу показує, що він дозволяє отримати більш органічне та динамічне звучання, ніж традиційний субтрактивний синтез [1].

Фізичне моделювання. Цей метод базується на математичних моделях, що імітують реальні музичні інструменти. Наприклад, Pianoteq використовує фізичне моделювання для створення реалістичних акустичних фортепіано. У порівнянні з семплюванням, фізичне моделювання забезпечує значно гнучкіші можливості для маніпуляції тембром [2].

Нейросинтез. Штучний інтелект здатен генерувати унікальні тембри, що не існували раніше. Наприклад, Magenta DDSF використовує нейромережі для синтезу звуків, аналізуючи акустичні моделі. У 2022 році група МІТ провела експеримент, в якому нейросинтез продемонстрував здатність імітувати та модифікувати реальні акустичні середовища точніше, ніж традиційні методи.

Алгоритмічна композиція та штучний інтелект. Сучасна електронна музика все більше використовує алгоритми та штучний інтелект у створенні звукових структур. Генеративна музика створюється за допомогою алгоритмів, що змінюють композиційні параметри в реальному часі. Наприклад, Brian Eno's Bloom генерує нескінченні музичні варіації. Аналіз взаємодії генеративних алгоритмів із традиційними методами композиції показує, що вони сприяють появі нових форм музичного мислення [3].

Нейромережі для аналізу та синтезу музики. Алгоритми машинного навчання використовуються для створення стилістичних імітацій. Наприклад, OpenAI Jukebox аналізує стилі відомих артистів і генерує нову музику у відповідних жанрах. У 2021 році Google Magenta провела експеримент, у якому штучний інтелект створив композиції, що змогли пройти сліпий тест на сприйняття серед реальних музичних творів.

Просторові та багатоканальні аудіотехнології. Просторова організація звуку є важливим виражальним засобом у сучасній електронній музиці. Технології Ambisonics, Dolby Atmos та Wave Field Synthesis дозволяють розміщувати звук у тривимірному просторі, що використовується в кіно, VR-інсталяціях та живих виступах. У порівняльному дослідженні з'ясувалося, що слухачі суб'єктивно сприймають Ambisonics-аудіо як більш реалістичне порівняно зі стереофонічним звучанням [5].

Бінауральний звук створює ілюзію 3D-простору у звичайних навушниках, що активно використовується в ASMR та інтерактивних аудіокнигах.

Модульний синтез. Аналогові та цифрові модульні синтезатори, такі як Eurorack, дозволяють музикантам створювати унікальні звуки в реальному часі. MIDI-контролери та жестові інтерфейси ROLI Seaboard, Ableton Push, Leap Motion дозволяють керувати параметрами звуку за допомогою дотику, рухів або натискання.

Інтерактивні системи на основі біометричних даних MiMu Gloves та Neural DSP використовують дані про серцебиття, рухи або навіть мозкові хвилі для генерації музики [4]. У 2022 році у Гарвардському університеті було проведено експеримент із використанням EEG-сканерів для управління музичною імпровізацією в реальному часі.

Аудіореактивні візуалізації. Програми TouchDesigner, Resolume та Notch дозволяють створювати графічні ефекти, що змінюються у відповідь на аудіосигнал.

VR- і AR-інсталяції. Використання віртуальної та доповненої реальності для створення інтерактивних аудіовізуальних перформансів.

Сучасні виражальні засоби електронної музики демонструють унікальне поєднання мистецтва та технологій. Нові методи синтезу, генеративні алгоритми, штучний інтелект, багатоканальне звучання, інтерактивні системи та аудіовізуальні рішення дозволяють створювати унікальні звукові простори та експериментувати з новими формами музичної виразності.

Майбутнє електронної музики передбачає ще глибшу інтеграцію з неймережами, розширену реальність та біотехнології, що зробить її ще більш персоналізованою та інтерактивною.

Використані джерела

1. Smith, J. O. (2021). Spectral Audio Signal Processing. W3K Publishing.
2. Schneider, U. & Neumann, T. (2020). Digital Sound Synthesis and Processing Techniques. Springer.
3. Collins, N. (2019). Algorithmic Composition: A Guide to Computational Music. Springer.
4. Roads, C. (2015). The Computer Music Tutorial. MIT Press.
5. Brown, R. (2022). Ambisonics and Perception of Spatial Audio: A Comparative Study. Journal of Audio Engineering Society, 70(3), 15–27.



***Степанов Володимир Андрійович
(Stepanov Volodymyr),***

*кандидат педагогічних наук,
доктор філософії, докторант
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв (candidate of
pedagogical sciences, doctor of philosophy,
doctoral student at the National Academy of
Culture and Arts Management)
<https://orcid.org/0000-0002-3018-4483>
м. Ірпінь, Україна (Irpin, Ukraine)*

ЗАСТОСУВАННЯ НАРОДНИХ ЛАДІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-ГІТАРИСТІВ

APPLICATION OF FOLK MODES IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSER-GUITARISTS

У сучасних мистецтвознавчих дослідженнях актуалізується проблема збереження та глибинного аналізу традицій та сучасних тенденцій розвитку музичного мистецтва. Народні лади, як частина музичного фольклору, є важливим компонентом національної ідентичності, що зумовлює інтерес до їх вивчення в умовах глобалізації, коли культурні традиції часто знеособлюються та розмиваються.

Дослідження використання народних ладів у композиторській творчості допомагають краще зрозуміти та зберегти унікальність музичної спадщини конкретного народу.

До питання вивчення українських народних гармоній та притаманних національному фольклору ладів зверталися свого часу Ф. Колесса, М. Лисенко, П. Сокальський, які звернули увагу на ряд особливостей української музики, що відрізняють її від західноєвропейської. Ґрунтовні дослідження щодо структури та класифікації українського музичного фольклору, національної специфіки української музики належать С. Людкевичу, М. Береговському, П. Демуцькому, Г. Хоткевичу та іншими фольклористам. Переосмислення композиторами ладо-гармонічних ресурсів народної музики досліджував В. Золочевський. Питання національної ідентифікації в музичному мистецтві, в українській музичній культурі розглядають Л. Корній, М. Новакович, І. Пясковський. Концепти фольклоризму та неофольклоризму, як способів художньої трансформації, репрезентації і стилізації фольклору в його модерних та постмодерних культурних аспектах, компаративний аналіз семантики та стилістики означених явищ здійснено сучасною культурологинею С. Садовенко.

Народні лади мають унікальні інтервальні структури, які відрізняються від стандартних мажорно-мінорних систем, що дозволяє композиторам створювати нові гармонічні, мелодичні й тембральні рішення. Так, у сучасній популярній, джазовій, академічній та навіть рок-музиці дедалі частіше використовуються модальні структури, подібні до народних ладів.

Широко вживаними в наш час є звернення до скандинавської, англійської, ірландської, азійської фольклорної музики, а використання характерних музичних ладів робить її впізнаваною навіть для непрофесійного слухача. Це відповідає тенденціям неофольклоризму («нова фольклорна хвиля»), який став значущим у творчості ХХ і ХХІ століть. Його становлення припадає на «фольклорний рух 60–70-х

років – явище історично локальне, яке стало свого роду кульмінацією у фольклорному напрямі ХХ століття» [2, с. 65].

Звернення до народних ладів та характерного фолькового звучання, спроби імітації звучання народних інструментів у сучасній музиці також сприяє розвитку нових технік гри на інструментах, що, в свою чергу, відкриває нові можливості для композиторів і виконавців. Чудовим прикладом цього явища є відома композиція Анатолія Шевченка «Карпатська рапсодія».

У довідковій літературі поняття «лад» визначається як «доцільно впорядкована інтонаційна система висотних зв'язків музичних звуків, їх закономірна послідовність, а також структура взаємних зв'язків ступенів звукоряду» [4, с. 134]. Також відмічається складність класифікації існуючих музичних ладів, оскільки їх визначальні фактори зумовлені історичними, етнічними, культурними, стильовими особливостями та традиціями, притаманними музичному мистецтву.

Народні лади, як стає ясно з назви, походять із фольклору і мають унікальні риси, які відрізняють їх від класичних мажорних і мінорних ладів, що полягають у характерних інтервалах (підвищені або знижені ступені звукоряду). У звучанні таких ладів зберігається локальний колорит, вони часто використовуються у народній музиці для імпровізаційної гри.

Типові особливості української народної гармонії, в першу чергу, виявляються у фольклорі селянської місцевості, оскільки, на відміну від міського фольклору, через низку історичних та політичних причин, він зазнав значно меншого стороннього впливу, через що в ньому краще збереглися традиційні національні риси. В цьому сенсі карпатський фольклор зберігся до нашого часу чи не найкраще.

М. Лисенко зазначав, що українській народній музиці притаманні три своєрідних мінорних лади – гармонічний мінор, видозміна лідійського ладу («гуцульський мінорний» або «думний» лад) та мадярська гама [1]. Водночас, Ф. Колесса вважав найбільш вживаним дорійський лад, який дійсно, з певними видозмінами, дуже поширений в українських думах.

В. Золочевський відзначав, що одним з найбільш характерних та яскравих українських народних ладів, у першу чергу, гуцульського фольклору, є гуцульський лад, що підтверджено назвою. Він набув поширення у фольклорній музиці ряду європейських народів.

Гуцульський мінорний лад (мінорний лад з підвищеним четвертим та високим шостим ступенем) є яскраво характерним для автентичного звучання карпатського фольклору, що дозволило йому стати символом української народної музики. Його застосування в музиці композиторів, таких як: Ф. Колесса, М. Лисенко, М. Скорик, В. Сільвестров, створює національний колорит і підкреслює унікальність української культури. За інтервальною будовою «гуцульський мінорний» та «думний» (дорійський лад з високим VI ступенем), що лежить в основі українських дум і є надзвичайно яскравим вираженням специфіки жанру в українській національній музиці, лади майже ідентичні, а наведена термінологія належить ще Ф. Колессі та М. Лисенку.

Окремо варто виділити загальну образну рису української ладо-гармонії, що надає музиці сумного забарвлення. Складна історична доля України наклала свій відбиток і на музичну творчість, що, як і усе мистецтво, відображає навколишню реальність.

Що стосується гітари, однією з найбільш плідних тенденцій в українській композиції другої половини XX сторіччя та сучасності є звернення до фольклору: використовуються гуцульські награвання, коломийки, колядки, думи. Існує, також, велика кількість різноманітних обробок та варіацій на теми українських народних пісень. Варто відзначити, що серед них є твори як концертного рівня, технічно складні, великої форми (наприклад, А. Андрушко «Гуцульська рапсодія», «Повість про гори»), так і нескладні композиції для учнівського репертуару (як от: обробка української народної пісні «Щедрик» В. Карлаша або «Коломийкамерика» К. Чечені).

Серед композицій для гітари, заснованих на народних українських інтонаціях та з використанням гуцульського мінорного ладу, безсумнівно, однією з найбільш значущих є «Карпатська рапсодія», що є частиною

«Української сюїти» за авторством А. Шевченка. Вона була написана у 1976–1977 роках та стала візитівкою композитора. Варто зазначити, що «Українська сюїта» є музичним втіленням картин рідної землі, «вони інспіровані її поетичним образом, її музикою і традиціями» [3, с. 11].

«Карпатська рапсодія» демонструє глибоке проникнення в музичний фольклор і поєднує яскраво виражену українську національну стилістику та елементи фламенко. У ній знаходять своє відображення віртуозність та поліфонічність, що притаманні стилю композитора, а гітара своїм звучанням імітує деякі народні інструменти, та, за рахунок блискучих композиторських прийомів, викликає асоціації з експресивним народним виконанням. Використання автором характерного гуцульського мінорного ладу у поєднанні з технічним прийомом тремоло підкреслює народний дух, що закладений у самій назві твору – саме «карпатська» рапсодія.

На створення «Повісті про гори» львівського композитора-гітариста А. Андрушка надихнули карпатські гори. В цьому творі поєднуються принципи неофольклоризму та неокласицизму. Для змалювання карпатських гірських пейзажів композитор теж звертається до гуцульського мінорного ладу, хоча він і не є основною ладовою базою твору.

Народні лади застосовуються українськими композиторами-гітаристами і у навчальному репертуарі школярів. Серед більш доступних творів для виконання учнями музичних шкіл, слід відзначити твір К. Чечені «Коломийкамерика». Відповідно до підназви композиції «Гуцульський рок» у творі цікаво та гармонійно поєднуються притаманні для коломийок мотиви з характерними для рок музики мелодичними ходами та ладом з IV підвищеним та VI високим ступенями.

Завдяки оригінальному поєднанню впізнаваних музичних елементів композиція має звучання, що з декількох тактів відразу ж асоціюються у слухача з одного боку, з українським народним звучанням, а з іншого – з американською рок музикою.

У підсумку зазначимо, що використання народних ладів у творчості українських композиторів-гітаристів свідчить про глибоке занурення в

національні музичні традиції, прагнення зберегти та переосмислити українську культурну спадщину в контексті сучасних тенденцій розвитку музичного мистецтва. Твори, написані, зокрема, з використанням мінорного гуцульського ладу, в тому числі для гітари, збагачують українську музичну культуру та сприяють її розвитку та поширенню як в Україні, так і на міжнародній арені.

Отже, використання народних ладів у творчості сучасних композиторів є не лише способом збереження культурної спадщини, але й потужним інструментом для інновацій, що дозволяє поєднувати традиційність із сучасністю, створювати багатогранну музику, яка залишається актуальною у локальному та глобальному контекстах.

Використані джерела

1. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво. 1955. 62 с.
2. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККиМ, 2019. 356 с.
3. Шевченко Н. Портрет триптих: Майстер. Гітара. Час. Анатолій Шевченко 29.09.1938–25.03.2012. *Гітара в Україні*. № 12. Київ, 2019. С. 10–11.
4. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.



Степурко Віктор Іванович (Viktor Stepurko),
 кандидат мистецтвознавства, професор,
 професор кафедри музичного мистецтва
 Національної академії керівних кадрів культури
 і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України
 (Candidate of Art Studies, Professor,
 Professor at the Department of Musical Art
 of the National Academy of Culture and Arts
 Management, Honored Art Worker of Ukraine)
 Tel.0979910255

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2648-4766>
viktorstepurko@gmail.com

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПРОДЮСЕРСЬКИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ МИРОСЛАВА СКОРИКА – ОПЕРИ «МОЙСЕЙ» ЗА ПОЕМОЮ ІВАНА ФРАНКА

THE PRODUCTION ASPECT OF MYROSLAV SKORYK'S CREATIVE PROJECT: THE OPERA «MOSES» BASED ON IVAN FRANKO'S POEM

Повідомлялося, що прем'єра цього твору у 2000 році мала бути присвяченою 100-літньому ювілею Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької. Однак, у зв'язку з нестачею коштів для його постановки, вирішено було звернутися до Святішого Отця Іоанна Павла II-го. Вперше в історії Ватиканом було прийнято рішення про фінансову підтримку цивільного творчого проєкту, що викликало у творчій групі бажання приурочити прем'єру опери «Мойсей» до знаменної події – візиту Папи Іоанна Павла II-го в Україну, що мав відвідати Київ і Львів влітку 2001 року.

Міжнародне значення такої теми підкреслюється тим фактом, що опера «Мойсей» зацікавила своєю значимістю Ватикан, який вперше долучився до фінансування цивільного проєкту. А показ її на Міжнародному оперному фестивалі у польському місті Бидгощ, а також на сцені Варшавського Народного театру опери та балету, викликав

емоційно-радісне сприйняття слухачами і схвальний відгук преси, яка назвала твір «оперою-посланням».

Обговорюючи ж прем'єру твору в Національній опері в Києві, диригент Іван Гамкало підіймає низку дуже важливих і болючих тем, що стосуються сучасних проблем продюсування оперного мистецтва в Україні [3]. Найперше ним відзначено, що за два десятиліття Нової Незалежності в Україні не було поставлено жодної опери сучасних українських композиторів. Відповідно, це призвело до відтоку співаків, що шукали ангажементу в закордонних менеджерських і продюсерських агенціях, а серед співаків, які залишалися в Національній опері, різко знизився професійний рівень, через одноманітний репертуар, слабку завантаженість у театрі й необхідність для заробітку присвячувати себе викладацькій діяльності та концертній практиці поза межами театру. Однак, характерною є деталь, що дехто зі співаків навіть відмовився від участі у даному проєкті, посилаючись на власні плани концертної діяльності. Тож І. Гамкало заявляє, що можна констатувати факт розриву традиції української опери, коли «виросло декілька поколінь співаків, які у своєму репертуарі мають лише твори італійської вокальної школи, виховані на кантилені. Вони не сприймають сучасну музику, її інтонації, не знають і не вміють співати твори сучасних авторів» [3].

Є ще один проблемний аспект у продюсуванні опери «Мойсей» М. Скорика за поемою І. Франка. Це – біблійний сюжет. Відомо, що у світовій практиці закріпився кантатно-ораторіальний принцип у використанні таких тем. Наприклад, Гендель писав ораторії на біблійні сюжети, а Дж. Россіні у своїй опері «Мойсей у Єгипті» для зацікавлення публіки змушений був додумати до сюжету опери «любовний трикутник» зі сценою спроби усунути суперника фізично. М. Скорик зазначає, що вони з лібретистом Б. Стельмахом теж намагалися опрацювати твір у напрямі розвитку цікавої сюжетної лінії, однак, тим не менше, львівську прем'єру опери звинуватили у статичності, що не обійшло і київську прем'єру.

Тетяна Поліщук [2], зі слів М. Скорика, стверджує, що задум опери «Мойсей» у нього був давно, а підказав йому його у свій час батько, але в радянські часи, через релігійну спрямованість теми поеми І. Франка, про це не можна було і мріяти. Композитора ж завжди цікавила ця тема своїм вселенським значенням. Адже, проблеми глобальних цивілізаційних процесів є невід'ємно пов'язаними із формуванням кожної окремої нації на земній кулі. Виходячи з того, що поема «Мойсей» (1905 рік створення) писалася І. Франком у часи розпаду російської імперії, композитор М. Скорик проводить аналогію нового етапу боротьби за Незалежність України й утворення власної держави, пошуків шляхів розвитку і подолання внутрішніх протиріч у нашу добу, включаючи й сучасну військову агресію московії.

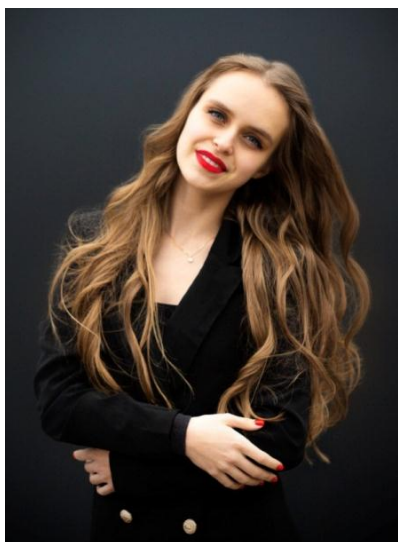
Для України початку ХХІ століття постать Пророка Мойсея, що «водив свій народ 40 років пустелю, сприймається як метафора споконвічного пошуку народом землі обітованої, наймення якої – Свобода» [1]. Розуміння відповідальності народу за свій вибір, помірковане ставлення до національних лідерів, за словами М. Скорика, є важливою темою сучасності. Адже, бачимо, що сформована нація є могутньою силою, у той час як розбрат і розмежування призводять до її поневолення іншими державами. Тож, опера «Мойсей» піднімає не лише релігійні проблеми, але й такі, що постають перед кожною нацією у найважливіші моменти її історії. Саме так у опері звучать Пролог та її заключна частина, арія-притча Мойсея й інші його монологи-роздуми.

Тож, оскільки М. Скорик поставив перед собою завдання повернутися в опері «Мойсей» за поемою І. Франка до класико-романтичної стилістики, відповідно, постає питання про повернення до наративів високих ідей, глибоких почуттів, активного інтелектуального осмислення сьогодення і формування відповідного дискурсу цивілізаційного поступу. І звичайно ж, це завдання належить до рангу проблем продюсерського планування, менеджерських потуг, пов'язаних із законами ринку, але воно є й завданням державного рівня, бо йдеться тут про духовність нації.

Сьогодні, певно, вже всім зрозуміло, що культура в цілому переживає кризу, але шляхи її подолання – найболючіше питання, у підходах до якого багато розбіжностей. Не є винятком і нинішній стан оперного мистецтва України. Одностайно визнано, що національні традиції багато в чому втрачені, але нема єдності в тому, як виправляти становище. Практична робота державних і громадських організацій свідчить про занедбаність цієї справи. Оскільки, одвічною мистецькою національною традицією на Україні був тісний зв'язок із життям людей, слід пам'ятати, що духовність у душах людей виростає лише на живому ґрунті. І завдання продюсування-просування нових ідей – державної ваги. Із плином часу люди та їх уподобання змінюються, а тому кожен має право відшуковувати свої заповітні струни в мистецтві минулих епох, по-своєму його переосмислювати. Але сьогоденнє людство зобов'язане залишити нащадкам свій образ у художній творчості, інакше прийдешні покоління виростуть такими ж глухими до нас, як і ми – до свого часу.

Використані джерела

1. Олійник Л. Відкриття Року І. Франка прем'єрою опери Мирослава Скорика «Мойсей». URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/939609.html> (дата звернення: 16.03.2021).
2. Поліщук Т. Написати «Мойсея» Мирославу Скорику підказав батько, а поставити допоміг Папа Римський. День. 2001. № 115. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/> (дата звернення: 22.02.2021).
3. Поліщук Т. Україні потрібен свій «Мойсей». Більш як два десятиліття опери сучасних українських композиторів не ставили на столичній сцені. Дата оновлення: 26.01.2006. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ukrayini-potriben-sviy-moysey> (дата звернення: 14.01.2021).



Супрунова Дарина Андріївна
(Daryna Suprunova),
 аспірантка Національної академії
 керівних кадрів культури і мистецтв
 (PhD Student at the National Academy of Culture
 and Arts Management)
<https://orcid.org/0009-0009-8968-0527>
dmz2123.dsuprunova@dakkkim.edu.ua
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ФОЛЬКЛОРНА ІНТОНАЦІЙНІСТЬ ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ В МЮЗИКЛІ «ТИГРОЛОВИ»

FOLK INTONATION AS A FACTOR OF NATIONAL IDENTITY IN THE MUSICAL «TIGER HUNTERS»

Сучасний український мюзикл, зберігаючи притаманну жанру відкритість до актуальних стильових систем, дедалі виразніше виявляє спрямованість на переосмислення національної музичної традиції. Показовим у цьому аспекті є мюзикл «Тигролови», створений за мотивами однойменного роману Івана Багряного, лібрето до якого написали Кирило Бескорвайний та Антон Гуманюк, а оркестрування та музичне оформлення здійснив Богдан Решетілов. У творі літературна першооснова трансформована в багаторівневу музично-театральну концепцію, де протистояння особистості тоталітарній системі розгортається через конфлікт відмінних інтонаційних, жанрових і темброво-фактурних комплексів. Його фольклорна інтонаційність функціонує як один із провідних засобів музичного розмежування образних сфер: родинно-національного світу, ліричної лінії та репресивного середовища. Драматургічна дія мюзиклу виявляється через трансформацію народнопісенних і фольклоризованих моделей у сольних, ансамблевих і хорових епізодах.

Методологічно значущим для осмислення фольклорної інтонаційності як музично-семантичного чинника національної

ідентифікації є положення Світлани Садовенко, яка характеризує народну пісенну творчість як «втілення специфіки національного художнього світобачення», що функціонує невід'ємно від національної ідентичності [4, с. 147]. У «Тигроловах» цей зв'язок набуває процесуального характеру: фольклорна інтонаційність не просто позначає сформовану ідентичність, а забезпечує її сценічне розпізнавання, переживання та колективне утвердження. Вона зосереджена передусім у сфері родини Сірків, ліричній лінії Григорія Многогрішного та Наталки, а також у колективних епізодах, пов'язаних із самоусвідомленням героїв як представників української спільноти. Її музичними ознаками стають ладова перемінність, опора на діатонічні звукоряди, варіантне розгортання коротких поспівок, оспівування ладових устоїв, квартові закличні інтонації, паралельний рух терціями, унісонно-гетерофонний тип викладу та строфічність, модифікована відповідно до законів сценічної дії. Названі елементи не утворюють стилістично ізольованого фольклорного шару: вони інтегруються в сучасне аранжування, взаємодіють із засобами популярної музики й набувають нових драматургічних функцій.

Принциповою для осмислення національної ідентифікації є відмінність між цитуванням народної пісні та моделюванням фольклорного типу інтонування. У першому випадку впізнаваний текст або мелодична формула активізує механізми культурної пам'яті, пов'язуючи сценічну подію з історичним досвідом українців. У другому – національна семантика виникає без прямого відтворення конкретного першоджерела, через відтворення структурних закономірностей народнопісенного мислення – використання діатонічної ладової основи, варіантного розгортання поспівок, оспівування опорних тонів, квартової закличності та характерних способів хорового викладу. У музичній мові «Тигроловів» обидва принципи взаємодіють, але не ототожнюються: цитовані або впізнавані пісенні формули включаються в авторську інтонаційно-драматургічну систему й набувають нових функцій відповідно до розвитку сценічної дії.

Матеріальну основу дослідження становили закриті нотні матеріали мюзиклу «Тигролови», що зберігаються в архіві Національної оперети

України, а також відеозапис постановки, представлений на театральній онлайн-платформі DramoX, який використовувався для зіставлення партитурних рішень із їх сценічним, виконавським і просторово-драматургічним утіленням [5].

У I дії, № 11 «*Ми – Тигролови*», процес національної ідентифікації розгортається через перехід від індивідуального висловлювання Наталки до колективного хорового утвердження. Пластично вільний сольний заспів, інтонаційно наближений до мовленнєвої декламації, завершується кульмінаційною формулою «станеш тигролов», після якої виникає контрастний приспів «Ми – тигролови!». У партії Наталки провідного значення набуває висхідна кварта, що утворює заклично-вольовий інтонаційний жест; оспівування опорних тонів звужується до секундових зворотів, а ритмічний малюнок стає метрично визначенішим. У хоровій партитурі початкове унісонне проведення субмотивів поступово розшаровується в ланцюги паралельних терцій – фактурний прийом, споріднений з українською народнопісенною традицією та її професійними хоровими опрацюваннями.

Хор за сценою розширює акустичний обсяг номера та надає колективному голосу надперсонального значення. Перехід від сольного заспіву до хорового приспіву переводить особисте самовизначення Наталки у площину спільної дії: займенник «ми» отримує не тільки вербальне, а й інтонаційно-фактурне втілення. Національна ідентифікація постає тут як процес входження індивідуального голосу до спільного музичного простору, в якому квартова закличність, унісонність і терцієве розшарування стають знаками згуртованості та готовності до спротиву.

Іншим виміром національної семантики є використання фольклоризованої історично-соціальної пісенності. У I дії, № 1 «Увертюра», пісні 1 «*Пісня арештантів (Соловки)*». Початкове акапельне висловлювання Григорія Многогрішного «Ой, Соловки, Соловки далека дорога...» ґрунтується на діатонічній, інтонаційно замкненій поспівці, семантично спорідненій із плачовими жанрами. Її стриманий рух, оспівування ладових опор і переважання низхідної спрямованості концентрують увагу на стані внутрішнього надлому. Після вступу хору

арештантів індивідуальна інтонація набуває колективного виміру: сольне переживання включається у фактуру спільного свідчення про репресії, голод і примусове переміщення. За спостереженням Олександри Чеботар, у кожному наступному проведенні приспіву нарастають «динаміка, темп та драматизм», а сольне акапельне начало у фіналі перетворюється на скандування всього хору [6]. Ця драматургічна трансформація виявляє принципове значення фольклорного способу комунікації: індивідуальна пам'ять набуває сили лише після її включення в колективний голос.

Семантичним антиподом фольклорного комплексу є I дія, № 1 «Увертюра», пісня 2 «Дракон», у якій репресивна система втілюється через механістично жорстке й ритмоінтонаційно остигнате звучання. Ударні інструменти, литаври, поодинокі туттійні акорди оркестру, унісонне скандування коротких фраз і звукозображальні вокальні формули «Ха! Xi! Хо!» моделюють рух потяга як образу безособової машини знищення. На відміну від варіантності й мелодичної пластичності фольклорно маркованої сфери, «Дракон» ґрунтується на повторюваності, ритмічній регламентованості та фактурній уніфікації, що музично відтворюють примус і нівеляцію індивідуального начала.

Сергій Дідок і Тетяна Пістунова підкреслюють, що у Пролозі «через лейтмотивну систему закладений основний конфлікт мюзиклу – протистояння українського народу тоталітарному режиму» [2, с. 140]. Запропоноване положення можна конкретизувати на інтонаційно-драматургічному рівні: конфлікт реалізується як протистояння двох типів музичного мислення – фольклорно спорідненого, мелодично варіантного й фактурно відкритого та механістичного, остиглого замкненого й темброво деперсоналізованого. Завдяки цьому національна ідентифікація відбувається не ізольовано, а через конфліктне відмежування від музичного коду репресивної системи.

Встановлено, що в музичній драматургії мюзиклу «Тигролови» фольклорна інтонаційність діє як трирівневий механізм національної ідентифікації: індивідуалізує висловлювання через сольне інтонування, переводить його у колективну площину шляхом хорово-фактурного

розгортання та набуває конфліктної визначеності у протиставленні механістично-остинатній сфері у заключній пісні Увертюри – «Дракон».

Отже, фольклорна інтонаційність у «Тигроловах» визначає принципи тематичного розвитку, хорової організації, аранжувальної трансформації та образного контрасту. Її взаємодія із сучасними музичними стилями не нівелює національну семантику, а переводить її у процесуальну площину: традиційна інтонаційна модель стає засобом музичного розгортання пам'яті, самоусвідомлення та спротиву. Національна ідентичність постає в цьому контексті результатом національної ідентифікації, здійснюваної через розпізнавання, повторення й колективне утвердження фольклорно маркованих інтонацій.

Використані джерела

1. Голинська О. Мюзикл про сьогодні: «Тигролови» за романом Івана Багряного. *Музика*: український інтернет-журнал. 2023. URL : <https://mus.art.co.ua/miuzykl-pro-sohodennia-tyhrolovy-za-romanom-ivana-bahrianoho/> (дата звернення: 15.12.2023).
2. Дідок С., Пістунова Т. Жанр мюзиклу на сцені Національного театру оперети України: зростання та інновації, виховний потенціал. *Вісник науки та освіти*. 2024. № 6(24). С. 131–143. DOI : [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-6\(24\)-131-143](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-6(24)-131-143)
3. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
4. Садовенко С. М. Народна пісенна творчість як чинник національної самоідентифікації українства. *Культурологічна думка*. 2010. № 2. С. 142–148. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2010_2_22 (дата звернення: 15.02.2024).
5. Тигролови : відеозапис мюзиклу / Національна оперета України. *Dramox*. URL : <https://www.dramox.com.ua/teatry/305-nacionalna-opereta-ukrayini/570-tigrolovi> (дата звернення: 12.05.2024).
6. Чеботар О. Мюзикл «Тигролови». Розставляючи акценти. *The Claquers*. 2023. URL : <https://theclaquers.com/posts/12223> (дата звернення: 18.01.2024).

Сурнін Микита Сергійович (Mykyta Surnin),
магістр режисури, молодший науковий співробітник
відділу культурно-цивілізаційних досліджень
Інституту культурології НАМ України
(Master of Directing, Junior Researcher
Department of Cultural and Civilizational Studies
Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine)
e-mail: surninmykyta@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3768-5026>
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

МОДЕРНІЗАЦІЯ БАРНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: ЗАХІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ

MODERNIZING UKRAINE'S BAR CULTURE: WESTERN TRENDS

Останні десять років культурні тенденції ще більш спрямовані на Захід. Виразники цього процесу можливо вбачати багато в чому. Від Болонської системи освіти, яка ще раніше була впроваджена, до ревіталізації (відкриття лофтів/хабів у будівлях, раніше, призначенням яких, було якесь виробництво); чи в кінематографі, наприклад, намаганням скопіювати стиль К. Тарантіно [1].

Нажаль, малодослідженою темою в українській культурології є – гастрокультура, особливо, один з її проявів – барна культура. Інформація, що буде представлена в даному тексті здебільшого походить від бартендера Бондаренко Любомира зі бару Lunca gallery bar.

Зазначаючи, що період змішування коктейлів подібних до Лонг-Айленд Айс Ті та шотдрінків, закінчився у 2012-2013 рр., й перейшов у більш розвинену стадію, через те, що в Україні з'явилась міксологія. Від забігайлівки гендельного типу 90-х рр., де було прийнято просто випити по 50 г. будь-чого $\pm$ 40% спиртовміського, вже бари, минулої декади почали експериментувати зі смаками, через появу в них необхідного обладнання: центрифуги, роторні випарювачі, ультразвукові ванни – прилади, які допомагають барменам створювати смакові шедеври – робити власні настоянки, сиропи, лікери та навіть алкоголь.

Спершу було складно пояснити гостю, що великий куб льоду, то не для того, аби надурити й нажитися за рахунок об'єму напою. Адже не тільки температура як компонент, ще й делюція (обводнення) – важливий етап у створенні смачного коктейлю. Більше льоду – холодніше та менше обводнення, а не навпаки, як то притаманно думати людям, що з індустрією малознайомі.

Спочатку було незвичним, що бармен відмовляє клієнтові у замовленні простої та зрозумілої всім категорії, де є лише два інгредієнти – міксдрінк, як от наприклад: Ром Кола, Кейп Кодер, Віскі Кола, Джин Тонік та пропонує щось складніше. З роками поціновувачів саме смакового різноманіття та якісного алкоголю ставало більше, експерименти з коктейлями створили навколо напоїв свій культурний шар, водночас відсилаючись на Захід, хотілось дістатись рівня ЄС і США. Натомість, досягши цієї мети, в подальшому не зупинились та продовжили урізноманітнювати, розширювати смакові нюанси.

Також було розвинуто концепції барів. В європейському розумінні, подібні місця мають бути консервовані в одному напрямку, не дивлячись на ревіталізацію, яка має властивість зі заводу, наприклад, що не використовується за прямим призначенням, перетворити його на галерею чи музей або театр; у той же час, місця для пиття мають бути лише в одній площині (паб, коктейльний бар, винний бар).

Одна з тенденцій модернізації барної культури полягає в культурі ЗСЖ (здоровий спосіб життя). Один з аспектів якої, наявна у зменшеній кількості чи відсутності вживання алкоголю. На зміну дистилятам та мацератам прийшли деспиртовані напої – себто алкоголь, із якого різними методами, дістається етиловий спирт; та гідролати, маючи в основі воду з гліцерином, мета котрих – створити смак, котрий нагадує алкогольний оригінал.

Обидва варіанти спроможні надати ті ж самі смакові відчуття при питті коктейлю (безалкогольний коктейль), але без будь-яких відомих наслідків для здоров'я.

Моктейлі були відомі ще з XX ст., наприклад, Ширлі Темпл, названий на честь голівудської актриси-дитини, що багато часу проводила зі своїми старшими колегами у барах після роботи, і, спеціально для неї створили цей моктейль.

Другий аспект цього, полягає у наявності та великій кількості цукру. Адже деспиртований алкоголь має більше цукру, ніж звичний алкоголь. Для того, аби готувати моктейлі та не підвищувати ризики, які турбують людей що не хочуть зловживати цукром, бармени знайшли рішення у кордіалах. Кордіал – сироп, що зміщений у кислу частину смакового профілю та виготовляється без додавання цукру, достатньо й фруктози, що міститься у фрукті чи ягоді.

Інша Західна тенденція, що проявляється в барній культурі, на нашу думку, є відображенням як трансгендерної культури, так і, властива молоді (Generation Z) [2] – кларицікація. Технології є різні, але суттєво це – відрізання кольору у напою. Тобто, яким би напій не був, з чого завгодно створений, змішаний, завжди буде виглядати однаково, прозорий, наче вода. Виключно смак, його різнобарв'я, нотні відтінки та якість; саме це стає найважливішим для гостя – вибір, заснований на власному відчутті того смакового профілю, який змішується з інгредієнтів, що до вподоби конкретній людині, а не по зображенню в меню.

Локальність. Все частіше в українській барній культурі з'являються напої, що засновані на ендемічних травах, плодах, як каштановий лікер чи каштановий сироп, що також є характерною рисою регіонально-орієнтованих смаках у європейських барах. А також економічно-екологічний вплив: сезонність, що властива українській природі, сприяє до використання своїх продуктів, та скорочує імпорт, що забезпечує зменшенню вуглецевого сліду, та допомагає українським фермерам. Це стосується й винних карт, популярність вин, особливо органічних, тих, які пройшли всі етапи від вирощування лози, винограду натуральним шляхом, до виробництва без традиційними методами; зростає як в Європі, так і в Україні. Хоча, через війну, основними напоями з 2022 року в Україні – міцні, адже вино, особливо ігристе, має асоціацію зі святом;

скоріш за все даний напій набере велику популярність після закінчення конфлікту.

Екологічність. Про неї трохи було сказано вище, але ця тенденція дещо ширша. Відмова від пластику. Трубочки, наразі, все частіше, при подачі використовуються з екологічних матеріалів: скло, метал або бамбук та папір. В інтер'єрі перевага віддається дереву.

Залучення гостей до екологічних ініціатив. Це допомагає збирати пластик, а не просто його викидати, який в свою чергу, можна переробити на елемент одягу для безхаток чи військовим на протез.

Домашня барна культура. Через епідемію COVID-19 люди не могли відвідувати бари, а смакувати улюблені напої хотілось. Звідси й стався попит на коктейлі в пляшці. За своєю суттю то є – пре-батч велика порція коктейлю з додаванням невеликої кількості води, та розлита по пляшках. Хоч епідемія більше не є перешкодою, але комендантська година заважає продовжувати насолоджувати улюбленим напоєм після десятої години; тому й пре-батчі залишаються важливою частиною української барної культури.

Окрім пре-батчів на ринку з'явилася можливість замовити сет. На той чи інший коктейль, доставлять сет із тих інгредієнтів що необхідні. Лінійки в таких сетах ширші за лінійки пре-батчів. Поступово дізнаючись як функціонують смакові поєднання, яка категорія ко/мокейлю за якою технікою має створюватися, купити необхідний інвентар і поступово зібрати свій особистий домашній бар, де друзі можуть гратися зі смаками, в пошуках цікавої насолоди, добре проводити час, без роздумів про комендантську годину.

Використані джерела

1. Сурнін М. С. Глобальний семіозис у сучасному кіно України. Людина. Діалог. Цифрова культура: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглих столів: «Культурна антропологія: предмет і основні проблеми», 20.05.2021 р., «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності», 27.05.2021 р. та Всеукраїнської наук.-практ. конф. «Людина в цифровому світі. Ефекти смерті, театру, «завіси», реального як феномени сучасного мистецтва», 04.06.2021 р. Київ : ІК НАМ України, 2021. 384 с. 196-198;
2. Jean M. Twenge, PhD. iGen. Atria books. NY, New York, 2017. 315 p.

Фик Юрій Вікторович (Yurii Fyk),

аспірант Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв

(PhD Student at the National Academy of Culture and Arts Management)

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТРУБНИХ ПАРТІЙ У ТВОРАХ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

INTERPRETATIVE POTENTIAL OF TRUMPET PARTS IN THE WORKS OF YEUVHEN STANKOVYCH

У творчості Євгена Станковича труба посідає особливе місце – панорамний огляд його трубних партій свідчить про потужний потенціал інструменту в артикуляції широкого спектру емоцій та образів, у впливі на драматургічний розвиток та семантичне навантаження музичних творів. Композитор майстерно розкриває темброві, динамічні й виконавські можливості труби, що окреслює нові інтерпретаційні обрії для виконавців.

Труба представлена у творчості Євгена Станковича у різноманітних жанрах – від сольних творів до камерних та симфонічних композицій. Така багатоплановість її використання підкреслює самобутній підхід композитора до розкриття тембрових, динамічних і виконавських властивостей інструмента.

У сольних творах Євгена Станковича труба виступає як центральний інструмент, що розкриває свій технічний та художній потенціал та сприяє створенню складних драматургічних концепцій. Яскравим прикладом цього є «Концерт-рапсодія для труби та камерного оркестру». У цій композиції труба демонструє широкий емоційний спектр – від експресивної героїчності до ліричної м'якості, що підкреслює багатство її темброво-інтонаційної палітри.

У камерній музиці труба відіграє важливу роль як учасник ансамблевої взаємодії. Так, наприклад, твір «Свято труб» для 16 труб без

супроводу є квінтесенцією пошуків композитора у сфері ансамблевого звучання. У цьому творі труба розкривається як інструмент з потужними можливостями тембрової варіативності, формуючи двовимірний простір як індивідуального, так і колективного звучання.

На прикладі цього ж твору також яскраво проявляються авангардні виконавські та композиційні техніки. Композитор застосовує сонористичні ефекти, мультифоніку, глісандо та інші нетрадиційні прийоми, що значно розширюють межі виконавських можливостей трубачів. Такі технічні новації вимагають від виконавців надзвичайної майстерності, адже вони передбачають не лише точність у технічному виконанні, а й здатність до створення нових звукових текстур. Завдяки цьому труба у творчості Євгена Станковича стає інструментом звукового експерименту, який розширює уявлення про її можливості.

У симфонічних творах композитора труба виступає як важливий елемент оркестрової драматургії. Її партії часто підкреслюють кульмінаційні моменти та створюють яскраві акценти у структурі твору. Наприклад, знаковий твір Євгена Станковича – Реквієм-Каддиш «Бабин Яр» – характеризується використанням труби як носія емоційного напруження, посилюючи драматичну динаміку твору. У цьому творі труба є символом експресії, що розгортає наративну лінію композиції.

Труба у розмаїтті симфонічних амплуа відіграє провідні ролі рушія драматургічних та композиційних задумів Євгена Станковича. У Симфонії №3 «Я стверджуюсь» вона стає центральним елементом кульмінаційних епізодів, втілюючи героїчні та трагічні образи. Партія труби в цьому творі містить стрімкі ритмоформули, потужні динамічні переходи та темброві контрасти, які створюють відчуття тріумфальності, переплетеної з трагізмом. У «Поемі скорботи» для оркестру труба виконує функцію рушія драматичного конфлікту, передаючи емоційне напруження через різкі контрастні переходи між тембровими та динамічними рівнями. Вона звучить як трагічний голос, що підкреслює кульмінаційні моменти твору та символізує протест і боротьбу.

Одна з важливих характеристик трубних партій у творах Євгена Станковича – це свобода інтерпретації, яку композитор надає виконавцям. У багатьох його творах закладені елементи варіативності та інтерпретаційної імпровізації (про це свідчать авторські ремарки), що дозволяє музикантам втілювати власне бачення та трактування цих партій. Інтерпретаційний потенціал трубних партій у творчості Євгена Станковича визначається їхньою багатогранністю: від технічної складності до семантичної глибини. Поєднання фольклорних мотивів, сучасних виконавських технік і драматургічних функцій труби створює широкий простір для творчого самовираження виконавців.

Отже, можна зробити висновок, що труба у творчості композитора постає як поліфункціональний інструмент, що поєднує національну ідентичність з інноваційністю та дозволяє втілити глибокий емоційний зміст композицій, що в свою чергу вимагає ретельного та ґрунтового теоретичного й виконавського осмислення.

Використані джерела

1. Довгаленко Н. Парадигма лірики в симфонізмі Є. Станковича (Четверта симфонія «Ligica»). *Музичне мистецтво і культура*. 2019. 2(29). С. 58–71.
2. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ – Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Чекан Ю. Євген Станкович: три штрихи до портрета. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. № 4. С. 153–161.



Фоломєєва Наталія Аркадіївна
(Nataliia Folomieieva),
*кандидат педагогічних наук, доцент,
 доцент кафедри сценічного
 мистецтва, естради та методики
 режисерування Сумського державного
 педагогічного університету імені
 А. С. Макаренка (Candidate of Pedagogical
 Sciences, Associate Professor, Associate
 Professor at the Department of Performing
 Arts, Variety Art, and Directing Methodology
 at Sumy State Pedagogical University named
 after A. S. Makarenko)*
 ORCID ID: 0000-0002-7832-4748
 Суми, Україна (Sumy, Ukraine)

ПРОЄКТНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ В ПРОДЮСУВАННІ АРТИСТІВ- ВОКАЛІСТІВ ЕСТРАДИ

PROJECT MANAGEMENT IN THE PRODUCTION OF POP SINGERS

Сучасне суспільство розглядає культуру як найважливішу умову та зміст свого існування та прогресу, як найбільш значну частину багатства нації та її громадян. Одним із найважливіших критеріїв розвиненої цивілізації XXI століття можна вважати рівень розвитку культури (і, зокрема, мистецтва), що знаходить втілення у масштабній та ефективно працюючій інфраструктурі культурних інституцій, створенні механізмів, що забезпечують збереження та примноження національної та світової культурної спадщини, розширення мистецького різноманіття.

Все це, з одного боку, стимулює розвиток ринку послуг у сфері концертно-виконавської діяльності, з іншого – призводить до необхідності застосування у практиці управління естрадним творчим колективом сучасних технологій менеджменту та маркетингу, що дозволяють всебічно дослідити культурні потреби населення та у доступній формі запропонувати цікаві та популярні для широких кіл реципієнтів естрадного мистецтва мистецькі заходи різного характеру.

Однією з таких технологій є проєктний менеджмент, який зараз активно впроваджується у сферу культури та освіти. В умовах обмежених ресурсів він дозволяє створити та реалізувати унікальні культурно-просвітницькі та освітні проєкти, які залучають нову цільову аудиторію та підвищують інтерес до вокально-виконавської діяльності молоді.

Загалом управління проєктною діяльністю – відносно нова сфера менеджменту, дослідженням якої займається профільний заклад – Інститут управління проєктами, який було створено у 1969 році у відповідь на потреба в менеджерах проєктів у всьому світі [2, с. 18]. Відтоді ця платформа була основним джерелом методичних напрацювань у сфері управління проєктами. Логічним є конкретизація визначення означеної діяльності. Інститут управління проєктами пропонує стандартне визначення управління – «застосування знань, навичок, інструментів і методів для проєктування заходів для виконання вимог проєкту» [4, с. 46]. Протягом останніх десятиліть управління проєктами постійно еволюціонувало та актуалізувалося під різними назвами, такими, як управління прикладними системами або навіть матричне управління [4, с. 48].

Управління проєктами вважається сучасним і ефективним методом управління, який, здебільшого, використовується в організаціях, де управлінська команда обробляє кластер одноразових і унікально визначених проєктів [2, с. 19]. Цілі управління проєктами пов'язані з контролем часу, витрат і прогресу поточного проєкту. Цілі, яких необхідно досягти, щоб управління проєктом було успішним, залежать від своєчасності реалізації проєкту, якщо проєкт знаходиться в межах встановленого бюджету (розрахований керівником проєкту) і відповідає вимогам замовника. Харольд Кірзнер припускає, що успішна реалізація управління проєктами можлива лише за наявності клієнта (кінцевий користувач), який інтегрований в управління як зацікавлена сторона проєкту [4, с. 50]. Однак, як зазначено в посібнику [3], управління проєктами вимагає бути поставленим у контекст, де його середовище є ширшим ніж сам проєкт [3, с. 12]. Виходячи з особливостей проєктної

діяльності очевидними є можливості її використання для продюсування артистів-вокалістів естради творчого колективу саме через специфіку цієї концертно-виконавської діяльності, до якої вони інтегровані.

Аналіз наукових джерел вказує, що проблема продюсування є ключовою для соціально економічних галузей у «просуванні» організації, товару, послуги або особистості. Складовою продюсування є маркетингова діяльність, що забезпечує створення сприятливого образу послуги та самої фірми у споживачів і, зрештою, купівлю цієї послуги.

Продюсування естрадного творчого колективу реалізується у зв'язках із громадськістю, необхідним для цього є прямий контакт у спілкуванні зі споживачами, із замовниками послуг для підвищення ефективності впливу на суб'єкт комунікації, де основними цілями будуть: привернення уваги цільової аудиторії та, відповідно, отримання зворотного зв'язку.

Проектна діяльність є важливим інструментом підвищення ефективності діяльності естрадного творчого колективу, яка пов'язана із взаємодією з споживачами, партнерами, спонсорами та іншими суб'єктами. Одним із ефективних засобів такої взаємодії є соціально-культурне середовище установи, до якої належать: концерти, фестивалі, конкурси, відкриті заходи, а також проекти.

Саме маркетингові можливості проектного менеджменту в продюсуванні естрадного творчого колективу артистів-вокалістів стали предметом нашого дослідження і розглядалися як основний засіб продюсування. Теоретичні засади проектної діяльності, апробовані на практиці, вказують, що проектна діяльність естрадного творчого колективу є ефективним інструментом у позиціонуванні та «просуванні» концертно-виконавських та освітніх послуг.

Технологія продюсування естрадного творчого колективу заснована на принципах системності, індивідуалізації та диференціації навчання, створення умов для спільної роботи артистів-вокалістів за мінімальної участі керівника колективу, а також дотримання етапів життєвого циклу

проекту підтверджують доцільність використання управління проектами у роботі керівника естрадного творчого колективу.

Проектний менеджмент є ефективним засобом продюсування естрадного творчого колективу, оскільки управління проектами підвищує споживчий попит на концерти колективу, за рахунок виокремлення інтересів та потреб цільової аудиторії та створення проектів, що максимально повно задовольняють їх вимоги.

Щодо діяльності естрадного творчого колективу продюсування виступає маркетинговим інструментом збільшення затребуваності та впізнаваності артистів-вокалістів колективу на ринку освітніх та концертно-виконавських послуг.

Основними маркетинговими інструментами продюсування концертно-виконавських та освітніх послуг є організація зв'язків із громадськістю з закладами освіти, органами управління культурою всіх рівнів, загальноосвітніми школами, дитячими музичними школами та школами мистецтв, іншими установами додаткової освіти, «неймінг», «брендінг» та фірмовий стиль проекту, реклама проектів творчого колективу, реклама концертних продуктів колективу, створення іміджу колективу, стимулювання замовлень освітніх та концертно-виконавських послуг, безкоштовні проекти-акції, фестивалі та конкурси.

Технологія управління проектною діяльністю естрадного творчого колективу заснована на засадах орієнтації на високу виконавську майстерність артистів-вокалістів, максимального розмаїття наданих можливостей для розвитку особистості, індивідуалізації та диференціації навчання, створення умов для спільної роботи артистів-вокалістів за мінімальної участі керівника колективу та передбачає послідовну реалізацію етапів: репетиційного, концертного, рефлексивного.

Критеріями ефективності використання проектного менеджменту в просуванні естрадного творчого колективу можна обґрунтовано вважати затребуваність (запрошення колективу на виступи, інші проекти та збірні концерти), впізнаваність колективу, а також збільшення попиту на концертні та освітні послуги.

Питання продюсування естрадного творчого колективу в умовах сучасного культурно-мистецького середовища залишаються актуальними та потребують подальшої розробки.

Результати аналізу різноманітних джерел вказують на те, що сьогодні існує суттєвий дефіцит теоретичних і прикладних досліджень у галузі продюсерської діяльності загалом та продюсування естрадного творчого колективу зокрема. Цей напрямок наукового пошуку є актуальним і затребуваним, оскільки в сучасних умовах розвитку естрадного вокального мистецтва триває цілеспрямована та планомірна робота з підвищення споживчого запиту на освітні послуги у окресленій сфері. Проектна діяльність, як ефективний інструмент продюсування та підвищення конкурентоспроможності освітніх установ, дозволяє підвищити конкурентні переваги перед іншими закладами освіти.

Використані джерела

1. Al-Smadi, R. T., Ghbari, T. A., Damra, J. K., & Akour, M. M. (2022). The Elephant in the Room: The Role of Songs in Developing Social Prejudice Attitudes Among University Students. *Journal of Ethnic and Cultural Studies*, 9(3). 121–132.
2. Biafore, B., Stover, T. (2012). *Your Project Management Coach: Best Practices for Managing Projects in the Real World*. Hoboken: Wiley. 504.
3. Feist, J. (2013). *Project management for musicians: recordings, concerts, tours, studios, and more*. Boston: Berklee Press Publications. 424.
4. Kerzner, H. (2013). *Project management: a systems approach to planning, scheduling, and controlling*. New Jersey: John Wiley & Sons. 1264.
5. Pizzolitto, E. (2024) Music in business and management studies: a systematic literature review and research agenda. *Management Review Quarterly* (2024) 74:1439–1472.
6. Roa-García, D.M., Uribe-Macías, M.E. and Forero-Ortíz, J.J. (2023). Prospective analysis in the music industry under the artistic context in music project management. *DYNA*, 90(228). 66–73.



Шейко Алла Олексіївна (Alla Sheiko),
 кандидат мистецтвознавства,
 професор кафедри хорового
 диригування
 Національної музичної академії
 України,
 заслужений діяч мистецтв України
 (Candidate of Art Criticism,
 Professor National Music
 Academy of Ukraine,
 Honored Art Worker of Ukraine)
alla.sheiko@ukr.net

МАДРИГАЛ В ІТАЛІЙСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ

IL MADRIGALE NELLA MUSICA CORALE ITALIANA DEL XX SECOLO

Ідея повернення до нетлінного й досконалого у своїй духовній наповненості мистецтва епох Ренесансу та Бароко в італійській музиці стверджувалася поступово. У 1903 році виходить булла папи Пія Х «Motu Proprio». Важливою подією у справі відродження культової поліфонічної музики стала публікація пам'яток давньої культури видавництвом «Editio Vaticana» (1904), зокрема поліфонічної музики епохи Відродження.

Майже водночас розпочинається багаторічна титанічна праця Джан Франческо Маліп'єро, який 1902 року в Національній бібліотеці св. Марка (Marciana) у Венеції віднайшов мадригальні зошити К. Монтеверді та рукописи інших італійських композиторів XVII–XVIII століть. Митець був вражений величчю ідей і технічною досконалістю старовинних композицій. Завдяки Дж. Ф. Маліп'єро та його однодумцям стають відомі твори Дж. Тартіні, Дж. Габріелі, А. Верачіні, Д. Чимарози, відроджується творча спадщина, а згодом і видаються твори К. Монтеверді, А. Вівальді та інших майстрів.

Після Першої світової війни ідея «воскресіння» старовинної національної музики і пов'язана з нею мета відновлення загальноєвропейської значимості італійського мистецтва стають

провідними у культурі Італії. Найактивніші з композиторів того часу об'єдналися навколо «Національного музичного товариства» (пізніше – «Товариства сучасної музики»), заснованого за ініціативи А. Казелли у Римі у 1917 році. Його членами були сам А. Казелла, Дж. Ф. Маліп'єро, І. Піццетті, О. Респігі та інші. Почесними президентами товариства стали А. Тосканіні, Ф. Бузоні, Е. Боссі. Серед основних завдань спілки А. Казелла зазначав «воскресіння нашої старовинної забутої музики». Пошук у царині старовинної музики надавав композиторам не тільки національну ідейну базу, ментальне джерело музики, а й усвідомлення величі спадщини італійських майстрів XVI – XVIII століть, мистецтво яких панувало на європейському музичному Олімпі в епохи Ренесансу та Бароко. Логіка музичного розгортання інструментальних канцон і мадригалів А. Вівальді, К. Монтеверді, Д. Скарлатті, Д. Чимарози, Дж. ді Веноза, позбавлена обмежень мажоро-мінорної ладо-тональності та фіксованого інструментального складу оркестру чи вокально-інструментального ансамблю, а також імпровізація під час виконання у мадригалах, контрапунктична свобода у розвитку вокальних голосів – стали справжнім відкриттям, скарбом одкровенням для музикантів XX століття, які прагнули оновлення стильової та стилістичної бази, нових способів організації звукового, ритмічного, тембрового планів композиції.

1920-ті роки – важливий етап розвитку національної музичної культури, який визначається в італійському музикознавстві як перша хвиля національного музичного оновлення. На цей час припадає зріла творчість покоління композиторів, яких називають «поколінням 1880-х років» (тобто ті, що народилися у 80-ті роки XIX ст.). Основними представниками «покоління 1880-х» є Дж. Ф. Маліп'єро, А. Казелла, І. Піццетті, О. Респігі та Ф. Альфано – «велика п'ятірка» митців, об'єднаних не лише хронологічним фактором, а й спільною метою – створення сучасного національного музичного стилю, чутливого до нових європейських пропозицій. У своїй творчості вони відроджували

насамперед ті жанри старовинної італійської музики, які були пов'язані з найвищими досягненнями її інструментальної та вокальної культури.

На думку Дж. Ф. Маліп'єро найцінніше зосереджене у «відшліфованих» кількасотлітнім культурним поступом мистецьких явищах. І. Піццетті підкреслює важливість успадкування великої національної музичної традиції Дж. П. Палестріни та К. Монтеверді.

Творчість композиторів «покоління 1880-х» була одним із найважливіших музичних орієнтирів для італійських композиторів наступного покоління, з іменами яких пов'язана друга хвиля італійського музичного оновлення (1930–1940). Найбільш яскраві митці цього покоління, Г. Петрассі й Л. Даллап'єкола, виступили фундаторами неомадригалізму – неоренесансної і необарокової течії в італійській музиці, пов'язаної з відродженням мадригальної традиції вокального мистецтва XVI–XVII століть. Захоплення мадригальними поліфонією та голосоведенням, гармонією і ритмом зіграло суттєву роль у формуванні їх індивідуального композиторського стилю.

Звертання Г. Петрассі до національної спадщини яскраво виявилось ще у студентські роки. Свою дипломну роботу у Національній Академії Санта Чечіія – «Три хори» з оркестром (1932) композитор пізніше називає оркестрово-хоровими мадригалами. Характеристичні особливості пізньоренесансного мадригалу стають своєрідним орієнтиром у подальших творчих пошуках композитора. У найбільш відомому творі митця – драматичному мадригалі «Хор мертвих» на тексти Джаккомо Леопарді Г. Петрассі зосереджується на застосуванні стилістичних засобів старовинного музичного мистецтва, ладо-тональної, тембрової символіки, виконавських прийомів-знаків давньої вокально-хорової музики, зокрема використанні надзвичайно високої теситури тенорової партії. Гоффредо Петрассі зазначає, що як для давніх майстрів, ключову роль для нього відіграє текстова першооснова. «Дихання» поезії і музики органічно узгоджуються між собою, кожний колористичний ефект, гармонічний комплекс, засіб голосоведення, гострота, насиченість і неповторність окремих деталей музичної мови є наслідком глибокого й різнобічного

«прочитання» тексту. У розумінні тембрової виразності як важливого засобу розкриття поетичного образу, майстерності застосовування вокальних тембрів у відповідних теситурних і регістрових умовах, мистецтві звукового відтворення психологічних станів Г. Петрассі виступає гідним спадкоємцем майстрів старовинного вокального мистецтва.

Луїджі Даллап'єккола (1904–1975) перший італійський композитор, який звернувся до авангардних технік, спираючись у своїх найсміливіших відкриттях на споконвічну традицію і велике мистецтво минулого. Його цикл у трьох серіях «Шість хорів на тексти Мікеланджело Буонарроті-молодшого» («Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane», 1933–1936) – це яскравий приклад авангардного відродження мистецтва італійського мадригалу. Цей цикл композитор присвячує Дж. Ф. Маліп'єро, творчість якого була музичним орієнтиром для Л. Даллап'єколи. Композитор добирає вірші флорентійського поета, лібретиста і літератора Мікеланджело Буонарроті-молодшого, які жартівливо відображають особливості життя і побуту середньовічних італійських міст. У творах зрілого періоду Луїджі Даллап'єккола повномасштабно застосовує додекафонну техніку, органічно сплавляючи її в неповторне ціле різноманітними стилістичними засобами старовинної вокальної музики – мадригалізмами, декламаційністю, чуттєвим сприйняттям слова, характерними інтонаціями. Таке поєднання стане одним із фундаментальних принципів творчої концепції Л. Даллап'єколи.

Мадригал приваблює італійських митців, які заявили про себе у післявоєнний період. Альдо Клементі (1825–2011) створює цілий альбом інструментальних мадригалів. У хоровій творчості Франко Донатоні (1927–2000) мадригали на вірші Е. Моранте для чотирьох дитячих хорів і чотирьох ударних. Неодноразово у своїй творчості звертаються до мадригалу Джанандреа Гаваценні (1909-1996), Сільвано Буссотті (1931–2021).

Новації італійських композиторів другої половини ХХ століття пов'язані зі стихією експерименту в хоровій музиці. Так, Луїджі Ноно

(1924–1990) застосовує стереомонодію, яка характеризується постійно змінюваним складом унісонів партій та використанням унісонних ансамблів із принциповою невідповідністю теситурного напруження в хорових голосах. Стереомодійне поєднання чоловічих і жіночих співочих тембрів дає змогу композитору отримувати специфічне темброве забарвлення і змінювати його відтінки, досягаючи ефекту тембрової модуляції. У мадригалі «Хори Дідони» на тексти Джузеппе Унгаретті митець розвиває техніку нової вокальної виразності, застосовуючи мовні фонети й артикуляцію слова як суто музичний засіб.

Яскравий напрям мадригальної творчості – створення саундтреків до фільмів. Лідером цієї справи по праву являється Енніо Морріконе. Його вокальні, оркестрові та хорові мадригали стали саундтреками до різних фільмів. Одним з популярних саундтреків є натхненна композиція «Як мадригал» до фільму «Чотири мухи на сірому бархаті».

Багатогранна творчість італійських композиторів ХХ століття демонструє не тільки відродження мадригальної традиції вокального мистецтва XVI–XVII століть, а й новаторські прийоми роботи з поетичним словом, цікаві фактурні знахідки, відкриття нових засобів вокального інтонування, способів викладу хорових голосів, використання позамузичних компонентів, що створюють «нові обриси» і модернізацію мадригала.

Використані джерела

1. Жаркова В. Мадригали Клаудіо Монтеверді в контексті музичної культури його часу. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Вип. 20. Київ : Міленіум, 2011. С. 3–9.
2. Шейко А.О. Гофредо Петрассі. Відлуння Ренесансу. Київ : Музична Україна, 2016. 192 с.



Шлемко Ольга Дмитрівна (Olga Shlemko),
 кандидат мистецтвознавства, доцент,
 професор кафедри режисури та акторської
 майстерності імені народної артистки України
 Лариси Хоролець Національної академії керівних
 кадрів культури і мистецтв,
 заслужена артистка України,
 (Candidate of Art History, Associate Professor,
 Professor of the Department of Direction and
 Acting named after People's Artist of Ukraine Larysa
 Khorolets at the National Academy of Cultural and
 Arts Management, Honored Artist of Ukraine),
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ ЛЕСЯ КУРБАСА В «МОЛОДОМУ ТЕАТРІ»

EXPERIMENTAL RESEARCH OF THE FOREST OF KURBAS IN THE «YOUNG THEATER»

Виклики, що постали перед сучасною вищою театральною освітою України, спонукають вкотре звернутись до безцінної творчої спадщини Леся Курбаса. Театральній педагогіці митець завжди приділяв особливу увагу.

Оскільки нас цікавить насамперед експериментаторська робота Л. Курбаса над сценічним словом у «Молодому театрі», то доцільно звернутись до опублікованих праць Л. Курбаса та спогадів його учнів і соратників: С. Бондарчука, В. Василька, С. Мануйлович, П. Самійленко, Г. Юри та ін. Заслуговує на увагу також ґрунтовна праця Н. Єрмакової «Березільська культура: Історія, досвід» [3] де побіжно висвітлено й деякі питання сценічного мовлення.

«Молодий театр» було засновано в травні 1916 р. групою творчої молоді, переважно учнів або випускників Музично-драматичної школи Миколи Лисенка, які запросили Леся Курбаса, на той час провідного актора театру М. Садовського, очолити їхній творчий колектив. Тож під керівництвом Л. Курбаса «Молодий театр» діяв до квітня 1919 р., ставши справжньою революцією в українському театральному мистецтві

На той час за плечима Л. Курбаса вже були навички режисерської та акторської практики в студентському театрі у Львові, праця актором і адміністратором у Гуцульському театрі Г. Хоткевича, акторська діяльність у театрі товариства Руська бесіда, керівництво «Тернопільськими театральними вечорами», де він був ще й актором і режисером, а також як вже зазначалось, акторська діяльність в театрі М. Садовського. Особливо студійців захоплювало те, що їхній керівник здобув вищу освіту у Віденському та Львівському університетах і знав вісім мов.

Серед завдань студії Молодого театру – створення нового типу актора, надання першорядного значення міміці, пластиці, танку і студіюванню рухів. Так само «слово, як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки), знайде в нас також своїх вірних дослідувачів» – зазначалося у зверненні до Народного комісаріату освіти [4, с. 225].

Л. Курбас оголошує «Молодий театр» театром пошуків, оскільки вважає, що це є єдино можливий шлях розвитку сучасного театру. Пошуки тривають у всіх царинах сценічного мистецтва, включно зі сценічним мовленням. До підвищення культури сценічного мовлення акторів «Молодого театру» залучався, зокрема, відомий театральний діяч і педагог В. В. Сладкопєвцев, колишній актор театру О. С. Суворіна, який під час перебування у Києві викладав у Вищому музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка [2, с. 226–227].

Що стосується культури мовлення, то на той час сам Л. Курбас ще не позбувся деяких галицизмів, що були притаманні його позасценічному мовленню. Однак студійка П. Самійленко запевняє, що специфіку Курбасового мовлення вона сприймала як своєрідну музику: «Незвичні слова в устах митця: “черепушечка”, “йой”, “то є слухне”, “що то за єден такий” тощо – пізніше стали крилатими словами у нашому побуті» [8, с. 179].

Незважаючи на непрості стосунки у Л. Курбаса з корифеями українського театру, саме їхній безцінний досвід став багатим підґрунтям для творчих пошуків Л. Курбаса в царині сценічного мовлення.

Значна частина акторів «Молодого театру» мала за плечима навчання в Музично-драматичній школі ім. Миколи Лисенка (з 1918 р. – Вищий музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка), де драматичний відділ очолювала М. Старицька-Черняхівська, яка викладала також декламацію. Власне, особливістю «Молодого театру» було те, що кістяк його творчого складу мав спеціальну акторську освіту.

Л. Курбас поставив перед колективом «Молодого театру» високу «мету – створити новий, високомистецький, революційний за змістом та формою український театр, дбав про виховання всебічно розвинених акторів, які б досконало володіли високої технікою та найрізноманітнішими засобами сценічної виразності [...]» [6, с. 19]. Однак невисокий фаховий та загальний рівень акторів вимагав проведення студійної роботи.

Вперше публічно студія заявила про себе на мітингу, що відбувся 20 травня 1917 р. в приміщенні Київського міського театру (сучасної Національної опери), створивши символічну картину «Революційний Рух», де, зокрема, В. Василько уособлював «розкутого Прометей», а Л. Курбас – «розкуте українське слово» [1, с. 121]. Образна символіка «розкутого українського слова» і дух «розкутого Прометей» стали репрезентацією та ідейним кредо студії, яка обрала собі назву «Молодий театр».

Працю над постановкою в «Молодому театрі» п'єси «Цар Едіп» Софокла Л. Курбас розпочав з читання цієї п'єси під метроном. С. Бондарчук про репетиції цієї вистави згадує: «Курбас ввімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали всі читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже далось, але невдовзі слова зазвучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен зокрема, потім у різних тональностях. Незабаром ми настільки звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі» [1, с. 116].

Працюючи над виставою «Цар Едіп» досить тривалий час, Л. Курбас домагався, щоб студійці відчували дух і зміст античної трагедії, розвивав у

них почуття віршованого мовлення, «працював над темпоритмом сцен, інтонаційним малюнком, щоб привести їх у єдність і гармонію [...]. У мізансценах слова, подані в плані колективної декламації, виливались риданнями, стогоном, зойками, нюансами зітхань» [8, с. 197].

Праця над «Шевченковою виставою» відзначалась експериментами над сценічним словом. Зі спогадів С. Бондарчука довідуємось, що під час сценічного втілення вірша Т. Шевченка «І небо невмите, і заспані хвилі...», що був складовою «Шевченкової вистави», актори «Молодого театру» почули від Л. Курбаса «термін “перетворення”, під яким він мав на увазі принцип театрального іномовлення, образного мислення режисера й актора» [1, с. 156]. В. Василько зазначає: «У постановці двох невеликих віршів “У неділеньку та ранесенько...” та “І небо невмите...” Курбас зробив спробу перекласти на мову театру лірику. Для першого вірша режисер добрав невелику групу жінок, для другого – чоловіків. Поділивши слова за принципом хорового аранжування, часом використовуючи соло і поєднавши цю колективну декламацію з ритмопластичними рухами і театальною дією, він створив дуже цікаві й складні композиції» [2, с. 228]. Згаданий невеликий вірш «У неділеньку та ранесенько...», за словами С. Мануйлович, потребував «не меншої затрати нервової енергії, ніж п'єса на чотири дії. І текст, і музика вимагали весь час перебувати в дійовому процесі, весь час бачити, а “бачити” веде за собою “думати”» [7, с. 202].

Вірші античної трагедії «Цар Едіп» «в перекладі П. Ніщинського читалися на репетиціях під метроном: на режисерському столику маятник відстукував чіткий ритм, а слідом за ним дійові особи та учасники хору, які розташувалися на східцях та біля жертовника, декламували» [10, с. 172].

Під час роботи над віршованою драмою «Йоля» польського драматурга Є. Жулавського, «Лесь Курбас домагався від акторів уміння читати вірш, дотримання законів римованого тексту, тонкого відчуття ритму, стежив за тим, щоб виконавці не впадали в побутові інтонації» [2, с. 211]. Л. Курбас довго працював з акторами над ритмом вірша, музичністю

віршованої мови. «Чуючи її, – згадувала П. Самійленко, – ми мушили втілити її у пластику, ритм сценічного руху, сценічні паузи тощо, коротше – в певну думку» [8, с. 184]. Л. Курбас чудово грав на фортепіано, що допомагало йому займатись зі студійцями ритмічною організацією тексту.

Л. Курбас приділяв велику увагу не лише підвищенню професіональної майстерності акторів основного складу, а й дбав і про підготовку кваліфікованої зміни через «вишкіл», як називав він студію. У студії «Молодого театру», очолюваній Л. Курбасом, студійна робота «проходила натхненно, урочисто, святочно й радісно [...] робили мімодраматичні етюди на різні теми, опрацьовували мімічно без слів монологи» [1, с. 143]. Маючи природжений педагогічний талант, Л. Курбас викладав «систему виховання актора». Навчали студійців також педагоги Вищого музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка, а також провідні актори «Молодого театру» В. Василько і М. Терещенко.

Постановкою голосу у молодотеатрівців займався запрошений викладач Лунд, який «мав власний метод опрацювання резонаторів звуку, і часом його вправи викликали здивування» [1, с. 143]. Студійці, працюючи над словом під метроном, виробляли техніку дихання, що «дало кожному відчуття ритмічного ладу, пластичності, здатності тримати своє тіло в готовності до організованої дії, свідомо розпоряджатися своїми засобами сценічного виразу» [1, с. 145].

За ініціативою Л. Курбаса молодотеатрівці брали активну участь у заходах мистецького клубу «Мистецький льох», зокрема, виконували колективну мелодекламацію віршів П. Тичини за інсценізацією Л. Курбаса, який водночас «читав вірші Василя Чумака, Павла Тичини, Івана Франка. Він мав загальне визнання і всіх полонив своєю чарівністю та елегантністю» [2, с. 227].

Ще у Відні Лесь Курбас захопився антропософським вченням Р. Штайнера, яке певною мірою позначилося згодом на його творчості. Митець занотовує у своєму щоденнику: «Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи – релігійного акту. Воно все таки по суті – акт релігійний» [5, с. 51]. Надання Л. Курбасом особливого

значення ритму та музиці перегукується з евритмією, що виникла на антропософському ґрунті і започаткована Р. Штайнером у 1912 р. як мистецтво, що є «вираженням людської душі» [9, с. 14]. Л. Курбас «спробує теоретично осмислити накопичений досвід у створеній теорії сценічних ритмів, яка, хоча й не була ним сформульованою остаточно, існувала в окремих висловлюваннях, виступах, записах і, головне, радикально позначилася на всій сценічній та педагогічній практиці» [3, с. 75].

Отже, вперше в українському театрі в «Молодому театрі» праця над сценічним словом набула відносно системного характеру. Цьому сприяло запрошення фахових спеціалістів для постановки голосу та підвищення культури сценічного мовлення. Також в «Молодому театрі» тривала експериментальна робота Л. Курбаса, що стала добрим зачином для подальшого вдосконалення акторської майстерності в Мистецькому об'єднанні «Березіль».

Використані джерела

1. Бондарчук С. К. «Молодий театр». Чому я взявся за перо? «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 103–166.
2. Василько В. С. У «Молодому театрі». «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 206–234.
3. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
4. Курбас Л. Незалежна студія при Молодому театрі у Києві. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упорядн. та автор прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. С. 224–225.
5. Курбас Л. Режисерський щоденник // Курбас Л. Філософія театру. Упорядн.: М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор: М. Москаленко. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи, 2022. С. 48–65.
6. Лабінський М. Г. Через терни до зірок [Вступна стаття]. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 5-25.
7. Мануйлович С. А. «У неділеньку та ранесенько...». Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 200–205.

8. Самійленко П. М. У «Молодому театрі». «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 178–200.
9. Штайнер Р. Евритмія як видима мова. Пер. з нім. Київ : Наири, 2012. 336 с.
10. Юра Г. П. Молодий театр. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 167–178.

Ярош Олег Миколайович (Oleh Yarosh),
аспірант кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(PhD student, Department of Musical Art of the National Academy of
Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

КРЕАТИВНІСТЬ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ІННОВАЦІЇ В РОБОТІ ПРОДЮСЕРА ТА ЗВУКОРЕЖИСЕРА: ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ

CREATIVITY AND TECHNOLOGICAL INNOVATIONS IN THE WORK OF PRODUCERS AND SOUND ENGINEERS: THE TRANSFORMATION OF MUSICAL PERCEPTION IN THE DIGITAL AGE

Технології трансформували музичну індустрію, змінюючи усталені процеси створення, виробництва й споживання музики. Традиційна ієрархія ролей – композитора, продюсера, звукорежисера й слухача – стає менш визначеною. Завдяки DAW створення музики стало доступним навіть для аматорів, а ШІ оптимізує складні технічні завдання [1]. Просторові аудіоформати (Dolby Atmos, Ambisonics) формують нові форми емоційної взаємодії, тоді як стрімінгові сервіси впливають на структуру музичних композицій [5].

Мета дослідження проаналізувати сучасні наукові праці та проаналізувати результати опитування студентів кафедри музичного мистецтва Академії мистецтв ім. Павла Чубинського щодо їхнього досвіду використання DAW.

1. Креативність у цифровому просторі. Цифрові аудіо робочі станції стали ядром сучасного продакшену, надаючи невичерпні можливості для звукових експериментів, створення нових жанрів та підходів до мікшування. Згідно з Berklee Music Production Survey (2020), 90% професійних продюсерів постійно використовують DAW [1]. Прикладом є використання гуртом Coldplay формату Dolby Atmos для підсилення емоційного залучення слухачів [2]. Демократизація технологій сприяє поширенню креативності серед незалежних митців і студентів, що ще кілька років тому не мали доступу до професійних студійних інструментів.

2. Технологічні інновації в роботі звукорежисера та продюсера Штучний інтелект оптимізує технічні аспекти звукорежисури: еквалізацію, компресію, просторову обробку та автоматизує мастерингові процеси. Dinculescu et al. (2019) відзначають підвищення якості міксу на 10–15% завдяки алгоритмам ШІ [3]. Інтелектуальні сервіси, як-от iZotope Neutron чи AIVA, аналізують тисячі треків, пропонуючи рішення, які економлять час та підвищують якість звуку. Ці інновації знижують бар'єр входження у професію та підвищують ефективність роботи досвідчених фахівців.

3. Емпіричне дослідження використання DAW серед студентів Проведене анкетування серед 30 студентів кафедри музичного мистецтва засвідчило, що близько 75% респондентів регулярно використовують DAW (Ableton Live, Pro Tools, Logic Pro) у своїй практиці. Понад 60% опитаних вважають, що застосування цих платформ збільшує їхню творчість та розширює можливості колаборації. Це свідчить про формування у студентів нового підходу до продакшену, побудованого на гнучкості цифрового середовища.

4. Статистичні дані та ринкові тенденції. За даними MIDiA Research (2021), дохід від стрімінгу перевищив 16 млрд дол. США [7]. Алгоритмічні рекомендації музичних платформ впливають на структуру творів – 60% композицій, що потрапляють у топ-чарти Spotify (2023), мають форму, оптимізовану під «hook-first» [8]. Популярність автоматизованого мастерингу зростає, про що свідчать дані платформи LANDR (див. табл. 1).

Ріст кількості користувачів платформ автоматичного мастерингу (на прикладі LANDR)

Рік	Користувачі LANDR (млн)	Частка ринку (%)
2018	1.2	10
2022	2.5	25

Зростання популярності цих сервісів підтверджує тенденцію до підвищення доступності та автономності продакшн-процесу.

Висновки. Цифрова епоха трансформувала музичну індустрію, розмиваючи межі між творчістю, технологіями та слухацьким досвідом. DAW, ШІ та просторове аудіо формують новий культурний ландшафт, у якому традиційна ієрархія учасників музичного процесу стає більш гнучкою, а слухачі отримують більш інтерактивний досвід. Враховуючи зростаючу роль алгоритмів, доцільно оптимізувати структуру композицій для стрімінгових платформ, використовувати ШІ для прискорення технічних процедур, а також запроваджувати просторові формати з метою посилення емоційного впливу. Студентам та початківцям варто активно опановувати DAW та інші цифрові інструменти для формування конкурентоспроможних навичок у музичній індустрії майбутнього.

Використані джерела

1. Berklee Music Production Survey. (2020). Berklee College of Music Reports.
2. Bleth, T., & Mason, R. (2020). Impact of Spatial Audio on Emotional Engagement. University of Surrey Research Report.
3. Dinculescu, M., Engel, T., Deichmann, D., & Herremans, D. (2019). Automatic Mix Evaluation and Improvement. MIT Media Lab Working Paper.
4. Hugill, A. (2012). The Digital Musician. Routledge.
5. Morris, J. W. (2021). Music Platforms and Algorithmic Culture. Popular Music and Society, 44(3), 251-265. <https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1870172>
6. Prior, N. (2018). Popular Music, Digital Technology and Society. SAGE Publications.
7. MIDiA Research. (2021). Global Music Report 2021: Streaming Revenue Overview.
8. Spotify. (2023). Music Structure Optimization for Algorithmic Discovery. Spotify Insights.

**ПРАКСЕОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОДЮСУВАННЯ
У ГАЛУЗІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.
ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ПРОДЮСЕРА В КОНТЕКСТІ
КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

**PRACTICEOLOGICAL ASPECTS OF PRODUCTION
IN THE FIELD OF ART EDUCATION.
FORMATION OF THE PRODUCER'S PERSONALITY IN THE
CONTEXT OF CULTURAL IDENTITY**



***Іщенко Катерина Володимирівна
(Kateryna Ishchenko),***

*кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри виконавських дисциплін №2 Київської
муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра,
концертмейстер кафедри «Мистецтво співу» Академії
мистецтв імені Павла Чубинського (candidate of art
history, senior lecturer of the Department «Performing
disciplines №2» of the Kyiv Municipal Academy of Music
named after R.M. Glier, concertmaster at the Department
of Vocal Art, Pavlo Chubynsky Academy of Arts)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);*

***Тищенко Михайло Петрович
(Mykhailo Tyshchenko),***

*народний артист України, доцент кафедри
«Мистецтво співу» Академії мистецтв імені Павла
Чубинського, професор кафедри музичного
мистецтва Навчально-наукового інституту
перформативних мистецтв Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв (people's artist of
Ukraine, People's Artist of Ukraine, Associate Professor
at the Department of Vocal Art, Pavlo Chubynsky
Academy of Arts professor of academic singing of the
National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*



**ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ ЯК МОДЕЛЬ ВИКОНАВСЬКОЇ
ВЗАЄМОДІЇ ЗДОБУВАЧІВ СОЛЬНОГО СПІВУ ТА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО КЛАСУ**

**CREATIVE PROJECT AS A MODEL OF PERFORMANCE
INTERACTION BETWEEN STUDENTS OF SOLO SINGING AND THE
ACCOMPANIMENT CLASS**

Як відомо, у системі вищої музичної освіти фахова підготовка здобувачів профілізації «сольний спів» і «концертмейстерський клас»

здійснюється переважно за індивідуальними освітніми траєкторіями. Так, вокаліст зосереджується на удосконаленні вокально-технічної майстерності та опануванні сольного репертуару, а піаніст-концертмейстер – на розвитку інструментальної майстерності, роботі з вокальною партитурою та формуванні навичок акомпанування. Водночас професійна виконавська практика передбачає постійну взаємодію вокаліста й піаніста-концертмейстера як рівноправних суб'єктів спільного музичного висловлювання, та вимагає від обох не окремих компетентностей, а спільного художнього, творчого мислення.

Крім спільної участі у різнопланових концертах, програми яких формуються з творів різної художньо-стильової, жанрової та образно-тематичної спрямованості, важливою формою виконавської взаємодії здобувачів сольного співу та концертмейстерського класу може стати підготовка цілісного творчого проєкту, об'єднаного спільним художньо-виконавським задумом.

У цій роботі під творчим проєктом ми розуміємо цілісний процес спільної виконавської діяльності вокаліста й піаніста-концертмейстера, спрямований на підготовку та сценічну реалізацію тематично й драматургічно об'єднаної концертної програми – окремого відділення концерту або складової державної атестації, яку виконавці створюють у процесі тривалої спільної роботи. Принциповим для розуміння сутності творчого проєкту є розмежування понять «концертне відділення» та «творчий проєкт». У межах запропонованого підходу концертне відділення можна розглядати як фінальний етап публічної презентації підготовленої програми, тоді як творчий проєкт охоплює весь процес її формування та реалізації – від виникнення художнього задуму й добору репертуару до формування спільної інтерпретаційної концепції, репетиційної роботи, сценічного втілення та подальшої рефлексії.

Розуміння творчого проєкту в такому ракурсі дає змогу повніше розкрити його педагогічний потенціал, зосередивши увагу на етапах спільної виконавської роботи, що сприяють формуванню ансамблевого

мислення, виконавської відповідальності та здатності вокаліста й піаніста-концертмейстера до рівноправної творчої взаємодії.

У сучасній світовій музичній педагогіці поряд із традиційним поняттям *accompanist* (акомпаніатор) дедалі ширше використовується поняття *collaborative pianist*, що відображає переосмислення професійної ролі піаніста – від функції супроводу до рівноправної участі у формуванні спільної художньої інтерпретації. Особливо виразно партнерський характер такої взаємодії виявляється у виконанні камерно-вокального репертуару, який посідає вагоме місце в концертній практиці та створює широкі можливості для інтерпретаційного діалогу вокаліста й піаніста. Так, М. Кац у дослідженні, присвяченому мистецтву піаніста-партнера, серед базових професійних навичок виокремлює «*creating a collaborative atmosphere*» – здатність створювати атмосферу творчої співпраці [4].

Суголосний підхід представлений в українському музикознавстві у дослідженні В. Пірус і В. Пірус [2]. Автори розглядають комунікативну майстерність вокаліста й піаніста-концертмейстера як інтегративну якість, що реалізується через паритетний діалог, емпатію та різні засоби комунікації й сприяє досягненню синергійного ефекту спільної інтерпретації.

Дослідження репетиційної взаємодії досвідчених і новосформованих дуетів «співак – піаніст» також засвідчують, що якість вербальної й невербальної комунікації партнерів безпосередньо визначає ефективність спільної підготовки [7].

Практичний потенціал проєктного підходу підтверджує досвід українських мистецьких закладів вищої освіти. Так, Є. Нікітська та Г. Савченко, аналізуючи творчий проєкт кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського, пов'язаний із концертним виконанням цілісних опер, відзначають його значення у професійній підготовці майбутнього концертмейстера [1]. Подібний досвід сприяє досягненню цілісної драматургії твору та набуттю навичок творчої взаємодії.

Водночас педагогічний потенціал творчого проєкту як форми спільної діяльності здобувачів сольного співу та концертмейстерського класу в контексті їхнього виконавського виховання та формування ансамблевої компетентності залишається недостатньо теоретично осмисленим, що й визначає актуальність цього дослідження.

Мета статті – обґрунтувати творчий проєкт як форму інтегрованої виконавсько-педагогічної взаємодії здобувачів сольного співу та концертмейстерського класу, розкрити його значення та функцію у формуванні професійно-виконавських якостей вокаліста й піаніста-концертмейстера, визначити основні етапи їхньої спільної роботи та окреслити перспективи використання творчих проєктів у системі вищої музичної освіти.

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні творчого проєкту крізь призму виконавської взаємодії здобувачів сольного співу та концертмейстерського класу. Конкретизовано його педагогічний потенціал у формуванні професійно-виконавських якостей вокаліста й піаніста-концертмейстера; запропоновано розгляд ансамблевої суб'єктності як характеристики рівноправної творчої позиції вокаліста й піаніста-концертмейстера у процесі спільної інтерпретаційної діяльності; окреслено послідовність основних етапів творчого проєкту – формування концепції, добір репертуару, спільна інтерпретаційна та репетиційна робота, сценічна реалізація і рефлексія; уточнено співвідношення творчого проєкту як процесу спільної виконавської діяльності та концертного відділення як форми презентації його художньо-виконавського результату.

Взаємодію в межах творчого проєкту, на нашу думку, найточніше описує поняття ансамблевої суб'єктності – здатності кожного учасника виконавського дуету виявляти власне художнє бачення твору, пропонувати індивідуальні інтерпретаційні рішення та узгоджувати їх із творчими намірами партнера у процесі формування спільного виконавського задуму. На відміну від традиційної моделі «соліст – акомпаніатор», такий підхід передбачає не підпорядкування одного

виконавця іншому, а розподіл професійних функцій за умови рівноправної участі у створенні художньої інтерпретації. Вокаліст реалізує вокально-виконавські та сценічні завдання, піаніст-концертмейстер – інструментально-виконавські, тоді як ансамблеві та інтерпретаційні аспекти потребують їхньої спільної роботи. У процесі творчого діалогу виконавці спільно вибудовують образно-сміслову, жанрово-стильову, темпоритмічну та динамічну цілісність виконання. Формування ансамблевої суб'єктності в такому ракурсі можна розглядати як важливу складову професійного виконавського виховання вокаліста й піаніста-концертмейстера у процесі роботи над творчим проєктом.

Виконавське виховання вокаліста в межах творчого проєкту спрямоване не лише на вдосконалення вокально-технічних навичок, а й на формування здатності до цілісного художнього осмислення твору та його ансамблевої інтерпретації. У процесі спільної роботи з піаністом-концертмейстером вокаліст розвиває ансамблеве слухання, вчиться сприймати фортепіанну партію як рівноправний компонент музичної тканини, відчувати її гармонічний, ритмічний, тембровий та образно-смісловий розвиток. Важливою складовою такого виховання є гнучкість виконавського мислення, що виявляється у здатності співвідносити власне фразування, дихання, агогіку та динаміку з інтерпретаційними намірами партнера. Водночас формується довіра до піаніста-концертмейстера, яка поєднується з індивідуальною виконавською відповідальністю співака та сприяє сценічній свободі й упевненості. Таким чином, у процесі підготовки творчого проєкту вокаліст поступово переходить від зосередженості переважно на власній партії до усвідомлення себе співтворцем цілісної художньої інтерпретації твору.

Виконавське виховання піаніста-концертмейстера в межах творчого проєкту спрямоване на формування здатності вибудовувати власну виконавську партію у безпосередньому взаємозв'язку з вокальною та водночас зберігати її художню самостійність. Спільна робота з вокалістом розвиває активне ансамблеве слухання, здатність передбачати розвиток вокальної фрази, відчувати дихання співака, гнучко реагувати на зміни

темпу, агогіки, динаміки та характеру звуковедення. Особливого значення набуває вміння знаходити необхідний звуковий і динамічний баланс, співвідносити особливості фортепіанної фактури з тембровими та виражальними можливостями голосу, а також усвідомлювати самотійне образно-сміслові значення фортепіанної партії. Водночас удосконалюються стилістична компетентність, інтерпретаційна самотійність і здатність підтримувати вокаліста в умовах сценічного виконання. Такий характер взаємодії розширює традиційне розуміння професійної підготовки концертмейстера та наближає його до сучасної моделі *collaborative pianist* – піаніста-партнера, який є активним співтворцем цілісної художньої інтерпретації твору. [3; 5; 6].

Творчий проєкт доцільно розглядати як цілісний процес спільної виконавської роботи, у якому підготовка концертної програми водночас стає складовою професійного виконавського виховання вокаліста й піаніста-концертмейстера. Структуру такої роботи умовно можна представити як низку взаємопов'язаних етапів: формування художнього задуму – добір репертуару – спільна інтерпретаційна робота – репетиційний процес – сценічна реалізація – рефлексія.

Так початковим етапом є формування художнього задуму майбутньої програми, що передбачає визначення її тематики та принципів драматургічної, художньо-образної побудови. Основою такого задуму можуть стати творчість певного композитора, стильова епоха, національна вокальна школа, жанрова чи образна сфера, взаємозв'язок музичного й поетичного текстів, історична тематика тощо. Вже на цьому етапі важливого значення набуває спільне осмислення вокалістом і піаністом-концертмейстером програми, зіставлення індивідуальних, самотійних художніх уявлень та формування спільного бачення творчого матеріалу.

Добір репертуару здійснюється відповідно до художнього задуму й тематики проєкту, рівня виконавської підготовки вокаліста та піаніста-концертмейстера, а також з урахуванням можливостей розкриття їхнього творчого потенціалу. Вибір творів передбачає врахування вокально-технічних і тембрових особливостей голосу, теситури та художньої

індивідуальності співака, а також фактурної й технічної складності фортепіанної партії. Водночас кожний твір постає складовою цілісної концертної програми, що потребує продуманого співвідношення образних, стильових, темпових і драматургічних планів та створює фундамент для подальшої спільної інтерпретаційної роботи.

Наступний етап пов'язаний зі спільною інтерпретаційною роботою, у процесі якої виконавські уявлення вокаліста й піаніста-концертмейстера поєднуються у цілісне художнє трактування твору. Узгодження потребують фразування, темп, агогіка, динамічний розвиток, кульмінаційні зони, співвідношення музичного й поетичного текстів. Вокаліст поглиблює сприйняття твору в контексті всієї музичної фактури, тоді як піаніст — розуміння вокального фразування, дихання та виражальних можливостей голосу. Подібна форма інтерпретаційного діалогу сприяє формуванню цілісного художнього бачення твору, поглибленню інтерпретаційного мислення та розвитку виконавської індивідуальності кожного з партнерів.

У репетиційному процесі спільний інтерпретаційний задум набуває виконавського втілення: удосконалюються ансамблева злагодженість, темпоритмічна гнучкість і динамічний баланс, формується здатність відчувати дихання, жест та виконавський імпульс партнера. Водночас уточнюються інтерпретаційні рішення та вибудовується драматургічна й художньо-стильова цілісність концертного відділення.

Закономірним і важливим підсумком спільної роботи та виявленням сформованої ансамблевої взаємодії стає концертне виконання. В умовах публічного виступу особливого значення набувають довіра між партнерами, ансамблева інтуїція, виконавська гнучкість і здатність реагувати на природну варіативність, своєрідне «дихання» живого виконання. Водночас концертний виступ не обов'язково завершує творчий проєкт: важливою його складовою може стати подальша рефлексія, спрямована на осмислення набутого виконавського досвіду, оцінювання переконливості спільної інтерпретації та якості ансамблевого виконання. Такий аналіз поглиблює набутий виконавський досвід і сприяє

подальшому професійному становленню вокаліста й піаніста-концертмейстера, розкриваючи педагогічний і художній потенціал творчого проєкту як форми виконавського виховання.

Запропонована модель подібного творчого тандему дає змогу розглядати концертне відділення як сценічне втілення результатів спільної роботи вокаліста й піаніста-концертмейстера. Водночас творчий проєкт є ширшою формою виконавської діяльності, що може реалізовуватися в різних тематичних, стильових, жанрових і художньо-виконавських напрямках, об'єднуючи їх відповідно до спільного задуму програми. На відміну від концертного відділення, основним завданням якого є публічне представлення підготовленого репертуару, творчий проєкт передбачає не лише сценічний результат, а й цілеспрямований процес його формування та досвід виконавської взаємодії, набутий вокалістом і піаністом-концертмейстером у спільній роботі. Особливого значення такий підхід може набувати в межах державної атестації, де поряд із рівнем індивідуальної виконавської майстерності доцільно враховувати здатність здобувачів до ансамблевого мислення, творчого діалогу, самостійності інтерпретаційних рішень та відповідальності за спільний художній виконавський результат.

Таким чином, поетапна організація творчого проєкту як одного із засобів професійного становлення музиканта створює умови для послідовного розвитку виконавських якостей вокаліста й піаніста-концертмейстера, формування ансамблевого мислення, творчої самостійності та набуття досвіду рівноправного партнерства.

Концертне відділення в такому ракурсі постає як сценічне втілення результатів спільної роботи, тоді як педагогічний зміст творчого проєкту полягає у формуванні навичок виконавської взаємодії, самостійного інтерпретаційного мислення та професійного партнерства.

Перспективи розвитку такої форми виконавської взаємодії пов'язані з розширенням тематичних, стильових і жанрових напрямів творчих проєктів, залученням камерно-вокального репертуару, зокрема українського, та поглибленням взаємодії вокального й

концертмейстерського класів. Упровадження таких проєктів у навчальну й концертну практику закладів вищої музичної освіти сприятиме наближенню фахової підготовки здобувачів до умов професійної виконавської діяльності та розширенню досвіду творчої співпраці вокаліста й піаніста-концертмейстера.

Використані джерела

1. Нікітська Є. С., Савченко Г. С. Творчий проєкт кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського: досвід виконавського та композиторського осмислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Вип. 64. С. 57–74. DOI: 10.34064/khnum1-64.04.
2. Пірус В. С., Пірус В. В. Комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера і вокаліста: навчальні та виконавські практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 443–449. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2025.339044.
3. Bataieva O., Bataeva E. Concepts of accompanist and collaborative pianist in contemporary music education theory. *Час мистецької освіти : збірник статей і тез доповідей учасників XVII Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, 31 жовтня 2025 р., м. Харків*. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2025. С. 6–8.
4. Katz M. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. New York : Oxford University Press, 2009. 283 p. DOI: 10.1093/oso/9780195367959.001.0001.
5. Yang L. *Developing Collaborative Skills in Piano Students* : DMA Dissertation. Morgantown : West Virginia University, College of Creative Arts, School of Music, 2023. DOI: 10.33915/etd.11856.
6. Han W., Vadhanasiriphongs B. The Essential Skills of Collaborative Pianist for Vocal Music Teaching. *Asia Pacific Journal of Religions and Cultures*. 2026. Vol. 10, No. 1. P. 101–115.
7. Ginsborg J., King E. Rehearsal talk: Familiarity and expertise in singer-pianist duos. *Musicae Scientiae*. 2012. Vol. 16, No. 2. P. 148–167. DOI: 10.1177/1029864911435733.

Кузьменко Світлана Григорівна (Svitlana Kuzmenko),
 викладач з класу баяна, концертмейстер, старший викладач вищої
 категорії Сновської мистецької школи ім. Н. Г. Рахліна (Bayan instructor,
 accompanist, and Senior Instructor (Highest Category) at the N. H. Rakhlin
 Snovsk School of Arts)
 Чернігівська обл., Корюківський район, м. Сновськ, Україна
 (Snovsk, Koriukivka Raion, Chernihiv Oblast, Ukraine)

ДО ПИТАННЯ ЗАСТОСУВАННЯ МУЗИЧНИХ ФОНОГРАМ НА УРОКАХ З ФАХУ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ «БАЯН»

THE IMPLEMENTATION OF MUSICAL PHONOGRAMS ON LESSONS «MUSICAL INSTRUMENT "ACCORDION"»

Філософ Е. Гуссерль у роботі «Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія» причиною кризи європейської цивілізації вважає сучасну техногенну цивілізацію, а К. Ясперс у праці «Сучасна техніка» констатує, що сама по собі техніка є нейтральною, і все залежить від того, як буде її використовувати людина.

На думку автора, в епоху цифрових рішень у педагогічному процесі навчання гри на музичному інструменті необхідно, як мінімум, знати, які мистецькі технології існують, як максимум – впроваджувати в навчальний процес на принципах доцільності, актуальності та ефективності. Мова йде про музичні фонограми.

Актуальність. Вдосконалення професійної майстерності сучасного педагога мистецької школи через створення комфортних умов навчання, за яких кожен учень/учениця отримує інструменти для навчання та можливість вдалого виступу, зокрема із віртуальним оркестром.

Мета – розглянути різновиди музичних фонограм, їх специфіку застосування у навчальному процесі очного та дистанційного формату.

У використанні фонограм на уроках з фаху досвід автора визначає напрямки навчального та концертного спрямування. Якщо говорити про навчальні фонограми, то, в першу чергу, можемо сказати про відпрацювання виконавських завдань та засобів музичної виразності на прикладі авторської аудіопартитури в mp3 форматі:

1) вправи, створені на основі п'єс, які вивчаються учнем і можуть концентровано містити в собі вивчення гама тональності композиції, певні техніки виконання та нотний матеріал, який потребує особливої уваги. Наприклад, вправа на основі п'єси А. Марценюка «Кантрі Фокс». На початку звучить гама тональності, зокрема і у проведенні секстами, адже навички гри цих інтервалів необхідні для виконання теми у синкопованому ритмі та із застосуванням альтерованих нот. Після цього відпрацювання варіацій, які є досить складними в художньому задумі в швидкому темпі та завершення акордами у тональності п'єси. Особливість інструментовки: скрипкове двоголосся, віолончель підкреслює контрапункт, а партія перкусії створює ритмічну чіткість та естрадну забарвленість;

2) вивчення партій ансамблю, що надає можливість виконання з віртуальним оркестром в темпах, комфортних для даного етапу. Цей варіант фонограми передбачає інструментовку і готової партитури, і власного аранжування;

3) розучування музичного твору з фаху за допомогою навчальної фонограми оркестрового звучання. Цінним є зокрема можливість набуття вміння чути поліфонічну тканину, відпрацьовувати кожен голос окремо та у взаємозв'язку.

Для набуття та закріплення набутих компетентностей, а також створення концертного номера корисні оригінальні записи естрадних композицій світової музики – фонограми «плюс»: пісні, які звучать з голосом. Оскільки звучання баяна (навіть без регістрів) за тембральними характеристиками співпадає з такою фонограмою, то учень може виконати улюблену мелодію або її обробку разом з естрадним співаком (в запису).

До того ж, розвивається музично-інтонаційне мислення через підбір на слух, адаптацію, аранжування мелодії у логічному застосуванні регістрів інструмента відповідно стильовим особливостям. А пошук нотного тексту музичного твору, визначення його тональності у даній

фонограмі, створення власного номеру за допомогою обробки фонограми безумовно є передумовою формування компетенції творчої самостійності.

Наступним різновидом можемо назвати *ритмічну фонограму*. Серед ресурсів, у відкритому доступі на інтернет платформах є ритмічні фонограми – онлайн драм-машини, звуковий модуль яких являють запрограмовані ритмічні малюнки перкусії для різних стилів. Це відмінне рішення для роботи, зокрема і в дистанційному форматі в сучасних інтерпретаціях, організації темпа, цілісного вивчення музичного твору, ознайомлення з різними стилями. Як показує досвід, такий різновид фонограми гармонічно поєднується з виконанням українських народних пісень. Альтернативою є жива ритмічна фонограма або шумова фонограма як основа естрадного оформлення, а також створена по принципу ілюстрації звукових ефектів звуків природи.

Фонограма, створена за допомогою інструментів *штучного інтелекту* на цифрових платформах, де синхронізуються оригінальний запис та аудіо запис надають змогу створити цікавий проєкт через оригінальну презентацію творчого тандема «учень-викладач». Як приклад, застосування аудіо-відео трека звуків потяга на платформі Canva надали змогу створити фонограму для авторської інструментальної композиції учениці «Прогулянка». Також такий інструмент корисний для музичного оформлення інструментальних імпровізацій учнів у процесі практикування музикотерапії.

Варто зацентувати, що в сучасних умовах існує декілька шляхів роботи з фонограмами: фонограми у відкритому доступі на інтернет ресурсах, замовлення унікальної фонограми в професійних музичних студіях, написання авторських фонограм на цифрових платформах, *створення «живої» фонограми* на основі нотографії.

Як показує досвід, застосування фонограм в навчальному процесі має взаємозв'язаний характер: як набуття вміння гри з віртуальним оркестром, зокрема з фонограмами «мінус», потребує досить тривалого часу, так застосування фонограм є вдалим рішенням формування набуття технік гри через цікавий репертуар та естрадне звучання навіть на

початковому етапі навчання. На основі вище викладеного можемо сформулювати такі *висновки*:

1. Авторські музичні фонограми є передумовою формування індивідуальної стратегії розвитку учня баяніста, адже можуть застосовуватися при вивченні музичних творів, зокрема і в дистанційному форматі, а наявність нотних партитур являється основою для педагогічних завдань: розвитку технік гри на інструменті, ансамблевого виконавства, формування уміння концертмейстерства, ознайомлення зі звучанням різних інструментів.

2. Уміння використовувати різні види фонограм концертного та навчального спрямування розширюють можливості педагога мистецької школи в умовах різних форматів освоєння гри на музичному інструменті та створення художнього образу твору: від тренування авторської вправи з акомпанементом, камерної гри з віртуальним оркестром чи відомим співаком до виступів на великій сцені на різних творчих офлайн та онлайн проєктах, фестивалях, конкурсах, зокрема і естрадного спрямування.

3. Треба зазначити, що застосування фонограм на уроках з навчальної дисципліни потребують певних засобів та умінь: а) необхідного технічного забезпечення – доступу до інтернет ресурсів, мікрофонів, підсилювачів; б) уміння володіти музичними редакторами створення партитур та конвертування у формати аудіо відтворення та нотографії; в) навички роботи звукового редактора на цифрових платформах за допомогою інструментів штучного інтелекту; г) уміння роботи з фонограмами в Інтернет просторі; д) наявність музичної студії для створення унікальної фонограми.

Отже, різновиди та специфіка застосування музичних фонограм, які сформовані автором на практичному досвіді в роботі з учнями і власній концертній діяльності, спрямовані на зацікавлення учнів баяністів через комфортні умови та індивідуально орієнтовану методику вільно мислячого юного музиканта у форматах очного та дистанційного навчання.

Використані джерела

1. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Київ, 2021.



**Марченко Ольга Станіславівна
(Olha Marchenko),**

*старший викладач кафедри музичного
мистецтва Науково-навчального інституту
перформативних мистецтв Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Senior lecturer at the Department of Music Art of
the Scientific and Educational Institute of
Performing Arts of the National Academy of Culture
and Arts Management)*

ORCID ID <https://orcid.org/0009-0001-5364-1587>

e-mail: o.marchenko@dakkkim.edu.ua

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

**ПЕДАГОГІЧНІ ПАРАДИГМИ ТА МЕТОДИЧНІ ВЕКТОРИ
В СИСТЕМІ ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА:
ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ
ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

**PEDAGOGICAL PARADIGMS AND METHODOLOGICAL
VECTORS IN THE SYSTEM OF TEACHING MUSICAL ART OF
INSTRUMENTAL PERFORMANCE:
FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF HIGHER
EDUCATION STUDENTS**

***Анотація.** У статті аналізується сучасна методика викладання фахових дисциплін у галузі Музичного мистецтва Інструментального виконавства як ключовий елемент формування професійної компетентності здобувачів вищої освіти. Розглядаються основні педагогічні парадигми, що визначають підходи до навчання, та методичні вектори, спрямовані на розвиток технічної, художньої та інтелектуальної складових виконавської майстерності. Особлива увага приділяється принципам індивідуалізації, комплексності та свідомої творчої діяльності здобувача.*

***Ключові слова:** музичне мистецтво, інструментальне виконавство, методика викладання.*

***Abstract.** The article analyses contemporary teaching methods for professional disciplines in the field of musical art and instrumental performance as a key element in the formation of professional competence*

among higher education students. It examines the main pedagogical paradigms that determine approaches to teaching and methodological vectors aimed at developing the technical, artistic and intellectual components of performance skills. Particular attention is paid to the principles of individualisation, comprehensiveness and conscious creative activity of the student.

Keywords: *Musical art, instrumental performance, teaching methodology.*

У сучасному освітньому просторі підготовка фахівців за спеціальністю «Музичне мистецтво» вимагає переосмислення традиційних підходів. Інструментальне виконавство, що є серцевиною цієї спеціальності, потребує не лише глибокого оволодіння інструментом, а й формування цілісної особистості музиканта, здатного до творчої реалізації та професійного зростання.

Метою дослідження є вивчення існуючих педагогічних парадигм та аналіз методичних інструментів, що забезпечують ефективне формування професійної компетентності майбутніх музикантів-виконавців.

Методологія та аналіз. У даному дослідженні застосовано комплексний підхід, що включає теоретичні та емпіричні методи наукового пізнання.

- **Теоретичний аналіз.** Було проведено аналіз та синтез наукових джерел, присвячених методиці викладання музичного мистецтва, інструментальній педагогіці, а також теоріям формування компетентностей. Використано методи класифікації та систематизації для ідентифікації та структурування основних педагогічних парадигм та методичних принципів. Такий підхід дозволив визначити загальноприйняті та інноваційні підходи у викладанні інструментального виконавства.

- **Емпіричний аналіз.** Для підтвердження теоретичних положень застосовано методи спостереження та узагальнення педагогічного досвіду викладачів вищих музичних навчальних закладів. Дослідження включало аналіз навчальних програм, репертуарних списків та методичних рекомендацій.

Процес викладання інструментального виконавства ґрунтується на кількох взаємопов'язаних педагогічних парадигмах:

1. Гуманістична парадигма. У центрі освітнього процесу – особистість здобувача. Педагог виступає не як контролер, а як наставник і партнер, що стимулює розвиток індивідуальності, розкриття творчого потенціалу та формування внутрішньої мотивації до навчання. Ця парадигма передбачає індивідуальний підхід до кожного здобувача, враховуючи його психологічні особливості та унікальний темп розвитку.

2. Діяльнісна парадигма. Професійна компетентність формується не лише через отримання знань, а й через безпосередню практичну діяльність. Активне засвоєння матеріалу, систематичні заняття, участь у концертах і конкурсах є ключовими елементами цієї парадигми. Це створює умови для розвитку практичних навичок, що мають вирішальне значення для виконавця.

3. Компетентнісна парадигма. Основна мета навчання – формування комплексу компетенцій, необхідних для успішної професійної діяльності. Це включає не лише виконавську майстерність, але й навички педагогічної роботи, організаційну діяльність та здатність до самостійного навчання протягом усього життя.

Для реалізації вищезгаданих парадигм у практиці викладання використовуються такі методичні вектори:

1. Розвиток технічної майстерності. Цей вектор спрямований на вдосконалення моторики, координації та швидкості. Використання спеціальних вправ (етюди, гами, арпеджіо) має бути свідомим. Педагог має пояснювати призначення кожної вправи та її зв'язок з художнім твором.

2. Формування художньої інтерпретації. Цей напрямок передбачає занурення в контекст музичного твору. Робота над інтерпретацією включає: аналіз твору (вивчення його форми, гармонії, історичного та стильового контексту, розвиток музичного мислення (вміння відчувати фразування, кульмінації та динамічні відтінки), слухове виховання (постійна робота над інтонуванням та якістю звуку).

3. Інтеграція теорії та практики. Ефективна методика не відокремлює теоретичні знання від практичної роботи. Наприклад,

вивчення історії музики допомагає здобувачу краще зрозуміти стиль виконання, а знання гармонії – глибше осмислити структуру твору.

4. Використання сучасних технологій. Застосування аудіо- та відеозапису занять дозволяє здобувачу об'єктивно оцінити своє виконання. Візуальний та слуховий аналіз допомагає ідентифікувати помилки та працювати над їх виправленням.

Висновок. Система викладання у галузі Музичного мистецтва Інструментального виконавства у закладах вищої освіти є динамічним процесом, що постійно вдосконалюється. Застосування сучасних педагогічних парадигм (гуманістичної, діяльнісної, компетентісної) та реалізація відповідних методичних векторів є ключовими для формування всебічно розвиненої особистості музиканта. Такий комплексний підхід забезпечує не лише технічну досконалість, а й здатність до творчого мислення, що є запорукою успішної кар'єри в сучасному музичному світі.

Використані джерела

1. Берегова, О. М. (2006). *Методика навчання гри на бандурі*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
2. Давидов, М. А. (1997). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*: Навч. Посібник для вищ. муз. навч. закладів. Київ : Музична Україна.
3. Кулікова, В. М. (2007). *Художнє мислення музиканта. Традиції та інновації*. Навч.-методичний посібник. Київ.



Мусієнко Валентина Іванівна
(**Valentina Musiienko**),

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного виховання
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого
(Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Associate Professor
of the Department of Music Education
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi
University of Theatre, Cinema and Television*

Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОБОТА НАД ВОКАЛЬНИМ ДИХАННЯМ СТУДЕНТІВ АКТОРСЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ У КЛАСІ СЦЕНІЧНОГО СПІВУ

WORKING ON VOCAL BREATHING OF ACTING STUDENTS IN THE CLASS OF STAGE SINGING

Професійна підготовка майбутнього актора передбачає формування комплексу вокальних, мовленнєвих, пластичних та акторських умінь, які мають функціонувати не ізольовано, а як цілісна психофізична система. Особливе місце у цьому процесі належить дисципліні «Сценічний спів», оскільки сучасний театральний процес активно використовує музично-драматичні форми, мюзикл, рок-оперу, зонг, вокально-пластичні композиції та інші синтетичні жанри. Відповідно, актор повинен не лише володіти словом і сценічною дією, а й уміти професійно користуватися власним голосом у співі.

Однією з базових передумов формування вокальної майстерності є правильна організація дихального процесу. Вокальне дихання безпосередньо пов'язане зі стабільністю звуку, його тривалістю, силою, динамікою, якістю атаки та можливістю здійснювати різноманітні художньо-виражальні завдання. Для студента-актора ця проблема набуває додаткового значення, адже вокальна дія відбувається в умовах сценічного руху, емоційного напруження, взаємодії з партнерами та

необхідності одночасно реалізовувати драматургічний зміст твору, таким чином, робота над вокальним диханням у класі сценічного співу має розглядатися не лише як засіб розвитку співацького апарату, а як складова професійної акторської підготовки.

Вокальне дихання є складним психофізіологічним процесом, який забезпечує взаємодію дихального, голосового та артикуляційного апаратів. У педагогічній практиці його не варто зводити лише до поняття «правильного вдиху». Значно важливішим є формування здатності студента керувати дихальним потоком відповідно до музичної фрази, характеру звука, темпу, динаміки та змісту сценічної дії.

У сучасній підготовці студентів-акторів навички співацького дихання є одним із визначальних компонентів вокально-технічної підготовки. Зокрема, у програмах вокальної підготовки майбутніх акторів передбачено опанування нижньореберно-діафрагмального дихання, організації вдиху та видиху, відчуття опори, а також здатності зберігати координацію голосу і дихання під час сценічної діяльності.

На початковому етапі навчання основним завданням педагога є усунення зайвої м'язової напруги та формування природного, вільного дихального процесу. Студент-актор часто переносить у спів звичний тип мовленнєвого дихання або, навпаки, намагається штучно контролювати кожен етап вдиху й видиху. Обидва підходи можуть ускладнювати процес голосоутворення. Надмірний контроль призводить до скутості, а недостатня організованість дихання спричиняє нестабільність звука, передчасну втрату повітря та неможливість завершити музичну фразу. Тому першочерговим завданням є формування відчуття вільного вдиху. Він має бути достатнім для виконання конкретної вокальної фрази, але не надмірним. Поступово студент повинен навчитися відчувати співвідношення між обсягом вдиху та характером майбутньої вокальної дії.

Особливої уваги потребує робота над видихом, саме керований видих створює умови для стабільної роботи голосових складок і формування рівномірного звукового потоку. Відсутність координації між

диханням і голосом може проявлятися у форсованому звучанні, нестійкості інтонації, швидкій втомлюваності голосу та порушенні кантилени. У науково-методичних дослідженнях вокальної підготовки студентів-акторів співацьке дихання розглядається як одна з базових професійних навичок поряд із формуванням звуку, артикуляцією та розвитком вокально-художніх умінь. Важливим також є формування відчуття «опори звуку». У методичному аспекті це поняття доцільно розглядати не як надмірне м'язове напруження, а як організовану взаємодію дихального та голосового апаратів, яка забезпечує стабільність звучання. Студент має поступово навчитися підтримувати звукову лінію без форсування та зайвого тиску.

Ефективність роботи значною мірою залежить від послідовності педагогічного процесу. Доцільно переходити від простих дихальних завдань до вокалізації, а надалі до виконання музичних фраз і завершених творів. Така послідовність дає змогу закріплювати навичку поступово та уникати механічного виконання вправ. На першому етапі можуть використовуватися вправи, спрямовані на усвідомлення процесу вдиху та видиху, контрольоване витрачання повітря, формування відчуття рівномірного повітряного потоку. Наступним етапом стає поєднання дихання з голосовим звучанням на зручних для студента звуках та нескладних вокальних моделях. Після цього дихальні навички інтегруються у вокальні фрази.

Принциповим для підготовки актора є те, що дихальна техніка не повинна залишатися ізольованою від сценічної дії. Майбутній актор має навчитися використовувати сформовану навичку в умовах, максимально наближених до професійної діяльності. Саме тому доцільним є поступове введення руху, зміни положення тіла, пластичних завдань та елементів акторської взаємодії.

Дослідження методики вокального навчання студентів-акторів засвідчують ефективність поєднання традиційних вокальних вправ із фізичними діями та виконанням вокального матеріалу в русі. Такий підхід сприяє формуванню здатності зберігати якість звучання навіть за умов

фізичного навантаження. Особливо важливим є формування навички непомітного та своєчасного вдиху. У сценічній практиці дихання не повинно руйнувати логіку музичної або драматичної фрази. Місце вдиху визначається не лише фізіологічною потребою у повітрі, а й структурою музичного матеріалу, синтаксисом вокального тексту, драматургічним завданням та емоційною логікою персонажа. Для студента-актора це має принципове значення. Наприклад, неправильно обране місце вдиху може змінити смисловий акцент фрази, порушити її музичну цілісність або послабити емоційний вплив сценічної дії. Отже, робота над диханням поступово переходить від суто технічного завдання до художньо-виконавського.

Окремої уваги потребує співвідношення вокального дихання та мовлення. Спів і сценічне мовлення мають спільну психофізіологічну основу, хоча використовують її відповідно до різних художніх завдань. Для актора важливо навчитися гнучко переходити від мовлення до співу і навпаки, не втрачаючи природності дихання та виразності голосу. Сучасні дослідження наголошують на доцільності інтеграції вокальної та сценічно-мовленнєвої підготовки майбутніх акторів. У цьому контексті дихання можна розглядати як своєрідну сполучну ланку між технікою та художньою дією. Воно бере участь у формуванні тембрової виразності, динамічної організації фрази, передачі емоційного стану та створенні сценічного образу. Важливо враховувати й індивідуальні особливості студентів. Рівень їхньої музичної підготовки, попередній досвід занять вокалом, особливості мовлення, координації та психофізичного реагування на сценічне завдання можуть істотно відрізнятися. Тому універсальна схема роботи над диханням не завжди забезпечує однаковий результат. Індивідуалізація навчального процесу є необхідною умовою вокальної підготовки актора. Індивідуальні заняття дають можливість педагогу своєчасно виявляти проблеми, коригувати спосіб дихання та добирати відповідний комплекс вправ з урахуванням конкретних можливостей студента.

Результативним є застосування принципу поступового ускладнення. Спочатку студент концентрується на фізіологічно комфортному вдиху та контрольованому видиху. Далі додається звук, потім музична фраза, а згодом сценічний рух та акторське завдання. На завершальному етапі дихальна навичка повинна настільки інтегруватися у виконавський процес, щоб студент перестав свідомо контролювати кожен її компонент. Таким чином формується автоматизована вокально-дихальна координація. Вона дозволяє акторові зосередитися не на технічній стороні виконання, а на створенні образу, взаємодії з партнером та розкритті драматургічного змісту твору.

Робота над вокальним диханням є фундаментальною складовою професійної підготовки студентів акторських спеціальностей у класі сценічного співу. Її значення визначається тим, що дихання забезпечує функціональну основу звукоутворення, сприяє стабільності та виразності голосу, впливає на якість вокальної фрази й безпосередньо пов'язане зі сценічною дією.

Методика роботи над вокальним диханням має будуватися на принципах поступовості, систематичності, індивідуалізації та інтеграції вокально-технічних і акторських завдань. Важливо не лише сформувати правильну дихальну навичку, а й навчити студента застосовувати її у співі, русі, драматичній дії та в процесі створення сценічного образу.

Отже, професійно сформоване вокальне дихання є не самоціллю, а засобом розвитку цілісної вокально-сценічної техніки актора. Його систематичне опрацювання у класі сценічного співу створює передумови для вільного, виразного та функціонально стійкого використання голосу в майбутній професійній діяльності.

Використані джерела

1. Белявіна Н. Д. Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін. Київ : НАКККиМ, 2015. 250 с.

2. Бень Г. Деякі аспекти роботи педагога над усуненням вокальних недоліків у студентів-акторів. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. DOI: 10.30970/vas.16.2015.3270.

3. Садовенко С. М. Інтеграційний зв'язок навчальних дисциплін як чинник формування суб'єктно-творчої активності студентів вокальної підготовки. Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25-26 квітня 2017 р. Київ : НАКККиМ, 2017. 300 с. С. 44–48.

4. Садовенко С. М. Особливості вокально-виконавської діяльності здобувачів мистецьких закладів вищої освіти (Peculiarities of vocal and performing activity Applicants for art institutions of higher education) // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: розмаїття, взаємодія, єдність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2021. 336 с. С. 233–240.

5. Садовенко С. М. Продюсування та PR у вокальній індустрії. Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика. Зб. матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції, 4 червня 2025 року, Івано-Франківськ. Університет Короля Данила. Івано-Франківськ, 2025. URL : https://ukd.edu.ua/sites/default/files/2025-07/%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A-3_merged.pdf

6. Сухорукова К. С. Інтегративні засади освоєння мовно-голосових навичок акторами драматичного театру й кіно. *Вісник КНУКиМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2020. Вип. 43. DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220236.

Стеценко Ірина Борисівна,
 авторка підручників НУШ «Мистецтво», «Інформатика»,
 педагогиня із досвідом 13 років роботи в школах та дитячих садочках,
 наукова співробітниця Міжнародного науково-навчального центру
 інформаційних технологій та систем Національної академії наук України
 та Міністерства освіти і науки України,
 авторка технології «Логіки світу», співавторка програм «STREAM-
 освіта», «Стежинки у Всесвіт»
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);
Садовенко Світлана Миколаївна,
 авторка підручників НУШ «Мистецтво»,
 докторка культурології, професорка,
 заслужена діячка мистецтв України,
 педагогиня з досвідом роботи близько 40 років, кандидатка педагогічних
 наук, професорка кафедри музичного мистецтва Національної академії
 керівних кадрів культури і мистецтв,
 художній керівник народного художнього колективу
 Театр пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи
 Святошинського району міста Києва
ORCID [0000-0001-9166-5259](https://orcid.org/0000-0001-9166-5259)
 e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

СУЧАСНИЙ УРОК МИСТЕЦТВА: ГАРМОНІЙНА ІНТЕГРАЦІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

THE MODERN ART LESSON: HARMONIOUS INTEGRATION OF VISUAL AND MUSICAL ARTS

Видавництво «Світич» (генеральний директор ТОВ «Видавництво «Світич» – О. О. Андрусич) системно проводить підвищення кваліфікації педагогічних та науково-педагогічних працівників закладів загальної середньої освіти. Цільовою аудиторією є вчителі початкових класів, вчителі мистецтва, образотворчого та музичного мистецтва; заступники директорів та голів методоб'єднань із початкової та мистецької освіти; слухачі курсів підвищення кваліфікації; студенти педагогічних спеціальностей закладів вищої освіти.

Метою одного з таких занять стало дати поняття про компоненти сучасного уроку мистецтва на засадах Нової української школи, розповісти особливості планування уроків «Мистецтва» в НУШ, навчати гармонійно інтегрувати образотворче та музичне мистецтво, показати необхідність такої інтеграції та її переваги, ознайомити із дієвими прийомами, які допоможуть забезпечити високий рівень компетентностей учнів, а також мотивації дітей до навчання; розповісти про особливості планування та роботи з дітьми за підручником «Мистецтво» для 1 класу Ірини Стеценко та Світлани Садовенко.

Напрям: розвиток професійних компетентностей, а саме: знання навчального предмета, фахових методик, технологій; забезпечення і підтримка навчання.

Перелік *компетентностей*, що вдосконалювалися або набувалися ся на вебінарах:

- *професійно-педагогічна компетентність* – обізнаність із новітніми науково обґрунтованими відомостями з педагогіки, психології щодо сприяння цілісному індивідуально-особистісному становленню дітей молодшого шкільного віку; здатність до продуктивної професійної діяльності на основі розвиненої педагогічної рефлексії;

- *мовно-комунікативна компетентність* – володіння системними знаннями про норми і типи педагогічного спілкування, вміння їх застосовувати; розвиненість культури професійного спілкування; здатність досягати педагогічних результатів засобами продуктивної комунікативної взаємодії;

- *психологічно-фасилітативна компетентність* – усвідомлення ціннісної значущості фізичного, психічного і морального здоров'я дитини; здатність сприяти творчому становленню молодших школярів та їхній індивідуалізації;

- *предметна компетентність (мистецька освітня галузь)* – здатність до використання предметних знань в освітньому процесі; здатність до добору й застосування доцільних форм, методів, технологій та засобів навчання відповідно до перебігу освітнього процесу на власних уроках; здатність до інтеграції предметних знань з різних видів мистецтва та з інших освітніх галузей;

- *психологічна компетентність* – здатність розпізнавати і враховувати в освітньому процесі вікові та індивідуальні особливості учнів; здатність використовувати стратегії роботи, які сприяють розвитку позитивної самооцінки дітей, розвитку їх «Я»-ідентичності; здатність до формування мотивації та організації пізнавальної діяльності учнів; здатність до формування спільноти учнів, у якій кожна дитина відчуває себе її частиною;

- *прогностична компетентність* – здатність до прогнозування результатів освітнього процесу;

- *організаційна компетентність* – здатність до організації процесу навчання, виховання та розвитку учнів; здатність до організації різних форм навчальної і пізнавальної діяльності учнів;

- *оцінювальна компетентність* – здатність до здійснення оцінювання результатів навчання учнів.

У результаті навчання учитель / учителька:

- реалізували особливості змістових ліній мистецької освітньої галузі в 1 класі, розуміючи їх важливість і необхідність;

- сприяли гармонійній інтеграції образотворчого та музичного мистецтва у творчому розвитку учнів 1 класу, зацікавлюючи мистецтвом дівчаток і хлопчиків.

За результатами навчання слухачі курсів отримують свідоцтво про підвищення кваліфікації.

На вебінарі «Сучасний урок мистецтва: гармонійна інтеграція образотворчого та музичного мистецтва» підіймалися питання щодо гармонійної інтеграції образотворчого та музичного мистецтва у баченні авторів підручника «Мистецтво» для 1 класу Ірини Стеценко та Світлани Садовенко, необхідність такої інтеграції, її переваги; особливості планування роботи з дітьми за підручником «Мистецтво» для 1 класу цього авторського колективу, розкрили складові сучасного уроку мистецтва на засадах Нової української школи.

Були запропоновані сценарії проведення уроків «Мистецтва» з акцентом на образотворче та музичне мистецтво та дієві прийоми, які допоможуть зацікавити мистецтвом і дівчаток, і хлопчиків.

Використані джерела

1. Стеценко І. Б., Садовенко С. М. Мистецтво : підручник для 1 кл. закл. загал. серед. освіти. Київ : Світич, 2022. 128 с. : іл. <https://svitdovkola.org/books/art1>
2. Стеценко І. Б., Садовенко С. М. Мистецтво : підручник інтегр. курсу для 2 кл. закл. загал. серед. освіти. Київ : Світич, 2024. 112 с. : іл. <https://svitdovkola.org/books/art2>
3. Стеценко І. Б., Садовенко С. М. Мистецтво : підручник для 4 кл. закл. загал. серед. освіти. Київ : Світич, 2021. 128 с. : іл. <https://svitdovkola.org/books/art4>

Туріна Олена Андріївна (Olena Turina),

*кандидат мистецтвознавства, доктор філософії,
доцент кафедри виконавських дисциплін № 1*

*КМAM ім. Р.М Глієра та кафедри інструментального виконавства
та оркестрового диригування УДУ імені Михайла Драгоманова
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
(Candidate of Art Studies, PhD, Associate Professor at the Department of
Performance Disciplines No. 1 R.M. Glière Kyiv Municipal Academy of Music,
and the Department of Instrumental Performance and Orchestral Conducting
Anatoliy Avdiievskyi Faculty of Arts,
Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University)
<https://orcid.org/0009-0002-0972-5799>
turinaea124@gmail.com*

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);

Стефанко Денис Романович (Denys Stefanko),

*магістрант 2 курсу кафедри інструментального виконавства
та оркестрового диригування УДУ імені Михайла Драгоманова (Second-
year Master's student, Department of Instrumental Performance and
Orchestral Conducting, Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

КУЛЬТУРА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ

THE CULTURE OF INSTRUMENTAL PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF THE EMERGENCE OF THE PROFESSIONAL MUSIC SCHOOL

У статті аналізуються методологічні підходи вітчизняних та зарубіжних дослідників до вивчення феномена мелодичного слуху сучасного виконавця.

Ключові слова: *культура інструментального виконавства, музичні компетентності, мелодичний слух.*

Тенденції до особистої досконалості в інструментальному виконавстві сприяють вихованню образної сфери мелодичного інтонування музиканта та є дієвою складовою формування музичної культури в контексті тенденцій становлення та збереження традицій професійної європейської української музичної школи.

Актуальним завданням національної музичної педагогіки ХХІ століття є виховання компетентної творчої молоді, здобувачів професійної освіти що повинно базуватись на високих духовно-моральних та естетичних принципах мистецтва, що є актуальними та перспективними.

Мета даного наукового дослідження – на основі аналізу наукової літератури та власного педагогічного досвіду авторів сформулювати основні шляхи розбудови мелодичного слуху у здобувачів освітньої компоненти в сфері музичного мистецтва.

Серед чинних проблем музичної освіти в Україні ХХІ століття вирізняється якісний показник рівня культури інструментального виконавства. Традиційно їх образними орієнтирами для суспільства є визначні світові та національні культурні об'єкти це: творчість музиканта, авторський твір музичного мистецтва, музичний інструмент, технічна звукова підтримка звукового інженера, музичний репертуар, робота продюсера з активної популяризації даного продукту та багато іншого.

Підкреслимо, що першоосновою культури музичного інструментального виконавства є мелодія та її складова – фраза, яка формується на основі художнього інтонування, що в свою чергу спирається на фізіологічну здатність здібностей музиканта до професійного аналізу застосовуючи саме мелодичний слух, що знаходиться в стані постійної професіоналізації.

На основі аналізу наукової літератури нами виявлено, що поняття мелодичного слуху найчастіше тлумачать як *чистоту* – тобто, сформовану історично, еталонну звуковисотність інтонування, або точність сприйняття й відтворення звуковисотних співвідношень. Ці питання досліджувала О. Олексюк серед іншого авторка підкреслювала, що розуміння інтонування є досить багатограним і відрізняється від понятійного складу музичного інтонування.

У світовій літературі формується наукова думка, що мелодичний слух є уявне інтонаційне здійснене фіксування тобто музично-емоційна

процесуальність того або іншого викладення музичного твору. Тобто

- 1) мелодичний слух – це фактор вміння сприймати та відтворювати мелодію.
- 2) це емоційно-естетична задіяність до відтворення процесу художнього інтонування, під час якого саме й відбувається відтворення авторського «інтонування» де мелодичний слух є одним з основних факторів розкриття емоційно-психологічної сутності процитованої музичної думки – відповідного трактування композиторської чи виконавської художньої позиції.

Постійний процес формування мелодичного слуху відбувається під час роботи над музичною звуковисотною-еталонною інтонацією за умов роботи над музичним твором, або аналізом прослуховування роботи інших професійних музикантів. Особливо використовуючи рекомендований концертно-навчальний репертуар необхідної освітньої компоненти.

Мелодичний слух інтенсивно формується у процесі емоційного збагачення культури музичної інтонації, проникнення до її експресивно-психологічної суті та точного відтворення її внутрішнім голосом, або на інструменті – *почутого* останнім в даній інтонації (за дії професійних навичків здобувача одночасного керування музичною динамікою та ритмом). Де основою є стан усвідомлення інтонації через індивідуальний досвід музичного мислення музиканта та його слухового відчуття за умов дії мелодичного слуху.

Мелодичний слух поліпшується у процесі виконання кантиленної музики різних жанрів і стилів. Щоб співуче, емоційно та змістовно інтонувати мелодію, музиканту слід мати не тільки розвинений мелодичний слух а й усвідомлювати його культурну складову. Саме цим і визначається формування-розвиток останнього в музично-виконавських професіях.

Взірцем може бути обрана наприклад творчість українських композиторів, діяльність яких пов'язана із кінцем ХХ – початком ХХІ століття, які проявляли свою майстерність не тільки в академічних музичних жанрах, але й в сучасному музичному мистецтві це: В. Гомоляка, М. Скорик, Станкович, Ж. Колодуб, А. Коломієць, І. Карабиць, А. Кос-Анатольський І. Шамо, Ю. Шевченко, Ю. Щуровський та інші українські митці.

Зазначимо, що будь який досвід – це проблема духовної культури особистості і потребує виявлення його специфічних умов, механізм і детермінант повноцінного існування – *досвід буття, людини у світі*. Тому розвиток здатності мелодичного відчуття в навчальному процесі відбувається за умов врахування всіх складових вивчення освітньої компоненти та використання рекомендованого навчально-концертного репертуару.

В свою чергу, розвиток інструментального виконавства в контексті тенденцій становлення професійної музичної школи розглядається нами як залучення здобувача до отримання, осмислення і збереження ним (нею) історичного суспільного досвіду художнього інтонування, втіленого в різних формах, наприклад: у формі музичної культури та особистісного музично-естетичного виконавського досвіду використання мелодичного слуху.

Наприклад, при вивченні здобувачами музичні твори різних стилів помічено, що деякі з них мають великий художній потенціал для розвитку гармонійного слуху, зокрема завдяки позитивному впливові на фізичні можливості організму людини. Сучасні науковці зазначають, що такими властивостями оперує музика стилю Бароко. Рекомендований список таких унікальних музичних творів та їх композиторів виявляє доктор культурології, професор С. Садовенко у своєму дослідженні «Музикотерапія як метод впливу на фізичне та емоційне здоров'я людини» [3, с. 160–162]. Це композитори Т. Альбіноні, Й. С. Бах, А. Вівальді, Г. Гендель, А. Кореллі, Ж. Люллі, К. Монтеверді, Г. Перселл, Ж. Рамо, Д. Скарлатті, Д. Тартіні, Д. Фрескобальді та інші. Вивчення, слухання їхніх творів сприяють розвитку пам'яті, концентрації уваги, кращого засвоєння навчального матеріалу тощо. Особливо повільна за темпом звучання (Lento, Largo), з режимом 60-64 такти на хвилину, найбільше відповідає режиму функціонування людської пам'яті і сприяє її зміцненню. Під час виконання або слухання такої музики, як зазначає С. Садовенко, мозок входить в особливий стан (альфа-стан), що є ідеальним для навчання і запам'ятовування та розвитку гармонічного слуху [3, с. 161].

Зазначимо, що наукова думка з питань формування української школи гри на інструментах струнно-смичкової групи розглядаючи особливості історичного періоду виникнення та становлення інструментальних форм концертування в музичному мистецтві України серед іншого науковці досліджували і окремі теми, що в свою чергу є необхідним науково-

теоретичним матеріалом для розбудови педагогічної майстерності сучасної музичної школи та інструментального концертного виконавства. Ці процеси досліджені наприклад в роботах: «Флейтове мистецтво XX століття в контексті української культури» Ю. Шутко, «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні» В. Богданова, «Духова музика України у XVIII–XIX століттях» Ю. Рудчука «Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас)» В. Сумарокова та ін. наукові дисертаційні розвідки наступних авторів: В. Апатський, В. Богданов, В. Посвалюк, П. Круль, І. Якустіді та ін.

Отже, підкреслюємо, що мелодичний слух – одна з найважливіших складових комплексу музичних здібностей, композиторів, виконавців, звукових режисерів, а також і слухачів-споживачів музичного продукту. А «правильне» інтонування в інструментальному виконавстві дозволить розвинути потребу здобувачеві музичної освіти в точному інтонуванні на музичному інструменті або голосом, а навички та вміння мелодичного слуху, набуті в спеціальних музичних класах сприятимуть професіоналізації в роботі над музичними творами, концертними програми та проектами в музично-виконавських та творчих професіях.

Використані джерела

1. Беземчук Л. Пластичне інтонування як вид творчої діяльності на уроках музичного мистецтва в школі. Техніка Е.Жак-Далькроза як засіб творчого самовираження особистості майбутнього вчителя мистецьких дисциплін: матеріали міжнародного науково-практичного семінару. Умань: Візаві, 2013. С. 15–18.
2. Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей : зб. матеріалів VI мистецько-педагогічних читань пам'яті професора О.П. Рудницької : ред. І.А. Зязюн, Н.Г. Ничкало. Чернівці, 2010. 347 с.
3. Садовенко С. М. Музикотерапія як метод впливу на фізичне та емоційне здоров'я людини. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 160–162. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Tezy_02_11_2023_2.pdf
4. Харнонкорт Н. Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Ніколаус Харнонкорт ; [пер. з нім. Г. Куркова]. Суми: Собор, 2002. 184 с.
5. Kluge R. Der schwer gefaste Entshius. Uber eine Verbindung iogener, logogener und misikogener Elemente in Beethoven op. 135. Beitrage zur Musikwissenschaft. 1984. № 3–4. S. 225.



Ценух Ірина Олександрівна (Iryna Tserukh),
 аспірантка кафедри музичного мистецтва
 Навчально-наукового інституту
 перформативних мистецтв
 Національної академії керівних кадрів культури
 і мистецтв, викладач-методист, голова
 предметно-циклової комісії «Фортепіано та
 концертмейстерство», старший викладач
 кафедри «Інструментальне виконавство (за
 видами)» Комунального закладу вищої освіти
 Київської обласної ради «Академія мистецтв
 імені Павла Чубинського» (Postgraduate student
 at the Department of Musical Art, Educational and
 Research Institute of Performing Arts, National
 Academy of Culture and Arts Management; teacher-methodologist; Head of the
 "Piano and Accompaniment", Subject-Cycle Commission, Senior Lecturer,
 Department of Instrumental Performance (by specialization), Kyiv Regional
 Council Municipal Higher Education Institution "Pavlo Chubynskyi Academy
 of Arts"

<https://orcid.org/0000-0003-1122-3122>
irina9009@gmail.com

Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ФОРМУВАННЯ ПІАНІСТА-ПЕДАГОГА: ІНТЕГРАЦІЙНІ ПІДХОДИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

FORMATION OF A PIANIST-TEACHER: INTEGRATIVE APPROACHES TO PROFESSIONAL TRAINING

Анотація. У статті представлено поглиблений аналіз навчальної програми «Спеціальне фортепіано», розробленої для освітньо-професійної підготовки здобувачів за спеціальністю В5 «Музичне мистецтво» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Дослідження зосереджено на структурі, цілях, методологічних основах, результатах навчання та критеріях оцінювання курсу. Програма інтегрує педагогічний та виконавський виміри, готуючи студентів до роботи викладачами гри на фортепіано. У статті навчальна програма розглядається в ширших рамках українських та європейських стандартів музичної освіти, підкреслюючи її компетентнісний підхід та художньо-педагогічну спрямованість.

Ключові слова: фахова передвища музична освіта, фаховий молодший бакалавр, спеціальне фортепіано, художнє виконання, музична педагогіка, методологія, компетентнісний підхід.

Вступ. Професійна підготовка педагогів-піаністів вимагає делікатного балансу між традиціями та інноваціями. В українській вищій освіті, зокрема на рівні фахового молодшого бакалавра, дисципліна «Спеціальне фортепіано» відіграє центральну роль у формуванні ідентичності майбутніх фахівців у галузі музики. Фортепіанне виконання, завдяки своїй універсальності та широкому репертуару, функціонує за двома векторами: як засіб художнього самовираження і як наріжний камінь музичної педагогіки та концертної практики.

У цій статті аналізується офіційна робоча навчальна програма з дисципліни «Спеціальне фортепіано», що впроваджується в комунальному вищому навчальному закладі Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», висвітлюючи її цілі, методологічні основи, очікувані результати навчання та систему оцінювання. Тим самим вона робить внесок у науковий дискурс щодо розробки навчальних програм у фаховій передвищій музичній освіті.

Мета дослідження. Метою цього дослідження є вивчення структури та педагогічної концепції дисципліни «Спеціальне фортепіано» в рамках програми фахового молодшого бакалавра з музичного мистецтва, з особливим акцентом на:

- визначення освітніх цілей та професійних компетенцій, закладених у навчальній програмі;
- дослідження методологічних підходів, що застосовуються у викладанні фортепіанного виконання на бакалаврському рівні;
- аналіз очікуваних результатів навчання, включаючи художні, технічні та теоретичні навички;
- оцінку діагностичних інструментів та критеріїв оцінювання, що використовуються для вимірювання успішності студентів.

Методологія. Методологічна основа цього дослідження базується на:

- документальному аналізі: уважному вивченні затвердженої навчальної програми та відповідних освітніх стандартів.

- порівняльному аналізі: зіставленні цілей та компетенцій програми з міжнародними рамками музичної освіти, зокрема Європейською системою переказу та накопичення кредитів (ЄКТС).

- педагогічному спостереженні: розгляді педагогічної практики в українських вищих мистецьких навчальних закладах.

- компетентнісному підході: формулюванні результатів програми з точки зору знань, навичок та цінностей, які випускники повинні продемонструвати.

Дисципліна «Спеціальне фортепіано» охоплює 660 академічних годин, що відповідає 22 кредитам ECTS, розподілених на чотири роки навчання. Програма складається з восьми модулів, що поєднують індивідуальні уроки, самостійне навчання та концертну практику.

Навчальна програма інтегрує такі сфери компетенцій:

Загальні компетенції (ЗК): абстрактне мислення, навчання протягом усього життя, застосування знань на практиці.

Спеціальні компетенції (СК): володіння виконавською технікою, інтерпретація художнього змісту, застосування музикознавчих знань, педагогічна та організаційна креативність, критична самооцінка та цифрова компетентність у музичних технологіях.

Курс розроблений як обов'язковий компонент спеціальності В5 «Музичне мистецтво» з подвійним акцентом на індивідуальний художній розвиток та підготовку до професійної діяльності як педагога-фортепіано.

Після завершення дисципліни студенти повинні продемонструвати наступне:

- виконавчу компетентність: здатність грати на фортепіано художньо, технічно та інтерпретативно, передаючи стилістичні особливості різноманітних музичних творів

- музичну грамотність: здатність читати та точно відтворювати музичну нотацію

- аналітичне мислення: здатність аналізувати музичну форму, жанр та стилістичні елементи, застосовуючи синтез та абстракцію в інтерпретаційних завданнях

- стилістичну обізнаність: розпізнавання жанрово-специфічних особливостей та історичних виконавських практик

- теоретичну інтеграція: застосування музикознавчих знань у виконавстві та педагогіці

- творче самовираження: побудова музикознавства

- особисті інтерпретаційні моделі та емоційну реалізацію творів на сцені

- професійну термінологію: впевнене використання спеціалізованої лексики в мистецькому та педагогічному контексті

- критичну рефлексія: відкритість до професійного зворотного зв'язку та здатність до самооцінки прогресу

- публічну презентацію: готовність виступати та презентувати мистецькі результати на конкурентній основі в культурно-освітній сфері.

Програма використовує 100-бальну шкалу оцінювання, що відповідає як національним стандартам, так і системі ECTS. Оцінювання проводиться через:

- поточне оцінювання: моніторинг теоретичної підготовки, практичного виконання та самостійного навчання

- модульне (семестрове) оцінювання: презентація концертних програм та технічних завдань

- підсумковий іспит: публічне виконання сольної програми, оцінене комісією.

Додаткові мотиваційні механізми включають бонусні бали за повну відвідуваність та творчу ініціативу, а також штрафні бали за пропущені заняття або несвоєчасне здачі завдань.

Система оцінювання в рамках дисципліни «Спеціальне фортепіано» базується на диференційованому підході, що поєднує безперервне оцінювання, самостійну роботу та підсумкову атестацію (диференційований залік або іспит).

Система оцінювання в рамках дисципліни «Спеціальне фортепіано» ґрунтується на збалансованому поєднанні поточного та підсумкового оцінювання, спрямованого на сприяння як стабільній роботі протягом семестру, так і демонстративній здатності до засвоєння матеріалу після його завершення.

Загальний бал за кожен семестр становить 100 балів, структурованих відповідно до національних вимог та вимог ECTS.

Логіка оцінювання передбачає поступове накопичення балів через систематичну аудиторну роботу та самостійне навчання, що доповнюється підсумковими формами контролю, такими як диференційовані заліки та іспити. Такий підхід гарантує, що академічні досягнення студентів оцінюються не лише кінцевим результатом, але й динамікою їхнього художнього та технічного розвитку з часом.

Для чіткого уявлення про цей розподіл, наступна порівняльна схема підсумовує структуру оцінювання за курсами та семестрами (див. Табл. 1).

Таблиця 1

**Порівняльна схема розподілу оцінювання з дисципліни
«Спеціальне фортепіано»**

Курс	Семестр	Форма підсумкового контролю	Структура поточного контролю *	Макс. бали (аудиторна робота)	Макс. бали (самостійна робота)	Підсумковий контроль (залік/іспит)	Загальна сума балів	К-сть оцінювань (аудиторна / самостійна)
1	Сем. 1	Диференційований залік	4×тема 3; 3×теми 1, 2, 4, 5	55	25	20	100	11 / 5 (16 разом)
	Сем. 2	Іспит	2×тема 2; 3×теми 1, 3, 4, 5	45	25	30	100	9 / 5 (14 разом)
2	Сем. 3	Диференційований залік	4×тема 3;	55	25	20	100	11 / 5 (16 разом)

			3×теми 1, 2, 4, 5					
	Сем. 4	Іспит	2×тема 2; 3×теми 1, 3, 4, 5	45	25	30	10 0	9 / 5 (14 разом)
3	Сем. 5	Диференційо ваний залік	4×на кожну тему	55	25	20	10 0	11 / 5 (16 разом)
	Сем. 6	Іспит	3×теми 1, 3; 4×теми 2, 4	45	25	30	10 0	9 / 5 (14 разом)
4	Сем. 7	Диференційо ваний залік	4×на кожну тему	55	25	20	10 0	11 / 5 (16 разом)
	Сем. 8	Підсумковий іспит (публічний виступ)	2×тема 2; 3×теми 1, 3, 4, 5	45	25	30	10 0	9 / 5 (14 разом)

**Колонка «Структура поточного оцінювання» визначає внутрішній розподіл оціночних заходів відповідно до тематичних блоків навчальної програми. Кожній темі в рамках дисципліни призначається певна кількість контрольних балів, виражена як частота цільових оцінювань протягом семестру. Наприклад, позначення «4× Тема 3; 3× Теми 1, 2, 4, 5» вказує на те, що Тема 3 оцінюється чотири рази, тоді як Теми 1, 2, 4 та 5 оцінюються тричі кожна. Така диференціація відображає як педагогічну значущість окремих тематичних блоків, так і необхідність посилення конкретних навичок або компетенцій шляхом повторного моніторингу.*

На практиці ці оцінювання охоплюють спектр заходів: перевірку виконання призначеного репертуару, технічні вправи, інтерпретаційний аналіз, завдання з читання з листа та елементи самостійної підготовки. Систематична повторюваність сесій оцінювання гарантує, що прогрес

спостерігається не епізодично, а кумулятивно, дозволяючи викладачеві реєструвати якісні зміни в технічній майстерності, музичній виразності та глибині інтерпретації.

Таким чином, колонка «Структура поточного оцінювання» є технічним розподілом частоти оцінювання, а також вираженням педагогічної стратегії, за допомогою якої культивується поступовий та сталий розвиток, підкріплюючи принцип, що художній розвиток виникає з послідовної практики, рефлексивного контролю та поступового ускладнення завдань.

Система оцінювання дисципліни «Спеціальне фортепіано» розроблена відповідно до фундаментального педагогічного принципу забезпечення динамічного балансу між процесом і результатом. Її основна логіка полягає у визнанні того, що художня та технічна майстерність не може бути адекватно відображена одним кінцевим оцінюванням, а радше вимагає постійного та систематичного спостереження за прогресом здобувача протягом усієї освітньої траєкторії.

Відповідно, структура оцінювання об'єднує два взаємодоповнюючі виміри: постійне оцінювання та підсумковий контроль. Перший наголошує на регулярному моніторингу успішності в аудиторії та якості самостійної роботи, тим самим розвиваючи дисципліну, відповідальність та постійний професійний ріст. Другий, що реалізується через диференційовані заліки та іспити, забезпечує підсумкове відображення накопичених здобувачем досягнень, синтезуючи технічні, інтерпретаційні та художні компетенції в цілісний результат.

Ця подвійна структура втілює поступовий розвиток: від формувального оцінювання на перших семестрах, де основний акцент робиться на розвитку фундаментальних навичок та інтерпретаційної усвідомленості, до дедалі складніших підсумкових іспитів у наступних семестрах, що завершуються підсумковим публічним виступом як інтегрованою демонстрацією професійної готовності. Таким чином, система гарантує, що оцінювання не лише вимірює академічні результати, але й відстежує траєкторію особистісного мистецького розвитку,

узгоджуючи освітнє оцінювання з цілісними цілями вищої музичної освіти.

Робоча програма з дисципліни «Спеціальне фортепіано» розроблена для розвитку всебічної майстерності гри на фортепіано, поєднуючи технічну ретельність, інтерпретаційне розуміння та художню зрілість. Її зміст організовано у вісім прогресивних модулів, кожен з яких охоплює цільові завдання технічного розвитку, вивчення репертуару та інтерпретаційної практики.

Модуль 1 зосереджений на фундаментальній технічній майстерності, включаючи вивчення мажорних та мінорних гами (C-dur), G-dur, D-dur та дієзні мінорні гами (a-moll), e-moll, h-moll, арпеджіо, акордів та хроматичних вправ у чотирьох октавах. Акцент робиться на контролі дотику, артикуляції (legato, staccato non legato), використанні ваги руки та регулюванні динаміки та темпу. Навчальні етюди, спрямовані на дрібну моторику, представлені разом із кантабіле-репертуаром українських композиторів, що сприяє розвитку експресивної чутливості, структурного розуміння та художнього самовираження. Модуль також включає поліфонічні твори, зокрема барокові інвенції, для розвитку тематичної ясності та інтерпретаційного прийняття рішень. Завершуючи вивченням класичних сонат, студенти досліджують форму, стилістичні ідіоми та синтез технічних та художніх елементів.

Модуль 2 розширює технічну роботу до бемольних гам та складних ритмічних артикуляцій. Інструктивні етюди підкреслюють техніку більшого масштабу, координацію та інтерпретаційну свободу. Віртуозний репертуар вводиться для розвитку індивідуального стилю, нюансованої динаміки та експресивного фразування. Поліфонічний аналіз продовжується дво- та триголосними інвенціями Баха, підкреслюючи контрапунктичне прослуховування та практичне «вокалізування». Модуль закріплює сонатну практику, удосконалюючи точність, педалювання, артикуляцію та стилістично доречне виконання.

Модуль 3 покращує спритність завдяки чітким гамам та розширеним технічним вправам, підкреслюючи витривалість, силу пальців та ритмічну

точність. Романтичний репертуар інтегрований, зосереджуючись на експресивній глибині, динамічному нашаруванні, мелодійному розвитку та нюансованому тональному кольорі. Поліфонічні твори додатково досліджуються для розвитку розумових та слухових стратегій контрапункту, тематичної усвідомленості та інтерпретаційної креативності. Вивчення класичної сонати поширюється на наступні частини (II та III), посилюючи тематичну зв'язність, технічну майстерність та стилістичну усвідомленість.

Модуль 4 продовжує технічний розвиток з бемольними гамами та складними арпеджіо, доповненими етюдами, що стосуються технічної консолідації та незалежності руки. Репертуар охоплює твори XIX-го – початку XX століття, зосереджуючись на тембровому дослідженні, стилістичних ідіомах та експресивній впевненості. Поліфонічне вивчення наголошує на аналітичних підходах, асоціативній образності та індукційному вивченні контрапунктичних текстур. Класичні сонатні форми досліджуються глибоко, з акцентом на артикуляції, орнаментативності та інтерпретаційній вірності історичному стилю.

Модуль 5 знайомить з концертними етюдами та імпресіоністичним репертуаром, розвиваючи технічну вишуканість, тональний контроль та стилістично обґрунтоване вираження. Поліфонічні навички закріплюються за допомогою багатоголосних текстур, сприяючи слуховому розрізненню та незалежному вокалу. Історичні сонати розглядаються для зміцнення інтерпретаційного розуміння, культури педалювання та формальної узгодженості.

Модуль 6 наголошує на підготовці концертного рівня зі складними етюдами, багаточастинними творами та сонатами старовинної форми. Студенти вдосконалюють технічну самостійність, експресивний контроль та надійність виконання, розвиваючи творчі інтерпретаційні рішення. Поліфонічний репертуар продовжує розвивати аналітичні, слухові та асоціативні здібності, підтримуючи автономні художні рішення.

Модуль 7 присвячений підготовці до державних іспитів, повторенню складних технічних вправ, творів середньої та великої форми,

національного репертуару та поліфонічних досліджень. Акцент робиться на інтерпретаційному синтезі, послідовності темпу, динамічній стабільності та сценічній впевненості, що забезпечує цілісну художню готовність.

Модуль 8 завершує підготовку до публічного виступу, охоплюючи п'ять репрезентативних творів: поліфонічний твір, сонатну частину або варіації, концертний етюд, твір середньої тривалості та твір українського композитора. Студенти зосереджуються на стилістичній чіткості, технічній майстерності, експресивній реалізації та художній індивідуальності, інтегруючи емоційну залученість та інтелектуальне розуміння для досягнення повноцінних виконавських інтерпретацій.

Загалом, навчальна програма збалансовує технічну точність, інтерпретаційну майстерність та експресивну майстерність, сприяючи розвитку піаністів, здатних до самостійного музичного мислення, стилістичної універсальності та впевненого публічного виступу. Програма систематично переходить від технічних основ до складного репертуару, що кульмінацією є художня компетентність професійного рівня.

Запропонований репертуар для дисципліни «Спеціальне фортепіано» охоплює систематично структурований вибір поліфонічних творів, сонат, концертних п'єс, етюдів та композицій українських, романтичних та імпресіоністичних композиторів, поступово організованих з першого по четвертий навчальний рік.

Перший курс зосереджений на фундаментальній поліфонії, включаючи дво- та триголосні інвенції Й. С. Баха, вибрані прелюдії та фуги, а також твори з «Добре темперованого клавіру». До масштабних творів належать фортепіанні сонати Л. Бетховена, Й. Гайдна та В. Моцарта. Студенти також знайомляться з українськими творами Дремлюги, Іванька, В. Косенка, Ф. Колесси, М. Лисенка, М. Скорика, І. Шамо та Ю. Щуровського, а також з комплексним набором технічних етюдів С. Геллера, Дж. Кесслера, А. Кобилянського, М. Мошковського, С. Тальберга та К. Черні.

Другий курс розширює майстерність поліфонії завдяки «Добре темперованому клавіру» Й. Баха та розвиває інтерпретаційні навички у великих формах, включаючи повні сонати Л. Бетховена, Й. Гайдна та В. Моцарта. Інтегровано романтичну фортепіанну літературу Й. Брамса, Е. Гріга, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шуберта, Р. Шумана та твори композиторів кінця XIX – початку XX століття, таких як М. Блюменфельд, С. Борткевич, Бові-Лісберг, Р. Глієр, Б. Годар, А. Дюран, П. Лакомб, Л. Ревуцький та Ш. Фосс. Технічні етюди для віртуозного розвитку залишаються центральними.

Третій курс знайомить із складними поліфонічними творами, включаючи повний «Добре темперований клавір» Й. Баха. Студенти вивчають сонати Д. Скарлатті та широкий спектр концертного репертуару, що охоплює Й. Баха, М. Дремлюгу, О. Іванька, А. Кос-Анатольського та В. Моцарта. Імпресіоністичний репертуар К. Дебюссі та М. Равеля, разом із фортепіанними творами великої форми та концертними етюдами М. Блюменфельда, В. Косенка, Ф. Ліста та Ф. Шопена, сприяє стилістичній універсальності та технічній майстерності.

IV курс закріплює набуття інтерпретаційних та виконавських навичок, з акцентом на розвиненій поліфонії, сонатах Л. Бетховена, Е. Гріга, Й. Гайдна, О. Іванька, В. Моцарта та Л. Ревуцького, а також на основних фортепіанних творах українських композиторів, майстрів романтизму та імпресіонізму. Студенти вдосконалюють виконання концертних етюдів, підкреслюючи віртуозність, стилістичну обізнаність та виразні нюанси.

Цей структурований репертуар забезпечує всебічний розвиток технічної майстерності, інтерпретаційного розуміння та стилістичного розуміння, відображаючи як західноєвропейські традиції, так і українську національну піаністичну спадщину.

У робочій програмі «Спеціальне фортепіано» для здобувачів освітньо-професійної програми «Фортепіано» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» надаються рекомендовані джерела, що забезпечують комплексну основу як для теоретичного розуміння, так і для

розвитку практичних навичок у фортеп'яній педагогіці та виконавстві. Вони охоплюють методичні посібники, наукові дисертації та спеціалізовані дослідження з виконавської практики, стилістичної інтерпретації та історичної еволюції клавішних інструментів з XIV по XXI століття.

Ключові посилання включають праці з формування професійних навичок у піаністів, педагогічні підходи до підготовки майбутніх вчителів з фаху фортеп'яно та розвиток інтерпретаційної та стилістичної компетентності. Підбір праць також підкреслює значення українського фортеп'янного мистецтва як засобу для розвитку виконавської культури, а також дослідження, що стосуються жанрової типології, аналізу звукових образів та індивідуального інтерпретаційного потенціалу. Помітний внесок як класичних, так і сучасних педагогічних досліджень забезпечує всебічну перспективу для оволодіння фортеп'яним виконавством, освітніми методиками та науковими дослідженнями в музикознавстві.

Ця кураторська бібліографія сприяє цілісному розвитку технічної майстерності студентів, інтерпретаційного та академічного розуміння, поєднуючи історичні традиції із сучасною педагогічною практикою.

Результати та обговорення. Аналіз навчальної програми демонструє, що спеціальне фортеп'яно не обмежується набуттям виконавських навичок, а інтегрує багатовимірну професійну підготовку. Вона відображає цілісну освітню модель, де художня майстерність, педагогічна готовність та теоретична ерудиція є невід'ємними складовими ідентичності майбутнього викладача-піаніста мистецької школи.

Відповідність навчальної програми європейським освітнім стандартам забезпечує конкурентоспроможність випускників як у національному, так і в міжнародному контексті. Більше того, інтеграція сучасних цифрових інструментів та критичної саморефлексії в програму знаменує собою прогресивний крок до адаптації класичної музичної освіти до сучасних культурних та технологічних реалій.

Висновки. Робоча програма, що розроблена для здобувачів ОКР ФМБ «Спеціальне фортеп'яно» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені

Павла Чубинського» демонструє ретельно структуровану та педагогічно витончену основу для розвитку майбутніх піаністів та музичних педагогів. Програма досягає гармонійного поєднання технічної майстерності, інтерпретаційного розуміння, художнього вираження та педагогічної готовності, сприяючи підготовці випускників, які володіють як професійною компетентністю, так і творчою самостійністю.

Завдяки відповідності європейським освітнім стандартам та інтеграції сучасних цифрових інструментів разом із традиційними методами, навчальна програма забезпечує конкурентоспроможність своїх випускників як у національному, так і в міжнародному контексті. Більше того, включення української фортепіанної спадщини разом із західноєвропейськими традиціями збагачує стилістичну універсальність та культурну обізнаність, підкреслюючи роль навчальної програми як мосту між історичними знаннями, художньою інтерпретацією та сучасними педагогічними вимогами.

Загалом, дисципліна зі спеціального фортепіано є прикладом освітньої парадигми, в якій сукупне оцінювання, рефлексивна практика та систематичний розвиток репертуару сходяться для виховання всебічних музикантів, здатних не лише виступати на професійному рівні, але й сприяти розвитку музичної педагогіки та науки.

Використані джерела

1. Сайт КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Освіта: Фахова передвища. Музичне мистецтво. Фортепіано. URL : <https://surli.cc/lkccfb> (дата звернення 15.01.2025).

Шаркевич Наталія Григорівна (Sharkevych Natalia),
старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Senior Lecturer, Department of Directing and Acting
named after People's Artist of Ukraine Larysa Khorolets
National Academy of Culture and Arts Management)
[*Natallyshark21@gmail.com*](mailto:Natallyshark21@gmail.com)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОЛЬ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ У МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ

THE ROLE OF STAGE LANGUAGE IN MUSICAL THEATER

Музичний театр – це одна з найскладніших і найбагатогранніших форм мистецтва, що поєднує музику, театр і танець. Сценічне мовлення в цьому контексті являє собою найважливіший компонент, який сприяє не тільки передачі діалогу, а й створенню емоційного фону, розумінню персонажів та їхнього внутрішнього світу. Важливо підкреслити, що музичний театр неможливий без гармонійної взаємодії музики та мовлення, оскільки обидва ці елементи в ньому нерозривно пов'язані.

Метою даної роботи є аналіз ролі сценічного мовлення в музичному театрі, а також виявлення його функцій і впливу на сприйняття вистави в цілому. Вплив мовлення в музичному театрі на розвиток сюжету, образів, емоційне сприйняття і взаємодію з музикою.

Музичний театр зародився в античності й надалі розвивався, проходячи через різні історичні етапи. Опера, яка стала основою музичного театру, була створена в Італії на початку XVII століття як синтез музики, театру та поезії. Важливим етапом у розвитку опери стало формування концепції «мовленнєвої декламації», де музика і мова зливаються для досягнення максимальної виразності. Цей процес був представлений у таких творах, як «Орфей» Клаудіо Монтеверді.

З розвитком різних жанрів музичного театру, таких як опера, оперета, мюзикл та інші, роль сценічного мовлення змінювалася. У класичній опері сцена мовлення часто обмежувалася діалогами, в той час

як в опереті та мюзиклі мовлення стало вільнішим і гнучкішим, поєднуючи елементи розмовного та музичного мовлення. У ХХ столітті з розвитком таких жанрів, як музичний театр і мюзикл, роль сценічного мовлення набула нового значення, ставши не тільки драматургічним елементом, а й засобом вираження емоцій і характерів через музичні та вокальні засоби.

Сценічне мовлення в музичному театрі – це елемент діалогу або монологу персонажів, який може бути виголошений або заспіваний. Найважливішою особливістю сценічної мови є її здатність інтегруватися з музичними номерами, створюючи цілісну художню картину. Мова може бути використана не тільки для передачі тексту, а й для підкреслення емоційного стану персонажа через інтонацію, паузи, ритм і темп.

У музичному театрі сцена мовлення є невід'ємною частиною драматургії. Музика і мова мають взаємодіяти так, щоб доповнювати одне одного. В операх сцена мовлення часто використовується для переходу від однієї музичної форми до іншої. Наприклад, у «Травіаті» Верді промова плавно переходить в арію, готуючи емоційну напругу. У мюзиклі сцена мовлення слугує як сполучна ланка між пісennими номерами і дає змогу розвивати діалог між персонажами. Взаємодія музики та мовлення може бути гармонійною, коли музика підтримує емоції мовлення, і навпаки.

Функції сценічного мовлення:

1. Драматургічна: Мовлення є важливим інструментом для просування сюжету та вирішення конфлікту. Діалоги та монологи дають змогу розкрити внутрішній світ героїв і загострюють драматичні моменти.

2. Емоційна: Сценічна мова посилює емоційний вплив на глядача. Через інтонацію, паузи, тембр голосу актора може бути передано страждання, радість, розпач, любов та інші почуття.

3. Образна: У музичному театрі мова допомагає створювати образ персонажа, його індивідуальність. Використання різних стилів мовлення дає змогу підкреслювати соціальний статус, характер і настрій.

4. Комуникативна: Мовлення слугує сполучною ланкою між персонажами, воно сприяє розвитку сюжету і допомагає глядачеві розуміти мотивацію кожного героя.

Розглянемо роль сценічного мовлення в різних жанрах музичного театру:

Опера.

Опера – це один із найстаріших жанрів музичного театру, де взаємодія мови і музики має особливу, часто більш сувору форму. У класичній опері сцена мовлення і музичні номери часто чітко розділені. Мовлення, як правило, використовується для діалогів між персонажами, і воно є необхідним для передачі тексту, який згодом переходить у музичні номери.

- Мовлення як сполучна ланка: В операх, наприклад, у Моцарта чи Верді, сцена мовлення часто використовується для просування сюжету. Діалоги між персонажами важливі для розуміння їхніх мотивацій, а також для створення контексту, в який потім вписуються музичні номери. Мова в операх часто оформлюється з урахуванням музичної форми: вона підтримує ритм твору, іноді переходячи в музичні фрази.

- Приклад: В опері Верді «Травіата» сцена мовлення часто слугує підготовкою до арій, де внутрішні переживання персонажів розкриваються через діалоги. Наприклад, розмови Віолетти й Альфреда прояснюють конфлікти, які потім виражаються в емоційно насичених аріях. Тут важлива не тільки сама мова, а й її інтонація, яка знаходить відображення в музичному творі. У таких операх сцена мовлення допомагає згладити переходи між вокальними номерами, а також розкрити емоційний стан героїв.

- Особливості: У класичній опері мовленнєві частини, як правило, чітко ритмічні й обмежені у своїй виразності. Музика і мова часто існують як два окремі світи, що взаємодіють між собою через чітку структуру (наприклад, арія-діалог-арія). Мова використовується для передачі сюжету, а музика – для глибшого вираження почуттів.

Оперета

Оперета – це жанр, що розвинувся з опери та є більш легким за характером, часто містить елементи гумору та сатири. Тут сцена мовлення посідає важливіше місце, ніж у класичній опері. Діалоги стають більш вільними, а їхня тональність і стиль можуть варіюватися залежно від жанру.

- Мова як елемент легкості та комізму: В опереті, такий як «Весела вдова» Франца Легара, сценічне мовлення часто використовується для створення гумористичних ситуацій, і тут воно активно взаємодіє з музикою. Діалоги слугують не лише для переходу від одного музичного номера до іншого, а й для створення настрою, іноді з елементами театрального фарсу.

- Приклад: У «Веселій вдові» сцени мовлення сповнені легкого гумору та кумедних моментів. Тут персонажі, попри свою театральність, ведуть живі розмови, а музика підлаштовується під динаміку мовлення. Сценічна мова активно підтримує атмосферу, а музичні номери супроводжують важливі моменти в сюжеті.

- Особливості: В опереті мова часто не обмежена суворими музичними канонами, як в опері. Її інтонація може варіюватися від мовленнєвої, близької до розмовної, до більш театралізованої, підкреслюючи елемент гри та комізму. Мовні частини в опереті часто слугують для створення діалогів, сповнених жартів, легких гострих зауважень і швидких реплік.

Мюзикл

Мюзикл – це жанр, який поєднує музику, розмовну мову і танці. Тут сцена мовлення, як правило, посідає важливе місце, оскільки вона слугує основою для розвитку сюжету, а також часто взаємодіє з музичними номерами. У мюзиклі мовлення не завжди передує музиці чи є підготовкою до неї, а радше становить із музикою одне ціле.

- Мовлення як невід'ємна частина оповіді: У мюзиклі сцена мовлення найчастіше є сполучною ланкою між музичними номерами. Тут мова сприймається як природна частина музичної оповіді, вона тісно переплітається з вокальними фрагментами. На відміну від опери, де мова і

музика часто існують у різних світах, у мюзиклі вони органічно поєднуються.

- Приклад: У мюзиклі «Гамільтон» Лін-Мануеля Міранди сцена мовлення відіграє ключову роль. Весь твір переплітається з мовленнєвими елементами, які частково виражаються у вигляді репу. Тут кожне слово важливе для розуміння історичного контексту, і сцена мовлення слугує не лише для передавання сюжету, а й для створення певного ритму та атмосфери. Музика і мова в цьому творі взаємодіють на рівні тексту і мелодії, створюючи єдину емоційну хвилю.

- Особливості: У мюзиклі мовлення має вільну форму, що дає змогу йому бути більш виразним і гнучким. Сценічне мовлення в мюзиклі може бути більш розмовним, інколи вбудовуючись у музичні номери (наприклад, у реп-треки або більш швидкі музичні епізоди).

Особлива увага приділяється технічним аспектам сценічного мовлення, а саме:

Інтонація та виразність

Інтонація в сценічній мові відіграє ключову роль у музичному театрі, оскільки вона впливає на сприйняття емоційного стану персонажа. На відміну від звичайної театральної постановки, де інтонація може бути різноманітною, у музичному театрі інтонація часто має відповідати музичному тлу, посилюючи або послаблюючи емоції.

- Роль інтонації: Інтонація мови має бути синхронізована з музичними фрагментами, підкреслюючи емоції та настрої персонажів. В операх інтонація мови часто розвивається залежно від музичної динаміки: різкі або драматичні повороти сюжету можуть супроводжуватися прискоренням темпу мови і змінами в тоні, що посилює напругу. У більш ліричних сценах інтонація буде м'якшою і повільнішою.

- Приклад: У «Травіаті» Верді Віоолетта використовує різні інтонації у своїх діалогах з Альфредом, щоб показати мінливі настрої - від страху до відчаю. Ці зміни інтонації допомагають посилити емоційний ефект від арій, де тема любові та страху поєднувалася з музикою.

- Емоційна виразність: У музичному театрі інтонація допомагає акторам передавати емоційні стани персонажів, як-от любов, злість, радість чи туга. Інтонація підсилює музичні моменти, роблячи їх більш насиченими і багатозначними.

Темп і ритм

Темп і ритм мови відіграють важливу роль у музичному театрі, оскільки вони безпосередньо пов'язані з ритмом музичних номерів. У сценах діалогів темп може змінюватися залежно від ситуації, а також бути налаштований відповідно до музичних моментів.

- Темп мовлення: Залежно від емоційного навантаження і ситуації темп мовлення може прискорюватися або сповільнюватися. Наприклад, у напружених сценах діалог може бути швидшим і різкішим, що створює відчуття напруги. Навпаки, у драматичних або ліричних сценах темп може сповільнюватися, щоб передати тяжкість або смуток.

- Приклад: У мюзиклі «Гамільтон» темп мови сильно варіюється залежно від ситуації. У сценах репу темп може бути дуже швидким і агресивним, підкреслюючи напруженість, а в інших номерах темп сповільнюється, створюючи більш серйозну атмосферу.

- Ритм мови: Ритм мови, як і темп, залежить від музичної тканини твору. У музичних номерах, де мова переходить у спів, ритм мовлення має узгоджуватися з ритмічним малюнком музики. Особливо це важливо для творів, де мова і музика переплітаються (наприклад, в оперетах або мюзиклах). Ритм мовлення може бути використаний для створення динаміки в сценах.

Акторська техніка

Акторська техніка в музичному театрі вимагає особливих навичок роботи з голосом і мовленням. Актори повинні вміти не тільки чітко вимовляти слова, а й працювати з інтонацією, диханням і ритмом.

- Дикція та артикуляція: У музичному театрі дикція має особливе значення, тому що важливо, щоб текст було чути і зрозуміло глядачеві, незважаючи на присутність музики. В опері артикуляція часто буває

виразнішою, щоб кожен звук був сприйнятий правильно, особливо під час співу.

- Використання дихання: Важливим елементом сценічної мови є правильна техніка дихання.

Сценічна мова в музичному театрі відіграє ключову роль у створенні драматичного впливу і глибини персонажів. Вона не тільки слугує для передачі тексту, а й активно взаємодіє з вокальною партією та рухом, посилюючи емоційну виразність і допомагаючи будувати атмосферу вистави. Чіткість, інтонація і тембр мовлення здатні розкривати психологію героїв, посилювати драматургію і робити твір доступнішим і зрозумілішим глядачеві.

Таким чином, сцена і мова є невід'ємними інструментами для повного втілення художнього задуму в музичному театрі.

Використані джерела

1. Fischer-Dieskau, Dietrich. *The Singer and the Song: The Interpretation of Lieder*. Cambridge University Press, 2000.
2. Lehmann, Renée. *Finding Your Voice: A Practical Guide to Singing*. W.W. Norton & Company, 2009.
3. Lloyd, David. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge University Press, 2002.
4. Леонтьєва, Л. М. *Основи театральної техніки*. Київ: Вища школа, 1987.
5. Козир, В. О. *Сценічна мова: навчальний посібник*. Київ: Наукова думка, 2002.
6. Гончаренко, Л. П. *Театр і мова: теорія та практика сценічної мови*. Київ: Видавництво Академії, 2005.
7. Кочергін, О. М. *Акторська майстерність і сценічна мова*. Львів: Львівська політехніка, 1999.



Юрченко Анатолій Миколайович
(Anatolii Yurchenko),
заслужений артист Автономної Республіки
Крим, соліст національної філармонії
України, старший викладач Київського
національного університету театру, кіно і
телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Honored Artist of the Autonomous Republic of
Crimea, Soloist of the National Philharmonic of
Ukraine, Senior Lecturer at the I.K. Karpenko-
Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

СОЛЬНИЙ СПІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

SOLO SINGING AS A TOOL FOR CREATING A STAGE PERSONA

Проблемою дослідження є такий стан підготовки абітурієнтів, при якому вони володіють кількома мовами, але їх рівень розуміння тексту музичних творів не дозволяє відчувати епоху, умови сценічної дії, мовний стиль та зміст музичних номерів та обрати відповідні інтонації та певні засоби пантоміміки.

Лексичне розуміння тексту, емоційного стану і мотиву персонажу дозволить створити кращий сценічний образ актору.

Сценічний образ – це комплексна структура, яка складається з різноманітних аспектів та є результатом поєднання різних факторів. Основними детермінантами, які впливають на формування сценічного образу персонажа або всієї вистави, є текст, акторська гра, костюми та аксесуари, музика та звуковий дизайн, режисерська концепція та саморефлексія персонажу. Розглянемо окремо лише вплив розуміння змісту музичних номерів.

Текст (лірика, діалоги, монологи), який містить слова та мову, вибір мовного стилю, ритм і риторика визначають характер, статус і мотивацію

персонажа. Тематика та мотиви проявляються у темах, які розгортаються у виставі, формують загальний тональність та контекст образу.

Акторська гра – це емоційна віддача, сприйняття персонажу, яке залежить від того, як актори передають емоції, переживання та мотиви. Важливим компонентом є пантоміміка та позиціонування: фізичні дії, жести, пози тілу допомагають відтворити внутрішній стан персонажу. Особливу значущість варто відвести вимові, інтонації, динаміці голосу, бо особливості мовлення та співу визначають колорит і впізнаваність образу.

Формування сценічного образу – це багатогранний процес, в якому взаємодіють текст, акторський талант, візуальні та аудіальні елементи, режисерське бачення та реакція аудиторії. Кожен з цих факторів може визначати успішність, або поразку у сприйнятті глядачем та ставлення його до персонажів та всієї вистави.

Проаналізуємо роль сольного співу у формуванні сценічного образу артиста, порівнюючи підходи класичного вокалу та вокальної дії драматичного актора. Розглядаються структурні, емоційні та комунікативні аспекти обох стилів, що дозволяє розкрити унікальні особливості їхнього впливу на сприйняття персонажу на сцені драматичного та оперного театру.

Сольний спів – це не лише художній засіб виконавської діяльності, але й могутній засіб створення сценічного образу артиста. В залежності від жанру (опера, музична комедія, драма), підхід до інтерпретації сольного тексту розрізняється. Особливу цінність має розрізнення між класичним вокалом (наприклад, у виконанні опери) та вокальною дією драматичного актора. Розглянемо ключові відмінності цих підходів та їхнє значення у створенні сценічного образу.

Класичний вокал ґрунтується на довгостроковому використанні дихальних, дозвонних та резонансних технік. Артист розробляє музичну фразу як єдине ціле, дотримуючись динаміки, артикуляції та вимови, визначених композитором.

В класичному вокалі сольний спів служить не лише для демонстрації музичної майстерності, а й для передачі емоційної спроможності

персонажу. При цьому звукова точність, контроль реєстру і динаміки використовуються для підкреслення статусу героя, його соціальної ролі або психологічного стану.

Класичний вокал має рівень абстракції – сприйняттю тексту часто допомагає музика, а аудиторія фокусується на поєднанні звуків, емоційному виклики, а не на розповіді. Спів стає мовою, що працює на рівні образів, а не конкретних дій.

Вокальна дія драматичного актора орієнтована на натуральність, інтонацію, емоційну віддачу, а не на класичні вокальні техніки. Текст співу чи пісні вважається частиною розмови або монологу, де мова служить носієм сенсу, а музика – підкресленням емоційного стану.

Спів у драматичному театрі часто функціонує як експансія внутрішнього світу персонажа. Тут важливі ритм мовлення, паузи, інтонація, мікрогестика. Акцент робиться на словах, їх значенні, на контрастах між спокійними і емоційно навантаженими моментами.

У драматичному виконанні музика зазвичай служить підтримкою, де пісня чи спів стає продовженням речового мовлення. Аудиторія звертає увагу на текст і на зв'язок між словами, дією та емоцією.

Відмінності класичного вокалу та вокальної дії драматичного актора викладено у таблиці 1 (див. табл. 1).

Таблиця 1

Аспект	Класичний вокал	Вокальна дія актора
Основа	Музична точність, техніка	Натуральність, інтонація, емоції
Функція тексту	Часто симбіотична з музикою	Передає сенс, розкриває характер
Роль музики	Основна, незалежна від тексту	Підтримка, підкреслення емоцій
Аудиторія	Орієнтована на естетичні цінності	Орієнтована на сенс та емоції
Технічні вимоги	Висока вокальна майстерність	Зрозумілий, звичний говір, емоційна

		мобільність
Сценічний ефект	Формування образу через музику	Формування образу через слова та постанову

Визначені відмінності мають бути враховані при фаховій підготовці, бо існують певні розбіжності у методиці навчання здобувачів освіти кафедрами сценічної мови та музичного виховання [1].

Розглянемо спільні риси та взаємопроникнення класичного вокалу та вокальної дії драматичного актора. Незважаючи на різні підходи, використовують сольний спів як засіб формування ідентичності персонажа на сцені: дотримуються вимог емоційної віддачі, використовують музику для підкреслення ключових моментів драматичної дії, можуть переосмислювати межі мови та музики, створюючи нові форми сценічного вираження.

Для артиста, який працює на перехресній зоні класичного вокалу та вокальної дії драматичного актора, розуміння цих відмінностей допомагає вибирати підхід до інтерпретації залежно від жанру (народний спів, естрадний вокал, джазовий вокал та ін.) та конкретного сценарію, ефективніше комунікувати з режисером, диригентом та музичним директором, розвивати гнучкість у використанні емоційних і технічних ресурсів голосу.

Отже, сольний спів є могутнім інструментом створення сценічного образу, але його роль і методи використання суттєво різняться у класичному вокалі та вокальній дії драматичного актора. Класичний вокал зосереджується на музичній точності та абстрактному впливі, тоді як вокальна дія драматичного актора – на натуральності, інтонації та словесній комунікації. Розуміння цих відмінностей дозволяє артистам, диригентам та режисерам робити правильний вибір, що підвищує сценічну ефективність творчого продукту.

Використані джерела

1. Коленко А. Виявлення проблемних питань щодо сценічного мовлення майбутніх акторів театру і кіно. Обрії. 2018. № 2 (47). С. 89–93.

СТУДІЇ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ

STUDIES OF YOUNG RESEARCHERS



***Бойко Богдана Миколаївна
(Bohdana Boiko),***
здобувачка магістратури (Master's student)
кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Department of Music Art, National Academy
of Culture and Arts Management)

Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ БАРОКОВИХ АРІЙ НА ПРИКЛАДІ «ALMA DEL CORE» АНТОНІО КАЛЬДАРИ

PERFORMANCE CHARACTERISTICS OF BAROQUE ARIAS USING ANTONIO CALDARA'S «ALMA DEL CORE»

В епоху бароко з появою опери починає удосконалюватися вокальний стиль, запроваджуючи нові правила володіння звуком та словом. Барокова теорія афектів потребує від співака донести власним виконанням певну емоцію, яку композитор прагне викликати у слухача. Це може бути емоція радості, суму, гніву, кохання, страху, відчаю та інші. Композитор спочатку мав визначити, яку саме емоцію він прагнув передати і вже потім втілював її за допомогою відповідних музичних засобів, таких як лад, ритм, темп, регістр, фактура, інструментарій. Рух мелодії вгору означав піднесення, радість; рух вниз – горе, скорботу; рух по колу – сльози, печаль. Також в основі теорії афектів лежав принцип «одна арія – одна емоція», що дозволяло композитору і виконавцю бути зосередженим на досконалому представленні одного почуття. Від виконавця вимагалось не тільки бездоганно проспівати твір, але бути справжнім актором, що запалювати душу слухачів. Слова виконувались дуже виразно та підсилювались

звучанням музики, що призводило до майже магічного ефекту – глядачі настільки вірили виконавцям, що сумували і раділи разом із ними.

Твір італійського композитора Антоніо Кальдари (1670–1736) «Alma del core» («Душа серця») належить до найкращих зразків барокових арій. Цей твір популярний серед вокалістів, які прагнуть опанувати стиль «bel canto». Арія написана в стилі *da capo*, тобто маж три частини (ABA), де в останній частині виконавець мав показати всю свою майстерність, додаючи до авторського тексту різні прикраси – морденти, вібрато та інші імпровізовані пасажі. Звучить арія в III сцені I акту пасторальної опери «La costanza in amor vince l'inganno» («Вірність у коханні перемагає обман») у виконанні персонажу на ім'я Тірсі. Сюжет опери – складні стосунки головних героїв, які долають інтриги та підступи.

Арія «Alma del core» – популярний твір серед великої кількості виконавців. Лучано Паваротті (Luciano Pavarotti), один із найкращих співаків сучасності, також включав цей твір до свого репертуару. Арія у виконанні видатного тенора звучить дуже тепло та емоційно, але класично, без прикрас та імпровізацій в заключній частині [4].

Надзвичайно виразно твір Антоніо Кальдари виконує відома південнокорейської співачка-сопрано Сумі Джо (Sumi Jo). В її виконанні арія «Alma del core» стає надзвичайно граційною та витонченою. Велика кількість імпровізацій дає змогу слухачам насолодитись майстерністю виконання та неймовірною красою голосу співачки [5].

Чарівно і ніжно арія «Alma del core» звучить і у виконанні Кетлін Ким (Kathleen Kim), відомої американської співачки-сопрано. У супроводі акомпанементу гітари номер звучить дуже тепло і камерно [2].

Легко, світло і невимушено твір виконує американська співачка Ліза Монасебіан (Liza Monasebian), що має голос мецо-сопрано. Відео з її інтерпретацією твору налічує близько 170 тисяч переглядів на платформі YouTube [3]. І хоч її спів не є еталонним зразком барокового виконання, адже звучить під супровід фортепіано, а не оркестру чи інструменту, що був характерний для бароко, як, наприклад, гітара, її інтерпретація є у відповідності із практикою неавтентичного виконання барокових творів, яка також має багато прихильників у світі.

Таким чином, арія Антоніо Кальдари «Alma del core» є репертуарним твором, до якого звертаються вокалісти різного творчого спрямування –

від прихильників історично інформованого виконавства до співаків, що спеціалізуються на класико-романтичній музиці, але включають до свого репертуару барокові арії.

Використані джерела

1. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1994. 320 с.
2. Antonio Caldara. Alma del core (Kathleen Kim). URL : https://youtu.be/6dSFFZDML_E (дата звернення 10.05.2025).
3. Antonio Caldara. Alma del core (Liza Monasebian). URL : <https://youtu.be/-hdylacGjdl> (дата звернення 15.05.2025).
4. Antonio Caldara. Alma del core (Luciano Pavarotti). URL : <https://youtu.be/r1VG5KFg-Oo> (дата звернення 15.06.2025).
5. Antonio Caldara. Alma del core (Sua Jo). URL : https://youtu.be/4M_Acjj6nEc (дата звернення 15.07.2025).

Борщовський Дмитро Сергійович (Borshchovsky Dmytro),
здобувач I курсу ОР «Магістр», групи МСМ-12-24 кафедри режисури та
акторської майстерності імені народної артистки України Лариси
Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (1st
year student, group MSM-12-24 (candidate for the Master's degree in the
Directing and Acting named after Larisa Khorolets National Academy of
Culture and Arts Management)

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),
 доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України,
 професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
 (Doctor in Cultural Studies, Professor, Honored Artist of Ukraine,
 Professor at the National Academy of Culture and Arts Management)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ ТА ТІЛА АКТОРА В ПОСТДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ

THE INTERACTION BETWEEN MUSIC AND THE ACTOR'S BODY IN POST-DRAMATIC THEATRE

У тезах розглядається специфіка взаємодії музики та тілесності актора в умовах постдраматичного театру – одного з провідних напрямів сценічного мистецтва ХХІ століття. Проаналізовано, як музика формує

нову структуру сценічної дії, стає рівноправним драматургічним компонентом та впливає на тілесно-пластичну виразність виконавця.

Постдраматичний театр відмовляється від класичної лінійної драматургії, натомість вибудовує сценічний процес через взаємодію різних медіумів, серед яких музика займає ключове місце. У цьому контексті тіло актора розглядається не лише як носій ролі, а як інструмент музичного та ритмічного висловлювання. Музика задає темпоритм, структуру сцени, впливає на амплітуду рухів, динаміку жесту та на створення емоційного напруження.

Особливої ваги набуває перформативність: актор не відтворює зафіксовану партитуру руху, а вибудовує дію у безпосередньому діалозі зі звучанням. Ритм, звук, шумові елементи, електронні композиції або живе музичне виконання стають каталізаторами нових пластичних рішень. Тіло актора, у свою чергу, може впливати на музику через інтерактивні сенсори, імпровізацію або синхронізовані аудіосистеми, що створює ефект «живого середовища» сцени.

У сучасних постановках музика перестає бути тлом чи емоційним супроводом. Вона виступає рівноправним партнером актора, формуючи простір, атмосферу та навіть зміст сценічної події. Тілесність актора стає «фізичною партитурою», яка читається глядачем як музично-пластичний текст. Така взаємодія підсилює вплив сценічного образу та створює багатовимірну художню реальність, де музика і рух стають єдиною драматургічною системою.

Постдраматичний театр підкреслює синтетичність сценічного мистецтва XXI століття: музика й тілесність взаємодіють як два провідні компоненти, що визначають нову естетику театрального висловлювання. Таким чином, тіло актора та музичний простір утворюють інтегральну систему, у якій народжується сучасна сценічна форма.

Використані джерела

1. Леман Г. Постдраматичний театр. Київ: Основи, 2020.

2. Ванчикова Л. В. Музичний простір сучасного перформансу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2022, №47. С. 130–136.

3. Савченко І. М. Музика як компонент сценічного мистецтва: функції та трансформації. *Вісник ХДАК*, 2021, №59. С. 112–119.

Василенко Ігор Володимирович (Ihor Vasylenko),
магістрант 2 курсу кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Master's student of the 2nd year of the Department of Directing and Acting named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets of the National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Academic supervisor):
Матушенко Валерій Борисович (Valerii Matushenko)
доктор філософії, професор НАКККиМ, кандидат культурології, заслужений працівник культури України (Doctor of Philosophy, professor, Candidate of Cultural Studies, Honored Worker of Culture of Ukraine)
м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)

ЕТИЧНІ МЕЖІ ПСИХОЛОГІЧНОГО ВПЛИВУ АРТИСТА-ВЕДУЧОГО У КРИЗОВИЙ ПЕРІОД

ETHICAL LIMITS OF THE PSYCHOLOGICAL INFLUENCE OF A HOST ARTIST DURING A CRISIS PERIOD

Етичні межі психологічного впливу артиста-ведучого у кризовий період окреслюють складну деонтологічну площину, де професійна майстерність управління масовою свідомістю стикається з імперативом «не нашкодь» (primum non nocere), оскільки в умовах війни аудиторія перебуває у стані підвищеної сугестивності та зниженої критичності сприйняття, що перетворює будь-яку комунікацію на потенційно травматичну або маніпулятивну. Фундаментальною етичною проблемою стає розмежування між конструктивною мобілізацією та деструктивною експлуатацією емоційного стану реципієнтів; так зване «емоційне порно» – свідоме витискання сліз через надмірну демонстрацію страждань, використання шок-контенту чи спекуляцію на темах смерті заради

підвищення рейтингів або створення ефекту катарсису – визнається грубим порушенням професійної етики, що межує з психологічним насиллям.

Особливу небезпеку становить феномен «токсичної позитивності» або штучного заспокоєння: етична межа тут проходить між підтримкою надії та створенням ілюзорної реальності («війна закінчиться за два тижні»), що згодом неминуче призводить до жорсткого когнітивного дисонансу, розчарування та втрати довіри до будь-яких публічних комунікаторів; відповідальний ведучий обирає стратегію «оптимістичного реалізму», визнаючи складність ситуації, але акцентуючи увагу на ресурсах для її подолання, уникаючи інфантилізації дорослої аудиторії. Критичним аспектом є етика сенсорного впливу: використання звукових ефектів (сирени, вибухи) або візуальних образів насилля як художніх засобів у розважальних чи благодійних заходах є абсолютно неприпустимим тригером, що може спровокувати ретравматизацію та панічні атаки у людей з ПТСР; ведучий не має права перетворювати чужий травматичний досвід на елемент шоу, навіть із благородною метою, оскільки це нівелює суб'єктність жертви та перетворює її біль на інструмент. Не менш важливою є етика фінансової прозорості та конвертації авторитету: оскільки ведучий виступає гарантом чесності збору коштів, будь-яка непрозорість чи спроба монетизації власного бренду за рахунок «хайпу на крові» (використання трагічних інфоприводів для особистого піару) розцінюється суспільством як мародерство; етичний кодекс вимагає абсолютної верифікації інформації та звітності, де репутація стає єдиною валютою, що не підлягає інфляції [1].

Важливим етичним викликом є уникнення позиції «месіанства»: ведучий повинен усвідомлювати межі своєї компетенції і не брати на себе функції професійного психотерапевта чи військового експерта, даючи поради, які можуть зашкодити; його роль – фасилітація та підтримка, а не директивне керування життям людей. Також виникає питання екологічності гумору: сміх є потужним інструментом, але об'єктом сатири

може бути лише ворог або власні страхи, проте ніколи – жертви, трагедії чи почуття віруючих; порушення цього табу миттєво руйнує емпатичний зв'язок із залом. Зрештою, етичні межі визначаються поняттям «відповідальної присутності»: артист-ведучий у кризовий час не належить собі, він є проекцією суспільних очікувань, і будь-який його публічний крок, слово чи навіть мовчання розглядаються крізь призму патріотизму та людяності, вимагаючи від нього повної конгруентності між сценічним образом та громадянською позицією.

Також необхідно звернути увагу на етичну проблему «асиметрії влади» у комунікативному акті: особа з мікрофоном, що стоїть на підвищенні (або в центрі уваги), апріорі володіє домінантною позицією, тоді як аудиторія, травмована війною, перебуває у стані психологічної регресії, шукаючи опору в фігурі «Батька» або «Лідера»; це створює спокусу для ведучого зловживати цією владою, нав'язуючи власні ідеологічні наративи або політичні погляди людям, які в даний момент не здатні до критичного опору. Етичний імператив тут вимагає від артиста суворого дотримання принципу «політичної стерильності» у питаннях, що розколюють суспільство, оскільки використання емоційно розігрітого натовпу для просування партійних інтересів або зведення особистих рахунків є формою маніпулятивного насилля над колективною свідомістю.

Окремого етичного розгляду потребує феномен інструменталізації вразливих груп, зокрема дітей та військових, у сценічному просторі. Виклик дитини на сцену для виконання патріотичного вірша або запитання до неї на кшталт «Де твій тато?» (знаючи, що батько на фронті або загинув) заради отримання сильної емоційної реакції залу є цинічною експлуатацією дитячої травми; професійна етика диктує абсолютну заборону на використання дітей як «емоційних милиць» для сценарію.

Так само, взаємодія з військовими вимагає відмови від «героїчного пафосу» на користь етики рівності та поваги: примушування ветерана до публічної сповіді або надмірна, театральна героїзація, яка може викликати у бійця відчуття незручності (синдром самозванця), є порушенням його

особистих кордонів; ведучий має бути модератором вдячності, а не режисером чужого подвигу [2].

Глибинний рівень етичної відповідальності стосується також використання технік масового гіпнозу та НЛП. В умовах, коли захисні бар'єри психіки людей знижені через втому та стрес, будь-яка сугестія діє набагато потужніше; тому етично неприпустимим є використання «трансових петель» для спонукання до дій, про які людина може пошкодувати у стабільному стані (наприклад, віддати останні гроші на емоційному піку, залишивши власну родину без засобів до існування). Ведучий-професіонал повинен завжди залишати за аудиторією простір для свідомого вибору, наголошуючи на добровільності пожертви («донатйте стільки, скільки вам комфортно»), замість тиску на почуття провини, що в довгостроковій перспективі зберігає довіру та ментальне здоров'я спільноти.

Також варто акцентувати на етиці «закриття гештальту»: ведучий не має права завершити захід на ноті відчаю або розкритої емоційної рани; він зобов'язаний провести процедуру емоційної стабілізації (деролінгу), переконавшись, що люди виходять із зали у стані ресурсності, а не розпачу. Залишення аудиторії в стані емоційної розібраності («розігрів і кинув») є ознакою професійної некомпетентності та етичного злочину, оскільки це може спровокувати хвилю депресивних станів та погіршення суїцидальної статистики в регіоні. Таким чином, етика ведучого воєнного часу — це не просто набір правил ввічливості, а система запобіжників, що гарантує психологічну безпеку нації [3].

Варто деталізувати аспект семантичного конструювання образу Ворога та Героя у сценічному дискурсі, оскільки саме ведучий виступає модератором колективної ненависті та любові, перетворюючи хаотичні емоційні імпульси на структуровану ідеологічну систему. У цьому контексті ведучий застосовує стратегію «лінгвістичної дегуманізації агресора», свідомо використовуючи знижену лексику, зооморфні метафори або евфемізми (наприклад, «орки», «нечисть», «болото») не задля образи як такої, а як психотерапевтичний прийом зняття табу на

вбивство (в контексті оборони); це дозволяє аудиторії подолати моральний дисонанс між християнськими/гуманістичними цінностями («не вбий») та реаліями війни, легітимізуючи знищення ворога як акт санітарної очистки простору, а не гріх.

Водночас, зворотним боком цього процесу є «сакралізація захисника»: ведучий формує навколо образу військового (ЗСУ) ореол нумінозності (священного трепету), де будь-яка критика чи сумнів стають неможливими; це створює потужний мобілізаційний ефект, але водночас накладає на ведучого відповідальність за уникнення «травми невідповідності», коли реальний ветеран з ПТСР, присутній у залі, може відчувати відчуження від цього ідеалізованого, «глянцевого» образу, створеного зі сцени.

Глибинного аналізу потребує також феномен професійного вигорання та вікарної травми самого ведучого, який часто ігнорується у суспільному дискурсі [4]. Артист, що працює «емоційним донором», постійно перебуває в зоні ризику «співчутливої втоми» (compassionfatigue); його психіка, змушена щодня пропускати крізь себе гігабайти чужого болю, страху та надії, з часом втрачає здатність до відновлення, що призводить до емоційного знецінення власного життя або розвитку цинізму як захисного механізму. У цьому ракурсі діяльність ведучого можна розглядати крізь призму архетипу «пораненого цілителя» (за К. Юнгом): найвищий ступінь довіри та терапевтичного впливу має саме той ведучий, який не приховує власних шрамів (психологічних чи фізичних), а інтегрує їх у свій професійний інструментарій, демонструючи, що вразливість не є слабкістю. Етичний кодекс тут вимагає суворої психогігієни: ведучий зобов'язаний мати власного супервізора або психотерапевта, щоб не почати несвідомо використовувати аудиторію як «вільні вуха» для зливу власного травматичного матеріалу, перетворюючи захід на акт власного (а не колективного) зцілення.

Окремим вектором дослідження є хронотоп (часопростір) укріття як специфічне комунікативне середовище. Архітектура бомбосховища

(низькі стелі, відсутність вікон, замкнений простір, погана вентиляція) диктує особливі вимоги до акустичної екології: тут не працюють закони відкритої сцени. Голос ведучого має бути позбавлений високих, пронизливих частот, які у замкненому бетонному просторі викликають ефект клаустрофобії та тривоги; натомість пріоритет надається м'якій, обволікаючій подачі, що створює ефект «утробної безпеки». Ведучий фактично стає частиною архітектури порятунку, його завдання – вербально розсунути стіни, створити ілюзію простору та свободи там, де фізично тісно. Це досягається через апеляцію до уяви («уявіть, що ми зараз на березі моря») та роботу з темпоральністю: у підземеллі час плине інакше, він в'язкий і тягучий, тому ведучий структурує його жорстким таймінгом подій, не даючи аудиторії «провалитися» у безчасся очікування відбою тривоги.

Отже, діяльність ведучого в умовах війни набуває ознак екзистенційної місіонерської роботи: він стає хранителем культурного коду в умовах, коли фізичні носії культури (музеї, театри) можуть бути знищені. Його слово, жарт, пісня стають єдиним, що неможливо розбомбити. У цьому сенсі кожен виступ є актом ствердження життя всупереч ентропії смерті, а сам ведучий перетворюється на живий медіатор між жахливою реальністю війни та ідеальною реальністю Перемоги, утримуючи цей крихкий міст силою власної волі та професійної майстерності.

Використані джерела

1. Рекомендації щодо висвітлення загибелі людей під час війни : заява Комісії з журналістської етики від 28.04.2022 р. *Комісія з журналістської етики*. URL: <https://cje.org.ua/statements/rekomendatsii-shchodo-vysvitlennia-zahybeli-liudei-pid-chas-vijn/> (дата звернення 15.02.2025).
2. Як ти, брате? Травмо-інформована комунікація : посібник / О. Гуцал та ін. ; Veteran Hub. Київ, 2023. URL: https://www.yakty.com.ua/pdf/yakty_brata_book.pdf (дата звернення 15.03.2025).
3. Інформаційна безпека та протидія дезінформації : довідкові матеріали. *Центр стратегічних комунікацій та інформаційної безпеки*. URL: <https://dovidka.info/rozdil/informatsijna-bezpeka/> (дата звернення 19.12.2024).

3. 4. Перша психологічна допомога: керівництво для працівників на місцях / Всесвітня організація охорони здоров'я, War Trauma Foundation, World Vision International. Женева : BOO3. 2011. 60 с. URL: <https://www.who.int/publications/i/item/9789241548205> (дата звернення 15.03.2025).

***Венгренюк Данило Васильович (Danylo Vengrenyuk),**
здобувач ОР «Магістратура» кафедри музичного продакшну та
звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури та
мистецтв (candidate for the Master's degree in the Department of Music
Production and Sound Engineering of the National
Academy of Culture and Arts Management
м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)*

АНАЛІЗ ВПЛИВУ ЗВУКОРЕЖИСЕРСЬКИХ ПІДХОДІВ ПРИ СТВОРЕННІ ЛАЙВІВ НА ЕМОЦІЙНЕ СПРИЙНЯТТЯ АУДИТОРІЇ

ANALYSIS OF THE IMPACT OF SOUND DIRECTOR APPROACHES IN CREATING LIVE STREAMING ON THE AUDIENCE'S EMOTIONAL PERCEPTION

Сучасні лайв-виступи, особливо на YouTube, є важливою частиною музичної індустрії, особливо в постковідний період. Глядачі не лише слухають музику, але й отримують комбіновані (синтетичні) враження та емоції від комбінації зображення та музики. Крім того, звукова складова є ключовою, оскільки артисти часто виконують вже знайомі своїй аудиторії композиції, а не презентують нові (як це часто відбувається з кліпами). Тож звукорежисер відіграє ключову роль, як на майданчику, так і на постпродакшні (якщо лайв записаний і зведений поза ефіром).

Звукорежисер відповідає не лише за технічну якість звуку, але й бере участь в створенні образу. Використання еквалізацій, просторових і динамічних обробок допомагає «склеїти» візуальну складову та звук, або ж навпаки створити контраст, який можна також використовувати в якості прийому.

Лайв-виступи потребують уваги до деталей і менш толерантні до помилок, оскільки можуть транслюватись в прямому етері. Крім того, звук

має бути не лише технічно коректним, але й передавати динаміку та спонтанність живого виконання.

Щоб дослідити вплив звукорежисерських технік у лайв-виступах розглянемо наступні підходи:

Емпіричний підхід – аналіз реальних виступів та їх трансляцій із використанням звукорежисерських підходів: суб'єктивному (на слух), об'єктивному (оцінюванню звуку завдяки спектроаналізатору, векторскопу, гоніометру, VU та RMS-метру, корелометру) та музичному аналізу (темпу, ритму, мелодії, засобів виразності).

Психоакустичне тестування: Вивчення реакції слухачів на різні технічні прийоми, наприклад, зміни частотного спектру, динамічних та просторових ефектів.

Соціологічне опитування: Збір відгуків аудиторії про їх емоційне сприйняття під час прослуховування лайвів (з використанням секції коментарів на платформі).

Застосування цих методів дозволяє отримати комплексний погляд на вплив звукорежисури на емоційний стан аудиторії. Психоакустика вивчає, як фізичні характеристики звуку впливають на сприйняття та емоції слухачів.

У контексті лайв-виступів можна виділити кілька ключових аспектів, що впливають на емоційне сприйняття аудиторії.

Гучність і динаміка: Динамічні контрасти здатні викликати у слухачів сильні емоційні реакції. Наприклад, тиха інтерлюдія, що переходить у вибуховий фінал, створює драматичний ефект. Звукорежисерські підходи допомагають підсилити (або послабити при некоректному використанні) виразність цих моментів, як завдяки роботі з окремими каналами чи мастером і їхньою динамікою протягом твору, так і завдяки інструментам динамічної обробки: компресія, лімітування, динамічне еквалізування, деесинг тощо.

Просторові характеристики звуку: Використання стереопанорами, об'ємного звуку або ефектів реверберації дозволяє аудиторії відчувати себе

«всередині» музичного простору. Це особливо важливо для лайвів, оскільки такі ефекти компенсують відсутність фізичної присутності.

Тональні баланси: Грамотне використання низьких, середніх і високих частот впливає на емоційний відгук. Наприклад, низькі частоти створюють почуття потужності звуку, середина відповідає за основний тон і голос, тоді як високі частоти додають ясності та енергії. Незбалансований частотно мікс буде сприйматись неоднорідно, а окремі інструменти і частоти будуть виділятися і «стирчати», замість того, щоб працювати в синергії з іншими елементами композиції. Такі аспекти демонструють, як технічні рішення перетворюються на емоційний досвід.

На майданчику для створення лайву в звукорежисера є великий набір інструментів, якими необхідно досконало володіти, щоб фінальний результат був якісний. В даному це може бути випадку мастер-доріжка в ефір, або ж мультитрек, записаний для мікшування після запису.

Технічна складова для безпосереднього запису: мікрофони, пульт, дібокси, конектори, звукова карта. Вибір і розташування мікрофонів відіграє критичну роль для запису живих інструментів, голосу та навіть зйому звуку з комбіків гітар. Наприклад, конденсаторні мікрофони забезпечують деталізацію, тоді як динамічні підходять для роботи з гучними інструментами. Використання бінуральних мікрофонів під час запису або трансляції лайвів на YouTube може створювати відчуття «ефекту присутності» завдяки реалістичному передаванню просторових характеристик. Це дозволяє слухачам відчути себе частиною аудиторії, навіть якщо вони слухають через навушники [1, с. 45–47].

Для запису електронних колективів їхня присутність часто не обов'язкова і важливо зосередитись на тому, аби звук, отриманий з електронних інструментів або звукової карти музикантів був якомога більш розосереджений по каналах (записаний мультитреком кожен звук), а також з максимальною якістю. В сучасних виконавців ці методи запису комбінуються, тож звукорежисер має розуміти, де та який метод краще застосувати: чи писати мікрофонами та якими, чи краще рекордити в лінію, а де краще взяти плейбек файлами безпосередньо у музикантів.

Обробка звуку: еквалізація, компресія та реверберація допомагають створити гармонійне звучання. Занадто високий рівень компресії в аудіо може зменшувати динамічний діапазон, що призводить до втрати емоційної напруги в музичному творі. Оптимальний рівень компресії допомагає зберегти баланс між деталізацією звуку та енергійністю композиції [2, с. 72–75]. Низькі частоти (20–200 Гц) асоціюються зі стабільністю та силою, тоді як високі частоти (6–10 кГц) можуть викликати відчуття яскравості та енергії. Коректне балансування цих частот сприяє створенню гармонійного та емоційно насиченого звучання. [3, с. 134–136]. Опанування інструментів динамічної, частотної та просторової обробки є критично важливою навичкою, як для мікшування неефірних лайвів так і для стрімів. В останніх право на помилку мінімізується, хоч ці ефекти зазвичай і налаштовуються на саундчеку до виступу.

Цифрові та аналогові технології. Хоча цифрові плагіни пропонують широкий спектр можливостей, аналогове обладнання залишається популярним завдяки своїй здатності додавати теплоту й натуральність звучанню. Виконавці можуть зробити запит на конкретні аналогові обробки, комбіки чи пульты, однак звукорежисеру важливо ставити в пріоритет фінальний продукт, а не лише побажання музикантів. Аналогові інструменти ускладнюють процес запису, а, до прикладу, гітара з гучним комбіком на невеликому знімальному майданчику без звукових щитів може додати небажаних частот в чутливий конденсаторний мікрофон вокаліста, чим ускладнить подальшу обробку.

Результати аналізу демонструють, що якісні методи звукорежисерських підходів значно впливають на сприйняття лайвів і додають різних асоціацій (ефект присутності, емоційна реакція тощо). Ефект присутності створюється методом застосування просторових ефектів та допомагає наблизити слухачів до відчуття перебування поряд з виконавцем. Це особливо важливо для лайвів, що транслюються онлайн.

Аудиторія більш схильна до позитивних емоцій, коли звук передає енергію виступу. Наприклад, енергійні частоти гітари або емоційно

насичений вокал створюють сильні переживання тобто чуттєву емоційну реакцію.

Для створення реакції задоволення аудиторії слід створювати якісний звук, що прямо корелює із задоволенням від перегляду лайву. Навіть візуально вражаючі виступи можуть втратити ефект, якщо звук буде низької якості. Мікс має бути не тільки якісно записаний та зведений, а й відповідно замастерований з урахуванням специфіки каналу прослуховування.

Результати дослідження дозволяють сформулювати кілька практичних рекомендацій для звукорежисерів.

Оптимізація під платформу: враховувати особливості трансляційної платформи. Наприклад, YouTube може стискати звук, тому необхідно враховувати це при мастерингу.

Тестування обладнання та акустики: перед початком лайву необхідно перевірити всі системи, щоб уникнути технічних проблем під час виступу.

Просторова обробка: для музикантів важливо також відчувати ревербарацію на інструментах, а особливо на вокалі. Баланс і обробки для виконавців і для ефіру можуть відрізнитись, але потрібно враховувати, що емоція і подача музикантів корелюється з тим, що вони чують в моніторингу, тож ця різниця не має бути критичною. Крім того, для подальшого мікшування записувати потрібно сухий звук без просторових обробок.

Якісне обладнання: Фінальний результат прямо пропорційний тому, яку техніку використовували при записі. Інвестиції в якісну звукову карту, мікрофони, мікшерний пульт, комутацію та обробки можуть значно покращити звучання і спростити роботу звукорежисера.

Успішний лайв-виступ залежить не лише від майстерності виконавця, але й від роботи звукорежисера, який формує акустичний простір та емоційний фон. Застосування сучасних технологій, масиву професійних знань і творче бачення дозволяє створювати якісні, об'ємні і емоційно наповнені композиції. А оскільки лайв виступи мають і звукову

і візуальну складові, для ідеальної синергії важливо синхронізувати не тільки з музикантами, але й режисером та операторами, аби музика та зображення (кути зйомок, монтажна динаміка, кольорокорекція, додаткові візуальні ефекти) працювали якнайкраще для підсилення одне одного, а не конфліктували.

Використані джерела

1. Rumsey, F. (2001). Spatial Audio. Focal Press. С. 45-47.
2. Katz, B. (2015). Mastering Audio: The Art and the Science. Focal Press. С. 72-75.
3. Everest, F. A., Pohlmann, K. C. (2015). Master Handbook of Acoustics. McGraw-Hill. pp. 134-136.
4. Howard, D. M., Angus, J. A. S. (2017). Acoustics and Psychoacoustics. Routledge. С. 50–75, 121–145, 210-230
5. Toole, F. E. (2017). Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms. Routledge. С. 65-68.

Григоріаді Галина Василівна (Galyna Grigoriadi),
здобувачка ступеня «Магістр» кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Master's
degree candidate in the Department of Musical Arts
of the National Academy of the culture and arts management)
м. Глостер, Великобританія (Gloucester, United Kingdom)
mmi2721.ggrigoriadi@dakkkim.edu.ua

Науковий керівник (Scientific advisor):
 доктор мистецтвознавства, професор,
 професор кафедри музичного мистецтва НАКККІМ
 (Doctor of Art History, Professor, Professor of the
 Department of Musical Art of the National Academy
 of Culture and Arts Management)
 Зосім Ольга Леонідівна (Olga Zosim)

БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО В УКРАЇНІ ТА ДІАСПОРІ: ІСТОРІЯ, РЕГІОНАЛЬНІ ШКОЛИ І СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

BANDURA PERFORMANCE IN UKRAINE AND THE DIASPORA: HISTORY, REGIONAL SCHOOLS, AND CONTEMPORARY TRENDS

Бандурне виконавство як самобутнє явище української музичної культури постійно перебуває у фокусі наукових досліджень. Аналіз

історіографії показує, що у працях застосовуються різні підходи – від історико-культурологічного до виконавсько-інтерпретаційного, педагогічного та ін. Аналіз цих підходів дає змогу виокремити ключові напрями досліджень, оцінити теоретичні і методологічні засади вивчення бандурного мистецтва та простежити трансформацію наукових поглядів на його виконавські особливості.

Бандурне мистецтво є носієм національних традицій, що обумовлює високий інтерес науковців до висвітлення його еволюції. Питання бандурного мистецтва охоплюють історію виникнення інструмента, розвиток техніки гри та педагогічний аспект формування виконавських шкіл. Згадаємо, приміром, фундаментальні праці А. Гуменюк, С. Баштана та М. Давидова, присвячені історії створення українських народних інструментів, їх класифікації, конструктивним особливостям, способам гри, регіональній специфіці, ужитковій ролі, культурному значенню бандури та професіоналізації цього виду виконавства [3; 1; 4].

Особливу увагу приділяють науковці розвитку бандурних шкіл у регіональному та національному контекстах. Сучасні дослідження визнають бандуру історичним феноменом [10], символом національної ідентичності [14], що моделює національну свідомість особистості [6]. Енциклопедичні видання [9] формують «портрети» митців, систематизуючи біографії, репертуар, осмислюючи виконавську манеру того чи іншого бандуриста та аналізуючи історико-культурний контекст. Персонологічні дослідження творчості окремих бандуристів [13] висвітлюють їх індивідуальність, громадсько-культурні позиції та інноваційний внесок у розвиток бандурного мистецтва.

Регіональні дослідження зосереджуються на висвітленні розвитку бандурного виконавства в окремих культурно-географічних ареалах України та діаспори (Канада, США, Великобританія та ін.). Наприклад, в дисертації М. Євгенєвої охоплена еволюція бандурного мистецтва Тернопільщини від витоків до сучасності з аналізом діяльності місцевих виконавців [8]. Натомість, Т. Слюсаренко вивчає бандурне мистецтво Слобожанщини та становлення відповідного виду виконавства в

Харкові [15]. Розвиток бандурного мистецтва в еміграції показаний детально у працях В. Дутчак, яка презентує дослідження культурних осередків Великобританії, Польщі, США, Канади та ін. [5].

Зазначимо, що дослідження академізації бандури на шляху від народного інструмента до професійної освіти та сучасної виконавської практики, проводили І. Лісняк, В. Пилипчук та інші науковці. Зокрема, В. Пилипчук висвітлює еволюцію бандурного мистецтва від кобзарської традиції до сучасного академічного виконавства, описуючи внесок Г. Хоткевича, В. Ємця, М. Домонтовича, М. Лисенка, О. Маркевича [15]. Також існують наукові праці (наприклад, Л. Мандзюк), де акцентується увага на психофізіологічних аспектах формування творчої особистості бандуриста у сольному та ансамблевих формах виконавства [11].

При цьому, важливою проблематикою видається дослідження нових ансамблевих поєднань, у контексті авторської композиторської та виконавської творчості, а також вивчення процесів розширення темброво-звукових можливостей бандури, що впливає на формування та оновлення виконавських критеріїв [7; 12].

Такі дослідження є вельми доцільними з практичної точки зору. Наприклад, використання бандури у сучасних мистецьких проєктах розглядається у науковій праці таких дослідників, як Г. Бучківська, С. Качуринець та Л. Циганюк [17].

Так само, як і гендерний аспект бандурного виконавства, що набуває свого висвітлення у працях О. Бобечко, яка аналізує фемінізацію, специфіку репертуару та сценічної поведінки, внесок жінок-бандуристок у виконавство України та діаспори, вельми зараз актуалізується [3].

Таким чином, у вітчизняній музикознавчій думці представлено широкий спектр досліджень бандурного виконавського мистецтва, що охоплюють теоретичні, методологічні, культурно-історичні, регіональні, діаспорянські, педагогічні, психологічні та гендерні аспекти, забезпечуючи комплексне осмислення феномену бандури в українській музичній культурі та середовищі української еміграції від витоків до сьогодення.

Використані джерела

1. Баштан С. В. Історія кобзи-бандури та її сучасний розвиток. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського : Науковий журнал*. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2010. С. 57–60.
2. Бобечко О. Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття у контексті процесів фемінізації: дис. ...канд.мист. / спец. 17.00.03. Івано-Франківськ, 2013. 241 с.
3. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наук. думка, 1967. 243 с.
4. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
5. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі ХХ – початку ХХІ століть: дис....д-ра мист. / спец. 17.00.03. Київ, 2014. 580 с.
6. Горожанкіна О. Кобзарське та бандурне мистецтво як предмет наукового дослідження: історичні та сучасні аспекти. *Humanities science current issues*. 2020. № 5. С. 50–57. DOI 10.24919/2308-4863.5/28.208893.
7. Дружба І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
8. Євгенєва М. В. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини: дис. ...канд.мист. / спец. 17.00.03. Львів, 2017. 291 с.
9. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. Львів: Галицька видавнича спілка, 2011. 316 с., 1154 іл.
10. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.: іл. Бібліограф. 1079.
11. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: дис. ...канд. мист. / спец. 17.00.03. Харків, 2006. 215 с.
12. Матвіїв Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: дис. ...канд.мист. / спец. 17.00.03. Одеса, 2021. 190 с.
4. Мацічкова О., Каліна П., Внесок Гната Хоткевича у кобзарське мистецтво. URL : <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1662981> (дата звернення 15.06.2025).
13. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.

14. Пилипчук В. Бандурне мистецтво початку XX ст. та його особливості. *Інноваційна педагогіка*. 2022. Випуск 43, т. 2. С. 85–88. DOI <https://doi.org/10.32843/26636085/2022/43/2.17>

5. Слюсаренко Т.О. Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону XX – поч. XXI ст.). Харків : Право, 2018. 166 с. URL : <https://surli.cc/muqczg> (дата звернення 15.06.2025).

15. Buchkivska, G., Kachurynets, S., & Tsyhaniuk, L. (2024). The Use of Bandura in Modern Art Projects: Revival of Traditions in the Modern World. *Pedagogical Discourse*, (35), 7-13. <https://doi.org/10.31475/ped.dys.2024.35.01>

Горбовський Артем Андрійович (Gorbovsky Artem),
здобувач ОР «Магістратура» кафедри музичного продакшну та
звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури та
мистецтв (candidate for the Master's degree in the Department of Music
Production and Sound Engineering of the
National Academy of Culture and Arts Management
м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)

АНАЛОГОВІ ТА ЦИФРОВІ ПІДХОДИ У СТВОРЕННІ ТА ЗАПИСІ ГІТАРНОГО САУНДУ: ТРАДИЦІЇ Й ІННОВАЦІЇ

ANALOG AND DIGITAL APPROACHES IN GUITAR SOUND CREATION AND RECORDING: TRADITIONS AND INNOVATIONS

Гітара – це один із найпопулярніших і найуніверсальніших музичних інструментів, що використовується у численних жанрах, від класичної музики до сучасного року та електроніки. Розвиток технологій суттєво вплинув на створення та запис гітарного саунду, дозволяючи музикантам і звукорежисерам експериментувати з традиційними аналоговими методами та сучасними цифровими інноваціями. Ця робота аналізує особливості аналогових і цифрових підходів, їх переваги, недоліки та практичне застосування.

Аналоговий звукопроцесинг базується на фізичних властивостях електронних компонентів. Лампові підсилювачі забезпечують гармонійне насичення звуку, додаючи теплоту та багатство, що особливо важливо для

жанрів, як-от блюз чи класичний рок. Аналогові педалі ефектів – овердрайв, фузз, хорус і дилей, створюють унікальні текстури звуку.

Аналогові записи часто виконуються на стрічкових магнітофонах, які додають природну компресію та теплоту через насичення стрічки. Основний недолік такого підходу – складність обслуговування обладнання і високі витрати.

Цифрові технології відкрили нові можливості для гітаристів. Моделюючи підсилювачі, як-от KemperProfiler чи Line 6 Helix, точно імітують звучання дорогих лампових підсилювачів і ефектів. Віртуальні плагіни, такі як AmpliTube чи GuitarRig, інтегруються у цифрові аудіоробочі станції (DAW) і надають широкий спектр налаштувань для звуку. Переваги цифрових методів включають зручність і доступність, однак деякі музиканти вважають їх звучання менш автентичним порівняно з аналоговими методами.

Аналогові методи забезпечують теплоту й автентичність, але потребують більше ресурсів. Цифрові методи, навпаки, дають гнучкість і доступність, але можуть не досягати рівня деталізації аналогових пристроїв. У сучасному світі музиканти часто комбінують обидва підходи для створення унікального звучання

У записі важливу роль відіграє правильний вибір мікрофонів. Найчастіше використовуються динамічні мікрофони (Shure SM57, Sennheiser MD421) для передачі яскравості та конденсаторні мікрофони (Neumann U87, AKG C414) для деталізації. Мікрофонні техніки мають величезний вплив на кінцевий результат запису. Кабінетний запис – це мікрофон, розташований біля динаміка під кутом. Дистанційний запис передбачає мікрофон на відстані, щоб захопити акустику приміщення. Для створення об'ємного звуку використовують стереозапис з двома мікрофонами.

Приміщення впливає на якість запису. Для електрогітари зазвичай використовуються звукоізовольовані кабінети, тоді як акустична гітара краще звучить у приміщеннях із природною реверберацією.

Обробка включає еквалізацію, компресію, додавання реверберації чи дилею. Наприклад, еквалізація дозволяє виділити частоти середнього діапазону для рок-гітари або підкреслити високі для акустичної гітари. Компресія згладжує динамічний діапазон, додаючи звуку рівномірності.

Практичні рекомендації для звукорежисерів полягають у виборі техніки залежно від жанру музики, експериментах з обладнанням і мікрофонами, комбінуванні аналогових і цифрових методів для найкращого результату, а також у врахуванні акустики приміщення для оптимального запису. Комбінація аналогових традицій та цифрових інновацій надає широкий спектр можливостей для звукорежисерів і музикантів. Аналогові методи зберігають автентичність і теплоту, тоді як цифрові забезпечують зручність і гнучкість. Застосування обох підходів дозволяє створювати записи, що відповідають найвищим стандартам сучасної музичної індустрії.

Задоволення від гри на гітарі значною мірою залежить від її звучання. Вибір методу створення гітарного саунду, як аналогового, так і цифрового, безпосередньо впливає на емоційний вплив музики на слухача. Технічні аспекти, такі як обробка сигналу, мікрофонні техніки, налаштування підсилювачів і вибір ефектів, можуть радикально змінити характер музики, підкреслюючи чи зменшуючи певні деталі.

Традиційні методи запису гітари, зокрема використання лампових підсилювачів і аналогових ефектів, створюють теплий і насичений звук, що особливо цінується у жанрах, де важлива емоційна насиченість, таких як блюз, рок чи джаз. Лампові підсилювачі, відомі своєю здатністю до природного насичення та компресії, дають звуку характерну теплоту і глибину, що неможливо відтворити за допомогою цифрових технологій. Завдяки такому підходу, гітаристи можуть відчувати справжню емоційну силу кожного акорду. Водночас, аналогова техніка вимагає значних фінансових витрат і постійного обслуговування обладнання, а також створює труднощі у контролі за процесом запису, оскільки кожен компонент впливає на кінцевий результат.

Цифрові технології вносять значну зручність у створення гітарного саунду. Вони дозволяють звукорежисерам і музикантам реалізовувати складні ефекти та моделювати звучання підсилювачів за допомогою програмного забезпечення або спеціальних цифрових пристроїв, таких як KemperProfiler або Line 6 Helix. Оскільки цифрові підходи надають значно більшу гнучкість у налаштуваннях, гітаристи можуть швидко змінювати звучання інструмента в межах одного запису, що дає великі можливості для експериментів. Програмне забезпечення для моделювання гітарних ефектів також забезпечує доступ до тисяч різних комбінацій звуків, що зручно в умовах обмеженого простору або бюджету.

Однак, зокрема для багатьох музикантів, наявність цифрових технологій не означає повної відмови від аналогових методів. Багато хто використовує як цифрові, так і аналогові пристрої, комбінуючи їх для створення унікального звучання. Так, наприклад, часто можна почути ситуацію, коли цифрові ефекти використовуються для створення базових звукових структур, а аналогові підсилювачі чи педалі додають до них необхідну теплоту і динамічну насиченість. Така комбінація дозволяє отримати звук, який поєднує кращі характеристики обох технологій, зберігаючи при цьому гнучкість, властиву цифровим методам.

Іншим важливим аспектом є вибір мікрофонних технік, оскільки навіть найкраще обладнання не забезпечить якісного запису без правильного налаштування. Мікрофони мають величезний вплив на звучання гітари, і кожен тип мікрофона – від динамічних до конденсаторних – підходить для різних технік гри та стилів музики. Наприклад, для запису гітари у стилі блюз або класичний рок найкраще підходять динамічні мікрофони, які передають достатньо теплоту і яскравість. Водночас для сучасних стилів, де важлива чіткість і деталізація кожної ноти, конденсаторні мікрофони надають більш точний звук.

Особливу увагу потрібно приділяти акустичному середовищу, оскільки навіть найкраще обладнання не здатне відтворити хороший звук в погано спроектованому або акустично не підготовленому приміщенні. Вибір кімнати для запису є не менш важливим, ніж вибір обладнання. Для

електрогітари зазвичай використовують звукоізолювані кабінети, які зменшують небажані відбиття і дозволяють досягти чистого звучання. Для акустичної гітари ж, навпаки, важливі природні акустичні характеристики приміщення, оскільки реверберація додає інструменту глибини і емоційності.

Важливо також пам'ятати, що кінцевий результат звукозапису значною мірою залежить від процесу обробки звуку. Оскільки кожен жанр має свої особливості, важливо правильно налаштувати еквалізацію, компресію та інші ефекти для підкреслення потрібних частот. Наприклад, рок-гітарі, де часто використовуються агресивніші техніки гри, потрібна більша кількість середніх частот, в той час як акустичні композиції виграють від чіткості високих частот.

Отже, сучасний звукозапис гітарного саунду є результатом комбінації традиційних аналогових методів і новітніх цифрових технологій. Кожен підхід має свої переваги та недоліки, і вибір між ними залежить від специфіки музики та бажаного звукового результату. Можливість комбінувати різні методи відкриває широкі горизонти для музикантів і звукорежисерів, дозволяючи створювати унікальні і виразні записи, що відповідають найвищим вимогам сучасної музичної індустрії.

Використані джерела

1. Zinman, S. (2010). Modern Recording Techniques. «Microphone sand Microphone Techniques», pp. 104-123, «DigitalRecording». P. 156–180.
2. Sussman, M. (2009). The Ultimate Guitar Tone Hand book. «Analogvs. DigitalAmplification», pp. 22-39, «PedalsandEffects». P. 101-119.
3. The Complete Guideto Guitar Pedalsand Effects (n.d.). Retrievedfrom <https://www.guitarworld.com>
4. Hewitt, M. (2010). Guitar Effects Pedals: The Practical Hand book. «Overdrive, Distortion, andFuzz», pp. 45-68, «Digital Pedal sand Modeling». P. 120–138.
5. Owsinski, B. (2013). The Mixing Engineer's Hand book. «GuitarRecording», pp. 86-98, «Equalization and Compression». P. 152–170.

Дай Ченьсі (Dai Chenxi),
магістрантка 1 курсу кафедри виконавських дисциплін № 1
Київської муніципальної академії музики імені Р. Глієра
(First-year Master's student, Department of Performing Arts No. 1,
R. Glière Kyiv Municipal Academy of Music)
Науковий керівник (Academic Supervisor):
Туріна Олена Андріївна (Olena Turina),
кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, доцент
(Candidate of Art Studies, PhD, Associate Professor)
м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)

ФОРМУВАННЯ СТАНУ ГОТОВНОСТІ СКРИПАЛЯ ДО КОНЦЕРТНОГО ВИКОНАВСТВА

DEVELOPING THE VIOLINIST'S READINESS FOR CONCERT PERFORMANCE

У ХХІ столітті значно зростає роль і значення професійної мистецької освіти, оскільки саме остання, як специфічна освітня галузь, одночасно є системою цілеспрямованого формування національної музичної культури та її ціннісних орієнтацій, суті творчої діяльності та якісного показника професійного концертного виконавства.

Показником зрілості навчальної діяльності здобувачів освітньої компоненти – це професійне володіння музичним інструментом, що особливо потребує формування вмінь та навичок концертно-виконавської діяльності, яка пов'язана як з глибинним осмисленням змісту процесу музичної освіти, так і розумінням ролі музичного мистецтва для сучасної творчої особистості ХХІ ст., для якої це є актуальним.

Для осмислення проблемного поля заявленої теми, основним завданням для її розкриття виступає аналіз наукової літератури та розшифровка основних ключових понять, серед інших – це мистецтво та його складові. Предметом та об'єктом дослідження є творча людина, яка спілкується з різними видами мистецтва, зокрема музичним, в контексті якого проявляє свої творчо-виконавські здібності та інтереси, зокрема граючи на скрипці.

На основі аналізу наукової літератури нами встановлено, що музичне мистецтво є історичним феноменом культурно-мистецького середовища в якому концертно-виконавський простір має чинне місце. Складовими орієнтирами скрипаля-виконавця є сприймання, відтворювання, інтерпретація, слухання і оцінювання музичного продукту тобто об'єкту для творчої діяльності як одноосібної так і соціальної (наприклад, слухачької аудиторії). Що, в свою чергу, вимагає звернення професійної уваги до факту сприйняття на рівні теоретичного осмислення, де його чинник провокує та впливає на процес узагальнення формування готовності до реалізації концертного виконавства.

Тому, характеризуючи поняття «готовності до концертного виконавства», варто зазначити, що концертний виступ являє собою особливу форму діяльності музиканта-виконавця скрипаля, що має свої закономірності, які необхідно враховувати не тільки в період підготовки до концерту, а й протягом усього періоду вивчення та роботи над музичним твором, який пропонується до концертнування [2, с. 10, 4, 5].

Тобто осмислення та проведення музично-теоретичного аналізу даного музичного твору. Зазначимо, що концертні виконавці та їх педагоги повинні знати про специфічні особливості мислення і поведінки на концертній сцені, про створення особливої виконавської форми тощо, які в свою чергу сприяють успішному досягненню художніх цілей і для професіонального становлення музиканта-скрипаля в цілому [4, с. 1–5].

Виступ на концертній сцені музиканта-виконавця – це творчий процес: емоційний, динамічний, яскравий, насичений, зокрема з фактором інтелектуально-фізичної напруги (психологічним перевантаженнями в момент концертної роботи), а з іншого – ця діяльність має контрольований характер, як від публіки, так і самого музиканта-виконавця.

В концертній діяльності музикант-виконавець стикається з надзвичайними проблемами це наприклад: одночасно скрипаль має яскраво, зрозуміло розкривати та передавати через свій емоційний внутрішній емоційний інтелект художній образ музичного твору з його підйомами та спадами, красиво та артистично і в той же час контролювати

свою професійно-виконавську діяльність на інструменті та демонструвати професійне водінням останнім; або не дати емоціям збити себе з запланованої сценічної роботи, а також піклуватись що до втрати контакту зі слухачами та постій підтримувати творчі якості концертного виступу [8, с. 89].

Особливу роль у процесі формування готовності до концертного виконавства відіграє музично-інтелектуальний потенціал виконавця-скрипаля, а в свою чергу від рівня майстерності та активності постійного творчого пошуку залежить адекватне вираження емоційної та смислової сутності й художньої образності музичного твору.

Нами встановлено, що стан готовності до концертного виконавства – складний багатовекторний процес, тому в центрі дослідницької уваги є поняття «майстерність», що складає смислове ядро теми, що систематизує сутність виконавської діяльності та виступає передумовою для формування концертного виконавця. А залучення до цієї діяльності збагачує концертного виконавця-скрипаля особистим, власно здобутим професійним досвідом. Де знання, уміння, навички у процесі готовності до концертного виконавства доповнюється волею, наполегливістю, а знаковою є працелюбність.

Ми формуємо необхідну модель професійної музично-виконавської майстерності, в якій природно зливаються праця – як необхідність, і праця – як професійна гра фізичних та інтелектуальних здатностей концертного виконавця.

Зазначимо, що масштаб майстерності стрімко набувається скрипалем в процесі концертної діяльності й виступає як властивість до суб'єктивного усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що «зумовлює творче перетворення установлених стереотипів концертного виконання», – зазначає В. Федоришин. [7, с. 45–50].

Сутність готовності до концертного виконавства тлумачиться в науковій літературі значно ширше. Зокрема науковці вважають, що висока професійна майстерність формується тільки в поєднанні з художньою інтерпретацією музичного твору, а К. Мартінсен пропонує таку методику

викладання, за якої розвиток техніки здійснюється послідовно: від слухового образу, через моторику, до звучання.

Г. Прокоф'єв фактором готовності до концертного виконавства вбачає роботу над тембровими відмінностями в звучанні акустичного інструменту та його художніми можливостями. Тому Емоційний відгук на музику в умовах концертного виконання, є одним із специфічних проявів загальної емоційності та займає в структурі емоційних проявів високе місце. Зазначимо, що хоч процес творчості загалом є емоційним, за своєю силою напруги він не є неоднаковим [1].

Отже, при розкритті теми ми, охарактеризувавши поняття «готовності скрипаля до концертного виконавства», встановили, що готовність до концертного виконавства здобувача освітньої компоненти є однією з вагомих актуальних проблем музичної педагогіки. А в навчально-виховному процесі є необхідною умовою впливу на формування особистості концертного виконавця, суттєвою формою збагачення художньо-інтерпретаційних умінь.

Специфіка готовності до концертного виконавства визначає рівень виконавської майстерності скрипаля, при наявності в структурі її формування систематизації публічних виступів. Успіх концертної діяльності, це її систематичність.

Використані джерела

1. Василевич М. О. Формування досвіду сценічної витримки виконавців інструменталістів у системі професійної мистецької освіти // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. К.: 2016. 751 с.
2. Козир А. В. Методичні рекомендації з основ фахової майстерності для магістрів інститутів мистецтв. Київ : Логос, 2006. 58 с.
3. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: Проблеми сучасної педагогічної освіти: Навч. пос. Київ : УЗМН, 1998. 248 с.
4. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Київ : Музична Україна, 1974. Ч. I. 170 с.
5. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Ч. 2. Київ : Музична Україна, 1982. 112 с.

6. Сумарокова В. Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 1. Київ, 1999, С. 38–52.

7. Федоришин В. І. Акмеологічний розвиток майбутнього вчителя музики в творчому навчальному колективі: теорія і практика: монографія /Василь Ілліч Федоришин. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2013. 410 с.

8. Чаплигін О. К. Творчий потенціал людини: від становлення до реалізації (соціально-філософський аспект). Харків : Основа. 1999. 277с.

*Дячок Дмитро Олександрович (Diachok Dmytro),
магістрант кафедри режисури та акторської майстерності імені
народної артистки України Лариси Хоролець НАКККіМ,
Master's student of the 2nd year of the Department of Directing and Acting
named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets NAKKKIM
менеджер з продажу «Юнікс Трейд» (Sales Manager, Unix Trade)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

КІНОПРОДЮСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ В УКРАЇНІ. КРЕАТИВНІСТЬ, ТЕХНОЛОГІЇ, КОНСТРУКТИВІЗМ

FILM PRODUCTION IN UKRAINE. CREATIVITY, TECHNOLOGY, CONSTRUCTIVISM

Продюсерська діяльність в Україні досить поширена та охоплює безліч сфер діяльності. Однією із популярних сфер є саме кінопродюсування. В Україні функціонує достатньо кінопродюсерських шкіл, які славляться своїми талановитими випускниками.

Також останні десятиліття кінопродюсерство зміцнює свої позиції в українському кінематографі не тільки на теренах власної держави, а й за її межами. Підтримка нашого кіно відбувається завдяки державним програмам, різноманітних грантів, копродукцій та безперервною появою нових талантів.

Проте, проаналізувавши інтерв'ю з українським кінопродюсером Денисом Івановим, можна зрозуміти, що державне кіно не є бізнесом у стовідсотковому сенсі. Кіно українського виробництва є скоріше частиною культури, аніж бізнесом в цілому, адже якщо говорити про комерційність того чи іншого фільму в Україні, то ми побачимо, що 95% стрічок не є комерційно успішними, вони не повертають продюсерам

інвестиції. Український кіноринок невеликий ще й тому, що Україна не такий великий експортер кіно, порівнюючи, наприклад, зі США [1].

Державне кіновиробництво вирізняється досить оригінальними сценаріями та новаторським підходом до розповіді історій. Наприклад, фільми таких режисерів, як Сергій Лозниця, Наріман Алієв чи Мирослав Слабошпицький, демонструють унікальне поєднання локальних сюжетів із глобально зрозумілими темами. Завдяки глибокій культурній самобутності, кінематографісти знаходять нові форми для вираження історичних, соціальних та психологічних аспектів життя [2].

Останніми роками кіновиробництво в Україні активно впроваджує сучасні технології.

Наприклад:

- CGI та постпродакшн: Студії в Києві, Харкові та Львові пропонують високоякісний монтаж, візуальні ефекти та анімацію, що відповідають світовим стандартам.

- VR та AR: Деякі проєкти почали експериментувати з використанням віртуальної реальності для створення інтерактивного досвіду.

- Дрони та сучасна зйомка: Технічне обладнання, включаючи стабілізатори та високоякісні камери, дозволяє українським фільмам конкурувати з міжнародними проєктами за якістю зйомки.

Конструктивізм в українському кінопродюсуванні проявляється через раціональне використання ресурсів та адаптацію до складних умов. Продюсери дедалі більше орієнтуються на міжнародні копродукції, що дозволяє залучати фінансування та розширювати аудиторію.

А також можна спостерігати такі особливості у кіновиробництві:

- Мінімалізм у постановці:

Використання простих, але глибоко символічних декорацій та кадрів.

- Зосередження на соціально-значущих проблемах:

Українське кіно часто піднімає актуальні питання, такі як війна, ідентичність, еміграція та соціальна нерівність.

Приклади успішних українських проєктів

«Плем'я» Мирослава Слабошпицького – революційний фільм без слів, який здобув численні міжнародні нагороди.

«Додому» Нарімана Алієва – емоційна історія про кримських татар, яка вразила міжнародну аудиторію.

«Атлантида» Валентина Васяновича – футуристична драма про наслідки війни на сході України, яка отримала визнання на фестивалі у Венеції [2].

Українське кіновиробництво – це сфера, де гармонійно поєднуються креативність, технології та стратегічний підхід, що сприяє створенню якісного та конкурентного продукту.

Використані джерела

1. 1. Електронний ресурс. URL : <https://sensormedia.com.ua/cinema/10-dumok-kinoprodusera-denysa-ivanova/> (дата звернення 15.06.2025).
2. URL : <https://detector.media/infospace/article/167854/2019-06-04-ukrainskyy-rezhyser-aliiev-stav-chlenom-ievropeyskoi-kinoakademii/> (дата звернення 17.05.2025).
3. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84_%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D0%B8_%D0%9D%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%B6%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96 (дата звернення 26.04.2025).

Журко Євгеній Дмитрович (Zhurko Yevheniy),
*здобувач ОР «Магістратура» кафедри музичного продакшну та
звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури та
мистецтв (candidate for the Master's degree in the Department of Music
Production and Sound Engineering of the National
Academy of Culture and Arts Management
м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)*

АКУСТИЧНІ ВИКЛИКИ ТА РІШЕННЯ ДЛЯ ВЕЛИКИХ МАСОВИХ ЗАХОДІВ: РОЛЬ ЗВУКОРЕЖИСЕРА У ЗАБЕЗПЕЧЕННІ ЯКІСНОГО ЗВУКУ

ACOUSTIC CHALLENGES AND SOLUTIONS FOR LARGE MASS EVENTS: THE ROLE OF THE SOUND DESIGNER IN ENSURING QUALITY SOUND

Забезпечення якісного звуку під час великих масових заходів є одним із найскладніших завдань звукорежисерів. Від оптимізації акустичних параметрів залежить комфортне сприйняття звуку слухачами, ефективна передача інформації та загальне враження від заходу. Враховуючи масштаби майданчиків, різні акустичні умови та специфіку публіки, звукорежисери стикаються з низкою викликів, які потребують технологічних і творчих рішень.

Один із головних викликів – нерівномірний розподіл звуку. На відкритих майданчиках або у великих приміщеннях звук поширюється нерівномірно, створюючи зони із завищеним або недостатнім рівнем гучності. Для вирішення цієї проблеми використовуються лінійні масиви (line arrays), які дозволяють спрямовувати звук у необхідні зони. Крім того, застосовуються лінії затримки (delay speakers), що синхронізуються із головними динаміками, забезпечуючи рівномірне звучання на всій території заходу.

Наступний виклик – відбиття та реверберація, особливо у великих закритих приміщеннях. Висока реверберація може призводити до «змазування» звуку та втрати чіткості мовлення або музики. Для контролю цих ефектів звукорежисери використовують акустичне моделювання, застосовуючи програмне забезпечення, таке як EASE або SMAART, яке допомагає прогнозувати поведінку звукових хвиль у

просторі. Корекція реверберації здійснюється завдяки використанню акустичних панелей, басових пасток та дифузорів, що допомагають збалансувати звук. Зворотний зв'язок (фідбек) є ще однією проблемою, особливо коли використовується велика кількість мікрофонів. Він виникає через неконтрольоване підсилення звукового сигналу, що спричиняє неприємний високочастотний свист. Для мінімізації цього ефекту застосовуються спрямовані мікрофони з кардіоїдною або суперкардіоїдною діаграмою, графічні еквайзери для придушення небажаних частот та автоматичні системи придушення фідбеку, вбудовані у сучасні мікшерні пульти.

Окремим викликом є шумове забруднення, особливо під час відкритих заходів у міських умовах. Додаткові джерела звуку, такі як транспорт, вітер або натовп, можуть впливати на якість сигналу. Для зменшення впливу зовнішніх шумів використовуються мікрофони з високою чутливістю до голосу та низькою чутливістю до навколишнього середовища, а також цифрові фільтри шумопоглинання, які автоматично очищають аудіо сигнал у реальному часі.

Важливу роль у забезпеченні якісного звуку відіграє правильне мікшування аудіосигналів. Велика кількість каналів вимагає точного балансу між вокалом, інструментами, ефектами та бекграундом. Використання цифрових мікшерних пультів, таких як Yamaha CL Series, DiGiCo SD або Avid VENUE, дозволяє звукорежисерам створювати попередньо налаштовані сцени та швидко адаптувати звук до змін під час виступу. Для моніторингу звуку виконавцями все частіше застосовуються персональні моніторингові системи (in-ear monitors) замість традиційних сценічних моніторів. Це допомагає зменшити рівень загальної гучності на сцені, покращує контроль за виконанням і знижує ризик зворотного зв'язку.

Сучасні технології дозволяють застосовувати об'ємний звук (immersive audio) для створення реалістичного аудіо-середовища. Використання багатоканальних систем, таких як L-Acoustics L-ISA або Dolby Atmos Live, дає можливість інтегрувати ефекти просторового розташування звуку, що підсилює емоційне сприйняття слухачів. Дистанційний моніторинг і контроль стають можливими завдяки хмарним

технологіям.

Системи на зразок Waves SoundGrid дозволяють звукорежисерам контролювати параметри звуку зі смартфона чи планшета, що полегшує роботу у великих просторах. Оптимізація звукових систем для великих заходів також включає інтерактивні рішення, такі як аудіо передача в режимі реального часу через мобільні додатки. Це особливо корисно для учасників у віддалених зонах або для людей із вадами слуху, яким надається можливість персоналізованого прослуховування за допомогою власних навушників.

Таким чином, акустичні виклики великих масових заходів потребують комплексного підходу та використання передових технологій. Звукорежисери відіграють ключову роль у забезпеченні якісного звуку, враховуючи особливості акустичного середовища, використовуючи сучасне обладнання та інтегруючи цифрові рішення для досягнення оптимального результату.

Використані джерела

1. Ballou, G. (2015). *Handbook for Sound Engineers*. Routledge.
2. Long, M. (2006). *Architectural Acoustics*. Elsevier.
3. Rumsey F., & Mc Cormick, T. (2014). *Sound and Recording : Applications and Theory*. Focal Press.
4. Dolby Laboratories. (2021). Immersive Sound for Live Events [Online resource].
5. EASES of tware (2023). Acoustic Modeling Solutions for Venues.



Завітова Дар'я Олексіївна (Daria Zavitova),
 здобувачка I курсу ОР «Магістратура»
 спеціальності «Сольний спів» кафедри
 музичного мистецтва ННІ перформативних
 мистецтв Національної академії керівних
 кадрів культури і мистецтв; заслужена
 артистка естрадного мистецтва України;
 керівник Народного художнього колективу
 Театр пісні «Ладоньки» Центру
 позашкільної роботи Святошинського
 району міста Києва

Email: zavitovaofficial@gmail.com

Науковий керівник:

Садовенко Світлана Миколаївна
 (Svitlana Sadovenko),

доктор культурології, професор,
 професор кафедри музичного мистецтва
 НАКККиМ, заслужений діяч мистецтв України
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

НАРОДНОПІСЕННІ ЖАНРИ ЧУГУЇВЩИНИ В КОЛЕКЦІЇ ЦИФРОВОГО АРХІВУ ФОЛЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ І ПОЛТАВЩИНИ

FOLK SONG GENRES OF CHUHUIVSHCHYNA IN THE COLLECTION OF THE DIGITAL ARCHIVE OF FOLKLORE OF SLOBOZHANSCHYNA AND POLTAVASHCHYNA

Цифровий архів фольклору Слобожанщини та Полтавщини є унікальним проєктом, спрямованим на збереження автентичної музичної спадщини східних регіонів України. У сучасних умовах, коли інформаційний та культурний простір України зазнає значного тиску з боку російської пропаганди, Архів виступає не лише зберігачем, а й захисником національної культурної ідентичності. Народнопісенна творчість Чугуївщини, представлена в Архіві, свідчить про багатство й самобутність української культури Східної України.

Мета – проаналізувати жанрове розмаїття музично-фольклорної спадщини Чугуївського району Харківської області, яка представлена в Архіві.

Традиція Чугуївщини формувалася як «етноконтактна», «перехідна». Її особливості обумовлені пізнім компактным характером заселення території, напіввійськовим укладом життя слобід і хуторів, а також близькістю до кордону з росією. Ці чинники вплинули на стилістичне розмаїття народнопісенної культури району.

У Цифровому архіві фольклору Слобожанщини та Полтавщини зібрано зразки пісень із трьох сіл (Новий Бурлук, Артемівка, Гракове) та трьох селищ міського типу (Печеніги, Чкаловське, Малинівка) Чугуївського району.

У Новому Бурлуці зафіксовано 13 весільних пісень, 8 ліричних, жартівливу пісню, щедрівку та козацьку пісню. Це свідчить про активне побутування жанрів родинно-обрядового та соціально-побутового циклів.

В Артемівці записано 5 ліричних пісень, одну колядку та чумацьку пісню. Колядки й чумацькі пісні ілюструють збереження календарно-обрядових жанрів та соціально-історичних мотивів.

У Граковому представлено веснянку та танець-польку «Птичка». Веснянки цього регіону мають характерний закличний характер і демонструють мелодійне багатство слобожанської традиції.

У селищах міського типу жанрове розмаїття ще більше:

– у Печенігах зафіксовано 10 ліричних пісень, баладу, 2 жартівливі пісні, сучасний новотвір, історичну й солдатську пісню;

– у Чкаловському записано 2 весільні пісні, 6 ліричних, щедрівку, жнивну пісню, баладу й пісню літературного походження;

– у Малинівці зібрано найбільшу кількість зразків – 11 ліричних пісень, 2 весільні, 3 щедрівки, 2 колядки, жартівливу пісню.

Аналіз зібраних творів дозволяє стверджувати, що жанрова палітра народнопісенної культури Чугуївщини охоплює календарно-обрядовий, родинно-обрядовий, епічний і соціально-побутовий цикли. Особливе місце займають ліричні пісні пізнього походження, які характеризуються інтонаційною активністю, «протяжним» розспівом і багатошаровим символізмом текстів.

Професорка Віра Осадча, яка здійснювала записи у 1980–1990-х роках, відзначає унікальні риси слобожанських веснянок, ліричних і весільних пісень. Вони мають закличний характер виспіву, вільний розспів тексту, динаміку «розгойдування» наспіву, що надає мелодиці своєрідного слобожанського забарвлення.

Цифровий архів фольклору Слобожанщини та Полтавщини, створений у 2019 році, сьогодні представляє 1886 творів у понад 50 жанрах. Ці твори були записані від 427 носіїв традиції в 125 населених пунктах регіону. На сайті архіву можна шукати автентичні матеріали за жанром, темою, назвою, місцем і датою запису, а також за виконавцями. У липні 2023 року архів розпочав новий проєкт під назвою «Розкажіть, а як ви святкували..?», мета якого – створення цифрової бази етнографічних матеріалів. У цій базі будуть представлені рукописи та аудіофайли з описами традиційних обрядів, свят і побуту українців. З жовтня 2023 року доступ до матеріалів архіву є відкритим, а кожен охочий може долучитися до його поповнення, передавши свої записи. На youtube-каналі архіву вже опубліковано близько 15 епізодів відеопроєкту «Весільне розмаїття», які демонструють весільні обряди Сходу України, включно зі сватанням, заручинами, дівич-вечором, випіканням короваю тощо. Цей проєкт надає змогу глибше ознайомитися з регіональними традиціями та використовувати їх для навчання, досліджень чи творчих ідей.

Висновки: Народнопісенна культура Чугуївщини, відображена в Цифровому архіві, є яскравим прикладом багатогранності української музичної традиції. Збереження цих артефактів є важливим не лише для науковців, а й для утвердження національної ідентичності України в умовах сучасних викликів.

Використані джерела

1. Осадча В. Народномузична традиція Слобожанщини (гостьова лекція), 14.01.2022 р. [URL: https://www.youtube.com/watch?v=diRD_xYt2HE&ab_channel=%D0%A4%D0%9C%D0%9C%D0%9A%D0%9D%D0%A3%D0%9A%D1%96%D0%9C](https://www.youtube.com/watch?v=diRD_xYt2HE&ab_channel=%D0%A4%D0%9C%D0%9C%D0%9A%D0%9D%D0%A3%D0%9A%D1%96%D0%9C) (дата звернення 20.12.2024).

2. Цифровий архів фольклору Слобожанщини та Полтавщини.
URL : <https://folklore.kh.ua/> (дата звернення 28.12.2024).

*Ісаєв Костянтин Вікторович (Kostyantyn Isayev),
здобувач ОР «Магістратура» кафедри музичного продакшну та
звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і
мистецтв (candidate for the Master's degree in the Department of Music
Production and Sound Engineering of the National
Academy of Culture and Arts Management
м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)*

ЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В АУДІОВИРОБНИЦТВІ

ETHICAL ASPECTS OF USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN AUDIO PRODUCTION

Штучний інтелект (ШІ) суттєво впливає на розвиток сучасного аудіо- виробництва, пропонуючи нові можливості для автоматизації рутинних завдань, таких як міксування, мастеринг і обробка звуку. Завдяки цим технологіям професійне звучання стає доступним навіть для новачків, а складні технічні процеси – більш зрозумілими та ефективними. Проте інтеграція ШІ в творчі сфери супроводжується низкою етичних викликів, які вимагають осмислення.

Основним питанням є авторство: якщо алгоритм автоматично обробляє звук, то кому належить результат – звукорежисеру, який скористався інструментом, чи розробникам програмного забезпечення? Ця проблема стає ще більш складною у разі комерційного успіху продукту, коли постає питання розподілу прибутків.

Прозорість роботи алгоритмів також викликає занепокоєння. У багатьох випадках користувач не має уявлення про те, як саме програма приймає рішення. Це ускладнює творчий контроль над процесом і знижує унікальність результату. Наприклад, сервіси, як-от *LANDR* чи *iZotopeOzone*, дозволяють швидко обробити трек, але не пояснюють, які саме зміни було внесено і як це вплинуло на кінцеве звучання.

Забезпечення прозорості є важливим для збереження контролю звукорежисера та уникнення стандартизації звуку.

Іншою важливою проблемою є доступність технологій ШІ. Висока вартість ліцензій на професійні програми створює бар'єри для незалежних музикантів і невеликих студій. Наприклад, ліцензії на *iZotopeOzone* залишаються фінансово недоступними для багатьох молодих артистів, що посилює дисбаланс між великими продакшн-компаніями та незалежними виконавцями. Для вирішення цього питання варто розробляти пільгові програми чи безкоштовні версії програмного забезпечення.

ШІ також впливає на професію звукорежисера. Хоча автоматизація дозволяє позбутися рутинних завдань, таких як усунення шумів чи вирівнювання динаміки, зростає ризик знецінення традиційних професійних навичок. Алгоритми, що базуються на популярних трендах, можуть призводити до уніфікації звучання, що суперечить творчому підходу. Особливо це стосується жанрів, які вимагають унікальних рішень, як-от джаз чи класична музика.

Етичне впровадження ШІ потребує не лише технологічних, а й освітніх ініціатив. Навчальні програми для звукорежисерів мають враховувати нові реалії і включати модулі, присвячені роботі з автоматизованими системами. Це дозволить професіоналам зберігати конкурентоспроможність, адаптуючи свою діяльність до сучасних умов.

На міжнародному рівні також необхідно розробляти етичні стандарти. Організації на зразок *WIPO* (Всесвітня організація інтелектуальної власності) вже обговорюють питання авторства та доступності технологій. Такі стандарти мають враховувати інтереси розробників, користувачів і творчих професіоналів, забезпечуючи баланс між автоматизацією та людською участю.

Штучний інтелект має великий потенціал для покращення процесів аудіо-виробництва, але його впровадження має враховувати етичні аспекти. Гармонійне поєднання технологій із людським креативом дозволить зберегти унікальність музичних продуктів і сприяти розвитку індустрії.

Використані джерела

1. Офіційна сторінка виробника програмного забезпечення LANDR. URL : <https://www.landr.com> (дата звернення: 22.11.2024).
2. Офіційна сторінка виробника програмного забезпечення iZotopeOzone: Professional MasteringTools. URL : <https://www.izotope.com> (дата звернення: 22.11.2024).
3. Всесвітня організація інтелектуальної власності (WIPO). URL : <https://www.wipo.int> (дата звернення: 11.12.2024).



***Кирилішина Вероніка Андріївна
(Veronika Kirilishina),***
*здобувачка I курсу ОР «Магістратура», групи
 MSM-12-24 кафедри режисури та акторської
 майстерності імені народної артистки
 України Лариси Хоролець Національної
 академії керівних кадрів культури і мистецтв
 (1st year student, group MSM-12-24 (candidate
 for the Master's degree in the Directing and
 Acting named after Larisa Khorolets National
 Academy of Culture and Arts Management)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

РОЛЬ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ В МИСТЕЦТВІ АКТОРА ЗА МЕТОДИКОЮ ЛЕСЯ КУРБАСА

THE ROLE OF STAGE ACTION IN THE ART OF ACTOR FOLLOWING THE METHOD OF LES KURBAS

Лесь Курбас розглядав театр як особливий простір, де актор мислить через дію, а глядач переживає відображену на сцені дійсність. Він вважав, що театр не повинен бути лише відтворенням життя, а має створювати нову духовну та естетичну реальність. Кожна дія на сцені у системі Курбаса є проявом внутрішньої ідеї, а не простим відтворенням зовнішніх жестів.

«Театр – це мислення в образах, а дія – це спосіб, яким думка оживає на сцені».

Таким чином, актор стає не просто виконавцем тексту, а творцем живої дії, через яку формується художній зміст вистави.

Курбас підкреслював, що дія повинна бути свідомою, логічно обґрунтованою та активною. Вона виникає не з примусу або випадкових рухів, а з аналізу образу, його мотивів і внутрішньої структури п'єси.

«Думка без руху мертва, рух без думки безглуздий. Лише їхня єдність народжує дію».

Така психофізична єдність – поєднання мислення, почуттів і тіла – забезпечує органічність і переконливість сценічного образу. Актор постійно контролює тіло як інструмент творчості, щоб кожен рух, жест, інтонація передавали внутрішній стан персонажа.

Курбас наголошував на постійній трансформації дії: вона повинна розвиватися відповідно до драматичного конфлікту і ритму вистави. Актор не просто демонструє емоційні стани, а перетворює їх у художні символи, створюючи нову сценічну реальність.

Динаміка дії формується через ансамблеву взаємодію, де кожен учасник підпорядковує свою енергію спільному ритму. Це робить виставу гармонійною, музичною та енергетично збалансованою, а сценічну дію живою та переконливою.

У педагогіці Курбаса дія актора виховується через поступову роботу:

1. Фізична підготовка: розвиток пластики, координації, голосу, ритму.
2. Психологічна підготовка: формування внутрішньої мотивації дії, концентрації, здатності «жити в образі».
3. Ансамблева робота: освоєння ритму вистави, взаємодії з партнерами, контроль за енергетикою сцени.

Навчання за методикою Курбаса починається з простих дій і вправ, що допомагають актору відчувати єдність мислення і руху, а потім ускладнюється завданнями психологічного й драматургічного характеру.

Курбас розробив систему поступового виховання сценічної дії, що включала:

- Фізичну підготовку: розвиток пластики, координації, гнучкості, сили та дихання;
- Психологічну підготовку: формування внутрішньої мотивації, концентрації, уміння «жити в образі»;
- Інтелектуальну підготовку: аналіз тексту, розуміння структури п'єси, логіки поведінки персонажа;
- Ансамблеву роботу: відчуття ритму вистави, взаємодія з партнерами, розвиток сценічного слуху та відчуття композиції.

Така комплексна методика дозволяла акторові поєднувати мислення, тіло та емоції, формуючи органічну і переконливу сценічну дію.

Для Курбаса дія мала не лише художнє, а й етичне значення. Актор відповідає перед глядачем за енергію, яку він виносить на сцену. Сценічна дія – це моральний вчинок, що формує сприйняття глядача і впливає на його духовний розвиток.

Таким чином, акторська майстерність – це поєднання техніки, мислення, і почуття.

Сценічна дія у системі Леся Курбаса – це активний, свідомий та творчий процес, що об'єднує фізичне, психічне і інтелектуальне начало актора. Вона є основою формування сценічного образу та ключем до створення правдивої художньої реальності, яка взаємодіє з глядачем на емоційному, інтелектуальному та духовному рівнях.

«Майбутнє театру – за актором, який мислить, діє і перетворює».

Використані джерела

1. Курбас Л. *Театральні етюди*. Київ: Мистецтво, 1990. 312 с.
2. Курбас Л. *Філософія театру*. Львів: Каменяр, 1988. 256 с.



Міронов Олександр Сергійович
(Oleksandr Mironov),
студент магістратури 2 курсу,
гр. МСМ 12–24
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(2nd year master's student, group MSM 12–24,
National Academy of Culture and Arts
Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОЛЬ АДИ РОГОВЦЕВОЇ У ФОРМУВАННІ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ТЕАТРУ

THE ROLE OF ADA ROGOVTSOVA IN THE FORMATION OF TELEVISION THEATRE

У сучасному медіапросторі, де межі між театром, кіно та телебаченням дедалі більше розмиваються, постать Ади Роговцевої набуває особливого значення. Її творчість є унікальним прикладом того, як актор театральної школи здатен адаптуватися до нових форматів, не втрачаючи глибини сценічного переживання. Завдяки своїй харизмі, професійній дисципліні та здатності передавати емоції через найтонші деталі, А. Роговцева сформувала нову модель акторської присутності на телебаченні. Вона акцентувала увагу на тонкому поєднанні драматургічної структури з елементами кінематографічної візуалізації, що дозволило підвищити емоційну насиченість і доступність театральних творів для широкої аудиторії. Її внесок полягає в успішному переосмисленні традицій театру в контексті телевізійного формату, що сприяло формуванню нової естетики, посиленню культури акторської гри та розвитку національної ідентичності в масовому візуальному мистецтві.

У кіно Ада Роговцева дебютувала на першому курсі Інституту театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого «в ролі Гафійки у стрічці “Кривавий світанок”. Після цього в актриси були невеличкі ролі, а за ними – шалений успіх і визнання» [2]. Роль акторки у формуванні телевізійного театру є знаковою і маловивченою складовою сучасної

української театральної та телевізійної культури. Телевізійний театр, як окремий жанр мистецтва, поєднує в собі елементи драматичного театру та кінематографічної постановки, створюючи унікальну форму художнього висловлювання, доступну широкому загалу глядачів через телевізійний екран. У цьому контексті діяльність Ади Миколаївни заслуговує на детальний науковий аналіз, оскільки вона не лише виступала як акторка високого рівня, але й впливала на розвиток театральної естетики та методології інтерпретації сценічного тексту саме в умовах телеформату. «Загалом на рахунку Ади Роговцевої понад 100 ролей у кіно. За свою творчість вона отримала понад 20 нагород та відзнак» [2].

На студії «Укртелефільм» 1971-го року «виходить вдала екранізація “Камінного господаря” Лесі Українки (режисер – Мирослав Джинджиристий). І хіба міг бути в Україні кращий дует для великої п'єси Лесі, ніж Ада Роговцева у ролі Донни Анни та Богдан Ступка у ролі Дон Жуана?» [1]. На думку О. Вергеліса, згадану «екранізацію Лесі Українки на «Укртелефільмі» нині у програмному (обов'язковому) порядку варто демонструвати студентам-акторам творчих вишів. Щоби розуміли, що таке справжнє акторське партнерство (на сцені чи на екрані), щоби відчували, як видатна актриса здатна переводити високий штиль Лесі Українки в акторські реєстри майже інтимні, дуже особистісні» [1].

Професійна кар'єра А. Роговцевої є яскравим прикладом поєднання традиційного театального мистецтва та нових медіа-практик, що сприяло формуванню й актуалізації поняття «телевізійного театру» у вітчизняній культурі. Майстерність артистки базувалася на глибокому опануванні класичного театального репертуару, проте саме її здатність переносити інтенції драматичного твору у специфічний простір телевізійного кадру дозволила новим формам сценічного мистецтва набути більшої виразності та соціальної значущості. Ада Роговцева брала участь у численних постановках, для яких характерний синтез театального виконання і кінематографічних технік, що заклало основи партнерства між акторською грою і телевізійною візуалізацією. Особливий внесок відзначається у сфері

створення так званих «моноспектаклів», камерних драматичних творів, які завдяки її інтерпретаціям отримали нове життя і широке глядацьке визнання.

Крім суто акторської роботи, педагогічна діяльність А. Роговцевої також мала значний вплив на формування телевізійного театру. Вона сприяла популяризації театральної культури серед молодих акторів, навчаючи їх адаптувати традиційні техніки до вимог сучасного медіа. У своїх лекціях і майстер-класах акцентувала увагу на емоційному інтелекті, контролі над мімікою, жестикулюванням і внутрішнім переживанням, які мають бути точними, але водночас стриманими, щоб не допустити перебільшень, властивих театру, при одночасній передачі тонких відтінків драматургії через телевізійний екран. Ця педагогічна спадщина є невід'ємним чинником еволюції українського телевізійного театру, який став більш професійним і водночас чутливим до особливостей сприйняття глядачем.

Важливо також розглянути соціокультурний контекст, в якому формувався телевізійний театр за участю Ади Роговцевої. В умовах пізньорадянського і пострадянського суспільств України телевізійний театр став одним із способів збереження і розвитку національної ідентичності, попри цензурні та ідеологічні обмеження. Через роль А. Роговцевої у таких постановках відбувалося донесення до широкої аудиторії ідей гуманізму, національної гідності та естетичних цінностей, які мали глибокий резонанс у свідомості глядачів. Вона неодноразово виконувала ролі, що ставили за мету не лише розважати, а й спонукати до рефлексії над суспільними проблемами, що посилювало соціальну функцію телевізійного театру як універсального засобу комунікації.

Світло на інноваційність внеску Ади Роговцевої у формування телевізійного театру проливають і аналітичні огляди її ролей, які демонструють здатність артистки працювати на межі акторського імпровізаційного експерименту і техніки. Її творчість ілюструє принципи сучасного театру, спрямованого на максимальне занурення глядача у наратив завдяки психологічній достовірності образів і мінімалістичній, але ємній акторській мові. Завдяки цьому телевізійний театр в Україні

набув виняткової якості, що враховує і специфіку телебачення як масового комунікативного середовища, і глибоку художню глибину.

Телевізійний театр як вид мистецтва, розвинений завдяки специфічним технічним та творчим характеристикам середовища телевізійного екрану. Він поєднує театральні традиції з аудіовізуальними засобами, що дозволяє створити нову художню мовну систему. В цьому сенсі А. Роговцева, будучи акторкою театру і кіно, володіла тонким розумінням як класичної сценічної гри, так і особливостей екранної презентації, що стало її однією з головних переваг в телевізійному театрі. Її мистецтво проявляється в умінні адаптувати нюанси театральної акторської гри до вимог телеекрану, де акцент на деталях, тонких психологічних станах і внутрішній артикуляції героя має вирішальне значення. Таким чином, вона сприяла формуванню нової моделі телевізійного театру як інтелектуально-емоційного продукту, який вимагає від глядача глибшого сприйняття та аналітичного ставлення до ролей і сюжетів.

З культурологічної точки зору телевізійний театр, у якому брала участь А. Роговцева, виступає важливим чинником збереження й трансляції національної ідентичності, ментальності та художніх традицій в умовах розвитку мас-медіа і масової культури. Ада Роговцева стала символом якісного та глибокого театального мистецтва на телеекрані, що забезпечувало глядачеві не лише естетичне задоволення, але й культурне збагачення. Її образи часто несуть у собі складні соціальні, психологічні та історичні аспекти, що сприяє формуванню у глядача критичного мислення й емпатії. Таке поєднання традиційного театального досвіду з новітніми медіа технологіями стало визначальним для розвитку телевізійного театру як окремого жанру.

Особливістю телевізійного театру, яку підкреслюють культурологічні дослідження, є зміна жанрових та стилістичних рамок під впливом телевізійної специфіки. Ада Роговцева неодноразово брала участь у постановках, які трансформували класичні театральні форми для телеекрану – адаптації драм, сюжетів з драматургії XX століття та

сучасних авторів, що ввійшли в телетеатр. Вона долучалася до різноманітних жанрових експериментів, поєднуючи драму з елементами документального мистецтва, психологічної драми, що відповідало культурологічним тенденціям універсалізації та гібридизації телевізійної продукції. Завдяки цьому А. Роговцева сприяла підвищенню інтелектуального рівня телевізійного контенту.

Внесок Ади Роговцевої у розвиток телевізійного театру також пов'язаний із її суспільною роллю як педагога та культурного діяча. Вона передавала свій досвід молодим акторам і режисерам, котрі працювали з телевізійними постановками, формуючи нову генерацію професіоналів, здатних відповідати вимогам сучасної аудіовізуальної культури. Її викладацька діяльність у театральному інституті сприяла інтеграції академічних театральних знань з практиками телеарт-майстерності, що мало важливе значення для системного розвитку телевізійного театру в Україні.

Отже, Ада Роговцева відіграла надзвичайно важливу роль у формуванні телевізійного театру в українському мистецтві. Завдяки її таланту, професіоналізму та відданості справі, вона зуміла перенести драматичну мову театру на телеекрани, зробивши його доступним широкому загалу глядачів. Її яскрава акторська манера і глибока психологічна зануреність у ролі створювали особливу атмосферу, яка сприяла популяризації театального мистецтва через телебачення. Ада Роговцева стала прикладом акторської майстерності, яка поєднує традиції класичного театру з новими можливостями телемистецтва, що у значній мірі сприяло розвитку української культури і зміцненню національної ідентичності в умовах швидких змін у медіапросторі. Таким чином, її внесок є не лише художнім, але й соціокультурним, оскільки вона відкрила нові горизонти для сприйняття театру в XX і XXI століттях.

Використані джерела

1. Вергеліс О. Приречена бути зіркою. До ювілею Ади Роговцевої. Главком. 2022. 16 лип. URL: <https://glavcom.ua/country/culture/pryrechena-buti-zirkoyu-do-yuvileyu-adi-rogovcevoji-860571.html> (дата звернення: 25.05.2025).

2. Тарасова Д. Акторка з великим серцем. За що ми любимо Аду Роговцеву. *Еспресо*. 2017. 16 лип. URL: <https://espresso.tv/> (дата звернення: 25.05.2025).



Нефедова Катерина Валеріївна
(*Kateryna Nefedova*),
здобувачка магістратури
(*Master's student*)

кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
(*Department of Music Art, National Academy
of Culture and Arts Management*)
Київ, Україна (*Kyiv, Ukraine*)

Науковий керівник (Scientific advisor):

Зосім Ольга Леонідівна (*Olga Zosim*),
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
НАКККІМ (Doctor of Art History, Professor,
Professor of the Department of Musical Art of the National Academy
of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (*Kyiv, Ukraine*)

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНОГО ОБРАЗУ В СОЛОСПІВІ ЛЕСІ ДИЧКО «Я – ХОЧЕШ? – ЗАЧАРУЮ ЛІС»

FEATURES OF THE EMBODIMENT OF AN ARTISTIC IMAGE IN THE SONGS OF LESIA DYCHKO «I – DO YOU WANT? – ENCHANT THE FOREST»

Леся Дичко – одна з найвідоміших сучасних українських композиторок, музика якої відома у всьому світі. Її творчість поєднує сучасність із фольклорною традицією та духовною музикою. У творчому доробку Лесі Дичко духовні концерти, обробки народних пісень, кантати, цикли романсів на українські тексти. Хоча найважливішими у доробку композиторки – хорові твори, Леся Дичко зробила важливий внесок у камерно-вокальну музику. Її романси, одним із яких є «Я – хочеш? – зачарую ліс», сповнені тонкого ліризму, спираються на народно-пісенну традицію.

Солоспів «Я – хочеш? – зачарую ліс» написаний на слова поета та філософа Миколи Руденка. Оскільки поет є філософом, вірш пронизаний філософськими мотивами. Прагнення зачарувати ліс або перетворити його в чудесний міраж є символом прагнення до ідеалу, змалюванням ідеалізованих почуттів, що здатні змінити все навколо.

Форма солоспіву «Я – хочеш? – зачарую ліс» тяжіє до наскрізної, що дає можливість передати всі нюанси тексту, не стримуючи музику формальними рамками. Твір можна умовно поділити на три частини. Перша, що починається словами «Я – хочеш? – зачарую ліс», занурює слухача у містичний світ, створюючи відповідний настрій. Друга частина на словах «А хочеш, море голубе» динамічно розгорнута, емоційно більш насичена за першу. Третя частина є психологічною кульмінацією, концентруючи в собі музичний зміст твору на словах «обійму і поцілую». Драматургія в музиці розгортається аналогічно текстовій, вона базується на контрастах, підсилюючи динаміку і драматизм і, зрештою, призводить до найпростішого, але такого глибокого акту любові – обійм і поцілунку.

У вокальній партії композиторка дотримується декламаційно-аріозного типу мелодії, де кожна нота пов'язана зі словом чи наголосом, розспівів практично немає, щоб не відволікати слухача від тексту. Широкі стрибки на словах «хочеш» несуть в собі експресію, а хроматизми на словах «перетворюю» та «зачаруюю» створюють ефект містичності.

У першій частині солоспіву ритм неоднорідний і дещо розірваний. Композиторка підкреслює наративну спрямованість тексту, трактуючи кожне нове речення як окремий образ. У другій частині ритм стає більш рівномірним та плавним. Крім того, що в такий спосіб змальовується образ моря, він створює ефект масштабності думки за допомогою кантиленного традиційного співу. У третій частині після всіх музичних перипетій особливо виразно звучить остання фраза, підкреслюючи простий і водночас глибокий зміст тексту «просто поцілую».

Окремий і надзвичайно виразний елемент романсу – це фортепіанна партія. Її гармонічна будова часто сповнена дисонансів, кластерів, що створює загальну містичну атмосферу. Фактура протягом твору змінюється від прозорого мінімалістичного вступу до статичних акордів у

першій частині та швидких і розлогих арпеджіо, остинатного ритму у другій. У фіналі супровід повертається до мінімалістичної фактури першої частини і ніби розчиняється на *rrr* у завершальному фрагменті після останніх нот вокальної партії.

Солоспів «Я – хочеш? – зачарую ліс» – яскравий зразок вокальної лірики другої половини ХХ століття. Композиторка Леся Дичко завдяки сучасним засобам виразності змогла глибинно осмислити та музично інтерпретувати філософський текст Миколи Руденка.

Використані джерела

1. Гордійчук М. Леся Дичко: монографія. Київ: Музична Україна, 1981. 73 с.
2. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості: монографія. Київ: Просвіта, 2012. 272 с.
3. Джулай Г. Специфіка композиторського стилю Лесі Дичко (на прикладі сольних камерно-вокальних творів). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 91. Т. 1. С. 172–177.
4. Сюн Яхуан. Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поетики (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 69. С. 87–103.



Новоселецька Яна Едуардівна
(Yana Novoseletska),
 здобувачка II курсу ОР «Магістратура»
 спеціальності «Сольний спів» кафедри
 музичного мистецтва Навчально-наукового
 інституту перформативних мистецтв
 Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв (Student of the National
 Academy of Culture and Arts Management,
 Department of Music Art, Educational and
 Scientific Institute of Performing Arts)
ynovoseletska@gmail.com

Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник:

Садовенко Світлана Миколаївна
 (Svitlana Sadovenko),

доктор культурології, професор,
 професор кафедри музичного мистецтва
 НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПІСНЯ – ГОЛОС МОЄЇ ДУШІ

SONG – THE VOICE OF MY SOUL

*«А пісня – це душа. З усіх потреб потреба. Лиш пісня в серці
 ширить межі неба. На крилах сонце сяйво їй лиша. Чим глибша пісня,
 тим ясніш душа» (Іван Драч)*

«Пісня – душа народу». Яке це диво – українська пісня! Кого тільки не полонила її вічна краса. Українська пісня – то живий скарб, що йде від покоління до покоління, несучи радість чи смуток, чаруючи людську душу, даючи їй силу і натхнення. Минають віки, зміцнюються покоління, а українська пісня залишається. Вона володіє чудовою здатністю полонити людські серця, допомагати в праці, розраджувати в горі, тамувати душевний біль, множити сили в боротьбі. Пісня – душа людини, незмінна її супутниця. Споконвіку в Україні співали – у горі і радості, на сімейних і народних святах, в церкві і в школі. Пісня супроводжувала

людину протягом усього її життя, допомагаючи у праці й прикрашаючи побут [2, с. 25].

Тема «Пісня – голос моєї душі» з'явилась під натхненням українського художника Івана Марчука, який у своєму творчому доробку має цикл, під назвою «Голос моєї душі», який є одним із найемоційніших та найекспресивніших у творчості митця. Розгляньмо «голос душі» вокаліста у контексті виконавської майстерності репертуарних пісень.

В історії музичного мистецтва голос співака завжди посідав особливе місце, адже він є інструментом для відтворення мелодії та потужним засобом вираження людських емоцій та переживань. Виконавська майстерність вокаліста нерозривно пов'язана з його здатністю занурюватися у внутрішній світ музичного твору, відчувати його емоційний зміст та передавати ці почуття слухачам. Голос душі співака – це той невидимий, але відчутний елемент, який робить виконання живим, щирим та незабутнім.

За В. Лихварем, *«у творчому процесі відбувається створення нового шляхом прирощення інформації, речей матеріального світу на основі концентрації енергетичних потоків, отриманих в результаті функціонування людського тіла, психіки, свідомості, побуджувально-мотиваційної сфери»* [1, с. 76]. Іншими словами, творчий акт можна розглядати як результат входження в резонансний стан людських енергопотенціалів як між собою, так із оточуючими зовнішніми енергопотоками.

Виконуючи народні пісні, виконавець створює потужний резонанс зі слухачами, вкладаючи в мелодію свої емоційні переживання та енергію. Це перетворює звичайне виконання на глибокий емоційний зв'язок, який пробуджує відгук у серцях аудиторії. У колективному співі, що часто супроводжує народні обряди, цей резонансний стан посилюється, створюючи енергетичну синхронізацію, де голоси та емоції сплітаються в єдине ціле. Це відчуття єдності і приналежності до чогось більшого є основою української народної культури.

Народна пісня дозволяє людині вийти за межі індивідуального «я» і стати частиною колективної душі народу. Вона створює зв'язок із минулими поколіннями, передаючи культурний код, історичну пам'ять та ідентичність. Таким чином, співоча майстерність у народній творчості є глибокою комунікацією, що об'єднує людей у часі та просторі.

Розгляньмо та проаналізуймо виконавську інтерпретацію лемківської пісні «Під облачком» у виконанні Народної артистки України Оксани Білозір та гурту ManSound у контексті відтворення «голосу української душі» даних співаків. Автором слів пісні є лемківський поет і письменник Семан Мадзелян. Мелодію на народний мотив обробив композитор Ярослав Трохановський, художній керівник і диригент ансамблю пісні й танцю «Лемковина». Цей ансамбль був першим, який виконав пісню «Під облачком». Семан Мадзелян згадував, що бажання написати пісню народилось через нещасливе кохання, а також у поета була велика туга за рідною Лемківщиною, перебуваючи у вигнанні. Пісня написана лемківським діалектом, що є дещо складним для сприйняття людям, які проживають в центральних та східних областях України.

«Під облачком» є *живим свідченням самобутності лемківської культури*. Лемківщина, розташована по обидва боки Карпат, протягом століть формувала власну унікальну традицію, що відобразилася в її мові, архітектурі, звичаях та, звісно ж, пісенній творчості. Дана композиція з її характерним мелосом, діалектними особливостями та тематикою, типовою для лемківського фольклору (часто пов'язаною з природою, коханням, розлукою), є яскравою ілюстрацією цієї самобутності. Пісня допомагає зберегти та передати наступним поколінням неповторний колорит лемківщини.

Оксана Білозір та гурт ManSound виконують пісню з оригінальним текстом, проте деякі фрази є змінені: «Уж тя люблю не рік ани не два» – «Любив я тя не рік, ани не два», «Мі циганка давно ворожыла» – «Мі ворожка давно ворожила».

Щодо вокальної інтерпретації та емоційного виконання пісні: «Під облачком» у виконанні Оксани Білозір та вокального секстету ManSound

постає як інтерпретацією знайомої мелодії, так і глибоким музичним діалогом, де індивідуальна ліричність зустрічається з віртуозною гармонією, створюючи неповторне звукове полотно. Кожен співак має унікальний внутрішній світ, який формується його життєвим досвідом, темпераментом та індивідуальними особливостями. У виконанні Оксани Білозір можемо почути її фірмову теплоту та щирість. Її манера має в собі ностальгічні роздуми про минуле та особисті переживання, що встановлює емоційний зв'язок зі слухачем. Багатоголосся гурту ManSound створює багатий звуковий та емоційний простір, який не є лише бек-вокалом, а цілим полотном, де мелодія підтримується, збагачується та отримує нові відтінки. Сольна естрадна традиція Оксани Білозір зустрічається з джазовою віртуозністю та експериментаторським духом ManSound. Ця синергія призводить до виникнення нового музичного виміру, де ліризм Білозір отримує поліфонічну глибину, а вокальна майстерність ManSound спрямовується на емоційне розкриття пісенного змісту.

У висновку бачимо, що вокальне мистецтво має глибокий духовний аспект, адже воно здатне торкатися найпотаємніших струн людської душі. У пісенній творчості найбільш яскраво проступає менталітет українського етносу, його національний характер, базові цінності, що склалися протягом століть народної культури та народного життя. У піснях проявляється своєрідний дух народу, який допомагає йому пережити часи важких випробувань, лихоліття, національні трагедії та негаразди. Отже, значна частина народної свідомості, що виявляється в усній народній творчості, у пісенній культурі, визначається тим, що складається століттями національним менталітетом, його сутнісними характеристиками, що впливають з базових основ життя [3, с. 79]. Співак, який співає від душі, здатний викликати у слухачів сильні емоції, пробуджувати в них духовні переживання. Голос душі співака – це не просто метафора, а реальний феномен, який відіграє вирішальну роль у виконавській практиці. Щирість та емоційна відкритість роблять вокальне виконання живим, неповторним та незабутнім, а розвиток емоційної

виразності є постійним процесом, який вимагає від співака наполегливої праці над собою та своїм внутрішнім світом.

Використані джерела

1. Лихвар В. Д. Художньо-творчий потенціал як механізм самореалізації особистості. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2008. № 3. С. 71–80. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=had_2008_3_9 (дата звернення: 25.05.2025).
2. Петренко І. Мова, пісня і усна народна творчість як невичерпна скарбниця виховних засобів усної народної творчості учнів. *Бердянський державний педагогічний університет. Збірник тез наукових доповідей студентів. Том 1. Педагогічні науки*. 2019. С. 24–29. URL : <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/05/10-2.pdf> (дата звернення: 25.05.2025).
3. Федорова Д. Т. Українська народна пісня – це перемога над ворогом. [Електронний ресурс] *Слобожанська бесіда – 15. Лінгвістика тексту і вивчення української ментальності* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Полтава, 8 листоп. 2022 р.) / ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка»; за ред. проф. Глуховцевої К. Д. Вип. 15. Полтава, 2022. С. 77–80. URL : <https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/9368/01.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=78> (дата звернення: 25.05.2025).

Осадчий Владислав Анатолійович (Vladyslav Osadchyi),
 здобувач магістратури, групи МСМ-11-24
 кафедри режисури та акторської майстерності імені народної
 артистки України Лариси Хоролець
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (National
 Academy of Culture and Arts Management)
msm1124.vosadchiy@dakkkim.edu.ua

Науковий керівник – **Шлемко О. Д.,**
 кандидат мистецтвознавства, доцент,
 професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної
 артистки України Лариси Хоролець
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
 заслужена артистка України
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ТРАГЕДІЯ «ГАМЛЕТ» 1943 РОКУ У ЛЬВОВІ ЯК ПЕРША ПОСТАНОВКА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ НА ПРОФЕСІЙНІЙ СЦЕНІ

THE TRAGEDY «HAMLET» IN 1943 IN LVIV AS THE FIRST UKRAINIAN LANGUAGE PRODUCTION ON A PROFESSIONAL STAGE

Трагедія «Гамлет», «Гамлет, принц данський», або ж повна назва «Трагічна історія про Гамлета, принца данського» є однією з найвідоміших п'єс англійського драматурга Вільяма Шекспіра. Точну дату написання визначити доволі складно, збереглися до нашого часу 3 версії трагедії, так звані: «Перше фоліо F1», «Перше кватро Q1», Друге кватро Q2», проте, історики літератури вважають, що п'єса була створена між 1599 та 1601 рр.

В Україні переклади трагедії з'явилися ще з другої половини XIX ст., зокрема, для цього потрудилися М. Старицький, Ю. Федькович, П. Куліш, Ю. Клен, Г. Кочур, І. Костецький, Л. Гребінка, М. Рудницький, Ю. Андрухович та ін. Варто звернути увагу, що переклад першої дії п'єси зробив Павлин Свенціцький ще в 1865 році.

Як би дивно це не виглядало, проте в роки нацистської окупації на території України відбулися десятки прем'єр. Валерій Гайдабура

стверджує, що в театрах тоді могло бути до 25 прем'єр, а на 50 театрів, це рівно 1250 вистав, близько 900 з яких – саме українська класика.

Про важливість театру для німців свідчить «Спеціальне розпорядження по тилу №4» від 24 листопада 1942 року, де йдеться про «... наказ Адольфа Гітлера надавати всім артистам українських художніх труп додатковий продовольчий пайок у розмірах, встановлених для військовиків вермахту, навіть тоді, коли вони тимчасово виступали перед ними. Продовольство мало видаватися безкоштовно за рахунок військових запасів. Наказувалося також піклуватися про опалення театрів у холодний період року» [3].

Виділявся серед театральних колективів Львівський оперний театр, яким керував Володимир Блавацький. З 1941 по 1944 рр. тут працювало близько 600 осіб. Сам театр поділявся на 4 частини: оперета, драма, опера та балет. 46 постановок за творами не тільки національної класики було здійснено за перші два роки.

Нацисти, зневажаючи слов'ян, таки визнавали, що Львівський театр є одним із найкращих в Європі. Про нього писали іспанські, італійські, французькі та численні німецькі часописи. «Найбільшим творчим досягненням театру стала постановка «Гамлета», вперше здійснена на українській сцені 21 вересня 1943 року. Це був принциповий успіх Йосипа Гірняка, який розкрив у спектаклі свій видатний режисерський талант, і В. Блавацького, який блискуче зіграв головну роль. Драму митці поставили в пам'ять про Леся Курбаса і Миколу Куліша, загиблих у катівнях НКВД» [3].

«На початку 1930-х п'єсу планує поставити очолюваний Лесем Курбасом харківський театр «Березіль». Головну роль має зіграти Йосип Гірняк. Робота зупиняється через репресії» [5]. Курбаса і Гірняка звинувачують у створенні контрреволюційної організації, яка начебто планувала теракт проти керівництва радянської республіки. Обоє засилають у Карелію. Режисера розстрілюють в урочищі Сандармох. Гірняку вдається повернутися на батьківщину.

«Мрію виховати великого українського актора, – розповідає Йосип Гірняк в інтерв'ю часопису «Львівські вісті». – Та поки що хай наш ідеал перейде здорову школу європейської класики. Маючи її перед очима, я запропонував дирекції оперного театру постанову кількох п'єс нашого і європейського класичного театру. Між ними – Шекспірового "Гамлета"» [5].

Гірняк ознайомився з перекладами шести авторів, проте не знайшов бажаного. Було вирішено попросити про новий, сьомий варіант, літературознавця Михайла Рудницького.

Йосип Гірняк вважав, що «Гамлета» на українській сцені раніше не ставили, зокрема, через переклад, який був не зовсім підходящий, тому що не мав у собі чогось легкого та вірного, – тексту, який актор міг би опанувати і зрозуміти без проблем.

Не було на залі глядача, який не призвав би, що переклад М. Рудницького «... ядерний і зрозумілий та ясний для кожного. Справді цей переклад, роблений з думкою про сценічну виставу, може стати зразком для перекладу інших класичних п'єс українською мовою» [3].

Прем'єрі передувала серйозна рекламно-інформаційна кампанія. «Прем'єра вистави – 21 вересня 1943 р., – пройшла при вщерть виповненій залі та на великому національному піднесенні. Вже за день з'явилась перша рецензія: («Львівські вісті», 23 вересня 1943 р. «Блавацький в ролі Гамлета»); «Вистава Шекспірового "Гамлета", що «Прапрем'єрою» йшла минулого вівторка – велика подія в нашому культурному житті зокрема, в історії українського театру взагалі» [1].

Німців дуже вразив В. Блавацький, у ролі Гамлета, вони навіть порівнювали його гру з відомими виконавцями Р. Фернау та В. Біргелем.

Сам артист аналізуючи свою роботу у виставі зауважував: «Я особливо вклав у цю працю над Гамлетом всю душу, весь мій акторський хист і досвід та довгі місяці муравлиної праці, тож без фальшивої скромності мушу признатися, що з задоволенням сприймав слова признання української критики та чужинців-акторів, які мали змогу бачити найкращих виконавців цієї ролі в європейських театрах» [3].

У виставі не було фінальної сцени з Фортінбрансом, тому що актор захворів прямо перед прем'єрою і спектакль, буквально, уривався на словах Гамлета «Далі – тиша».

«Трагедія Гамлета в тому, що його сильна воля та ясний розум розбиті несподіваним ударом, – пише оглядач часопису Краківські вісті Іван Німчук. – Таку трагічну постать, розбитого і зневіреного в людях, а проте далеко не слабкодуха, показує Блавацький. Ми подивляємо в його грі всю ту гаму химерних настроїв Гамлета, переданих великим багатством тонів. Усе – і наглі пориви, і меланхолія, й апатія, і самобичування, і глум – були такі переконливі, що зі сцени повіяло справжнім, хоч і трагічним, життям» [4].

Те, що вистава стала не просто подією, а дзеркалом свого часу, свідчить промовистий факт: цитата з п'єси увійшла в текст промови одного з очільників українського національного руху у жовтні 1943 р.: «Війна між Заходом і Сходом іде на землях нашої Батьківщини – ось така сувора дійсність. Але саме вона, та страхітлива дійсність, накладає на нас обов'язок холодного розуму і твердих доцільних дій. Адже тепер у великій війні рішається наше «бути чи не бути»! Тверда воля українського народу рішила «бути»!» [1].

Уже після прем'єри Й. Гірняк даючи інтерв'ю газеті «Львівські вісті» за 26–27 вересня 1943 року розповів про свої задуми в постановці: «Я ставив спектакль реалістично, хоча певний серпанок романтизму в ньому помітний. Я намагався підкреслити в «Гамлеті» волевиявлення і дієвість. Гамлет дійсно загине, але ж обставини були сильніші за нього. Мені хотілося, щоб ця трагедія в цілому прозвучала піднесено, як годиться трагедії шекспірівського масштабу, де обрії широкі, а пристрасті вражають» [4].

Всі вистави «Гамлета» йшли із зазначенням «Вистава для українців», хоча дивилися їх і німці. Зі спогадів К. Паньківського, довідуємось: «Ставили його для українців, ставили для німців, ставили як неофіційні генеральні проби перед захопленими полоненими англійцями,

французами й іншими» [3]. Протягом театрального сезону 1943–1944 рр. відбулось 20 вистав. Фактично, останній показ відбувся 30 березня 1944 р.

«Вчорашня вистава «Гамлет» мала всі ознаки великої прем'єри: театр виповнений ущерть, настрої повний очікування. Коли ж почалася вистава, то з розвитком драматичної акції на сцені зросла й напруга серед глядачів, яка вилилась остаточно в їх спонтанній овації для всього акторського ансамблю, зокрема для виконавця головної партії, В. Блавацького та режисера Й. Гірняка, після третьої дії» [3].

««Гамлет» Й. Гірняка – В. Блавацького постає як явище, вписане у численні історичні й мистецькі контексти. Розмірковуючи про виставу з півстолітньої відстані, ми бачимо динамічну рівновагу трьох часових площин. «Гамлет» у Львівському оперному був одночасно трагедією сьогодення, минулого і майбутнього – потрійною трагедією» [2].

Таким чином, варто стверджувати, що «Гамлет» 1943 р. у Львові, для української культури став своєрідною відкритою книгою, де суспільна свідомість змогла легко знайти і помітити найбільш актуальні проблеми сьогодення. Митці, що працювали над виставою, змогли втілити раніше неможливе і показати, що є невід'ємною частиною світової культури в якій прагнуть залишити свій значний слід.

Використані джерела

1. Гарбузюк М. «Гамлет» Шекспіра на українській сцені. URL : <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/18-19-2012/11.pdf> (дата звернення 14.12.2025).
2. Національна прاپрем'єра «Гамлета» у Львові. URL : <https://shakespeare.znu.edu.ua/garbuzjuk-m-nacionalna-prapremiera-gamleta-u-lvovi-1943/> (дата звернення 21.01.2025).
3. Перший «Гамлет» на українській сцені. URL : <https://zbruc.eu/node/20548> (дата звернення 08.12.2024).
4. Прем'єра «Гамлета». URL : https://gazeta.ua/articles/history-journal/_po-kilka-raziv-prihodili-na-nashi-vistavi-hoch-ne-rozumili-ani-slova/859762 (дата звернення 13.12.2024).
5. Спогади про прем'єру. URL : <https://localhistory.org.ua/texts/chitanka/teatr-pid-chas-okupatsiyi-spogadi-pro-premieru-gamleta-1943-roku-u-lvovi/> (дата звернення 28.12.2024).

Пікож Іванна Миколаївна (Ivanna Pikozh),
 здобувачка магістратури
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
 Група МСМ 11-24(з)
 (master's student, National Academy of Culture and
 Arts Management, MSM 11-24(z) group)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник:
 Садовенко Світлана Миколаївна
 (Svitlana Sadovenko),
 доктор культурології, професор,
 професор кафедри музичного мистецтва
 НАКККиМ, заслужений діяч мистецтв України
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС В АМАТОРСЬКОМУ ТЕАТРІ: ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ

CREATIVE PROCESS IN AMATEUR THEATER: FEATURES AND CHALLENGES

Аматорський театр часто функціонує поза межами професійного театрального простору, однак відіграє важливу роль у формуванні культурного середовища громади.

Актуальність теми зумовлена тим, що творча діяльність в аматорському театрі – це унікальне явище, що поєднує мистецькі та соціальні аспекти. Мета вибору теми полягає у дослідженні творчого процесу у такому театрі, який стикається з низкою викликів.

Аматорський театр – соціокультурне явище, в якому процес творчості відбувається за участі непрофесійних акторів. Проведений аналіз театрального колективу «VD-Sound» при сільському клубі Комунального закладу «Центр культури, дозвілля та спорту» Великодимерської селищної ради виявив низку особливостей: гнучкий підхід до акторських обов'язків, горизонтальна модель взаємодії між учасниками, високий рівень мотивації та самореалізації. Відсутність жорстких професійних рамок дозволяє учасникам проявляти більшу свободу в пошуку рішень, експериментувати з формами, образами та

техніками. Колектив має тісніший зв'язок зі своєю аудиторією, яка складається переважно з місцевих жителів та знайомих, що робить взаємодію з глядачем більш особистою.

Одним із головних викликів виявилася необхідність балансувати між творчими амбіціями режисера та обмеженим досвідом акторів. Також фіксується проблема нестабільного складу учасників, що впливає на цілісність вистав. Творчий процес у такому театрі стикається з відсутністю професійної підготовки в учасників, обмежене технічне забезпечення, тощо. Проте ентузіазм, довіра в колективі та спільна зацікавленість у результаті компенсують технічні чи професійні труднощі.

Аматорський театр має значну кількість соціальних функцій, об'єднуючи різних людей в єдиний колектив. Театральна практика – це популярний спосіб саморозвитку, корисний та активний відпочинок і приємне проведення вільного часу. Аматорський театр залишається осередком самовираження й інновацій.

Використані джерела

1. Погребняк Г. П. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві. *Наукові записки Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія : Театральне мистецтво. 2023. Т.9, № 2. С. 45–53.
2. Садовенко С. М. Режисура як соціокультурний феномен ХХІ століття. *Альманах науки*, № 6 (51), 2021. Мистецтвознавство. С. 21–24.
3. Спольська О., Борецько Г., Зеленіна Н. Режисура в сучасному театрі : аналіз стилів та впливу режисерських рішень на інтерпретацію тексту. *Український часопис мистецтвознавчих досліджень*. 2024. № 2. С. 115–122.
4. Станіславський К. Робота актора над собою : у 2 ч. Київ : Мистецтво, 1990. Ч.1. 351 с.; Ч. 2. 376 с.



Розколюдько Вікторія Олегівна
(Viktoriia Rozkolodko),
 здобувачка магістратури (Master's student)
 кафедри музичного мистецтва
 Національної академії керівних
 кадрів культури і мистецтв
 (Department of Music Art, National Academy
 of Culture and Arts Management)
 Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «ОЙ, ДЕ ТИ ЙДЕШ» ЮЛІЄЮ САНІНОЮ

FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE UKRAINIAN FOLK SONG «OH, WHERE ARE YOU GOING» BY YULIA SANINA

*Народна пісня — це коріння,
 з якого виростає сучасна музика,
 і кожна нова інтерпретація
 лише доводить її безсмертя.*

Українська народна пісня є невід'ємною частиною культурної спадщини, яка протягом століть відображала світогляд, почуття та духовні цінності нашого народу. Сучасна музична практика доводить, що фольклорні твори не залишаються у минулому, а постійно оновлюються завдяки новим виконавським підходам і стильовим переосмисленням. Одним із яскравих прикладів такої трансформації є пісня «Ой де ти йдеш» у виконанні Юлії Саніної.

У традиційній версії цей твір звучить камерно та дещо монотонно, зберігаючи характерні риси автентичного західноукраїнського співу. Натомість у сучасній інтерпретації Ю. Саніної пісня набуває нових художніх вимірів: її структура ускладнюється, гармонічна палітра збагачується, а вокальна манера поєднує академічні й естрадно-рокові прийоми. Завдяки цьому автентичний мелос перетворюється на багатопланову музичну поему, що поєднує фольклорну основу з сучасною поп-роковою експресією.

Метою даної роботи є аналіз музично-стильових та виконавських особливостей обробки пісні «Ой де ти йдеш» у виконанні Юлії Саніної та виявлення тих художніх прийомів, які визначають унікальність її інтерпретації.

Це друга композиція українською мовою в репертуарі гурту «The Hardkiss». «Ой, де ти йдеш» – інтерпретація народної пісні, яку виконувала уславлена співачка Соломія Крушельницька. У такий спосіб гурт приєднався до масштабної ініціативи «Атмосфера Крушельницької», що охоплює, окрім музичного проєкту, конкурс fashion-ілюстрації і зірковий проєкт.

Фронтвумен гурту Юлія Саніна не випадково обрала джазову подачу, адже джаз передбачає виконання відомих композицій у джазовій або приджазованій манері, зміну гармонії та навіть мелодії, взявши за основу лише текст пісні. Вона зазначає, що ця композиція вже мало нагадує як народну пісню, так й оперне виконання Соломії Крушельницької. Основа твору була знайдена протягом 15–20 хвилин, а сама пісня була записана одним дублем [1].

Народна пісня «Ой, де ти йдеш» у традиційному виконанні відзначається камерністю, стриманою емоційністю та статичною двочастинною формою. Її мелодика побудована на натуральному мінорі з характерними інтонаційними зворотами західноукраїнського співу. Проте сучасна інтерпретація Ю. Саніної радикально змінює сприйняття твору, перетворюючи його на драматичну багатопланову композицію у поп- та рок-естетиці.

Ю. Саніна зберігає куплетну основу, але суттєво розширює гармонічний і структурний простір. Замість повтору куплетів з'являються імпровізаційні варіації та нові тональні відхилення: від a-moll до паралельного C-dur та навіть F-dur. Це змінює семантику: якщо у народній версії панує туга й покора, то Ю. Саніна вибудовує динаміку від інтимності до трагічної експресії та піднесеного фіналу.

Вокальна партія Ю. Саніної поєднує різноманітні техніки: мікст використовується для плавних переходів між грудним і головним

регістрами, створюючи ефект діалогу та духовного піднесення, белтинг додає кульмінаційної сили, особливо у фразах «Буду тужити, щоби не жити», де голос переходить у верхню теситуру, підкреслюючи трагізм, фальцетні вставки у фіналі надають образу крихкості й інтимності, імпровізація проявляється у варіативних розспівах та зміні завершень строф, що робить виконання живим і непередбачуваним. Важливою є і динамічна палітра: від тихого *parlando* й напівшепоту на початку до потужного *forte* у кульмінаційних епізодах. Цей контраст створює драматичну хвилю, яка повністю змінює емоційний ефект твору.

Гармонічні особливості також відіграють велику роль. Ю. Саніна виходить за межі традиційного мінору: використання мажорних відхилень і субдомінантових нашарувань створює відчуття просвітлення, навіть попри сумний текст. Це поєднання мінорної семантики з мажорним звучанням розширює значення твору, робить його багатовимірним і сучасним.

Таким чином, пісня «Ой, де ти йдеш» у виконанні Ю. Саніної – це не просто сучасна адаптація народної лірики, а приклад трансформації традиції у новий музичний простір. Завдяки технічній майстерності, використанню різних вокальних прийомів, гармонічним змінам та динамічним контрастам співачка перетворює камерну фольклорну пісню на драматичну поему. Версія Ю. Саніної наповнена експресією, багатоплановістю та сучасним звучанням, яке розкриває нові емоційні й стильові горизонти української музики.

Використані джерела

1. Vogue Ukraine. 10.12.2014. URL: <https://vogue.ua/article/culture/premera-pesni-the-hardkiss-ojj-de-ti-desh4838-4838.html>



Рязанцева Євгенія Юріївна
(Ryazantseva Yevheniia),
 здобувачка II курсу ОР «Магістратура»
 спеціальності «Сольний спів»,
 кафедра музичного мистецтва,
 Навчально-науковий інститут
 перформативних мистецтв,
 Національна академія керівних кадрів
 культури і мистецтв
 (Student of the National Academy of Culture
 and Arts Management, department of the
 musical art, Educational and Scientific
 Institute of Performing Arts)
evgenia.damsel@gmail.com
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Scientific advisor):
Зосім Ольга Леонідівна (Olga Zosim),

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного
 мистецтва НАКККІМ (Doctor of Art History, Professor, Professor of the
 Department of Musical Art of the National Academy
 of Culture and Arts Management)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

МУЗИЧНА МОЗАІКА КІНЕМАТОГРАФІЇ

MUSICAL MOSAIC OF CINEMA

Усі мистецтва, що існують у часі та просторі, так чи інакше пов'язані зі звуком і музикою. Найбільш суттєву роль музика відіграє в кінофільмах, телепрограмах, відеофільмах. Будь-яке художнє явище рано чи пізно створює свою власну теорію, що формує його основні проблеми, його естетичні та конструктивні принципи. У повній мірі це стосується й існування пісні в кіномузиці.

«Пісня – найдоступніший, найулюбленіший, наймасовіший вид музики та жанр музичного мистецтва. Пісні розрізняють: за джерелом походження (народні та авторські, останні – на аматорські та професійні); за функціональним призначенням (обрядові, весільні, похоронні, військові тощо); за місцем виконання (побутові, естрадні, туристичні тощо); за характером (сумні, веселі, жартівливі, «сороміцькі» та ін.). Пісня –

первісний музичний жанр, тобто хронологічно найбільш ранній та за значенням найважливіший. Вона стала ґрунтом розквіту інших видів мистецтва – поезії, вокальної та інструментальної музики, танцю».

Використання пісні – це найстаріший, найпростіший та реалістичніший метод введення музики в фільм. Тож не дивно, що цей метод з самого початку був застосований в звуковому кіно. Згадаємо перші звукові фільми «Співак з джазу», 1927 р., «Бродвейська мелодія», 1929 р., «Наталка Полтавка», 1936 р., «Сорочинський ярмарок», 1938 р. У ці роки до сценаріїв майже усіх кіножанрів висувалися вимоги обов'язкового включення пісні.

В опері дія служить для співу як би канвою, в фільмі пісня пристосовується до кожної окремої ситуації. Відносини між дією і музикою складаються зовсім по-іншому. Включення в фільм пісні завжди має бути переконливо мотивоване, тому що, в залежності від кінематографічної ситуації, можна вибирати найрізноманітніші форми пісень і їх виконання. Головна причина, чому пісня в кіно грає особливу роль, полягає в тому, що вона звучить в таких ситуаціях, в яких зустрічається і в реальному житті.

Пісня у фільмі, насамперед, сольна, представляє не тільки себе, але одночасно й певний тип виконання. Такий момент може бути використаним у фільмі вельми специфічним чином: герой може декілька разів проспівати одну й ту ж пісню в залежності від ситуації абсолютно по-різному.

Варто також відзначити те, що пісню в фільмі найлегше запам'ятати, бо вона завжди пов'язана з конкретними кінокадрами, з дією, а також зі словом, вона має здатність різними шляхами проникнути в свідомість і залишитися в пам'яті. Особливо, якщо пісня як лейтмотив повторюється неодноразово. Один з найпоширеніших і найпростіших шляхів передачі музики – це її участь у створенні кінофільму. Адже музична композиція, яка звучить у кінофільмі розрахована на менш вибагливу та музично обізнану публіку в порівнянні з публікою в концертному чи оперному залі, і тому така пісенна форма найлегше сприймається телеглядачем [1, с. 4].

Саундтреки все частіше стають окремим елементом популяризації та реклами фільмів. Глядачі буквально женуться за саундтреками до нових популярних прем'єр. На саундтреки починають робити кавери, їх вирізають із звукової доріжки ще до «офіційного виходу» на екрани, їх «ловлять» на самому показі в кінотеатрі за допомогою додатку у смартфоні. Таким чином, музичні твори підвищують впізнаваність кіно, мультфільмів. Вони можуть ставати улюбленими треками навіть для тих, хто не дивився фільм чи не грав у відеогру – і, закохавшись у пісню, людина обов'язково захоче сходити на фільм. Останнім яскравим прикладом застосування саундтреків є мультфільм «Кейпоп-мисливиці на демонів» (KPop Demon Hunters), створений студією Sony Pictures Animation. Проєкт став найуспішнішим анімаційним фільмом на Netflix з моменту запуску стрімінгового сервісу. Продюсуванням пісень займався відомий корейський музичний продюсер Тедді Парк, який працював над більшістю композицій мультфільму. Пісня Golden, виконана гуртом з мультфільму Huntr/x, наразі посідає друге місце у чарті Billboard Hot 100. Значні результати показують й інші композиції, посідаючи топ сходинки у найкращих світових музичних чартах [3, с. 5].

Саундтрек може бути частиною готового продукту. Для багатьох режисерів музика також є частиною готового продукту створення шедевуру кіно. Наприклад, режисери Баз Лурман і Квентін Тарантіно відомі тим, що створюють музику, яка ідеально вписується в їхні фільми. Баз Лурман славиться надзвичайно розкішними постановками, які буквально заворюють – від костюмів до музики, що супроводжує фільм. Такими ж декадентськими, як його фільми, є і його саундтреки. Його останній фільм «Великий Гетсбі» (2013) із надзвичайно розкішними декораціями та костюмами 20-х років включав зірковий саундтрек від Джея Зі, який став таким же знаковим, як і сам фільм. Згідно з музичним веб-сайтом Consequence of Sound, Баз Лурман і Джей Зі працювали над саундтреком разом понад два роки, намагаючись перекласти «чуття епохи джазу з роману Ф. Скотта Фіцджеральда на музичні еквіваленти нашого часу».

Примітно, що режисер Квентін Тарантіно також вміло використовує саундтреки для створення своїх фільмів, згідно з Open Culture, Тарантіно, як повідомляється, покладається на музику, щоб допомогти йому втілити свої ідеї щодо фільмів: «Одна з речей, які я роблю, коли я починаю фільм, коли я знімаю фільм або коли у мене є ідея для фільму, – я переглядаю свою колекцію записів і просто починаю грати пісні, намагаючись знайти «особистість» фільму, відчувати дух фільму. Потім, «бум», врешті-решт я зіграю одну, дві чи три пісні, або одну пісню, зокрема: «О, це буде чудова пісня для початку фільма».

За допомогою тематичної пісні-бестселера створюється ажітаж для фільму, і глядачі можуть забрати частину фільму з собою із кінотеатру. Хоча музика саундтреків може дуже добре продаватися і зробити фільм комерційно популярним за межами кіно, музика також може стати частиною престижу фільму [2, с. 5].

Використані джерела

1. Рязанцев Л. В. Роль пісні в українському фільмі. Київський національний університет культури і мистецтв, 2017. С. 90–96. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Vknukim_myst_2017_37_11.pdf (дата звернення 18.06.2025).
2. Наталія Сівкова. Музика і кіно: оригінальні саундтреки. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Матеріали IV всеукр.вступ. конф. (онлайн-формат), 2021. С. 94–97. URL : <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/zbirnyk.pdf#page=94> (дата звернення 11.07.2025).
3. Новини. Суспільне культура. (8 липня 2025р.). URL : <https://suspilne.media/culture/1061593-saundtrek-do-k-pop-mislivici-na-demoniv-ocoliv-cart-apple-music-u-ssa-vperse-dla-k-pop-gurtu/> (дата звернення 15.04.2025).

Свєнтік Юліана (Yuliana Svientik),
 здобувачка 2 курсу
 освітньо-професійної програми «Фортепіано»
 предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство»
 КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
 (2nd-year student «Piano» educational-professional program
 «Piano and Accompaniment» Subject-Cycle Commission
 Pavlo Chubynskyi Academy of Arts)
Науковий керівник (Academic supervisor):
Ірина Цєпукх (Iryna Tsepukh)
07yuly.anna@gmail.com
 Тел.: 095-206-56-32
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ТВОРЧІСТЬ ФРАНЦУЗЬКОЇ КОМПОЗИТОРКИ СЕСІЛЬ ШАМІНАД У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XIX – XX СТОЛІТТЯ

THE WORK OF FRENCH COMPOSER CÉCILE CHAMINADE IN THE MUSICAL ART OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Постійний розвиток музичного мистецтва спонукає до ознайомлення та дослідження творчості маловідомих композиторів, яка має величезні доробки та сприяє збагаченню виконавського репертуару. Дослідження французької музичної культури, що займає значне місце, зокрема в розвитку камерно-ансамблевої, концертної і салонної музики, відкриває перспективу збагачення скарбниці виконавського і педагогічного репертуару сучасних виконавців. Особливий внесок у світову музичну спадщину мала творчість французьких композиторів XIX – XX століття. Серед таких відомих композиторів як К. Дебюссі, М. Равель, Е. Саті, Г. Форе, постає постать мисткині, піаністки, виконавиці та інтерпретаторки багатьох інноваційних творів того часу Сесіль Шамінад.

Мета роботи – познайомити широку аудиторію з творчістю французької композиторки XIX – XX століття Сесіль Шамінад. Проаналізувати один з численних опусів творчині: оп. 92. «Arabesque».

Матеріали і методи / Materials and methods.

Вивчаючи науковий мистецькознавчий дискурс щодо питання впливу культурних аналогій на сучасну методику викладання творчих

дисциплін, дослідник В. Плахотнюк, у науковій статті «Порівняльно-типологічний аналіз української та французької музики періоду пізнього романтизму», в якій вивчав вплив різних національних культур на музичні тенденції зазначав, що для оновлення методів і форм сучасної мистецької освіти є необхідним ознайомлення і вивчення різних національних культур. Зокрема у порівняльному аналізі французької і української музики періоду середини XIX століття він довів роль розвитку провідних культурних тенденцій обох національних культур [5, с. 1].

Французька піаністка і композиторка Сесіль Шамінад (1857–1944) на період кінця XIX початку XX століття була однією з найвідоміших та викооплачувальних музикантів. Окрім Франції, Сесіль мала популярність як композитор у Англії та США.

Дослідник Микола Коваленко зазначив, що ім'я французької композиторки і піаністки Сесіль Шамінад не відомо широкій публіці через те, що її творчість була забута на певний проміжок часу. У XXI столітті твори Сесіль Шамінад виявились затребувані у виконавській практиці американськими та європейськими музикантами, тому є сенс їх досліджувати. Микола Коваленко доводить, що стиль творів Сесіль Шамінад має такі особливості, як романтичність, бурхливість та водночас доступність, простоту у викладенні музичного матеріалу. Також у своїй науковій праці «Щодо питань про розширення репертуару у класі фортепіанного ансамблю» він дослідив, що у репертуарі композиторки є чимало ансамблевих творів для фортепіано, зокрема для двох роялів [2, с. 26–30].

У своєму дослідженні «Жінки-композиторки: гендерна політика часу» Тетяна Молчанова звертає увагу на те, що композиторка Сесіль Шамінад вирізнялась саме у манері написанні легкої салонної музики XIX століття. Шамінад була першою піаністкою, нагородженою Орденом Почесного легіону (1913 р.) та вперше записаною на грамофон (1901 р.) [3, с. 36]. У романтичному стилі були написані композиторкою численні пісні і романси на вірші таких відомих поетів, як Теофіль Готьє, Альфред Мюссе, Рішпен Рішперн, П'єр Ронсарта інші. Дослідниця зазначила

глибоку музичну проникливість Сесіль Шамінад, а також зауважила, що у її творах присутні відвертість почуттів, яскравий мелодизм і справжнє натхнення.

Ганна Лукацька в статті «Про втілення традицій салонної музики у творах для флейти і фортепіано Г. Форє, Ф. Гобера і С. Шамінад» зазначає, що композиторка С. Шамінад була автором не тільки салонної музики, але й великих жанрів: опер, балету, симфонічних творів [4, с. 404]. Проте її ім'я серед виконавців пов'язується передусім з малими жанрами, які мають витоки з традиції побутового музикування. Дослідниця звернула увагу також на професійні підстави розвитку композиторського таланту Сесіль, яка брала уроки у видатних музикантів-педагогів свого часу таких як Г. Савара, Ж. Бізе, Б. Годара та Ф. Ле Куппе. На концертах, переважно поряд з класичними творами, композиторка виконувала й свої твори, які були добре оцінені публікою. Невеликі фортепіанні п'єси Сесіль Шамінад видавалися величезними тиражами, сама вона ж була затребувана в основному як автор малих музичних п'єс. На замовлення Паризької консерваторії Сесіль Шамінад у 1902 році створила «Концертино для флейти та фортепіано» (версія для оркестру була створена пізніше), який посідає значне місце у її доробку творів. «Концертино для флейти і фортепіано» загальноновизнано є з кращих зразків салонного стилю XIX століття.

Пітер Якобс, дослідник менш відомих англійських та французький композиторів XIX–XX століття довів, що музика відносно невідомих композиторів гідна визнання, вивчення та збереження. Це підтверджує його дослідження у статті «Nineteenth-Century Music Review» творчого спадку Сесіль Шамінад. З дослідження ми дізнаємось про інституційні та соціальні обмеження для жінок-композиторів, яких судили через гендерні причини [9, с. 404].

Карл Леонард-Стюард зазначив у своєму біографічному нарисі «Шамінад», опублікованого разом з її альбомом творів «Шість фортепіанних п'єс», що критики віддавали авторство ранніх творів

Шамінад її чоловікові. Він додає, що її музика має ту грацію і елегантність, які показують справжню її визначну рису – чарівність [6, с. 2].

Як диригент, Сесіль Шамінад виступала у паризьких оркестрових концертах. Відомо, що у 1992 році деякі концертні рецензенти намагалися ігнорувати музику Шамінад, називаючи її «Концертино для флейти і фортепіано» салонною, хоча оркестрові твори не пов'язані з салонними. Інші дослідники, такі як: Леоне Бьйонсе, Стівен Баур довели, що салонна музика займає важливе місце в музичній творчості, і в цьому контексті ми можемо краще зрозуміти творчість Сесіль Шамінад. Композиторка мала надзвичайний успіх у Франції, США і Англії. Хоч на замовлення зокрема були салонні твори, вона писала і більш масштабні і технічно-складніші твори. До найбільш відомих фортепіанних творів Сесіль Шамінад належать ор. 8 «Чакона», ор.35 «Концертні етюд», ор.139 «Етюд», Другий вальс Ор. 37 *Callirhoë*, «Романтичний вальс», пісні без слів, танці, баркарола, «*La lisonjera*». Пітер Якобс відзначив, що музика Сесіль Шамінад має кристалічну фактуру, чудове ведення мелодії, винахідливий акомпанемент, багату різноманітність, довів важливість дослідження її творчості [9, с. 140].

Дослідник Робін Сміт у своїй праці «Мелодії Сесіль Шамінад: сховані скарби для вокального виконання і педагогіки» детально розкрив композиційний стиль С. Шамінад. У стилі композиторки чітко помітні такі риси: прості трикомпонентні форми, вплив танцювальної музики, зокрема іспанської, мелодії, що легко запам'ятовуються [8, с. 12–17].

Під час створення акомпанементу для пісень Сесіль Шамінад зізнавалась, що створювала його з урахуванням оркестрового звучання інструментів і його ефекту; вважала, що акомпанемент і голос, щоб передати зміст твору, мають бути партнерами.

Вражаючи дисонуючими акордами та новими мотивами, її акомпанемент сприяє враження імпресіоністичного стилю. За словами композиторки, акомпанемент, хоч і витриманий, має таке ж велике значення для пісні, як і мелодія.

Мелодії Сесіль Шамінад є справжнім зразком французької романтичної музики, які також мали вплив і інших композиторів свого часу. Створення композицій та опублікування їх у журналах принесло чималий дохід композиторці та зміцнило її успіх як з небагатьох тогочасних жінок-композиторів, які отримували дохід від написання музики.



Рис. 1. На фото: Композиторка Сесіль Шамінад

Сесіль Шамінад стверджувала, що не могла пригадати часів, коли б не складала творів. Також писала невеликі релігійні п'єси для церкви. У 1880–1902 роках її творчість доповнили камерні твори, такі як ор. 11 «Два тріо (1881 р.) і ор. 34 (1887 р.), ор. 150 «Іспанська пісня-серенада». Єдиною оперою композиторки, до того ж комічною, була опера «Севільянка» 1882 р. Симфонічний балет Шалеруа ор. 37 мав значний успіх. Частини з цього твору були сформовані композиторкою також і для сольного виконання на фортепіано й набули популярності у піаністів-виконавців.

Сесіль Шамінад опубліковує також статті з порадами для вокальних виконавців і акомпаніаторів її музики. Ці методичні роботи мають назви: «Як співати та грати мої композиції», «Як грати мої композиції». Остання з них є скороченою версією першої, у якій було наведено лише кілька основних моментів щодо виконання мелодій авторки.

Єдина фортепіанна соната ор. 21 була присвячена композитору і критику М. Мошковському, який був одружений на сестрі композиторки Генрієті.

Результати і обговорення / Results and discussion. Загалом налічується понад 179 творів для фортепіано Сесіль Шамінад. В КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» твори композиторки почали виконувати з 2024 року в класі спеціального фортепіано викладача Тарасенко Марини Михайлівни. Зокрема, концертний репертуар здобувачки 2 курсу ОП «Фортепіано» Свентік Юліани поповнився твором з ор. 61, а здобувачка 4 курсу Ворона Софія виконала Арабеску №1 з ор. 92.

Загалом, до ор. 92 увійшла одна арабеска. Музична композиція характеризується витонченістю та складною фортепіанною фактурою, з багатим орнаментованим мелодійним малюнком. Твір створює враження легкості та декоративності.

Арабеска №2 написана в тональності Des-dur, має складну 3 частинну форму: A + B (a+b) + A1 + Coda.

Перша частина розпочинається основною Темою, яка має життєствердний характер. Побудована вона на коротких висхідних гамоподібних пасажах, що мають закінчення у вигляді низхідних секст (рис. 1).



Рис. 1 Сесіль Шамінад. Арабеска №2 з оп. 92. Основна тема.

Друга частина складається з двох епізодів: В (a+b). У першому тема видозмінюється та проводиться у різних тональностях. Спочатку чуємо модуляцію у E-dur. Навіть у клавирі прописана зміна тональностей (рис. 2).



Рис. 2 Сесіль Шамінад, оп. 92. Арабеска №2.

Зміна тональностей між частинами А та В

Напочатку частини В тривожності додають гармонічні сполуки, які утворюють зменшені тризвуки між верхнім голосом у правій руці піаніста та середнім, що має функцію колористичного фону (рис. 3).



Рис. 3 Сесіль Шамінад, оп. 92. Арабеска № 2.

Початок частини В (а)

Проте, вже через одну фразу музична тканина знову модулює, але в тональність C-dur. Зменшені тризвуки переростають у септакорди, що виконуються лівою рукою (рис 4).



*Рис. 4. Рис. 2 Сесіль Шамінад, оп. 92. Арабеска № 2.
Частини В, модуляція в C-dur.*

Епізоді b частини В розпочинається витриманим потрійним «ре» у низькому регістрі. Сесіль Шамінад використала оригінальну техніку композиторського письма – одночасно поєднала dur та moll. У верхньому голосі правої руки виконавця замасковано мінорні тризвуки у той час, коли ліва рука піаніста виконує гармонічні обернення g-moll (рис. 5).



*Рис. 5. Рис. 2 Сесіль Шамінад, оп. 92. Арабеска № 2.
Частини В, модуляція в C-dur.*

Під кінець частини В, повертається основна тональність твору Des-dur. Розпочинається кульмінація твору. Фактура збагачується за рахунок виконання октав, терцій, широких арпеджійованих акордів. Виконання певного епізоду вимагає від піаніста набутих віртуозних навичок та вмінь.

Третя частина A1 побудована на матеріалі головної теми твору, яка має більш складний варіант звучання за рахунок прописаних віртуозних технічних виконавських прийомів.

Арабеска №2 з опусу 92 завершується Кодою, що наділена бравурним характером.

Арабеска Сесіль Шамінад створюють враження легкості й декоративності завдяки витонченим ритмічним і гармонічним переходам, що нагадують мозаїчні візерунки, які змінюються з кожним новим музичним мотивом. Мелодія в арабесці має плинний, немов спонтанний характер, і здається постійно мінливою, створюючи ефект музичної «танучості». Водночас вона зберігає глибокий емоційний зміст і чуттєвість, що є характерними для творчості Сесіль Шамінад загалом.

Ор. 92 виражає не лише інтелектуальну майстерність композиторки, але й її здатність передавати атмосферу романтичного світосприйняття. Арабеска Сесіль Шамінад можна сприймати як звукову картину, що викликає асоціації з природними явищами – зростаючими квітами, легкими вітерцями чи безтурботними хвилями. Через використання складних гармоній та розмаїтих ритмічних структур, цей твір розкриває глибину емоційного світу композиторки, її прагнення до інтимності та виразності в музиці.

Музична текстура арабески є характерною для імпресіоністичних і пізньоромантичних напрямків, що властиві творчості Сесіль Шамінад. Проте, незважаючи на зовнішню витонченість, твір має яскраву емоційну палітру, що дозволяє слухачу зануритися в особливий світ звуків, де кожен момент може відкривати нову емоцію чи настрій. Арабеска Сесіль Шамінад є прекрасним прикладом того, як композитор може через декоровану, орнаментальну форму передати глибокий особистий світ, що залишається в пам'яті слухача надовго після того, як останній акорд згасає.

Висновки / Conclusion.

Творчість Сесіль Шамінад є важливою сторінкою музичної культури XIX–XX століть, яка відзначається глибокою емоційністю та інноваційним підходом до музичної форми. Як одна з перших французьких композиторок, вона змогла утвердити себе на музичній сцені, не тільки через свою технічну майстерність, але й завдяки здатності

поєднувати традиційні музичні елементи з новаторським баченням. Її роботи, насичені символізмом, імпресіонізмом і романтизмом, зберегли свою актуальність у контексті як французької, так і світової музичної спадщини.

Сесіль Шамінад зробила значний внесок у розвиток камерної, хорової та оркестрової музики, зокрема завдяки своїй здатності передавати тонкі психологічні та емоційні нюанси через музичні звуки. Вона також брала активну участь у музичному житті Парижа, де її творчість не тільки отримала визнання серед колег, але й справила вплив на подальший розвиток музичних стилів того часу.

Завдяки своєму унікальному поєднанню емоційної виразності та технічної складності, творчість Сесіль Шамінад залишається важливою частиною музичної спадщини, що вимагає глибшого вивчення та визнання її внеску в музичне мистецтво. Оцінка її творчості також відкриває нові перспективи для розуміння ролі жінок-композиторок в історії музики.

Щоб оцінити спадщину Сесіль Шамінад та її значущість у музичному мистецтві XIX–XX століття, необхідно не тільки аналізувати її загальний творчий шлях, але й знайомити широку аудиторію з її маловідомими або недооціненими творами. Важливим кроком у цьому процесі є детальніше дослідження та популяризація її композицій серед сучасних слухачів і виконавців. В умовах, коли творчість багатьох жінок-композиторок зламу XIX–XX століття залишалася в тіні чоловічих колег, ознайомлення з роботою Сесіль Шамінад має особливе значення для заповнення цієї прогалини в історії музики.

Публікації про С. Шамінад, включення її творів у програми концертів і записів допоможуть не тільки підвищити її визнання серед широкої аудиторії, але й дати змогу майбутнім поколінням композиторів і музикантів надихатися її творчістю. Її здатність поєднувати глибокі емоційні переживання з технічною витонченістю робить її творчість унікальною та надзвичайно важливою для розвитку музичної культури загалом.

У підсумку, Сесіль Шамінад залишає по собі спадщину, яка потребує подальшого вивчення та визнання. Аналіз її творів, зокрема «Arabesque», відкриває нові горизонти для розуміння її місця у музичній традиції, а також сприяє кращому знайомству сучасних слухачів з неоціненною спадщиною французької композиторки, яка здатна надихнути як виконавців, так і дослідників музики.

Використані джерела

1. Жукова О. А. Орнаментика у клавірних творах доби Бароко: питання нотації. *Українське музикознавство*. 2018. Випуск 44. URL : <http://musicology.com.ua/article/viewFile/152524/152573>
2. Коваленко М. Щодо питань про розширення репертуару у класі фортепіанного ансамблю. *Музичне мистецтво: збірка наукових статей*. 2023. Випуск 29. С. 26–34.
3. Молчанова Т. Г. Жінки-композиторки: гендерна політика часу. *Музикознавчий універсум*. Львів 2023. Вип. 46 С. 311–332. URL : <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/629>
4. Лукацька Г. О. Про втілення традицій салонної музики у творах для флейти і фортепіано Г. Форє, Ф. Гобера, С. Шамінад. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ 2018. Вип.3. URL : <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=818270>
5. Плахотнюк В. Г. Порівняльно-типологічний аналіз української та французької музики періоду пізнього романтизму. *Гілея: науковий вісник*. 2015. Вип. 102. С. 250–252. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=gileya_2015_102_66
6. Leonard-Stuart C., «Biographical Sketch», in Cécile Chaminade, *Album of Seventeen Pieces for Pianoforte* (New York: G. Schirmer, 1899): np.
7. McCann, Karen Jee-Hae. Cecile Chaminade: a composer at work. *University of British Columbia*. 2003. URL : <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0090908/3>
8. Smith Robin. The melodies of Cecile Chaminade: hidden treasures for vocal performance and pedagogy. *Submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music, Voice Indiana University*. May, 2012. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/213828807.pdf>
9. Jacobs Peter. Chaminade Piano Music Vol. 1. *University of Edinburgh*. May, 2020. URL : https://www.researchgate.net/publication/259405840_Chaminade

Субота Євгеній Олексійович (Yevheniy Subota),
 магістрант 2 курсу кафедри режисури
 та акторської майстерності імені народної артистки України
 Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і
 мистецтв (Master's student of the 2nd year of the Department of Directing
 and Acting named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets
 of the National Academy of Culture and Arts Management)
 м. Київ, Україна (м. Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Academic supervisor):
Матушенко Валерій Борисович (Valerii Matushenko)
 доктор філософії, професор НАКККіМ, кандидат культурології,
 заслужений працівник культури України
 (Doctor of Philosophy, professor, Candidate of Cultural Studies,
 Honored Worker of Culture of Ukraine)
 м. Київ, Україна (м. Kyiv, Ukraine)

СИНТЕЗ ПРОСТОРІВ: КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЦИФРОВА СЦЕНОГРАФІЯ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ ПРОДЮСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

SYNTHESIS OF SPACES: CINEMATOGRAPHIC TECHNOLOGIES AND DIGITAL SCENOGRAPHY IN CONTEMPORARY THEATRE WITHIN THE CONTEXT OF PRODUCING

Анотація. Дослідження присвячене аналізу феномену поєднанню сценічного мистецтва і кінематографа, що динамічно розвивається в умовах постдраматичного театру початку XXI століття. В якості предмета дослідження обрано трансформаційний потенціал цифрової сценографії, а також інтеграцію ключових кінематографічних технологій (відео-арт, динамічні LED-екрани, live-трансляції та елементи кіномонтажу) у традиційний сценічний простір.

Методологічною основою слугують системний та структурно-функціональний підходи, а також мистецтвознавчий аналіз, що дозволяють розглянути відео-контент не як суто декоративний додаток, а як самостійну драматургічну одиницю. Аналіз ґрунтується на теоретичних засадах епічного театру Б. Брехта, чий принцип «відчуження» знаходить своє модернізоване технічне втілення у цифрових медіа [1].

Проаналізовано, яким чином мультимедійна експансія впливає на естетичні категорії вистави, особливо на категорію «присутності» актора і глядача, створюючи ефект «гібридного простору». Визначено, що застосування кінематографічного крупного плану та монтажних прийомів (швидкої зміни візуального ряду) безпосередньо зумовлює необхідність психофізичної універсалізації акторської техніки. Ця універсалізація вимагає

від виконавця синтезу сценічної експресії (для великого простору) та кінематографічної достовірності (для роботи з камерою на екрані).

Наукова новизна роботи полягає в обґрунтуванні того, що поєднання сценічних форм та кінотехнік відкриває простір для створення нових інтерактивних перформативних практик, які модернізують принципи театральної комунікації та розширюють межі художньої мови театру.

Ключові слова: *сценічне мистецтво, кінематограф, цифрова сценографія, конвергенція, гібридні форми, акторська техніка, мультимедійна експансія, постдраматичний театр, епічний театр.*

На межі ХХ–ХХІ століть класичне розмежування між сценічним мистецтвом і кінематографом зазнає значних змін. Театр, як найбільш консервативний вид мистецтва, активно інтегрує технології, які історично належали до кінематографічної царини. Дослідження взаємодії акторських технік і сценічних форм у контексті «цифровізації» є актуальним завданням, оскільки ця взаємодія радикально змінює як процес створення вистави, так і її сприйняття глядачем.

Мета статті – розкрити ключові аспекти впровадження кінематографічних технологій (відео, проекції, LED-екрани) у сучасний сценічний простір та визначити, як ці інструменти впливають на акторську техніку і драматургію вистави.

Використання LED-екранів та відеопроєкцій (цифрова сценографія) є найяскравішим проявом кінематографізації сцени.

1. Теоретичні основи: від Брехта до цифрового простору

Історично, ідея інтеграції медіа в театр сягає концепції епічного театру Бертольда Брехта. Брехт активно використовував проекції та титри (ефект «відчуження»), які сьогодні є технічно вдосконаленими у вигляді LED-екранів.

У своїй творчості, зокрема у виставі «Матінка Кураж та її діти», Брехт змушував глядача не просто емоційно співпереживати, а аналізувати те, що відбувається на сцені. Для досягнення цієї інтелектуальної активності він застосовував так званий ефект «відчуження»: розгляд загальновідомих істин із нетрадиційної точки зору, пряме звернення до аудиторії, виконання пісень, не пов'язаних із

сюжетом, чергування віршів і прози, діалогів і пісень, заміна декорації при відкритій завісі, а також використання масок. Метою цих прийомів було руйнування ілюзії та стимулювання критичного осмислення соціальних процесів.

Сучасна цифрова сценографія дозволяє створювати сценічний простір, подібно до кіно, миттєво змінюючи локації та часові виміри, що є неможливим у традиційному театрі. Таким чином, сучасні LED-екрани та відеопроєкції можна розглядати як прямий технічний та естетичний наступник брехтівських титрів [2], що надає режисерам необмежені можливості для створення динамічного візуального коментаря, посилюючи інтелектуальну складову вистави.

2. Кінематографічні технології як елемент драматургії

Цифрові екрани більше не є просто тлом; вони перетворюються на повноцінного партнера актора та елемент драматургії.

- **Динамічна Декорація.** Екрани замінюють громіздкі фізичні декорації, дозволяючи за секунди створити середовище, що змінюється. Сучасний театр з LED-екранами – це сценічна практика, де великі світлодіодні панелі використовуються як динамічне тло або інтерактивний елемент постановки. Вони дозволяють змінювати декорації миттєво, створювати візуальні ефекти, занурювати глядача в різні простори та інтегрувати відео, анімацію й графіку без фізичних конструкцій, розширюючи художню мову сучасного театру. Додатково використовується відеомапінг, який «оживляє» фасади, поверхні та стіни, створюючи ілюзії та трансформації простору.

- **Ефект Крупного Плану.** Це найбільш суттєва зміна для акторської техніки. Камери, які транслують зображення актора в режимі реального часу на великі екрани, змушують його адаптувати свою гру. Акторська гра має враховувати вимоги кінематографічного крупного плану: мінімальні, але виразні рухи обличчя та очей стають доступними для всього залу [3].

Кінематографічні технології у сучасній театральній практиці формують «гібридний простір», де межа між живою дією і медіа-образом стирається. Камера стає головним інструментом взаємодії актора з

глядачем. Вона здатна вловлювати мікрорухи, найдрібніші зміни міміки, коливання дихання – те, що на сцені залишається непомітним.

Як наслідок, актор вимушений перебудувати техніку:

- від зовнішньої експресії перейти до внутрішньої концентрації.
- від великого жесту – до мікропластики.
- від голосового впливу – до інтонаційної наповненості шепоту або навіть паузи.

У кіно кожна деталь стає носієм смислу, а інтенсивність переживання зосереджується не в масштабі дії, а в її щільності. Таким чином, вистави, у яких камера і сцена діють одночасно (так звані *ciné-theatre* або живі кіно-перформанси), не просто збагачують візуальний досвід – вони змінюють сам спосіб переживання дії, що вимагає від актора нових компетенцій, які поєднують сценічну глибину та кінематографічну точність.

3. Вимоги до актора в гібридному просторі

Кінематографізація сцени вимагає від актора психофізичної універсальності. Його техніка має поєднувати:

1. Театральну експресію (для живої взаємодії з простором та аудиторією).
2. Кінематографічну достовірність (для роботи з камерою та передачі крупного плану на екрані).

По суті, сучасний актор має бути універсальним, працюючи одночасно у двох площинах [4]. Це стимулює розвиток синтетичної акторської школи, що поєднує методи Станіславського (внутрішня робота та «переживання») та прийоми, орієнтовані на камеру.

Зростання ролі кінематографічних технологій на сцені, таких як LED-екрани та live-трансляції, вимагає від виконавця не просто виконання ролі, а й технічної обізнаності та готовності до швидкої зміни масштабу гри. В епоху гібридних перформансів актор стає свого роду медіатором між двома просторами – фізичним (сцена) та віртуальним (екран). Це накладає на нього подвійне навантаження:

- збереження енергетичної віддачі, необхідної для залу;

- гра на мінімальних емоційних деталях, які фіксуються камерою для екрана.

Як зазначає професор В. Матушенко, у сучасній практиці викладач повинен створювати такі умови, де студент-актор вчиться працювати з «дзеркалом» камери. Це передбачає включення у навчальні програми дисциплін, що синтезують сценічну майстерність із принципами кіноакторської майстерності (наприклад, розуміння «кадру», «ракурсу», «світла»), що забезпечує формування нового типу виконавця, здатного до швидкої адаптації у будь-якому, навіть найбільш *технологічно розвиненому* середовищі. Зрештою, актор, що володіє цією універсальністю, забезпечує цілісність художнього образу у складному синтетичному просторі вистави.

Отже, взаємодія сценічного мистецтва та кіно, посилена цифровими технологіями, є незворотним процесом, який породжує нові форми перформативного мистецтва. Це явище, корені якого простежуються ще в ідеях епічного театру Бертольда Брехта та його принципу «відчуження» [5], сьогодні набуває нового технічного втілення через цифрову сценографію.

Цифрова сценографія та використання кінематографічних прийомів (монтаж, крупний план, live-трансляції) радикально трансформують сценічний простір, роблячи його динамічним, багатовимірним та гібридним. Відео-контент переходить зі статусу декоративного тла до самостійної драматургічної одиниці, здатної створювати паралельні сюжети, візуалізувати внутрішній світ персонажа та миттєво змінювати локації, імітуючи кінематографічний монтаж.

Ключові висновки дослідження:

1. Конвергенція мистецтв: Сучасний театр демонструє стійкий феномен конвергенції з кінематографом, де технології, такі як LED-екрани та відеопроєкції, стають ключовим інструментом розширення художньої мови.

2. Трансформація акторської техніки: Впровадження кінематографічного крупного плану на сцені вимагає від актора

психофізичної універсальності. Актор повинен володіти синтетичною технікою, що поєднує сценічну експресію (для роботи з простором) та кінематографічну достовірність (для мікропластики та роботи з камерою). Це стимулює модернізацію підходів у підготовці акторських кадрів.

3. Створення гібридного простору: У результаті цієї взаємодії виникає гібридний простір, де жива присутність актора на сцені зливається з його медіа-образом на екрані. Це змінює традиційне сприйняття вистави глядачем, вимагаючи від нього активнішого інтелектуального осмислення.

Таким чином, сценічне мистецтво та кіно не просто взаємодіють, а утворюють цілісну, нову перформативну форму, яка ефективно використовує можливості цифрової епохи для поглиблення художнього висловлювання.

Використані джерела

6. Ковальчук В. О. Акторська психотехніка в умовах роботи з кінокамерою: відмінності та адаптація. *Теоретичні та практичні питання культурології та мистецтвознавства*. Львів: ЛНУ. 2023. Вип. 5. С. 34-42. URL : <https://eportfolio.kubg.edu.ua/data/conference/11268/document.pdf> (дата звернення 15.03.2025).

7. Неділько Г. В. Епічний театр Брехта в українських постановках: використання медіа-ефектів. *Науковий вісник Київського університету театру, кіно і телебачення*. Київ: КНУТКиТ. 2022. Вип. 28. С. 156-163 https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/6897/1/Y_Kovbasenko_Program_ZL_Profil_Standart_21_GI.pdf (дата звернення 15.03.2025).

8. Грещук В. М. Методологія викладання акторської майстерності для мультимедійного театру. *Педагогічний вісник*. Івано-Франківськ: ПНУ. 2024. № 1. С. 70–76. URL : <https://kymu.edu.ua/kafedri/kafedra-stsenichnogo-mistetstva/> (дата звернення 18.02.2025).

9. Коваль, О. М. Методологічні основи підготовки універсального актора (сцена/кадр). *Збірник наукових праць Національної академії мистецтв*. 2021. № 3 https://vspu.edu.ua/content/specialized_academic_council/doc/2020/Koval_M_S/dis.pdf (дата звернення 18.02.2025).

10. Волошина, М. М. Ефект відчуження Брехта та його реалізація засобами кіно і відео в сучасних постановках. *Театрологічні студії*. 2021. № 2. С. 110–118. URL : <https://rems.knukim.edu.ua/images/pdfki/Program24.pdf> (дата звернення 18.02.2025).

Сунгуров Іван Андрійович (Ivan Sungurov),
 магістрант групи СМ-73-м
 спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
 кафедри мистецтв факультету мистецтв
 Київського університету культури
 (Master's student, group SM-73-m, Specialty 026 «Performing Arts»,
 Department of Arts, Faculty of Arts, Kyiv University of Culture)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Academic Supervisor):
Гусакова Ніна Миколаївна (Nina Husakova),
 кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури
 та майстерності актора КУК (Candidate of Pedagogical Sciences, Associate
 Professor, Department of Directing and Acting Skills, KUK)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

КОНЦЕПТУАЛЬНА РЕЖИСУРА ДАВИДА ПЕТРОСЯНА

THE CONCEPTUAL DIRECTING OF DAVYD PETROSYAN

Сучасний період розвитку суспільства, зумовлений рядом значущих змін в усіх галузях людської життєдіяльності внаслідок тенденцій глобалізації, євроінтеграції, інформатизації та ін. Театр, як дзеркало суспільних процесів, гостро реагує на трансформації соціокультурного простору. В першу чергу це позначилося на зміні традиційного дискурсу сценічного мистецтва в Україні, внаслідок діяльності нової хвилі театральних діячів, основним завданням яких є пошук актуального звучання вистав, нових форм, що відповідають очікуванням глядачів та ідейному змісту твору в багатьох випадках при зміщенні акценту з авторського задуму та класичних постановочних традицій.

Одним із яскравих прикладів українських режисерів, постановки яких засвідчують новаторське бачення і неординарне трактування літературного першоджерела молодим поколінням майстрів сцени є Давид Петросян. Випускник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого (акторський курс О. Шаварського (3 роки) та режисерський курс В. Судьїна), засновник театру «Practicum» (2016 р. в колаборації з режисером А. Невінчаним), протягом останніх восьми років (2016–2024 рр.), завдяки феноменальному і тонкому

відчуттю сценічного простору, сміливому прочитанню та вирішенню творів сучасної і класичної драматургії, а також майстерних інсценізацій літературних творів, створенню імерсивної атмосфери та високохудожнього візуального ряду є одним із провідних режисерів сучасного українського театру, а його вистави з успіхом йдуть на сценах Центру Сучасного Мистецтва «ДАХ», Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Київського академічного драматичного театру на Подолі, Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки та Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької, головним режисером якого Д. Петросяна було призначено восени 2023 року.

Характерним для режисера є звернення як до відомих класичних творів (та «Володар мух» за однойменним романом В. Голдінга і твором «Присмерк Європи» О. Шпенглера (2018 р.), «Земля» за повістю О. Кобилянської, «Кассандра» за однойменною поемою Лесі України (2021 р.), «Цар Едіп» за однойменною п'єсою Софокла (2022 р.), «Візит» за п'єсою «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (2023 р.), «Отелло» за однойменною п'єсою В. Шекспіра (2024 р.) і до сучасних п'єс, наприклад, «Мене звати Пітер» Я. Фрідріха (2016 р. та 2021 р.), «Сиротливий захід» М. Мак Дони (2017 р.), «Війна» Л. Нурена, «Буна» В. Маковій (2018 р.), «Крум» Х. Левіна (2020 р.), яку Д. Петросян вважає драматургією з потужною літературною основою.

Д. Петросян – майстер атмосфери, яку створює, спираючись, зокрема і на власний оригінальний звуковий супровід. В поєднанні з візуальним рядом постановки, глибинний, насичений асоціаціями і метафорами, в'язкий, філософсько-психологічно осмислений мультимедійний звуковий простір, що вкладається з музичних цитувань відомих композиторів-класиків, дзенчання, скреготу і шурхоту, створює унікальну авторську режисерську лексику. Відповідно до розуміння Д. Петросяна, музика в драматичному театрі є одним із режисерських інструментів, разом із художнім оформленням, грою акторів, авторським театром [1].

Не меншу увагу в процесі постановки вистав режисер приділяє сценографічному вирішенню, що розробляє сам або у співпраці з

провідними сучасними театральними художниками (Д. Колот, К. Маркуш, та ін.). Мистецтвознавці акцентують увагу на характерних для режисерського почерку Д. Петросяна рисах: приголомшливому мінімалізму, детальній продуманості, точності та почутті міри. На думку О. Попової ці риси отримали відповідне відображення і в предметно-просторовому середовищі вистави: «в процесі створення режисерського сюжету Д. Петросян закономірно розробляє просторово-часовий розвиток майбутньої вистави, включно з можливим рішенням мізансцен» [3, с. 124].

Отже, творчість Д. Петросяна знаходиться на межі музичного, образотворчого та драматичного мистецтва – суміжність трьох видів мистецтва є проявом оригінального творчого методу митця, концептуальною ознакою його режисерського почерку.

Однією зі знакових вистав Д. Петросяна є «Земля» О. Кобилянської (режисер здійснив її постановки на сценах Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у 2018 р. та Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької в 2023 р.), інтерпретувавши твір як містичну оповідь про «сакральність землі, її життєдайну силу, що дає міць та сковує волю» [2], а землю – як метафору людського життя. На думку постановника, О. Кобилянська трансформує біблійні сюжети крізь призму національної ідентичності, а повість є одним із прикладів високохудожньої світової літератури, що характеризується майстерним поєднанням трагедії епічного масштабу з тонкою психологією [4].

Отже, як важливий етап в національному театральному процесі, творчість Давида Петросяна великою мірою визначає напрямок розвитку національної режисури.

Використані джерела

1. Гордієнко М. Режисер Давид Петросян про музику, театр і про музику в театрі. 2023. URL : <https://theclaquers.com/posts/11275> (дата звернення : 12.04.2024).
2. Земля. Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької. 2024. URL : <https://zankovetska.com.ua/repertoire/zemlya/> (дата звернення : 7.05.2024).

3. Попова О. В. Дизайн сценічного простору в сучасному українському театрі : дис. доктора філософії за спеціальністю 022 – Дизайн. Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство освіти і науки України. Київ, 2023. 251 с.

4. Семенишин М. «Зерно нелюбові, посіяне батьками, проростає братовбивством»: Театр Заньковецької оновився «Землею». Українська правда. 2023. URL : <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/09/27/256774/> (дата звернення: 6.05.2024).

Супруненко Юрій Валентинович (Yuriy Suprunenko),
 здобувач ОР «Магістратура» кафедри музичного продакшну та
 звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури та
 мистецтв (candidate for the Master's degree in the Department of Music
 Production and Sound Engineering of the National
 Academy of Culture and Arts Management
 м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ МУЗИЧНОГО ПРОДЮСЕРА В СТУДІЇ ЗВУКОЗАПИСУ

FEATURES OF A MUSIC PRODUCER'S WORK IN A RECORDING STUDIO

Перші згадки про людей, які можуть вважатися попередниками сучасних музичних продюсерів, відносяться до кінця XIX століття. Тоді вони займалися розміщенням виконавців під час запису опер: розставляли їх у певному порядку та на різній відстані від рупору грамофона, а також переміщували залежно від гучності й динаміки конкретного фрагмента твору. На перший погляд, така діяльність не виглядає творчою (якщо розглядати творчість окремо від будь-якої іншої діяльності з позицій філософської методології). Однак у сучасному масовому мистецтві ми, як споживачі художніх продуктів, розуміємо, що продюсер несе відповідальність за весь творчий процес та кінцевий результат – мистецький твір.

Причини, чому роль продюсера еволюціонувала та набула творчого характеру, заслуговують на дослідження. Це питання важливе не саме по собі, а тому, що відповідь на нього допоможе зрозуміти особливості

організаційного та креативного аспектів створення й розвитку мистецтва, що існує в аудіопросторі на початку ХХІ століття.

Термін «*продюсер*» (від англ. *producer* – виробник) почав набувати популярності в першій половині ХХ століття з розвитком кіноіндустрії на Заході. Слово «*to produce*» означає «виробляти» або «створювати», і продюсером називали людину, що відповідає за створення кінцевого продукту, організацію умов для його реалізації та просування. З часом значення цього терміна розширилось, охопивши сфери кіно, музики та інших видів розваг, де продюсер став ключовою фігурою, відповідальною за виробництво продукту, з урахуванням його перспективності та комерційної успішності. Визначають такі функції продюсера, які відображають синтетичну природу цієї професії. Продюсер контролює та реалізує творчий продукт у чуттєвій формі, що включає:

1. Оптимізацію творчого процесу (вибір пісень, аранжування).
2. Адміністративну роботу (оренда студій, складання планів і звітів).

Ці функції демонструють поєднання двох різних складових продюсерської діяльності: творчої та організаційної. З одного боку, продюсер занурюється у художній процес, що вимагає професійних навичок і естетичного передбачення. З іншого – він виконує адміністративну роботу, що забезпечує організацію та комерційну реалізацію проєкту. Таким чином, продюсерська діяльність стала окремою сферою, що визначає розвиток художнього середовища ХХ–ХХІ століть, водночас набуваючи вузької спеціалізації.

Професія *музичного (саунд-) продюсера* зародилася у 1950-х роках завдяки появі магнітної стрічки, стереозапису, мікрофонів та мікшерних пультів. Це призвело до переосмислення ролі продюсера: від контролю якості живого виконання до створення унікального музичного простору. Технічний прогрес значно розширив творчі можливості продюсера, що підтверджує ще філософія Аристотеля. Його концепція «ентелехії» (внутрішньої сили, яка містить у собі потенціал мети та шляхи її досягнення) знайшла сучасне тлумачення у продюсерській діяльності, де технічні інструменти стають умовами реалізації творчих задумів.

Сьогодні аудіокультурна сфера активно розвивається в умовах глобалізації, що вимагає нового осмислення специфіки продюсерської діяльності в сучасній музичній індустрії. Одним із важливих аспектів цього процесу є розвінчання поширених стереотипів. Зокрема, існує хибне уявлення, що *продюсери* – це люди, які вкладають значні кошти у проєкти та отримують прибуток у разі їхнього успіху. Насправді, продюсери рідко інвестують власні гроші. Основними завданнями продюсера є, по-перше, виявлення унікальності та творчого потенціалу проєкту чи виконавця, по-друге, залучення фінансування через спонсорів та рекламодавців, і, по-третє, організація всього творчого процесу: співпраця з композиторами, авторами текстів, хореографами та педагогами з вокалу, зйомки кліпів тощо.

Для успішної роботи продюсер повинен володіти чотирма ключовими якостями: інтуїцією, комунікабельністю, готовністю до нововведень та вмінням орієнтуватися в інформаційному потоці. Ці якості не є випадковими, адже вони розвиваються завдяки освіті, самоосвіті та постійному самовдосконаленню. Усі перелічені риси разом формують творчий характер продюсерської професії.

Однією з першочергових функцій продюсера у роботі над творчими проєктами є оцінка їхнього потенціалу. Ця фаза відбувається на етапі планування проєкту, коли продюсер визначає рівень привабливості артиста, його харизму та особливі якості. На основі цих даних формується репертуар та загальна концепція проєкту. Часто продюсери є авторами вигаданих історій чи міфів про музичні колективи, що допомагає привернути увагу публіки та ЗМІ, таким чином стимулюючи інтерес до проєкту. Така «міфотворчість» є проявом креативності продюсера.

У художньому аспекті продюсер зазвичай відповідає за вибір репертуару колективу чи виконавця. Для цього він підтримує зв'язки з професійними музикантами, композиторами та авторами текстів. Хоча буває, що самі виконавці створюють свої композиції, продюсери частіше звертаються до фахівців, щоб забезпечити високу якість музичного матеріалу, а також законодавчий захист прав на його використання у

комерційних цілях. Це свідчить про те, що продюсерська діяльність регулюється не лише творчими, а й правовими та професійними нормами.

Крім цього, продюсер виконує функції менеджера артиста. Він контролює всі аспекти його діяльності: від занять вокалом до організації масштабних заходів, прес-конференцій та зйомок. Завдання продюсера полягає у створенні «зірки» – це багатоступеневий процес, що охоплює не лише просування музики, але й формування медійного образу виконавця. Успішний артист стає певним ідеалом для наслідування, прикладом для свого покоління. Тому робота над іміджем та створенням публічного образу є одним із ключових обов'язків продюсера. За підтримки іміджмейкерів та PR-фахівців саме продюсер визначає напрямок розвитку артиста в медійному просторі.

Цей аспект продюсерської діяльності підкреслює її креативність як важливу складову культурного світогляду. Сучасний художній простір, з його орієнтацією на масовість, популярність та медійність, є місцем, де формується образ людини епохи: «ідеального героя», «поета-лірика», «виконавця-філософа» чи «голосу часу». Отже, продюсерська творчість несе в собі значну соціокультурну місію та відповідальність за створення таких образів.

Креативність продюсера проявляється у його здатності розпізнавати потенціал виконавця, створювати концепції та працювати над іміджем артиста. Важливими характеристиками успішного продюсера є інтуїція, комунікабельність, новаторський підхід та вміння орієнтуватися в інформаційному потоці.

Використані джерела

1. Роднянський О. Виходить продюсер. Київ : Брайт Букс, 2016. 408 с.
2. Мескон М. Основи менеджменту. Харків : Фоліо, 2005. 481 с.
3. Зак А. *Продюсер як композитор: Формування звучання популярної музики*. Кембридж (Массачусетс): MIT Press, 2001. 248 с.
4. Фріт С., Загорські-Томас С. *Мистецтво звукозаписного продакшену: Вступний посібник для нової академічної галузі*. Олдершот: Ashgate, 2012. 320 с.

5. Берджесс Р. Дж. *Мистецтво музичного продюсування: Теорія і практика*. Оксфорд: Oxford University Press, 2013. 344 с.

6. Ходжсон Дж. Розуміння записів: Польовий посібник із практики звукозапису. Лондон: Bloomsbury Academic, 2019. 256 с.

Тян Корній Едуардович (Tian Kornii),
 здобувач магістратури 1-го курсу, групи 12-24
 кафедри режисури та акторської майстерності
 імені народної артистки України Лариси Хоролець
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
 (candidate for the Master's degree in the Directing and Acting named after
 Larisa Khorolets National Academy of Culture and Arts Management)
 м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)

СЦЕНІЧНИЙ ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ТА РОБОТА АКТОРА НАД ЙОГО СТВОРЕННЯМ

STAGE ARTISTIC IMAGE AND THE ACTOR'S WORK ON ITS CREATION

Сценічний художній образ актора є складним і багатограним явищем, що формується через взаємодію особистості актора, тексту п'єси та контексту вистави. Створення цього образу – це не лише технічний процес, але й глибока творча діяльність, що вимагає дослідження персонажа, його мотивацій і емоцій. Актор, як творець, повинен зануритися в психологію свого персонажа, щоб передати його внутрішній світ та зробити його правдоподібним для глядача. У цьому контексті важливими є елементи, такі як фізична виразність, голосова інтонація та емоційна чутливість, які разом формують сценічний образ. Дослідження процесу створення художнього образу актора відкриває нові горизонти для розуміння театрального мистецтва і його впливу на глядача.

Актор – майстер поведінки, а саме – поведінки, піднесеної до рівня Мистецтва. Тривання в Образі – головна фахова здібність професійного актора. Міра цього тривання дуже важлива. Вона має бути достатня але не перебільшена. Достатня для повноцінного сприйняття, тобто для формування Враження. Враження – це і процес і результат одночасно. Ми

вважаємося і отримуємо враження від Образу. Актор має уміти і діяти і створювати Образ дії... Діяти так, щоб створити Образ – в цьому і полягає власне акторське мистецтво.

Тепер розглянемо акторську майстерність, як мистецтво удавати когось. Свідоме чи несвідоме уподібнення до персонажу п'єси чи сценарію – видається аж занадто бажаним результатом акторської гри. Свідоме – маніпулятивне по суті, коли поведінкова гра конструюється з метою максимального уподібнення обраному ідеалу. Несвідоме – результат освіченості у психологічному театрі – театрі занурення в пропоновані обставини з рефлексорними «природними» реакціями на подразники. Свідоме уподібнення – апріорі мертвий конструкт, зшитий з клаптів, занадто умовний, щоб сприймати його як витвір Мистецтва. Несвідоме уподібнення – рефлексорна, умовна течія за вітром; розігрування штучного психозу, істерики, або імітації депресивного стану. Ототожнення себе з кимось іншим – хвороблива ілюзія, обман себе і глядача. Така «акторська майстерність» – а по суті майстерність удавати когось – не є Мистецтвом. Це є ремесло, яке вимагується у розповсюджені storytelling («сторітелінгу») як на екрані так і на сцені. Ілюстративне, інсценізоване, екранізоване зображення історії, сюжету. Якщо театр і кіно лише розказують історії, то тоді ця майстерність – на своєму місці.

Театральне мистецтво залишається важливою частиною культури, яка відображає соціальні, політичні та емоційні аспекти сучасного суспільства. Розуміння процесу створення сценічного образу допомагає поглибити цю культурну взаємодію. Розвиток нових театральних форм та технологій, таких як інтерактивний театр, цифрові медіа та мультидисциплінарні проєкти, вимагає від акторів нових підходів і методів у створенні образів.

Це зумовлює необхідність дослідження нових технік та інструментів, які можуть підвищити ефективність акторської роботи. Крім того, зростаючий інтерес до акторської майстерності в навчальних

зкладах та серед аматорських колективів підкреслює потребу в теоретичному підґрунті для практичних занять.

Вивчення сценічного образу може слугувати основою для створення навчальних програм і майстер-класів. Актуальність теми підкреслюється також важливістю дослідження емоційної та психологічної складової акторської гри. У світі, де театральні вистави стають засобом соціального коментаря та емоційної терапії, актори повинні вміти створювати глибокі, багатогранні образи, які можуть впливати на глядачів. Це підкреслює значення професійної підготовки та вдосконалення навичок, необхідних для ефективної роботи над сценічним образом.

З огляду на глобалізацію культурних процесів, особливого значення набуває дослідження взаємодії між традиційними театральними формами та сучасними інноваціями. Вивчення того, як різні культурні контексти впливають на створення сценічного образу, може слугувати основою для міжкультурного діалогу та співпраці. Таким чином, ця тема є важливою для широкого кола дослідників, практиків театального мистецтва, студентів та викладачів. Розкриття механізмів створення сценічного художнього образу не лише збагачує теоретичні знання, але й забезпечує практичні рекомендації для майбутніх поколінь акторів, що, в свою чергу, сприяє підвищенню якості театального мистецтва загалом.

Отже, дослідження цієї теми сприятиме не лише поглибленню знань про театральне мистецтво, але й розвитку практичних навичок у сфері акторської майстерності.

Створення сценічного образу є складним і багатогранним процесом, який включає аналіз тексту, дослідження внутрішнього світу персонажа, імпровізацію та фізичні вирази.

Актори повинні бути відкритими до співпраці з режисерами та колегами, оскільки взаємодія в театральному середовищі значно впливає на якість вистави.

Крім того, сучасні виклики, пов'язані з технологічними змінами та соціальними контекстами, вимагають від акторів гнучкості і здатності адаптуватися.

Хорунжий Віталій Миколайович (Vitalii Khorunzhyi),

здобувач 1 курсу ОР Магістр

Українського державного університету імені М. П. Драгоманова

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського,

кафедри інструментального виконавства та оркестрового диригування

(First-year Master's degree student

at the Anatolii Avdiievskyi Faculty of Arts,

Department of Instrumental Performance and Orchestral Conducting,

M. P. Drahomanov Ukrainian State University).

Науковий керівник (Academic Supervisor):

Туріна Олена Андріївна (Olena Turina),

кандидат мистецтвознавства, доктор філософії

(Candidate of Art Studies, PhD).

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ОРКЕСТРОВОГО ДИРИГЕНТА ПІД ЧАС ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

DEVELOPING THE EMOTIONAL INTELLIGENCE OF AN ORCHESTRAL CONDUCTOR DURING PROFESSIONAL TRAINING

Стаття присвячена проблемі формування емоційного інтелекту диригента в музичному мистецтві сучасної України. Автор зазначає, що духовно-естетичне виховання здобувача освітньої компоненти здійснюється під впливом трансформаційних художніх процесів, які відбуваються у культурно-мистецькому середовищі.

Доведено, що важливим засобом виховання творчої особистості є славетна національна музична культура, що спонукає до розвитку здібностей емоційно-інтелектуального компоненту та професійного інтересу диригента через вивчення творчого доробку унікальних українських майстрів музичного мистецтва стає професійною школою для виховання українських митців.

Ключові слова: українське мистецтво, методика та практика музичної освіти, здобувач освітньої компоненти, диригент, емоційний інтелект.

На кожному етапі свого розвитку соціум усвідомлює, що головне його багатство – це творча особистість зі сформованим базовим рівнем емоційного інтелекту. Тому для українського культурно-мистецького середовища особливо актуальним стає дослідження питання формування емоційно-виконавського інтелекту музиканта, здатного до *реалізації* в

різних видах творчої діяльності, зокрема в оркестровому диригуванні та професійному менеджменті у сфері музичного мистецтва. Ми вважаємо, що на часі актуальним є структурування характеристик цього феномену через встановлення його якісного показника відповідного світового рівня.

На сучасному етапі духовного протистояння силової агресії та майбутнього відродження України актуалізується дослідження цього феномену внаслідок чого необхідним є впровадження інноваційних футурологічних кластерів у процес мистецької освіти, що висуває вимоги до посилення якості підготовки професійного диригента зорганізованого до широкої сфери необхідних завдань та робіт в музичній виконавсько-педагогічній діяльності, зокрема й вимог до формування необхідних навичків майстерності з менеджменту, які, в свою чергу, уможливають створювати надійне підґрунтя формування духовної культури творчої української спільноти.

Державно-громадське управління в сфері культурно-мистецького середовища є одним із видів інноваційного менеджменту, основна мета якого полягає креативному розвитку здобувача освітнього компоненту. До організаційних механізмів забезпечення реалізації мети належать: формування нової системи співуправління, доступність створення єдиного інформаційного простору для всіх учасників освітнього процесу, розроблення якісно нових механізмів взаємодії суб'єктів спільної діяльності, науково-методичний супровід, вироблення системи оцінювання ефективності всіх необхідних структур.

На часі прослідковується постійна динаміка розбудови музичного простору, що в свою чергу вимагає від майбутніх професійних музикантів не тільки здобуття високої технічної майстерності, але й здатності ефективно взаємодіяти з аудиторією, володіти сценічною майстерністю та вміннями підбору, репрезентації та інтерпретації національного репертуару тощо.

В своїй роботі ми спираємося на теоретично-методичні рекомендації з техніки диригування, що знаходимо у дослідженнях А. Авдієвського, М. Колеси, А. Лаценка, І. Апалькової, Ю. Іванової, З. Стукаленко,

В. Шевченко, С. Добронравової та ін. Питання розвитку у майбутніх диригентів професійно-особистісних здібностей у дослідженнях О. Катрич, А. Савчука, В. Скоромного, Ю. Пучко, Ю. Ткач. Сучасними педагогами розглядались наступні питання: про специфіку трансформації загальних особливостей художньої творчості у процесі диригування; про типологію творчого процесу: композитор – музичний твір – диригент – слухач; про внутрішні механізми діяльності та зовнішні виміри диригентської майстерності, про артистизм у сценічному виконавстві та про механізми створення художнього образу та ін.

Мета дослідження – сформувати модель емоційного інтелекту сучасної творчої особистості керівника та менеджера оркестрового диригента за умов формування його професійного потенціалу.

Формуючи структуру необхідних характеристик моделі емоційного інтелекту сучасної творчої особистості диригента, ми за найбільш цінне обираємо слухові емоційні відчуття, що мають велике значення в житті музиканта, допомагають правильно орієнтуватися в навколишньому середовищі і регулювати свої професійні та творчі дії.

Саме якісний показник фізичної чутливості слухового нерва, мембрани з чутливими волокнами уможливлують вуху вловити необхідні звукові коливання музично-звукової хвилі. Тому диригент повинен розуміти, що звукове коливання – це рух пружинних тіл, які передаються до вуха повітряним середовищем де повітряна хвиля викликає слухові відчуття і має форму синусоїди, що характеризується довжиною і амплітудою, або розмахом. Від довжини хвилі залежить частота коливань: чим довша хвиля, тим менша частота коливань. Людське вухо сприймає повітряні хвилі в межах від 16 до 20 000 коливань за секунду. Розрізняють три види слухових відчуттів: художньо-мовні, музичні та шумові. В цих видах відчуттів звуковий аналізатор виділяє чотири їх якості: динамічність, звуковисотність, тембр, тривалість у часі. Слухові відчуття є художньо-емоційними за станом сприйняття цих подразників і мають велике професійне значення, тобто прояв емоційно-інтелектуальної чутливості до звуків музичної мови. Ця дифініція формується протягом

життя залежно від стану культурно-мистецького середовища, в якому виховується творча особистість. В основі дуже тонкої диференціації звуків музичної мови лежить утворення тимчасових зв'язків, умовних рефлексів, які, правильно відображаючи акустичні подразники, одержують інтелектуальне підкріплення, таким чином набувають значної міцності. Відмінність між звуками різних форм музичної мови дуже невелика, проте диригент виявляє досить велику чутливість до їхніх особливостей, оволодіваючи ними з раннього віку знаходячись в оточенні емоційно-інтелектуального звукового художнього ефіру в процесі музичного виховання.

Поміж іншого, музичний слух є соціальним явищем. Можливість естетичної насолоди музикою закладена в тому емоційному тоні, який пов'язаний зі художньо-емоційною та інтелектуальною складовою (звуком). Добре відомо, що окремий звук може бути приємним або неприємним. Але ж між цим елементарним емоційним станом і здатністю насолоджуватися музичними творами є діалектична проекція розвитку світової музичної культури. В якій інтелект музичного слуху виховується і формується, як і інші типи інтелекту та можуть викликати певний емоційний настрій соціальної значимості (наприклад, сигнал небезпеки, кроки наближення ворога тощо).

Зазначимо, що вібраційна і слухова чутливість мають загальну природу відображення фізичних явищ. А вібраційна чутливість – «контактний слух» є об'єктом професійного формування для майбутнього диригента, що в свою чергу відображають здатність оцінювати коливання пружного середовища музичної інформації. Окремо підкреслимо, що спеціально вібраційних рецепторів емоційного інтелекту людина не має, а відображати вібрацію зовнішнього і внутрішнього середовища можуть усі тканини організму. Саме ці особливості активізації роботи емоційного інтелекту дають позицію професійної відповідності фізичних та інших здібностей здобувача освітньої компоненти – професіоналізації диригента.

Підкреслимо, що в свою чергу позиція – це найбільш цілісна, інтегративна характеристика всього способу життя людини, що є цілісним

суб'єктом власної життєдіяльності диригента. А систематизація теоретичного матеріалу показала, що педагогічна позиція формування та використання емоційного інтелекту особистості є достатньо складним феноменологічним утворенням і повинна розглядатися з позицій різноманітних наукових підходів. Тому пропонуємо дослідження дефініції емоційного інтелекту, яке має бути вибудовано у наступному динамічному понятійному ряді: «позиція фізичної природи емоційного інтелекту» – «професійна педагогічно-виховна позиція здобувача освітнього компоненту» – «виконавсько-просвітницька позиція емоційного інтелекту диригента».

Застосовуючи в дослідженні інструментарій технології управління (та розуміючи його як комплекс методів, прийомів і засобів опрацювання управлінської інформації з метою прийняття і реалізації управлінських рішень, що охоплює стратегію, тактику й техніку диригентського управління), ми погоджуємося з позицією Н. Тарнавської у тому, що це комплекс усіх засобів, до якого входять і стратегія, і тактика, і техніка [5]. Для нашого дослідження це: *tehne* – мистецтво, наука; *logos* – вчення.

1) Сукупність різних прийомів, операцій, дій, процесів та їх послідовність, тобто своєрідна майстерність диригента. А також алгоритм, за допомогою якого отримується запланований результат;

2) Системний метод створення, застосування знань з урахуванням технологічних і людських ресурсів та їх взаємовпливу, що має на меті оптимізацію форм освіти (ЮНЕСКО);

3) Форма реалізації творчого емоційного інтелекту, сфокусованого на розв'язанні суттєвих управлінсько-професійних проблем;

4) Спосіб вирішення завдань за допомогою суспільного прогресу де сукупність способів, форм і методів, прийомів, які обираються відповідно до визначеної мети, завдань, принципів та умов творчої діяльності, забезпечують ефективне поєднання теорії і практики, стилю поведінки та культури міжособистісного спілкування учасників управлінського процесу (ансамбль, оркестр) у схемі: композитор-музичний твір – диригент – слухач тощо.

Отже, на сучасному етапі свого розвитку суспільство усвідомлює, що головне його багатство – творча особистість, яка готова до активної творчої діяльності, здатна діяти самостійно та ефективно, відповідати за результати своєї діяльності тощо. Виявлено, що окреслені нами футурологічні пріоритети та фізичні можливості вносять корективи у професійну підготовку диригента за умов активізації особистого потенціалу емоційного інтелекту та мистецтвом володіння, управління й використання останнього.

Вища педагогічна школа має забезпечити здобувача освітнього компоненту не лише професійними знаннями, вміннями та навичками, скільки організацією процесу формування вільної, цілісної, відповідальної особистості майбутнього педагога, що передбачає наявність у нього власної креативно-творчої позиції стосовно до ціннісного контексту культурно-мистецького середовища, професійно-управлінської й виконавсько-педагогічної діяльності в його межах та себе, як його фахівця.

Втілення в життя національної ідеї засобами музичного мистецтва є основною місією оркестрового диригента, це насамперед пропаганда і популяризація української класичної та сучасної академічної музики, гідна її репрезентація як у світі, так і на теренах України, що в свою чергу вимагає щоденної і копіткої творчо-управлінської роботи професійного менеджменту. Успішне розв'язання цієї проблеми залежить виключно від емоційного інтелектуального потенціалу останнього та спів організованості творчих побратимів музичного колективу в разі усвідомлення ними, що саме твори українських композиторів мають стати основою їх репертуару.

На основі проведеного дослідження нами встановлено, що сучасний диригент має бути не лише виконавцем професійних функцій, а й активною творчою особистістю, яка здатна впливати на моральне й духовне оновлення суспільства, орієнтуватися в соціокультурних умовах, розуміти особливості векторів розвитку культури, відтворювати духовні й інтелектуальні цінності, бути перспективним у всій повноті особистісного

духовного багатства й індивідуальної своєрідності свого емоційного інтелекту.

Використані джерела

1. Історія світової та української культури: підручник для студентів ВНЗ / В. Греченко, І. Чорний, В. Кушнерук, В. Рожко. Київ : Літера, 2005. 464 с.
2. Загальна психологія: Підручник [О. В. Скрипченко, Л. В. Волинська, З. В. Огороднійчук та ін.]. Київ : Либідь, 2005. С. 198–210.
3. Єльнікова Г. Теоретичні підходи до моделювання державно-громадського управління. Директор школи. 2003. № 40–41.
4. Каблова Т. Б. Ф. Ніщше про культуротворчий потенціал духу музики. Культура і сучасність: альманах. Київ : Міленіум, 2015. № 2. С. 51–56.
5. Психологія: Підручник / [Ю.Л. Трофімов, В.В. Рибалка, П.А. Гончарук та ін.; за ред. Ю.Л. Трофімова]. Київ : Либідь, 2001. С. 185–215.
6. М'ясоїд П. А. Загальна психологія: Навч. посіб. 2-ге вид., допов. Київ : Вища шк., 2001. 487 с. С. 278–296.
7. Тарнавська Н. П. Менеджмент: теорія та практика. Тарнавська Н.П., Пушкар Р.М. Тернопіль, 2010. 234 с.

Чепеленко Анастасія Дмитрівна (Anastasiia Chepelenko),
здобувачка ОР «Магістратура» кафедри музичного продакшну та
звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури та
мистецтв (candidate for the Master's degree in the Department of Music
Production and Sound Engineering of the National
Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОЗАПISУ СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

FEATURES OF SOUND RECORDING OF STRING AND BOW INSTRUMENTS

Струнно-смичкові інструменти, такі як скрипка, альт, віолончель та контрабас завдяки унікальному звучанню відіграють важливу роль у багатьох музичних жанрах. Завдяки своїй здатності передавати широкий спектр емоцій, ці інструменти є ключовими в класичній музиці, джазі та навіть сучасній популярній музиці. Однак звукозапис цих інструментів є досить складним завданням через їх акустичні особливості.

Специфічні акустичні властивості групи струнно-смичкових інструменти слід враховувати у процесі звукозапису. Звуковий діапазон кожного інструменту варіюється: скрипка зазвичай звучить у вищих частотах, тоді як контрабас охоплює нижчий частотний діапазон. Корпус інструменту значною мірою визначає його тембр, а матеріали, з яких він виготовлений, впливають на резонанс і колорит звуку. Смичок також відіграє важливу роль у створенні динамічного та виразного звучання, що потребує особливої уваги при звукозапису.

Звучання струно-смичкових інструментів повністю залежить від технічних навичок і майстерності виконавця. Те, як музикант веде смычок по струні значно впливає на характер звуку. Вага правої руки, яку виконавець надає до смычка, визначає динамічний діапазон і насиченість тембру. Більша вага у правій руці може призвести до насиченого і потужного звуку. Але слід врахувати, що якщо виконавець додасть до смычка більше сили, то може виникнути характерний «скрип». Легке ведення смычка забезпечує більш м'яке та делікатне звучання.

Крім того, положення пальців лівої руки на струні також відіграє ключову роль у формуванні інтонації та точності звучання. Правильна техніка гри дозволяє уникнути небажаних призвуків, забезпечуючи чистоту і виразність кожної ноти. Всі ці технічні аспекти мають бути враховані звукорежисером під час звукозапису, оскільки вони суттєво впливають на кінцевий результат.

Взаємодія між виконавцем і звукорежисером дозволяє досягти гармонійного поєднання технічної майстерності музиканта і технічних можливостей звукозапису, що забезпечує високоякісний і автентичний звук. Правильний вибір мікрофонів і технік їхнього розташування є ключовим для передачі всіх нюансів звучання струно-смичкових інструментів. Конденсаторні мікрофони широко використовуються для запису цих інструментів завдяки їхній високій чутливості та здатності передавати тонкі деталі звуку. Стереопари, такі як XY, ORTF або Blumlein, дозволяють створити просторовий звуковий образ, що додає глибини та реалістичності запису. Розташування мікрофонів має велике

значення: правильна відстань, кут нахилу та висота можуть суттєво вплинути на кінцевий результат.

Акустичні властивості приміщення, де проводиться звукозапис, відіграють важливу роль у формуванні звучання. Надмірна реверберація може знижувати чіткість звуку, тоді як занадто сухе середовище може позбавити запис природності. Використання звукоізоляції та акустичних панелей допомагає контролювати небажані відбиття і створити оптимальні умови для звукозапису. Це дозволяє досягти чистого і збалансованого звучання, яке зберігає всі нюанси гри музиканта.

Після запису важливо провести правильну обробку звуку для досягнення бажаного результату. Еквалізація допомагає підкреслити характерні частотні діапазони інструментів, усуваючи небажані частоти. А компресія збалансовує динаміку звучання, роблячи його більш рівномірним і приємним для слухача. Реверберація та інші ефекти можуть бути використані для додавання просторовості та глибини, що допомагає відтворити акустичне середовище, в якому виконувалась музика.

Особливе місце у групі струно-смичкових інструментів займає скрипка. Вона є одним із найвиразніших і найчуттєвіших інструментів, що вимагає особливого підходу до звукозапису. Її широкий частотний діапазон і здатність передавати тонкі динамічні нюанси ставлять перед звукорежисером складні завдання збереження всіх тонкощів звучання.

Для звукозапису скрипки зазвичай використовуються конденсаторні мікрофони, які здатні точно передавати високі частоти і деталізацію тембру. Часто застосовується розташування мікрофона на відстані 30-50 см від інструменту, трохи вище рівня скрипки, що дозволяє захопити природне звучання без надмірного акценту на шум смичка. Використання стереопар, таких як ORTF або AB, дозволяє створити об'ємне і насичене звучання, що підкреслює характерний тембр скрипки. Це особливо важливо при записі в контексті ансамблю або оркестру, де скрипка має зберігати свою виразність і не загубитися серед інших інструментів.

Зважаючи на те, що скрипка чутлива до реверберації, акустичне середовище має бути ретельно підібране. Легкий природний реверб

дозволяє зберегти теплоту і багатство тембру, тоді як занадто сухе середовище може зробити звук плоским і менш виразним.

На якість звукозапису скрипки значно впливають технічні аспекти гри виконавця. Наприклад, плавність ведення смичка, зміна його швидкості і тиску, а також точність інтонації лівої руки визначають загальний характер звучання. Особливу увагу слід приділяти моментам зміни позицій і перехрещення струн, щоб уникнути небажаних призвуків. Під час обробки звуку скрипки важливо зберегти її природний тембр. Еквалізація має бути мінімальною, з акцентом на підкреслення високих частот для збереження ясності і прозорості звуку. Компресія повинна використовуватися обережно, щоб зберегти динамічний діапазон і природну експресивність інструменту.

Для досягнення якісного запису струно-смичкових інструментів важливо правильно вибрати студійне обладнання і налаштувати його відповідно до особливостей інструментів. Співпраця з музикантами є ще одним важливим аспектом: звукорежисеру необхідно знайти спільну мову з виконавцем, щоб передати його задум у записі. Крім того, оптимізація процесу звукозапису, включаючи налаштування апаратури і підготовку акустичного середовища, дозволяє досягти найкращого результату.

Звукозапис струно-смичкових вимагає уважного підходу до кожного етапу роботи, від вибору обладнання до обробки звуку. Знання акустичних особливостей інструментів і технік запису на звукознімач(мікрофон) дозволяє звукорежисерам створювати записи, які зберігають всі нюанси і виразність звучання. Індивідуальний підхід до кожного інструменту і музиканта є ключовим фактором успіху, а подальші дослідження у цій галузі відкривають нові можливості для вдосконалення процесу звукозапису.

Використані джерела

1. John Eargle. The Microphone Book. Stereo microphone techniques. Microphone techniques for surround sound. P. 12; Microphone techniques for surround sound. P. 13.

2. Bart Hopkin. Musical Instrument Design. Practical Information for Instrument Making». Acoustic softjet instruments. P. 3; Material sand construction. P. 7.

3. Стеценко К. Г. Методика навчання гри на скрипці. Звуковидобування. Р. 2. С. 27–34.

Шиманський Микита Олегович (Mykyta Shimanskyi),
здобувач магістратури 2-го курсу
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
група МСМ 12-23
(2nd-year master's student, National Academy of Management of
Culture and Arts, MSM 12-23 group)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

НЕОБХІДНІСТЬ ПРОВЕДЕННЯ МАЙСТЕР КЛАСІВ ТА ПОДІБНИХ ЗАХОДІВ У СЕРЕДНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

THE NEED TO CONDUCT MASTER CLASSES AND SIMILAR EVENTS IN SECONDARY EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Як нам відомо, розвиток сучасної молоді, дуже спірне і проблемне питання. Хоч і діти мають доступ до Інтернету та не завжди правильно використовують інформації. Тож, їхні враження про професії та заклади освіти, можуть бути спірними, тим більше, коли молодь звикла до «відео по 15 секунд», тобто, їм не цікаве повноцінне занурювання та пошуки, вони беруть те, що знаходиться на горі.

Тому, коли постає питання пошуку вищого навчального закладу за обраною спеціальністю, в пошуках дитина буде бачити два основних ЗВО: інститут Поплавського, в рекламу якого вливаються бюджет, які дорівнюють бюджету маленького Українського містечка та університет Карпенка-Карого, тому що, є одним із найстаріших і найвідоміших – через це, діти зупиняються на них і не пірнають у пошуки інших закладів. Через це, дуже важливо частіше нагадувати про існування Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва дітям київських шкіл.

Шлях рекламування ЗВО без використання рекламної інтеграції, полягає у проведенні цікавого, пізнавального та чесного майстер-класу,

який буде створений та виконаний безпосередньо учнями закладу. «Майстер-клас – це ефективна форма передачі знань і умінь, обміну досвідом навчання і виховання, центральною ланкою якої є демонстрація оригінальних методів освоєння певного змісту за активної ролі всіх учасників заняття. Майстер-клас – це особлива форма навчального заняття, яка заснована на «Практичних» діях показу і демонстрації творчого вирішення певного пізнавального та проблемного педагогічного завдання. Майстер-клас – це форма заняття, в якій сконцентровані такі характеристики: виклик традиційній педагогіці, особистість вчителя з новим мисленням, не повідомлення знань, а спосіб самостійної їх побудови за допомогою всіх учасників заняття, плюралізм думок та ін.» [1]. Діти, які стануть свідками у своїх школах таких заходів, будуть більше зацікавлені, тому що тут і зараз в них буде відбуватися спілкування з живими прикладами, які через свій вогонь в очах і серцях, можуть заразити дітей, обрати саме цю спеціальність та цей заклад надання вищої освіти. А дитина, яка не могла зробити остаточний вибір навчальної дисципліни, зможе нарешті почути і побачити, те що допоможе їй поставити крапку на пошуках фаху, яким вона хоче оволодіти.

Також подібні заходи є цікавим та корисним досвідом і для студентів, які будуть їх готувати та проводити. Тут можна задіяти одразу декілька гілок студентів, режисерів для постановок, акторів, співаків та хореографів для реалізації. Це їх шанс, будучи студентами, вийти на публіку, побороти страхи, знайти щось нове у собі. Подібні заходи також розвивають в студентах вміння рекламувати себе, виступаючи в ролі продюсерів своєї творчості.

Використані джерела

1. Електронний ресурс. URL : <https://naurok.com.ua/scho-take-mayster-klas-metodichni-rekomendaci-160297.html> (дата звернення 18.02.2025).

ЗМІСТ

ВСТУП

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko)

XIV МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ
«ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ
XXI СТОЛІТТЯ: КРЕАТИВНІСТЬ, ТЕХНОЛОГІЇ, КОНСТРУКТИВІЗМ» В
КОНТЕКСТІ КОМУНІКАТИВНИХ ПРОЦЕСІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ
КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ
(XIV INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE «THE
ACTIVITY OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE
OF THE 21ST CENTURY: CREATIVITY, TECHNOLOGY,
CONSTRUCTIVISM»
IN THE CONTEXT OF THE COMMUNICATIVE PROCESSES OF THE
NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT IN
UKRAINE AND THE WORLD) 3

ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ XXI СТОЛІТТЯ: КРЕАТИВНІСТЬ, ТЕХНОЛОГІЇ, КОНСТРУКТИВІЗМ

THE ACTIVITY OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE OF THE 21ST CENTURY: CREATIVITY, TECHNOLOGY, CONSTRUCTIVISM

Ардельян Людмила Миколаївна (Lyudmila Ardelyan)

АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ІНСТРУМЕНТ
В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ В УМОВАХ АКТИВНОГО
РОЗВИТКУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ
(ACTING ART AS AN EFFECTIVE TOOL IN POPULARIZING A CREATIVE
PROJECT IN CONDITIONS OF ACTIVE DEVELOPMENT OF ARTIFICIAL
INTELLIGENCE) 58

Афоніна Олена Сталівна (Olena Afonina)

КРЕАТИВНІСТЬ У СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ
(CREATIVITY IN MODERN STAGE ART)..... 62

Бабій Ігор Леонідович (Ihor Babii)

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ
ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ ФОТОПРОДЮСЕРІВ
(NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY AS A IMPORTANT COMPONENT
IN THE TRAINING OF PHOTOPRODUCERS) 65

Іван Бобул (Бобул Іван Васильович)

WORLD MUSIC: CROSSING POINTS AMONG LOCAL AND GLOBAL MUSIC
TRENDS
(WORLD MUSIC: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ЛОКАЛЬНИХ ТА ГЛОБАЛЬНИХ
МУЗИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ) 69

Богдан Оксана Віталіївна (Bohdan Oksana)

БАРДІВСЬКА ПІСНЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕКСПРЕСІЇ: ТРАДИЦІЇ
ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ
(THE BARDIC SONG AS AN ELEMENT OF THEATRICAL EXPRESSION:
TRADITIONS AND TRANSFORMATION IN CONTEMPORARY ART) 72

Богданов Микита Миколайович (Mykyta Bohdanov)

ЗМІНИ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ БІЗНЕСІ ТА ІНДУСТРІЇ ЗА ЧАС
ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ (2022–2024)»
(«CHANGES IN THE UKRAINIAN MUSIC BUSINESS AND INDUSTRY
DURING A FULL-SCALE INVASION (2022–2024)») 75

Бондарець Надія Леонідівна (Nadiia Bondarets)

САУНДПРОДЮСЕР І АРТИСТ В ОДНІЙ ОСОБІ:
СИНЕРГІЯ ТВОРЧИХ ТА ТЕХНІЧНИХ РОЛЕЙ У СУЧАСНОМУ
МУЗИЧНОМУ ВИРОБНИЦТВІ
(SOUND PRODUCER AND ARTIST IN ONE PERSON:
THE SYNERGY OF CREATIVE AND TECHNICAL ROLES IN
CONTEMPORARY MUSIC PRODUCTION) 78

Боришполь Ганна Іванівна (Hanna Boryshpol)

АКСІОСФЕРА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В КОНТЕКСТІ КОЛЕКТИВНОЇ
КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
(THE AXIOSPHERE OF THE CREATIVE PERSONALITY IN THE CONTEXT
OF COLLECTIVE CULTURAL IDENTITY) 83

Бурміцька Людмила Франківна (Liudmyla Burmitska)

ОЛЕКСАНДРА БУРМІЦЬКОГО ПІД ЧАС
РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ 2022 – ПОЧАТКУ 2023 РОКУ.
ТЕМАТИКА ТА АКТУАЛЬНІСТЬ
(THE SONGWRITING OF COMPOSER OLEKSANDR BURMITSKYI
DURING THE RUSSIAN AGGRESSION (2022 – EARLY 2023):
THEMES AND RELEVANCE) 86

Vorobyova Nataliya (Воробйова Наталія Борисівна)

THE ROLE OF OPERA AGENCIES IN PROMOTING
NATIONAL CULTURE: A PATH FOR UKRAINE'S CULTURAL DIPLOMACY
(РОЛЬ ОПЕРНИХ АГЕНТСТВ У ПРОСУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ
КУЛЬТУРИ: ШЛЯХ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ) 91

Гвоздь Юрій Миколайович (Hvozď Yurii)

СОПІЛКА В РЕТРОСПЕКТИВІ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА
ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА 50-80 РОКІВ XX СТОЛІТТЯ
(THE SOPILKA IN THE RETROSPECT OF UKRAINIAN
FOLKLORE AND PROFESSIONAL PERFORMANCE (1950–1980)) 95

Годлевський Володимир Олександрович (Volodymyr Godlevsky)

ЕТНІЧНИЙ ТА РЕГІОНАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНОМУ
МУЗИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ
(ETHNIC AND REGIONAL FOLKLORE IN THE MODERN MUSICAL
ENVIRONMENT OF UKRAINE IN THE 21ST CENTURY) 98

Голей Назар Тарасович (Nazar Holei)

КОЛОМІЙСЬКА ФІЛАРМОНІЯ ІМЕНІ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА ЯК
ПЛАТФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ ПРОДЮСЕРСЬКИХ ВІЗІЙ МИКОЛИ ГУБЧУКА
(THE KOLOMYIA PHILHARMONIC NAMED AFTER OLEKSANDR
KOZARENKO AS A PLATFORM FOR THE REALIZATION OF MYKOLA
HUBCHUK'S PRODUCER VISIONS)..... 101

Грачова Надія Сергіївна (Nadiia Hrachova),

Ходацька Ольга Миколаївна (Olga Khodatska)

ІННОВАЦІЙНИЙ ОСВІТНІЙ ПРОЄКТ УКФ «УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В
КОМІКСАХ»
(INNOVATIONS IN EDUCATION: THE UKRAINIAN CULTURAL
FOUNDATION PROJECT «UKRAINIAN LITERATURE IN COMICS») 104

Грищенко Валентина Іванівна (Valentyna Hryshchenko)

РЕКЛАМНІ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОСУВАННІ
АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ПРОДУКЦІЇ
(ADVERTISING COMMUNICATIONS IN THE PROMOTION
OF AUDIOVISUAL PRODUCTS) 110

Грінченко Світлана Іванівна (Svitlana Hrynchenko)

КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЯК РЕСУРС СОЦІОЕКОНОМІЧНОЇ
РЕЗИЛІЄНТНОСТІ СІЛЬСЬКИХ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД
(CULTURAL POTENTIAL AS A RESOURCE FOR
THE SOCIO-ECONOMIC RESILIENCE OF RURAL
TERRITORIAL COMMUNITIES) 114

Дьяченко Володимир Валерійович (Volodymyr Diachenko)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ JAYCEN JOSHUA ПІСНІ «MALAMENTE» У ВИКОНАННІ ROSALÍA: СИНТЕЗ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ І СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ЗВУКОРЕЖИСУРИ.

(SOUND DIRECTOR JAYCEN JOSHUA'S INTERPRETATION OF THE SONG «MALAMENTE» PERFORMED BY ROSALÍA: A SYNTHESIS OF CULTURAL TRADITIONS AND MODERN RECORDING PRODUCTION TECHNOLOGIES) 138

Дячук Валентина Павлівна (Valentyna Diachuk)

СОЦІАЛЬНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В УКРАЇНІ:
НЕ ЗАВДЯКИ, А ВСУПЕРЕЧ

(THE SOCIAL RESPONSIBILITY OF PRODUCERS IN UKRAINE:
NOT THANKS TO, BUT DESPITE THE CIRCUMSTANCES) 144

Зайцев Олег Дмитрович (Oleh Zaitsev)

РОЛЬ ТОВАРИСТВА «ПРОСВІТА» У ФОРМУВАННІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО
ПРОСТОРУ УЖГОРОДА 1920–1938 РОКІВ

(THE ROLE OF THE «PROSVITA» SOCIETY IN SHAPING THE SOCIO-
CULTURAL SPACE OF UZHGOROD IN 1920-1938) 151

Зосім Ольга Леонідівна (Olga Zosim)

ДИСЦИПЛІНА «МУЗИЧНА КРИТИКА» ЯК СКЛАДОВА ФАХОВОЇ
ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД ХХІ СТОЛІТТЯ
(THE DISCIPLINE OF «MUSIC CRITICISM» AS A PROFESSIONAL TRAINING
COMPONENT FOR MUSICIANS: THE UKRAINIAN EXPERIENCE OF THE
21ST CENTURY) 156

Зуєв Сергій Павлович (Serhii Zuiev)

ОПЕРНИЙ СПІВАК ТА ЙОГО ІМПРЕСАРІО В ДЗЕРКАЛІ
КІНЕМАТОГРАФА (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ ФРАНКЛІНА ШЕФФНЕРА
«ТАК, ДЖОРДЖО!»)

(THE OPERA SINGER AND HIS IMPRESSARIO IN THE MIRROR
OF THE CINEMA (BASED ON THE EXAMPLE
OF FRANKLIN SCHAFFNER'S FILM «YES, GIORGIO!»)) 161

Карась Ганна Василівна (Hanna Karas),

Хімейчук Євген Романович (Yevhen Khimeichuk)

РОЛЬ РОСТИСЛАВА ДЕРЖИПІЛЬСЬКОГО ЯК ТЕАТРАЛЬНОГО
МЕНЕДЖЕРА ТА ПРОДЮСЕРА У СТВОРЕННІ ПЕРШОГО УКРАЇНСЬКОГО
ШЕКСПІРІВСЬКОГО ФЕСТИВАЛЮ» У ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ

(THE ROLE OF ROSTISLAV DERZHYPILSKY AS THEATER MANAGER AND
PRODUCER IN THE CREATION OF THE FIRST «UKRAINIAN
SHAKESPEARE FESTIVAL» IN IVANO-FRANKIVSK) 165

Козлін Валерій Йосипович (Valerii Kozlim)

ПОСТАНОВОЧНА РАЦІОНАЛЬНІСТЬ ВЕЛИКОГО ПАЛЬЦЯ ПРАВОЙ
РУКИ ГІТАРИСТА

(THE POSITIONAL RATIONALITY OF THE GUITARIST'S RIGHT-HAND
THUMB) 170

Колосок Вадим Іванович (Vadym Kolosok)

ПРОДЮСЕРСЬКІ НАВИЧКИ В РОБОТІ ТВОРЦЯ АУДІОПОСТАНОВКИ НА
ПРИКЛАДІ РАДІОФІЛЬМУ НЕЛЛІ ДАНИЛЕНКО «СЕРЖ ІЗ КИЄВА.
УКРАЇНЕЦЬ ДО КІНЦЯ»

(PRODUCER SKILLS IN THE WORK OF AN AUDIO PRODUCTION
CREATOR: THE EXAMPLE OF NELLI DANYLENKO'S RADIO FILM «SERGE
FROM KYIV. A UKRAINIAN TO THE END») 172

Королик-Бойко Леся Євтахіївна (Lesya Korolyk-Boenko)

ВСЕУКРАЇНСЬКА І МІЖНАРОДНА АКЦІЯ «ТАРАСОВА ВЕРБА»
В КОНТЕКСТІ УТВЕРДЖЕННЯ ТА УСЛАВЛЕННЯ ПАМ'ЯТІ ПРО
ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ В ДІАСПОРІ (ДО 210-РІЧЧЯ ВІД
ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА)

(THE ALL-UKRAINIAN AND INTERNATIONAL «TARAS'S WILLOW»
CAMPAIGN IN THE CONTEXT OF AFFIRMING
AND HONORING THE MEMORY OF THE GREAT KOBZAR
IN THE DIASPORA (MARKING THE 210TH ANNIVERSARY
OF TARAS SHEVCHENKO'S BIRTH)) 177

Корякін Олексій Олексійович (Korjakin Olexsiy)

ПРОБЛЕМА МЕНЕДЖМЕНТУ В СИСТЕМІ ФУНКЦІЙ СУЧАСНОГО
САУНД-ПРОДЮСУВАННЯ

(THE PROBLEM OF MANAGEMENT IN THE SYSTEM OF MODERN SOUND
PRODUCTION FUNCTIONS) 186

Лазарєв Сергій Георгійович (Sergiy Lazarev)

КАТЕГОРІЇ КЛАСИФІКАЦІЇ МАСОВОЇ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ В
ДІЯЛЬНОСТІ ПРОДЮСЕРА

(CATEGORIES OF MASS ELECTRONIC MUSIC CLASSIFICATION IN
PRODUCER'S ACTIVITY) 191

Лазарєва Лілія Миколаївна (Liliya Lazaryeva)

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ:
ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ ПРОДЮСЕРІВ
ТА АРТ-МЕНЕДЖЕРІВ

(DIGITAL TRANSFORMATION OF THE MUSIC INDUSTRY:
CHALLENGES AND OPPORTUNITIES FOR PRODUCERS AND ART
MANAGERS) 194

Ледо Галано Ольга Василівна (Olga Ledo Galano)

ОСОБИСТИЙ ДОСВІД ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКИХ
ПОЕТІВ-КЛАСИКІВ ТА ПІСЕНЬ НА СЛОВА УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ
(PERSONAL EXPERIENCE OF THE POETIC TRANSLATION
OF UKRAINIAN CLASSICAL POETS AND SONGS
WITH LYRICS BY UKRAINIAN AUTHORS) 198

Магрицька Олександра Олександрівна (Oleksandra Mahrytska)

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА РОМІВ
НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
(THE INFLUENCE OF UKRAINIAN CULTURE ON THE DEVELOPMENT OF
GYPSIES ART AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY) 212

Матвєєва Катерина Вікторівна (Kateryna Matvieieva)

ТЕАТРАЛЬНА ЗВУКОРЕЖИСУРА В СУЧАСНОМУ
КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
(THEATER SOUND DESIGN IN THE CONTEMPORARY
CULTURAL SPACE) 216

Матушенко Валерій Борисович (Valeriy Matushenko)

РОЛЬ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ У РОЗВАЖАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ В
СУЧАСНИХ УМОВАХ УКРАЇНИ
(THE ROLE OF THEATRICAL PERFORMANCES IN ENTERTAINMENT
ESTABLISHMENTS IN MODERN CONDITIONS OF UKRAINE) 220

Матяш Сергій Вікторович (Serhii Matiash)

ОСОБЛИВОСТІ ПРОДЮСУВАННЯ В СУЧАСНИХ КРЕАТИВНИХ
ІНДУСТРІЯХ
(SPECIFICS OF PRODUCING IN MODERN CREATIVE INDUSTRIES) 228

Невололов Василь Васильович (Vasyl Nevolov)

ВПЛИВ ВОЄННОГО ЧАСУ НА КОРЕГУВАННЯ РОЛІ ПРОДЮСЕРА В
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ
(THE IMPACT OF WARTIME ON ADJUSTING THE PRODUCER'S ROLE IN
UKRAINE'S CULTURAL AND ARTISTIC SPHERE) 230

Недін Лариса Миколаївна (Larisa Nedin)

ВІД КЛАСИКИ ДО ПЛЕЙБЕКУ. СУЧАСНИЙ ТЕАТР ЯК ВІДЛУННЯ
ВІЧНОСТІ, ПРОЕКЦІЇ НА СЬОГОДЕННЯ
(FROM CLASSICS TO PLAYBACK. MODERN THEATER AS
AN ECHO OF ETERNITY, PROJECTIONS ON THE PRESENT) 233

Носенко Олексій Васильович (Oleksii Nosenko)

РОЛІ ТА РІЗНОВИДИ ПРОДЮСЕРІВ У ПРОЦЕСІ ВТІЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

(ROLES AND TYPES OF PRODUCERS IN THE REALISATION OF A MUSICAL WORK) 236

Пагурець Людмила Євгенівна (Ludmila Pagurets)

USING OF ARTISTIC POTENTIAL IN THE REHABILITATION OF UKRAINIAN ARMY SOLDIERS, WHAT HAPPENED TO MILITARY INJURIES AND THEIR FAMILY MEMBERS

(ВИКОРИСТАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ В РЕАБІЛІТАЦІЇ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ АРМІЇ, ЯКІ ОТРИМАЛИ ПОРАНЕННЯ, ТА ЧЛЕНІВ ЇХНІХ СІМЕЙ) 242

Радалко Вікторія (Радалко Вікторія Олегівна)

ART FESTIVALS AS PLATFORMS FOR PRODUCING MUSICAL INTERPRETATIONS OF UKRAINIAN CLASSICS' POETRY

9МИСТЕЦЬКІ ФЕСТИВАЛІ ЯК МАЙДАНЧИКИ ДЛЯ ПРОДЮСУВАННЯ МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКИХ КЛАСИКІВ)..... 247

Парфус Оксана Павлівна (Oksana Parfus)

НКС В УМОВАХ МЕГАПОЛІСУ НА ПРИКЛАДІ ДОСЛІДЖЕННЯ КИЇВСЬКОГО РОЗПИСУ – КИЇВСЬКОГО ОРНАМЕНТУ

(NKS IN THE CONDITIONS OF A MEGAPOLIS ON THE EXAMPLE OF THE STUDY OF KYIV PAINTING – KYIV ORNAMENT) 251

Підгородецький Богдан Павлович (Bohdan Pidhorodetskyi)

ПРОФЕСІЙНИЙ ВІДЕО-ЗВУКОЗАПИС СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПОРТФОЛІО АРТИСТА (PROFESSIONAL VIDEO AND AUDIO RECORDING OF A STAGE PERFORMANCE IN THE PROCESS OF FORMING AN ARTIST'S AUDIOVISUAL PORTFOLIO)..... 260

Погребняк Галина Петрівна (Galyna Pogrebnyiak),**Грановська Владислава Олександрівна (Vladyslava Granovska)**

ТРАННАЦІОНАЛЬНИЙ ВИМІР ЕКРАННОГО АВТОРА

(THE TRANSNATIONAL DIMENSION OF THE SCREEN AUTHOR)..... 266

Поліщук Наталія В'ячеславівна (Nataliia Polishchuk)

УКРАЇНСЬКЕ ШКІЛЬНИЦТВО ЗА КОРДОНОМ: МОЖЛИВОСТІ І ВИКЛИКИ

(UKRAINIAN SCHOOLING ABROAD: OPPORTUNITIES AND CHALLENGES)..... 278

Порядченко Леся Анатоліївна (Lesya Poriadchenko), Демчук Анатолій Васильович (Anatoliy Demchuk) ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДІВ В УМОВАХ ВІЙНИ ДЛЯ РОБОТИ З ГРОМАДСЬКІСТЮ ЗАСОБАМИ МОВЛЕННЯ, ЯК СКЛАДОВОЮ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА (PECULIARITIES OF ORGANIZING ARTISTIC EVENTS IN WARTIME FOR WORKING WITH THE PUBLIC THROUGH BROADCASTING AS A COMPONENT OF PERFORMING ARTS)	287
--	-----

Рева Тетяна Сергіївна (Tetiana Reva) «ТОКСИЧНЕ СПОНСОРСТВО» У КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ («TOXIC SPONSORSHIP» IN THE CREATIVE INDUSTRIES)	293
---	-----

Садовенко Олександр Олександрович (Oleksandr Sadovenko) ВПЛИВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА СОЦІАЛЬНУ КОМУНІКАЦІЮ: АНАЛІЗ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ЗМІН (THE IMPACT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE ON SOCIAL COMMUNICATION: AN ANALYSIS OF TRANSFORMATIONAL CHANGES)	295
--	-----

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko) РОЛЬ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ ПАТРІОТИЧНОЇ ПІСНІ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ (THE ROLE OF MODERN POP PATRIOTIC SONGS I N THE FORMATION OF THE NATIONAL CULTURAL IDENTITY OF UKRAINIANS)	303
---	-----

Сапожнік Ольга Василівна (Olga Sapozhnik) УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНС ЯК ПРЕЗЕНТАНТ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ: ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ ЖАНРУ (UKRAINIAN ROMANCE AS A PRESENTER OF CHAMBER AND VOCAL FOLK ART: ON THE QUESTION OF THE ORIGINS OF THE GENRE)	311
---	-----

Сафрончик Євген Сергійович (Ievgen Safronchuk), Марченко Ольга Станіславівна (Olha Marchenko) ДИСЦИПЛІНА «ВОКАЛ ДЛЯ БАНДУРИСТІВ» ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО» (VOCAL TRAINING FOR BANDURA PLAYERS AS A FACTOR IN THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF HIGHER EDUCATION STUDENTS SPECIALISING IN MUSICAL ARTS)	318
--	-----

Свитка Ірина (Iryna Svytka)

РОЛЬ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО
ІНСТИТУТУ АМЕРИКИ В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ
МУЗИКИ НА АМЕРИКАНСЬКОМУ КОНТИНЕНТІ ТА У ВИХОВАННІ
ПАТРІОТИЗМУ УЧНІВ ЧЕРЕЗ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ СУЧАСНИХ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТА КОМПОЗИТОРІВ-КЛАСИКІВ
(THE ROLE OF THE MUSICIAN-EDUCATOR AT THE UKRAINIAN
MUSIC INSTITUTE OF AMERICA IN POPULARIZING UKRAINIAN
MUSIC IN THE AMERICAS AND FOSTERING PATRIOTISM AMONG
STUDENTS THROUGH THE PERFORMANCE OF WORKS BY
CONTEMPORARY AND CLASSICAL UKRAINIAN COMPOSERS) 321

Семенуха Руслан Петрович (Ruslan Semenukha)

ВПЛИВ НОВИХ ЗВУКОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ПРОЦЕС
СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ ХХІ СТОЛІТТЯ
(THE INFLUENCE OF NEW SOUND TECHNOLOGIES ON T
HE PROCESS OF CREATING ELECTRONIC MUSIC
OF THE XXI CENTURY) 326

Степанов Володимир Андрійович (Stepanov Volodymyr)

ЗАСТОСУВАННЯ НАРОДНИХ ЛАДІВ У ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-ГІТАРИСТІВ
(APPLICATION OF FOLK MODES IN THE WORKS
OF UKRAINIAN COMPOSER-GUITARISTS) 329

Степурко Віктор Іванович (Viktor Stepurko)

ПРОДЮСЕРСЬКИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
МИРОСЛАВА СКОРИКА – ОПЕРИ «МОЙСЕЙ»
ЗА ПОЕМОЮ ІВАНА ФРАНКА
(THE PRODUCTION ASPECT OF MYROSLAV SKORYK'S
CREATIVE PROJECT: THE OPERA «MOSES» BASED
ON IVAN FRANKO'S POEM) 335

Супрунова Дарина Андріївна (Daryna Suprunova)

ФОЛЬКЛОРНА ІНТОНАЦІЙНІСТЬ ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ
ІДЕНТИФІКАЦІЇ В МЮЗИКЛІ «ТИГРОЛОВИ»
(FOLK INTONATION AS A FACTOR OF NATIONAL IDENTITY
IN THE MUSICAL «TIGER HUNTERS») 339

Сурнін Микита Сергійович (Mykyta Surnin)

МОДЕРНІЗАЦІЯ БАРНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: ЗАХІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ
(MODERNIZING UKRAINE'S BAR CULTURE: WESTERN TRENDS) 344

Фик Юрій Вікторович (Yurii Fyk)

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТРУБНИХ ПАРТІЙ У ТВОРАХ
ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

(INTERPRETATIVE POTENTIAL OF TRUMPET PARTS

IN THE WORKS OF YEVHEN STANKOVYCH) 348

Фоломєєва Наталія Аркадіївна (Nataliia Folomieieva)

ПРОЄКТНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ В ПРОДЮСУВАННІ АРТИСТІВ-
ВОКАЛІСТІВ ЕСТРАДИ

(PROJECT MANAGEMENT IN THE PRODUCTION OF POP SINGERS) 351

Шейко Алла Олексіївна (Alla Sheiko)

МАДРИГАЛІ В ІТАЛІЙСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

(IL MADRIGALE NELLA MUSICA CORALE ITALIANA

DEL XX SECOLO) 356

Шлемко Ольга Дмитрівна (Olga Shlemko)

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ ЛЕСЯ КУРБАСА

В «МОЛОДОМУ ТЕАТРИ»

(EXPERIMENTAL RESEARCH OF THE FOREST

OF KURBAS IN THE «YOUNG THEATER») 361

Ярош Олег Миколайович (Oleh Yarosh)

КРЕАТИВНІСТЬ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ІННОВАЦІЇ В РОБОТІ

ПРОДЮСЕРА ТА ЗВУКОРЕЖИСЕРА: ТРАНСФОРМАЦІЯ

МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ

(CREATIVITY AND TECHNOLOGICAL INNOVATIONS

IN THE WORK OF PRODUCERS AND SOUND ENGINEERS:

THE TRANSFORMATION OF MUSICAL PERCEPTION IN THE

DIGITAL AGE) 367

ПРАКСЕОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОДЮСУВАННЯ
У ГАЛУЗІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.
ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ПРОДЮСЕРА В КОНТЕКСТІ
КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

PRACTICEOLOGICAL ASPECTS OF PRODUCTION
IN THE FIELD OF ART EDUCATION.
FORMATION OF THE PRODUCER'S PERSONALITY IN THE
CONTEXT OF CULTURAL IDENTITY

- Ищенко Катерина Володимирівна (Katerina Ishchenko),
 Тищенко Михайло Петрович (Mykhailo Tyshchenko)*
 ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ ЯК МОДЕЛЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ВЗАЄМОДІЇ
 ЗДОБУВАЧІВ СОЛЬНОГО СПІВУ ТА
 КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО КЛАСУ
 (CREATIVE PROJECT AS A MODEL OF PERFORMANCE I
 NTERACTION BETWEEN STUDENTS OF SOLO SINGING
 AND THE ACCOMPANIMENT CLASS) 370
- Кузьменко Світлана Григорівна (Svitlana Kuzmenko)*
 ДО ПИТАННЯ ЗАСТОСУВАННЯ МУЗИЧНИХ ФОНОГРАМ
 НА УРОКАХ З ФАХУ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «МУЗИЧНИЙ
 ІНСТРУМЕНТ «БАЯН»
 (THE IMPLEMENTATION OF MUSICAL PHONOGRAMS
 ON LESSONS «MUSICAL INSTRUMENT "ACCORDION"») 379
- Марченко Ольга Станіславівна (Olha Marchenko)*
 ПЕДАГОГІЧНІ ПАРАДИГМИ ТА МЕТОДИЧНІ ВЕКТОРИ
 В СИСТЕМІ ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
 ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА: ФОРМУВАННЯ
 ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ
 (PEDAGOGICAL PARADIGMS AND METHODOLOGICAL
 VECTORS IN THE SYSTEM OF TEACHING MUSICAL ART OF
 INSTRUMENTAL PERFORMANCE: FORMATION OF PROFESSIONAL
 COMPETENCE OF HIGHER EDUCATION STUDENTS)..... 383
- Мусяєнко Валентина Іванівна (Valentina Musiienko)*
 РОБОТА НАД ВОКАЛЬНИМ ДИХАННЯМ СТУДЕНТІВ
 АКТОРСЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ У КЛАСІ СЦЕНІЧНОГО СПІВУ
 (WORKING ON VOCAL BREATHING OF ACTING STUDENTS
 IN THE CLASS OF STAGE SINGING)..... 387

**Стеценко Ірина Борисівна (Iryna Stetsenko),
Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko)**
СУЧАСНИЙ УРОК МИСТЕЦТВА: ГАРМОНІЙНА ІНТЕГРАЦІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
(THE MODERN ART LESSON: HARMONIOUS INTEGRATION OF VISUAL
AND MUSICAL ARTS)..... 393

**Туріна Олена Андріївна (Olena Turina),
Стефанко Денис Романович (Denys Stefanko)**
КУЛЬТУРА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ
СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ
(THE CULTURE OF INSTRUMENTAL PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF
THE EMERGENCE OF THE PROFESSIONAL MUSIC SCHOOL) 396

Цепух Ірина Олександрівна (Iryna Tsepukh)
ФОРМУВАННЯ ПІАНІСТА-ПЕДАГОГА: ІНТЕГРАЦІЙНІ ПІДХОДИ
ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ
(FORMATION OF A PIANIST-TEACHER: INTEGRATIVE APPROACHES TO
PROFESSIONAL TRAINING) 401

Шаркевич Наталія Григорівна (Sharkevych Natalia)
РОЛЬ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ У МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ
(THE ROLE OF STAGE LANGUAGE IN MUSICAL THEATER)..... 414

Юрченко Анатолій Миколайович (Anatolii Yurchenko)
СОЛЬНИЙ СПІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ
(SOLO SINGING AS A TOOL FOR CREATING
A STAGE PERSONA) 421

СТУДІЇ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ

STUDIES OF YOUNG RESEARCHERS

Бойко Богдана Миколаївна (Bohdana Boiko)
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ БАРОКОВИХ АРІЙ
НА ПРИКЛАДІ «ALMA DEL CORE» АНТОНІО КАЛЬДАРИ
(PERFORMANCE CHARACTERISTICS OF BAROQUE ARIAS
USING ANTONIO CALDARA'S «ALMA DEL CORE») 425

Борщовський Дмитро Сергійович (Borshchovsky Dmytro,
ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ ТА ТІЛА АКТОРА В ПОСТДРАМАТИЧНОМУ
ТЕАТРІ
(THE INTERACTION BETWEEN MUSIC AND THE ACTOR'S BODY IN POST-
DRAMATIC THEATRE) 427

Василенко Ігор Володимирович (Ihor Vasylenko)

ЕТИЧНІ МЕЖІ ПСИХОЛОГІЧНОГО ВПЛИВУ АРТИСТА-ВЕДУЧОГО У
КРИЗОВИЙ ПЕРІОД

(ETHICAL LIMITS OF THE PSYCHOLOGICAL INFLUENCE OF A HOST
ARTIST DURING A CRISIS PERIOD) 429

Венгренюк Данило Васильович (Danylo Vengrenyuk)

АНАЛІЗ ВПЛИВУ ЗВУКОРЕЖИСЕРСЬКИХ ПІДХОДІВ ПРИ СТВОРЕННІ
ЛАЙВІВ НА ЕМОЦІЙНЕ СПРИЙНЯТТЯ АУДИТОРІЇ

(ANALYSIS OF THE IMPACT OF SOUND DIRECTOR APPROACHES IN
CREATING LIVE STREAMING ON THE AUDIENCE'S EMOTIONAL
PERCEPTION)..... 435

Грігоріаді Галина Василівна (Galyna Grigoriadi)

БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО В УКРАЇНІ ТА ДІАСПОРІ:

ІСТОРІЯ, РЕГІОНАЛЬНІ ШКОЛИ І СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

(BANDURA PERFORMANCE IN UKRAINE AND THE DIASPORA: HISTORY,
REGIONAL SCHOOLS, AND CONTEMPORARY TRENDS) 440

Горбовський Артем Андрійович (Gorbovsky Artem)

АНАЛОГОВІ ТА ЦИФРОВІ ПІДХОДИ У СТВОРЕННІ ТА ЗАПИСІ

ГІТАРНОГО САУНДУ: ТРАДИЦІЇ Й ІННОВАЦІЇ

(ANALOG AND DIGITAL APPROACHES IN GUITAR SOUND CREATION
AND RECORDING: TRADITIONS AND INNOVATIONS)..... 444

Дай Ченьсі (Dai Chenxi)

ФОРМУВАННЯ СТАНУ ГОТОВНОСТІ СКРИПАЛЯ ДО КОНЦЕРТНОГО
ВИКОНАВСТВА

(DEVELOPING THE VIOLINIST'S READINESS FOR CONCERT
PERFORMANCE) 449

Дячок Дмитро Олександрович (Diachok Dmytro)

КІНОПРОДЮСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ В УКРАЇНІ.

КРЕАТИВНІСТЬ, ТЕХНОЛОГІЇ, КОНСТРУКТИВІЗМ

(FILM PRODUCTION IN UKRAINE. CREATIVITY, TECHNOLOGY,
CONSTRUCTIVISM)..... 453

Журко Євгеній Дмитрович (Zhurko Yevheniy)

АКУСТИЧНІ ВИКЛИКИ ТА РІШЕННЯ ДЛЯ ВЕЛИКИХ МАСОВИХ

ЗАХОДІВ: РОЛЬ ЗВУКОРЕЖИСЕРА У ЗАБЕЗПЕЧЕННІ ЯКІСНОГО ЗВУКУ

(ACOUSTIC CHALLENGES AND SOLUTIONS FOR LARGE MASS
EVENTS: THE ROLE OF THE SOUND DESIGNER IN ENSURING QUALITY
SOUND) 456

Завітова Дар'я Олексіївна (Daria Zavitova)

НАРОДНОПІСЕННІ ЖАНРИ ЧУГУЇВЩИНИ В КОЛЕКЦІЇ ЦИФРОВОГО
АРХІВУ ФОЛЬКЛОРУ СЛОБОЖАНЩИНИ
І ПОЛТАВЩИНИ

(FOLK SONG GENRES OF CHUHUIVSHCHYNA IN THE COLLECTION OF
THE DIGITAL ARCHIVE OF FOLKLORE OF SLOBOZHANSCHYNA AND
POLTAVASHCHYNA) 459

Ісаєв Костянтин Вікторович (Kostyantyn Isayev)

ЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В
АУДІОВИРОБНИЦТВІ

(ETHICAL ASPECTS OF USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN AUDIO
PRODUCTION) 462

Кирилішина Вероніка Андріївна (Veronika Kirilishina)

РОЛЬ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ В МИСТЕЦТВІ АКТОРА
ЗА МЕТОДИКОЮ ЛЕСЯ КУРБАСА

(THE ROLE OF STAGE ACTION IN THE ART OF ACTOR
FOLLOWING THE METHOD OF LES KURBAS) 464

Міронов Олександр Сергійович (Oleksandr Mironov)

РОЛЬ АДИ РОГОВЦЕВОЇ У ФОРМУВАННІ
ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ТЕАТРУ

(THE ROLE OF ADA ROGOVTSOVA IN THE FORMATION OF TELEVISION
THEATRE) 467

Нефедова Катерина Валеріївна (Kateryna Nefedova)

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНОГО ОБРАЗУ В СОЛОСПІВІ ЛЕСІ
ДИЧКО «Я – ХОЧЕШ? – ЗАЧАРУЮ ЛІС»

(FEATURES OF THE EMBODIMENT OF AN ARTISTIC IMAGE
IN THE SONGS OF LESIA DYCHKO «I – DO YOU WANT? – ENCHANT
THE FOREST») 472

Новоселецька Яна Едуардівна (Yana Novoseletska)

ПІСНЯ – ГОЛОС МОЄЇ ДУШІ

(SONG – THE VOICE OF MY SOUL) 475

Осадчий Владислав Анатолійович (Vladyslav Osadchyi)

ТРАГЕДІЯ «ГАМЛЕТ» 1943 РОКУ У ЛЬВОВІ
ЯК ПЕРША ПОСТАНОВКА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ
НА ПРОФЕСІЙНІЙ СЦЕНІ

(THE TRAGEDY «HAMLET» IN 1943 IN LVIV
AS THE FIRST UKRAINIAN LANGUAGE PRODUCTION
ON A PROFESSIONAL STAGE) 480

Пікож Іванна Миколаївна (Ivanna Pikożh)

ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС В АМАТОРСЬКОМУ ТЕАТРИ:

ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ

(CREATIVE PROCESS IN AMATEUR THEATER:

FEATURES AND CHALLENGES) 485

Розколодько Вікторія Олегівна (Viktoriia Rozkolodko)

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ

НАРОДНОЇ ПІСНІ «ОЙ, ДЕ ТИ ЙДЕШ» ЮЛІЄЮ САНІНОЮ

(FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE UKRAINIAN

FOLK SONG «OH, WHERE ARE YOU GOING» BY YULIA SANINA) 487

Рязанцева Євгенія Юріївна (Ryazantseva Yevheniia)

МУЗИЧНА МОЗАЇКА КІНЕМАТОГРАФІЇ

(MUSICAL MOSAIC OF CINEMA)..... 490

Свєнтік Юліана (Yuliana Svientik)ТВОРЧИСТЬ ФРАНЦУЗЬКОЇ КОМПОЗИТОРКИ СЕСІЛЬ ШАМІНАД У
МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XIX – XX СТОЛІТТЯ(THE WORK OF FRENCH COMPOSER CÉCILE CHAMINADE IN THE
MUSICAL ART OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES) 494**Субота Євгеній Олексійович (Yevheniy Subota)**

СИНТЕЗ ПРОСТОРІВ: КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ

ТА ЦИФРОВА СЦЕНОГРАФІЯ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ

В КОНТЕКСТІ ПРОДЮСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

(SYNTHESIS OF SPACES: CINEMATOGRAPHIC
TECHNOLOGIES AND DIGITAL SCENOGRAPHY IN CONTEMPORARY
THEATRE WITHIN THE CONTEXT OF PRODUCING)..... 505**Сунгуров Іван Андрійович (Ivan Sungurov)**

КОНЦЕПТУАЛЬНА РЕЖИСУРА ДАВИДА ПЕТРОСЯНА

(THE CONCEPTUAL DIRECTING OF DAVYD PETROSYAN) 511

Супруненко Юрій Валентинович (Yuriy Suprunenko)

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ МУЗИЧНОГО ПРОДЮСЕРА

В СТУДІЇ ЗВУКОЗАПИСУ

(FEATURES OF A MUSIC PRODUCER'S WORK

IN A RECORDING STUDIO) 514

Тян Корній Едуардович (Tian Kornii)

СЦЕНІЧНИЙ ХУДОЖНИЙ ОБРАЗ ТА РОБОТА АКТОРА

НАД ЙОГО СТВОРЕННЯМ

(STAGE ARTISTIC IMAGE AND THE ACTOR'S WORK

ON ITS CREATION)..... 518

Хорунжий Віталій Миколайович (Vitalii Khorunzhyi)

ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ОРКЕСТРОВОГО

ДИРИГЕНТА ПІД ЧАС ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

(DEVELOPING THE EMOTIONAL INTELLIGENCE OF AN

ORCHESTRAL CONDUCTOR DURING PROFESSIONAL TRAINING)..... 521

Чепеленко Анастасія Дмитрівна (Anastasiia Chepelenko)

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОЗАПИСУ СТРУННО-СМИЧКОВИХ

ІНСТРУМЕНТІВ

(FEATURES OF SOUND RECORDING OF STRING

AND BOW INSTRUMENTS)..... 527

Шиманський Микита Олегович (Mykyta Shimanskyi)

НЕОБХІДНІСТЬ ПРОВЕДЕННЯ МАЙСТЕР КЛАСІВ ТА ПОДІБНИХ

ЗАХОДІВ У СЕРЕДНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

(THE NEED TO CONDUCT MASTER CLASSES AND SIMILAR EVENTS IN

SECONDARY EDUCATIONAL INSTITUTIONS)..... 531

Наукове видання

**ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА
В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
ПРОСТОРІ ХХІ СТОЛІТТЯ:
КРЕАТИВНІСТЬ, ТЕХНОЛОГІЇ,
КОНСТРУКТИВІЗМ**

**ACTIVITY OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND ART
SPACE OF THE 21ST CENTURY:
CREATIVITY, TECHNOLOGY, CONSTRUCTIVISM**

Збірник наукових праць

*Упорядник, науковий редактор,
відповідальна за випуск*

Садовенко С. М.

Комп'ютерна верстка

Садовенко С. М.

Підписано до друку 15.10.2025. Формат 60x84 ¹/₁₆
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. др. арк. 19,54
Обл.-вид. арк. 6,05. Наклад 300 прим. Зам. 109

Видавець і виготовлювач

Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Адреса: 01015, Київ-15, вул. Лаврська, 9

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011