**Міністерство культури та інформаційної політики України**
**Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв**

# КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ТВОРЧІСТЬ ТА ТЕХНОЛОГІЇ

**МАТЕРІАЛИ**
**Чотирнадцятої Міжнародної науково-творчої дистанційної конференції**

**23 жовтня 2020 р.**

**Київ – 2020**

**УДК 7.01:008**
**К90**

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 4 від 27 жовтня 2020 р.

**К90** **Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології:** Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. 224 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/science/vidannya-akademiji

Збірник містить матеріали Чотирнадцятої Міжнародної науково-творчої дистанційної конференції, проведеної 23 жовтня 2020 року кафедрою академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. До збірника увійшли наукові повідомлення та тези доповідей широкої культурно-мистецької й освітньої тематики.

**Редакційна колегія:**

***Чернець В. Г.*** – ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, академік АН Вищої освіти України *(голова редколегії)*; ***Кулиняк М. А.*** – директор Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства *(заст. голови редколегії)*; ***Бобул І. В.*** – завідувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства, доцент, Народний артист України; ***Бєлявіна Н. Д.*** – професор НАКККіМ, кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України *(відповідальна за випуск);* ***Зосім О. Л.*** – доцент НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, доцент *(відповідальна за випуск);* ***Козлін В. Й.*** – професор НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор.

***Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за вірне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатись із позицією редколегії.***

**УДК 7.01:008**

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2020
© Автори, 2020

# КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

*Афоніна Олена Сталівна*

## СУЧАСНІ РОЗВІДКИ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ З ПРОБЛЕМ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ І НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Класико-романтичні балетні вистави з танцівницями на пуантах у традиційних білих довгих балетних пачках завжди захоплюють поціновувачів і критиків. Народний танець має прихильників ще більше і тому не викликає жодного сумніву про таку ж любов молодих дослідників. Щодо вивчення сучасної балетної практики, то тут зустрічаються поодинокі дослідження, які скоріше є виключенням з правил. Про що пишуть науковці в сфері балетів, народного танцю і сучасних вистав?

До теми авторської балетної української музики звертаються музикознавці. Ґрунтовні дослідження належать М. Загайкевич. Втіленню нових редакцій класики з точки зору сценічних рішень присвячені роботи О. Чепалова. Ю. Станішевський пише про музичну драматургію балетів іноді із конструктивною критикою відомих композиторів за неяскравість розкриття тем.

Молоді науковці розкривають особливості становлення, розвитку українського балету на прикладі окремих вистав (Л. Маркевич). Регіональні контексти стали предметом вивчення В. Гордєєва, І. Мостової та ін.

Дослідниця жіночих образів в українських балетах Анастасія Король узагальнює процеси становлення та розвитку балетного театру в Україні. Вона спирається на проблеми загальної історії українського музичного театру та доводить його залежність від багатьох чинників. Балетмейстерські та виконавські трактування жіночих образів в українських виставах дослідниця підкріплює масивом документального матеріалу, в тому числі періодичних видань 1930–1970-х роках («Известия», «Правда», «Пролетарська правда», «Львівська правда», «Радянське мистецтво», «Советская Украина», «Советская культура», «Комуніст», «Театрально-концертний Київ», «Вільна Україна»).

Починаючи від українських балетів 1930-х років («Пан Каньовський», «Лілея», «Оксана», «Відьма»), авторка акцентує увагу на галереї жіночих образів з центром – образом Лілеї, деталізуючи драматургічну та лексичну розробку партій на прикладі

балетмейстерських (В. Вронський, Р. Клявін, В. Литвинов, С. Сергєєв, А. Шекера, В. Яременко тощо) та виконавських (О. Потапова, Є. Єршова, О. Гаврилова, А. Гавриленко, І. Лукашова, І. Задаянна, О. Філіпьєва, Н. Мацак, В. Дуленко, Г. Лерхе тощо) інтерпретацій жіночих образів у різних балетах («Олеся», «Маруся Богуславка», «Хустка Довбуша», «Сойчине крило», «Лісова пісня» та ін.).

Трансформація системи художньої мови українських національних балетних вистав у 1920–1970-х роках детально вивчена Ларисою Маркевич. Авторкою визначена трансформаційність за різними ступенями національної компоненти як коду, що впливає на формування виконавського фольклоризму та становленні національного виконавського стилю. Художніми прикладами балетів, на які спирається Л. Маркевич, є вистави, котрі А. Король розглядає з позицій втілення жіночих образів.

У системі художньої мови українських національних балетних вистав протягом ХХ ст. визначається домінування класики із стилізацією елементів народного танцю. Музичний матеріал балетів насичений, але не завжди має достатній симфонічний розвиток і переконливі музичні теми для різних художніх образів.

На фоні кризи старих цінностей і пріоритетів з'являється необхідність усвідомлення своєї приналежності, що призводить до пошуку цілісності сприйняття сьогодення та спадкоємності традицій. Тому в сучасному мистецтві відбувається спроба визначення регіональних особливостей, властивих лише їм, ідентифікація своєрідності виникнення та їх розвитку. Соціокультурний простір активно універсалізує вічні цінності, порушуючи ідеї сталості, тотожності та наступності. Як зазначено у «Сонетах до Орфея» Р. М. Рільке: «Всесвіт є змінний, немов хмари несталі: гине довершене знов в часу проваллі». Тому актуалізація проблеми регіонального та зіставлення компонентів «національного – регіонального – локального» в культурі та мистецтві продукують ідентичності як певні канони на прикладі Слобожанщини у Ірини Мостової або регіональні особливості лексики українського народного поліського танцю Володимира Гордєєва.

У дослідженні І. Мостової уточнена термінологія: «народний танець», «фольклорний танець», «традиційний танець», «народно-сценічний танець», «жанровий архетип» та «композиція танцю») з використанням компаративного, семіотичного аналізу, екстраполяції та контент-аналізу у поєднанні із квантитативним методом аналізу музично-хореографічної партитури. Авторка визначає танцювальний канон як показник соціокультурного розвитку регіону.

У В. Гордєєва регіональний народний танець виявляється синтезом фольклорних традицій народно-сценічного танцювального мистецтва Полісся, що підкріплюється і доповнюється практиками народних танців прикордонних країн – Білорусі, Польщі, Росії.

Тож, наукові розвідки молодих дослідників балетної проблематики і народно-сценічного танцю засвідчують переконливість пошуків регіональної ідентичності у збереженні традиції та відкритості до взаємопроникнення нових реалій, що й далі складає перспективи для вивчення. Балетна українська класика у наукових творіннях молоді може стати основою для подальшого узагальнення і типологізації векторів розвитку танцювального мистецтва.

*Бардік Марина Афанасіївна*

# РОЗПИСИ ВЕЛИКОЇ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ В ХУДОЖНЬОМУ ЖИТТІ КИЄВА НА МЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ

*20-й річниці відродження Успенського собору Києво-Печерської лаври присвячується*

Велика Успенська церква, назва якої для нас більш звична як Успенський собор, поза часом перебуває в статусі головного храму Свято-Успенської Києво-Печерської лаври. Тому недивно, що саме в царині її живописного оздоблення знавці і цінителі мистецтва «ламали списи» у питанні досконалості виконання стінопису. Щоправда, питання з цього приводу навіть у цей, 20-й ювілейний, рік відродження Успенського собору (його було підірвано 3 листопада 1941 р., відбудовано протягом 1999–2000 рр., освячено 24 серпня 2000 р.) недостатньо вивчені і потребують осмислення.

Ідеться про стінопис в основному об'ємі храму, що з 1894 р. виконали художники під керівництвом професора живопису академіка Василя Петровича Верещагіна. З історії розписів низку цікавих відомостей з архівних документів свого часу навела О. Крайня. Вона звернула увагу на критичні зауваження сучасників щодо живопису В. Верещагіна, висловлені «навздогін», після від'їзду митця з Києва, а серед них – на вислів, що Лавра має кошти для оплати переробки всього живопису собору [2, с. 119]. Зауважимо, міняти щойно створені розписи на нові через незадоволення в певних мистецьких колах Києва і за наявності фінансових можливостей Лавра не стала. Розписана Велика Успенська церква була урочисто освячена 6 серпня 1901 р.

Знаменно, що історія її монументального живопису, на відміну від інших лаврських церков, відзначена роботою кількох спеціально створених комісій. Їхня діяльність з одного боку була наслідком впливу культурно-історичних реалій, а з іншого – чинником впливу на мистецьке середовища Києва та живопис православних храмів. Так, у 1842–1843 рр. комісія і додаткова інспекція знадобилась навіть для того, щоб затвердити написані заново композиції, в яких лаврські живописці зберегли сюжетну основу та художні особливості [1, с. 43–47]. Що ж казати про зовсім нові розписи, проблема доцільності яких постала в 1886 р.! Мистецьке й наукове середовище перебувало під враженням повернення до культурного життя київського стінопису XI–XII ст.: відкриті фрески Софійського собору, церкви Спаса на Берестові, Кирилівської церкви. В останній, як відомо, живописними роботами керував історик мистецтва А. Прахов, йому ж судилося відкрити в Софійському храмі низку фресок і, в 1884 р., – мозаїки в прекрасному стані збереження. Давнина увійшла в духовно-релігійне життя киян і тих, хто відвідував київські святині. Був зведений Володимирський собор, протягом 1885–1896 рр. живописці на чолі з В. Васнєцовим створювали його розписи, перебуваючи під враженням давніх мозаїк і фресок. Образи Візантії та Київської Русі формували естетичні вподобання суспільства й обумовили подальшу долю живопису Великої Успенської церкви Лаври.

Одним із тих, хто цю долю вирішив, був А. Прахов, узявши участь у роботі спеціальної комісії. У 1886 р. комісій було навіть дві, обидві дійшли висновку, що необхідно змінити живопис [4, с. 579–580, 586–587]. Члени комісії рекомендували оздобити Успенський собор стінописом у техніці мозаїки та фрески. Технологічно втілити цю мрію не вдалось. Розписи були виконані в техніці олійного живопису, традиційній для XIX ст.

У прихильників українського малярства викликало незадоволення знищення старого стінопису разом із галереєю благодійників Печерського монастиря, де були зображені князі різних періодів історії України. Починаючи з 1890-х і до 1901 р. велась полеміка на сторінках газет і журналів, виголошувалися доповіді на засіданнях наукових товариств. Дискусії вийшли за межі Києва, дійшли до Санкт-Петербурга. І знову, як колись у 1843 р., у мистецькому середовищі знову зазвучала тема необхідності збереження пам'яток вітчизняної історії та мистецтва. Маємо акцентувати увагу, що ніхто з критиків знищеного живопису не ставив під сумнів цінність самих образів князів-

благодійників, ішлося про питання суто образотворчі. Їх у свою чергу використали противники В. Верещагіна [3, с. 279].

Професора живопису, зауважимо ми, який до роботи в Лаврі виконав розписи у кількох великих соборах (найвідоміший – Храм Христа Спасителя в Москві) і знався на монументальному живописі. Композиції, написані ним та художників, що працювали під його керівництвом у Великій Успенській церкві приймали три комісії – у 1898 і 1900 рр. Перша – живопис у верхніх компаритментах собору, друга – в середньому ярусі. Комісія 1899 р. розглядала, в якому стилі виконувати новий іконостас (рішення тоді не було прийнято, але згодом залишили старий, Великий, іконостас XVIII ст., знявши верхні яруси). Попри газетним публікаціям вдалося довести професійність виконання розписів. І хоча мрія про храм у мозаїчному і фресковому оздобленні не здійснилась, Велику Успенську церкву прикрасив академічний живопис на золотому тлі (що не поступався золоту мозаїки) в обрамленні орнаментальних композицій у візантійському стилі.

Лише мізерна частина цих прекрасних композицій уціліла після рокового вибуху 1941 р. Відреставровані, вони стали частиною нового живописного оздоблення Успенського собору. Збережені у східних компартиментах, досконалі з точки зору академічної школи, розписи В. Верещагіна і художників перебувають у найсвятішому, вівтарному просторі храму.

**Список використаних джерел**

1. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ, 2019. 310 с.

2. Крайня О. О. До історії монументального розпису Успенського собору кінця XIX ст. // Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках: матеріали міжнар. наук. конф. (м. Київ, 1–2 жовтня 2001 р.) / НКПІКЗ. Київ, 2002. С. 111–120.

3. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской духовной академии.1901. № 2. 277–296.

4. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской духовной академии. 1900. № 4. С. 579–610.

*Бєлявіна Наталія Дмитрівна*

## Українські музиканти в Польській королівській придворній капелі

Польська королівська придворна капела у XVI ст. формувалась під час «процесу космополітизації польської музики» [5, с. 72]. При королівському дворі активно розвивались умови для розвитку

мистецтв: здійснювалась будова та реконструкція королівських палаців та резиденцій, утворювались придворні капели – світська Королівська придворна капела (реорганізація у 1520 р.) та храмова придворна Kapela Rorantystów (1543). До них запрошувались музиканти з різних країн: італійські, німецькі та польські музиканти, а також музиканти з українських земель інкорпорованих до Речі Посполитої. І не дивно, що серед них були українці – представники колишнього Галицько-волинського князівства, а у XVII ст. руського та белзького воєводств, де вже існували осередки розвитку професійного музикування – музичні братства.

Центром «культу католицької церковної музики у її найвищих традиційних формах меси та мотету» [5, с. 72] був придворний співацький колегіум під назвою Kapela Rorantystów, який розпочав діяти у Кракові у 1540 р., а перший виступ відбувся у 1543 р. у придворній Kapelli на Вавелі (1530 р.). Kapela Rorantystów складалась з дуже майстерних співаків (чоловічий хор з 10 осіб) і була за задумом подібна до Сікстинської капели у Римі, в якій на той час було біля 20 співаків) [1].

До репертуару Kapeli Rorantystów включались твори відомих європейських композиторів, стилістичною ознакою яких була нідерландська поліфонія строгого стилю. Представниками цієї музики були поляк Вацлав з Шамотул (1533 чи 1534 – 1568) і галичанин Марцин Леополіта (1540–1589). Цікаво, що учителем Марцина Леополіти та Вацлава з Шамотул був Себастіан з Фельштина (бл. 1490 – бл. 1544) – теоретик, педагог, композитор – майстер поліфонії у техніці cantus firmus, який у 1536 р. отримав приход в українському місті Сяноку (власницею міста була польська королева Бона).

Марцин Леополіта у 1560–1564 рр. був придворним композитором – «compositor cantus» Польської придворної капели, а після у 1564 р. повернувся у рідний Львів, де був викладачем. Л. Мазепа відзначає, що «важко уявити собі, що освічений музикант стояв осторонь музичного життя міста, не мав жодного відношення до справи організації “Музичного братства”, яке зароджувалось на його очах» [4, с. 201]. Адже «Музичне братство» Львова займалось навчанням та підготовкою музикантів, а Леополіта був учителем музики, а також у складі братства була т. зв. «італійська музика», тобто музика, в якій він був обізнаний і майстерно володів контрапунктичною технікою.

З органних табулатур відомі його мотети з циклу піснеспівів церковного року та його п’ятиголосна «Missa paschalis», написана на теми чотирьох народних пісень в якості cantus firmus: в «Agnus Dei» – на

фоні теми йдуть імітації на мотив з теми, в «Gloria» – всі чотири народні теми об'єднуються у контрапункті [1, с. 420].

Віртуоз-лютніст – «центральна фігура польської художньої культури часів Відродження», – відмічає Р. Грубер [3, с. 413]. А при польському дворі перебували досить відомі лютнярі різних національностей: поляки, угорці, італійці, а також українці.

Войцех Адальберт Длугограй – відомий як український бандурист Войташко (бл. 1550 – після 1619) – лютніст-бандурист, співак та інтерпретатор. Цікаво, що Войташко спочатку працював бандуристом у магната коронного ротмістра, обраного Гетьмана війська Запорізького Самійла Зборовського (пом. 1584 рр.) з відомого роду Зборовських, засновників та власників міста Зборів, а також Зборівського замку. А вже пізніше В. Длугограй служив у 1583–1585 рр. у Королівській придворній капелі. Саме король Стефан Баторій (1533–1586) повернув Длугограя до капели і платив йому дуже високе жалування.

У відомій «Табулатурі Длугограя» представлені транскрипції творів західноєвропейських композиторів, а також твори самого Длугограя, у тому числі польські та українські танцювальні мелодії. Твори В. Длугограя увійшли до сучасних йому відомих збірок, що свідчить про їх виняткову популярність: табулатури Ж. Б. Безарда, лютнярів Йоахіма ван ден Хове (1612), Г. Л. Фурмана (1615), Н. Валле [1].

Миколай Гомулка (бл. 1535 – бл. 1591) був хлопчиком-хористом, який виховувався у королівській капелі на Вавелі в Кракові, у 1549 р. був на навчанні у фістулятора-флейтиста капели Яна Кляуса, потім служив у капелі трубачем та фістулятором. Цікаво, що М. Гомулка грав на багатьох інструментах (орган, труба, флейта, лютня, можливо скрипка), співав, знав теорію музики та композицію.

Наприкінці життя у 1590–1591 рр. Миколай Гомулка був лютнярем політичного діяча, великого коронного гетьмана Яна Замойського (1542–1605). Ян Замойський – засновник Замостя (1594), замка-фортеці та Академії у Замості з факультетом вільних мистецтв, де вчились діти з відомих сімей (Сангушки, Кисилі, Сагайдачні тощо), а ректорами були відомі львів'яни – філософ Андрій Арбек, філософ, математик і медик, бургомістр Львова Валеріан Альнпек. Сам Ян Замойський був високоосвіченою людиною: вивчав мови та юриспруденцію у Падуанському університеті і навіть був обраний у 1563 р. його ректором.

Син Миколая Гомулки – Михайло Гомулка – теж служив у капелі Яна Замойського у Замості, а наприкінці життя – капельмейстером при дворі воєначальника, воєводи подільського Ієроніма Язловецького

(1570–1609) у відновленому Язловецькому замку (1550–1607), батько якого Єжи (Юрій) Монастирський Язловецький (1510–1575) – великий коронний гетьман у 1569–1575 рр. та воєвода Руський.

У 1580 р. у збірці «Melodiae na Psalterz Polski, przez Mikolaia Gomólke vczynione» було видано 150 псалмів на музику М. Гомулки. Це чотириголосні псалми для змішаного хору без супроводу, які «характеризуються як гармонічними вертикалями, так і поліфонічною імітаційністю» [1, с. 419; 2]. У передмові до псалмів проголошено творче кредо М. Гомулки, де він відзначив, що він творив «не для влахів (тобто співаків професіоналів)», а для простих «domacow» [5, с. 81].

Отже, професійні музиканти з України, які були відомими музикантами свого часу і працювали не тільки в українських землях, але й у європейських країнах, наприклад, у Польській королівській придворній капелі у Кракові. Серед них: лютняр віртуоз-інтерпретатор Войцех Адальберт Длугограй – бандурист Войташко, лютнярі Миколай Гомулка та його син Михайло, теоретик, педагог, композитор в техніці cantus firmus Себастіан з Фельштина; композитор – майстер поліфонії строго стилю, музичний педагог Марцин Леополіта. Їх твори видавались у відомих європейських збірках того часу, що свідчить про їх високий професіоналізм, вплив на формування музичних смаків при польському дворі та популярність в світі.

Особливо слід відзначити розвиток ними норм багатоголосного поліфонічного співу a'cappella та поліфонічної техніці cantus firmus у сакральній музиці, розвиток світських жанрів, особливо інструментальних, уведення нових виразних музичних технік лютневого виконавства, видання авторських збірок – табулятур.

**Список використаних джерел**

1. Бєлявіна Н. Д. Польська королівська придворна капела у XVI ст.: історія розвитку, творчі особистості, концертний стиль // Spheres of Culture. Lublin: Ingvarr, 2018. T. XVII. S. 414–421.

2. Бэлза И. Ф. История польськой музыкальной культуры. Т. 1. Москва: Музгиз, 1954. 335 с.

3. Грубер Р. И. Всеобщая история искусств. Ч. 1. Москва: Музыка, 1965. 484 с.

4. Мазепа Л. Документальні пам'ятки про музичне братство у Львові XVI–XVII ст. // Записки наукового товариства ім. Т .Шевченка. Том CCXXVI. Праці муз. комісії. Львів, 1993. С. 199–212.

5. Lissa Z., Chomiński J. Muzyka polskiego Odrodzenia. Warszawa: PIW, 1953. 120 s.

*Бєлявін Володимир Федорович*

# РОЗВИТОК ПОНЯТТЯ ТЕМБР ЯК МУЗИЧНО-АКУСТИЧНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЗВУКУ

Вивчення звукових явищ, пов'язаних з тим, що пізніше отримало визначення як тембр, почало формуватись у 1840–1890-х роках. Воно стало можливим на базі створеного видатними вченими Ісаком Ньютоном та Готфридом Лейбицем інтегрального та диференціального числення, а також розроблених Жаном-Батистом Жозефом Фур'є та Леонардом Ейлером основ того, що ми називаємо спектральним аналізом. Початок розгляду спектральних властивостей звуку автор відносить до 1842 року – відкриття ефекту Доплера та 1843 року – закон Георга Ома щодо можливості представлення простих тонів у вигляді синусоїдальних коливань. Робота Германа Гельмгольца «Вчення про слухові відчуття як фізіологічна основа для теорії музики» (1863), як відмічає видатний фізик Джон Вільям Стретт (лорд Релей), «надовго забезпечує цій праці роль вихідної точки усіх міркувань, що стосуються звукових відчуттів». Значний вклад у теорію звуку вніс також і сам Релей, який у 1878 р. опублікував працю «Теорія звуку», що не втратила актуальності і в наш час [3].

У дослідженнях Г. Гельмгольця, відзначається, що «різниця у музичній якості тону (тембру) залежить лише від присутності та інтенсивності парціальних тонів (обертонів), та не залежить від різниці фаз, з якими ці парціальні тони вступають до композиції». І. Алдошина відмічає, що це формулювання майже на сотню років визначило напрям досліджень в галузі сприйняття тембру, та суттєво змінилось і було уточнено лише в кінці минулого століття [1].

На погляд автора, основні наукові результати з теорії звуку на 1878 рік викладені у главі XXIII «Теорія звуку» лорда Релея, де наведені деякі факти стосовно впливу фазових співвідношень на тембр [3]:

- питання про незалежність фазових співвідношень вивчалося Гельмгольцем у зв'язку з його дослідженням голосних звуків. За спостереженнями Гельмгольца, зміни фази не здійснювали помітного впливу на тембр складного звуку;

- питання про дію на вухо зміни фазових співвідношень різних складових звуку може бути вивчено методом «злегка розстроєних консонансів». Сам Г. Гельмгольц відмічає, що питання про те, чи сприймає вухо зміни фазових співвідношень, за результатами аналізу методом «злегка розстроєних консонансів», має бути позитивним;

- питання про незалежність тембру від фазових співвідношень, досліджувалось також Кенінгом, який дійшов висновку, що не слід ігнорувати вплив фази.

З викладеного вище, витікає, що наприкінці XIX ст. питання незалежності або залежності тембру від фазових співвідношень не було вирішене, а думка Г. Гельмгольца також не цілком визначена.

Не ставлячи собі за мету дати цілісне уявлення про природу тембру в цій роботі, наведемо деякі міркування про становлення та розвиток у XX ст. такого поняття, як фазові властивості спектрального подання музичного звуку.

По-перше, треба відмітити, що багатьма вченими було прийнято положення Г. Гельмгольца, яке наведено І. Алдошиною. Це, наприклад, А. Г. Бєлявський (1925), А. О. Володін (1970), М. А. Сапожков (1989), а також у лекціях з теорії коливань та хвильових процесів викладачів фізичного факультету МДУ (2001). Формально це правильно, однак розуміння про взаємозв'язок тембру та фаз спектральних складових звуку стало можливим у середині XX ст.

У 1930–1940-х роках була розроблена теорія частотної та фазової модуляції, зокрема гармонійного сигналу. Також було уведено поняття миттєвих амплітуди, частоти та фази сигналу, зроблено висновок про еквівалентність частотної та фазової модуляції. Запропоновано визначення частоти як похідної за часом миттєвої фази сигналу. Тобто стало зрозумілим, чому змінення фази сигналу, не пов'язана зі змінюванням частоти сигналу, а пов'язана зі зміною повної фази, а саме додаткової частини фази (не плутати з початковою фазою), що має відмінну від нуля похідну, приводить до збільшення чи зменшення на деякий час частоти сигналу, тобто тембру.

На погляд автора, це яскраво проявляється на прикладі ефекту Доплера (1842), де сприйняття частоти зумовлено змінною додатковою частиною повної фази, що залежить від швидкості руху джерела звуку. Саме ця додаткова складова фаз пояснює сприйняття вухом людини фазових співвідношень.

Таким чином, на першому етапі вивчення сприйняття тембру (1840–1900) були вичерпані всі можливі відомі на той час знання з теорії звуку. Питання про залежність сприйняття тембру від фази (зміни фази) звуку залишилось в певній мірі не визначеним.

З другої половини XX ст. почався бурхливий розвиток того, що ми зараз називаємо «комп'ютерні технології». З 1960 р. розпочалося активне використання цих технологій в наукових дослідженнях, зокрема вивчення і розвиток спектрально-тимчасових представлень звукових

коливань. Розвиток теорії і техніки дозволив досліджувати частотно-тимчасові та фазово-тимчасові характеристики звукових коливань на етапах атаки, стаціонарної частини і спаду звуку. Завдяки цьому, як відмічає І. Алдошина, «були накопичені експериментальні дані про те, що слуховий апарат чутливий до змін фаз між різними компонентами сигналу (роботи Шредера, Хартмана та ін.)». Цей етап визначення тембрових характеристик звуку дозволив перейти до нинішнього етапу «тембрального морфінга». І. Алдошина характеризує тембральний морфінг як «процес комбінування з використанням цифрової процесорної обробки двох або більше звуків різного тембру і тривалості у новий звук з проміжною тривалістю і особливим тембром» [2].

Але й нині методичний розвиток таких понять у навчальному процесі, як миттєва частота сигналу та частота гармонійної складової спектру, залежність фази звукового сигналу та його миттєвої частоти, їх зв'язок з музичними, акустичними та суб'єктивними характеристиками звуку вимагає суттєвого підвищення кваліфікації викладачів мистецьких технологій, у тому числі звукорежисури.

**Список використаних джерел**

1. Алдошина И. А. Основы психоакустики. Тембр. Ч. 1 // Звукорежиссер. Москва: «Изд. 625», 2001. № 2.

2. Алдошина И. А. Тембральный морфинг звука. URL: www.allhrosound.ru/teoria/research/Morphing_66.html (дата звернення: 02.10.2020).

3. Стретт Дж. В. (лорд Рэлей). Теория звука: в 2-х т. Москва: ГИТТЛ, 1955. Т. 1. 504 с.; Т. 2. 476 с.

*Брайченко Тетяна Федосіївна*

## ЗМІСТ І СПРЯМОВАНІСТЬ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ СТУДЕНТІВ-ВОКАЛІСТІВ НА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ

У сучасній вітчизняній освіті, характеризуючи професійний розвиток вокаліста, вищі мистецькі навчальні заклади орієнтуються на стандарти вищої освіти, зміст яких базується на компетентністному підході. На думку науковців, такий підхід свідчить про важливість особистісного вирішення професійних проблем з урахуванням набутих знань на тлі поєднання когнітивного, предметно-практичного і особистісного досвіду.

У науковій літературі компетентність визначається як більш вузька сфера професіоналізму, оскільки професіоналізм характеризує трудову діяльність особистості у цілому, а компетентність – її окремі

складові. Водночас, визнання високого рівня професіоналізму вокаліста безсумнівно має засвідчити набуття ним відповідних компетентностей.

Вокально-професійні компетентності визначаються науковцями (Н. Бєлявіна, Н. Гребенюк, С. Гмиріна, Є. Гуренко, Н. Корихалова, В. Курило, Н. Науменко, Н. Овчаренко, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Петрикова, О. Рудницька та ін.) як комплексне утворення, що складається з вокально-виконавських, науково-пошукових, художньо-інтерпретаційних, вокально-педагогічних компетентностей. Їх розвиток і наповненість обумовлені не тільки обсягом і рівнем засвоєння фахових знань, але й вмінням розв'язувати професійні проблеми, що виникають в процесі вокальної діяльності. Структуру вокальних компетентностей здобувача другого рівня вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» становлять інтегральні, загальні і спеціальні компетентності, представлені у Стандарті вищої освіти України [1].

Акцентуємо увагу на спеціальних, фахових компетентностях, таких як: здатність створювати, реалізовувати і висловлювати свої власні художні концепції; здатність інтерпретувати художні образи у виконавській та педагогічній діяльності; здатність збирати та аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її для виконавської, педагогічної інтерпретації; здатність викладати вокальні дисципліни в закладах освіти з урахуванням цілей навчання, вікових та індивідуальних особливостей здобувачів освіти; здатність аналізувати виконання музичних творів, здійснювати порівняльний аналіз різних виконавських інтерпретацій; здатність взаємодіяти з аудиторією для донесення музичного матеріалу, вільно і впевнено репрезентувати свої ідеї (художню інтерпретацію) під час публічного виступу; здатність здійснювати науково-педагогічну діяльність в закладах вищої освіти [1, с. 6–7].

Зміст навчального процесу по формуванню професійних компетентностей у студентів-вокалістів визначається спрямованістю на отримання широкого спектру знань з музичного мистецтва, що базуються на філософських, психологічних, педагогічних та музикознавчих концепціях; оволодінням професійними вміннями і навичками; поглибленням досвіду виконавської і педагогічної діяльності.

Набуття спеціальних компетентностей майбутніх фахівців здійснюється у процесі оволодінням ними комплексу навчальних дисциплін, різних видів практичної підготовки та інших видів навчальної діяльності що включені до освітньо-професійної програми «Сольний спів».

Так, актуалізація професійних вмінь та навичок вокально-виконавської, концертної діяльності та ансамблевого музикування здійснюється в Національній академії керівних кадрів культури і

мистецтва в результаті вивчення навчальних курсів «Сольний спів», «Концертно-музична діяльність», «Мистецтво артиста естради», «Акторська майстерність вокаліста», «Сценічний імідж естрадного співака», «Музично-театральна студія», «Сценічний рух та пластика».

Здійснення викладання вокалу, інтерпретації художнього образу у педагогічній діяльності, організації та проведення репетиційного процесу з вокальним ансамблем відбувається у результаті проходження навчальних дисциплін «Методика викладання вокалу», «Актуальні проблеми музичної педагогіки», «Методика роботи з вокальним ансамблем», «Психологія музичної діяльності».

Актуалізація музично-аналітичних вмінь та навичок жанрово-стильової та образно-емоційної атрибуції музичного твору у виконавській і інтерпретаційній діяльності здійснюється кафедрою академічного і естрадного вокалу та звукорежисури в результаті засвоєння курсів «Історія та теорія музичних стилів», «Сучасне музичне мистецтво», «Актуальні проблеми музичного виконавства», «Інтерпретація музичних творів».

Таким чином, свідченням успішної реалізації завдань освітньо-професійної програми «Сольний спів» в навчальному процесі та сформованих професійних компетентностей випускників є їх ефективна концертно-виконавська, інтерпретаційна, науково-пошукова, вокально-педагогічна діяльність. Демонстрацією досягнутих результатів підготовки магістрів кваліфікації «Концертний виконавець, керівник вокального ансамблю, викладач» є публічний захист кваліфікаційної роботи та атестаційний екзамен.

**Список використаних джерел**

1. Стандарти вищої освіти. 025 Музичне мистецтво (магістр). Київ, 2020. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/025-myzichne-mystectvo-M.pdf (дата звернення: 01.10.2020).

*Бобул Іван Васильович*

## ТРАДИЦІЙНА УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДА В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Доба шоу-бізнесу внесла свої корективи у розвиток українського естрадного мистецтва. На перший план виходить не артист-вокаліст, який прекрасно володіє голосом та є творчою індивідуальністю, а продюсер, що відповідає за музичний продукт, який треба вигідно продати. Також усе менше молоді виконавці звертають увагу на зміст пісень, доробок В. Івасюка, Л. Дутковскького, М. Мозгового, І. Поклада

та інших митців усе менше цікавить пересічного представника слухацького загалу. Надбання української естради, яку гідно представляли П. Дворський, В. Зінкевич, Т. Петриненко, С. Ротару, Н. Яремчук та багато інших співаків, нині витіснені піснями-одноденками, що до вподоби сучасній молоді, але які не несуть жодної художньої цінності.

Тут не йдеться лише про зміну стилю, а саме захоплення молоді репом та іншими модними напрямами, а про значимість музичного продукту. Нагадаємо, що українська естрада у свій час зазнала суттєвої стильової трансформації: на 1960-ті роки припадає початок використання естрадними виконавцями нового інструментарію, актуального для рок-музики, а також відбувається поєднання національної музичної традиції з модними тоді ритмами твісту, рок-н-ролу, біг-біту. Стильовий синтез музики 1960–1970-х років, закріплений у творчості численних ВІА, став фундаментом стилістики української традиційної естради. Тож традиція – це поняття не стильове, а ціннісне. Сучасна традиційна естрада є різностильовою і враховує контекст сучасності, однак на першому плані виконавців традиційної естрадної пісні – збереження та примноження здобутків української пісенної естради 1950–1980-х років, тобто періоду її найвищого розквіту.

Часто можна почути, що традиційна естрадна пісня вже вмерла, вона є неактуальної для сучасної молоді. Однак сьогодні традиційна українська пісенна естрада продовжує розвиватися попри те, що вона майже витіснена з телевізійного та радіо ефіру. Зали, які збирають провідні українські артисти О. Білозір, П. Зібров, В. Зінкевич, А. Кудлай, свідчать про актуальність традиційної української естрадної музики в сучасному культурному просторі України. На концертах метрів української естради беруть участь і молоді виконавці, які продовжують розвивати цей напрям української музики, а, отже, говорити про кризу традиційної естради аж ніяк не можна. До того ж український культурно-мистецький простір не обмежується радіоприймачами та телеекранами, він є значно ширшим: з одного боку, існує концертно-гастрольна діяльність, яка є основою формою презентації мистецького продукту, з іншого боку, сьогодні, а особливо у добу коронавірусу, важливого значення набуває присутність музикантів в Інтернеті. Представники української традиційної естради широко представлені у всесвітній мережі, їхні виступи мають велику кількість переглядів, а тому можна сміливо говорити, що українська традиційна естрада є важливою складовою сучасного культурного простору України.

*Грищенко Валентина Іванівна*

# КОРПОРАТИВНА ПОШТА ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ КОРПОРАТИВНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО СЕРЕДОВИЩА

Доступ до необхідної інформації у інформаційному середовищі, на сучасному етапі, перетворився із засобу надання інформації в обов'язковий компонент інфраструктури управління організаціями, у тому числі і вищами. Це призвело до створення сукупності інтелектуальних сервісів, без яких сьогодні неможливо уявити організацію управління або навчання у виші. Для створення переваг в конкурентному середовищі потрібні зміни, а інновації в управлінні освітньою установою на базі інформаційних технологій і є таким ключовим механізмом. Для створення такої надійної та ефективної інфраструктури основними заходами в розвитку інформатизації стає впровадження уніфікованих способів доступу до корпоративних даних, що у підсумку поліпшує керованість всього комплексу інформаційних ресурсів, а також забезпечує відповідність інфраструктури стратегічним цілям вишу. Ефективним інструментом для комунікації всередині колективу і для зв'язку зі студентами вишу є *корпоративна пошта.*

*Корпоративною* називається пошта, яка використовується в інтересах компанії, вишу тощо. Основна відмінність від особистої пошти – це email-адреса, яка в домені містить пряму вказівку на організацію, наприклад dakkkim.edu.ua. Основні переваги корпоративної пошти:

- багатофункціональний інструмент для внутрішньої і зовнішньої комунікації;
- пізнаваність;
- відкритим доступ для всіх співробітників до сховища файлів;
- можливість проводити дистанційне навчання.

Який же механізм роботи *корпоративної пошти?* Для настройки корпоративної пошти більшість компаній використовують спеціальні платні можливості популярних email-сервісів. Також, для організації поштових скриньок для бізнесу є можливість створювати персональний поштовий сервер. У такому випадку значно ускладнюється процес налаштування, а також призводить до впровадження додаткових можливостей програмного забезпечення. Але такий варіант робить корпоративну пошту незалежною від зовнішніх факторів. Є кілька основних способів, як організувати корпоративну пошту для своєї організації, вишу тощо.

***Перший спосіб*** – це створення безкоштовної email-адреси на базі поштових сервісів. Тобто, це поштова скринька для кожного

співробітника, що зареєстрована на безкоштовних ресурсах – gmail.com, ukr.net, i.ua тощо. Головним плюсом такого способу організації *корпоративної пошти* є те, що він безкоштовний і простий. Звичайно, цей варіант має недоліки:

- обмежений обсяг поштового сервісу – відсутня можливість персональної настройки функцій поштового сервісу під потреби своєї організації, вишу тощо;
- обмежена кількість поштових імен – наявність великої кількості вже існуючих поштових скриньок, що унеможливлює створення email-ів з особливими іменами.

***Другий спосіб*** – це використання платних можливостей поштових сервісів для розширення можливостей роботи в інформаційному середовищі. Для самої організації, що створює корпоративну пошту, використовуються ті ж поштові сервіси, що і в безкоштовному варіанті. Але в разі платного пакету послуг корпоративна пошта для домену організації створюється на спеціальних умовах. Як правило, це ґрунтується на умовах абонентської плати за якийсь конкретний період користування: місяць, півроку, рік.

***Третій варіант*** створення бізнес-email популярний для компаній, у яких є свій сайт, домен якого розміщений на сервері певного тостера. В цьому випадку можна розмістити на сервері поштові скриньки компанії з будь-якими іменами і зазначенням своєї корпоративної адреси в email-імені. Такий спосіб організації *корпоративної пошти* відкриває набагато більше можливостей для бізнесу:

- управління великими обсягами поштових скриньок
- робота з листами як через web-інтерфейс, так і за допомогою поштових клієнтів: MailBird, The Bat тощо;
- персональне управління і настройка основних фільтрів.

***Четвертий спосіб*** дуже трудомісткий, але при цьому самий незалежний з усіх попередніх. Корпоративну пошту розташовують на власному поштовому сервері. Складність методу полягає в тому, що для його реалізації потрібні певні технічні можливості й устаткування:

- Інтернет-канал з високою швидкістю;
- фізичний сервер із встановленою оперативної системою Linux або Windows Server;
- спеціальне програмне забезпечення для функціонування сервера;
- чинне доменне ім’я.

З метою забезпечення ефективної організації навчання у випадку запровадження карантинних заходів підготовки до дистанційного навчання в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв

запроваджується можливість створення особистих кабінетів у рамках корпоративної пошта dakkkim.edu.ua.

Повноцінне корпоративне інформаційне середовище вишу дає можливість управляти знаннями та надає можливість розвивати інновації, покращувати сприйнятливість персоналу, збільшувати продуктивність праці (скорочувати час пошуку потрібного рішення в управлінні і обсягу виконаних робіт в навчальному процесі), розвивати компетентність персоналу.

*Дьяченко Володимир Валерійович*

## ТЕМБРАЛЬНІ ОЗНАКИ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ У ФОНОКОМПОЗИЦІЇ: ПЕРШІ ПОШУКИ ТА ЕКСПЕРИМЕНТИ

Тембр і стиль в сучасній музиці продовжили свою еволюцію у XXI ст. завдяки новим науковим розвідкам в області техніки. Вивченню музичного тембру, стилю і звуковим технологіям присвячена велика кількість наукових праць, серед їх авторів: Т. Ліванова, С. Скребков, І. Алдошина, Ю. Келдиш, Є. Давиденкова, О. Войтович, Є. Кущ, В. Дінов, М. Денисенко, Н. Корихалова, Є. Назайкінський, М. Міхайлов, Л. Кирилліна, Н. Гарбузов, Г. Гельмгольц, Н. Бєлявіна, В. Козлін, В.Овсянніков тощо. Окремою ланкою представлені праці дослідників музичного тембру на прикладі творчості композиторів, виконавців тощо, наприклад: В. Дейнега, В. Грищенко, І. Власенко, М. Денисенко, В. Кожухарь, Хон Чен, В. Козлін, П. Вакалюк тощо. Пошуками й практиками тембрології займались багато композиторів, серед них П. Булез, Я. Ксенакіс, К. Штокгаузен, Б. Лятошинський та багато інших.

За визначенням Є. Назайкінського, музичний стиль – це «відмінна якість музичних творів, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи, народу), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей музики, об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [2, с. 20]. Тобто, за Є. Назайкінським, музичні твори одного стилю об'єднують єдині жанрові корні, єдиний генезис, схожі засоби музичної виразності.

В аранжуванні сучасних музичних творів одного стильового напряму використовуються ідентичні тембральні маркери, які характеризують звучання барабанів, басових інструментів, гітар, співочих голосів тощо. Як відомо, тембр – це одна з ознак музичного

звуку, якою характеризуються однакові за висотою або гучністю звуки видобуті різними музичними інструментами, голосами, штучними або електронними пристроями тощо.

Фонокомпозиція як продукт творчої діяльності звукорежисера втілює в собі музичний твір у звукозаписі, його звуковий образ. «Фонокомпозиція є структурою-схемою, що розгортається в звуковому просторі і формується з окремих структурних частин – звукоелементів, фоноформацій, фоноконструкцій та фонокомплексів в єдину звукову композицію. Звуковий простір фонокомпозиції – багатовимірна просторово-часова форма, в якій розгортається інтерпретована звукорежисером фонокомпозиція» [1, с. 119–130].

Працюючи над звуковим образом музичного твору, звукорежисер враховує його стильові ознаки, які виражені у засобах музичної виразності, технологіях оркестровки і аранжування, характері мелодії, тембрі партій музичних інструментів та звукових об'єктів, їх розташуванні в звуковому просторі тощо. Наприклад, у пісні «Вцілілий» групи «Дитина Долі» (Destiny's Child – Survivor) вступ починається з проведення теми у синтетичних струнних, які супроводжують всю композицію, та ритм партії у хай-хету, а куплет починається з барабанів з ритмічною партією характерною для хіп-хопу (hip-hop) досить швидкої речитативної мелодії у виконанні жіночого вокалу із інтонаціями, які притаманні соул виконавцям. Фоном до сольного співу звучить голосовий розспів «ууу», що додає заповнення аранжуванню та створює ще один стилізований тембр композиції. У присіві вступає електронний бас із низхідними та висхідними ходами, який доповнює низькочастотну ритмічну партію композиції . Згадані стилістичні маркери зустрічаються в композиціях аеренбі та хіп-хоп (RNB, Hip-hop).

Структура музичної композиції та її аранжування впливає на технології та прийоми, які використовує звукорежисер в процесі архітектоніки фонокомпозиції. Наприклад, в рок-музиці це технології динамічного позначення або розташування на передньому плані звукових об'єктів ритм-секції, серед яких барабани, бас гітара, ритм гітари та клавішні, перкусія, вокали. Яскравим прикладом буде композиція «Дим на воді» рок-гурту «Deep Purple» («Smoke On The Water», 1972), в якій використані дуже прості прийоми формування звукового простору, а саме: електрогітара розташована ліворуч, електроорган із ефектом перевантаження праворуч, барабани по центру, хай-хет праворуч, вокал по центру. Такий баланс створює дуже гармонійний за тембром простір фонокомпозиції, в якому усі частотні елементи музичних інструментів та співу вибудовуються у певні

горизонтальні фоно-структури. Класичний хард-рок стиль композиції характеризують: остинатний ритм барабанної партії, із рівними ударами на кожну чверть великого та малого барабану; різкий акцентований тембр малого барабану; різкий у середніх частотах звук перевантажених електрогітари та електрооргану, характерні рівні ритмічні структури у ритм-гітари та бас-гітари, різкий чоловічий спів у високій теситурі. Створені виконавцями структура аранжування та звукорежисером тембрально-просторова архітектоніка звукової композиції, розташування інструментів у фонограмі передають неповторний настрій цієї пісні.

Отже, за думкою автора, дійсно є можливими пошуки тембральних ознак стилю у звукозаписі музичного твору та є беззаперечним творчий вклад звукорежисера у просторово-тембральні маркери архітектоніки фонокомпозиції, яка уособлює в собі цей музичний твір.

**Список використаних джерел**

1. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика: дис. … канд. мистецтвознавства. Київ: НАКККіМ, 2018. 361 с.

2. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.

*Зосім Ольга Леонідівна*

## ЕКУМЕНІЧНИЙ ВИМІР МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ФОРМАЦІЇ «HARPA DEI»

Екуменічне зближення християнських церков, що розпочалося на початку XX ст., припадає на повоєнну та постколоніальну добу. Окрім власне церковного, важливого значення набуває екуменізм мистецький – поєднання художніх традицій різних християнських конфесій, які тривалий час розвивалися окремо, а тому мали яскраво виражене індивідуальне обличчя. Часовий збіг постмодерної доби і церковного екуменізму дозволяє розглядати пошуки християнських митців в контексті загальних тенденцій епохи, але без крайнощів проявів постмодерного мислення. У творчості композиторів, що пишуть музику для концертного виконання, ми спостерігаємо тенденцію поєднання музичних жанрів різних християнських конфесій, як в назві, так і вербальному та музичному компонентах, стираючи грані між колись яскраво вираженими церковно-музичними традиціями.

Аналогічні тенденції ми бачимо і в музиці, яка використовується в храмовій практиці. Особливо це характерно для католицького світу, який у другій половині XX ст. відкриває для себе красу східно-

християнської ікони та літургії. В багатьох католицьких церковних осередків поширюється нова літургічна музика, яка спирається на традиції, сформовані на християнському Сході, але адаптована для сучасної людини. Окрім власне літургічної музики, що звучить під час богослужіння, поширення набули твори для різних молитовних практик (молитовні зустрічі, прощі, реколекції, християнські медитації тощо), які записувалися на касети або диски, звучали на духовних концертах, які за своїм характером та змістовним наповнення нагадували ранньобарокові ораторії, тобто були спільною, хоча й не богослужбовою молитвою.

Серед численних музичних колективів, які мають екуменічне спрямування, є вокальний ансамбль «Harpa Dei» [1]. Колектив складається з чотирьох виконавців, які є братами і сестрами – Ніколай (Nikolai), Лусія (Lucia), Марі-Елізе (Marie-Elisée) і Мір'яна (Mirjana) Герстнер (Gerstner). Усі вони народилися в Німеччині, але виросли у Південній Америці – Еквадорі. Молоді люди отримали виховання в релігійній католицькій спільноті, а тому їхня творчість має міцне духовне підґрунтя. На своєму сайті колектив називає себе хором (The Harpa Dei Choir), однак насправді є вокальним ансамблем, а тому, відповідно до сучасної української практики, ми називатимемо його вокальною формацією.

Вокальна формація «Harpa Dei» почали свою діяльність у 2011 р., її основним завданням стало зібрання та виконання християнської музики різних традицій задля прославлення Бога і показу усі людям надзвичайної краси сакральної музики. Музиканти багато концертують в різних країнах світу та континентах, знайомлячи слухачів з багатством багатовікової християнської музичної традиції.

Серед останніх робіт формації, яка представлена на їхньому каналі в Youtube – концерт «Краса Святого Духа» («The beauty of the Holy Spirit»), який відбувся 19 червня 2020 р. У концерті представлено сакральні твори з юдейської, сірійської, грецької, вірменської, коптської, індійської, китайської, африканської, англійської, візантійсько-російської, грузинської традицій, виконані національними мовами, а також піснеспів знаменитої середньовічної авторки Хільдегарди Бінгенської.

Родзинкою програми стало виконання «Піснеспіву мантії Діви Марії Гваделупської» («Canto del manto de la Virgen de Guadalupe»). Музична складова цього твору є особливою, оскільки, як і сам образ, є нерукотворною. Надзвичайно оригінальна музика є не звичайною авторською композицією музиканта, а музично-числовою

реконструкцією, що її здійснив мексиканський математик Фернанадо Охеда (Fernando Ojeda) [2], який побачив в зірках та квітах мантії Діви Марії Гваделупської гармонічні пропорції. Як математик він вирішив віднайти в цьому образі, який є досконалим з точки зору пропорцій, закодовану музику. Створене внаслідок «розкодування» сакрального нерукотворного зображення музичне рішення Ф. Охеда оприлюднив, і музиканти формації «Harpa Dei» взяли за основу цю реконструкцію, давши власну музичну інтерпретацію.

Музиканти додали до музичної реконструкції Ф. Охеда вербальний текст, а саме фрагмент розмови поміж Богородицею та Св. Хуаном Дієго (частина тексту написана мовою ацтеків – науатле, а кінець твору – іспанською). При виконанні Лусія, яка відтворює слова Діви Марії, співає мелодію мантії згори донизу (катабатичний вимір), а Ніколай, представляючи Хуана Дієго, що возносить свою пісню до Небес – знизу вгору (анабатичний вимір). Музика цього піснеспіву дійсно не схожа на усі інші сакральні твори, виконані на концерті, вона відрізняється неземним, космічним звучанням.

Відзначимо високий рівень і виконання музикантів формації «Harpa Dei», і майстерність та музичну довершеність їх обробок. Усі інтерпретації християнських пісенспівів зроблено зі прекрасним смаком, з урахуванням особливостей виконавського складу, при цьому збережено сакральний дух піснеспівів, а тому виконання є справжньою молитвою. Серед світових християнських традицій, репрезентованих музикантами формації, на жаль, не представлена українська. Сподіваємося, що з часом українські церковні піснеспіви також увійдуть в репертуар цього чудового колективу.

**Список використаних джерел**

1. Harpa Dei. URL: http://harpadei.com/ (дата звернення: 27.09.2020).
2. Música en la Imagen de la Virgen de Guadalupe. URL: http://fernandoojeda.com/musica-en-la-imagen-de-la-virgen-de-guadalupe/ (дата звернення: 27.09.2020).

*Кириленко Яна Олексіївна*

## ПЕРФОРМАТИВНА ХОРОВА МУЗИКА У ФУНКЦІОНАЛЬНІЙ ТРІАДІ «АВТОР – ДИРИГЕНТ-ІНТЕРПРЕТАТОР – ГЛЯДАЧ»

В історії української культури є явища, які настільки органічно відсвічують прогрес цивілізації, що практично не можуть мислитись по-іншому. Вони перетворюються у відповідності до модифікацій суспільства й опосередковано демонструють його явні та приховані

квінтесенції. До таких явищ у музичному мистецтві належить хорова творчість і виконавство, що протягом багатьох віків були своєрідним осередком національного музично-громадського життя.

Головною передумовою перформативності хорової музики представляється її виконавська природа, яка передбачає візуальний ряд, видовищну оформленість, існуючу в історичних джерелах жанрової форми і в широкому її значенні. У цьому контексті духовно-особове спілкування між художником (композитор і виконавець) й аудиторією (слухач-глядач) – завершальна мета, до якої варто прагнути диригенту-інтерпретатору. Може також діяти й інша тріада – «музикант – твір – слухач», в якій «твір – середній член тріади – виступає не тільки як автономний матеріальний об'єкт, але й як відсунута в часі від процесу створення або навіть синхронна йому система зовнішнього розкриття внутрішнього стану музиканта, як засіб об'єктивації не тільки реальних, а й уявлюваних психологічних модусів» [1, с. 241]. Для концертно-хорового твору на цьому рівні чільним є той зміст, який обов'язково відображено у фактурі. Стрижневим моментом буде спирання на індивідуально-стильові трактування хорових композицій як репрезентантах конкретної звукової тканини.

Для виявлення існування властивостей жанрової хорової побудови на змістовному рівні визначальним є образно-емоційне прояснення змісту конкретного твору, його жанрових і стильових рис, мови та техніки в системі хорового інтонування. Це здійснюється як самим композитором (задум і його реалізація в тексті), так і виконавцем (ретрансляція-інтерпретація твору), а також слухачем (сприйняття-інтерпретація твору).

Звернення диригента-інтерпретатора до явища хорової видовищності дозволяє виявити спорідненість театру та хору, визначити новий характер сучасної хорової творчості як способу життя, виявити академічні та неакадемічні театралізовані форми твору, які впливають на долю сучасного хорового прочитання. Тут можливі репрезентативні варіанти, які залежать від композиторської програми – тема, ідея, мова, засоби хорового письма та виконавської реалізації – власний стиль диригента і хору, яким він керує. Характер кінцевого співвідношення виконавського результату й авторського задуму можна охарактеризувати за ознаками взаємодії, за функціями експлікації або зображення, за першістю рівноправності музики – тексту, пластики – музиці та зворотно.

Формування диригентсько-інтерпретаційної версії хорового твору можливе тільки на основі художньої комунікації автора, диригента-інтерпретатора й глядача. Цікавим для сучасного одержувача реляції є

досвід зіткнення з іншими видами мистецтва – театром, кіно, пластикою, поезією, танцем, багатоманітними технічними досягненнями.

У тріаді – особа творця, що з'єднуються з особистими особливостями виконавця та глядацькою аудиторією з їх духовно-практичним досвідом, умінням побачити й почути щось своє у репрезентованій версії – постає своєрідний терен, що включає процеси, творчість, інтерпретацію сприйняття. Глядачеві завжди залишається свобода для розшифрування, творчих транскрипцій, пошуку нових позицій заради розуміння недомовленого. А найголовніше – у нього має виникати бажання знаходитись у світі музики заради отримання вищої насолоди від почутого та побаченого.

В цілому ж у системі «автор – інтерпретатор» потенційно зберігається амбівалентність – функція одного з них може переважати або частково заміщувати функцію іншого. Однозначним є тільки один критерій – забезпечення максимального художнього впливу на глядача. Звертаючись до твору й інтерпретуючи його, диригент, артисти хору дозволяють йому зберегти місце в системі художніх цінностей суспільства.

**Список використаних джерел**

1. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.

*Козлін Валерій Йосипович*

## ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ДИХАННЯ ВОКАЛІСТА

Відомо, що найважливішу роль в організації звукоутворення голосу співака грає дихання. Існують різні типи дихання і різне до них відношення педагогів. Одні вважають найважливішим верхнє грудне дихання (клавікулярне, ключичне), при якому дихальні екскурсії відбуваються головним чином за рахунок верхньої частини грудної клітини. Інші віддають перевагу диханню нижньому грудному диханню, коли вдих відбувається за рахунок розширення і підняття нижньої частини грудної клітини.

Треті вважають за найбільш правильне нижньо-реберно діафрагматичне (костоабдомінальне) дихання, при якому грудна клітина і діафрагма активно включені в роботу. Четверті вважають правильним зачеревне (абдомінальне дихання), при якому грудна клітина залишається нерухомою, а живіт дещо випинається вперед.

Ці теорії представляють відомі, авторитетні співаки і педагоги. При цьому, одна загальна для всіх умова повинна виконуватися –

постановку дихання слід виконувати поступово і в одному напрямі. Наприклад, не потрібно сьогодні співати на черевному диханні, а завтра на іншому. Координація дихання із звуком напрацьовується на якомусь одному обраному типі дихання.

Є співаки, у яких набір дихання відбувається непомітно, їх груди ніби не проводять жодних видимих рухів. У інших співаків грудна клітка відчутно включена в роботу, помітно, як підіймається її верхня частина.

Кількість повітря, що набирається в легені у співаків, теж різна. В одних виявляється велика активність дихання, прагнення наповнити повітрям всю дихальну систему. Інші уміють обходитися скромною кількістю повітря для дихання.

При вивченні питання постановки дихання загальним для всіх систем і шкіл є те, що переважна більшість методистів контролює дихання за різними зовнішніми ознаками вокаліста. З вищезазначеного можна зробити висновок, що в деяких випадках зовнішні ознаки такі незначні, що аналізувати область і правильність процесу дихання практично неможливо. Наприклад, деякі педагоги контролюють дихання накладенням своїх рук на область дихання співака, що не зовсім зручно і практично.

Разом з тим, існує можливість достатньо точно контролювати дихання за допомогою технічних засобів. Природно, йдеться про контроль в процесі навчання вокальній техніці на основі «Візуалізатора дихання вокаліста». Візуалізатор містить три однотипні пристрої, які кріпляться на тілі вокаліста у відповідній зоні дихання (рис. 1).

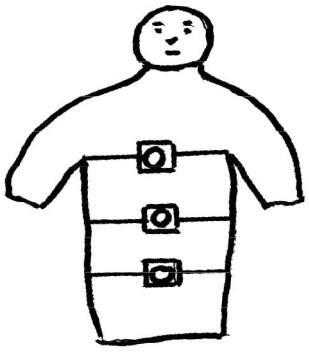

Рис. 1

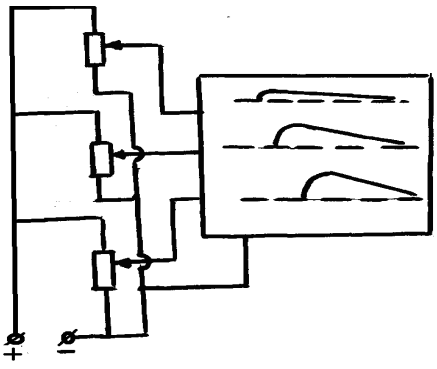

Рис. 2

Кожний пристрій складається з твердої підкладки, на якій кріпиться круглий потенціометр опору. На ручці потенціометра намотаний одним кінцем гладкий капроновий шнур, який через

пристрій натягу, обхвачує тіло вокаліста у необхідній зоні дихання і закріплений з іншого боку підкладки. З цієї ж сторони прикріплений початок спіральної пружини, кінець якої закріплений на ручці потенціометра.

Кожен потенціометр підключений до джерела постійного струму (достатньо батареї) (рис. 2). Виходи потенціометрів підключені до багатопроменевого осцилографа в порядку їх розташування на тілі вокаліста. Шнур кожного пристрою затягується на видиху повітря на конкретній ділянці тіла. При цьому спіральна пружина обертає ручку потенціометра в початкове (нульове) положення.

На екрані осцилографа це відповідає пунктирній лінії. Під час вдиху повзунки потенціометрів відповідно переміщаються вгору, при видиху – вниз, і на екрані осцилографа відображаються криві дихання. Можна розмітити екран осцилографа і також бачити кількісні характеристики кривих.

Отже, в процесі навчання вокальній техніці можна достатньо точно контролювати дихання за допомогою технічного засобу «Візуалізатора дихання вокаліста».

**Список використаних джерел**

1. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. 155 с.

2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1997. 368 с.

*Комар Володимир Олександрович*

## ПЕРСПЕКТИВА СТВОРЕННЯ ЦЕНТРІВ ТВОРЧОЇ КОНЦЕНТРАЦІЇ КУЛЬТУРНО-КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Розвиток культурно-креативних індустрій відбувається, незважаючи на кризові процеси в економіці, оскільки все більший відсоток ВВП в економіках світу займають продажі в цифровому її сегменті. Діджиталізація проникла в усі сфери господарювання, структура поділу праці на ринку змінюється в бік потреби інтелектуального та креативного потенціалу, цифровий ринок продукує потребу пошуку нових способів розповсюдження товарів та послуг. Культурно-креативні індустрії впливають на формування доходів бюджету, створюють додаткові робочі місця, збільшують експортні надходження, покращують інвестиційну привабливість та клімат, активізують розвиток інтелектуального капіталу. В останні роки значна увага наукового співтовариства приділена питання

функціонування та розвитку культурно-креативних індустрій (надалі ККІ), відзначаючи динамічний розвиток цієї галузі господарської діяльності в світовому масштабі.

З точки зору економічного змісту креативні індустрії – це економічна діяльність, заснована на використанні знань, талантів та ідей, втілених у бізнес-моделях і технологіях для отримання прибутку та реалізації творчого потенціалу. Креативні індустрії поєднують в собі процес створення, виробництва та комерціалізації креативного контенту, якому притаманний нематеріальний і культурний характер. Креативна економіка найменше залежить від матеріальних ресурсів, тому вона є найбільш динамічною сферою в контексті створення нових робочих місць, генерування доходів та розвитку експорту [2].

Досліджуючи діяльність в галузі ККІ, О. Чуль виділяє основні характерні особливості індустрій, які дають їм право називатися креативними: 1) культурна різноманітність; 2) інноваційність; 3) підвищення ролі людського капіталу; 4) використання інтелектуального капіталу як «первинного вкладу»; 5) гнучкість в ухвалені рішень; 6) індивідуальний підхід до створення креативних продуктів; 7) висока наукомісткість виробництва; 8) захист інтелектуальної власності; 9) участь креативних товарів у міжнародній торгівлі; 10) тісний взаємозв'язок мистецтва та бізнесу [5].

Д. Торсбі, аналізуючи господарський підхід до галузі культурно-креативних індустрій (ККІ) в Великій Британії, відзначає виділення 12 основних ККІ, які об'єднані в три функціональні блоки: основні креативні індустрії (реклама, кіноіндустрія, Інтернет, музика, видавнича справа, телерадіомовлення, відео та комп'ютерні ігри), периферійні креативні індустрії (креативне мистецтво), граничні креативні індустрії (мода, спорт, програмне забезпечення, побутова електроніка) [6].

Характеризуючи діяльність в секторі ККІ, М. Скиба зазначає, що для забезпечення розвитку культурно-креативного сектора економіки потрібне поєднання п'яти ключових напрямків діяльності: 1) функціонування професійних мереж та асоціацій; 2) зміцнення організаційного потенціалу, що можливо забезпечити шляхом налагодження системи безперервної освіти; 3) удосконалення та розвиток бізнес інкубаторів; 4) створення креативних кластерів і хабів; 5) інтернаціоналізацію інноваційних індустрій [4]. На тлі втілення в українському суспільстві культурних реформ та стратегій культурного розвитку, актуальність теми створення вище означених інституцій та модернізація деяких вже існуючих організаційних форм організації культурно-креативної діяльності (об'єктів мистецької освіти, центрів

мистецької діяльності, закладів культури різних рівнів тощо) в даному сегменті економічної діяльності має першочергове значення.

Згідно з визначення глосарію креативних індустрій, креативний хаб (від англ. hub – центр, вузол) – це творчий центр, що надає простір і забезпечує оптимальні умови для творчої роботи; також це спосіб організації роботи, в основі якого – динамічне поєднання різноманітних типів креативної діяльності, відповідних дисциплін та навичок для посилення інноваційного потенціалу певного проєкту. До основних видів таких центрів належать: коворкінги, майстерні, інкубатори, лабораторії та кластери. В свою чергу, креативні кластери – це бізнес структури, групи пов'язаних компаній та інших інституцій, що сконцентровані в одному місці, успішна комерційна діяльність яких обумовлена їхньою тісною взаємодією, а основним середовищем господарювання є ККІ [1]. Показники, що характеризують креативне місце, визначені Ч. Лендрі: політична та громадська структура; своєрідність; різноманітність, життєздатність; відкритість, довіра, толерантність і доступність; підприємництво, дослідження та інновації; стратегічне лідерство, талант і хист до навчання; комунікації, зв'язок та робота в мережі; місце, рівень життя і добробут, професіоналізм і ефективність.

Передумовами зростання культурно-креативних індустрій є професійна освіта, високі доходи споживачів продукції, висока фахова підготовка працівників, відкритий до ідей соціальний простір, високий технологічний рівень та розвинена інституційна інфраструктура [3, с. 121]. Як бачимо, заклади вищої освіти в галузі мистецтва в повною мірою чи інколи частково відповідають характеристикам креативного місця. В зарубіжній практиці широко використовуються практика створення мистецьких хабів, коворкінгів, креативних кластерів та інших креативно-інноваційних структур. на базі освітніх закладів, в тому числі і в закладах вищої мистецької освіти.

Отже, заклади мистецької освіти є перспективною базою для створення та ефективної господарської діяльності мистецьких хабів, коворкінгів, творчих лабораторій, креативних кластерів та інших форм інноваційно-креативної діяльності.

**Список використаних джерел**

1. Глосарій креативних індустрій. URL: http://uccs.org.ua/hlosarij-kreatyvn ykh-industrij/ (дата звернення: 04.10.2020).

2. Карасьова Н. А. Креативні індустрії як елемент стратегії постіндустріального розвитку // Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти. 2019. Вип. 3. С. 110–120.

3. Клоудова Й. Влияние развития креативной экономики на экономически отсталые регионы // Журнал новой экономической ассоциации, 2010. № 5. С. 109–124. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/6476828.pdf (дата звернення: 04.10.2020).

4. Скиба М. Креативна економіка в Європі: 5 кроків до злету. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2016/03/21/209710/5 (дата звернення: 04.10.2020).

5. Чуль О. М. Система креативних індустрій як основа формування креативної економіки в регіоні // Економічні науки. Серія: Облік і фінанси. 2013. Вип. 10 (5). С. 166–173.

6. Throsby D. Modelling the Creative/Cultural Industries // Seminar on «New Directions in Research: Substance, Method and Critique», held at Royal Society of Edinburgh, Scotland, 11–12 January 2007. URL: https://ameliaday.files.wordpress.com/2015/02/lse_creaindseminar_davidthrosby_2007.pdf (дата звернення: 04.10.2020).

*Кондрашова Нонна Валеріївна*

## ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ» В УКРАЇНСЬКОМУ ЗАКОНОДАВСТВІ

Відомий дослідник культури і мистецтва, практик з організації культурно-мистецьких проєктів М. Поплавський зазначає, що «мистецькі проекти становлять нову форму синкретично-синтезованого видовища, феномен, опосередкований особливостями й реаліями світової культури початку XXI століття» [2, с. 248].

Культурно-мистецький проєкт, згідно Закону України «Про культуру» – «форма культурної діяльності з визначеними метою і строком реалізації (досягнення мети), а також цільовим фінансуванням згідно з кошторисом (бюджетом) [1, Ст. 1, 11].

Культурна діяльність визначена як діяльність у сфері культури, тобто «творча, господарська, наукова, бібліотечна, інформаційна, музейна, освітня, культурно-дозвіллєва та розважальна діяльність, спрямована на створення, тиражування, розповсюдження, демонстрування, популяризацію, збереження і використання культурних благ та культурних цінностей для задоволення культурних потреб громадян» [1, Ст. 1, 4].

Творча діяльність трактується законодавцем як «індивідуальна чи колективна творчість, результатом якої є створення або інтерпретація творів, що мають культурну цінність» [1, Ст. 1, 21].

Культурні блага – це «товари та послуги, що виробляються в процесі провадження діяльності у сфері культури для задоволення культурних потреб громадян (книги, художні альбоми, аудіовізуальні твори та їх демонстрування, аудіопродукція (музичні звукозаписи), твори та документи на новітніх носіях інформації, вироби художніх промислів, театральні та циркові вистави, концерти, культурно-освітні послуги тощо)» [1, Ст. 1, 8].

До культурних благ і культурних цінностей Закон відносить поняття «вітчизняний (національний) культурний продукт», що створений чи наданий «вітчизняним виробником» [1, Ст. 1, 2].

Також законодавець уводить термін «креативні індустрії» і відносить його до виду економічної діяльності метою яких «є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження, а їх продукти і послуги є результатом індивідуальної творчості» [1, Ст. 1, 5–1].

Фізичні та юридичні особи «що провадять культурну діяльність або реалізують владні повноваження у сфері культури» – є суб'єкти діяльності у сфері культури [1, Ст. 1, 20].

Визначено й поняття «культурний простір України» він є сферою, в якій «відповідно до законодавства провадиться культурна діяльність та задовольняються культурні, інформаційні та дозвіллєві потреби громадян, що охоплює, зокрема, телебачення, радіомовлення, періодичні друковані видання та книговидавничу продукцію, ринок культурних благ, а також культурно-мистецьке середовище [1, Ст. 1, 7].

Отже, культурно-мистецький проєкт – це форма культурної діяльності індивідуальна чи колективна творча, освітня, культурно-дозвіллєва та розважальна діяльність, спрямована на створення та демонстрування культурних благ та культурних цінностей, до яких входять, аудіовізуальні твори, театральні вистави, концерти, культурно-освітні послуги, що є об'єктами матеріальної та духовної культури, мають культурну цінність і виробляються вітчизняним виробником для задоволення культурних потреб громадян.

**Список використаних джерел**

1. Закон України «Про культуру» № 2778-VI // Відомості Верховної Ради України. 2011. № 24. Ст. 168. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text (дата звернення: 20.10.2020).

2. Поплавський М. М. Мистецький проект: дискурс художньої культури початку нового тисячоліття (у точці перетину – crossover point) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 1. С. 248–254.

*Косінова Олена Миколаївна*

## ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ АРТИСТА СЦЕНИ

Феномен корпоративності має значно давнішу історію: цілком правомірно говорити про корпоративну замкнутість жерців стародавніх

століть, корпоративність відома як одна з головних характеристик цехової організації середньовічного ремісництва. Ми бачимо, що характерними рисами історичного типу корпоративності і в давнину, і в Середньовіччі були детальність регламентації відносин людей усередині корпоративного цілого, підкреслена ритуальність поведінки, зовні виразно оформлена відмінність в одязі і зовнішньому вигляді, особливості мови (включаючи таємні мови, жаргон, незрозумілий для необізнаних).

Ремісникам Середньовіччя корпоративна культура дозволяла зберігати і передавати практично неспотвореною секрети майстерності наступним поколінням, вона допомагала встановлювати вигідні для цеху контакти з сильними середньовічного світу: ремісник-одинак був значно менш захищений від свавілля, ніж ремісниче гільдія, з якою вимушені були, так або інакше рахуватися і церква, і рицарство. Цехова корпоративна культура відігравала чималу роль і в забезпеченні творчої реалізації майстра. В жорстко прописаних правилах життя середньовічного традиційного суспільства, при рецептурному характері ремесла, під покровом корпоративної таємниці народжувалися справжні шедеври людської діяльності: «вся робота ремісника була ніби дієвим коментарем до рецепту, письмового або усного, – байдуже, але коментарем в середньовічному сенсі слова, тобто особистою творчістю в руслі колективної цехової традиції. Середньовічний ремісник на противагу пролетареві нового часу відтворював себе в процесі своєї праці у всій своїй цілісності» [1].

Підсумком такої праці були натхненні предмети, *твори*, навіть якщо це були побутові предмети – зброя, меблі, кухонне начиння. Тоді як підсумком роботи «пролетаря» – працівника суспільства модерна – стала масова, знеособлена річ, як, втім, і сам працівник став відчуженою, упредметненою істотою. Ера масового виробництва, що змінила середньовічне ремесло, формалізувала феномен культурної корпоративності і звела зміст поняття корпоративної культури до його економіко-правового сенсу, зв'язавши, в першу чергу, з особливою економічною структурою сучасного ринку – корпорацією, під якою розуміється «відносно замкнута організація, побудована на менш тісних і професіональних зв'язках. Вона володіє вужчою, ніж община, функціональною націленістю, вираженою багатоступінчатою ієрархією і жорстким розділенням внутрішніх обов'язків, а також більшою мірою спирається на формальний адміністративний порядок» [2].

Причому довгий час в менеджменті частіше можна було зустрітися з поняттям *організаційної культури*, ніж *корпоративної*

*культури*, і лише ближче до кінця XX ст. в економічній сфері все голосніше починають говорити саме про корпоративну культуру. І ми вважаємо, що це симптоматично.

Поняття організаційної культури як форми управління процесами виникло на рубежі 1970 – 1980-х років в період інституціоналізації корпорації, коли вона з виробника товарів і послуг почала перетворюватися на соціальну одиницю. Донині функції менеджменту зводилися до координації і контролю за діяльністю групи людей, до забезпечення взаємодії підрозділів для досягнення цілей тощо.

Проте концепція організаційної культури не була чимось абсолютно новим. Цей феномен розглядався в роботах М. Вебера, К. Левіна, Т. Парсонса, Ф. Селоника. А. Ч. Бернард та Г. Саймон ввели поняття «організаційна мораль», за своєю сутністю схоже на визначення організаційної культури.

Розглянемо докладніше поняття «організаційна культура», відмітивши, що разом з цим терміном (organizational culture) використовуються також культура корпорації (organizations kultur), або корпоративна культура (corporate culture), культура підприємства (style d'entreprise, unternehmens kultur) тощо.

Оскільки у всіх визначеннях повторюється слово «культура», зупинимося спочатку на ньому. Культура є продуктом поведінки і діяльності суспільства і є одночасно і процесом, і результатом. Л. Уайт в XX ст. ввів поняття «культурологія» і запропонував трикомпонентну структуру культури як системи:

– технологічна (матеріальний вираз);

– соціальна (всі типи взаємин між людьми);

– ідеологічна (ідеї, погляди тощо).

Такий поділ схожий із запропонованою Е. Шейном концепцією рівнів організаційної культури. Він виділив наступні функції культури: 1) освоєння і перетворення світу; 2) комунікативна; 3) сигніфікативна (та, що осмислює); 4) накопичення і зберігання знань; 5) нормативна; 6) захисна (діяльність суспільства із самозбереження, боротьба носія з власними дисфункціями). Вони застосовні і на рівні корпорації: культура створює відмінність однієї корпорації від іншої, додає індивідуальність її членам, ототожнює їх з організацією, сприяє передачі з покоління в покоління цінностей останньої, підсилює її стабільність як соціальної системи [3]. Однією з найважливіших функцій організаційної культури також називають оптимізацію і узгодження індивідуальних цілей окремих суб'єктів із загальною метою корпорації.

Процес сприйняття елементів культури приводить до включення їх у число імперативів і оцінних критеріїв вчинків і поведінки, складає основу соціалізації людини, а тим більше артиста сценічного мистецтва.

**Список використаних джерел**

1. Бабич Н. Д Основи культури мовлення. Львів: Світ, 1990. 232 с.

2. Воронин Б. Ф. Восточные психотренинговые системы. Київ: Лыбидь, 1992. 183 с.

3. Ґротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з польськ.; упоряд. та вступ, ст. Б. Козака. Львів: Літопис, 1999.188 с.

*Кратко Юлія Володимирівна*

## ІНТЕРАКТИВНА ВЗАЄМОДІЯ ТА ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Відомо, що сценічне мистецтво може сприяти у вирішенні завдань соціальної та психологічної профілактики негативних явищ, широко розповсюджених сьогодні через духовно-моральну кризу в суспільстві. Своєю чергою інтерактивний театр має досить визначену соціальну спрямованість, оскільки вистави з інтерактивними елементами спрямовані в першу чергу на висвітлення та розв'язання соціокультурних, гендерних та інших проблем сучасного соціуму. В цьому сенсі важливо відзначити, що спрямовується діяльність інтерактивного театру в першу чергу на формування правильних світоглядних та соціокультурних орієнтирів дітей та молоді, які є, як правило основною аудиторією і учасниками подібних дійств [1].

Практика роботи з підлітками в школі показує, що відсутність культури дозвілля досить часто є наслідком неуспішності, відсутності навичок самоорганізації, несформованої системи цінностей, невпевненості у своїх силах. Проте, виникнувши як вторинне явище, ці порушення драматизують соціальну ситуацію розвитку підлітків і нерідко формують ситуацію відторгнення від шкільного життя в цілому, тобто виступають перешкодою на шляху повноцінної соціалізації. Для вирішення зазначених проблем потрібне соціально-педагогічне відновлення дозвіллєвої діяльності учнів, наповнення її цікавим і водночас розвивальним змістом.

Ефективним засобом організації змістовного дозвілля і водночас формування моральних ціннісних орієнтацій учнів школи, на наш погляд, може стати *інтерактивний театр*. Його особливістю є розігрування дітьми вистав, створених за мотивами написаних ними ж казок. Такий театр емоційно розкріпачує дітей, розвиває їх уяву і

фантазію, сприяє розвитку комунікативних умінь. Театралізована діяльність є найприроднішим видом дитячої творчості, оскільки саме інтерактивні методи спілкування дозволяють пов'язати художню творчість з особистими переживаннями, життєво важливі моральні проблеми з набуттям умінь їх правильного вирішення. Участь у роботі інтерактивного театру може сприяти формуванню ціннісних орієнтацій школярів, набуттю ними вмінь соціальної адаптації, розвитку таких якостей, як працелюбність, чуйність, щирість, справедливість, чесність, відповідальність, доброта, прагнення до самовдосконалення, товариськість [5].

Вибір інтерактивного театру як технології організації змістовного дозвілля школярів пов'язаний з його багатофункціональністю як то: з засвоєнням дітьми моральних цінностей, формуванням моральних установок, світосприйняття; спрямованням на розвиток здібностей та інтересів дітей, з активною творчою діяльністю (увага, уява, фантазія, пам'ять, зв'язне мовлення, культура емоцій); реалізацією потреб дітей у спілкуванні (відкритість, щирість, емоційність, комунікабельність); забезпеченням можливості відновлення фізичних і духовних сил дитини (психофізичні вправи, рухливі ігри, забави) [3].

Важливо відзначити, що соціокультурне значення інтерактивного театру полягає в тому, що він виступає засобом організації дозвілля та формування моральних цінностей дітей, розвитку їх творчих здібностей. Підвалини цієї специфічної техніки були закладені засновником народного театру Бразилії Аугусто Боалем. Головною темою його спектаклів була проблема пригнічення та насильства, сам театр так і називався – «Театр знедолених». Суть вистави полягала у спільному з глядачами пошуку шляхів вирішення проблеми чи виходу зі складної життєвої ситуації.

Вкажемо, що сутність адаптованої техніки інтерактивного театру полягає в тому, що протягом 15-20 хвилин відбувається інсценізація казки, створеної одним із учасників групи. Казки присвячені тим чи іншим моральним проблемам. Метафорична мова казки легко розпізнається дітьми, оскільки казки проявляють ті ситуації, які трапляються з людьми, дітьми у школі, у транспорті, в міжособистісному спілкуванні з друзями та дорослими. Нічого вигаданого чи фантастичного в них немає, вони відповідають реаліям життя, і найчастіше образною мовою переповідають дитячий особистий досвід, пережиті історії [4].

У фінальній частині вистави яскрава за своїм змістом мізансцена переривається своєрідним «стоп-кадром», і глядачам пропонується

змінити ситуацію так, щоб з героями казки не трапилися неприємності. Варіантом такого «стоп-кадру» є бесіда, яку продумує дитина ( що працює під керівництвом педагога) заздалегідь. Це дуже важлива частина вистави, оскільки під час обговорення пропозицій дітей, відповідей на запитання усвідомлюється сутність певного морального явища, відбувається оцінювання проявів якостей особистості, які у конкретному вчинку чи випадку мали позитивні чи негативні наслідки з позицій суспільних норм поведінки. Успішне розв'язання моральної проблеми дозволяє зробити дітям відповідні моральні узагальнення, засвоїти норми і правила поведінки [3]. Після закінчення інтерактивної дії, коли у фіналі казки діти бачать підтвердження вирішенню проблеми, яке вони винайшли у процесі діалогу, знову відбувається розмова або анкетування з подальшим обговоренням.

Отже, інтерактивний театр як різновид сценічного мистецтва відображає стосунки між людьми з урахуванням усієї складності переплетень емоційних та предметних зв'язків, свідомих та неусвідомлюваних потреб учасників/учасниць сценічної драми. При цьому сценічне мистецтво збагачує духовний світ особистості, розвиваючи здібності до співпереживання, уміння зрозуміти іншу людину і розділити з нею горе і радість, турботи, допомагає розвинути емпатичні та соціально-перцептивні вміння, здатність до концентрації уваги іншої людині та взаємодії з нею. Саме тому театральне мистецтво, на нашу думку, є адекватною формою, що може застосовуватися у підготовці волонтерів, для усвідомлення не тільки проблеми і формування ставлення до негативного явища, здобуття навички пошуку шляхів для вирішення проблеми з використанням власного досвіду та досвіду інших людей, включаючи можливості підсвідомості та емоційного інтелекту, а також для реалізації ідеї гендерної рівності [2].

**Список використаних джерел**

1. Григорьянц Н. В. Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры // Вестнтк Томского государственного университета. 2014. № 383. С. 73–77.

2. Жеребньова Л. В., Артеменко Т. Б. Соціально-психологічний театр. Київ: Шкільний світ, 2011. 120 с.

3. Житомирський соціально-інтерактивний «Театр життя». URL: http://ztnews.org.ua/index.php?newsid (дата звернення: 01.10.2020).

4. Захарченко І. Форум театр – нове слово у соціальній роботі // Вісник програм шкільних обмінів. 2006. № 26. С. 14–20.

5. Мамадназарбекова К. История факта: истоки и вехи документального театра, свободный // Театр. 2011. № 2. С. 17–19. URL: http:// www.oteatre.info/issues/002/15507 (дата звернення: 01.10.2020).

*Крупкіна Людмила Іванівна*

# МЕТОДИ ОРГАНІЗАЦІЇ ВИСТАВКОВИХ ЕКСПОЗИЦІЙ

Виставкова діяльність є однією з найбільш актуальних сфер сучасної світової економіки, культури та розвитку суспільства. Умовно виставки можна поділити на 3 групи: образотворчі виставки, галузеві комерційні виставки та ярмарки. Останні до виставок можна до виставок віднести умовно.

Основна мета проведення образотворчої виставки – пробудити дослідницький інтерес. Для досягнення цієї мети через різні засоби використання виставкового простору пробуджують емоційні сприйняття людини: зір, слух, нюх, дотик, смак. На етапі заснування ідеї виставки визначають мету виставки і контингент, на який вона розрахована. Якщо виставка розрахована на різновікових відвідувачів виділяють найбільш значущі моменти виставки використовуючи різні кольори фарб, при цьому фоновий колір має бути нейтральним. Існує ряд впливових факторів, що впливають на методи організації експозиції виставки: дизайн демонстраційних стендів, банерів, панно; сучасний чи старовинний інтер'єр; цифрові технології; архітектурний стиль будівлі; інновації, часові тенденції, замовлений стиль.

Зовсім інші вимоги до організації галузевих комерційних виставок. Оскільки їх мета ознайомити споживачів з досягненнями галузі, новими розробками та перспективами розвитку то організатори і дизайнери виставок мають створити ідеальні умови для учасників. Мета діяльності підприємства, що організує виставку – задовольнити учасників в питаннях реклами і просування товарів на внутрішній та зовнішній ринок. Демонстрація продукції та послуг з найбільш вигідної сторони, створення умов для проведення ділових переговорів та укладення угод – саме ці позиції забезпечують успішність виставки. В залежності від сфери економічної діяльності яка представлена на виставці формується виставковий простір та здійснюється дизайн середовища.

Виставковий продукт – це сукупність речових та неречових споживних вартостей, які реалізуються організатором виставок для задоволення потреб учасників та відвідувачів. Вирізняють основні види виставкового продукту: характерний, супутній, додатковий. До характерного виставкового продукту належать послуги оренди виставкової площі та виставкового обладнання; монтажу та демонтажу стенда; дизайнерські послуги проєктування ексклюзивного стенда та індивідуального середовища учасника виставки; розміщення інформації у каталозі виставки.

Супутній виставковий продукт – це послуги харчування, візові, митні, перекладацькі, готельні, транспортно-експедиторські послуги.

До додаткового відносяться послуги: інформаційні, рекламні, маркетингові, оренди додаткового обладнання, організації участі у діловій або конкурсній програмі виставкових заходів.

На виставках основна робота дизайнерів – це розробка проєкту середовища усієї території виставкової експозиції. Їх робота акцентована на формотворення із впровадженням сучасних цифрових технологій в дизайн інтер'єрів виставкових будівель. При цьому вони використовують історико-культурологічний, художньо-стилістичний, графічний методи, а також методи порівняльного та типологічного аналізів, експериментального проєктування.

Дизайнер у своїй роботі розкриває способи використання сучасних тенденцій у цифрових технологіях проєктування інтер'єрів. На основі аналізу накопиченого досвіду та шляхом узагальнення застосування цифрових технологій в дизайні сучасного внутрішнього середовища визначає проєктні підходи до організації предметно-просторового наповнення. А саме: акцентування на художній виразності і образності та домінуванні функціональної складової у вирішенні активних об'єктів.

Кожен із означених підходів реалізується через застосування цифрових технічних засобів та різних способів їх включення до структури предметно-просторового середовища конкретних виставок.

*Лю Бінцян*

## Тан Дун у створенні нового вокалу Китаю

Тан Дун створив оперу «Перший імператор», яка склала епоху в бутті китайського музичного театру. Композитор скористався шляхом Дж. Пуччіні, апробованим в «Чіо-Чіо-сан» і «Турандот»: наповнення європейської системи (у тому числі хоровий спів, у даному випадку камерний хор) архетипами-символами Сходу, с демонстративним цитуванням справжніх східних звуко-образів.

У Дж. Пуччіні це мелодії японські й китайські, у Тан Дуна – звучання вокалу із залученням прийомів східного горлового (обертонового) співу, гри на скрипці й віолончелі смичком і піццікато, що співвідносне з технікою струнних щипкових й струнних смичкових у східному інструментарії. Китайська символіка виявляється в грі ударників – на литаврах, великому барабані, дзвіночках.

Загалом китайський оперний принцип вибудовування музичного ряду з орієнтуванням на типовий мотив *цян* як чюйпэ (сюйпе) створює особливі умови в піднесенні єдності простоти й високості, які порівняні з італійською веристською опорою на *популярні-типові* прийоми *оперного* звучання. Наявність же рясних балетно-акробатичних сцен у показових китайських спектаклях оновленої цзіцнцзюй, покликаних символізувати грандіозні історичні перетворення, що уводить від американської мюзиклової «танцюючої вулиці» Л. Бернстайна й ін. – до *танцю нації*, у момент її історичного тріумфу. Це міркування важливі для проникнення в метод Тан Дуна, який збігом життєвих обставин поєднав напрацювання національного мистецтва й розмаїтість досвіду європейської академічної й авангардної музики. Саме даний шлях з'єднання стислої драматургії й грандіозного історичного розмаху визначив позицію Тан Дуна, генія американської й китайської музики XXI ст., у його звертанні до оперного жанру.

Опера Тан Дуна «Перший імператор», написана в 2006 р., претендує на історичну глибину викриття тиранічної державної системи, уособленої в опері в персоні Цінь Шихуачуня – імператора, що здійснив об'єднання країни після сторіч роз'єднаності, а також побудував Велику китайську стіну заради захисту країни від ворогів. Лібрето опери, написане самим Тан Дуном у співробітництві з Ха Цзінем, містить прозорі аналогії до режиму Мао Цзедуна, що підніс Китай на положення великої держави світу.

Даний твір вінчав цілий ряд етапів-завоювань композитора у творах для сцени: «Марко Поло» (1996), «Піоновий павільйон» (1998), «Чай – дзеркало душі» (2002), «Перший імператор» (2006). Усі композиції, маючи серйозні в історичному й морально-етичному значенні сюжети, апелювали також до масової музичної свідомості, об'єктивно здійснюючи програму *мінімалістів,* які в особі Ф. Гласса, Дж. Кейджа, С. Райха зробили значний вплив на сформований ними творчий шлях. Примітивістський комплекс мінімалізму становить канал зв'язку з веризмом, складовою якого (реалізм натуралістичного типу) виступає примітив «провінціалізмів-діалектизмів», що відверто виражається у творах П. Масканьї, Р. Леонкавалло, Л. Яначека й ін.

Опера Тан Дуна складається із двох (!) дій, надзвичайно насичених подіями, зміст яких сконцентрований навколо музично-артистичного акту придворного життя – створення гімну на честь Імператора, що персоніфікує силу й цілісність держави. Дана конфуціанська за своєю суттю ідея, з одного боку, специфічно китайська – історично тільки в Китаї одного разу була організована

Музична палата, щось типу «Міністерства музики» – заради соціально-економічного порятунку держави. З іншого боку, головними діючими особами виступають герої-артисти – такими є й сам Імператор, стурбований ідеєю музичної символізації держави й влади, його дочка, прекрасна Юецзянь, розумна й шляхетна, нарешті, композитор Гао Цзянлі. Такий нахил у сюжеті знаходимо в багатьох веристських операх, що створюють ефект «сцени на сцені» («Паяци» Р. Леонкавалло, «Богема», «Тоска», «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні), що йде від культу ідеї особи-маски в символістів. Таким чином, вимальовується помітний неосимволістський зріз виразності опери Тан Дуна, що чудово органічно вписується в *неосимволізм* поставангардного мистецтва.

Однак Тан Дун вводить персонажів, що гіперболізують артистичний крен лібрето: це Шаман (виконує мецо-сопрано), а також Цзін-Цзян Магістр, офіційний геометр (виконує артист Пекінської опери). Так в одному спектаклі з'єднані вміння європейського і китайського національних театрів, що створює навмисну стильову еклектику вистави, яка нагадує такого роду прийоми живопису символізму (див. двоїстість виразного письма Г. Клімта, що з'єднував площинні й об'ємні зображення у своїх картинах). Ця підкреслена еклектика відбита й у звучаннях, що сполучають традиційний китайський інструментарій, у тому числі із грою на сцені на ціні, з європейським оперно-симфонічним складом.

Тембральний підбор голосів нарочито виділяє високі звучання: з 8 солістів – два тенори (Імператор, Гао Цзянлі), співаючий фальцетом Цзін-Цзян Магістр і три жіночих голоси (у тому числі звучання голосу Шамана, що імітує фальцетний спів). Така спрямованість до високих «дзвенячих» регістрів показова для китайського інструментарію й вокалу. І в підтримку цієї тембральной аналогії партії Генерала Вана й Міністра доручені, відповідно, басові й баритону, наповнені стрибками більш ніж у двооктавному обсязі, з кульмінаційними підйомами на $f^1$ і $gis^1$, що вводить регістрові стикування з теноровим співом, включаючи «торкання фальцетування», які органічні для чоловічих голосів у Пекінській опері (спів напруженим фальцетом, тоді як у речитативі підключається весь діапазон чоловічого природного голосу) і виняткові в європейській оперній системі. Тим самим вокал європейської оперної системи розширюється залученням прийомів вокалу (інструменталізму розспівування у співі) національної китайської опери.

*Мазніченко Олена Володимирівна*

# ВПЛИВ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ НА СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Архітектуру, як синтез мистецтв, можна розглядати як сукупність окремих видів мистецтва, що засобами проєктування та конструкції поєднуються в одній споруді. Кожна складова архітектурного об'єкту вносить свою частку до виникнення естетично цілісних творів мистецтва, котрі стають унікальними у світовій культурній спадщині та формують культурні цінності суспільства. Тобто особистість архітектора-митця відіграє вирішальну роль у синтезі мистецтв у архітектурі, та уособлює найвищу, позачасову форму культурного розвитку.

Ідеологічні та соціальні погляди архітектора, його просторові, конструктивні й естетичні уявлення знаходять своє вираження в художньому формоутворенні і стилістичному характері, тому особистість майстра-педагога відіграє провідну роль у виховному процесі. Б. Г. Бархін цитує з часопису, який на той час перекладався з французької «L'Architecture d'Aujourd'hui»: «Архітектор – це той, хто займається справами людськими <…>. Він повинен бути художником і поетом і в той же час обізнаним інженером» [2, с. 4].

Особистість митця, зокрема архітектора, виступає як носій найвагоміших культурних цінностей часу. Архітектурне мистецтво, перш за все, унікальне тим, що завжди є сучасним, оскільки у його основі лежить синтез – тобто взаємозалежна та органічна єдність різних видів мистецтва (скульптури, живопису, декоративно-прикладного мистецтва тощо), історичних передумов та соціально-політичних особливостей часу. Як результат такого синтезу людство отримує нові цілісні художні ансамблі, а також провокується до нових, як архітектурних, так і інших мистецьких звершень.

Львівський дослідник О. С. Пасічник зауважує, що «саме в архітектурній школі закладається філософія та ідеологія національної архітектури, формуються цінності і критерії оцінки та світогляд особистості архітектора, його власний підхід до вирішення проблем архітектурної діяльності» [3]. Український мистецтвознавець Г. Н. Логвин, визначаючи поняття «школи архітектурної народної творчості», зазначає, що це – історично усталені напрями масової архітектурної творчості, що спираються на традиційні прийоми і засоби архітектурного формування простору та інженерно-конструкційні рішення, втілені в певних матеріалах, і є виявом естетичних ідеалів та світогляду народу [1, с. 309]. Отже, можна зробити висновок,

що архітектурна школа, перш за все, спирається на історичні, культурні й світоглядні особливості суспільства та часу, упродовж якого вона існує.

Яскравим прикладом всесвітньо відомої архітектурної школи, що значною мірою вплинула на архітектурну культуру сучасності, є Чиказька архітектурна школа, котра існувала упродовж 1880–1890-х років; її характерною ознакою було створення великих вертикальних споруд, зокрема хмарочосів. Архітектори Чиказької школи створювали будівлі, що поєднували в собі ясність композиції з виразною пластикою деталей — саме такий принцип відбиває логіку конструкції. Найбільш видатним представником Чиказької школи та її ідеологом був архітектор Луїс Саллівен. Саме він створив перший у світі хмарочос та став основоположником концепції «органічної архітектури». Узагальнюючи ідеї раціоналістичного напряму в естетиці американського романтизму, Л. Саллівен проголосив: «форма в архітектурі наслідує функції» [4].

Без біографічного розгляду особистості, що так чи інакше впливала на культурне тло, без цілеспрямованого осмислення її професійної діяльності, культурологічне розуміння часу не може бути реалізованим уповні та, може існувати лише як набір цілком абстрактних сенсів і принципів.

Звертаючись до провідних світових мистецтвознавчих міркувань нашого часу, зауважимо взяту за ключову думку, що саме архітектура, де поєднуються творчість та технології, є одним із основних мистецтв, що мають найпотужніший вплив на культурне середовище часу та місця.

Сучасний стан архітектурного середовища та культурного розвитку потребує наголосу на архітектурно-культурних дослідженнях – як для розширення наукових кордонів культурологічної науки, так і для більш буденних завдань, наприклад, справи охорони пам’яток та розуміння і збереження власної історії, як основи національно-культурної ідентичності.

**Список використаних джерел**

1. Архітектура: короткий словник-довідник / за заг. ред. А. П. Мардера. Київ: Будівельник, 1995. 336 с.: іл.

2. Бархин Б. Г. Методика архитектурного проектирования: учеб.-метод. пос. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва: Стройиздат, 1982. 224 с.

3. Пасічник О. С. Ґенеза архітектурної школи Львівської політехніки та внесок її випускників у розвиток архітектури: автореф. дис. ... канд. архітектури. Львів, 2004. 18 с.

4. Kaufman M. Father of Skyscrapers: A Biography of Louis Sullivan. Boston: Little, Brown and Company, 1969. 171 p.: ill.

*Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна*

# ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕТНОГРАФІЧНОЇ ТЕЧІЇ В ТЕАТРАЛЬНИХ ЗАРИСОВКАХ ТА ЕСКІЗАХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ (ПЕРША ТРЕТИНА XX СТОЛІТТЯ)

Ідеї просвітництва, а згодом інтерес до фольклору та народного побуту періоду романтизму зумовили розвиток в образотворчому мистецтві України етнографічної течії – своєрідного різновиду українського рисунка, який досяг вершини розквіту в останній третині XIX – на початку XX ст. Становлення етнографізму відбувалося в різних жанрах, зокрема, побутовому, пейзажі та портреті. Вони, в свою чергу, мали свої особливості розвитку в театральному мистецтві. Сама сутність українського «етнографічно-побутового театру» межі XIX–XX ст., насиченого народною тематикою, віддзеркалює звернення до «цієї соціяльної верстви, що захоплювалася тоді національною романтикою з революційно-ліберальними гаслами правого народництва» [1, с. 93]. Навіть становлення авангардних течій та нового українського театру, починаючи з другої половини 1910-х років співіснувало із іще доволі «міцними традиціями буржуазного декораторства, досить різноманітного. Окремі маляри існували в стихії побутописання, імітуючи на сцені дійсність, роблячи з театральної вистави станкову картину» [2, с. 93]. Окрім того, підкреслено етнографічні риси у театральних костюмах використовували, зокрема, для «соціальної характеристики персонажів: наприклад, сільські багатії, прихильники «старих часів», вдягнені часто у національний костюм, водночас основна маса – «інтернаціонально» злидарські, відповідно до регіону місця дії» [3]. Відповідно, зарисовки народного одягу, побутових речей, зброї тощо використовувалися в якості допоміжного матеріалу для створення ескізів сценографії та костюмів. Особливим напрямком розвитку етнографічного портрету, який мав місце лише в театральному середовищі, були зарисовки артистів в ролях.

У першій третині XX ст. театр був центром культурно-мистецького життя в Україні, тим ядром, яке об'єднувало фахівців різних мистецьких спрямувань та галузей. Так, збережені у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України аркуші етнографічного характеру свідчать про звернення до цієї теми не лише художників-сценографів, а й діячів інших сфер культури. Дослідники, зокрема, зауважували ґрунтовну роботу по збору етнографічних матеріалів художника, письменника, дипломата та громадського діяча

Івана (Ісроеля) Кулика [7], який створив у 1910-х роках «дивовижні декорації» [5, с. 192], працюючи із трупою О. Суходольського, а у 1920 р. – зарисовки артистів Першого театру Української Радянської Республіки імені Шевченка в ролях.

Великий спадок залишив Юрій Павлович (1872–1947), український художник-етнограф, вихованець Київської рисувальної школи Миколи Мурашка, автор чисельних етнографічних малюнків та наукових праць, зокрема монографії: «Джерела народного театру на Україні». У фондах МТМК збереглися зарисовки селянського одягу, селянських типів та українських хат, виконані художником 1924 р. у різних губерніях України: у Гадяцькому, Звенигородському, Остерському, Радомисельському, Сосницькому, Хорольському повітах Київщини, Чернігівщини, Полтавщини та Уманщини. Також колекція музею нараховує біля півтори сотні невеличких акварельних замальовок, виконаних Ю. Павловичем під час виконання опер «Аїда», «Євгеній Онєгін», «Кармен», «Лоенгрін», «Тоска», «Фауст» та «Ференджі» 1933 р. у Київському театрі опери та балету й у Ленінградській музичній драмі (згідно записів у картотеці). Ці аркуші є своєрідним репортажем художника, який виконував по декілька десятків начерків за один вечір, зберігаючи для нащадків образи й костюми артистів у ролях, особливості сцен та дій. При цьому, Ю. Павлович ретельно занотовував дату створення малюнку, назву театру, опери, сцени та імені персонажу. Особливу цінність для істориків театру становлять чисельні замальовки глядачів. Художника-етнографа цікавили характерні риси типажів театральної публіки залежно від придбаного місця у залі – партеру, ложі, бельетажу та галереї.

До збору етнографічного матеріалу, зокрема народного костюму, зверталися художники театру Данило Нарбут, Галина Нестеровська; також збереглася колекція зарисовок російських народних костюмів XIX ст. з архіву засновника Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР, режисера та актора Василя Василька.

Впродовж тривалого часу, сягаючи корінням аж до XVII ст., в українському образотворчому мистецтві розвивалася лінія «типажно-костюмних» творів етнографічного характеру. Починаючи від середини XIX ст. особливістю етнографічного портрету стають пошуки психологічних характеристик портретованих. Образ людини поступово набуває власної цінності, постає вагомою складовою народознавчого дослідження, втілюючи типаж, характер, антропологічні особливості етнографічної групи, до якої належить зображуваний. На початку XX ст. цей напрямок отримав поштовх до розвитку в надрах авангардних ідей, трансформувавшись у експресивні сценічні образи Івана Курочки-

Армашевського, Вадима Меллера, Анатоля Петрицького. Стилізацію «під народний примітив, український лубок» [6, с. 394] використовував у ряді вистав І. Курочка-Армашевський. Важливою й відмітною рисою сценічних образів Анатоля Петрицького стає використання декоративності, колориту народного мистецтва. Ряд сценічних костюмів створених Петрицьким, зокрема, до вистав «Камінний господар» Л. Українки (1921), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1920–1921), «Північні велетні» Г. Ібсена (1921), «Вій» О. Вишні (1925) ошатністю та монументальною декоративністю образів апелюють до українських портретів-парсун XVIII ст. Театральні строї А. Петрицького, таким чином, являють собою сполучну ланку, своєрідне продовження-трансформацію етнографічної лінії в українському образотворчому мистецтві. Як зазначав ще у 1929 р. В. Хмурий, Анатоль Петрицький «…перший показав, чим може прислужитися і в який спосіб можуть бути зужиті колосальні скарби нашого мистецтва минулих епох сьогодні. Він не підходив до них з міркою етнографіста, а йшов шляхом трансформації й переоцінки» [4, с. 10].

Середовище театру, яке народжувало сценічний образ, відштовхуючись від літературного джерела, зумовило особливості розвитку етнографічної течії в оформленні вистав: її еволюцію від суто побутово-зображувальної трактовки до піднесеної узагальненості образу, народженого у сплаві традицій народного мистецтва із ідеями авангарду.

**Список використаних джерел**


1. Буревій К. П. Саксаганський на тлі українського побутового театру // П. Саксаганський. Театр і життя. Мемуари. Харків-Полтава: Рух, 1932. С. 3–19.
2. Єрмакова Н. До «театру єдиної волі». Публікація документу: Дмитро Чукін «Художник у Березолі» // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії ’2015: зб. наук. праць. 2015. Вип. 7 (18). С. 85–98.
3. Красильникова О. Драматичні образи Миколи Куліша: сценографічна інтерпретація. URL: https://md-eksperiment.org/post/20161022-dramatichni-obrazi-mikoli-kulisha-scenografichna-interpretaciya (дата звернення: 01.10.2020).
4. Петрицький Анатоль: Театральні строї / текст В. Хмурого. Київ: Держ. вид-во України, 1929. 24 с.
5. Петровський-Штерн Й. Посмертно репресований Іван Кулик. Листи Л. Первомаийського до Ю. Бейдера // Епістолярія. С. 191–212. URL: http://ua.judaicacenter.kiev.ua/wp-content/uploads/2012/07/Lustu.pdf (дата звернення: 05.10.2020).
6. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: ФЕНІКС, 2007. 608 с.
7. Тітова Н. В. Іван Кулик про національну й політичну самоідентифікацію особистості // Вісник Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. 2013. № 6 (50). С. 412–419.

*Мохнюк Руслан Степанович*

# КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ РІВНЕНСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ У ЇХ ГРОМАДЯНОФОРМУЮЧОМУ ВИМІРІ

Громадянське суспільство України в нинішніх складних умовах особливо чутливе до різних проявів духовного надбання. Культурно-мистецькі проєкти, що стоять в цьому ряду є важливими, адже в них акумулюються основні засади загальнолюдських, суспільних, національних, родинних, естетичних та ін. цінностей. Залучаючи масову аудиторію до творчого процесу громадяноформуючі проєкти впливають на особистісне зростання людини, яка в подальшому відтворює, змінює, покращує дійсність.

Культурно-мистецькі проєкти Рівненської організації НСПУ мають різновекторне спрямування щодо їх тематики, жанрів, форм, залученості аудиторії до дійства. Кластерний підхід робить можливим співпрацю з різними установами та організаціями. Так, 2018 р. вперше на Рівненщині в кожному районі та серед ОТГ за сприяння та співпраці органів місцевого самоврядування було проведено зустрічі з місцевою молоддю з метою виявлення їх творчого потенціалу для подальшої участі в обласних письменницьких та мистецьких проєктах. Результатом співпраці став проєкт «Молодіжна літературна платформа». Синергія літератури, традиційної та модернової скульптури, живопису, музики (зокрема, рок-музики), інклюзивної освіти, соціальної позиції щодо пропаганди здорового способу життя реалізується у проєкті Всеукраїнського фестивалю «Суб-культура», де студентство та творчо-мотивована молодь має можливість соціально-культурного та творчого самовираження.

Розмаїття тематики, жанрів і форм спостерігаємо на Всеукраїнському щорічному арт-семінарі «Куст», де навчання молоді відбувається у форматі курсів, лекцій, семінарів-практикумів в поєднанні з культурно-туристичними атракціями, метою яких є популяризація історико-культурних осередків області, туристичної привабливості та культурної вагомості на мапі європейської культурної спадщини. Фінансова підтримка Управління культури і туризму Рівненської ОДА доповнилась у 2019 р. грантовими коштами Українського культурного фонду. Літературна сцена, письменницькі локації, ватра, поетичні батли, джем-сейшени між конкурсантами, гостями та відвідувачами, літературні дискусії, лекції відомих

українських поетів та письменників, виступи лірників, кобзарів, бардів – програма «ЛІТ-side» рок-фестивалю «Тарас Бульба». Мікст сучасних креативних напрямів української культури, наближення письменницького менталітету, креативної молоді до нових європейських напрямів літературного процесу, популяризація читання української літератури – громадяноформуюча основа цієї літературної локації упродовж декількох днів.

Інклюзія, благодійництво є напрямами діяльності Рівненської організації НСПУ, про що свідчать: соціально-культурний проєкт «Відеоальманах рівненських письменників», який реалізовується з метою популяризації творчості місцевих авторів серед інклюзивного населення області та залучення людей з вадами слуху до літературного процесу на Рівненщині; чисельні благодійні літературно-музичні імпрези з метою збору коштів для онкохворих дітей області у співпраці з благодійними, громадськими організаціями, творчими спілками, релігійними громадами; видання альманаху «Ангел на ротації» – видання творів двадцяти талановитих дітей та молодих літераторів від 6 до 18 років із сімей АТО, що стало прикладом для творчого саморозвитку їх однолітків.

Як відомо, Рівненщина знана своїм письменництвом. Її осердя знаходиться в селі Дермань, де і проводиться мистецьке свято «Дерманський світильник» та відбувається вручення Премії ім. Світочів, що заснована 2003 р. Рівненською ОДА та Рівненською організацією НСПУ. Про громадяноформуюче наповнення даного проєкту свідчить його мета – сприяння розвитку літератури в краї та увіковічнення пам'яті видатних діячів культури та літератури. Премія вручається за плідну творчу, громадську та культурно-просвітницьку діяльність. Окрім того, щорічно у Рівному відбувається вручення міської літературної премії імені Уласа Самчука у літературному музеї його імені. На інших локаціях у день народження поета організовуються літературні читання та «Самчукові зустрічі» з нагородженням переможців учнівського конкурсу імені Уласа Самчука. Присутні урочистостей на всіх рівнях підтримали ініціативу щодо повернення творів Уласа Самчука у шкільну програму.

Громадянська позиція голови Рівненської організації НСПУ І. Баковецької спрямована на участь у креативних проєктах. Вона співорганізаторка та учасниця: вечора-реквієму у рамках відкриття в «Мистецькому Арсеналі» виставки документальних фотографій та творів Героя України художника Т. Більчука «Переведи мене через Майдан»; письменницьких резиденцій при Свято-Воскресенському монастирі в

урочищі Гурби; Еко-фестивалю письменників-бардів «Бурштинові рими» у с. Остки Рокитнівського району. За її участі здійснювалась підготовка та організація видання, презентація альманаху дитячої творчості «Весняна поетична толока» вихованців з особливими потребами літературно-розвивальної студії «ЛітЕра» Палацу дітей та молоді.

Отже, аналіз фактологічно-практичного матеріалу щодо культурно-мистецьких проєктів Рівненської організації НСПУ засвідчує їх громадяноформуючий потенціал.

*Панченко Світлана Анатоліївна*

## ПАЛОМНИЦТВО ЯК ФЕНОМЕН У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Ввібравши в себе ідеї мандрівництва, християнське паломництво стало, свого роду школою, яка дає людині поняття про життя. Паломник багато чому навчається, дивлячись на історичні пам'ятки християнської культури, він бачить як на пустельних місцях і островах утворилися монастирі з тисячами ченців. При зустрічі з окремими духовними особами він сприймає цей урок на все життя. Для будь-якого віруючого відрадніше, цінніше і найсуттєвіше перебувати в місцях, які згадуються в Св. Писанні або пов'язані з шанованими святими і відомими святинями. Християнська Церква так пов'язана з історією, що звеличує значення місць земного життя Христа і Його прояви в житті святих, вона вважає ці зібрання вірних на місцях діяльності Спасителя приводом до спілкування про віру та молитви.

Христос сам говорить: «Я – шлях» (Ін. 14:6). Зі слів митрополита Антонія Сурожського – «християнський шлях, будь то шлях від землі до неба, духовний шлях, який ми всі проходимо, або невеликий шлях у просторі ми можемо проходити без поспіху, якщо зрозуміємо, що шлях наш – Христос, що наш супутник – Христос, що Христос не тільки чекає нас попереду, як мета, але Він же і позаду нас, на початку шляху. Кожен наш крок на цьому шляху – Сам Христос, бо Він – шлях, і важливо не досягти мети як можна швидше, а інше: важливо, щоб кожен крок цього шляху був сповнений сенсу, багатий змістом» . Цими словами дуже чітко характеризується одна з ідей «духовного» паломництва.

Із цим перекликається і середньовічний християнський живопис. Звертаючись до інтер'єрних розписів деяких візантійських храмів знаходимо тут елементи топографічного символізму коли будівля сприймається як образ (тотожний першообразу) місць, освячених земним життям Спасителя. Тут кожна частина храму ототожнюється з

певним місцем Святої землі. «Зважаючи на цикл образів, віруючий може здійснити символічне паломництво у Святу землю, просто розглядаючи зображення в місцевій церкві. Можливо, з цієї причини реальні паломництва в Палестину відіграли в релігійному житті візантійців досить незначну роль, а ідея хрестових походів майже не знайшла відгуку у Візантійській імперії. Цим можна пояснити відсутність у Візантії повторень конкретних палестинських святинь, в тому числі Гробу Господнього, які займали важливе місце в архітектурі та благочесті Заходу» [3].

Ще у V–VII ст. виникає традиція «поклонятися» іконам і мощам святих угодників. Хочеться відзначити, що слово «шанувальник» (давніший варіант слова «паломник»), є перекладом грецького слова «*проскинесис*». Це слово є богословським поняттям. Воно походить від іменника поклоніння («προσκυνεῖν»), яке є одним із ключових слів богословської спадщини Сьомого Вселенського собору, де було засуджено єресь іконоборства. Перед отцями Собору стояло завдання показати, що поклоніння святим іконам не є ідолопоклонством. Так само Собором було прийнято християнське догматичне вчення про шанування святих угодників Божих (їх мощей). Здійснюючи акти шанування святих ікон, ми поклоняємося їм, але не віддаємо тієї честі, що належить одному лише Богові. Отже, поклоніння є формою віддавання честі Богові за допомогою видимого образу. Це ж слово в церковному Переказі відноситься і до святих місць. Отже, воно показує сенс паломництва, який полягає у поклонінні святим місцям [2].

Поклоніння святим мощам пов'язане із властивим для них Божественним даром, який за вченням Церкви, даним Спасителем святому, зберігаються і в його мощах. «Це шанування ґрунтується на розумінні творіння як благого діяння Божого, в якому від початку міститься добра воля Творця, Його задум про порятунок світу людського, який перетвориться в прийдешнє Царство Небесне. Мощі святих угодників являють собою малі частинки цієї перетворюючої речовини, виконані Божественною благодаттю, і тому Царство Небесне чудесним чином зримо присутнє в них вже в наш час. Відповідно, поклоніння святим мощам розуміється як шанування тих, хто у своєму духовному подвигу здійснив Божественний задум про світ. Саме тому храми і монастирі, де знаходяться мощі особливо шанованих святих, стають місцем масового паломництва християн» [1, с. 130–131].

Звісно, що паломництво, це частина релігійного життя людини. Але мета і в паломництві (релігійне поклоніння святиням, тобто здійснення молитов, а також участь в богослужіннях в святому місці), і

релігійному туризмі (знайомство з історією святих місць, життям святих людей, церковною архітектурою і мистецтвом) майже співпадає, з одною обмовкою, що екскурсії під час паломницької поїздки можуть бути не обов'язкові, а лише допоміжним засобом. З іншого боку – туристи, можуть не здійснювати обов'язкових для паломників сакральних ритуалів [1, с. 102].

Релігійні туристи і паломники мають спільну мету – духовне зростання, ознайомлення і пізнання особливих сакральних місць, пов'язаних з із віровченням. Таким чином, можна стверджувати, що релігійний туризм, це «розширена версія» релігійного паломництва.

**Список використаних джерел**

1. Житенёв С. Ю. Религиозное паломничество в христианстве, буддизме и мусульманстве: социокультурные, коммуникационные и цивилизационные аспекты. Москва: Индрик, 2012. 263 с.

2. Марк (Головков) (архиепископ Егорьевский). О смысле православного паломничества // Православный паломник. 2001. № 1. URL: http://pilgrims.in.ua/ru/top-palomniku/o-smysle-pravoslavnogo-palomnichestva.html (дата звернення: 04.10.2020).

3. Церковная археология. URL: http://kursak.net/cerkovnaya-arxeologiya/ (дата звернення: 04.10.2020).

*Папченко Валерій Павлович*

## ВИТОКИ ПРОФЕСІЇ МУЗИЧНОГО ПРОДЮСЕРА

Головне завдання процесу музичного продюсування, а саме його творчого аспекту, полягає в тому, аби знайти методи, які б покращили звучання музичного твору (мається на увазі, що продюсер працює над музикою, написаною композитором). На наш погляд, термін «музичний продюсер» більш загально визначає особливості професії фахівця, який працює на теренах звукозапису і працює з музикантами і музичним матеріалом, тому далі ми будемо застосовувати саме цей термін.

Ключовим моментом для звукорежисера, який вирішив спробувати себе у якості музичного продюсера – це не енциклопедичні знання у галузі електронного і акустичного обладнання, а глибоке розуміння того, яка з фонограм звучить добре, а яка невдало. Тут варто зазначити, що в літературі зустрічаються інші зазначення цієї професії – «продюсер звукозапису», «саунд продюсер», «аудіопродюсер». Є багато підстав вважати їх синонімічними. Стандартна ситуація для продюсера така: музична п'єса звучить досить добре, але її треба покращити. Якщо продюсер, який сформувався зі звукорежисера, вільно орієнтується у музичному матеріалі і студійному устаткуванні, йому залишається лише уважно прослухати результат, здійснити потрібні зміни в аранжуванні і

звуковій обробці, та зробити свій вагомий висновок щодо естетичної якості і перспективності фонограми.

Дійсно, якщо продюсер-звукорежисер може реалізувати своє бачення музичного твору, маючи лише початкові технічні знання, але чітко уявляє собі важливі особливості звучання твору, то навіщо йому треба бути обізнаним в усіх тонкощах студійного обладнання – безлічі складних реверберaторів, компресорів, еквалайзерів студії звукозапису, які постійно обновлюються виробниками? Для роботи з обладнанням існує звукорежисер (у англомовній аудиторії – звукоінженер, sound engineer), а завдання музичного продюсера – створити фонограму, яка матиме комерційний успіх і підкорить серця шанувальників.

Не варто забувати, що прилади обробки звуку розроблені радіоінженерами і програмістами, але не звукорежисерами і продюсерами. Тим не менш, більшість виробників обладнання робить усе можливе для того, щоб ці прилади відповідали запитам останніх. Нажаль, деяка кількість обладнання пропонує набір функцій, які не відповідають реальним потребам звукорежисерів.

Вуха підкажуть музичному продюсеру, наприклад, які мікрофони ліпше використати, де їх розташувати біля джерел звуку, коли і яку корекцію звуку використати, і якою повинна бути обробка звучання ефект-процесорами. Удосконалюючись у процесі створення записів, «продюсер-зі-звукорежисера» поступово почне інстинктивно розуміти, коли музична ідея спрацьовує, а коли ні. Такому фахівцеві вистачить базових знань з сольфеджіо і музичної літератури, щоб за такою схемою вирости у музичного продюсера, і тому є чимало прикладів. Продюсеру – звукорежисеру буде легше працювати зі вже записаним «первинним» музичним матеріалом. Наприклад, з рок-гуртами, що самостійно пишуть музику для себе. Саме за такою схемою виросли, пройшли етап продюсування й успішно працюють і працювали самостійно більшість провідних українських рок-гуртів: «Океан Ельзи», «Скрябін», «ВВ», «Друга ріка», «Скай», «Бумбокс» та ін. Навпаки, вітчизняні солісти – поп-виконавці здебільшого не пишуть пісні для себе, а використовують твори незалежних композиторів.

Отже, ключовим моментом звукорежисера, який прагне стати музичним продюсером є не енциклопедичні технічні знання, а глибоке розуміння того, яка фонограма здатна зацікавити потенційного слухача, а яка – ні, і що заважає зробити це. А головне – розуміти, якими методами поліпшити звучання, коли музичний твір звучить добре, а мусить звучати яскраво.

*Романенкова Юлія Вікторівна*

*Братусь Іван Вікторович*

# ТАНДЕМ «МИТЕЦЬ-ГЛЯДАЧ» В УМОВАХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

Феномен стосунків митця та глядача сягає своїм корінням давнини – ще з античності проблема вибудовування творчих взаємин між автором як виробником творчого продукту та глядачем як його споживачем викристалізовувалася в самостійне поле для роздумів, а згодом – і для наукових досліджень. Якщо кілька сотень років тому мистецтво мало переважно замовний характер, що означало цілковиту залежність митця від замовника, то згодом ця залежність слабшала, що провокувало зміцнення свободи художника, розгортання його можливостей.

Мабуть, перші серйозні спроби відірватися від диктату волі замовника можна спостерігати ще у період Ренесансу, коли, наприклад, Леонардо в Італії, Босх – у Нідерландах могли дозволити собі небачену розкіш – працювати для себе. Але це ще довго будуть лише стихійні прояви самостійності митців, їх волелюбство, норовливість інколи коштували їм вдачі, безбідного життя, і дехто міг або піти у безвісність, або взагалі померти у боргах. Пояснювалося це просто – за те, що не до вподоби замовникові, він не стане платити, і митець змушений робити вибір – або жити, але йти на компроміс із власною совістю, або жебракувати, але дихати в мистецтві вільно.

Ті самі стосунки у митців віками формувалися не тільки з безпосереднім замовником, але і з глядачем загалом: публіка або сприймає запропоноване митцем, або відштовхує, прирікаючи творця або на колабораціоністські поступки, або на долю одинака-маргінала. Мало хто наважувався свідомо обрати другий варіант – частіше митець був змушений підлаштовуватися під забаганки більшості, прогиналися під натовп, тобто залежати від вимог публіки, що давало йому змогу виживати. Мало хто, наприклад, у XVI чи XVII ст. був у змозі працювати так, як того вимагає душа, для себе. Це було можливо в поодиноких випадках, тільки якщо або митцеві поталанило, як, наприклад, Босху, вигідно одружитися, мати фінансову спроможність для існування, не так залежати від замовника. Значно частіше траплялися типовіші, але трагічні приклади небажання митця втрачати власну особистість через тиск замовника чи публіки та непорозуміння з ними: як жебрак помер славетний Донателло, був оплутаний, наче павутинням, сіткою боргів

Рембрандт, трагічно пішов з життя ван Гог, не дочекавшись розуміння, за ним пішов і Гоген, не визнаний глядацькою машиною морального знищення, помер від нестачі грошей на лікування Амадео Модільяні, помер майже жебраком Едгар Аллан По…

ХХ ст. теж не стало милосерднішим до творчих особистостей, хоча вони навчилися інакше реагувати на неприйняття натовпу, менше залежати від думки глядача та навіть йти йому наперекір – звідси і стрімке збільшення кількості трагічних доль серед митців. Ледь зводив кінці з кінцями знаменитий актор-комік радянського кіно Георгій Віцин – помер у жалюгідних умовах; легендарна актриса Тетяна Самойлова, якій аплодували Канни і яка поставила на коліна світ ролями у фільмах «Летять журавлі» (1957) та «Анна Карєніна» (1967), померла у безмовному забутті; зовсім молодим помер знаменитий актор Володимир Івашов, змушений із поганим здоров'ям підробляти на будівництві, щоб прогодувати родину; у забутті, хворобі та майже голоді помер славетний актор Михайло Кононов; хвора, забута та морально знищена, пішла з життя знаменита актриса Тамара Носова; улюбленець публіки, український актор Борислав Брондуков помер майже жебраком, не маючи можливості нормально лікуватися… Публіка для митця – і суддя, і замовник-годівник, і натхненник, і… вбивця.

І в умовах сьогодення теж існує і замовне мистецтво, і мистецтво заради мистецтва. Перший випадок – коли йдеться про колабораціонізм замовника-глядача та митця, коли автор або порозумівся з публікою, змусивши її прийняти його правила існування у створеному арт-просторі, або ж сам відформатував цей простір відповідно до забаганок глядача. Другий випадок – традиційне андерграундне мистецтво, яке існує незалежно від наявності прийняття публікою. Але феномен взаємодії, діалогу з глядачем має бути – результат залежить від того, чи співпадуть ритми дихання творця та глядача, чи однаково вони бачать світ.

Арт-процес невідривний від діалогу між автором та глядачем, що є формованим віками тандемом. Демонстрація арт-продукту, мистецького твору глядачеві – це щоразу випробування, екзекуція. Але саме відсутність цього майданчику для діалогу і стала основним викликом сьогоднішнього художнього життя, арт-процесів усього світу. Пандемія, світова проблема «COVID-19», стала лихом для сотень тисяч людей не тільки через загрозу для фізичного життя та здоров'я. Заборона на масові заходи позбавила митців доносити плоди своєї праці до глядача – перервався діалог, що вибудовувався століттями…

Запропонований вимушений он-лайн-формат для вистав, концертів та виставок аж ніяк не може стати новою формою

спілкування, це лише вимушена штучна імітація арт-життя, немов дія кардіостимулятора замість здорового серцевого ритму. Відсутнє головне – жива взаємодія з глядачем, зворотня реакція… Формат он-лайн переглядів та оцифровування мистецького продукту – це реалії сьогодення, вихід із становища. Але цей формат, що дозволяє глядачеві не впасти у відчай, при цьому аж ніяк не приходячи на допомогу самому митцеві, позбавленому взаємодії з публікою, є лише ТИМЧАСОВИМ ВИМУШЕНИМ методом виходу з ситуації, але ніяк не має стати постійним. Небезпека лежить у потенційній ймовірності звикання та поступового прийняття, підміни понять – сприйняття вимушеного формату як нового методу ведення діалогу. Людині властива лінь, звичка мінімізувати зусилля, тому існує небезпека (особливо для молодої генерації) поступового зникнення потреби у людства дивитися «вживу» вистави, відвідувати музеї, слухати музику в залах… А це може спровокувати відмирання цілої низки мистецтв і взагалі перетворити на рудимент мистецький шар, тобто радикальну зміни парадигми, переформатування системи цінностей та «знедуховлення» майбутніх поколінь із стертою культурною пам'яттю. Саме це є одним з найстрашніших викликів сьогодення, протистояти якому – основна мета арт-еліти будь-якої країни з багатим культурним спадком.

*Рябуха Юрій Валерійович*

*Немировський Даніїл Сергійович*

## Події Хмельниччини в творчій діяльності Миколи Самокиша

Події Хмельниччини знайшли масове відображення в українському образотворчому мистецтві. М. Самокиш перші свої роботи на козацьку тематику виконав ще в 1900 р. для альбому Д. Яворницького «З української старовини», прикрасивши віньєтками козацькі портрети та типи написані Васильківським.

Картина «Бій Богуна з Чарнецьким під Монастирищем в 1653 р.» (полотно, олія, 205 х 120 см) була написана М. Самокишем в 1931 р. для Харківського історичного музею. Картина присвячена подіям весни 1653 р., коли загони коронного війська під проводом Стефана Чарнецького вторглися на козацькі землі Брацлавщини. Сплюндрувавши цілу низку українських сіл та містечок, війська київського каштеляна були зупинені під Монастирищем Іваном

Богуном. Містечко було взято в облогу, але під час головного штурму козаки Богуна зробили вилазку, під час якої Чарнецького було поранено, а жовніри охоплені панікою відступили. Вірогідно саме момент вилазки, коли козацька кіннота переслідувала відступаючих жовнірів, М. Самокиш і зобразив на картині.

Композиція динамічна і побудована на умовних діагональних лініях, що проходять крізь тіла коней, так перша лінія йде від копита коня до ніздрі білого коня, друга умовна лінія, менша за розміром йде від краю морди чорного коня до копита, це зроблено для того щоб створити ефект динамічної погоні. Кольорово-тональні плями коней, що їх художник вклав у діагональ підкреслюються умовними лініями постатей вершників, рух яких так само скеровується умовними діагональними лініями. На передньому плані зображено куряву від копит та рослину – формально це виглядає як незайманий кусок прямокутного простору. Вільний простір на передньому плані картини художник залишив для створення напруження від очікування глядачем кульмінаційного моменту розвитку подій – коли вершник у шатах темного пурпурного кольору наздожене вершника у шатах червоного кольору і завдасть удару шаблею.

Композиційний центр картини знаходиться вище центру геометричного, трохи вище горизонтальної серединної лінії, яка проходить через коліно лівого від нас вершника, так само вертикальна лінія що ділить картину на ліву та праву сторони проходить через те саме коліно «Чарнецького». Такий чіткий поділ зображуваного на лівій і правій частинах картини художником дає можливість глядачу швидко зорієнтуватись у диспозиції сторін.

Три роки по тому М. Самокиш знову повернувся до теми Хмельниччини, і на замовлення директора Харківського історичного музею Ф. М. Сап'яна написав картину «Бій Максима Кривоноса з князем Ієремією Вишневецьким» (полотно, олія, 163 х 267 см). Вона присвячена подіям літа 1648 р. В той час між Богданом Хмельницьким (який щойно одержав дві перемоги над коронним військом) та польським урядом було укладено тимчасове перемир'я. Козацький гетьман перебував у Білій Церкві, збираючи військо для подальшої боротьби, а на Правобережжі військові дії продовжував лише полковник М. Кривоніс, військо якого складалося не з низових козаків, а з покозачених селян. Війську Кривоноса протидіяв князь І. Вишневецький, який жорстокістю та репресіями намагався зупинити поширення повстання. Вирішальний бій відбувся біля Костянтинова в липні 1648 р. Після триденного бою поляки відступили, хоча і завдали значних втрат повстанцям.

М. Самокіш знову зображує момент польського відступу, але цього разу окрім центральних фігур вершників, що б'ються один з одним, на картині присутні і прості вояки, переважно покозачені селяни.

Картина детально промальована і попри те, що прижиттєвого зображення М. Кривоноса не існувало, художник М. Самокиш використав свою уяву і за допомогою літературних записів зобразив портрет з характерними рисами обличчя і напрочуд виразною мімікою.

Формальна композиція картини побудована на дугоподібній лінії з нижнього правого кута роботи на середню точку лівого краю картини – така композиційна формула дає змогу художнику розмістити велику кількість людських постатей і показати динаміку руху у напрямку до центрального вузла картини – двох головних героїв, які зображено контрастними по відношенню один до одного. Контраст формується на протиставленні металевих обладунків одного та костюму із тканини іншого.

Картина гарно лінійно структурована і подобалась художнику більше ніж «Бій Богуна з Чарнецьким під Монастирищем в 1653 р.», про що автор залишив письмові свідчення в одному із своїх листів.

В обох картинах М. Самокиш, не вдаючись ретельно в історичні деталі, намагався показати героїзацію козаків, зображуючи їх в момент перемоги. Цікав, що зображення покозачених селян, які переслідують втікачів-шляхтичів на картині 1934 р. є одним з перших проявів тенденцій соцреалізму в українському образотворчому мистецтві.

*Сабол Діана Михайлівна*

## РОЗВИТОК ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА

У Концепції нової української школи одне із ключових місць посідає емоційний інтелект [2]. Кожен учень повинен в тій, чи іншій мірі володіти емоційною обізнаністю. Для цього в школі повинно бути налагоджене емоційне виховання. Емоційне виховання – це послідовність дій, яка допомагає створювати емоційні зв'язки. Школа – це та ланка, де повинен закладатись фундамент і цього важливого напрямку.

Вираження своїх почуттів у кожному віці відбувається по-різному, тому педагогу потрібно бути обізнаним яким чином він може надати допомогу дитині на різних вікових етапах, що сприятиме налагодженню кращих стосунків між дітьми та дорослими і допомагатиме у стабілізації психологічного комфорту у навчальному закладі, що в свою чергу

впливатиме на формування особистості дитини, успішність та якість навчання.

Педагог у своєму арсеналі має безліч напрацювань, застосування яких допомагатимуть дитині ставати емоційно грамотними, серед них є і засоби мистецтва. Засоби мистецтва впливають на соціальні, їх ще називають вищі емоції – це моральні емоції, інтелектуальні та естетичні. Неабияка увага має приділятися естетичним емоціям і умінню їх ідентифікувати. Саме естетичні емоції тісно пов'язані з мистецтвом.

Як стверджує Т. Котик: «Естетичні емоції зазвичай є реакцією на красу чи потворність: здивування, захоплення, насолода, огида. Їх викликають явища природи, твори мистецтва, результати людської діяльності. Чудові й зрозумілі дітям картини, музика, театральні вистави, кінофільми надають можливість поринути в зовсім новий світ, створений митцем, і пережити ті почуття, які хотів передати автор твору. Високохудожні літературні твори є потужним джерелом розвитку емпатії, викликаючи почуття співпереживання через уявне проживання разом з літературним героєм усіх подій його непростого життя. Під час ознайомлення з новими творами мистецтва продовжують розвиватися й естетичні почуття, особливо під впливом поетичних творів. Ритмічність поезії, її милозвучність, виразність, образність викликають емоційне ставлення до віршів… За умов спеціально організованого навчання, коли вчитель виокремлює та підкреслює естетичні та емоційні сторони музичних творів та живопису, учні починають розуміти художню цінність творів мистецтва, можуть їх емоційно оцінити» [1].

Неабиякий вплив на дитину має музика. Розуміння емоцій, які викликає музика – важливе завдання педагога з музичного мистецтва. «За допомогою музичних творів можна навчити учнів змінювати настрій на протилежний, впливати на поведінку свою та оточуючих, тобто заспокоюватися або ставати більш активними. Естетичні емоції тісно пов'язані з моральними: надихають до високих прагнень, утримують від негативних учинків. Отже, естетичні емоції є одним з вагомих чинників виховання моральності у школярів» [1].

Не останнє місце у розвитку емоційної обізнаності посідає театр та театральна діяльність учнів у закладі освіти, про що говорили багато відомих педагогів. На репетиціях учні розвивають емпатію, розуміють емоції, граючи роль одного з героїв. Розігруючи різні сценки (чи то в театральній діяльності, чи на тренінгах), як одного з напрямків драматизації, діти теж розвивають свій емоційний інтелект.

У практичній психології існує напрям арт-терапії, де фахівці надають допомогу засобами мистецтва: музики (музико-терапія), танцю

(танцювально-рухова терапія), малювання, ліплення, казко-терапія тощо. Ці засоби теж допомагають у розвитку емоційної сфери особистості та набутті емоційного інтелекту.

Формування емоційного інтелекту в учнів посідає одне із ключових місць у «Концепції нової української школи» [3] і розглядається як першочергове завдання педагога й закладу освіти. Важливо, щоб педагоги давали учням приклад володіння своїми емоціями, способи осмислення та розуміння своїх емоцій, розвивали емоційний інтелект школярів різними способами та методами і засобами мистецтва також.

**Список використаних джерел**

1. Котик Т. М. Методологічні засади періодизації становлення і розвитку педагогічних наук та досліджуваних проблем і явищ // Освітні обрії. 2020. Т. 50. № 1. С. 13–17.

2. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи. URL: https://www.google.ru/search?newwindow=1&client=opera&ei=PnsQX (дата звернення: 02.10.2020).

3. Нова українська школа: порадник для вчителя / за заг. ред. Н. М. Бібік. Київ: Літера ЛТД, 2018. 160 с. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/news/Новини/2018/12/12/11/20-11-2018rekviz.pdf (дата звернення: 02.10.2020).

*Садовенко Світлана Миколаївна*

## РОЛЬ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ У XXI СТОЛІТТІ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ

Творення і потенціал цивілізації залежить, насамперед, від рівня культури і духовності народу. Цивілізація гине, якщо забуваються її історичні і культурні традиції, адже втрачається і вгасає її духовно-моральна основа. Цивілізаційність суспільства характеризується у дослідженнях науковців як «мудрість», «могутня цивілізаційна «закваска» в історичних процесах» [5, с. 14], «соціальна прозорливість», «зростаюча можливість передбачення» майбутніх етапів прискореної модернізації суспільства до більш гуманних форм існування (О. Берегова, Ю. Богуцький, О. Оніщенко, В. Шейко, В. Чернець, І. Юдкін, М. Юрій й ін.) [1]. Саме ці характеристики вбирає художня культура, адже вона «розлита по всьому соціуму» [5, с. 14]. Художня культура, аргументовано становлячи одну із складових цивілізації, відіграє важливу роль в активізації людського потенціалу, встановленні тісних дружніх контактів між людьми різних суспільних прошарків,

національностей, спрямовує «інтелектуальну активність формування національної свідомості, суспільства і самоідентифікації українського соціуму» [1, с. 144].

У художній культурі, у порівнянні з наукою або правовою культурою, особливе значення має національна природа. Вона виступає найбільш адекватним і яскравим відображенням неповторного габітусу нації, її звичаїв, обрядів, традицій, національного характеру народу. Сегментом художньої культури, що відображує етнокультурні архетипи нації, є народна художня культура.

У національній самоідентифікації й моральній соціалізації сучасних українців роль традицій української народної художньої культури у формуванні української державності у XXI ст. утримується непорушно. На всіх стадіях суспільно-історичного розвитку – від язичництва до сучасності – українська народна художня культура завжди була включеною в різноманітну соціокультурну практику людини, адаптуючи її до життя, допомагаючи у пізнанні світу, природи, самої себе. Українська народна художня культура вбирала і передавала наступним поколінням моральні закони буття (любов до праці, до ближнього, «не нашкодь, не убий» тощо), моделюючи взаємини різних поколінь, формувала цінності й ідеали особистості, несла селективні, нормативно-евристичні функції, ставала сенсоутворюючою основою існування людини.

«Суспільство, – за влучним висловом Е. Дюркгейма, – творець і сховище всіх цінностей, причому кожне суспільство має набір самих різних, інколи абсолютно протилежних ціннісних уявлень, і лише одна визначена аксіологічна модель утворює конкретний тип соціальних відносин даного суспільства. Така модель відображає цілі й спрямованість суспільного поступу, утворює його внутрішню основу» [2, с. 19]. Українська народна художня культура, матеріалізуючись у творах народного мистецтва, традиціях, обрядах, звичаях, інших формах побутової поведінки людини, маніфестує національну культурну спадщину. Як відображення дійсності в художніх образах за допомогою особливих виразних засобів у сьогодення вона стає «культурним потенціалом, бо без культурних надбань минулого доводилось би щоразу все починати спочатку» [5, с. 23]. В українській народній художній культурі закладений механізм функціонування і збереження національної культури, спрямований на зміцнення духовності та самоідентифікації суспільства.

Дослідження української народної художньої культури у взаємозв'язку традицій та інновацій, як частини загальнолюдської

культури і основи формування української державності та самоідентифікації українського соціуму в XXI ст. є реально актуальним, вимагає подальшого цілісного культурологічного, соціологічного, соціально-психологічного осмислення й аналізу і становить мету нашої наукової розвідки.

Багатоваріантність, доступність, яскравість, імпровізаційність – ті невід'ємні риси народної художньої творчості, що дозволяють затверджувати в художній культурі кращі зразки духовності й моральності українців. До основних структурних утворень української народної художньої культури нами введено: фольклор (народна творчість), фольклоризм та неофольклоризм (як адаптаційно-інтерпретаційні прояви фольклору, за К. Станіславською [5, с. 268]), художню самодіяльність (мистецьке (художнє) аматорство як соціально організовану творчість) [3, с. 53–60], етнохореографію, декоративно-ужиткове, художньо-прикладне мистецтво й образотворчий фольклор [4, с. 36]).

Втім, кардинально відмінні семіотичні системи нині синтезуються в єдиній хвилі шоу-культури, що перекриває і переборює усі раніше існуючі. Можна убачати довільні нашарування елементів обрядово-ритуальної культури дохристиянських язичеських традицій на релігійні християнські традиції. Залишається збереженою спадщина святкової культури радянської епохи і принципово нові форми масових свят і видовищ. Повсякчас спостерігається досить небезпечне явище, зокрема, підміна щиросердої, правдивої фольклорної дії видовищем. Зрозуміло, що видовище є обов'язковою і невід'ємною частиною будь-якої фольклорної форми. Видовище продукує яскравість вражень, заявляє тематику. З іншого боку, видовище – лише одна з діючих форм фольклору, необхідна, але далеко не достатня.

Можна тут вбачати взаємодію фольклору/минулого/традиції з постмодерним мистецтвом, адже пропагування постмодернізмом некласичного трактування класичних традицій є відомим. Як слушно зауважує К. Станіславська, «відійшовши від класичної естетики, він (постмодернізм – С. С.) не вступає з нею (традицією – С. С.) у конфлікт, але прагне залучити її «на свою орбіту» на нових теоретичних засадах» [5, с. 268].

Для доби постмодерну характерною є екранна, аудіовізуальна культура з показовими мозаїчністю, еклектизмом, змішуванням стилів, монтажем, фрагментарністю. Підміна щирої традиції видовищем перетворює активних учасників фольклорної дії в пасивних споглядальників, потенційний об'єкт пропагандистського і

психологічного впливу. Видовище – найбільш зручна й активно використовувана форма офіційно-парадних масових дійств. Воно дозволяє експлікувати через візуальний ряд основні атрибути влади: силу, міць, стабільність, агресію. Із засобу вираження самосвідомості народу різні фольклорні форми часом трансформуються в засоби експансіоністського впливу на особистість, що дозволяють маніпулювати свідомістю мас.

Таким чином, українська народна художня культура доби постмодерну являє собою оригінальний синтез, симбіоз різних типів, форм, інтерпретацій народних традицій та інновацій. У складних соціально-культурних умовах сучасної України народна традиція стає об'єктом споживання, як і всякий продукт масової культури. Як наслідок, відбувається трансформація характеру функціонування різних елементів культури, переосмислення її символів, перевизначення способів культурного спадкування і комунікацій, формування нових традицій, що відбивають драматичні соціальні події на макрорівні суспільних регуляцій і мікрорівні повсякденних культурних практик, відносини влади в рамках культурних інститутів.

У числі найбільш поширених, а тому особливо небезпечних тенденцій постіндустріального суспільства щодо української народної художньої культури можна відзначити повсюдну глобалізацію фольклору, вихолощування духовної сутності народної традиції, засилля видовищного початку, активне використання народних традицій і видовищ як наймогутніших знарядь впливу на формування ідеології мас й ігрових засобів маніпулювання суспільною думкою.

Джерелом традиційної народної культури, зберігачем і охоронцем автентичних традицій, обрядів, ритуалів залишається українська провінція, адже народна художня культура українського народу збереглася скоріше всупереч зусиль держави, ніж завдяки. Саме на периферіях, у селах, глибинці відбувається процес збереження й відродження традиційної народної культури, фольклору, усної народної творчості, стародавніх промислів і ремесел. Національні корені живлять і збагачують сучасну українську народну художню культуру, «традиції фольклоризму, привнесені у сучасний полістилістичний мистецький контекст, сприяють появі цікавих, інколи парадоксальних художніх образів, розкриваючи нові концепти взаємодії професійного мистецтва і фольклору» [5, с. 269] і у взаємозв'язку традицій і новацій мають становити основи формування української державності та самоідентифікації українського соціуму в XXI ст.

Перспективи розвитку сфери української художньої культури пов'язані з науковим обґрунтуванням основних рис діючої моделі державної культурної політики і розробкою якісно нової системи державного регулювання, адекватної змінам соціокультурної ситуації реалій сьогодення.

**Список використаних джерел**

1. Берегова О. М. Б. Лятошинський та І. Белза в Київській консерваторії на початку 1920-х років // Мистецтво та життя: зб. наук. праць. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2016. С. 125–145.

2. Дюркгейм Э. Ценностные и «реальне» суждения // Социологические исследования. 1991. № 2. С. 17–26.

3. Садовенко С. М. Самодіяльна художня творчість: культурологічні аспекти концептуалізації // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2014. № 1. С. 53–60.

4. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.

5. Станіславська К. І. Фольклор у добу постмодерну: до питання взаємодії // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р.; М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 268–269.

6. Чернець В. Г. Держава і культура: онтологія теоретичного й історичного виміру: монографія. Київ: НАКККіМ, 2016. 552 с.

*Самая Тетяна Вікторівна*

## ПОНЯТТЯ «МЕТРОРИТМ» У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Внутрішній світ професійного естрадного вокаліста характеризується особливим відчуттям метроритму. Співати, грати роль відповідно до сюжетної лінії вокальної композиції, створювати маленький театр пісні, щоб знайти відгук у свідомості слухача – завдання, що вимагають від артиста багажу теоретичних знань і практичних навичок.

Студент при постійному контакті з педагогом пізнає багато принципів виконавських прийомів, сформованих через будь-яку методику, школу та інші ноу-хау новації. В період формування співацького апарату вокаліст розвиває і покращує голосове звучання – польотність, рухливість, милозвучність і обертонову різноманітність. При напрацюванні власної індивідуальності він опановує вокально-технічні (м'язово-шумові) прийоми, серед яких дисторшн (розщеплення), реттл (хрип), гроул (гарчання), вокальний злам (vocal break), субтон, скрім (вереск/крик), крек (скрипіння), вібрато, орнаментика та ін. [3].

Щодо вивчення метроритму, який сьогодні є основою формування сучасної музики, то цей розділ у програмах фахової вокально-естрадної підготовки й досі не є домінуючим. На сьогоднішній день дефіцит професійних знань перекривається або авторськими емпіричними методами без теоретичного обгрунтування (репродуктивно на вправах), або вузьким оглядом матеріалу з підручників загальної (елементарної) теорії музики таких авторів, як І. Способін, В. Вахромеєв, Г. Фрідкін, Л. Красінська й В. Уткін та ін. Для професійної підготовки ці підходи не забезпечать глибокого занурення у закони теорії музичного ритму, без яких не можливо сформувати практичні навички виконавської майстерності молодих співаків естради.

Йдеться зовсім не про те, щоб педагог з сольфеджіо робив адаптацію свого розділу сольмізації під якусь музичну спеціалізацію. Теорія музики, як предмет, не розглядає естетичні сторони музичного ритму глибше, ніж «відповідне чергування тривалостей звуків» [1, с. 36]. Разом з тим певна частина викладачів вважає, що теорія музики має вивчатися усіма студентами в повному обсязі знань на рівні фахівців-теоретиків.

Нам слід врахувати, що музичний ритм з точки зору сучасного сприйняття можна опанувати виключно за образним мисленням через контакт викладача зі студентом, в тісній взаємодії з музичними стилями. Саме за таких умов і формується у студента свій, індивідуальний підхід до сприйняття часових континуумів і метроритмічних організацій. У цьому контексті ефективними методичним матеріалом може стати дослідження В. Холопової (посібник «Теорія музики», розділ «Ритміка») [4, с. 106–183]. Її теоретичні відкриття будуть дуже корисними при аналізі зразків джазу, рок- і поп-музики.

Проблеми, пов'язані із розумінням сутності поняття «метроритм», полягають у тому, що здійснення повноти творчих задумів професіонала залежить не стільки від емоцій, скільки від наповненості виконавця відповідними теоретичними знаннями і дисциплінами, що формують завершену фахову організацію майбутніх артистів. Чималу роль в цьому і, мабуть, найзначнішу, грає слуховий кругозір – одна з форм рефлексії, психологічного сприйняття сучасних метроритмічних сполучень.

Поняття «теорія ритму» й ритміка в цілому в контексті виховання професійного естрадного вокаліста не втілюється у жодній зі спеціалізованих дисциплін. Натомість серйозний розгляд сутності музичного метроритму замінюється банальним підходом до знайомства

з елементами метроритмічних сполучень під назвою «музична ритміка», що зовсім не уособлює емоційно динамічну основу естрадної музики.

Якість виконавської майстерності сучасного музиканта має відбиватися в його здатності до моторної рефлексії на основі мнемонічної (уявної) гри метроритмів, іншими словами своєрідний «метричний тематизм», що призводить виконавця до стану підвищеної збудливості. У лексиці естрадних музикантів такий психологічний стан позначається терміном «драйв».

У вітчизняній вокально-педагогічній практиці ми орієнтуємося на традиції європейської культури. Однак наша слов'янська музична природа на перше місце ставить інтонацію, мало звертаючись до вивчення метроритму. Слід також зазначити, що розвиток специфіки ритмічного слуху (слухового кругозору) залежить від прямого впливу на навчальний процес фахівців з практичної ритміки.

До таких неординарних дослідників належить Станіслав Макієвський – педагог-методист, автор вітчизняної розробки рудіментальной теорії ритму і багатьох навчальних посібників з даної теми. Його авторський «перфораційний метод», описаний в підручнику «Ритміка для всіх» [2], апробований і дає ефективні результати у роботі з музикантами-мелодистами та вокалістами. Дидактичні матеріали С. Макієвського з вивчення сучасної музичної ритміки найбільш наближені до ефективному формуванню метроритмічного відчуття. Досить сказати, що в його системі немає тривалостей нот, пауз, але є основа усвідомлена думкою Геракліта і Аврелія Августіна, що в загальних рисах виражає концепцію «ритмічного потоку в часі».

Таким чином, поняття «метроритм» в програмах виховання естрадного вокаліста має формуватися в контексті музики з урахуванням рітмоінтонаційних складових, побудованих не на основі математичних пропорцій (тривалостей нот), а глибшого філософського усвідомлення музичного часу та емоційно-психологічного втілення у практикумі через моторну рефлексію відповідно до творчих завдань виконавця.

**Список використаних джерел**

1. Вахромеев В. Элементарная теория музыки. Москва: Музыка, 1975. 237 с.
2. Макиевский С. Ритмика для всех. Киев: Музична Україна, 2005. 104 с.
3. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
4. Холопова В. Теория музыки. Санкт-Петербург: Лань, 2002. 368 с.

*Сафонова Ірина Григорівна*

# Багатозначність українських ставрографічних розвідок крізь призму історико-мистецьких понять

Ставрографія (у перекл. з грец. «stavros» – хрест, дерево; «grapho» – писати) – нова історико-мистецька наука, яка досліджує історію та іконографію хреста (крижа) – найголовнішого сакрально-лапідарного знаку християнства; також це наука з вивчення натільних хрестів і хрестів-реліквріїв (крижів-реліквріїв). Цей термін був введений в науковий світ у 1917 р. професором Московської духовної академії, вченим-археологом, доктором теології О. Голубцовим.

Першооснови ставрографії як учення були закладені ще у першій половині XIX ст. роботами вчених і священнослужителів. Вагомий внесок у становлення ставрографії зробили такі особистості як: архімандрит, духовний письменник та історик Макарій (Миролюбов); український богослов та історик, заслужений ординарний професор Київської духовної академії, доктор богослов'я І. Малишевський; професор Петербурзького університету, палеограф, історик античного мистецтва І. Шляпкін; професор Московської духовної академії, академік АН СРСР М. Покровський; археолог, почесний член Петербурзької Академії наук О. Уваров; славісти-філологи І. Пальмов та М. Сперанський; святий Російської Православної Церкви, чудотворець Іоанн Кронштадський; українські меценати, збирачі стародавностей – подружжя Б. і В. Ханенки та багато інших мистецтвознавців, істориків, учених і колекціонерів [1, с. 11–12].

Зацікавленість до збирання, опис та збереження хрестів в Україні з'явився ще у другій половині XIX ст. Визначальний внесок у еволюцію української ставрографії трансформували не тільки археологи, історики, мистецтвознавці, збирачі українських старожитностей, а й викладачі духовних навчальних закладів. На археологічних з'їздах 1869 (I), 1874 (III), 1899 (XI) років проблема належного збереження культурно-мистецьких цінностей аналізувалася багатоаспектно. На I з'їзді (Москва) розглядалося питання викладання християнської церковної археології у духових і світських навчальних закладах та наголошувалося на залученні випускників цих інституцій у збереженні й досліджуванні вітчизняних історичних об'єктів культурної спадщини. Під час I та XI з'їздів із археології були організовані виставки предметів давнини із

приватних колекцій, трендом були представлені хрести, які були знайдені у Києві та інших місцевостях України.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. археологічні розкопки у Середньому Подніпров'ї дозволили зібрати значну кількість виробів дрібної культової пластики з металу і каменю, серед яких виокремлювалися: хрести-енколпіони, натільні хрестики, різноманітні підвіски, іконки. Однак, недосконалі методи проведення археологічних досліджень, а саме відсутність записів про розкопки, призвели до незнання обставин виявлення важливих історико-культурних пам'яток. Крім того багато архаїчних хрестів були знахідками так званих «чорних археологів», котрі розкопували пам'ятки археології, наприклад Княжу Гору. Але зважаючи на ці обставини, ставрографічні зібрання, знайдені у другій половині XIX – першій половині XX ст. являють вагому наукову цінність. У цей період вийшли друком деталізовані ілюстровані каталоги колекцій, у яких подано хрести різних епох: «Сборник снимков с предметов древности, находящихся в Киеве в частных руках» (1890–1891), «Каталог украинских древностей коллекции В. Тарновского» (1898), «Древности русские: кресты и образки. Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко» (1899–1900), «Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Императорской духовной академии» (1912–1915).

Артефакти з цих зібрань відтворені у фотографічних таблицях, подані анотації із зазначенням місця виявлення чи придбання, датування, відомості про іконографічні особливості написів. Значення цих довідкових видань – фундаментальне, архіважливе для атрибуції експонатів сучасних музейних колекцій, але не з усіма аргументаціями авторів збірників можна погодитися з позицій сучасного мистецтвознавства.

Зацікавленість тогочасних науковців (археологів та мистецтвознавців) концентрувалася на різноманітних хрестах, виготовлених із відмінних матеріалів у різні історичні віки.

В Україні за радянської епохи стан ставрографії не досить відрізнявся від всенаціонального. Істинним винятком є Західна Україна, котра до 1939 р. знаходилася поза кордонами юрисдикції СРСР, завдяки чому наприкінці 1930-х років у Львові була надрукована важлива деталізована праця В. Свєнціцької «Різьблені ручні хрести XVII–XIX ст.» [1].

Відновлення ставрографії в Україні почалося у другій половині 1990-х років. Першим дослідженням була робота 1999 р. вчених І. Фоменко та Г. Шамрай, у якій вони зробили аналіз малої церковної пластики із музейних фундацій [5]. Було детально описано різні категорії культових виробів, які дозволяли зробити висновки про багатство фондів музейних закладів. Стаття є блискучим зразком якраз мистецтвознавчого

концепту дослідження зі ставрографії, який притаманний великій кількості праць, присвячених колекціям музеїв [4; 5].

У радянські часи, в умовах атеїзму, ставлення офіційної науки до ставрографії змінилося: хрести ґрунтовно не досліджувалися, тільки зазначалося про їх знайдення, хоча на Західній Україні ставрографічні дослідження не припинялися до 1930 р. (праці О. Цинкаловського та Г. Колцуняк).

Початок 2000-х років на Дніпропетровщині відзначився підйомом досліджень із ставрографії, пов'язаних із археологічною діяльністю на території Самар-Богородицької цитаделі (рентраншмента). Розкопки, котрі проводилися у 2001–2003-х роках під керуванням археологів Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара З. Маріної і В. Ромашки, а також дослідження В. Шалобудова презентували величезні знахідки натільних хрестів, які почав досліджувати В. Векленко, тому у другій половині 2010-х років була надрукована перша в Україні вичерпна синтезуюча праця про археологічні знахідки важливого атрибуту, який символізує розп'яття Христа. Ставрографічний матеріал з вищезазначеного демонструє припущення відносно українського походження архетипу «барочних» хрестів (старовірських або «тік») та виокремлення виняткового різновиду натільних хрестів – запорізьких.

Відтак (2002–2003) у Дніпропетровському регіоні провели розвідки надмогильних кам'яних хрестів. Криворізький вчений В. Тітов і науковий співробітник Дніпровського національного Історичного музею ім. Д. І. Яворницького О. Старік [2] подовжили опрацьовування цієї ставрографічного різновиду, введеного І. Сапожніковим [3]. Отож, на жаль, це спрямування праці не отримало наступного процесу росту.

Підсумовуючи еволюцію досліджень із ставрографії, потрібно наголосити на відкритті першого в Україні Музею Хреста, котре відбулося 13 жовтня 2013 р. Більше ніж 2000 витворів дрібної культової пластики з 15-ти областей України всеохоплююче представляють розвиток і динаміку змін у натільних хрестах протягом XV–XIX ст.

На сучасному етапі в Україні ставрографія знаходиться у періоді ренесансу після довготривалого ігнорування офіційною наукою. Заслуговують на увагу дослідження Є. Архипової, В. Зоценка, Р. Орлової, В. Павлової, Л. Строкової, С. Пивоварова.

Окремою направленістю української ставрографічної науки є вивчення кам'яних і дерев'яних надмогильних хрестів – пам'яток сакрально-лапідарного мистецтва. Детально розглянули та проаналізували ці пам'ятки дослідники Т. Березовська, О. Дехтярчук,

Р. Забашта, В. Кузенко, В. Малина, Р. Одрехівський, І. Сапожніков, М. Станкевич, Д. Телегін, Л. Хом'як, Р. Шувалов та ін.

Отже, в Україні ставрографічні розвідки ведуться у двох спрямуваннях: історичному та мистецтвознавчому – вивчені хрести від античності до новітніх віків: релікварії, наперсні, придорожні; проаналізовано монументальні кам'яні та дерев'яні надгробки та культові предмети з дорогоцінних матеріалів, дерева, каміння.

Є необхідність створення концептуального базису розвитку науки, поширення ідей у наукових колах, уніфікації ставрографічного термінологічного апарату, систематизації різних типів хрестів, їх ознак, розробки системи ставрографічної оцінки хрестів із позицій мистецтвознавчих вчень. Таким чином, все це спростить працю дослідників, які вивчають пам'ятки давноминулих часів.

Таким чином, архіважливими завданнями української ставрографії є виявлення, науковий опис, класифікація та включення до наукових джерел (створення базисів даних, публікація ілюстрованих каталогів тощо) зразків хрестів, а також популяризування ставрографії як часткового розділу історичної науки. Питання ставрографії мають широко розглядалися на фахових інтернет-сайтах, які б представляли колекції як державних музеїв, так і приватних. Такі сайти могли б допомогти не тільки одноосібним збирачам, а й практикам, котрі займаються атрибуцією артефактів сивої архаїки.

**Список використаних джерел**

1. Векленко В. О. Ставрографічні матеріали з с. Липці Харківської області: презентація комплексу // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: зб. наук ст. 2012. Вип. 21. Ч. 1. С. 184–188.

2. Гнутова С. В. Становлення місцевих типів в новгородської металопластиці XIV століття // Давньоруська скульптура: Проблеми і атрибуції. 1993. № 2. С. 47–66.

3. Гуревич Ф. Д. Об окольном городе летописного Новгородка X–XIII вв. // Советская археология. 1962. № 1. С. 241–252.

4. Кучера М. П. Слов'яно-руські городища VIII–XШ ст. між Саном і Сіверським Дінцем. Київ: Археологія. 1999. 252 с.

5. Нариси культури давньої Волині / за загальною редакцією кандидата історичних наук Г. В. Охріменка. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. 600 с.

*Серова Олена Юріївна*

## ДО ПИТАННЯ АКТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Цивілізація початку третього тисячоліття ознаменована входженням людства у новий історичний етап розвитку. Все більше

зростає домінанта інформаційно-технологічних та глобалізаційних процесів. Окрім цього вагомим є ще той факт, що на початку минулого століття більшість населення країн (європейських у тому числі) мешкало поза містом у місцевостях вільного побутування народної традиції (у 1800 р. в містах мешкало близько 14 % населення світу, у 1950 р. – 29%, а в 1990 р. – 46%). На початку XXI ст. в містах світу мешкало близько 45% населення світу (у розвинутих країнах рівень урбанізації в середньому становить 71%, а в країнах, що розвиваються – 33%). Усі ці процеси призвели до того, що національна ідентичність професійної музичної культури в світі на початку третього тисячоліття починає стиратись, нівелюватись. Дуже часто ми вже не можемо по звучанню твору визначити національну приналежність автора.

Багато дослідників культури початку третього тисячоліття звертаються до проблеми кризи культури епохи постмодерну. У 2009 р. в Штутґарті проходила міжнародна наукова конференція, яка носила назву «Пишучи історію після постмодернізму». В програмі конференції було зазначено, що головним завданням заходу було знаходження методів для подолання тої непевності, яка походить від так званого пост-постмодерністського академічного середовища. Один із учасників конференції був викладач із британського університету Ноттінгем Трент, соціолог та письменник-постмодерніст Майк Фезерстоун. Він показав у своїй доповіді цитату одного цікавого уривка з журналу за серпень 1977 р., в якому ще тоді було «поховано постмодерн», зазначено, що «постмодернізм мертвий» і «пост-постмодернізм – ось, із чим ми маємо справу нині». А літературознавець та теоретик постмодерну з Канади Лінда Гатчін зауважила, що «сьогодні найвизначніший феномен XX ст. – уже в минулому… Скажімо просто: кінець» [1].

Питання парадигматизації стану актуального мистецтва хвилюють практично усіх мистецтвознавців світу. Американський теоретик літератури єгипетського походження, піонер в дослідженнях культури постмодерну Іхаб Гассан у статті 2003 р. «Поза постмодернізмом: на шляху до естетики довіри» («Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetics of Trust») висловлює стійкий призив дивитися на те, що є поза межами постмодерну. А також вказує на те, що за його думкою знаходиться поза постмодерном: правда, повага, довіра, дух, непромінність, емпатія, любов. Гассан між цими утвердженнями нової етики та естетики довіри (фідуціарний реалізм) докладно уточнює сенс сказаних ним «простих істин» так, що стає неможливим побачити в них ні «комунікативного позитиву», ні «оптимістичного прогнозу», ні «старих гуманітарних незмінних для людства цінностей» [3]. Це є

абсолютно нове трактування концепцій емоційності та довіри в актуальному мистецтві.

Один із американських культурологічних часописів «Adbusters Magazine» присвятив свій квітневий випуск в 2010 р. сугубо з'ясуванню ситуації у актуальному мистецтві пост-постмодерну. Журнал відкриває стаття, що одразу ставить риторичне питання: «Момент сьогодення повністю загальмував нас. Ми й досі віримо в ідеї прогресу, який традиційно асоціюється з модерном і капіталізмом, проте ми не маємо змоги думати якось інакше». Інші статті номеру мають також запитальні підзаголовки «Чи постмодерність перероджується в щось нове?», «Чи пригода людства завдовжки в тисячоліття нині досягає свого апогею?» тощо [2].

Таким чином, питання про кінець постмодерну як потужної мистецько-культурної епохи останнім часом все частіше привертають увагу як культурологів-мистецтвознавців, так і культурологічних видань по всьому світу. Іноді здається, що для сучасних теоретиків постмодернізму відповідь на це питання вже очевидна. Вони одностайно схиляються до думки, що актуальне мистецтво існує вже не у вимірі постмодерного світу, а цілком новій парадигмі, яку одні називають після-постмодерном, а інші – метамодерном. Проте, світ змінюється. Соціальні потрясіння 2020 р. не пройдуть даром, на нашу думку вони спричинять глобальне переосмислення актуального мистецтва та спричинять кардинальну зміни парадигми мистецького виміру вже через 5–6 років.

**Список використаних джерел**

1. Дроздовський Д. Постмодернізм помер. Хай живе пост-постмодернізм! URL : http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/ (дата звернення: 11.10.2020).

2. Adbusters Magazine. № 88. 2010.

3. Hassan I. Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust. Modern Greek Studies (Australia & New Zealand). 2003. Vol. 11. P. 303–316.

*Степурко Віктор Іванович*

## НАРАТИВНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПІД ВПЛИВОМ МІФІВ АБО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

Сучасне сприйняття світу характеризується нагромадженням фактів і подій, які викликають розгубленість і недовіру до все нових протиріч, неспівпадінь з реальним буттям особистості і сприяють

переспрямуванню її творчого мислення у міфологічному ключі, на основі комбінацій різних рівнів сприйняття.

Практика спонтанної імпровізації, що опирається на «психічний автоматизм», стає засобом зв'язку між «несвідомим» та світом реальності, що висловлюється у композиторській творчості як художній образ і радикально змінює традиційні форми подачі і сприйняття звукової інформації. Новітні форми побудови композиційних структур, в контексті постмодерністського наративу, вимагають і нових підходів у трактуванні естетичної сутності художнього образу, що містить ідеологію, сформовану певною спільнотою, яку й обслуговує.

Так, наприклад, у симфонічному творі Святослава Луньова (1964) «Танці єдинорогів» відчувається спроба композитора засобами звукової палітри оркестру, напластуванням імпровізаційно-спонтанних рухів різних інструментів, особливо духових, відтворити масований гул, що через глибинні порухи підсвідомості, майже на візуальному рівні викликає образи еволюціоністської сентенції: «Як воно було, коли ми були ще тваринами». Такий наративний посил є висловленням бажання автора повернути у суспільний простір інтровертний етос містичних навіювань древніх еротичних міфів. Цікавим є той факт, що виконання цього твору відбувалося в Києві на «Гоголь-фесті» в залі Мистецького арсеналу і супроводжувалося малюнками відьмацького образу оголеної жінки на мітлі, розвішаних на стінах.

Оскільки специфіка міфу найбільш чітко виступає у первісній культурі, то розширення уваги сучасних композиторів до такого напрямку відбувається через відродження старовинних міфологізованих історичних образів. Характерним у цьому контексті є твір харківського композитора Юрія Альжнєва (1949) «Кургаль Шу-Нун» (Симфонія священного каменя), присвячений наративам української праісторії, розшифрованим печерним наскельним написам ритуально-храмового комплексу Шу-Нун (протошумерською мовою – «Рука цариці»), який більше відомий у світі під назвою Кам'яна Могила (Запорізька область). У відповідності до міфологічних моделей, що включені до нових структур у мистецтві, вони переосмислюються і переживають нове життя. Так, оркестрова палітра твору є насиченою різноманітними ударними інструментами, а музичні інструменти в широкому об'ємі використовують різноманітні шумові прийоми: стукання по деках інструментів, глісандо тощо. До цього слід додати ще й тісні алеаторичні імпровізаційні напластування звукових форм за рахунок хроматизованих сповзаючих мелодичних ліній. Все це утворює утаємничений образ давнини, що проглядається через «пил віків».

Мелодика твору своїми обмеженими теситурними умовами натякає на зв'язок зі старовинною монодійністю. Основним принципом розвитку музичної форми є різкі контрасти певних фрагментів, що висловлює наратив періодично «оживаючих» на підсвідомому рівні історичних баталій у безмовній «пустелі віків».

Характерно, що композитор Ю. Алжнєв є керівником фольклорного колективу Харківської філармонії і постійно використовує у своїй творчості давні мотиви, цікавиться міфологічною демонологією давніх часів. У цьому сенсі можна відзначити його твір «Концерт-рапсодія» (Пам'яті мольфара) для кларнета та фортепіано. Як відомо, мольфарами іменують на Карпатах віщунів-ворожбитів і мова тут, очевидно, йде про убивство релігійним фанатом-сектантом мольфара Михайла Нечая. Твір має кілька наративних спрямувань, які прочитуються за іконічними знаками: а) карпатський танцювальний награш, що постійно демонізується за рахунок варіативних змін і появи алогічних мелодичних стрибків у кларнета; б) сонорної фактури фортепіано, що нагадує ефект відлуння в гірських масивах й утаємниченість магічних дійств мольфара; в) мотиву народної пісні карпатського регіону з характерним синкопованим ритмом, що може символізувати у даному контексті спорідненість душі мольфара з рідним краєм. Знову ж таки, розвиток музичної форми здійснюється тут за контрастним сценарієм – акцентовані удари у партії фортепіано періодично перемежовуються із демонічним вихором кружляння у партії кларнета, що підхоплює за собою й фактуру фортепіано.

Цікавим прикладом впливу міфології на наративну концептуальність є твір «Геза» для флейти, віолончелі і контрабаса українського композитора угорського походження Золтан Алмаші (1975). Твір, очевидно, присвячений легендарній особистості князя Геза з династії Арпад, що сприяв об'єднанню угорських племен і християнізації країни. Стилістика твору сповідує мінімалістичний композиційний напрямок, основу якого складає одна заклична «трембітова» інтонація, що «трактується» інструментами у різних психологічних площинах, як: а) енергійний фанфарний заклик, що не отримує реакції у відповідь; б) запитання, що залишається без відповіді; в) роздум, що не приводить до дії; г) очікування нездійсненого, що розчиняється у повітрі як луна. З точки зору історичного міфу, адже йдеться про історичну особу, твір сповідує важливий наратив-заклик до єдності, тривоги за крихкість такої ситуації в соціумі й очікувань цивілізаційного поступу в цьому напрямку.

Цікавим також видається й використання З. Алмаші міфологічних наративів «живої душі природи», в контексті стилістики «нової простоти». Так, у його творі «Жєб'є» для віолончелі, скрипки, кларнета, сопілки та відеоряду, в основу покладено принцип звукотворення фонового типу. У цій інсталяції відеоряд є реальним відтворенням природних явищ – жаб'ячого квакання, бджолиного гулу, плину хмарин, хлюпання води, розквітання і згортання яблуневого цвіту тощо. Завершується твір майже розрідженим пуантилістичним прийомом, коли інструменти періодично, з великими паузами лише подають свої окремі звуки. Скидається на те, що наратив цього прийому апелює до завмирання, затухання природних явищ, а зважаючи на екологічну спрямованість концепції твору - до нищення і «вмирання» природи.

Геннадій Ляшенко (1938–2017) у симфонічному творі «Карпатські новели» (IV ч., Фінал) висловлює наративи історичного періоду в Україні другої половини XX ст., що характеризується проникненням із західної Європи ідей модернізму, висловлюваних у найрізноманітніших напрямках: від атональності і серійних композиційних структур, до «неофольклорної хвилі», що сповідувала синтез ідей авангарду та язичницького фольклоризму. Використанням найяскравіших оркестрових барв стиль твору висловлює концертну спрямованість. Тут відбувається ефектне поєднання новітніх авангардних композиційних структур та фольклору карпатського регіону. Визначення жанру новели (іт. novella, від лат. novella – новітній) висловлює сутність лапідарності зі сконденсованою та яскраво вимальованою дієвістю. Музична форма твору трьох-частинна з активними першою та третьою частинами й утаємничено-містичною середньою, збудованою на флажолетах струнних інструментів у високому регістрі. У тематизмі поєднуються дві іпостасі: атональні структури, висловлені у конструктивістських композиційних моделях і фольклорна інтонаційна танцювальна сфера, що набирає обрисів інфернального «скоку» негативної образної сфери.

Структура твору висловлює сутність концертної спрямованості та візуальної зображальності, що засновується на раптових змінах фактурних умов, тембровому та регістровому розмаїтті оркестрових барв. Наративна спрямованість музичного матеріалу та художнього образу висловлює подієвість, пов'язану очевидно з язичницькою міфологію й утаємничими обрядами карпатських мольфарів (магів). Слід зауважити, що в цілому наративна сутність модернізму й висловлюється у відторгненні реалістичної художньої образності й зануренні в містицизм і демонічні образні сфери.

У висновках слід зазначити, що реальність, яка сприймається творчою особистістю як належне, у точній відповідності до якої вона організовує своє життя, передбачає й використання певних наративних схем для її відтворення. В той же час, постмодерністська естетика сприйняття буття як абсурдного та непередбачуваного призводить до заглиблення у внутрішній містичний світ, який є «іншість і буття для себе, те, що, поза собою, лишається в собі».

*Супрун Олена Володимирівна*

## ПРИНЦИПИ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ В ТВОРЧОСТІ ДЖАЗОВИХ ПІАНІСТІВ – ПРЕДСТАВНИКІВ СТИЛЬОВОГО НАПРЯМКУ «КУЛ-ДЖАЗ»(COOL-JAZZ)

Провідні джазові піаністи в своїй творчості завжди прагнули до набуття авторського стилю. Однією з важливих тенденцій у цьому аспекті, є особлива спрямованість музикантів на взаємодію з академічною традицією. Досить яскраво ця лінія починає простежуватися у творчості американського джазового піаніста та композитора Арта Тейтума, який вже на початку ХХ ст. виконував численні обробки творів Ф. Ліста, Ф. Шопена, А. Дворжака. А. Тейтум справив великий вплив на появу і становлення жанру сольної віртуозної джазової балади. Саме цей музикант наблизив джазову композицію до жанру обробки в традиціях романтичного фортепіано, яка втілювалася віртуозними засобами і численними прийомами з академічної музики і вимагала від музикантів підготовки високого рівня.

Але найбільш активний інтерес до музики європейської традиції спостерігається серед музикантів – представників стильового напрямку «кул-джаз» (cool-jazz). Так, для творчості піаніста Біла Еванса є характерними впливи музики Ф. Шопена, К. Дебюссі та М. Равеля. Також ставлення музиканта до звуковидобування, з властивим контролем над якістю звуку, наближає його манеру гри до академічного виконання. У своїх інтерпретаціях Біл Еванс доволі часто використовує поліфонічні принципи: він об'єднує акорди між собою не віртуозними фігураціями, а поліфонічними підголосками, які складаються з мелодичних альтерацій побічних ступенів акордів. Біл Еванс був одним з перших піаністів джазу, який втілив музичну ідею у вигляді записаної композиції в п'єсі «Waltz for Debby». Вперше стандарт був записаний автором на студії «Riverside Records» в рамках альбому «New Jazz Conceptions» (1956). П'єса носить романтичний характер і написана в стилістиці джазового вальсу. Використання принципів епохи романтизму особливо помітно в

фактурних рішеннях гармонічної схеми теми, завдяки поєднанню принципів діатонічної та хроматичної секвенцій.

Творчість Дейва Брубека знаходиться на межі традиційного джазу та академічної музики в різних стильових джазових напрямках – «вест-коуст», «кул», «третя течія». Крім того, Д. Брубек стоїть біля витоків джазового напряму, де використовує концепції Й. С. Баха та загальні принципи музики бароко – «бароко-джаз». Як і Б. Еванс, Д. Брубек продовжує експерименти в царині джазової композиції. Із фортепіанних стильових напрямків Д. Брубек широко використовує техніку страйд-піано. Його виконання можна охарактеризувати як інтелектуальне, а не віртуозне. У своїй грі він активно застосовує різноманітні прикраси з арсеналу академічної музики бароко – форшлаги, морденти, группетто, глісандо. Дейв Брубек відкриває для джазу і популяризує непарні розміри 5/4, 7/8, 9/8, 11/8. У 1960-ті роки він випускає ряд збірок, що складаються з авторських творів – зафіксованих нотних композицій, серед яких цикл «Points on Jazz». До циклу входять джазові адаптації рондо, чакони, фуги, прелюдії, хоралу, маршу, вальсу і мазурки.

Сучасник Д. Брубека, лідер відомого колективу «Modern Jazz Quartet», піаніст Джон Льюїс, перш за все, завдяки академічній освіті свою творчість присвячує поєднанню джазу з принципами класики. Опанувавши мистецтво контрапункту, Дж. Льюїс практикував його в області спонтанного виконавства, в імпровізації та композиції. Він створює аранжування, пройняті бароковою стилістикою для свого ансамблю, і паралельно записує численні альбоми обробок творів Й. С. Баха для фортепіано соло за участю струнного камерного ансамблю. В обох моделях Дж. Льюїс використовує принципи зіставлення та взаємопроникнення елементів – спочатку точне проведення теми Баха, і тільки в розділі імпровізації – перетворення, розвиток цього тематизму засобами джазової мови. Фразування тематизму Баха у виконанні Дж. Льюїса побудоване за всіма канонами джазової специфіки: акцентуються початок та кінець фраз, вершини, перші звуки секвенцій.

Тенденцію взаємодії джазу і класики в піанізмі продовжив Ленні Трістано. Створені ним теми «Digression» і «Intuition» не містять фіксованої гармонії, мелодії і ритму та близькі стилістиці академічного авангарду. Крім досвіду роботи з атональністю, в активі Л. Трістано експерименти з технікою звукозапису – зміна швидкості програвання музики, запис повторюваних патернів, що стають основою для імпровізації. Ці прийоми згодом увійшли в джазове виконавство XXI ст. У творчості Л. Трістано також відзначається тенденція використання в

спонтанній імпровізації принципів барокової музики – вона народжує в музичній тканині композицій велику кількість різного роду підголосків та контрапунктів. Але, на відміну від своїх попередників Д. Брубека і Дж. Льюїса, він використовує для вираження більш ускладнену мову джазу. Манера виконання Л. Трістано не відрізняється музикальністю й вишуканістю, його дотик до клавіш є активним і різким в сенсі артикуляції, подібно до технік виконання сучасної академічної музики.

Таким чином, взаємодія джазу і класики у сфері фортепіанного мистецтва виражається як через використання в джазі технік і прийомів академічної музики, так і цілих концепцій. Частково це відбувається завдяки тяжінню фортепіанного джазу до композиції. Крім того, одним із основних принципів у джазі, запозичених з академічної музики є поліфонія в різних її проявах. Це створення контрапунктів, використання повторних фігур як рифів для імпровізації на їх основі, застосування методу мікшування звучання кількох фортепіано в умовах студійного запису.

Поряд з принципами роботи з музичним матеріалом джазові піаністи запозичили з класичної сфери інші її елементи – агогіку та артикуляцію. Але такі параметри класичного піанізму складно поєднувати з ритмічним, жорстким виконанням багатьох стильових напрямків джазу. Відносна свобода надається піаністам в цьому плані в жанрі джазової балади, так званої кантилени. Як в XX ст., так і сьогодні, балади за своїм образним змістом і характером є схожими на романтичні мініатюри.

*Хоролець Лариса Іванівна*

## ВИНЯТКОВЕ ЯВИЩЕ – ДРАМАТУРГ ОЛЕКСІЙ КОЛОМІЄЦЬ

Виняткове явище – як українське, так і вселюдське, світове. Огром п'єс – огром постановок – в них глибока народна мудрість, гостре ясновидство, філософське передбачення. Він мислив в базисних категоріях смислів і стратегій і передбачив головний формат сучасності: управління смислами.

Олексій Коломієць – один із найвизначніших українських драматургів останніх десятиріч XX ст. Управною рукою митця написано понад кілька десятків п'єс – комедійних і глибоко драматичних, романтичних і реалістичних. Напрочуд багатогранна творчість письменника дає змогу читачам зустрітися з яскравими і колоритними характерами в народній комедії «Фараони», героями сивої давнини в п'єсах «Камінь русина» і «За дев'ятим порогом», із сучасниками в драматичній філософській розповіді «Планета сподівань» і притчі про

кохання «Срібна павутина», ліричній дилогії «Голубі олені» та «Кравцов» і п'єсі про сім'ю «Дикий ангел».

Олексій Коломієць народився 17 березня 1919 р. на Полтавщині, у селі Харківці. Наймолодший із шести дітей селянської родини, рано залишившись без батька, Олекса пізнав життя не лише за підручниками. Після закінчення сільської школи навчався на робітничому факультеті при Харківському інституті торгівлі, а згодом – у Харківському університеті.

Артилеристом пройшов важкими фронтовими дорогами Другої світової війни, був тяжкопоранений. У повоєнні роки О. Коломієць працював на журналістській роботі, головним редактором газети «Молодь України», у журналі «Зміна» («Ранок»). Літературну діяльність розпочав у 1953 р. з оповідань і нарисів, які публікувалися в періодичній пресі. А в 1960 р. вийшла друком його перша збірка оповідань «Біла криниця».

У драматургію письменник прийшов у зрілому віці, коли йому було вже за сорок. Уперше ім'я О. Коломійця з'явилося на афішах театрів у 1960 р. Тоді відбулася прем'єра його комедії «Фараони» в Київському театрі ім. Івана Франка та Московському театрі ім. М. Гоголя. Уже перша п'єса автора здобула широке визнання не лише в Україні; вона була перекладена й поставлена театрами багатьох країн.

Відтоді п'єси О. Коломійця понад тридцять років були окрасою репертуару українських і театрів Канади, Японії й Польщі. Драматичні твори О. Коломійця непідвладні часові, вони свідчать про увагу автора до натур глибоких і цілісних, порушували вічні теми кохання, вірності й зради, життя і смерті, добра і зла. Найвідоміші з них – «Планета сподівань» (1965), «Спасибі тобі, моє кохання» (1967), «За дев'ятим порогом» (1972), «Голубі олені» (1973), «Кравцов» (1975), «Дикий Ангел» (1978), «Санітарний день» (1980), «Камінь русина» (1982), «Злива» (1985), «Святі грішниці» (1989) та ін. На робочому столі драматурга залишилася незавершеною остання п'єса «Завтра – Помпея» – яскраво символічний, гостропроблемний твір про руйнацію духовних цінностей в епоху Чорнобиля, утрату найдорожчого – людяності.

Письменник відзначений багатьма престижними преміями, у тому числі – Шевченківською (у 1977 р. за п'єси «Голубі олені» і «Кравцов»).

Уже будучи тяжкохворим, О. Коломієць найбільше пишався тим, що ювілейний, 75-й день його народження був названий святковим днем у його рідному селі. Помер драматург 23 листопада 1994 р. Рідна полтавська земля дала йому останній прихисток: письменника поховано в центрі Харківців поряд із Архипом Тесленком – класиком української літератури.

Олексій Коломієць як драматург починав із «Фараонів». Ця вистава франківців ставилася понад вісімсот разів у більш як 50 театрах колишнього

Радянського Союзу й за кордоном – у Польщі, Болгарії, Чехословаччині, Румунії, Угорщині. П'єса була написана для самодіяльних драматичних гуртків. Автор і не сподівався, що одного ранку, після того, як її поставили театри Києва й Москви, прокинеться знаменитим.

Звернувшись до сюжету арістофанівської комедії «Лісістрата», письменник за допомогою алегоричної форми сну показує бунт жінок у сучасному українському селі внаслідок свого тяжкого становища. Комедійний жанр допомагає авторові розвінчати горе-керівників – п'яничок і ледацюг, які проголосили себе «фараонами». Вони узурпували владу в колгоспі та лише п'ють і керують жінками, «бо жінка така техніка, що тобі ні амортизації, ні запасних частин, ні капітального ремонту...». Нелегким був шлях комедії на сцену українського театру. Адже драматург не пішов протореним корнійчуківським шляхом, він не зображував колгоспну ідилію й боротьбу хорошого з кращим. Тому бюрократи від мистецтва не дозволили поставити п'єсу «Фараони» на рідній українській сцені. І тільки після успіху вистави в Московському театрі ім. М. Гоголя п'єса з тріумфом пройшла в усіх українських театрах і продовжує жити на сцені й досі.

Секрет довголіття своєї комедії драматург вбачав у національному забарвленні характерів персонажів. Цим твором драматург заявив про себе як про майстра комедії. Іскрометний гумор, іронія, гротеск, непідробний комізм ситуації, колоритність характерів – усе це забезпечило нечуваний успіх п'єсі, яка ввійшла до золотого фонду української драматургії. О. Коломієць промовив своє вагоме слово на захист жінки, на плечі якої ліг увесь тягар не лише необлаштованого сільського побуту, а й визискувальної колгоспної системи.

А далі чи не щороку з-під пера письменника виходили п'єси, які ставали окрасою репертуару театрів не лише України, а й зарубіжжя. Напрочуд різноманітна тематика його драматичних творів: це події громадянської й Другої світової воєн, духовна спадкоємність поколінь і становлення особистості, гострі соціальні й морально-етичні проблеми сучасності. Протягом багатьох років драматург розробляв тему поезії кохання, зображуючи в особливо ніжних барвах високі людські почуття. Тому центральними в багатьох його творах є жіночі персонажі, натури непересічні, зі своїм багатим внутрішнім світом («Горлиця», «Планета сподівань», «Спасибі тобі, моє кохання», «Срібна павутина» та ін.).

До теми кохання, цієї давньої й вічно нової теми в літературі, О. Коломієць звертається і в лірико-романтичній драмі «Голубі олені» (1973) та у п'єсі «Кравцов» («Повість про вірність»). Під час війни зустрілися сімнадцятирічна поліська дівчина Оленка й молодий

сержант Микола Кравцов. Зустрілися, щоб покохати одне одного на все життя й пронести вірність своєму почуттю крізь воєнне лихоліття. Натура романтична, з поетичною душею, Оленка розмальовує піч своєї хати голубими оленями, що символізують вічність кохання. На голубих оленях, які вимріяла собі головна героїня, до неї після війни має повернутися Микола.

У «Голубих оленях» постійно відчувається гострий авторський біль за долю людини у воєнному лихолітті. Сам О. Коломієць пішов на фронт з аудиторії історичного факультету Харківського університету. Був тяжко поранений. «Пам'ятаю вмираючого бійця, який останніми зусиллями ослаблої руки намагався дописати листа близьким... – згадував драматург. – Війна здатна змести з лиця землі міста, цілі країни. Проте найсмертоносніша зброя не в змозі зруйнувати любов. Що вона таке, любов? Якби люди знайшли визначення вичерпне, то, думається мені, стали б роботами. Без уміння любити близьких, працю, Батьківщину немає людини».

Учасник боїв із фашизмом, драматург не міг не наголосити на антигуманній, антилюдській суті війни. «Здрастуй, Кравцов! Я вже снайпер. Убила першого німця, людину вбила, а мене поздоровляють... Ось яка вона, війна...», – пише Оленка в листі до Кравцова. Листам головної героїні до Кравцова в п'єсі належить своєрідна роль: вони допомагають авторові перекинути місток із минулого в сучасне й навпаки, глибше розкрити ідейно-тематичний задум твору, показати ті якісні духовні зміни, що відбуваються з героїнею.

Драматург ніколи не був пасивним спостерігачем життя чи байдужим описувачем подій. Письменник прагнув донести до читача й глядача суто людські проблеми, незалежно від того, чи події в п'єсі розгортаються в далекому минулому, у години воєнного лихоліття, чи в мирний час. У його творах оживають яскраві людські особистості, які сповідують нетлінні духовні цінності: добро, совісність, чесність, працьовитість, гуманізм і милосердя.

*Шевченко Олена Григорівна*

## КОНЦЕПТ «Ф'ЮЖН» В СУЧАСНІЙ РОК-МУЗИЦІ УКРАЇНИ

В сучасному мистецтвознавстві останнього десятиліття посилюється увага до вивчення не лише академічних напрямків музичної культури, а й до вивчення музичної мови неакадемічних напрямів крізь призму сучасних методів, зокрема через вивчення культурологічного змісту їхніх базових концептів. Останній зумовлений

не лише понятійним значенням, а й методами їх застосування, що значною мірою залежить від естетико-мистецтвознавчих поглядів молодих музикантів, які мають поєднати знання світової музичної практики з обізнаністю української музичної культури.

Культурологічне значення концепту «ф'южн» (від англ. «fusion» – сплав, злиття, тобто термін, який може входити до назви стилів та напрямків в музиці, архітектурі, дизайні тощо) полягає в поєднанні несумісного, тобто злиття та синтез концептуально різних ідей, які, на перший погляд, є несумісними, проте в результаті утворюється цілісність та гармонія.

Термін «ф'южн» як напрямок виник у 1970-х роках у результаті поєднання елементів різних стилів, таких як рок, джаз, європейська академічна музика та неєвропейський фольклор. Цілком природно, що у порівнянні з іншими, «чистими» стилями академічної музики, де традиційно використовується класичні музичні інструменти, для ф'южну характерне застосування як електронних музичних інструментів у поєднанні з автентичним вокалом, так і традиційних українських народних інструментів, таких як кобза, бандура, сопілка тощо.

Сьогодні можна говори про певну динаміку розвитку концепту «ф'южн» на тлі розвитку року-музики в Україні, що має кілька етапів. Перші спроби «злиття» українського фольклору та електронної музики були започатковані пошуками у фанк-аранжуванні народних пісень у виконанні популярних ВІА 1980-х років – «Водограй», «Червона Рута», «Кобза», «Беркут» та ін. Згодом їхні традиції продовжили такі українські естрадні виконавці як Марія Бурмака, Віктор Павлик, Ілларія, Росава, Тоня Матвієнко та багато інших.

Починаючи з 1980-х років концепт «ф'южн» можна прослідкувати в електронному звучанні таких напрямків як електро-поп, ньюромантік, синті-поп, диско, техно, які відкрили епоху танцювальної електронної музики і згодом лягли в основу таких напрямків рок-музики як електро-фолк, панк-рок, ейсид-джаз та ін. (дует «Автентичне життя» та Катя Chilly, гурт «Воплі Відоплясова» та ін.).

Подальший процес активних пошуків поєднання народного мелосу та елементів різних стилів, таких як рок, поп, джаз, фанк й реггі розпочався у середині 1990-х років (другий етап). Майданчиком для подібних музичних експериментів стали ряд фестивалів («Червона Рута», «Мазепа-фест», «Країна мрій», «Рок-екзистенція», «Шешори», «Ростоки», «Етно-еволюція», «Трипільське коло», «Потяг DO Яремче», «Київська Русь» та ін.), що дали можливість розкрити цілу низку

молодих талановитих музикантів, які в результаті стали основоположниками цілих напрямків в українській рок-музиці.

Перші спроби переосмислення українського фольклору, як концепту «ф'южн», крізь призму електронної музики та панк-року з'явилися ще на теренах фестивалю «Червона Рута». Це були рок-гурти з Косова «Гуцули» (1989) та гурт «Фактично Самі» – переможці «Червоної Рути» в Харкові у 1997 р.

З середини 2000-х років в Україні (третій етап) спостерігається нова хвиля етно-руху, що полягає у спільних проєктах, де рок-музиканти починають співпрацювати з фольклорними ансамблями. Концепт «ф'южн» при цьому можна прослідкувати в композиціях на основі обробки українських народних пісень у таких стилях як рок, панк-рок, хіп-хоп та ін. Серед найяскравіших представників етно-руху в Україні можна назвати рок-гурти «Воплі Відоплясова», «Океан Ельзи», «ТНМК», «Mad Heads», «Чумацький шлях», «Гайдамаки», «Мертвий півень», «Гуцул Каліпсо», «Тартак», «ВІЙ», «Мандри», Kozak Sistem і Тарас Чубай, «ДримбаДаДзига» та багато інших).

Отже, подальші дослідження сучасної рок-музики України можуть бути спрямовані на співвідношення культурологічного та естетико-мистецтвознавчого змісту аналізованого концепту «ф'южн».

*Щербакова Ольга Костянтинівна*

## ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СПОРТИВНОЇ ТЕМАТИКИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ

Сфера рухової активності, спортивних змагань входить у реальне буття людини з її великим енергетично-оптимістичним потенціалом. Естетичне задоволення від краси і плавності рухів, динаміки гри, прояву сили и витривалості людського тіла – усе це досить часто надихає композиторів на створення творів та інтерпретацію спортивно-рухової тематики у музичному викладі. Можемо констатувати інтерес композиторів різних шкіл до репрезентації музичних рефлексій на спортивно-ігрову тематику в різних жанрах (балетному, оперному, оркестровому, інструментальному, вокальному). Доволі різноманітно в фортепіанній літературі представлені такі види спорту, як футбол, біг, пішохідний туризм, велосипедний та ковзанярський спорт, шахи. Треба відзначити, що у кожного композитора спортивно-ігрові образи втілені згідно особистого світобачення автора. Вплив образотворчого і літературного мистецтва відчувається у циклі Еріка Саті «Спорт і розваги», елементи театралізації посилюються в транскрипції Ференца

Ліста «Ковзанярі» у зв'язку з балетно-асоціативними аспектами. Важливу роль у конкретизації композиторського задуму грають програмні назви, які фіксують певний вид спорту, який надихнув композитора. Наприклад, у циклі Миколи Агафоннікова «Щасливий фініш» для 2-х фортепіано («Танець зі стрічками», «Перша лижня», «Крос важковаговиків», «Дівчина на канаті»).

Віддзеркалення різноманітних форм спортивного дозвілля у фортепіанній музиці в значній мірі розширюють нашу уяву про можливості музичної символіки, а також оновлюють виконавську виразність щодо програмних чинників, пов'язаних з зображальними ефектами.

У мініатюрі «Біг» з циклу «Паризькі прогулянки» Бенджамін Годар зумів в деталях передати жести, рухи та емоційний настрій свого героя. У цій п'єсі композитор синтезував практику кіномистецтва, відображуючи рівномірний біг (16-тими тривалостями) з динамікою наближення (спочатку посилення, а потім затихання звучності), стрибки крізь перешкоди, підйоми і спуск з урахуванням рельєфу. В процесі художнього впливу на слухача, піаніст повинен на рівні власної мускулатури відчувати ритм цього бігу, щоб достовірно передати реальність у поєднанні з емоційно-піднесеною музичною складовою.

У творчості Ф. Пуленка знаходимо розвиток тематики різноманітних туристичних мандрівок у циклі «Прогулянки». Його десять п'єс («Пішки», «В автомобілі», «Вершки», «У човні», «У літаку», «В автобусі», «В екіпажі», «На велосипеді», «В диліжансі»), з одного боку, не говорять напряму про спортивні змагання у цих видах, з іншого боку, можуть сприйматись як певна аналогія. Наприклад, швидкість руху «В автомобілі», яка супроводжується сигналами клаксона, що є натяком на обгін інших машин, може виступати в якості образу урбаністики сучасного митцю міста, а може слугувати спомином про автомобільні гонки. Цікаво простежити за авторськими ремарками до п'єс, в яких автор очікує від виконавця точного психоемоційного настрою. Наприклад, у п'єсі «Пішки» – *«безпечно», «недбало»,* а у номері «На велосипеді» авторський коментар *«натиснути»* сприймається як заклик до стрімкого руху.

Дуже віртуозною фактурою вражає текст фортепіанної транскрипції Ференці Ліста «Ковзанярі» на теми з опери Мейєрбера «Пророк». З характерною для Ф. Ліста спроможністю наситити музичний текст всебічними «труднощами», він неперевершено трактує легкість ковзання, піруети на льоді, різноманітну пластику поворотних рухів і, таким чином наочно ілюструє красу цього виду спорту.

Еластична мінливість темпу відповідає сценічному задуму дійства. Виконавцю-піаністу слід притримуватись авторської педалізації, яка на фортепіанній клавіатурі відтворює техніку ковзання (хроматичні та інші пасажі витримані на педалі упродовж 3-х тактів). Часті введення фермат вказують на короткі зупинки у композиції, яка вирізняється дієвістю, зміною траєкторії руху. Значну роль для створення психологічно-образного характеру п'єси мають ремарки (*volante* – польотно, *graziosamente* – граціозно, *brillante* – блискуче, *capriccioso* – капризно, *ondeggiando* – розгойдуючись). Контрасти динамічних рівнів створюють своєрідне «оркестрування» фортепіанної звучності, що проецирують потужний вплив на слухача.

Відтворюючи сюжетно-образну сферу спортивної реальності, яка присутня у символіці музичного твору, виконавець повинен прагнути сформувати у слухача відповідні конкретні асоціації. Спортивно-ігрова атмосфера музичної композиції представлена насамперед моторними жанрами, пов'язаними з різновидами рухів. У зв'язку з цим наведемо думку Олександри Самойленко, що «моторно-динамічна сфера, безпосередньо технологічна сфера музики є першим провідником ігрового призначення художньої форми та передумовою опосередкованої образної гри, психологічної динаміки, у тому числі, і обумовленої драматизацією музичного задуму, його уподібненням театральної дії» [1, с. 112]. Від інтерпретатора спортивної тематики очікується володіння віртуозним стилем гри, різнобарв'ям туше, корегуванням педалізації у напрямку художнього образу, вияву позамузичного підтексту, вміння досягти органічної єдності між конкретним спортивно-руховим образом і організацією всіх піаністичних дій.

**Список використаних джерел**

1. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проекції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

*Шлемко Ольга Дмитрівна*

## СПЕЦИФІКА СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ БАЙКИ

Байка є благодатним матеріалом для навчання студентів майстерності художнього читання, виразності літературного монологу як живої, дійової мови оповідача, опанування тонкими відтінками інтонаційного звучання розповідної мови.

Робота над сценічним втіленням байки студентами вищих навчальних закладів культури та мистецтв не знайшла належного

висвітлення у наукових працях. Однак деяку інформацію про роботу над байкою можна почерпнути з праць таких митців, педагогів та вчених як Г. Артоболевський, Ю. Озаровський, А. Петрова, Є. Саричева, Р. Черкашин.

Вибір для сценічного виконання байки здійснюється студентами за такими основними критеріями: а)актуальність та злободенність теми; б) захоплення темою, надзавданням (при цьому вирішальне значення має світогляд студента, його громадянська позиція, патріотичні почуття, ідейна переконаність); в) виховне значення теми твору (має сприяти ідейному та морально-етичному вихованню майбутніх режисерів та акторів, виробленню на курсі естетичної спорідненості).

На перший погляд, невибагливі сюжети байок створюють ілюзію легкості їх сценічного втілення. Однак щоб зрозуміти сенс байки та знайти засоби для її сценічного втілення, необхідно не лише добре володіти технікою сценічного мовлення, а й добре знати історію, суспільно-політичні, економічні, культурні, духовні проблеми суспільства. Натомість національно та соціально індиферентна людина не спроможна зрозуміти багатьох проблем, закладених в українських байках.

Важливими ознаками байки є алегоричність та сатиричність. Так, алегоричність полягає у тому, що під персонажами байки, якими є звірі, птахи, рослини, явища природи, маються на увазі люди та їхні вчинки. Натомість сатиричність пов'язана з викривальним характером байки, гострим засудженням негативних явищ. Структура байки переважно є двокомпонентною, тобто містить розповідь і мораль. Саме мораль байки містить ідейне спрямування твору. У ній автор висловлює основну думку, заради якої й створював байку.

Байку можна поділити на такі основні елементи оповіді: 1) експозиція; 2) зав'язка дії; 3) розвиток дії; 4) кульмінація; 5) розв'язка. Така схема є обов'язковою, хоча деякі елементи можуть бути відсутні.

Після вибору байки студент повинен здійснити логічно-інтонаційний, ідейно-тематичний і дійовий аналізи тексту, уточнити основну думку, заради якої було вибрано саме цей твір, навчитись підпорядковувати його цій думці, знаходити головні слова, фрази, які несуть основне смислове навантаження, узгоджене з відповідним надзавданням, цілеспрямовано нанизувати на єдиний дійовий стрижень весь твір, опанувати стилем виконання, з'ясувати дійове пристосування.

Мовлення персонажів байки, яких автор нерідко виводить у вигляді звірів, не варто переобтяжувати психологічним змістом. Водночас їх мовлення має бути характерним, образним. Адже персонажі байки – це не типові, а узагальнені характери. Інтонація виконавця

залежить від його трактування байки. Водночас тон оповідача має бути щирим і переконливим.

Виконавець віршованої байки в жодному разі не має забувати про закони виконання вірша. Інакше прагнення виконавця до простоти і природності може перетворити віршовану форму на прозову.

Р. Черкашин закликає виконавців байки «уявляти не тільки характери, поведінку, манеру мови персонажів, а й оволодіти розповідною мовою самого байкаря, його тоном, ставленням оповідача до актуальних проблем, відтворених в художніх образах байки» [2, с. 162]. Основний тон виконання байки повинен бути природний, переконливий і не сумний, оскільки їй притаманні елементи комізму.

Виконавець має чітко визначити надзавдання, виявити головне і другорядне, активно діяти словом, передаючи наскрізну дію і доносячи до слухачів основну думку, стилістичні та мовні особливості тексту.

Байка виконується в оповідній манері. Виконавець звертається безпосередньо до слухачів, але не від імені автора, а від себе особисто. В жодному разі не варто намагатись «зіграти» роль конкретного автора твору, про характер якого читець може скласти уяву з критичної літератури. Образ оповідача залежатиме насамперед від трактування тексту байки та від його психофізичних даних.

Читець має засвоїти головне завдання – розповісти, не граючи, не перевтілюючись, маючи чітке ставлення до всього, про що говориться в тексті, і розуміти, чому передаєш його слухачеві саме зараз, у сьогоднішніх умовах.

Головним у поданні мови персонажів є відтворення характерних рис людей, а не тварин. Характер подання мови алегоричних персонажів залежить не від тих чи інших звірячих масок, а від конкретних людей, що за ними ховаються, від тієї соціально-побутової обстановки, в якій вони діють, і від низки інших обставин: цільової настанови, завдань виховання, а найголовніше – від ідеї твору.

Виконавець спочатку має виявити і осмислити авторський підтекст байки, а вже потім погодитись, чи не погодитись з ним. К. Станіславський зазначав: «Сенс творчості у *підтексті*. Без нього слову нічого робити на сцені. У момент творчості слова – від поета, підтекст – від артиста» [1, с. 81]. Виконавський підтекст передається виконавцем за допомогою як вербальних, так і невербальних засобів. Однак в жодному разі не слід спотворювати ідейний задум автора.

Виконавець повинен мати чітку громадянську позицію, залишатися самим собою і саме з позицій сучасної людини,

громадянина, пропагувати певні ідеї, викривати, засуджувати чи висміювати недоліки, пороки людського суспільства.

Успіх виконавця залежатиме також від використання сценічного простору (мізансцени), додаткових компонентів (атрибутики, реквізиту, музичного супроводу та їх відповідність жанру твору, задуму читця), від відчуття аудиторії (врахування кількісного і якісного складу слухачів), почуття міри і смаку.

Отже, основними етапами практичного засвоєння тексту байки та її сценічного виконання є такі:

– вибір твору за відповідними критеріями;

– здійснення логічно-інтонаційного, ідейно-тематичного та дійового аналізів тексту;

– визначення творчого задуму щодо сценічного виконання твору;

– проведення репетицій;

– сценічне виконання твору.

Викладачеві сценічного мовлення доцільно знайомити студентів з кращим надбанням українських майстрів розмовного жанру, які виконують гумористичні твори. Водночас не варто обмежувати свободу студентів у пошуках своєї теми, власного виконавського стилю.

**Список використаних джерел**

1. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: материалы к книге / общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. Москва: Искусство, 1990. 508 с.

2. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені: навч. посіб. Київ: Вища школа, 1989. 327 с.

*Янковський Степан Владиславович*

## СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ СВІТ ПІДРАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ ЛЮДМИЛИ МАССАЛЬСЬКОЇ

Маріупольська місткиня Л. Массальская є членом Національної спілки художників України від заснування 8 квітня 1992 р. в Маріуполі її міського осередку. Із 2019 р. вона отримала почесне звання заслуженого художника України. Художньо мистецьку освіту здобула в Ростовському художньому училищі імені М. Грекова, а вищу освіту – в Білоруській державній академії мистецтв. Її наставниками в мистецтві живопису були видатні білоруські митці: почесний член Національної академії наук Білорусі, заслужений діяч мистецтв Білорусі, професор В. Громико,

лауреат державної премії Білорусі, народний художник Білорусі, професор Г. Ващенко. В 1978 р. Людмила Олександрівна завершила своє навчання і була розподілена до Маріупольського (тоді Жданівського) цеху Донецького художньо-виробничого комбінату. З того часу ритм творчого життя художниці складається в пошуках гармонічного поєднання часу, який належить відданій творчій праці, в рутинній роботі в установах мистецької освіти і пристрастю до живопису.

Культурно-мистецький простір Маріуполя відображує складність конкретно-історичних умов розвитку цього регіону. Степовий ландшафт є природним образом Приазов'я, йому протистоїть вмуроване на пагорбах узбережжя Азовського моря місто з індустріальним урбаністичним пейзажем. Локальна специфіка міста визначається наочними розривами історичної забудови міста. Першим враженням того, хто відвідає Маріуполь, буде хаос архітектурних забудівель, якому протистоїть неосяжне голубе небо, розлогі паркові зони, сквери, бульвари, в яких відображається природний цикл змін пор року. Весь образ міста визначається морем на півдні, степом, який немов підкрадається до міських дев'ятиповерхівок на заході і сході, промислових панорам на півночі. В образі міста конкурують сезонні кольори степу – голубий, чорний, білий, зелений, і штучні кольори виробництва – червоний, безліч відтінків сірого.

Кольори історії міста впорядковуються в палітру культурно-мистецького простору Маріуполя. Це охра доіндустріальної (купецько-торгівельної) доби і сталінської псевдокласики, червоний модерну, білий і сірий великих сподівань 1960-х – першої половини 1970-х років. Тому монументальне мистецтво відігравало важливу роль у формуванні цілісного образу культурно-мистецького простору міста.

У монументальному мистецтві в Маріуполі домінувала мозаїка. Як зазначають вітчизняні дослідники, місто у 1960-1980-ті роки постало творчою площадкою для реалізації творчих замислів майстрів мозаїчного монументального мистецтва з усієї України. Серед імен майстрів відзначимо Віктора Арнаутова, Аллу Горську, Бориса Плаксія та ін. В культурно-мистецькій спадщині міста творчість Людмили Массальської представляє традицію монументального живопису. Антитетика мозаїчного і живописного монометалізму в культурно-мистецькому просторі індустріального міста висвітлює характерне для радянської влади прагнення сконструювати соціальний простір, в якому, з одного боку, межі між зовнішнім і внутрішнім будуть розмиті, а з іншого, мистецтво імпліцитно має відтворювати притаманні підрадянському [1] соціуму ієрархічність і спустошену, декларативну

рівність. У цьому контексті творчий напрацювань художниці викликає певний дисонанс і робить його впізнаваним навіть через десятиріччя перетворень соціальної реальності.

Авторка попри цензуровану художніми радами тематику творів прагнула знайти місце індивідуального, інтимного, ліричного, емоційного в соціумі. Її твори надають життя стандартизованим, анонімним, типовим забудівлям міста. Художниця прагне, так би мовити, склеїти, зшити, скріпити дефрагментований в часі образ соціальної реальності. Вона творить образи, які ведуть від радянського «плакатного» мистецтва до гуманістичних витоків культури. Її твори нібито повертають людські емоції у сповнені повітря холодні й сірі залізобетонні конструкції радянських типових будівель. В своїх творах авторка бережно, але впевнено звертається до традицій фрескового живопису Ренесансу. Художниця передає глядачеві відчуття реальності турботи і тепла. Відтак, своїми творами вона розпорошує пізню епістему радянського володарювання. Немов Аріадна, вона веде глядача в лабіринті індустріального міста від проєкцій фальшивого, брехливого, неправдивого пафосу радянщини до загальнолюдського відчуття простору і часу, екзистенціальних переживань, болю і туги.

Авторське обличчя Л. Массальської в монументальному живописі складалось із мотивів слідування канонам реалізму, традиціям сакрального мистецтва північноруської школи. Художницею були створені монументально-декоративні твори в інтер'єрах публічних будівель міста. Ними були школи, технікуми, професійно-технічні училища міста, бібліотеки, лікарні. Основні техніки художниці – це зграффіто, холодна енкаустика. Найбільш значущим у становленні мисткіні є монументально-декоративні розписи «Першодрукарі» у маріупольській Центральній бібліотеці, «Весна» і «Доктор Айболить» у дитячій лікарні, «Радянська медицина» у міській лікарні водників. В її роботах упізнаються впливи Мікельанжело, Ель Греко, Феофана Грека. Втім, час є нещадним до монументального мистецтва. Твори, яким вже кілька десятиріч, зазнали нещадного впливу через перебудови, нові забудови, реалізації проєктів реконструкції. І те, що вони становлять невід'ємну складову локального колориту художньо-мистецького простору Маріуполя і спадок місцевої художньої культури, не мають жодного значення для нових «розпорядників» і «господарів» соціального часу. Можна констатувати, що монументальні твори занепадають спокійно, і разом із ними у небуття йдуть втілені в них емоції і викликані ними людські переживання.

Отже, в живописному монументалізмі Л. Массальської розкривається боротьба традиціоналізму і соціальної міфології радянського володарювання в культурно-мистецького простору. Тож його осмислення має відбуватися із врахуванням того, що навіть за доби, коли типове і стандартне становило основу державного конструювання соціальної реальності, завжди знаходились ті, хто намагався повернути соціокультурному світу людське обличчя.

**Список використаних джерел**

1. Словник української мови: у 20 т. Київ: Наукова думка. URL: https://slovnyk.me/amp/dict/newsum/підрадянський (дата звернення: 01.10.2020).

# ДОСЛІДНИЦЬКІ ПРАКТИКИ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

*Авдєєва Ксенія Петрівна*

## ЛЬВІВСЬКИЙ «ТЕА-ДЖАЗ» ГЕНРИКА ВАРСА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ РОЗВАЖАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Джаз від своєї появи у 1921 р. на теренах Радянського Союзу справив значний вплив на розвиток театральних форм, на образотворче, поетичне мистецтво та кіноіндустрію, ставши передумовою формування естрадно-джазової музики в цілому. У ці часи відбувся своєрідний перелом у розважальних жанрах і на Західній Україні, який знаменувався вторгненням джазу в естрадну та танцювальну музику. Насамперед це стосувалося Львова, куди завдяки польському сусідству активно проникали нові напрями розважальної музики з Америки та Європи. Ця музика мала в своїй основі джазові ритми та набула великої популярності у жанрах танго, фокстроту, слоу-фоксу.

У 1930-ті роки Львів знаходився у широкому європейському естрадно-музичному контексті. Тут активно працювали естрадні оркестри та співаки-солісти. Найбільш популярним був джаз-оркестр Яблонського (ще одна його назва – «Ябцьо-джаз»), який грав у кінотеатрах, озвучував танцювальні зали, студентські вечірки. Найвідомішими серед американських колективів, які гастролювали у Львові того часу, були джаз-оркестри Віллі Арнольда, Пола Уайтмена, Луїса Мітчела, Уілла Маріонна Кука та Луї Воля. Їх репертуар переважно складався із танцювальної музики. Також упродовж 1939 р. у Львові виступав джаз-оркестр Едді Рознера.

Враховуючи той факт, що переважна кількість джаз-оркестрів та вокалістів виступали у різноманітних ресторанах, клубах та кав'ярнях, необхідно окремо виділити естрадний оркестр «Теа-джаз» під керівництвом Генрика Варса (музикант у 1939 р., рятуючись від утисків німецького нацизму, разом з польськими музикантами приїхав до Львова), який був створений у 1940 р. як оркестр Львівської державної філармонії.

Поява подібного колективу була значним явищем у мистецькому житті міста, адже розважальна музика, яка панувала в той період, перейшла на більш високий професійний щабель. Львівський оркестр «Теа-джаз» був подібним до популярних колективів Європи та Росії. Г. Варс продовжив традиції «Теа-джазу», що були закладені ще одним

представником розважального жанру, а саме Леонідом Утьосовим. Як і оркестр Утьосова, він був орієнтованим на естрадно-видовищні жанри з елементами театралізації. На цей факт безпосередньо вказує назва колективу. Репертуар оркестру був типовим для естрадних оркестрів тієї доби. Він складався з шлягерних пісенно-танцювальних мелодій (наприклад, відомі естрадні композиції «Саксофон, що сміється», «Кукарача»), які було аранжовано Варсом, а також з власних вокальних та інструментальних творів керівника оркестру.

Львівський «Теа-джаз» мав збалансований склад оркестрових груп. Він налічував більше двадцяти висококваліфікованих інструменталістів і вокалістів та відзначався сильним складом зі славетними польськими та українськими виконавцями – співаками Ренатою Яросевич, Ядвігою Ясінською, Євгеніушем Бодо, Адамом Астоном, солістами-інструменталістами Тропісом (саксофон), Потокою (труба).

За достатньо короткий час оркестр став високопрофесійним колективом. Він гастролював не тільки по Україні, але й в багатьох містах колишнього Радянського Союзу. Преса тих часів відзначала самобутність та неординарність львівських джазових музикантів. Визнанням фахового рівня львівського «Теа-джазу» на державному рівні став запис пісень у виконанні оркестру та його солістів, що відбувся у Всесоюзному будинку звукозапису 26-27 вересня 1940 р. під час гастролей до Москви.

Оркестр Г. Варса у своїй творчості демонстрував нові, нетипові для радянського джазу тих часів різновиди структур та прийоми гри і фактично був носієм нових європейських тенденцій. Деякі виконавські прийоми – своєрідні діалоги між оркестровими групами, ряд цікавих прийомів сольної гри на різних інструментах – були характерними лише для цього оркестру.

Під час Другої світової війни Генрик Варс та його оркестр, що перебував тоді у складі армії польського генерала Андерса, давав концерти для військових як у Радянському Союзі, так і в країнах Близького Сходу. Після закінчення війни Г. Варс емігрував до Сполучених Штатів Америки, де став відомим серед діячів розважального жанру та писав твори для таких знаних естрадних виконавців як Доріс Дей, Бренда Лі, Бінг Кросбі та інші.

Творчість Генрика Варса в період його перебування та роботи у Львові є цікавим та цінним пластом розважальної музики. Серед його творів дорадянського періоду (практично усі вони були написані разом із поетом Емілем Шлехтером) найвідомішими є такі пісні, як «Lwów jest jeden na świecie», «My dwaj, oba cwaj», «Serce batiara» тощо. Майже всі

вони спочатку були створені як супровід до художніх фільмів. Але поступово ці твори зажили самостійним творчим життям. Всього ж за цей час композитор написав більше 30-ти пісень у ритмах вальсу, різновидів фокстроту, танго, а також фокстроту-польки. Вони були дуже популярними серед мешканців Львова і стали свого роду невід'ємною частиною львівської розважальної культури.

*Александрова Тетяна Анатоліївна*

## ТВОРЧІСТЬ АННИ НЕТРЕБКО В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

Оперне мистецтво XXI ст. є яскравим синтезом традицій та цифрових технологій, де живе сценічне виконання доповнюється проєктованими зображеннями на LED- дисплеї, а 3D-зображення посилюють ефект від побаченого. Це все потрібно для того, щоб мистецтво стало доступнішим та сучасним для сучасного слухача, який живе у цифровому світі.

Сцени сучасних театрів просто майорять постановками, що пропущені через грані сучасного сприйняття, при цьому вони не втрачають свою аутентичність. На перше місце висувається людина з її природними потребами, почуттями, але доповненими новітніми розробками у галузі науки та техніки. Кармен з мобільним пристроєм у руці, що пише любовні листи у форматі SMS Хозе та Ескамільйо, Ромео, що виїжджає на «Харлеї» до своєї коханої Джульєтти, татуйований Дон Жуан вже не дивують і не шокують слухачів, бо це стало вже звичним явищем в оперному мистецтві.

Далеко не усі оперні співаки позитивно сприймають такі видозміни в оперному мистецтві. Але є й виконавці, які є активними співучасниками трансформації опери. Серед таких артистів – співачка Анна Юріївна Нетребко, яка є однією з найбільш обдарованих оперних виконавиць сучасності. Її виступи бачили найкращі концерт-холи та оперні театри світу. Соковите, наповнене яскравою тембровою палітрою лірико-драматичне сопрано співачки захоплює мільйони слухачів, а бездоганно виконані сценічні партії змушують переглянути уявлення про сучасну оперу.

У творчому доробку співачки є безліч нагород та премій. Вона є лауреатом російської оперної премії «Casta Diva» (1998), Державної премії РФ у галузі літератури та мистецтва за талановите втілення образів російської та світової класики (2005), премії Classical BRIT

Awards 2008 р. у номінації «Краща співачка». Журнал «Музична Америка» у 2007 р. назвав Анну Нетребко музиканткою року. Раніше цієї честі було удостоєно лише 5 оперних співаків.

Впродовж багатьох років своєї співацької діяльності переспівала безліч вокальних партій, серед яких Паміна в «Чарівній флейті» та Донна Анна в «Дон Жуані» В. А. Моцарта, Розіна в «Севільському цирульнику» Дж. Россіні, Людмила в «Руслані і Людмилі» М. Глінки, Наташа у «Війні і мирі» та Луїза в «Зарученні в монастирі» С. Прокоф'єва, Марфа в «Царській нареченій» М. Римського-Корсакова, Джільда в «Ріголетто» та Віолетта в «Травіаті» Дж. Верді, Мімі в «Богемі» Дж. Пуччіні, Джульєтта в «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні та ін.

Анна Нетребко – яскрава та харизматична постать у сучасному оперному мистецтві. Вона є однією з перших, хто наважився порушити традиційні канони та започаткувала нову еру у опері. Для багатьох оперних співаків сучасне бачення класичного через цифровий простір – сміливий виклик, і Анна Нетребко не стала винятком. Її інтерпретаційне бачення образу Джудіти (Ф. Легар) під час концерту «Три зірки» у Берліні стало справжнім шоком та одночасно відкриттям для педантичної та стриманої німецької публіки.

Саме творче бачення Анни Нетребко та групи видатних режисерів і постановників поставило оперу на новий щабель еволюції, давши новий поштовх для її розвитку у XXI ст.

*Алещенко Наталія Георгіївна*

## ПРОФЕСІЙНЕ ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО ОДЕСИ: СТАНОВЛЕННЯ ТА ВИЗНАЧНІ ПОСТАТІ

Космополітизм джазу привів до виникнення в світі незліченної кількості національних і міжнародних джазових осередків найрізноманітнішого рівня. На просторі України одним з перших регіонів, де сформувалося професійне джазове виконавство, стало місто Одеса. Дослідження розвитку місцевого джазу виявили, що джерелами одеського джазу стала активна діяльність видатного одеського музиканта Леоніда Утьосова, який неодноразово заявляв про те, що Одеса є батьківщиною джазу, і в цьому мав рацію: це місто з джазом ріднить атмосфера гумору, свята і свободи. Завдяки діяльності Л. О. Утьосова та легендарного музично-театрального колективу «Теа-джаз» під його керівництвом, Одеса набула звання негласної столиці джазу в колишньому СРСР.

Іншим джерелом формування професійного джазового виконавства можна вважати активний розвиток самодіяльних джазових оркестрів («біг-бендів»). Так, у 1950–1980-х роках практично в кожному одеському виші, у багатьох технікумах успішно освоювалася джазова музика саме в оркестровому складі (Молодіжний естрадний оркестр Палацу студентів ім. Ф. Е. Дзержинського під орудою Євгена Болотинського (1961–1963), естрадний оркестр «Одеські таксисти» під орудою М. Голощапова (1967–1992). Яскравим представником генотипу одеського музиканта джазу став Анатолій Горбатюк, інженер-будівельник, журналіст. В студентські роки він як барабанщик брав участь в різних ансамблях і оркестрах.

У 1980 р. в Одесі з відкриттям естрадно-джазового відділення у Одеському музичному училищі ім. К. Ф. Данькевича формується осередок професійного джазового мистецтв, поява якого напряму пов'язана з початком джазової професійної освіти в Україні в цілому. Засновник і беззмінний керівник естрадно-джазового відділення М. Я. Голощапов, заслужений працівник культури України, член президії джазової асоціації України, співорганізатор і заступник голови журі Міжнародного фестивалю-конкурсу Master-Jam Fest, став одним з найавторитетніших фахівців країни в галузі викладання і виконавства джазу. На базі відділення М. Я. Голощапов створив джаз-оркестр, який до сьогодення регулярно бере участь в джазових фестивалях Європи. У його джаз-оркестрі грають і навчаються студенти та випускники училища мистецтв, а також вважають почесним грати відомі музиканти. Вперше в Україні під керівництвом М. Голощапова оркестр виконав Духовний концерт Дюка Еллінгтона. Для виконання твору були залучені солісти, хор, солісти-інструменталісти, народний артист України Олег Школьник.

Визначною постаттю у формуванні освіти одеського джазового виконавства потрібно вважати Олену Шевченко, джазового критика, музикознавицю, члена Міжнародної спілки журналістів, викладача-методиста теоретично-історичних дисциплін у галузі джазової освіти Одеського училища мистецтв і культури ім. К. Данькевича, автора близько 200 науково-методичних робіт, автора статей з теорії та історії джазу, члена журі та оргкомітету «Майстер-Джем Феста», організатора й ведучої концертів і фестивалів джазової музики, арт-директора джаз клубу «Регтайм», ведучу радіопередач «Джаз-клуб» і «Джаз після півночі» на радіо «Гармонія світу».

Одним з засновників джазового піанізму в спектрі від класичного до експериментального та авангардного джазу слід вважати Юрія

Кузнєцова, композитора, імпровізатора мультиінструменталіста, педагога, заслуженого діяча мистецтв України, засновника та арт-директора міжнародного джазового фестивалю «Джаз-карнавал в Одесі», президента «Клубу Високої Музики», володаря спеціального призу Пола Маккартні на міжнародному конкурсі «Yesterday» в Естонії.

Серед найвидатніших сучасних виконавців потрібно окремо виділити майстра одеської класичної джазової фортепіанної школи Сергія Терентьєва, заслуженого артиста України, викладача Одеська національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, соліста Одеської обласної філармонії (з 1978 р.), рівень майстерності якого порівнюють з такими гігантами піанізму, як В. Горовиць и В. Софроницький. Особливістю його фортепіанного стилю можна вважати стриманість, ліричність, академічний підхід до виконання джазової музики. На джаз фестивалі в м. Монтре у Швейцарії він отримав загальне визнання і неофіційне звання «Маестро – шовкове туше».

Одним з найяскравіших представників сучасної школи джазу слід вважати Олексія Пєтухова – піаніста, композитора, аранжувальника, диригента Одеського молодіжного джаз-оркестру під орудою М. Голощапова та викладача Одеського училища мистецтв і культури ім. К. Ф. Данькевича. Визначними авторськими проєктами Олексія Пєтухова стало джазова інтерпретація сюїти Георгія Свиридова «Час, уперед!», а також численні проєкти з камерним оркестром, біг-бендом, дитячим хором «Забава» та ін. 20 лютого 2018 р. в одеській філармонії прозвучали «Пори року» П. Чайковського в джазовій обробці.

Тема авторської музики з використанням тематичних джерел класики знайшла відображення у творчості музикантів світового рівня, одеситів Андрія Прозорова, саксофоніста, композитора, аранжувальника, учасника всесвітньовідомого бенду Zawinul Syndicate Джо Завінула, а також досить популярного європейського гурту Fatima Spar і Вадима Неселовського, піаніста, композитора, аранжувальника, який став першим українським викладачем у Berklee College of Music. У виконанні цього дуету прозвучала композиція на тему другої частини Першої симфонії П. Чайковського «Похмурий край, туманний край».

Отже, джазове виконавство в Одесі пройшло еволюційний шлях від аматорської розважальної до професійної музики, ставши важливою складовою джазового мистецтва України.

*Андросюк Оксана Богданівна*

# ФЕНОМЕН ВІА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО РОКУ

У 1950–1960-х роках мистецтво у СРСР було за «залізною завісою». Всі нові та прогресивні ідеї, у тому числі рок-музика, замовчувались та заборонялись. Рок-музика існувала у підпіллі, бо вона була у глибокій опозиції до тогочасної тоталітарної влади. Опозиційною вона була і до тоталітарної культури – соцреалізму. Бунтівна філософія рок-музики, її протестний характер, гостросоціальна орієнтація текстів були загрозою для тоталітарної системи. Практично в усіх тоталітарних державах другої половини XX ст. рок-музика була поза законом.

Ситуація трохи змінилась наприкінці 1960-х років минулого століття. За умов «хрущовської відлиги» суспільне життя ознаменувалося стрімким зростанням прозахідного руху, особливо в молодіжному середовищі. Тоді в українську масову музичну культуру прийшов біґ-біт та рок-н-рол. Поява рок-н-ролу в СРСР пов'язана з Міжнародним фестивалем молоді та студентів, який проходив у Москві в 1956 р. Але офіційно не можна було називати музичний колектив рок-гуртом. Тож музиканти України та інших тодішніх республік СРСР вдало «ховали» стилістику року, біг-біту та фанку під абревіатурою «ВІА» (вокально-інструментальний ансамбль_.

Феномен ВІА – це один із найцікавіших феноменів в радянській естраді. Як альтернатива «буржуазним» рок-гуртам ВІА на теренах радянських республік були офіційно дозволені. «Вокально-інструментальними ансамблями», починаючи з 1960-х років, офіційно називали самодіяльні та професійні музичні гурти. Здебільшого вокально-інструментальні ансамблі акомпанували відомим естрадним артистам або виступали самостійно. Більшість із них складалась із самодіяльних музикантів, проте художні керівники таких гуртів зазвичай мали музичну освіту (училище культури чи музичне училище). ВІА створювались скрізь: при школах, ПТУ, університетах, філармоніях, будинках культури, клубах, військових частинах, на заводах тощо.

Мода на вокально-інструментальні ансамблі швидко поширилась по всьому СРСР. Концерти ВІА в клубах та танцмайданчиках в більшості задовольняли потреби тогочасної молоді в масовій музиці. В Радянському Союзі року досі офіційно не було, а той, що нібито й був – мав обов'язково проходити через усі можливі інстанції аж до КДБ і жорстку ідеологічну цензуру. Для обходу офіційних заборон на рок-

музику, українські музиканти численних ВІА 1960-х та 1970-х років залучали виражальні засоби рок-музики до звучання своїх колективів. Новостворені ВІА спочатку наслідували західноєвропейську рокову та біг-бітову стилістику, але з часом в них окреслився потяг до широкого мелодизму та національного фольклору, до виконання народних пісень у стилістично оновленому біг-бітовому аранжуванні.

На території нашої країни перші ВІА з'явились у кінці 1960-х років. Український фольклор у багатьох випадках лежав в основі мелодики та гармонії композицій українських ВІА. Основу репертуару більшості українських ВІА становили обробки народних пісень у стилі біг-біт і фанк та власні композиції. Відмінною рисою ВІА в Україні була орієнтація саме на український автентичний фольклорний мелос. Це не була та офіційна кітчева «українська народна музика», яку поширювала та просувала радянська пропаганда. Це були живі інтонації народної пісні, адже багато музикантів ВІА походили із сільської місцевості, де усна народна творчість ще була жива. Багато з музикантів українських ВІА самостійно збирали народні пісні під час гастрольних подорожей, їздили у фольклорні експедиції.

В Україні першим гуртом, що почав грати у стилі біґ-біт та успішно поєднувати його з фольклором, став ВІА «Смерічка», заснований Левком Дутківським у місті Вижниця в 1966 р. Левко Дутківський зламав стереотипи тогочасної естради та створив практично рок-гурт, що складався з трьох електрогітар – соло-гітари, ритм-гітари та бас-гітари, ударних та електрооргана. Новостворений ВІА одразу почав грати музику в новому для радянського слухача стилі. Цей колектив одним з перших в Україні поєднав стилістику рок-музики та фанку із національними фольклорними мелоінтонаціями – буковинськими, гуцульськими, подільськими, волинськими народними мелодіями. Показовим в цьому плані є «Горянка» – хіт ВІА «Смерічка», який увійшов до диску-гіганту 1976 р. Вступ до пісні витримано повністю в стилі хард-року. Активна мелодика, потужний вокал солістів гурту В. Зінкевича і Н. Яремчука та біг-бітове аранжування пісні у поєднанні створили справжній фольк-роковий шедевр.

Отже, музиканти ВІА «Смерічка» дали поштовх до народження нової стилістики в українській музиці 1960–1970-х років – фольк-біг-біту, або за сучасним стильовим означенням – фольк-року. Після них ця тенденція розвинулась у творчості практично усіх ВІА, творчість яких припала на 1960–1970-ті роки: «Мрія», «Еней», «Кобза», «Арніка», «Червона рута», «Гуцули», «Чарівні гітари», «Водограй», «Черемош», «Візерунки шляхів» та багато інших.

*Бистрицька Інга Миколаївна*

# ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕНТИНИ СТЕПОВОЇ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ

Співачка Валентина Степова належить до низки видатних представників українського академічного співу XX ст. Вона яскраво проявила себе у різних жанрах – від оперети й опери до народної та естрадної пісні. Вивчення її творчого доробку доповнює загальну картину українського оперного мистецтва. Її творчість освітлили журналісти Микола Козак, Наталія Зінченко, Валентина Самченко, Тетяна Олійник, Юлія Шемякова, Ольга Клейменова та багато інших.

За архівними документами, інтерв'ю, спогадами випускників та сучасників визначено особливості творчої манери В. Степової. Першою вчителькою Валентини була її мама, з якою вона з дитинства співала дуетом. Із досліджень Миколи Козака відомо, що співачка народилась13 червня 1963 р. в місті Полонне Хмельницької області та навчалась в Хмельницькому музичному училищі імені В. І. Заремби, яке закінчила в 1982 р. Потім співачка навчалася у Київській консерваторії (1983–1990) у класі Народної артистки Євгенії Мірошниченко, яка пророкувала їй щасливе майбутнє на оперній сцені. В. Степова давала свої сольні концерти в багатьох країнах світу – Греції, Аргентині, Австрії, США, Парагваї, Канаді, Бразилії, Франції та ін. Вона була солісткою в Національному театрі опери та балету України імені Т. Г. Шевченка (1993–2003).

Роль Розіни в опері «Севільський цирульник» Дж. Россіні стала дебютом для співачки. Ця роль принесла їй справжній успіх у Національній опері України (1994, диригент В. Гуцал). Її виступи були успішними за кордоном. Приміром, гастролі до Австрії, Франції з ансамблем «Рідні наспіви» (1995). Валентина Степова, окрім оперних творів, виконує й такі відомі пісні – «Місяць на небі», «Гуцулка Ксеня», «Посилала мене мати», «Дивлюсь я на небо».

Н. Зінченко вважає, що секрет Валентини полягає у її заповзятості. Співачка вважає, що творчу людину не має покидати натхнення. Як і любов, його треба оберігати [1]. За свою благодійну діяльність В. Степова отримала ордени Нестора Літописця та Святої Варвари Великомучениці. Вона отримала звання Народної артистки України (1999).

Її викладацька діяльність пов'язана із кафедрою естрадного співу в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва (2004) [2]. В. Самченко та Т. Олійник у статті, присвяченій В. Степовій,

написали про те, що артистка на даний час працює солісткою Академічного ансамблю пісні і танцю Національної гвардії України. Там вона виконує пісні, які піднімають дух для військових та переважно класичні твори [3].

Девізом творчості цієї співачки є фраза «В обіймах вічної музики…». Часто її виступи можна порівняти із мініВиставою. Співачка зачаровує усіх своїм лірико-колоратурним сопрано і чудовою сценічністю. Вона є неповторною в нестримних стихіях арій оперет, найскладніших оперних партій, вишуканих романсів, українських народних пісень і сучасних естрадних шлягерів. Її голос проникливо та самобутньо звучить у музичних телепередачах, радіоефірах та компакт-дисках [4]. Отже, творчість В. Степової є важливим внеском в розвиток сучасного вокального мистецтва у всіх його відгалуженнях.

**Список використаних джерел**

1. Зінченко Н. Хрещатик. Валентина Степова: «Прізвище допомагало мені вистояти у життєвих буревіях...». 04.06.2013. № 76. URL: http://kreschatic.kiev.ua/ru/4283/ art/12556.html (дата звернення: 01.10.2020).

2. Козак М. І. Полонне. Минуле і сучасне. Полонне, 2008. С. 261–267.

3. Самченко В., Олійник Т. Валентина Степова: Найтонші вібрації душі ліричного сопрано. Україна Молода. № 083. 05.07.2016. URL: https://www.umoloda.kiev.ua/ number/3015/164/100775/ (дата звернення: 01.10.2020).

4. Степова Валентина Анатоліївна (Пам'ятка для користувачів-учнів 5-9 класів). Хмельницький, 2008. URL: https://odb.km.ua/?dep=1&dep_up=1413&dep_cur=1418#gsc.tab=0 (дата звернення: 01.10.2020).

*Біткіне Єфрем Олексійович*

*Дашківський Євген Юрійович*

## АКРОБАТИКА ЯК СЕГМЕНТ СУЧАСНОГО ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Сучасне циркове мистецтво всього світу перебуває в пошуку нових форм, намагаючись при цьому зберігати традиції класичного цирку. Одним з найпривабливіших для глядача жанрів завдяки своїй ефектності та видовищності завжди була циркова акробатика. Жанр є складним, полікомпонентним, у свою чергу має певний розподіл на підвиди та форми. Протягом віків акробатика розвивалася та вдосконалювалася, поступово посівши одне з провідних місць на аренах цирків. Акробатика – динамічний, яскравий жанр циркового мистецтва, вона захоплює увага глядача своєю ефектністю, складністю та майстерністю виконання трюків, зовнішньою красою, фізичною

досконалістю артистів-виконавців. Акробат виявляє особливі якості та можливості людини, передусім – сміливість та вправність, пластичність та координованість рухів. Завдяки артистам, які обрали акробатику своєю професією, цей жанр циркового мистецтва досягнув величезних успіхів у своєму розвитку. Елементи акробатики використовуються і в номерах інших циркових жанрів, наприклад, еквілібристиці, гімнастиці, жонглюванні та ін. В історії циркового мистецтва таких прикладів багато, в тому числі й у сучасному цирку.

Типологія акробатики передбачає кілька варіантів. Виділяють силову, плечову, стрибкову, акробатику на конях, акробатику ексцентричну (каскадну) та акробатику з використанням знарядь й апаратури. Умовно, за характером виконання вправ, акробатика поділяється на динамічну та статичну. До партерної акробатики належать такі види, вправи, номери, в яких виконуються безпосередньо в манежі: стрибкова, силова, пластична, кінна і вольтижна, ін. Елементи цих видів акробатики мають певні відмінні риси у виконанні. Вольтижна акробатика, парна і групова, є різновидом партерної. Історично склалося, що в акробатиці умовно сформувалися два види виконання елементів. Перший вид – це динамічна або темпова акробатика. До неї належать перевороти, перекати, сальто. Другий вид – статична акробатика, а саме стійки, напівколони й колони, вправи на різних снарядах, тобто вправи, в яких необхідне збереження рівноваги і стійкості. Вольтижна акробатика, як різновид партерної, може бути парною і груповою. Для виконання трюкових комбінацій підвищеної складності і в чоловічих, і в змішаних парах мають бути витримані вимоги до зросту і ваги у верхнього виконавця по відношенню до нижнього. У постановках номерів вольтижних пар, четвірок беруть активну участь і режисер, і хореограф. У загальних творчих пошуках створюються оригінальні постановки, де трюк не є самоціллю, а підпорядковується вимогам драматургії.

Серед найцікавіших феноменів в акробатиці – парна пластична акробатика, що за своєю формою близька до класичного балетного дуету. Партнер виконує функцію акробата – «нижнього». У номері, в якому роль «верхньої» частіше виконує партнерка, демонструються елементи «каучуку», партерної акробатики, хореографічні підтримки. В акробатичному етюді хореографічна підготовка виконавців є важливим елементом професійної майстерності. Артисти демонструють свої акторські здібності, слідуючи завданням і образам, запропонованим режисером. Виразною пластикою тіла артисти передають пережиті почуття і емоції.

Сучасний цирк не може існувати без акробатики, артисти цього жанру належать до фаворитів циркового простору. Цей вид мистецтва підвладний тільки талановитим людям, серед яких – тренери, викладачі, режисери, хореографи і артисти, чиїми комплексними зусиллями народжуються видовищні шоу, номери, які привертають увагу глядачів всього світу.

*Блощинський Євгеній Валерійович*

## ОСОБЛИВОСТІ ПРОЄКТУ ПЕРЕОЗВУЧЕННЯ МУЛЬТФІЛЬМІВ

При створенні власного звукового оформлення проєкту важливо зберегти цілісність початкового художнього задуму. Працюючи з відеоматеріалом, потрібно втілити свій задум звукового оформлення, а не просто повторити те, що було записано іншими творцями. Кожен компонент звукового рішення повинен доповнювати один одного, чітко поєднуватися та створювати цілісний образ.

Підготовчий процес до початку роботи над проєктом складається з декількох етапів.

1) Ознайомлення з відеоматеріалом, занотування міток, на які слід звернути увагу.

2) Накопичення звуків, шумів, семплів.

3) Запис, монтаж, редагування, зведення аудіо-матеріалу.

Перед початком роботи слід дослідити і переглянути схожі роботи, для узагальненого розуміння того, які техніки та способи творення допомагають гармонічному поєднанні зображення із звуком.

Грамотна робота зі звуком у фільмі будь-якого метра починається з чіткого уявлення того, яку виразну роль внесуть мова, шуми, музика. Виразність пов'язана і з акустичною природою і роллю в епізодах, і з досвідом глядача, який порівнює відомі йому версії у фільмі. Далі проводиться ювелірна робота по поєднанню всіх компонентів, тобто відповідність елементів один одному, іншими словами – єдність рухомого зображення із звуковою пластикою.

Мова – це звукове вираження думок і почуттів персонажів. Вона пов'язана з інтелектом і раціональністю. Через інтонацію, артикуляцію і лексику розкриваються темперамент, характер, думки, емоції, ставлення до оточуючих, здатність до спілкування, життєва позиція персонажа. Через слово встановлюються майже всі причинно-наслідкові зв'язки і передається більшість просторово-часових характеристик.

У відеоматеріалі присутні персонажі і тому слід звуковим образом встановити зв'язок між глядачем та аудіовізуальним матеріалом. Але якби нам доводилося працювати ще й із записом дикторського голосу чи озвученням персонажів, це потребувало б ще додаткового етапу роботи. Головною метою було б правильно поставити завдання перед дикторами (виконавцями головних ролей), виходячи з існуючих цілей і вимог для досягнення найбільш гармонійного результату, враховуючи, що головні ролі озвучують непрофесійні актори.

В дубляжі оригінальну озвучку прибирають повністю, і перед актором дубляжу встає більш творче завдання – зіграти інтонації та емоції героїв самому. Перший етап озвучення – переклад. Його роблять за монтажними листам, де прописані всі репліки і їх хронометраж. Хронометраж – це метод вимірювання часу для виконаних робіт. Важливо, щоб озвучений текст за хронометражем збігався з оригінальним, бо інакше звукова доріжка почне відставати від відеоряду. Текст переводять і редагують.

У великих студіях переозвучення текст після цього потрапляє до «укладальників» – людей, які перевіряють, чи відповідає переклад зображенню на екрані. Для цього є спеціальний термін – «lipsync», тобто синхронізація перекладу і артикуляції акторів. Від нього залежить, чи буде дубляж очевидним, або ж перекладена мова буде виглядати так, як ніби саме її актор і вимовляє. Це одночасно технічна та літературна робота, і дуже багато тут залежить від особливостей фонетики і структури мови (оригінальної і перекладу). Робота актора дубляжу може і здається простішою, ніж повноцінна акторська робота – потрібно просто читати з листа в студії, в залежності від складності та серйозності проєкту, озвучка може зайняти від декількох годин до декількох тижнів. Однак часто робота актора дубляжу виявляється навіть складнішою, адже він повинен вжитися в роль, передати характер і емоції героя в сценах, в яких він сам не брав участі. Актор грає без партнерів і декорацій, не робить активних дій, не взаємодіє з іншими акторами і оточенням. Тому його завдання є гра тільки голосом – це його єдиний інструмент і спосіб вжитися в роль. На запис мови дубляжу впливає багато технологічних умов: спеціалізована заглушена кімната з мінімальним часом реверберації, правильний вибір мікрофона, якісна апаратура, навушники, розташування мікрофона до актора, диктора, параметри запису аудіо-доріжки.

Підібрати правильний мікрофон означає забезпечити третину успіху якісного запису диктору. Невідповідний або неякісний мікрофон

зіпсує звучання диктору і весь процес звукозапису. Тому до вибору звукозаписувального пристрою потрібно підходити з відповідальністю.

Найбільш використовувані мікрофони під час запису голосу: Neumann U87, Neumann TLM103, TLM170, Neumann KM (S) 84, Sennheiser 416, AKG C414. Часто під час запису дикторів використовують і динамічні мікрофони (найпопулярніші Electro-Voice RE20, SHURE SM7B), а під час запису дикторів на BBC використовують стрічкові мікрофони. Вибір того чи іншого мікрофона вимагає індивідуального підбору в залежності від того результату, який хоче отримати звукорежисер.

Процес підбору необхідних і відповідних звуків, шумів та музики займає великий проміжок часу, тому що працюючи з існуючою базою звуків, нелегко придумати свій звуковий образ. Але можна полегшити роботу, якщо заздалегідь занотовуючи потрібні шуми при попередньому перегляді відеоматеріалу.

Вибір музичної композиції теж не є простим завданням. Адже різні композитори мають різне бачення озвучення твору, тому потрібно зберегти його оригінальність, якщо потрібно його застосувати у відеоряді. Жодний фільм чи мультфільм важко уявити повністю без музичного супроводу, бо музична складова найбільше впливає на наші почуття та підсилює сприйняття побаченого на екрані. Слід підібрати такі композиції, які не суперечитимуть між собою та будуть гармонійно поєднуватися в єдине ціле. Таким чином можна цілком чітко і ясно передати цілісність художнього задуму.

*Будко Гліб Володимирович*

## ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДІВ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ У ЛАНДШАФТІ

На сьогоднішній день Україна посідає першу сходинку в Європі за кількістю людей, що потерпають від депресії. Ситуацію загострив коронавірус, коли життя багатьох українців перетворилося на замкнений одноманітний простір виникли проблеми, над якими раніше і не замислювалися. Близько 75% людей, які страждають глибокою депресією, не отримують адекватної допомоги. Існує два способи, якщо не подолання, то послаблення негативного емоційного фону (нудьги, злоби, пригніченого стану). Перший – це контакт з природою: прогулянки в парках та лісових масивах, спостереження за птахами та тваринами, а другий – участь людини у рішучих, сміливих, веселих діях, які можна вчиняти самому і гуртом. Так, у багатьох країнах

використовують антистресові кімнати для биття посуду, кімнати із зображенням або гумовою копією керівника для висловлення в його адресу всього накопиченого, а то й для побиття, щодо нудьги, то її знімають дозою адреналіну. Добре долає стрес і тихий відпочинок, гідротерапія.

ВООЗ зазначає, що кількість людей, які потерпають від депресії, значно зросла за останнє десятиріччя. Їх лікування має бути комплексним, включаючи умови природного середовища, дозвілля. Ландшафтне мистецтво є саме тією галуззю, де можна об'єднати красу природи, спокій, яскраві емоції, що допомагає людям віднайти рівновагу, відновити оптимізм, а це, на нашу думку, в сучасних умовах України є вкрай актуальним.

Вивчивши психологічний опит лікування депресії та корекції емоцій, які її викликають, ми здійснили спробу систематизувати способи протидії таким емоціям з огляду на можливості створення відповідних умов у парку. Так, нудьга долається екстремальними атракціонами; злість, гнів вгамовуються на спортивних майданчиках, у тирі, згаданим вище биттям посуду, криком; стрес знімається фізичним навантаженням, відпочинком біля води, гідротерапією, гамаками; роздратування стихає під час контакту з тваринами у тактильному зоопарку, прогулянками серед квітів (у холодний період – в оранжереях, зимніх садах).

Для розробки наукового задуму ми обрали територію Труханового острова. Проєкт передбачає розмістити об'єкти протидії депресії та поновлення емоційної рівноваги за схемою кола. Тож застосовуючи системно-структурний, функціональний, графічний методи, у проєкті пропонуємо на території острова виділити такі зони.

1. Головний вхід.

2. Центральна зона – головна алея, де відвідувачі зможуть прогулятися та насолодитися різноманітними видами і малими архітектурними формами.

3. Зона фізичного зняття стресу та гніву, де заплановано розмістити тир, спортивний майданчик із боксерськими грушами, кімнату для биття посуду, кімнату для крику.

4. Екстремальна зона, де ми пропонуємо розмістити такі атракціони: печера холодного вогню, спуск водоспадом, тарзанка та ін.

5. Зона релаксу (тихого відпочинку). Проти стресу та роздратування багатьом достатньо просто пройтися лісом, парком. На додаток до цього у даній зоні пропонуємо встановити водні споруди – джакузі, сауну, декілька фонтанів, а також «індіанське коло» (територію

із кальяном біля вогнища). Тут запроєктована й оранжерея із колекцією декоративних рослин, тактильний зоопарк та гамаки для повноцінного відпочинку.

6. Пляжна зона та сьорфінг з канатом (спокій та екстрим).
7. Зона барбекю.
8. Зона кінотеатру під відкритим небом.
9. Зона дискотеки.
10. Господарська зона.
11. Дитяча зона.

Система доріжок у парку підсвічена уздовж брівки. В центрі парку світло направлено на скляні скульптури, які, в свою чергу, дають відсвіт на нічне небо, утворюючи таким чином щось, схоже на нічне сяйво Північного полюсу.

Сподіваємося, що поєднання методів психологічної реабілітації та ландшафтного мистецтва у запроєктованому парку, якщо він колись буде реалізований, позбавить його відвідувачів негативних емоцій, натомість вони отримають безліч позитивних.

*Васянович Наталія Михайлівна*

## РОЛЬ ПУБЛІКИ В ДЖАЗОВОМУ МУЗИКУВАННІ

Джаз є одночасно і стилем, і жанром. Це своєрідне мистецтво, яке може існувати тільки в прямих контактах між людьми – між слухачами та виконавцями. В цьому відношенні він близький до фольклорному типу музикування, де немає бар'єру, що відділяє публіку від виконавців. Саме тому для джазу так важлива роль публіки. Саме публіка, слухач – основний цінитель у всіх видах джазової музики.

Як носій певної системи сприйняття, естетичних оцінок і смаків, публіка має конкретні історичні та соціологічні ознаки. Кожне конкретне суспільство на окремих етапах свого розвитку репрезентує свою публіку, а не тільки одного художника і його твір. Її потреби, реакції, інтереси відображають життя окремого суспільства і зберігають зв'язки з культурою в цілому. Публіка, крім того, несе на собі відбиток класовості – вона соціально організована.

У різних видах музики категорія публіки проявляється по-різному. Будь-який джазовий стиль передбачає співучасть публіки у живому виконанні. У кожного з джазових стилів є своя аудиторія, своє коло шанувальників, на яких розраховано виконання. Ця публіка неоднорідна за своєю структурою та кількісним складом, різна за віком, соціальною і расовою приналежністю. Одні схиляються перед

традиційним стилем, інші вважають за краще бібоп або кул-джаз. Репертуар великих біг-бендів розрахований завжди на більш широку аудиторію, аніж програми джазових тріо, квартетів або інших камерних складів, які вважають за краще музикування у маленьких нічних клубах. Джазовий авангард частіше спілкується з надмалою аудиторією, яка вважає себе елітною.

Слухацька аудиторія усіх джазових стилів не тільки оцінює музику, але і безпосередньо реагує на гру музикантів. На джазових концертах зазвичай слухачі аплодують та підбадьорюють вигуками виконавців після вдало виконаної імпровізації. На джазових концертах прийнято оплесками зустрічати початкові такти знайомої мелодії джазового стандарту або використання солістами пізнаваних кліше відомих виконавців. Таким способом публіка співпереживає разом з музикантом, стаючи свого роду співвиконавцями. Відомий у світі джазовий піаніст і композитор Дейв Брубек стверджував: «Публіка – п'ятий член нашого квартету».

Зазвичай джазові концерти відвідує підготовлений, грамотний слухач. Він знає як себе поводити під час концерту, в яких випадках плескати і коли сидіти тихо. Як правило, більшість аудиторії представлена саме такими слухачами-співучасниками джазового виконання. Інші, не такі досвідчені представники публіки, дуже швидко підлаштовуються під інших.

З одного боку, джазовий слухач залучається в процес імпровізації музикантів і подекуди активно впливає на виконання. З іншого боку існує таке явище, як навмисний розрахунок на слухача. Це риса, характерна для саме джазового музикування, де авторський задум реалізується через активну співтворчість зі слухачем. Виконавець використовує не тільки свій творчий потенціал, а й потенціал слухача, орієнтуючись на асоціативність його музичного мислення. Знаючи засоби впливу на публіку, джазмен стандартизує музично-виражальні засоби своєї гри, шліфує певні виконавські прийоми саме орієнтуючись на публіку. Джазовий виконавець добре усвідомлює, як саме вплине на публіку той чи інший використаний ним виконавський прийом. У кожному джазовому стилі є свої прийоми впливу на слухацьку аудиторію.

Відомим прикладом такої взаємодії публіки та музикантів в історії джазу є пісні Л. Армстронга «Hello, Dolly» і «Mack the Knife». Саме завдяки особливим прийомам впливу перетворились на справжні хіти, стали його візитівкою, викликаючи незмінне захоплення у публіки. Л. Армстронг під час виконання цих пісень пританцьовував,

обмінювався з оркестрантами жартами, підморгував публіці, звертався до неї словами пісні вступаючи таким чином з нею у комунікацію.

Іншим прикладом яскравої взаємодії був інший відомий джазовий виконавець – Діззі Гіллеспі. Незмінний сміх у публіки завжди викликала його п'єса «Solt Peanats». Виконавець постійно заграваў з публікою, вставляючи в музику впізнавані елементи. Досвідчених публіка оцінювала дотепність і вигадки імпровізатора, миттєво розуміючи зміст музичних жартів Гіллеспі, і легко домислюючи закодоване в музиці послання.

Отже, як бачимо, роль публіки у джазовому виконавстві надзвичайно велика. Кожний джазовий концерт – це своєрідний інтелектуальний взаємовплив публіки та музикантів. І саме цей діалог із залом відповідає загальній відкритості джазу як найбільш демократичного типу сучасного музичного мистецтва.

*Височинська Анастасія Андріївна*

## НЕОМІФОЛОГІЧНИЙ СВІТОГЛЯД В СУЧАСНОМУ ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Могутнім і невичерпним джерелом духовності, моральності й культури сучасної людини є її любов до рідного краю та глибока шана до традицій свого народу. Язичництво в XXI ст., на пересічну думку, є анахронізмом, а для послідовників авраамічних релігій – повторним гріхопадінням. Саме через це новітні прояви язичництва сприймаються як маргінальні релігійні, психічні, політичні або субкультурні девіації [1, с. 26].

З огляду на багатогранність неоязичництва як інтегрального соціокультурного феномену, його можна уявити як сукупність архаїчних, релігійних, парарелігійних, суспільно-політичних та історико-культурних об'єднань та груп, які звертаються у своїй діяльності до дохристиянських вірувань і культів, обрядових і магічних практик, що займаються їх відродженням і реконструкцією [1, с. 35]. Нерелігійні аспекти неоязичництва можуть характеризувати культурно-історичні процеси десакралізації і секуляризації; філософські концепції вільнодумства, атеїзму, антиклерикалізму і агностицизму; тоталітарну і військову ідеології СРСР і Третього Рейху; націоналістичні і політичні явища [3, с. 298]. Аналогічним чином міркують і сектоборці, заявляючи, що неоязичники нічого не відроджують, а вигадують щось нове.

Можливість нейтралізувати гостроту поняття «неоязичництво» бачиться в його заміні аналогом. У слов'янському варіанті він був втілений ще в 1934 р. українським професором Володимиром Шаяном в назві громади «Рідна віра», а в 1964 р. в Канаді – українським язичником Львом Силенко як «РУНВіра» («Рідна Українська Національна Віра»). Згодом з'явився й термін «рідновіри» на першому з'їзді Світового конгресу етнічних релігій (WCER) [4, с. 22]. Таким чином, рідно віри – це слов'янська етнічна форма нового язичництва.

Відколи з'явився новий нейтральний термін «рідновіри», він повинен був вивести язичників на легітимний рівень існування. Однак з 2010-х років радикальні молодіжні угруповання стали здійснювати теракти, називаючи себе «рідновірами» і дискредитували й це поняття [4, с. 39]. Проте подібні звинувачення мають місце і в рідновірських групах на адресу православних об'єднань, адже відомо багато випадків вандалізму щодо «місць сили» язичників.

Дана проблема актуальна та необхідна в аналізі та розвитку її науковою спільнотою. Адже схарактеризувати всі язичницькі прояви єдиним нейтральним поняттям не представляється можливим, подібно до того, як не можна єдиним чином схарактеризувати всіх християн: від несторіан, православних і католиків до протестантів. Сучасна чисельність язичників, на жаль, не піддається точному визначенню. Пов'язано це як з різнорідністю сучасного язичництва і його послідовників, так і з тим, що багато хто з них не бажає називатися язичниками. Крім того, тут дає взнаки традиційна соціологічна проблема: кого вважати вірянином. Навіть в християнстві неможливо визначити точну кількість послідовників. Так само і в язичництві – параметри хиткі.

Самі язичники намагаються узагальнюють свої знання і проводять конференції, круглі столи, регулярні семінари, видають тематичні збірники, присвячені прихильникам і дослідникам нового язичництва [2, с. 125–126]. Здавалося б, кількість інформації має перейти в якість і привести до збільшення більш глибоких досліджень нового язичництва. Але віртуальність язичницьких авторів, неосяжність інформації в мережі Інтернет і неможливість її верифікації не дозволяють дослідникам зрозуміти суть без особистого спілкування з новими язичниками.

Залишається повернутися до Природи, відновлюючи зв'язок з нею і зі своїми предками через нові (старі) обряди. Не варто тільки слідувати емоціям і ейфорії всезнання. Тож лишається величезний простір для ведення дискусії, результати якої можуть мати серйозні практичні наслідки для сучасного полікультурного простору.

**Список використаних джерел**

1. Гайдуков А. В. «Неоязычество»: проблемы трактовки и использования термина // Язычество в современной России: опыт междисциплинарного исследования. Монография / под ред. Р. В. Шиженского. Нижний Новгород: Мининский Университет, Типография Поволжье, 2016. С. 24–46.
2. Кавикин А. И. «Родноверы». Самоидентификация неоязичников. Москва: Институт Африки РАН, 2007. 232 с.
3. Коскелло А. С. Современные языческие религии Евразии: крайности глобализма и антиглобализма // Религия и глобализация на просторах Евразии / под ред. А. В. Малашенко и С. Б. Филатова. Москва: РОССПЭН, Московский центр Карнеги, 2009. С. 295–329.
4. Шиженский Р. В. Проблема генезиса современного русского язычества в работах российских исследователей // «Русь языческая»: этническая религиозность в России и на Украине XX–XXI вв. Нижний Новгород: МГПУ имени К. Минина, 2010. С. 18–41.

*Вовк Валерій Петрович*

## ВПЛИВ ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ НА ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ДІТЕЙ

Дизайн середовища істотно впливає на творчий потенціал дитини. Сучасний мистецький заклад має бути таким, щоб дитина відчувала себе в ньому комфортно. Більшість сучасних мистецьких закладів розташовані в приміщеннях побудованих в радянські часи в яких мало приділялось уваги комфорту. Не відповідає сучасним вимогам дизайну середовища і Підбузька мистецька школа-інтернат, яка розташувалась в колишньому приміщенні дитячого садка. Проведений ремонт та часткова перебудова не забезпечили відповідності сучасним вимогам до дизайну середовища. Саме це зумовлює актуальність теми дослідження.

В наших навчальних закладах регламентовано все – освітлення, розташування класів, ширина сходів і коридорів. В Європі будівельні норми більш гнучкі, що дає змогу архітекторам і дизайнерам більше можливостей попрацювати з простором. Дизайнери, педагоги, психологи давно замислились над тим, як зробити школу зручною, а перебування в ній радісним. Дослідження проведені науковцями свідчать про те, що школярі більше всього страждають від браку кольорів, а подекуди діти порівнюють школу із в'язницею. Часто учні скаржаться на громіздкі меблі, які не враховують питання ергономіки. Все це є актуальним і для Підбузької мистецької школи.

Враховуючи те, що секрет хорошої школи в багатофункціональності приміщень, ми пропонуємо об'єднати частину навчальних класів і перетворити їх в творчі художні майстерні, що

забезпечить постійне перебування учнів в творчому просторі. Шкільні меблі повинні регулюватись під учня, бути легкими, щоб можна було міняти їх легко зрушити з місця та прибирати. Звичні ряди парт замінимо на вільне розташування, оскільки робота в класі більше не передбачає запис теорії під диктовку вчителя. З'являються нові форми роботи, для яких потрібне більш гнучке середовище, до того ж в сучасному навчальному процесі велику роль відіграють гаджети.

Тривалий час учні проводять в коридорах, які є не лише простором між класами, а й рекреаційною зоною, де діти відпочивають, бігають, розмовляють, граються. Зони рекреації повинні бути спроєктовані так, щоб діти могли спілкуватись, не заважаючи один одному. Для цього простір холів слід розділити на активні і пасивні зони, зони психологічного розвантаження і зони призначення для творчості. Ділити їх можна, розфарбовуючи стіни в різні кольори або встановлюючи прозорі перегородки. В нашому випадку, враховуючи невеликі площі холів, слід віддати перевагу першому варіанту. Розфарбовуючи стіни важливо використати яскраві кольори в оформленні, які допоможуть дітям переключитися, відволіктися від напруженої роботи в класі.

Лавки в холах та коридорах слід змінити на більш мобільні та безпечні м'які модулі. Сходи повинні бути просторими, відрізнятись за кольором, щоб дітям було простіше орієнтуватись в просторі. Необхідно влаштувати тактильні доріжки для школярів із обмеженими можливостями і різнорівневі парила, щоб забезпечити комфорт дітям різного віку. Зручними і безпечними мають бути їдальні і туалетні кімнати. Зміни торкнуться і бібліотеки, де буде організований медійний простір з доступними книжковими стелажами. Проєкт передбачає використання колірної гами з урахуванням вікової категорії учнів. Проєктні рішення спрямовані на формування майбутнього світогляду людини.

*Гавеля Оксана Миколаївна*

## ФОРМОТВОРЧІ ОСНОВИ ПЕРСОНАЛЬНОГО БРЕНДУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Надзвичайно важливою ціннісною складовою персонального бренду творчої особистості виступає її *образ*. Він нерозривно пов'язаний з зовнішнім виглядом та внутрішнім змістом, або психотипом людини.

Основою персонального бренду є унікальність і неповторність образу творчої особистості, який нерідко оточений таємничістю,

героїзмом або асоціюється з мудрістю, владою, силою тощо. Як правило, ці риси властиві бренду, адже в ньому мають бути зібрані в одне ціле неповторні та унікальні якості особистості, її характеру, зовнішності, харизми тощо. Чим краще і переконливіше людина здатна продемонструвати іншим свої індивідуальні риси, тим цікавішою вона стає в очах оточуючих. Також за нас це можуть робити інші люди – продюсери, піар-менеджери та ін.

Створюючи бренд, не слід бездумно копіювати чужі образи. Те, що блискуче виходить у однієї людини, у виконанні іншої може виглядати блідо, кумедно, безглуздо або зовсім недоречно. Спроба копіювати образ іншої людини, або запозичувати у неї цікаві історії, поведінку, призводить до втрати власної індивідуальності.

Грамотно вибудуваний образ дозволяє збільшувати цінність того, що ми робимо в очах обраної цільової аудиторії. Основна відмінність персонального бренду творчої особистості від його підробки полягає в тому, що перший наповнений внутрішнім змістом, є унікальним, має власну стратегію подальшого розвитку, а другий – тільки імітує бажаний образ за рахунок його зовнішньої схожості з оригіналом. Звісно, образ не дає повного уявлення про людину. Він лише здатний викликати в аудиторії цілий ряд асоціацій.

Образ творчої особистості відображає різні рівні *Я*, від глибинних до тих, що відразу доступні людському сприйманню. В його основу покладено уроджені фізичні і психічні властивості індивіда, що складають його реальне уявлення про нього. Самоідентифікація людини пов'язана з її реальним образом, який можуть доповнювати фантазійні уявлення про себе, які запозичені в казкових, міфологічних, літературних і кіногероїв.

Уява та фантазія – це необхідні елемент творчої діяльності людини. Образ, який виникає в голові митця або письменника набуває нових, неповторних рис, завдячуючи активній роботі уяви та впливу на цей процес емоційної сфери творчої особистості. Так само, як сприймання, пам'ять та мислення, уява має аналітико-синтетичний характер. Водночас основна тенденція людського сприймання, мислення і пам'яті виявляється у трансляції та відновлення образів, які максимально наближені до еталону; основна тенденція людської уяви – це перетворення уявлень (образів), що забезпечує в кінцевому результаті створення моделі образу, який є зовсім новим і неповторним.

*Імідж* творчої особистості включає не тільки природні властивості та еталонний образ людини, але нові доповнені риси, які здатні

виділяти його з ряду схожих. Поняття «імідж» синонімічно поняттю «персоніфікація».

Покликання іміджу – це створення психологічної установки, що визначає ставлення публіки до його носія. Техніка конструювання іміджу – це створення зовнішнього малюнка ролі, що дозволяє «впровадити» образ персонажа в думки і емоції тих, хто його сприймає.

Важливе значення у формуванні персонального бренду актора театру та кіно, актора-ведучого, артиста-вокаліста, концертного виконавця має *амплуа*. Це слово прийшло до нас з французької мови, де воно означало «посаду, місце». Театральною мовою цим словом означають ролі, в яких зайнятий актор. Амплуа охоплює однорідні ролі, які відповідають внутрішнім і зовнішнім даним сценічного виконавця. Амплуа відтворює стійку відповідність психофізичних даних актора, артиста-вокаліста, концертного виконавця виконуваним ними ролям, а також здобутій ними спеціальності. Як зазначає В. Тополевський, амплуа – це подібні за характером ролі, які відповідають віку, зовнішності, *обдаруванню* і *стилю* гри актора [3, с. 39].

П. Паві в «Словнику театру» вказує, що амплуа залежить від віку, морфології, голосу й особистості актора. Класифікація амплуа можлива за різними критеріями: соціальний рівень (король, слуга, вассал); костюм (плащ як роль (перші ролі та засновники комедії), корсет як роль (селянки в комічній опері в корсетах і спідничках)); характер (хитрун, закоханий, зрадник, шляхетний батько, дуенья) [1, с. 37].

Нерідко ролі самі знаходять актора за його зовнішнімм даними. Адже для кожного персонажу передбачений конкретний зовнішній вигляд: зріст, тілобудова, тип обличчя і навіть тембр голосу. З античних часів у стародавньому театрі актор, високий на зріст, з правильними рисами обличчя і низьким голосом ставав трагічним, а невисокий на зріст актор з більш високим голосом виконував роль комедіанта. Тоді ж виникло амплуа трагіка і коміка. Починаючи з XI ст. у виконавському мистецтві формується своя спеціалізація, пов’язана з амплуа співака оповідача (жонглера), трубадура, мейстерзінгера. Амплуа артиста дає можливість з’ясувати, у яких ролях його талант виявиться особливо яскраво і стане основою його персонального бренду.

Слід зазначити, що акторам театру і кіно важко відійти від своїх звичних амплуа. Адже манера гри та особливості їх зовнішності визначають те, на які ролі актора будуть запрошувати найчастіше. Саме за цими даними режисер підбирає виконавця на ролі. Зламити стереотип, пов'язаний з амплуа, досить важко, а іноді зовсім неможливо.

Унікальна здібність *обдарованого* митця – це бути переконливим і запам'ятовуватися в будь-якому образі. Різноплановість і здібність грати різних персонажей, створювати неповторні образи – це *ознака характерних акторів та концертних виконавців.* На таку особливість *геніальних акторів* вказував К. Станіславський: «у драматичному мистецтві люди здавна поділені на багато категорій: добрі, злі, веселі, розумні, бовдури та ін. Такий поділ ролей та актерів в колективах прийнято називати амплуа. Найактивнішими послідовниками звичайного поділу акторів на амплуа є артисти, які мають досить однобічний діазон обдарувань ... Справжній артист дотримується іншої думки: він не визнає амплуа ... На мою думку, існує лише одне амплуа – *характерних ролей* … *Геній* – це обранець неба, що стоїть поза законами в мистецтві. Він сам виступає законодавцем для нас, він відкриває нам нові горизонти, невідому нам красу і веде нас за собою новим шляхом» [2, с. 180].

Амплуа пов'язане з поняттям *архетипу*, впровадженим швейцарським психологом К. Юнгом. *Архетипи* за Юнгом – це уроджені ідеї чи спогади, які спонукають людей сприймати, переживати та реагувати на події певним чином. Серед архетипів, описаних Юнгом, є герой, мудрець, завойовник, мати, дитина, Сонце, плуг, Бог, смерть та ін. В кожного з нас є власні смаки, бажання і стиль життя. Через такі індивідуальні відмінності, кожну людину приваблюють різні архетипи.

Для брендування творчої особистості необхідно зрівняти її бренд з архетипом, на котрий будуть позитивно реагувати клієнти та споживачі культурних послуг. Це може створити більш глибинний зв'язок з цільовою аудиторією, а також закласти фундамент на довгострокову перспективу. Для того, щоб підкреслити свою власну індивідуальність, творчі особистості можуть створювати оригінальні *історії* та *легенди* про себе. Адже шлях до забуття – це втрата індивідуальності, безособове, формальне ставлення до свого образу. Створення стійких асоціацій в сприйнятті оточуючих, з якими нас будуть ідентифікувати – результат послідовних та планомірних дій.

**Список використаних джерел**

1. Паві П. Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.

2. Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877–1917). Т. 5. Ред. тома Г. В.Кристи; Сост. Н. Н. Чушкина. Москва: Искусство, 1958. 685 с.

3. Тополевський В. Ю., Бєльський С. О. Основи сценічного руху, бою та фехтування: навч.-метод. посіб. Харків: ХДАК, 2012. 52 с.

*Гайдук Оксана Михайлівна*

# ВІРТУАЛЬНА ТА ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ У ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ОБРАЗУ УКРАЇНСЬКОГО СУПЕРГЕРОЯ

За останні декілька років технологія доповненої реальності розвинулася від сумнівно перспективної до такої, що повсюдно використовується. Розроблені різними компаніями додатки на основі доповненої реальності (AR – Augmented Reality) стають затребуваними у маркетингу, медицині, авіації, туризмі, дизайні, а також для здійснення покупок і під час гри. Все що потрібно – мобільний телефон (або інший девайс) та Інтернет.

Цифрові технології впливають на різні сфери економіки і змінюють їх. Культура не є виключенням, адже нині активно розвивається ринок CultTech. Він націлений на розширення аудиторії культурних продуктів, спрощення доступу до творів мистецтва, а також полегшення та автоматизацію різних процесів у культурній сфері. До сучасних технологій можна віднести віртуальну та доповнену реальність, використання штучного інтелекту, блокчейну та алгоритмів.

Прогресивні видавці книг зрозуміли, як використати новітні технології, щоб вразити, захопити і розширити читацьку аудиторію завдяки телефонам і планшетам та технології доповненої реальності, яка лише нещодавно почала активно використовуватися у видавничій царині для створення незвичного, унікального та інтерактивного продукту. Український ринок так званих «живих» книжок стрімко розвивається – наявні мільйонні наклади, з'являються видавці, що спеціалізуються виключно на такій продукції, і виникає колаборація анімаційної студії та видавництва.

AR-книги є фізичними або цифровими копіями традиційних книг, як текстових, так й з ілюстраціями, які потім зв'язуються з додатковим, нетрадиційним контентом за допомогою використання технологій. Коли елемент технології з екраном дисплея і камерою (такий як смартфон, планшет або комп'ютер з веб-камерою) вказує на сторінку в традиційній книзі, для якої був створений додатковий контент, додаток, встановлений на технології, читає сторінку і відображає цей додатковий контент на екрані пристрою. Цей контент може бути простим, наприклад, як файл зображення, відео або звуковий запис, або складним, як ціла анімаційна послідовність, чи навіть гра або дія, пов'язана з традиційними медіа [4].

Наприклад, книжка відомої української письменниці К. Бабкіної «Гарбузовий рік» від «Видавництва Старого Лева» – це одна з перших

інтерактивних книжок, що з'явилася на українському ринку. Для отримання «живих» зображень необхідно завантажити додаток на телефон чи планшет та навести його на обкладинку або на одну з дев'яти ілюстрацій Ю. Пилипчатіної [1].

Автори проєкту «Всесвіт Мавки» за допомогою доповненої реальності у мобільних додатках за сюжетом мультфільму «Мавка. Лісова пісня» адаптували шедевр Лесі Українки для дітлахів і дали їм можливість допомогти червонокнижній рисі, яка повертається у поліські ліси [3]. Це свого роду фантазійний світ із поєднанням української автентики, слов'янських символів, природи, рун тощо.

Також на основі найкасовішого українського мультфільму «Викрадена Принцеса: Руслан і Людмила» (виробництва студії Animagrad) було створено одразу три типи унікальної продукції з доповненою реальністю (AR) – пазли, книги та розмальовки. Компанія Signal Red, що входить до складу FILM.UA Group, розробила мобільний додаток MonticolAR для компанії «Смарт Коала» [2]. Це додаток з технологією доповненої реальності (AR), завдяки якій неживі об'єкти отримують об'ємну форму в реальному світі, тобто оживають прямо з картинки. За допомогою цих сучасних технологій Міла, Руслан, Володимир, Хом'як Вінницький, Чорномор та інші герої анімації «Викрадена Принцеса» мають змогу взаємодіяти з дитиною, ділитися своїми почуттями і можуть розповідати історії трьома різними мовами – українською, російською та англійською.

В Україні інноваційний підхід у представленні українських супергероїв може стати одним із найбільш важливих факторів для зацікавлення сучасного покоління і для висвітлення історичних та фольклорних аспектів нашої культури, популяризації феномену супергероя в контексті візуальної культури XX–XXI ст. Отже, нині віртуальна та доповнена реальність в популяризації українських супергероїв виступають як феномен, який розглядається не тільки як результат взаємодії з людьми, а й як артефакт нової інформаційної епохи, що виражає дію нових комунікативних зв'язків між людьми, зокрема допомагає представити образ українського супергероя.

**Список використаних джерел**

1. Гарбузовий рік: діти, літо та ностальгія Катерини Бабкіної. URL: https://bokmal.com.ua/books/garbuzovuy-rik-katya-babkina/ (дата звернення: 23.09.2020).

2. Герої «Викраденої принцеси» оживають за допомогою технологій доповненої реальності. URL: https://animagrad.com/uk/news/text/346-geroyi-vikradenoyi-printsesi-ozhivayut-za-dopomogoyu-tekhnologiy-dopovnenoyi-realnosti (дата звернення: 22.09.2020).

3. Мавка. Лісова пісня. «Врятуємо рись!». URL: https://mavka.ua/uk/lynxhome (дата звернення: 24.09.2020).

4. 10 Augmented Reality books that will blow your kid's mind. URL: https://appreal-vr.com/blog/10-best-augmented-reality-books/. Title from the screen (date of request: 22.09.2020).

*Герасименко Яна Андріївна*

# ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

Обставини творчого життя Соломії Крушельницької склались таким чином, що видатна українська співачка стала займатись педагогічною роботою у поважному віці. Поважний вік та життєві обставини, на жаль, змусили артистку покинути сцену, тож вона обрала єдину доступну форму спілкування з мистецтвом співу – педагогіку. У 1944 р. Львівська державна консерваторія імені М. Лисенка запросила 72-річну співачку на посаду професора кафедри сольного співу. Ініціатором запрошення великої співачки був Василь Барвінський, який після війни був ректором консерваторії.

Хоча педагогічна праця С. Крушельницької тривала недовго, їй вдалось зробити багато для розвитку української вокальної школи, тому цей нетривалий період у творчості Крушельницької вартує нашої уваги. За порівняно короткий період часу співачці вдалось передати свої професійні вміння багатьом талановитим співакам, серед яких О. Бандрівська, Т. Братківська, Н. Кузьміна, О. Білявська, М. Дувіряк, О. Шиффер, Б. Антоневич-Скрипничук, К. Чернет, Н. Богданова-Пелехата, А. Чікова, А. Дувіряк, Л. Єщенко.

При складанні своїх навчальних програм, видатна співачка враховувала характер голосу та індивідуальні психологічні якості кожного свого студента. Репертуар для кожного студента вона підбирала, зважаючи як на вокальну, так і художньо-виконавську зрілість учня. Такий індивідуальний підхід сприяв поступовому розвитку голосу, виконавської культури та майстерності співака-початківця. Поруч з оперними партіями С. Крушельницька приділяла значну увагу вивченню камерно-вокальної музики.

Основним методом творчо-викладацької роботи С. Крушельницької був емпіричний метод, характерний для вокальної педагогіки італійської школи. Основною формою цього методу була відсутність теоретичних пояснень при зауваженнях викладача, а натомість – надавання живих прикладів виконання того чи іншого музичного фрагменту власним голосом. Для виявлення та усвідомлення

помилок Крушельницька спочатку показувала правильно, а після цього голосом імітувала помилки в співі студентів. За спогадами спадкоємиці школи Крушельницької О. Бандрівської такий метод «був надзвичайно переконливим, бо звичайно молоді вокалісти не вміють себе слухати самокритично» [1].

Часто С. Крушельницька застосовувала оригінальну форму проведення своїх занять у формі заняття-лекції. На них вона групі учнів показувала на прикладі свого співу загальні та часті помилки у співі студентів, своїм голосом виправляла найпоширеніші помилки своїх учнів. Співачка-педагог вважала цей спосіб навчання найбільш ефективним. За спогадами студентів С. Крушельницької, після закінчення кожного такого заняття-лекції співачка виконувала для своїх вихованців твори українських композиторів та обробки українських народних пісень. Цим вона і прививала любов до української музики, і одночасно використовувала як педагогічний метод впливу на слухацькі уявлення своїх студентів, виробляючи в них музичний смак.

Методика Крушельницької виховувала у студентів почуття міри виразності кожного окремого твору в залежності від його епохи, національної школи, стилю, характеру та змісту. Вона боролась із сірістю та байдужим формалізмом в інтерпретаціях своїх студентів. Крушельницька-педагог розвивала мислення та розум співаків, який, за її переконанням, потрібен і для правильної самостійної інтерпретації вокального твору, і для правильної власного голосу. Від студента вимагалось у кожну музичну фразу вкладати не тільки душу, а й власну оригінальну думку, адже від цього поєднання залежить вдала інтерпретація. Педагог вимагала глибокого розуміння художньої образності музики. При цьому Крушельницька не нав'язувала своїм студентам власний варіант інтерпретації та розуміння певного музичного твору. Студент мав сам визначити головне та виділити його самостійно знайденими виражальними і технічними засобами.

С. Крушельницька, як правило, робила мінімум словесних зауважень студентам. Це дозволяло сконцентруватись на занятті на конкретних технічних моментах голосоутворення. Проте, якщо словесні зауваження і робились, вони були влучними. Співачка-педагог ніколи не пропускала жодної неточності в тексті. Перед тим, як приступити до роботи над конкретним твором, студент мав вивчити текст, проаналізувати його логічні наголоси та вміти правильно продекламувати його. На заняттях С. Крушельницька аналізувала вокальні твори разом зі студентами, намагаючись направити їх на вірний шлях розуміння твору. Проте вона намагалась не нав'язувати

свою манеру, а змушувала студентів наполегливо працювати над пошуком своєї власної інтерпретації. Вміння створювати власну інтерпретацію, на її думку, залежало передусім від рівня індивідуальної емпатії виконавця, адже в основі виконання твору лежить розкриття життєвої правди почуттів. Під емпатією вона розуміла здатність зануритись у глибину змісту твору, відчути найтонші відтінки почуттів, навіть якщо виконавцю в житті самому не доводилось їх переживати.

С. Крушельницька від усіх своїх учнів вимагала тієї ж щирої відданості музиці, якою повною мірою володіла сама. Їй вдалось впровадити в систему вітчизняної вокальної освіти багато принципів італійської вокальної школи. А зараз колишні вихованці С. Крушельницької та вже їхні учні пропагують українське співацьке мистецтво по всьому світу.

**Список використаних джерел**

1. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії. Львів: Апріорі, 2002. 47 с.

2. Бандрівська О. Ще один спогад: [Про С. Крушельницьку]. Музика. 1973. № 4. С. 22.

*Єфремова Ніна Сергіївна*

## ФЕНОМЕН БРІТНІ СПІРС: ПОЧАТОК ТВОРЧОЇ КАР'ЄРИ СПІВАЧКИ

Брітні Джин Спірс – сучасна американська поп-співачка, авторка пісень та актриса. Вона є володаркою премії «Греммі» в категорії «Кращий танцювальний запис». Співачка стала широко відомою у 1999 р., коли вийшов в світ її перший альбом «... Baby One More Time». Цей реліз зробив її всесвітньовідомою, а однойменний сингл довго очолював чарт «Billboard Hot 100». Проте мало хто знає, що співацька кар'єра Брітні Спірс почалась задовго до виходу альбому. На наш погляд, секрет успіху будь-якого артиста корениться в його дитинстві. Тож для розуміння феномену Брітні Спірс ми маємо дослідити, як саме починався творчий шлях кумиру молоді кінця 1990-х років.

Брітні Спірс була надзвичайно талановитою дитиною. З трьох років вона відвідувала уроки танців. Окрім того, Брітні змалечку займалася художньою гімнастикою й успішно брала участь у різних змаганнях. Паралельно маленька Брітні брала уроки з вокалу. Перший публічний виступ дівчинки був на випускному в дитячому садку, де Брітні заспівала пісню «Що це за дитя». Спірс починає також співати в

церковному хорі в баптистській церкві американського міста Кентвуд в Луїзіані.

Брітні Спірс отримала перемогу в численних дитячих конкурсах талантів Кентвуду та Луїзіані. Тож її батьки вирішують відвезти обдаровану дитину в Атланту для участі в кастингу в шоу «Клуб Міккі Мауса». Маленька Брітні з блиском пройшла кастинг, вразивши комісію своїм артистизмом, хоча через її юний вік (Брітні було всього 8 років) продюсери довго вагалися і не одразу погодились її взяти. Проте вони, побачивши творчий потенціал дівчини, дали її батькам корисні рекомендації агентів, які працюють з юними обдарованими дітьми в Нью-Йорку, і порадили потратити трохи часу на підготовку.

У 1992 р. Брітні Спірс все таки потрапила в творчий проєкт «Новий клуб Міккі-Мауса» каналу «Дісней». Дівчинка стала наймолодшою учасницею цього шоу. До речі, саме тут вона познайомилася з майбутніми своїми зірковими колегами Крістіною Агілерою, Кері Рассел, Райан Гослінг та Джастіном Тімберлейком. Шоу дало гарний старт для кар'єри Брітні Спірс, навчило майбутню зірку працювати на сцені.

Паралельно з участю в телешоу Брітні навчається в найкращий дитячій нью-йоркській професійній акторській школі Professional Performing Arts School в Манхеттені. Ця школа є справжньою кузнею талантів. Через неї пройшли багато зірок американського шоу-бізнесу. Маленька співачка активно бере участь в театральних постановках школи, в тому числі в спектаклі «Ruthless!» у 1991 р. У наступному році у віці десяти років Спірс взяла участь і пройшла до фіналу в дитячому конкурсі талантів «Star Search» з композицією «Love can build a bridge».

У 1994 р. проєкт «Клуб Міккі Мауса» закрили, і Брітні Спірс повернулася до Луїзіани. Дванадцятирічний підліток Брітні в цей час успішно виступає в складі дівочої групи «Innosense», яку продюсували мати її друга Джастіна Тімберлейка та відомий в тогочасному шоу-бізнесі продюсер Лу Перлман. Останній, спостерігаючи за роботою Спірс на сцені, вирішив прослухати її як сольну виконавицю. Після прослуховування Лу Перлман остаточно впевнився щодо необхідності починати сольну кар'єру Брітні Спірс. Продюсер розгледів в юній артистці головне для успішної кар'єри поп-співачки, а саме – надзвичайну працьовитість. Як показав час, Лу Перлман не помилився.

Перлман влаштував Спірс кілька зустрічей з продюсерами та представниками різних музичних лейблів. Але було багато відмов. Попит продюсерів на співаків-солістів був малий, адже кінці 1990-х в шоу-бізнесі в моді були різного роду бойз- та герлзбенди на зразок

Backstreet Boys або Spice Girls. Проте на лейблі Jive Records розгледіли в Брітні Спірс творчий потенціал та підписали з Брітні контракт. Певний час вона виступала на розігріві у бой-бенду N'Sync. А згодом Спірс поїхала в свій перший сольний тур по містам США.

Хоча Спірс планувала орієнтуватися на більш зрілу аудиторію, її нові продюсери вирішили інакше і почали створювати з неї кумира молоді. Проте Брітні швидко погодилася, адже таким чином вона мала змогу проявити свої танцювальні навички, які розвивала змалку паралельно із заняттями музикою.

Свій перший студійний альбом Брітні Спірс записала у 1998 р. саме завдячуючи лейблу Jive Records. Молодою співачкою зайнявся продюсер Мак Мартін, відомий як творець Backstreet Boys та N'Sync. Під час запису альбому на одній із стокгольмських студій, Мартін між іншим запропонував Спірс заспівати одну із написаних ним самим пісень «Hit Me Baby One More Time». В підсумку саме ця пісня зробила Брітні Спірс всесвітньо знаменитою.

Отже, як бачимо, секрет шаленої популярності Брітні Спірс криється не тільки в її обдарованості. Велику роль зіграло також те, що з раннього дитинства артистка працювала на сцені. Ранній початок кар'єри навчив Брітні Спірс працювати наполегливо та завойовувати своєю працею найвищі щаблі світової слави.

*Завадський Олексій Ігорович*

## ПРОТЕСТАНТСЬКА ЦЕРКВА ЯК ОСЕРЕДОК СУЧАСНОЇ «МУЗИКИ ПОКЛОНІННЯ»

Панорама релігійного життя сучасної України представлена православ'ям (76 % населення країни), католицизмом (14 % населення), протестантизмом (2,4 % населення), а також іудаїзмом і ісламом (7,6 % населення). Рух протестантизму за час існування незалежної Української держави з розрізнених сект розвинувся в численні релігійні організації (церковні структури). Всеукраїнський союз асоціацій євангельських християн-баптистів є найчисленнішою серед діючих протестантських організацій з центром в Києві. Він налічує близько 2,7 тис. релігійних організацій у всіх областях України, АР Крим, у містах Севастополь та Київ.

Сучасні протестантські рухи заявили себе і в нових формах музичного супроводу богослужіння. Це так звана «музика поклоніння», яка використовує всі атрибути поп-музики. У 1950–1960-их роках групи «The Joystrings», «The Jesus People in America» почали формувати свою

субкультуру – «Jesus music». «Пісні поклоніння» на біблійні тексти виконувались вокалістами у супроводі ансамблю (рок-гурт, клавішні) як під час богослужіння, так і в концертному виконанні. Така стилістична зміна архаїчних стереотипів сакральної музики дозволила розширила саме молодіжну аудиторію слухачів – прихожан протестантських конфесій.

В Україні сучасна «музика поклоніння» представлена у діяльності церковного музичного колективу «Worship Team», яка звучить у стінах української місіонерської церкви «З нами Бог». Творча діяльність гурту розпочалася в 2018 р., хоча його лідер Павло Антонов працював у цьому напрямі ще раніше у Кам'янці-Подільському. До складу музичного колективу входять ритм-секція (барабани, бас), два синтезатора, акустична гітара, електрогітара, сім вокалістів. Група «прославлення» створює свої авторські пісні, а також використовує пісні відомих християнських виконавців та колективів – «Hillsong Worship», «Jesus Culture», «Elevation Worship», «Passion», «Bethel Music», Michael W. Smith, Kirk Franklin та ін.

В музичному колективі зібрані люди з різних регіонів України, а також Білорусії та Швейцарії. Група «прославлення» невпинно розширюється та набирається досвіду, і це веде до поступового її розвитку, як і кількісного, так і технічного. Колектив «Worship Team» веде свою активну музичну діяльність як в стінах своєї церкви, так і в храмових приміщеннях інших українських протестантських церков. Вона також виступає на різноманітних церковних самітах та конференціях, представляє «музику поклоніння» в соціальних мережах.

Отже, українські місіонерські церкви роблять великий внесок у розвиток національної культури, розвиваючи один з найпопулярніших у світі напрямків християнської музики.

*Залевська Олена Григорівна*

## ХОР «КИЇВ»: ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ВІДЧУТТЯ ПОТРЕБ ЧАСУ

Камерний академічний муніципальний хор «Київ» на чолі з його засновником, художнім керівником і диригентом, Народним артистом України Миколою Миколайовичем Гобдичем відмічає своє 30-річчя. Творча діяльність хору неодноразово згадувалася в українських та зарубіжних періодичних виданнях. Починаючи з 1993 р. про блискучі виступи та професійну майстерність колективу писали У. Блак, Т. Булат, Г. Васильченко, О. Євтушенко, А. Козін, Н. Костюк, З. Лаврова,

Л. Пархоменко, Н. Семененко, І. Сікорська, Г. Степанченко, А. Райнхардт, Д. Реінселер, Ю. Чекан, М. Шор, Д. Шульц, Я. Якобз. З 2012 р. виходять аналітичні статті, серед яких слід зазначити дослідження Т. Гусарчук, яка розглядала особистість М. Гобдича, та І. Бермес, що ретельно проаналізувала історію розвитку фестивалю «Золотоверхий Київ», який виник за ініціативою хору «Київ» та його керівника. Але діяльність хору «Київ» настільки різноманітна і вагома, що до неї можна звертатися неодноразово.

Камерний академічний хор «Київ» був заснований у 1990 р. Миколою Гобдичем, який до цього часу вже мав певний досвід хормейстерської та диригентської діяльності в провідних колективах: у 1983 р. він працював з чоловічою капелою ім. Л. Ревуцького, з 1984 р. був диригентом хорової капели «Думка». До 1990 р. пан Микола не тільки здобув досвід, а й сформувався як зрілий музикант. Безумовно, що цьому сприяли і культурно середовище, і роки навчання у провідних спеціалістів, і спілкування з провідними музикантами. Микола Гобдич – це високопатріотична людина, яка відчуває соціальні потреби суспільства, близько до серця сприймає історичний шлях свого народу, болюче реагує на ідеологічну «ампутацію» національно-мистецької спадщини України в часи розквіту імперської та радянської ідеології. Тетяна Гусарчук так характеризує музиканта: «В особистості і, відповідно, у характері діяльності Миколи Гобдича вражають такі риси, як фанатична відданість ідеї, обраній меті, цілеспрямованість, завзятість, навіть затятість, фантастична працездатність, а ще – планомірність, систематичність, точність у роботі, подеколи навіть до педантичності, практичність, організаторський талант, і, само собою, талант музичний, а до того, як видається, ще й літературний» [2, с. 226]. Авторка розглядає творчу особистість крізь призму нетрадиційних наукових поглядів: астрології, нумерології, соціоніки, відмічає її ідентичність з типом свого зодіакального знаку – Овна, представникам якого притаманні «енергія, активність, ініціативність, уміння почати, ентузіазм, прямота, сила напору, подолання. Їхня головна властивість – динамізм» [2, с. 228].

Динамізм особистості засновника хору неминуче сказався на історії розвитку колективу. Стрімке визнання професійної майстерності хору на міжнародних фестивалях свідчить про ясне бачення М. Гобдичем образу хору, а також про розуміння та майстерну розробку стратегії успіху. Лише чітка уява своєї мети, відчуття власного поклику, місії, бажання творити та змінювати середовище, відчуття культурних потреб часу в національному масштабі надали можливості досягти

такого високого результату. Про все це свідчать факти: 1992 рік – золотий диплом за участь в конкурсі ім. Р. Шумана (Німеччина), 1993 рік – 1 премія в конкурсі церковної музики в Хайнувці (Польща); Гран-прі на фестивалі в Слайго (Ірландія) з неймовірним результатом 9,99 балів, занесеним в Книгу рекордів Гіннеса, участь у І Авангард-фестивалі в Мюнхені (Німеччина); 1994 рік – Київський бароко-фестиваль, фестиваль класичної музики в Руані (Франція), срібна премія на 49-у міжнародному хоровому конкурсі у Гланголені (Іспанія); 1995 рік – фестиваль старовинної музики у Кріклейді (Великобрітанія); 1996 рік – фестиваль «Копенгаген – культурна столиця Європи'96» (Данія); Гран-при на конкурсі лауреатів попередніх років у Хайнувці (Польща), участь в київських «Прем'єрах сезону» та «Київ мюзик фесті».

1997-й рік став стартовим для створення нового напрямку діяльності хорового колективу – проведенню фестивалю «Золотоверхий Київ». Почавшись одноденним концертом, в якому брали участь три хорових колективу, де виконувались твори одного композитора, ця мистецька акція поступово стала великомасштабним культурним явищем. З часом склалася традиція триденного фестивалю як у концертних залах Києва, так і в київських храмах. Сформувався актив постійних учасників: хор «Київ», «Хрещатик», капела ім. Л. Ревуцького, хорова капела «Павана», що надало можливості разом виконувати масштабні твори та експериментувати з просторо-акустичним звучанням. В межах фестивалю 2001 р. був проведений конкурс духовних творів, на який надіслали 61 твір, з яких 12 найкращих були виконані на завершення форуму. Кожен тур фестивалю надає об'ємний погляд на культурну спадщину України, бо презентує творчість композиторів доби бароко або класицизму та сучасності. «Фестиваль за роки свого існування став своєрідною "хорової академією", настільки він вагомий і багатозначний для сучасної хорової культури України», – в пише Г. Степанченко [4]. Він став «хоровим симпозіумом, на який запрошуються для обміну думками, досвідом провідні хормейстери країни», – підводить підсумки І. Бермес, «це сприяє накресленню перспективи розвитку хорової галузі, "відкриттю" нової музики, появі інноваційних творчих концепцій, виокремленню функцій хорового мистецтва та виконавських проблем хорових колективів у сучасному соціокультурному просторі України» [1, с. 179].

Хор «Київ» працює в кількох напрямках: 1) історичному (цілеспрямований розшук та ідентифікація авторства архівних рукописів); 2) пропаганда духовної музики сучасних композиторів; 3) популяризація найкращих українських фольклорних та духовних творів в концертах на батьківщині та за межами країни.; 4) складання

аудіо-фонду записів творів українських композиторів (більше 40, зокрема Антологія «Тисяча років української духовної музики»); 5) створення власної «Нотної бібліотеки хору «Київ», яка налічує більше 220 видань, серед яких є раритетні: збірки духовних творів А. Веделя, К. Стеценка, М. Леонтовича, Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова.

Всі учасники колективу – професіонали високого рівня, віддані своєї справі. Єдність духу, розуміння важливості своєї справи, довіра до керівника надають змогу колективу витримувати всі організаційні виклики. Так, наприклад, нещодавно хор «побив» власний рекорд – хористи витримали студійний запис тривалістю 18 годин (!). Під час виконання творів композиторів різних століть хористи ретельно вивчаючи стиль того часу з бажанням відтворити історичну точність. Колектив хору опанував різноманітні художньо-технічні прийоми виконання: це зосереджений ісон і сакральна монодія творів середньовіччя, антифонний багатохорний партесний стиль доби бароко, засоби сучасної модернової стилістики у творах Л. Дичко, М. Скорика, Ю. Алжнєва, О. Козаренка, В. Рунчака, а саме кластерні нашарування, сонористичні ефекти, глісандування. При необхідності у творах, що мають етнічно-обрядовий сюжет, хор доповнює спів елементами декору та сценічного руху.

Хор «Київ» своїм прикладом активної діяльності надав імпульс до об'єднання однодумців в русі відродження української хорової виконавської та композиторської школи, спрямував музикознавців в напрямку дослідження та розшуку загублених хорових творів наших талановитих предків, надихнув керівників муніципальних хорів стати засновниками своїх регіональних хорових фестивалів, привернув увагу широких верств слухачів, що, безумовно, має велике значення до соціально-патріотичного виховання молоді до хорової спадщини Л. Руденко висловила думку про те, що «високу місію Миколи Гобдича та хору "Київ" можна порівняти з місією видатного українського диригента Олександра Кошиця» [3]. Сподіваємось, що навіть складні сучасні умови не зашкодять реалізації нових творчих проєктів колективу, і він надалі буде радувати своїх прихильників майстерністю виконання.

**Список використаних джерел**

1. Бермес І. Л. «Золотоверхий Київ» у фестивальному русі України періоду державної незалежності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2014. Вип. 20. Т. 1. С. 176–181.

2. Гусарчук Т. В. Творча діяльність Миколи Гобдича в аспекті особистісної детермінації // Українське музикознавство. 2012. Вип. 38. С. 222–235.

3. Руденко Л. Г. Шляхи відродження національної хорової культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. 2009. № 2 (3). С. 151–152.
4. Степанченко Г. Хорові картини // Дзеркало тижня. 2004. 18–25 червня.

*Зінченко Катерина Сергіївна*

## ВОКАЛЬНА СУБСТАНЦІЯ СУЧАСНОГО САУНДТРЕКУ: ВІД КЛАСИКИ ДО ЕЛЕКТРОНІКИ

Класичний саундтрек до всесвітньовідомої стрічки «П'ятий елемент» режисера Люка Бессона є прикладом неперевершеного, яскравого, ефектного і складного концертного номера. Він поєднує класичну арію зі штучно створеним комп'ютерним вокалізом. Так, класична арія «Il dolce suono» з опери Гаетано Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» перевтілюється в синтетичний вокаліз французького композитора Еріка Серра.

У літературному сюжеті опери головна героїня роману Вальтера Скотта «Ламмермурська наречена» на ім'я Лючія кохає ворога свого народу Едгардо, але видана заміж за іншого. Під час весільного застілля вона божеволіє, вбиває свого чоловіка і сама гине. Сюжетний трафарет чітко відображено в концертному номері, а саме стилізації сюжету та особливостях музичного жанру.

«За кадром» арію виконала Інва Мула, відома албанська оперна співачка. Головна героїня фільму – Плавлагуна – незвичайний фантастичний образ космічної діви, інопланетного створіння, що уособлює материнський первень. За сюжетом в своєму тілі вона приховує чотири елементи, які розшукують. Вона ніжна, тендітна, вольова, чиста, добра. Ці риси можна ототожнити з музичною канвою першої частини оперної арії; друга – вольова, напориста, цілеспрямована, сконцентрована – представлена комп'ютерним вокалізом. Незвичайна ідея міксту, а саме поєднання класики з сучасними можливостями звукорежисури створює ефект новизни та «new wave» для пошуку нестандартних рішень обробки класичного вокалу. Композитор треку разом з звукорежисером Марком Марджині в буквальному сенсі зконструювали вокаліз: верхні ноти співає Інва Мула, а нижні виконує він сам. Вдало зміксувавши, вони отримали хороший продукт «неземного» вокалу, що здатен з легкістю долати музичний простір з басових низів до сопранових верхніх нот. Яскраве звукорежисерське та композиторське рішення обумовлено стильовими особливостями вокалізу, що колоритно підкреслено ритм-секцією та

виразною «індивідуальною» басовою партією. І це не дивно, адже композитор Ерік Серра – ще й майстерний басист.

Синтетичний вокал, створений у вокалізі, є віртуозний і складний: пасажі, переходи від низького до високого регістрів у швидкому темпі, легкість та «польотність» звуку, стрибки вокальної партії у поєднанні з різними штрихами та хроматичними інтонаціями – все це приклад вдалої обробки вокальної музики засобами сучасних новітніх технологій. І хоча технічність вокалу превалює, проте художня складова виходить на перший план.

Революційна знахідка синтезу жанрів є актуальною серед сучасних засобів популяризації класичної музики серед молоді. Адже виховуючи «хороший музичний смак» майбутнього покоління, ми будемо мати професійний високоякісний музичний композиторський та виконавський продукт.

Після виходу фільму образ космічної дівчина на ім'я Плавалагуна та вокальні можливості стали базовими для визначення виконавців, чий діапазон перевищує 5 октав. Здавалося, що мікст з технічно створених комп'ютерних семплів важко відтворити у реальному живому виконанні. Але з розвитком сучасних методик вдосконалення вокальної майстерності та прагненням вокалістів розширити можливості свого діапазону з'являються досить непогані копії «живого» виконання цього концертного номеру. Арію в образі Плавалагуни нерідко виконують конкурсанти різних вокальних конкурсів та шоу. Досить професійне виконання її можна почути у Пелагеї, Анни Нетребко, Джейн Чжана, Дімаша Кудайбергенова. У проєкті «Голос діти» у 2014 р. цю арію виконала 13-річна Вікторія Оганісян.

Концертний номер з саундтреку «П'ятий елемент» є вокальною субстанцією, що поєднала в собі майстерність звукорежисерсько-композиторського задуму та «живого» класичного зразка. Цей тип сучасної творчості є перспективним з позицій актуальної тенденції поєднання здобутків елітарної та масової культури.

*Ігнатьєва Валерія Дмитрівна*

## ПРОСТОРОВІ ЗАСАДИ ОРГАНІЗАЦІЇ РОБОЧОГО МІСЦЯ З МЕТОЮ СТВОРЕННЯ ОЗДОРОВЧО-ТЕРАПЕВТИЧНОГО ЕФЕКТУ

Найвідповідальніша частина життя людини – бути корисним суспільству і коректним до природи. Людина відповідальна за свою еволюцію цілісним підходом у відношенні до праці. Створення

робочого місця можна уявити, як костюм для дайвінгу: покорення океану можливостей розвитку людини неможливе без подачі кисню в спорядження. Кисень – це дизайн інтер'єру, який швидко сприяє гармонічній рівновазі фізичному і психологічному станів людини. Пріоритет майбутнього людства визначається нашим відчуттям життя, а сучасна людина більшість життєвого часу живе на робочому місці – це місце її розвитку та еволюції. Створення інтер'єра робочого місця слід розглядати як задачу, розв'язанням якої стане певний проєкт.

Метод візуального проєктування розпочинає напрямок пошуку знань взаємодії відчуттів людини в різних варіантах інтер'єру. Для початку, що відомо про людей з фізіологічної точки зору? В цьому здатна допомогти наука антропософія. «Завдячуючи їй накопичується значний фактичний матеріал про людей. Не дивлячись на різні способи уяви, що узагальнюють цей матеріал, в ньому є дещо, що може плідним чином впливати на пізнання людської істоти. І цей матеріал безупинно збільшується...», – пише Р. Штайнер [1, с. 20]. Щодо фізичного тіла зрозуміло, що люди віками збирали цю інформацію. Гарним помічником в конкретних параметрах, що відповідають потребам людей, є робота Е. Нойферта «Будівельне проєктування» [4]. Щодо психологічного підходу, не так багато років тому розпочалось глибоке вивчення природи свідомості людей. Гуру цієї справи можна вважати швейцарського вченого М. Люшера [3]. Досліджуючи методом аналізу вже існуючі на сьогоднішній день коворкінги й офіси стає зрозумілим, що зарубіжні і вітчизняні аналоги керуються незначними цілями. Наприклад, за невеликого бюджету зібрати якомога більше людей в обмеженому просторі, через що питання комунікації вирішують варварським шляхом – посадити всіх людей наближено один до одного. Відчуття шпротини в консервній банці завжди буде поряд, особливо через те, що ніхто нікого не знає, а час працювати, а не спілкуватись.

В цьому проєкті за допомогою аксіологічного і антропологічного методів було розроблено базис просторових засад організації робочого місця з метою збереження оздоровчого ефекту. Також важливим є унікальне поєднання засобів і предметів, зумовлених для фізичного та психологічного комфорту людини. Для кращої адаптації продуктивного ритму праці вирішено зберегти особистий простір кожної людини. Конкретизуючи результати, яких прагне досягти людина, усвідомлюється важливість гармонії психологічного і фізичного здоров'я під час досягнення цих результатів. Головна ідея проєкту інтер'єру полягає в тому, що він лікує і допомагає твоїй активній життєдіяльності. Ергодизайн в першу чергу допомагає знайти необхідні

стабільні форми. Далі, коли основний обсяг знайдено, терапія в організованому просторі робочого місця розвивається завдяки революційному характеру нових технологій віртуальної реальності і новому погляду людей на важливість відчуття природи. Такий симбіоз функціоналізму і біологічного походження людини розкривається в контрольованому відпочинку програмою і меблями, що трансформуються.

Викристалізовується особливість проєкту в симбіозі інноваційних технологій контролю фізичного і психологічного здоров'я: 1. фіксація фізичного стану (браслет на зап'ясті); 2. фіксація психологічного стану (тест Люшера в мобільному додатку); 3. корекція балансу здоров'я людини (проєкція 3-В голограми на інтер'єр); 4. контроль зміни показників (датчики в браслеті і в робочому гаджеті); 5. експресивне планування простору + 9 критеріїв організації робочого місця В. Фолперта (значний простір для активності і прийняття рішень; відповідний сучасності архітектурний простір; постановка задач для особистого усвідомлення/виконання; відсутність перешкод на шляху виконання задач; можливість достатньої фізичної активності; як наслідок, активізація розумових здібностей; конкретне поводження з реальними предметами; надання можливості варіювання; підтримка і надання можливості соціальної кооперації і безпосередніх міжособистісних контактів.

**Список використаних джерел**

1. Штайнер Р. Антропософские руководящие положения. Путь познания антропософии. Мистерия Михаила. Москва: Антропософия, 1996. 240 с.

2. Lusher M. Il Test dei Colori: Diagnostica e Terapia. Roma: Armando Editore, 1997. 76 p.

3. Neufert E. Bauentwurfslehre. Berlin, 1936. 304 S.

*Каменська Вероніка Юріївна*

## ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ ДРУГОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ ІГОРЯ ЩЕРБАКОВА

Своїй Фортепіанній сонаті № 2 український композитор Ігор Щербаков дав таку програмну назву – романтична елегія для домашнього музикування «Коли втомлене серце». Твір було написано у 1993 р. та присвячено видатному піаністу сучасності, заслуженому артисту України Йожефу Ерміню. Постає питання, чому саме таку програмну назву вибрав композитор. Відповідь криється у формі, образному змісті та драматургічних особливостях сонати.

Романтична елегія є одночастинною композицією, але із специфічною внутрішньою будовою, наближеною до поеми. Тут є вступ (1-31 тт.), перший розділ (32-110 тт.), що витримується у драматичному, тривожному ключі, другий розділ (111-215 тт.), що веде до загального заспокоєння, до повного затишшя, і реприза-кода (216-249 тт.), що веде до сумного кінця розповіді.

Від початку твору до 31-го такту звучить красива лірична елегійна тема в помірно-спокійному темпі Andante (чверть = 44). Її можна назвати вступом ніжно-просвітленого характеру. Тут немає навіть натяку на якісь труднощі, тим більше на серйозні проблеми. Втім, у першому, досить великому розділі, який охоплює 32-ий – 110-ий такти, події починають розгортатись у тривожному, місцями драматичному ключі. В цьому проміжку не припиняється тривога, експресивна музика передає напружені переживання людини, тут є драматичні кульмінації й підходи до них та відходи від них. Загальне музичне розгортання матеріалу розділу є експресивним, напруженим, драматичним. Цей розділ твору є головним, він визначає загальний характер твору в цілому.

Наступний, другий умовний розділ сонати охоплює більше ста тактів (з 111-го по 215-ий). Тут в музиці дається поступове заспокоєння, тривожні настрої досить повільно зменшуються і доходять до загального спокою. Проте в образному змісті другого розділу не дається подолання попередніх труднощів, немає «боротьби» з тими переживаннями, тривогами та драматичними ситуаціями, про які розповідав перший розділ. Тут є затихання і заспокоєння, воно остаточно наступає з 189-го по 215-ий такт.

З 216-го такту дається елегійна тема із вступу (тобто реприза). Вона, правда, дещо видозмінена і скорочена більше ніж наполовину (тут всього 13 тактів). Якщо ця тема у вступі звучала лірично, елегійно й просвітлено-ніжно, то тут, у репризі-коді, вона трансформована в сумні тони, кожна її фраза тут ніби обривається, не договорюється. Наступна побудова коди (з 229-го такту і до кінця твору) ніби коментує сумний кінець розповіді. Тут повернулася тривога, хвилююче переживання: піаніст однією рукою грає по відкритих струнах фортепіано, видобуваючи своєрідний глухий «гул», а іншою грає по клавішах, передаючи тривогу. В останньому такті піаніст робить глухий удар по струнах рукою і кілька секунд тримає руку у повітрі. Це може означати ні що інше, як зупинку «втомленого серця».

В образному змісті твору головна емоційна лінія залишається експресивною, тривожною та переважно драматичною. Ці риси цілком

можна віднести до характерних для елегійного жанру. Тож вибір підзаголовку не є випадковим. Часті репетиції передають стан серця героя. «Романтичність» тут проявляється у сумному фіналі, який свідчить про неможливість головного героя отримати щастя в цьому тривожному світі.

Соната № 2 для фортепіано Ігоря Щербакова цікава своїми піаністичними складнощами. Чи не найбільшою проблемою для виконавців тут є репетиційна техніка, яка майже протягом всього твору використовується як у правій, так і в лівій руці. Досить часто ця техніка передається з однієї руки до іншої, щоб зберегти безперервність звучання. Тут також застосований сонористичний ефект гри на відкритих струнах фортепіано, нерідко піаніст грає однією рукою на відкритих струнах, другою у звичному режимі. Головною піаністичною складністю тут є завдання для виконавця використовувати репетиційну техніку протягом тривалого часу.

Попри деякі виконавські проблеми, Соната № 2 для фортепіано Ігоря Щербакова постійно виконується українськими та зарубіжними піаністами. Наприклад, піаніст Й. Ермінь блискуче, переконливо й успішно виконав Романтичну елегію «Коли втомлене серце» 27 лютого 2017 р. в Хмельницькому.

*Караман Вікторія Сергіївна*

## ГОЛОС СПІВАКА ЯК СИСТЕМА ЗВУКОТВОРЕННЯ

Людський голос є вродженим, безумовним захисним рефлексом, на основі якого утворюється розмовний і співацький голос [6]. Голосовий апарат людини має складну будову і включає в себе: дихальний апарат – легені з дихальними м'язами, гортань з істинними та хибними голосовими зв'язками, саме тут зароджується звук, артикуляційний апарат (язик, губи, зуби, м'яке та тверде піднебіння, верхня та нижня щелепа) та систему резонаторів, нижніх (грудних) та верхніх (головних), які функціонально пов'язані між собою [6, с. 3].

Координація функцій різноманітних елементів голосового апарату здійснюється центральною нервовою системою, а фізіологічною основою співочого і мовного голосоутворення є формування цілої системи складних умовних рефлексів у корі головного мозку.

Закономірності роботи голосового (фонаційного) апарату на рівні психіки людини розкрито у вченні І. Павлова про вищу нервову діяльність. Вчений розглядає взаємозв'язок умовних та безумовних

рефлексів, першу та другу сигнальні системи мозкової діяльності, а також процеси збудження та внутрішнього гальмування [7, с. 99].

В системі голосоутворення основним органом є гортань, що розміщується між глоткою і трахеєю. Це частина дихальної трубки, яка містить в собі три парні хрящі (черпаловидні, ріжкуваті, клиноподібні) і три непарні хрящі (надгортанний, щитовидний та персневидний хрящі), а також м'язи, голосові складки і нервову систему. Основою гортані виступає персневидний хрящ, зверху якого розміщений щитовидний (кадик або адамове яблуко у чоловіків). Позаду розташовані черпаловидні хрящі, які утримуються за допомогою черпаловидно-надгортанних м'язів.

Дослідник А. Єгоров зазначав, що гортань є складною системою хрящів, з'єднаних між собою суглобами та зв'язками. Гортань є органом генерації (народження) звука. Глотка, носоглотка і ротова порожнина є резонаторами звука. Дихальний апарат є джерелом певної енергії для виникнення звука [3, с. 38]. На рівні гортані інтегруються два голосотворних механізми: нейрохронаксичний і міоеластичний, які задають голосу звуковисотність, вібрато та темброві барви [1, с. 13].

Усередині гортані розміщена голосова щілина, яка утворена голосовими м'язами, розміщеними паралельно один до одного. З одного боку вони кріпляться до щитоподібного хряща, іншим боком прикріплені до черпаловидного хряща. Існують дві пари голосових складок – істинні та хибні. За М. Грачовою, це м'язи складної будови, які перетинаються у трьох напрямках, а саме поперечному, косому та повздовжньому. Завдяки цьому, вони можуть легко змінювати свою форму, довжину та товщину, що відображається на регістровій природі співацького голосу [8, с. 48]. Це власне істинні голосові зв'язки. Трохи вище від них розміщені хибні голосові складки із залозами, які зволожують голосові м'язи. Між ними знаходяться морганієві шлуночки, які мають вигляд невеликих порожнин [4].

Довжина та товщина голосових зв'язок впливають на визначення типу голосу: для сопрано довжина становить 1,4 – 1,9 см; для мецо-сопрано довжина варіюється між 1,8 та 2,1 см; у тенорів вона становить 1,8 – 2,2 см; відповідно баритони мають довжину зв'язок 2,2 – 2,4 см; у басів довжина зв'язок найбільша – 2,4 – 2,5 см [2, с. 34].

До нижнього відділу гортані кріпиться трахея (трубка), яка складається з 16-20 хрящеподібних кілець. Трахея розгалужується на 2 бронха, лівий та правий, які, в свою чергу, поділяються на ще мілкіші бронхи (бронхіоли), що закінчуються легеневими пухирцями альвеолами, в яких відбувається процес газообміну.

Легені з дихальними м'язами складають дихальний апарат людини. Вони розміщені у грудній клітці. Основним дихальним м'язом виступає діафрагма – регулятор підзв'язкого тиску, який опускається на вдиху та піднімається на видиху та служить відповідним поршнем для утворення голосу. У чоловіків діафрагма більш розвинена, ніж у жінок.

Розглянемо також порожнини, які розташовані над голосовими зв'язками та відіграють роль резонаторів у співі. Вони собою утворюють надставну трубку, верхньою частиною якої є носова порожнина. Вона розділена на дві частини, ззаду сполучається з носоглоткою (поєднує ніс і горло).

Порожнина рота складається з твердого піднебіння, яке знаходиться зверху та м'якого, розташованого позаду. На дні рота розміщений язик, передня частина представлена зубами, губами та щоками. Обидва піднебіння утворюють купол, який такий важливий у співі та впливає на якість звучання співацького голосу.

Язиком називається м'язовий рухливий орган, який змінює свою форму в залежності від артикуляційних потреб. Цей орган умовно поділяють на передню ділянку – тіло та задню – корінь язика. Корінь язика відповідає за звукотворення, тоді як кінчик язика відповідає фонетичні та дикційні завдання [1, с. 21].

Всі системи голосового апарату керуються нервовими центрами, які знаходяться в корі головного мозку, найважливішим серед яких є рухливий центр Брока, який знаходиться в задній частині нижньої третини лобної звивини. Окрім цього центру, в механізмі голосоутворення мають вагоме значення голосовий центр або центр для руху голосових зв'язок і центр для співу. При ураженні першого настає параліч голосових зв'язок і афонія, при пошкодженні другого центру настає рухлива вокальна амузія (втрата здатності співати при активному збереженні мовленнєвої функції) [5, с. 84–85].

Отже, вільним звукоутворенням називається злагоджена робота всіх елементів голосотвірної системи людини. Коли ця робота відбувається автоматично, ми говоримо, що співак добре володіє опорою звуку, яку можна досягти шляхом опанування вокальною технікою та культурою співу.

**Список використаних джерел**

1. Голос людини і вокальна робота з ним: монографія / Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю Сливоцький та ін. Івано-Франківськ: Вид-во ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. 336 с.

2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1963. 674 с.

3. Духовна Є. Н. Охорона дитячого голосу: Методичний лист. Київ: Радянська школа, 1974. С. 12–13.

4. Егоров А. М. Гигиена голоса и его физиологические основы. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1962. 172 с.

5. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов: Учебное пособие. 2-е изд., стер. Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2016. 224 с.

6. Рябченко А. Т. Берегите голос. Москва: Знание, 1974. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Медицина»)

7. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця: Нова книга, 2013. 176 с.

8. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Пер. с фр. Н. А. Вербовой. Москва: Музыка, 1974. 47 с.

*Карпенко Діана Валеріївна*

## ФЕНОМЕН АРХЕТИПУ В НАЦІОНАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

В широкому розумінні архетипи розглядають як незмінні символічні структури історії культури, асоціюючи з свідомим та підсвідомим функціонуванням людських цінностей.

Поняття архетип зароджений в античній філософії, його значення відображено у вченні Платона про ейдоси (ідеї), які є ідеальними зримими прототипами всіх речей і лежать на початку всієї лінії мислення. Філон Александрійський висунув ідею єдиного та абсолютного особистісного Бога як космос всіх безкінечних ідей, де Бог уподібнений платонівському світу ідей. У своїх працях Плотін, засновник школи неоплатонізму, визначає архетип як першопочаток світу і першооснову його становлення, використовуючи термін «софія» (в значенні «розум» або «мудрість»). Августин Блаженний розглядав архетип як споконвічний образ, в основі якого лежить людське пізнання. Схоласти Еріугена та Фома Аквінський вважали, що архетипи є природними образами людського розуму і допомагають йому приходити до того чи іншого судження. Філософія середньовіччя внесла істотний внесок у подальший розвиток теорії архетипів. Головною темою середньовіччя виступала ідея Бога, тим самим, архетип розумівся як щось сакральне. Архетипний зміст набули образи, трактати і тексти.

В науці XX ст. набуває значення теорія архетипів розроблена К. Г. Юнгом [1]. Він розумів архетипи як структурні елементи людської психіки, що приховані в колективному несвідомому всього людства. Архетипи зберігаються в формі колективного несвідомого, властивого кожному індивіду, і є результатом багатовікового досвіду наших предків. Вони успадковуються подібно до того, як успадковується будова тіла. Архетипи задають загальну структуру особистості і

послідовність образів, спливаючих у свідомості при пробудженні творчої активності і сприяють внутрішній єдності людської культури, роблять можливим взаємозв'язок різних епох і взаєморозуміння людей.

Вагоме місце посідають архетипи в –національній культурі як первинні образи, так і загальнолюдські символи, на яких базуються міфи та фольклор. Одним із перших, хто дослідив філософське осмислення архетипу національної культури, був видатний філософ та культуролог С. Кримський [2], який визначив позачасові праосновы й структури, які впливають на соціокультурний розвиток нації. Архетипи надають можливість визначити специфіку національної культури як явища, що актуалізує культурну комунікацію.

Таким чином, поняття «архетип» застосовується при вивченні національних культур, в різних аспектах життєдіяльності народу.

**Список використаних джерел**

1. Кримський С. Архетипи української культури // Вісник НАН України. 1998. № 7–8. С. 74–87.

2. Юнг К. Архетипи колективного несвідомого. Психологічні типи. Вибрані праці з аналітичної психології // Зарубіжна філософія XX століття. Київ: Довіра, 1993. С. 167–179.

*Климчук Ірина Сергіївна*

## РОЛЬ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ПРАКТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФА

На початку XXI століття інноваційні цифрові технології інспірували запровадження сучасних підходів до організації навчального процесу в освітніх закладах, у тому числі й тих, де ведеться підготовка хореографів. Засобами відеозапису, фотовідтворення, онлайн відеозв'язку, передаванням інформації через мережу Інтернет, відбувся «прорив» в питанні комунікації, що створив можливості для більш повного і реалістичного розуміння проблем сьогодення в галузі хореографічного мистецтва.

Одним з найпоширеніших способів передачі інформації для хореографів є відеозапис. З кінця XX ст. цей засіб комунікації є найбільш інформативним для танцювального мистецтва, адже поєднує в собі візуальний та слуховий аспект сприйняття інформації, найбільш точно відображаючи взаємодію музики та руху.

З часом відеозапис почав використовуватися для проведення різноманітних лекцій, семінарів та майстер-класів, до участі в яких запрошувалися вітчизняні та зарубіжні хореографи. Проте така форма

комунікації мала свої недоліки, адже була відсутньою зворотна миттєва відповідь слухача. У зв'язку з цим виникла необхідність у створенні онлайн-платформ для проведення подібного роду заходів, де кожний учасник навчального процесу міг би задати питання, отримати відповідь та провести дискусію.

Головною перевагою учасників таких івентів є можливість бути присутнім на заході незалежно від місця перебування в даний момент часу. Умовою для участі в заході є наявність сучасного гаджета, спеціальної програми для коректної роботи та високошвидкісного інтернету. Така форма отримання інформації цікава і для дистанційного навчання.

В 2008 р. в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв були створені навчально-методичні матеріали для дистанційних курсів. У рекомендаціях було подано типову структуру та вимоги до змісту та обсягу навчально-методичних матеріалів, етапи створення дистанційного курсу, послідовність дій та терміни виконання. За змістом курс умовно поділили на три частини: викладання теоретичного матеріалу, формування практичних навичок, перевірка викладачем рівня отриманих знань і навичок [2, с. 4].

Досвід останнього року показав, що діяльність навчальних закладів мистецького спрямування та хореографічних колективів, де основою навчального процесу є практична діяльність, навіть в умовах пандемії, можлива і являється одним з креативних варіантів навчання. Завдяки програмному забезпеченню «Zoom» та іншим програмам проводяться репетиції, тренування, постановча робота.

Учні, студенти, вихованці, виконуючи домашні завдання, мають змогу опанувати спеціальні програми для створення відео – «Movavi Video Suite», «AVS Video Editor», «Adobe Premiere Pro», «Sony Vegas Pro» та ін., що стало для них корисним досвідом.

За період карантину 2020 р. була створена низка цікавих варіацій до відомих хореографічних робіт. Наприклад, артисти Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського створили варіацію до хореографічної композиції «Вишивальниці», в якій кожна артистка виконала свою партію, перебуваючи вдома і просто знявши відео на смартфон. Згодом відеозаписи були майстерно змонтовані, і в результаті вийшов цікавий варіант номеру. Чоловічий склад ансамблю, в свою чергу, працював над хореографічною композицією «Шевчики».

За прикладом професійних колективів слідували аматорські, дитячі танцювальні студії та ансамблі. Так, на базі Дитячо-юнацької музичної вокально-хореографічної студії «Світанок» вихованцями

хореографічних груп був опрацьований в індивідуальному порядку відеоматеріал для подальшої постановчої роботи. Викладачі надіслали кожному учневі завдання для опрацювання, а через певний час в режимі онлайн перевіряли готовність вивченого матеріалу, візуально компонуючи все в цілісну картину.

Студенти закладів вищої освіти створювали флешмоби, щоб урізноманітнити навчальний процес, готували відео зі своїми постановчими роботами, відпрацьовували рухи та займалися самовдосконаленням танцювальної техніки.

В умовах пандемії наведені вище підходи доцільно вдосконалювати і використовувати як в навчально-педагогічному процесі, так і в роботі хореографічних колективів. Звичайно, для діяльності ансамблю танцю, в першу чергу, важлива робота в залі, проте творча практика може існувати і в такому креативному форматі, виходячи з можливостей сьогодення. Фахівець повинен бути готовим до змін та вміти пристосовуватись до нових вимог, які пред'являються працедавцем, оперувати й управляти інформацією, активно діяти, швидко приймати рішення, навчатись упродовж життя [1, с. 6].

**Список використаних джерел**

1. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи: Бібліотека з освітньої політики / під заг. ред. О. В. Овчарук. Київ: К.І.С., 2004. 112 с.

2. Створення навчально-методичних матеріалів для дистанційних курсів у ДАКККіМ: метод. рекоменд. / уклад. М. О. Мітрошина. Київ: ДАКККіМ, 2008. 38 с.

*Кравченко Анна Миколаївна*

## ФОЛЬКЛОР В СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Однією з найбільш популярних форм побутування фольклору – його концертне виконання фольклорними колективами, як професійними, так і аматорськими. В Україні таких колективів велика кількість, і всі вони у той чи інший спосіб слугують одній меті – популяризації та збереженню народної пісні, яка є ментальним кодом українського народу.

У 1992 р. в Кагарлицькому міському будинку культури був створений фольклорний колектив, пізніше, в 1996 р., його перейменовано в ансамбль української пісні, якому в 1998 р. присвоєно звання народного. Його засновником є Анатолій Климак. Колектив з кожним роком поповнюється молодими виконавцями, які прагнуть зберегти народнопісенну традицію для майбутніх поколінь.

Кожна репетиція ансамблю української пісні, яки триває 45 хвилин, є змістовно наповненою та інтенсивно напруженою, адже за цей час треба розспівати колектив, повторити репертуарні твори та розучити нові. На початку розучування нових пісень керівник коротко характеризує їх з точки зору змісту – як вербального, так і музичного. У центрі уваги – основні літературні та музичні образи, характерні для фольклору, які підкреслюють головні ментальні риси українського народу. Так, у народних піснях змальовується лагідна вдача українських дівчат, підкреслюється мужність, волелюбність українських чоловіків. Також в українських народних піснях часто використовуються різні образи, які допомагають розкриттю їх змісту: явища природи, образи тварин і рослин часто уособлюють характери людей, мають людські риси. Також природні явища стають виразником того чи іншого емоційного стану ліричних героїв. Усі ці моменти керівник має проаналізувати перед початком розучування твору.

Не менше уваги треба приділити особливостям музичного компоненту, оскільки саме за допомогою музики передається основний зміст пісні. Найбільша виконавська складність для колективу є в тому, що більшість пісень співаються акапельно. Тому для досконалого виконання важливо добиватись рівного звучання і при співі в унісон, і при багатоголоссі (зазвичай дво- та триголоссі). При розучуванні важливо звертати увагу на правильність дихання, співацьку позицію тощо.

В репертуарі ансамблю української пісні Кагарлицького міського будинку культури безліч народних пісень, серед яких «А мій милий чорнобривий», «Горіла сосна, палала», «Ніч яка місячна», «Ой, мамо, люблю Гриця», «Ой, у лузі червона калина», «При долині кущ калини», «Цвіте терен» та ін. Усі вони є широковідомими, а тому їх виконання потребує особливого підходу, оскільки важливо створити той неповторний образ, який стане візитівкою цього колективу.

*Козир Альона Андріївна*

## МУЗИЧНЕ ПРОДЮСУВАННЯ В УКРАЇНІ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Інститут продюсування у світі постійно трансформується, змінюється та оновлюється під впливом економічних, політичних та соціальних чинників. Структурною і функціональною одиницею інституту продюсування є продюсер. Законодавче закріплення поняття «продюсер» міститься у законах України «Про театри та театральну справу» та «Про кінематографію», «Про авторське право та суміжні права». Отже, продюсер

– фізична або юридична особа, що забезпечує фінансування, організацію, створення та публічне виконання музичного продукту.

Продюсування як явище є відносно новим на теренах України, його бурхливий розквіт припав на кінець 1990-х – 2010-х років. У сфері шоу-бізнесу продюсер виступає поводирем артистів до зіркового Олімпу. Серед найвідоміших українських продюсерів варто зазначити Ігоря Тарнопольського (Джамала, LAUD), Олексія Потапенка (MOZGI, Мішель Андраде, Анастасія Каменських), Юрія Нікітіна (у свій час продюсував Ірину Білик, Андрія Данилко, Ольгу Горбачову, нині співпрацює з гуртом KAZKA), Михайла Ясинського (тривалий час працював зі Світланою Лободою та Максом Барських, нині продюсує Ольгу Полякову та Тетяну Решетняк). Названі артисти за допомогою продюсерів стали успішними і надовго затрималися на зірковому Олімпі довгий час, а тому заперечувати й критикувати діяльність продюсерських центрів не варто, адже справжня потужна команда майстрів своєї справи сприяє успіху артистів.

Досить часто продюсерами є родичі артиста: наприклад, Павла Зіброва та Віктора Павліка продюсують дружини, Ірину Федишин та гурт Onuka – чоловіки. А ось проєкти MamaRika, Jerry Heil та Go_A відмовилися від продюсерів, і творчість останніх є яскравою, самобутньою та індивідуальною, що не схожа на іншу масову музику.

Сучасний шоу-бізнес формує зірок двома шляхами: одні спалахують на вершині за допомогою свого таланту, високої вокальної майстерності, харизми, індивідуальності та безперервної продуктивної роботи над собою для подальшого самоствердження, інші залучають продюсерів як гаранта їх успіху та визнання серед глядачів і слухачів. Так, під керівництвом Ігоря Кондратюка, Олександра Ягольника, Олексія Потапенка, Ігоря Тарнопольського, Юрія Нікітіна, Михайла Ясинського набули своєї популярності Джамала, Тетяна Решетняк, Віталій Козловський, Оля Полякова, Анастасія Каменських, LAUD, гурти «НеАнгели», KAZKA і багато інших. Зазначені артисти є талановитими, і завдяки співпраці з продюсерськими центрами вони мають можливість не займатися організаційними питаннями, а, отже, більше часу мають для своєї творчості. Проте тенденції сьогодення свідчать, що безталанні артисти все частіше хочуть пробитися на естраду, залучаючи продюсера і надіючись на те, що останній зможе за допомогою свого креативу та потужної команди створити потужний музичний проєкт з особи, яка не має яскравого таланту. На жаль, цей підхід часто спрацьовує: створюється епатажний образ, пишеться хіт – і зірка спалахує, не будучи особистістю, індивідуальністю. Також

негативною ознакою сучасних продюсерських центрів є те, що все частіше продюсери підганяють артиста під певний «формат», який матиме комерційний успіх у подальшому, але при цьому не враховують інтереси самого виконавця, нівелюючи свободу його творчості. Зірки одного формату затримуються на Олімпі недовго, адже швидко набридають своїй цільовій аудиторії.

Оскільки талановитих майстрів своєї справи у продюсерській сфері мало, українські виконавці звертаються до тих самих продюсерів. Як наслідок, у цьому сегменті відсутня конкуренція, яка спричиняє використання застарілих методів підготовки та «шліфування» зірок. Зірки схожі одна на одну, у них відсутня індивідуальність стилю й образу, хіти теж мають подібність. Тож дедалі частіше артисти дають про себе знати самостійно, створюючи креативні й унікальні музичні хіти та поширюючи їх у соціальних мережах. Вони займаються написанням текстів і музики, формують імідж, стиль, ставлять номери, займаються ротацією на радіо та зняттям відеокліпів, організацією концертів тощо. Такими яскравими представниками є Jerry Heil, Go_A, MamaRika.

Тож можемо констатувати, що інститут продюсування в Україні існує з кінця 1990-х років, коли молоді артистів почали звертатися до продюсерів задля ефективної організації й промоції своєї творчості. Проте у добу Інтернету молоді артисти почали створювати себе самі, не звертаючись до продюсерів, вони стають популярними та захоплюють аудиторію своїм талантом й унікальністю. Тому інститут продюсування у подальшому може зазнати краху, оскільки не буде користуватися попитом серед молоді, яка може оригінально сама себе презентувати і стати популярним артистом.

*Колосок Вадим Іванович*

## ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО СВІТОВОГО АУДІОПРОСТОРУ

В час бурхливого розвитку новітніх технологій кожна людина є включеною в глобальні комунікаційні процеси часто саме завдяки використанню різних форматів аудіопростору: це і слухання радіо чи іншої звукової інформації за допомогою сучасних гаджетів, обмін аудіофайлами через мережу Інтернет, розмови по мобільному телефону, участь у масових суспільно-політичних чи розважальних заходах, де використовується звукопідсилювальна апаратура тощо.

Незважаючи на досить поширене використання науковцями понять «аудіопростір» чи «аудіальний простір», на даний час у

вітчизняній науці відсутні ґрунтовні дослідження особливостей цього феномену, його типології, структури тощо. Тож *актуальним* є розгляд аудіопростору з точки зору пошуку варіантів типологізації цього явища у працях українських та зарубіжних вчених, які поглиблено вивчають близькі чи суміжні наукові феномени, що й становить *мету* і *завдання* цього дослідження.

Під аудіопростором ми розуміємо акустичний простір, який не може бути створений без використання технічних засобів. Деякі особливості цього явища були проаналізовані дослідниками Н. Єфімовою, О. Чернишовим, А. Шерелем, Т. Марченко, В. Баль та ін. [1; 2; 3; 4; 5].

Мистецтвознавиця Наталія Єфімова у своїй дисертаційній праці формулює визначення поняття «звуковий ефірний простір телерадіомовлення» – це сфера, що створюється специфічною, цілеспрямованою, художньо-естетичною та комунікативною діяльністю людей за допомогою сучасних технічних засобів і об'єднує у собі різні типи звукової інформації, яка існує у природі та суспільстві [2, с. 26–27]. На думку Н. Єфімової, первинними носіями такої звукової інформації є:

1) природно-акустичний простір як одна з форм існування об'єктивного світу (звукова інформація світу тварин, птахів тощо);

2) соціально-виробничий, техногенний звуковий простір, що створюється і функціонує в різних сферах діяльності (звуки машин, фабрик, заводів), а також у різних сферах суспільно-політичної діяльності (звуки мітингів, зборів, демонстрацій тощо);

3) акустичний простір художньої діяльності (фольклор, професійна композиторська діяльність тощо);

4) ефірний простір, що формується електронними засобами масової комунікації [2, с. 24].

Отже, ми можемо зробити висновок, що Н. Єфімова розглядає типологічні особливості ефірного звукового простору (що, на наш погляд, є однією зі складових аудіопростору), виходячи з двох критеріїв: визначення сфер людської діяльності, завдяки яким утворюється цей феномен, та з позицій розділів вчення про звук – акустики.

Мистецтвознавиця Тетяна Марченко, досліджуючи проблеми радіомовлення (а радіопростір, безсумнівно, є частиною аудіопростору), використовує для своєї типологізації функціональний підхід:

«Радіо має кілька функцій, кілька сфер діяльності.

1) "Транспортування"... до радіослухача різних мистецтв – літератури, музики, театру, естради. Тут радіо виступає як технічний посередник ...

2) Радіожурналістика, аналогічна за цілями іншим видам журналістики – газетній, кіно- і тележурналістиці, але специфічна за своїми засобами.

3) Радіотеатр, де створюються оригінальні витвори радіомистецтва, що мають свою особливу художню структуру, спеціально розраховані виключно на слухове сприйняття" [3, с. 5–6].

Мистецтвознавець Олександр Чернишов свою дисертаційну працю присвячує такому явищу, як «медіа музика». Він, серед інших методів, застосовує історичний підхід і доводить, що відправною точкою появи аудіопростору слід вважати не момент винаходу радіо, а винайдення телефону, адже вже наприкінці XIX ст. у деяких європейських містах за допомогою телефону транслювалися оперні спектаклі й так звані «грамофонні концерти».

Виходячи з наукових розробок О. Чернишова, історію розвитку аудіопростору (як складової ширшого поняття «медіа простір») можна поділити на три основні етапи:

1) період витоків – телефонні трансляції музики і новин, винайдення фонографа, грамофона, народження радіо;

2) доцифрова епоха – від початку бездротових регулярних радіопередач в Європі та США у 1920-х роках, через подальший розвиток індустрії грамзапису, розповсюдження транзисторних радіоприймачів, широке використання магнітного звукозапису;

3) цифрова епоха, що пов'язана з появою і розвитком новітніх комп'ютерних технологій, всесвітньої Інтернет-мережі, зі створенням глобального простору електронної інформації [4, с. 28–35].

Дослідник аудіокультури XX ст., мистецтвознавець Олександр Шерель, аналізуючи процес слухання радіо, виділяє психологічні фактори сприйняття аудіоматеріалів, тобто типи взаємодії слухача з аудіопростором:

1) «пошуковий», коли слухач пробує зорієнтуватися в ефірі, шукає, на чому зупинити вибір;

2) «фоновий», коли аудіоматеріал знаходиться на периферії сприйняття і зачіпає частково або не зачіпає зовсім сферу свідомості;

3) «вибірковий або селективний», коли сприймаються лише частини, фрагменти програми або повідомлення, які свідомість слухача виділяє і фіксує як центри зацікавлення;

4) «зосереджений», коли зі спрямованістю на повне розуміння й запам'ятовування слухається усе повідомлення чи група повідомлень [5, с. 147–148].

Філолог Віра Баль виділяє два типи аудіопростору, базуючись на комунікативній спрямованості потоків звукової інформації під час взаємодії слухача з ним:

1) «фонові» потоки, пов’язані з «виключенням» людини з реальності, дистанціюванням від реальності у своїй шумовій хмарі;

2) «не фонові» потоки, пов'язані з «включенням» слухача у певну інформаційну хмару [1, с. 62].

Відтак, вивчення і аналіз наукових розробок дозволяє стверджувати, що на даний момент явище аудіопростору є недостатньо дослідженим. Втім, варто зазначити, що деякими вченими були детально проаналізовані характеристики близьких та споріднених феноменів, зокрема, радіомовлення, медіапростору і ефірного звукового простору. Результати цих досліджень можуть допомогти у типологізації аудіопростору завдяки використанню таких критеріїв:

1) окреслення сфер людської діяльності, пов’язаних з аудіопростором;

2) визначення його функціонального навантаження;

3) виявлення складових частин цього феномену;

4) складення історичної періодизації процесів розвитку від витоків до сучасності;

5) пошук психологічно-комунікативних особливостей взаємодії слухачів з аудіопростором.

На наш погляд, насущним є продовження досліджень цих та інших типологічних особливостей сучасного світового аудіопростору, що дозволить глибше проаналізувати природу цього феномену та його значення у забезпеченні суспільно-громадських і культурно-мистецьких функцій у житті людини.

**Список використаних джерел**

1. Баль В. Ю. Аудиокнига, аудиоподкаст, аудиосериал – новые форматы медиапространства // Библиосфера, 2020. № 1. Новосибирск: Гос. публ. науч.-техн. библиотека СО РАН, 2020. С. 56–63.

2. Ефимова Н. Н. Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания: дисс. … д-ра искусствоведения. Москва: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2006. 280 с.

3. Марченко Т. А. Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы. Москва: Искусство, 1970. 224 с.

4. Чернышов А. В. Медиамузыка: основы теории, практика и история: автореф. дисс. … д-ра искусствоведения. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2013. 40 с.

5. Шерель А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. Москва: Прогресс-традиция, 2011. 331 с.

*Котлярова Катерина Олександрівна*

# КОМЕРЦІЙНА СКЛАДОВА ТЕЛЕВІЗІЙНОГО МЮЗИКЛУ В СУЧАСНОМУ КІНОБІЗНЕСІ

Мюзикл як жанр музичного мистецтва з'явився у XIX ст. на сцені Нью-Йорку, та до кінця XX – початку XXI ст. був незмінним театральним дійством, що набирав популярності спочатку на сценах Бродвею, а потім і у всьому світі. У XIX ст. через жагу суспільства до чогось нового, музичний продюсер Джордж Едвардс, спираючись на подібні музично-театральні стилі (оперета, шоу вар'єте) створив стиль під назвою «мюзикл», який поєднав в собі театральне дійство, що супроводжується сучасною обробкою музичних номерів, які є частиною заданого сюжету.

Через відкриття кінотеатрів та попит суспільства на такий формат культурного та духовного збагачення молоді, режисери й музичні продюсери вирішують перенести мюзикл у формат, який стає популярним серед суспільства. Першою спробою перенести театральну постановку мюзиклу у телевізійний формат став так званий «музичний фільм» «The Jazz Singer» (1927). Таке поєднання було спрямоване у більшості на молодь, яка бажала нового та цікавого.

Якщо порівнювати телевізійні мюзикли XX ст. з цим жанром у XXI ст., можна відчути велику жанрову різницю. Музичний фільм тих часів мав більше комедійної основи та жартівливих пісень, ніж у сучасній версії, бо у сучасності мюзикл має безліч жанрових забарвлень: від любовної трагедії до фільму жахів. Комерційна складова таких відмінностей полягає у попиті суспільства на той чи інший жанр фільму. У минулі часи люди страждали від пережитків першої та другої світових війн, тож режисери у сюжеті мюзиклів робили усе, аби не нагадувати людям про страшні часи. Якщо брати радянські фільми про часи війни, які також супроводжувалися піснями, що були частиною сюжету, які йшли у кінотеатрах та й досі іноді йдуть по телебаченню, то їх комерційна складова полягає у попиті людей згадати про часи війни. Але такі фільми не мали назву «мюзикл».

У XXI ст. мюзикл має нове відтворення найбільшого комерційного проєкту у світі – мультфільму. Найбільший попит на цей телевізійний жанр має молодше покоління. Корпорацією, що випустила найвідоміші у всьому світі мультфільми та їх переробки у фільми, є «The Walt Disney Company». Найбільш комерційними проєктами цієї компанії стали мультфільми-мюзикли, що були створені на основі казок, перероблених на сучасний лад. Одним з таких проєктів є мультфільм «Крижане

серце», який має 2 повнометражні частини та 2 короткометражні. За увесь час існування першої частини цього проєкту він зібрав на внутрішніх показах понад 400 мільйонів доларів, а по всьому світу за 6 років показу – майже 1.5 мільярда доларів. Що можна сказати про другу частину, на яку усі так чекали? Вона обігнала по рейтингу касових зборів по всьому світу першу частину мультфільму на 250 тисяч доларів. Це дуже високий показник для мультфільму-мюзиклу, але для студії Disney це не є новизною. Наприклад, фільм цієї ж компанії «Аладдін», що був випущений у 2019 р. у масовий прокат, з касових зборів заробив більше ніж 1 мільярд за один рік прокату.

Компанія Disney вкладає гроші не тільки у сам фільм, мультфільм, але й у рекламу, трейлери, задля того, щоб зацікавити глядача. Якщо ж подивитись на працю режисера Майкла Грейсі «Найвеличніший шоумен», бюджет для створення якого майже у два рази менше, ніж у роботах компанії Disney, та касових зборів менше ніж у Disney, але його біографічна основа, в яку також трохи додали ефекту казки, не за рахунок чарівної історії, а внаслідок незвичайної музики. Пісні дуже гармонійно поєднуються з основним сюжетом, хореографія, що продумана до самих мілких деталей, та сучасні музичні обробки пісень, ще й досі лунають у соціальних мережах. Попри касовий збір у майже п'ятсот тисяч доларів, цей фільм зібрав понад два мільйони переглядів. Тобто, можна сказати, що яким би фільм не був, яка б там музика не була, режисери та продюсери вирішують зробити трейлер, який виступає у ролі реклами, фінансово підтримувати цю рекламу, народжуючи ще декілька рекламних матеріалів, щоб зацікавити глядача.

Ще один вдалий маркетинговий хід полягає у тому, щоб робити прем'єру основної пісні раніше, ніж трейлер до фільму. Це змушує глядача, якому прийшлася до вподоби ця композиція, чекати на трейлер, а вже після цього і на сам фільм.

Отже, комерційна складова телевізійного мюзиклу у сучасному кінобізнесі складається з маркетингових ідей, які є працею різних компаній над рекламою задля отримання більшого попиту суспільства. Хоча не тільки реклама може спрямувати людину подивитись той чи інший фільм, а й музика. Правильно підібрана, оброблена по сучасним стандартам музика може виступати гарним рекламним поштовхом до перегляду телевізійного мюзиклу.

*Литвиненко Олена Володимирівна*

# ЗАРОДЖЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ФІЛАРМОНІЧНОГО РУХУ В УКРАЇНІ

Умови розвитку музичної культури в Україні протягом XIX ст. були доволі складними. Довгий час основними концертними осередками залишались поміщицькі маєтки, власники яких утримували свої капели. Особливо заможні землевласники (В. Тарновський, М. Овсянико-Куликовський тощо) мали власні театральні та оперні трупи. Артистами труп та музикантами таких оркестрів були переважно кріпаки, але на посади капельмейстерів запрошувались європейські професійні музиканти. Такі традиції зіграли свою роль в подальшому, адже ці оркестри не розпускались після скасування кріпацтва, натомість органічно влились у музичне життя українських міст та збагативши його. В найбільших містах України протягом XIX ст. склались власні оригінальні музичні традиції. Із відкриттям у великих містах потужних університетських центрів, театрів, симфонічних оркестрів та оперних труп починається новий етап розвитку концертного життя в нашій країні. Розвиток літератури та драматичного мистецтва також вплинув на професіоналізацію музики. Українські композитори охоче обробляють народнопісенну музику як музичний супровід до театральних вистав.

Якщо в першій половині століття міська культура розвивалась не надто інтенсивно, проте з середини його в українських містах починається активізація музичного життя та зароджується філармонічний рух. Із зростанням міського населення та його добробуту стає відчутною потреба у культурному дозвіллі. На різноманітних міських сценах все частіше виступають музичні колективи різного складу, як гастролюючі, так і вітчизняні. Будуються та відкриваються нові театри, а концерти в них стають доступними для широкого загалу. Одночасно з розповсюдженням аматорських концертів та домашнього музикування в аристократичних і міщанських салонах, у містах розвивається професіональне виконавство.

З середини століття змінюється ставлення до музичної професії: музичне виконавство стає вільнонайманим. На новий рівень переходить і музична освіта: якщо в першій половині XIX ст. музичному виконавству навчалися переважно у приватних вчителів або в рамках програм загальноосвітніх шкіл, то вже в кінці XIX ст. в Україні діяла достатньо розгалужена мережа музичних шкіл та класів, училищ, відкрилися й перші консерваторії. Постійно зростаючий інтерес до

музичного мистецтва зумовив появу розгалуженої сітки спільнот та товариств. В середині XIX ст. в усіх великих містах України діяли різноманітні музичні об'єднання, які стали своєрідним перехідним етапом від салонного музикування до публічних міських концертів та створення філармонічних товариств.

Розвиток філармонічного руху в XIX ст. на північній, східній та центральній частинах України був пов'язаний із діяльністю Імператорського російського музичного товариства, на західній частині – Галицького музичного товариства та інших музичних об'єднань («Товариство друзів музики», «Просвіта», «Гармонія», «Боян» тощо). Окрім цього, в багатьох містах діяли численні громадські товариства, які займались організацією концертів місцевих музикантів та гастрольних виступів: Симфонічне товариство любителів музики і співу (Київ), Товариство аматорів музики, «Бахівське Товариство» (Одеса), Товариство любителів хорового співу (Харків) тощо.

Окрім вітчизняних музичних товариств та об'єднань любителів музики, на території України в XIX ст. провадили свою діяльність також й інші різнонаціональні музичні осередки. Німецькі й польські музичні об'єднання діяли у Львові (німецький та польський театр, консерваторія, товариство «Лютня»). У Києві активно провадило культурну діяльність німецьке співоче товариство. В Одесі та Херсоні давали концерти німецькі капельмейстери та їх оркестри («Філармонія-Німеччина» Г. Гене, оркестр Е. Бергмейєра, німецьке Співоче Товариство «Гармонія», «Німецьке музичне товариство» та інші). Роль подібних інтернаціональних осередків у засвоєнні українською культурою досягнень західноєвропейської культури була досить великою. Вони допомогли пожвавленню концертного життя в більшості великих міст тогочасної України та посприяли зародженню в них філармонічного руху.

Вже в середині XIX ст. у великих українських містах з'являються перші філармонічні товариства. Одним із перших у 1842 р. з'явилось Одеське філармонічне товариство. Наприкінці 1850-х роках починає свою діяльність Київське філармонічне товариство. У Львові філармонічний рух активізувався наприкінці XIX ст., а в перші десятиліття XX ст. філармонічні товариства почали діяти у Харкові та Дніпрі.

Філармонічні товариства українських великих міст зіграли значну роль в активізації концертного життя регіону. В 1920-х роках подібні товариства почали виникати і в інших містах України. Завдячуючи активній діяльності цих громадсько-мистецьких об'єднань вже у 1930-х роках на території нашої країни 15 Філармонічних установ: Київська (з

1863 р.), Львівська (з 1902 р.), Харківська (з 1929 р.), Донецька (з 1931 р.), Катеринославська (з 1936 р.) Одеська, Вінницька, Миколаївська (з 1937 р.), Хмельницька, Житомирська (з 1938 р.), Сумська, Запорізька, Волинська, Рівненська, Тернопільська (з 1939 р.). В середині XX ст. філармонії відкрились в інших містах УРСР: Чернівецька, Івано-Франківська (1940), Кіровоградська (1944) Полтавська (1943), Чернігівська, Луганська (1944), Херсонська (1945), Закарпатська (1946), Черкаська (1955).

Філармонії в ті роки сприяли зростанню творчого і художнього смаку публіки, просували виконавців молодого віку, здійснювали обмін між артистами і концертними організаціями не тільки в рамках тодішнього СРСР, але і з іншими країнами. В середині минулого століття була започаткована практика постійних штатних виконавців-солістів, також діяли сформовані музичні колективи (симфонічні і камерні оркестри, хори тощо). З появою філармоній був досягнутий професійний рівень організації музично-просвітницької діяльності. Таким чином філармоніям була відведена чимала роль у розвитку музичної культури тогочасної України.

*Ліска Артем Анатолійович*

## Значення творчості Френка Сінатри для розвитку української естрадної музики

Френк Сінатра є найвидатнішим представником американської естради XX ст., його ім'я перетворилося на один із символів Америки. Ф. Сінатра – не просто співак, а виконавець, який вивів концертну діяльність на принципово новий рівень. Він мав харизму, яка вирізняла його серед інших естрадних артистів. Його творчість відзначена безпосередністю взаємодії зі слухацькою аудиторією, емоційністю у виконанні пісень, розкутою, іноді грайливою, поведінкою на сцені.

Якщо говорити про вплив Ф. Сінатри на творчість того чи іншого артиста, то треба розуміти, що це могло відбуватися навіть несвідомо, бо найголовнішим фактором такого впливу є його неповторна харизма. В сучасному шоу-бізнесі, на жаль, дуже важко знайти глибину думки та емоційне наповнення. Так сталося тому, що сучасне популярне мистецтво спирається не на змістовне та музичне, а на візуальне сприйняття, що призводить знецінення надбань творчості естрадних артистів минулих поколінь. Тож якщо ми говоримо про безпосередній вплив Ф. Сінатри, то він більше прослідковується у представників старшого покоління української естради. Однак можна казати, що

американський виконавець так чи інакше впливає на творчість й представників сучасного українського шоу-бізнесу.

Своїм творчим доробком Ф. Сінатра відкрив багатьом людям такий напрям як джаз. У ході особистої бесіди виявилося, що саме завдяки творчості Ф. Сінатри більш глибоко занурився в американську музику Іван Дорн, добре відомий за його пристрасть до складних, зламаних музичних ритмів. Починаючи з перших прослуханих синглів «Fly me to the moon», «Come fly with me» та багатьох інших, він поступово заглиблювався у джазове мистецтво, що у підсумку вилилось в альбом «Jazzy Funky Dorn», в якому український виконавець переспівав свої минулі хіти у джазово-фанковому аранжуванні, чим продовжив справу генія, залучаючи молоде покоління слухачів до класичної американської музики.

Ф. Сінатра не тільки був відомим співаком, а й оскароносним актором. Свій Оскар як найкращий актор другого плану він отримав за роль у фільмі «From here to eternity». Саме цей успіх перезавантажив його кар'єру і як співака. Він знявся у низці всесвітньо відомих мюзиклів, як, наприклад, «Guys and dolls» у співпраці з Марлоном Брандо, а також у драматичних фільмах, де він зовсім відійшов від амплуа співака, змушуючи оцінювати його як актора та доводячи, що для талановитої людини немає меж у творчій сфері. Хоча й складно порівнювати голлівудські шедеври з витворами українського кінематографу, але ми бачимо, що тим самим шляхом пішли й зірки української естради – Потап, гурт «Время и стекло», Монатік, вже згадуваний Іван Дорн.

Характерною рисою концертних виступів Ф. Сінатри була взаємодія з аудиторією. Значна частина його концерту була віддана розмовам з публікою, довгі монологи між піснями частково перетворювали його концерти на те, що сьогодні визначають як «stand up». Позбавившись від зайвого офіціозу, який, наприклад, був притаманний радянській естраді, співак відмовився від конферансьє, надаючи перевагу особистій взаємодії з аудиторією. Своїми жартами, життєвими історіями, роздумами щодо виконуваних пісень він створював товариську або навіть інтимну атмосферу у залі. Таку ж тактику почала обирати більшість артистів, особливо у пострадянський період, хоча, все ж таки, мало кому вдається досягти хоча б приблизно такого ж рівня взаємодії з аудиторією, бо така поведінка вимагає неабиякої харизми, сміливості, щирості, почуття гумору, вміння орієнтуватися в ситуації тощо. Серед українських артистів, що на своїх концертах спроможні працювати «не за сценарієм», назвемо Сергія

Бабкіна, який завжди відкритий до слухача, дуже легко йде на контакт, здатний підтримати настрій публіки; на відміну від багатьох інших артистів, в його поведінці не відчувається награнність, скутість, дискомфорт від спілкування з аудиторією.

Якщо ж говорити про безпосередніх поціновувачів творчості Ф. Сінатри, то не можна не згадати про Народного артиста України Фемій Мустафаєва, який як ніхто інший розуміє, відчуває і втілює всі сильні сторони легендарного Ф. Сінатри. В концертному репертуарі Ф. Мустафаєва є як найвідоміші, так і непопулярні, але від того зовсім не гірші пісні американського виконавця. Від «My way» до «I love you», від «New York, New York» до «It had to be you» – всі ці пісні Ф. Мустафаєв виконує з особливим натхненням. Український артист не намагається копіювати американського співака, він іде від свого бачення та відчуття тієї чи іншої композиції. На сцені Ф. Мустафаєв завжди виглядає досить стримано, але елегантно, надаючи більше уваги емоційній та змістовій складовим свого виступу, що притаманно саме артистам тієї епохи та самому Ф. Сінатрі. Він перейняв не співацьку манеру американського артиста, а філософію його творчості, квінтесенцією якої є щирість, відкритість, легкість, невимушеність виконання, тобто те, що відчуває кожен, хто долучається до творчості Ф. Сінатри.

*Ліхута Ігор Леонідович*

## ОСОБЛИВОСТІ ПРОДЮСУВАННЯ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ

В Україні, як і в більшості інших країн пострадянського простору, шоу-бізнес, як повноцінна галузь, утворився у 1990-х роках. Новостворена секція шоу-бізнесу, першою чергою, виокремила свій титульний предмет, запропонувавши таку його дефініцію як шоу-бізнес. К. Стеценко справедливо зауважує, що шоу-бізнес – це «сектор індустрії розваг, а також професійна комерційна діяльність у галузі масової культури, зміст якої полягає в організації створення, множення та масового споживання творів часових (процесуальних) видів мистецтва. Саме наявність твору мистецтва, як продукту діяльності, а також його комерційна спрямованість на ринок саме масового споживання визначають специфіку шоу-бізнесу» [3].

Із здобуттям незалежності в Україні культурна сфера почала розвиватися активніше. Естрада в Україні, яка вже мала назву «шоу-бізнес», пройшла шлях від хобі небагатьох на той час ентузіастів до

світового визнання і прибуткової індустрії. Українські артисти відкривали нашу країну світу, здобували популярність за кордоном, створювали міжнародний імідж України. Багато з тих, хто стояв біля витоків українського шоу-бізу, дотепер залишаються на плаву і в топі. Звичайно, є й ті, хто уже давно відійшов від справ. Однак всі, хто брав участь у створенні самобутнього українського естрадного стилю і розвитку культурної сфери нашої країни, формували культурно-мистецький простір України XXI ст.

Очевидно, що досвід західного шоу-бізнесу був перейнятий державами пострадянського простору, які по-своєму адаптували піар-засоби просування зарубіжних успішних проєктів у сфері шоу-бізнесу до пострадянського ґрунту. Досвід західних зірок шоу-бізнесу протягом тривалих років був і залишається певним орієнтиром у творчості музичних виконавців пострадянських країн – це незаперечний факт.

На сучасному етапі сфера шоу-бізнесу в Україні бурхливо розвивається. З кожним роком з'являються нові гурти, які мають можливість розвиватися у різних музичних напрямах. Втім, на сьогодні для того, щоб бути популярними, цього вже не достатньо. Потрібно не лише постійно створювати новий музичний матеріал, а й формувати довіру публіки до виконавців, формувати позитивну репутацію та імідж останніх. Як точно акцентує сучасний науковець С. Садовенко, «імідж виконавця в шоу-бізнесі є комплексним, системним явищем, яке має цілісний, узгоджений характер, окремі грані якого не суперечать одна одній. Системний характер іміджу впливає на всі складові створеного образу, тому навіть одна уявна риса може збуджувати думки про нього, викликати в масовій свідомості динамічну уяву, бажання бачити й чути очікуваного виконавця» [2, с. 49]. «Прочитання образу публікою відбувається досить швидко, – продовжує науковець. – Втім, навіть якщо образ приємний і привабливий для аудиторії, для того, щоб підтримати її інтерес і спонукати звернути пильнішу увагу на виконавця, необхідно внести до образу елемент гри, загадку, яку публіці буде цікаво розгадувати, постійно потрібно додавати динаміку до іміджу. Наповненість образу конкретними, чітко вираженими деталями і характерними індивідуальними особливостями – дуже важливий елемент іміджу, оскільки для ринку «зірок», що швидко розвивається, немає нічого важливішого, ніж персональне посилання, а ефект персоналізації є одним з найбільш ефективних прийомів у шоу-бізнесі [2, с. 57].

І тут виникає проблема забезпечення галузі індустрії дозвілля кваліфікованим управлінським персоналом. Це питання дедалі набуває більшої актуальності. Причиною цієї тенденції стало прогресуюче

розширення та структурне ускладнення галузі. Її експансія супроводжується тим, що рекреаційно-дозвіллєві технології все активніше проникають у сфери освіти, бізнесу, масових комунікацій та політики – набувають більшої соціотворчої значущості. Все це висуває високі вимоги до системи управління галуззю, до глибшого осмислення її сутності, до піднесення якості підготовки її управлінського персоналу, вдосконалення його професійних та особистісних характеристик. Стратегічними каталізаторами цих процесів виступають постіндустріальні вектори інформатизації суспільства та глобалізації економіки, подальша комерціалізація духовно-гуманітарної сфери [3].

До основних рис і завдань продюсера у сучасному мистецькому просторі, які також становлять особливості продюсування в сучасному культурно-мистецькому просторі України XXI ст. належить лідерство. Як ми вже підкреслювали, «продюсер-менеджер є інтегратором, свого роду контролером, що стежить за тим, щоб конкретні дії членів його команди не суперечили загальним інтересам, не підривали внутрішню єдність групи, <…> в необхідних випадках він виступає організатором їх захисту» [1, с. 27].

Означені певні особливості продюсування у сучасному культурно-мистецькому просторі України XXI ст., які фактично є функціями менеджера – керівника колективу, є реально важливими. Найважливішу становить функція лідера. Без неї важко було б добитися досягнення результатів у будь-якій справі, тим більше у продюсуванні мистецьких проєктів.

Таким чином, сьогодні ключовою ланкою в індустрії шоу-бізнесу стає не стільки продюсерська діяльність як така, а особистість продюсера як кваліфікованого управлінця, його професійні та особистісні характеристики. Виконуючи провідну роль, що забезпечує, організацію процесу управління певним мистецьким проєктом, що включає роботу з артистами, всією командою виконавців тощо, продюсер має бути справжнім лідером, керівником, інтегратором, а якщо потрібно, то і захисником, поборником інтересів творчого колективу.

**Список використаних джерел**

1. Ліхута І. Л. Роль продюсера у створенні «зірки» шоу-бізнесу // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення. зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 25–28.

2. Садовенко С. М. Імідж виконавця в українському шоу-бізнесі // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 49–57.

3. Стеценко К. В. Про сучасний український шоу-бізнес // Культура і життя. 2004. 23 березня.

*Лукава Дарина Валеріївна*

# СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНИ: ТРАДИЦІЇ ВЕРТЕПНОЇ ДРАМИ

Українську художню культуру другу половину XVIII ст. називають «золотим віком української музики». У цей період класичних вершин досягає духовна хорова творчість. До того ж відбулося значне просування у сфері світських музичних жанрів, наприклад, – опера, симфонія, концерт тощо.

Слід відзначити, що інструментальна та вокально-хорова музика стали невіддільними складовими тогочасної театральної культури, зокрема вертепу. У театрі, професійній музиці яскраво виявився стиль – вертеп.

Період виникнення вертепу достеменно й досі точно не з'ясовано, адже не має в наявності текстів вертепних дійств. Відомо, що мандрівні актори-аматори ходили під час різдвяних свят із вертепом хуторами та селами, заходили до панських садиб та козацьких поселень, таким способом заробляючи на хліб. Вертепне дійство розігрувалася у великій дерев'яній коробці (скрині), яку було поділено на два (інколи три) поверхи. Ляльок, які були закріплені дротами, водили актори. Така конструкція коробки (скрині) була не випадковою, бо мала певні сюжетні лінії, які розігрувалися за двома напрямами – релігійним і народним.

Одним із перших на Західній Україні (Галичині, Буковині, Закарпатті) здобув популярності, так би мовити, «живий» вертеп, в якому грали люди-актори. Загалом вертепна драма стала улюбленим мистецьким видовищем широких мас народу, та стала передумовою українського демократичного театру [1].

Українське музично-театральне мистецтво має початки та щільно пов'язане із східнослов'янськими сімейно-побутовими та землеробськими святами, іграми, хороводами тощо, в яких вже того часу відслідковувалися та відігравало не аби яку роль елементи театралізованих видовищ, наприклад, ігри з ряженими, коляди, масляна, весняні хороводи, свято врожаю, весільні дійства тощо. Слід зазначити, що саме наведені вище обрядово-побутові дійства і стали основою та джерельною базою для розвитку музично-театрального мистецтва українського народу у XV–XVI ст. [2].

Як вже зазначалося, в кінці XVI – на початку XVIII ст. в Україні зароджується народний музичний ляльковий театр, відомий під назвою «вертеп». Для порівняння, на відміну від інших дійств, вертепні вистави мали визначений послідовний сюжету з послідовним розгортанням

дійства, де провідну роль виконувала музична композиція, та визначеним розподілом ролей між акторами; до того ж виставу грали на спеціально пристосованій сцені з традиційними декораціями і костюмами.

Вертеп вважається одним з найбільш ранніх форм театрально-музичного видовища, завдяки якому виникли нові форми світської вокальної музики – канта і сольної пісні з інструментальним супроводом.

На сьогодні відомою музикою до вертепної драми, яка написана Григорієм Сковородою (1722–1794), є кант «Пастирі милі», який входив у до вертепної драми, та які знайшли відображення в інших піснях Г. Сковороди, що збереглися до наших часів в усній традиції.

Слід відзначити, що вертеп, зокрема образи другої дії, а також жанр його драматургії, мав вплив на розвиток українського музично-драматичного театру у XIX ст. Це знайшло своє відображення, зокрема, в музичній драматургії «Чорноморців», «Наталки Полтавки», де народна пісня та танець є невід'ємною частиною дійства, а також виражальним засобом характеристики деяких персонажів та драматичного сюжету. Наприклад, окремішні характерні риси вдачі Запорожця з вертепу знайшли свій відбиток в образі Карася з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського [2].

Поєднання фольклорного і професійного, святково-обрядового і побутового тощо зумовили кристалізацію вертепу як універсальної мистецької форми, котру використовують і розвивають у наш час діячі різних видів мистецтва. Художній потенціал вертепу є актуальним і на сьогодні, водночас вертеп, як частина різдвяно-новорічної обрядовості, активно відроджується, зокрема, у традиційних формах лялькового театру й «живого» вертепу.

**Список використаних джерел**

1. Українська художня культура другої половини XVIII ст. URL: https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10910/ (дата звернення: 26.09.2020).

2. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення. Харків: Основа, 2002. 400 с. URL: http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/MONOGRAFII_2009/SERDYK_2002.htm#A_1_5 (дата звернення: 22.09.2020).

*Лукашева Людмила Тимофіївна*

## Творчий феномен Миколи Синельникова у контексті теорії діалогу культур

Сучасний світ переобтяжений технічним знанням і техногенним сумним досвідом, вкрай потребує духовної життєдайної протидії.

Культурний простір, поліпрофільний і багатовимірний, здатен виконувати важливу функцію злагоди, збалансування напруженої людської свідомості і світосприйняття. Про лікувальну, компенсаторну дію мистецтва вказував З. Фрейд. Хоча варто зазначити, що задовго до нього, в античній далечині, роль та значущість мистецтва посідали високого щаблю.

Сучасний світ використовує понятійно-категоріальний апарат, сформульований здебільшого саме в античній філософії. Широко тиражований термін *катарсис* трактується відтоді й до сьогодні майже «без купюр», унаочнюючи невгасиму потребу людини переживати особливий стан піднесення душі мистецтвом. Сучасна людина, попри кардинальні зміни у світосприйнятті, у змісті рефлексії життя, наслідує своїх далеких пращурів непокорою лячному факту конечності життя і, відтак, життєво необхідною потребою ілюзії удосконалення недовершеної реальності. Мистецтво – саме той простір, який задовольняє ці духовні устремління людства. Складаються логічні взаємозалежність, взаємовплив і взаємодія двох феноменів – людини і мистецтва, якими увічнюється як саме мистецтво, так і потреба людства у ньому. Художньо-естетичне піднесення неодмінно довершує для людини її *картину світу.*

Театр як культурний інститут – явище багатовимірне, і замкнути його лише на *компенсаторній* функції означає свідомо обмежити поліфонію дії й впливу цього феномену. Функціональна багатоаспектність феномену театру унаочнена і доводиться серйозним масивом наукових розробок. Культурологи, мистецтвознавці, філософи, історики, соціологи, вивчаючи цей культурний феномен у відповідних парадигмах, демонструють магістральним напрямом у дослідженні мистецького феномену синтезований науковий підхід. Феноменальне явище – особистість чи осередок – вимагають поліпрофільного погляду і виміру.

Феномен творчої особистості Миколи Синельникова якнайточніше відбиває поняття культурно-мистецької *поліпрофільності* й *багатоаспектності.* За рівнем творчої діяльності, ступенем впливу на культуротворчі процеси України кінця XIX – початку XX ст. М. Синельников по праву має визначатися як реформатор театральної справи, талановитий актор, видатний театральний педагог, визначний театральний режисер-новатор, взірцевий антрепренер, палкий місіонер культури тощо. Означена множина репрезентацій талантів М. Синельникова не вичерпує повного комплексу його культурницької місії. Роль та значення творчого феномену М. Синельникова яскраво

репрезентує науковий напрям у культурології й філософії, який досліджує питання діалогу культур. У мемуарах М. Синельникова рельєфно читається думка про те, що власний мистецький професійний досвід набувався шляхом самоосвіти, читання літературних творів і споглядання за процесом творчості досвідчених майстрів сцени. Засвоївши комплекс культурно-мистецьких основ, М. Синельников своєю власною творчою практикою репрезентував і транслював культурний досвід попередників.

Сучасна дослідницька думка, репрезентуючи широту та різноманітність наукових пошуків і світоглядних позицій, водночас об'єднана спільною метою – дослідити феномен Людини як «міри всіх речей». З іншого боку, ця множина теорій і концептів є узагальненням культурно-історичного досвіду. Вивчаючи динамічний рух культурологічної думки, виокремлюємо і беремо до уваги теорії, пов'язані із трактуванням «діалогу культур», що співзвучні концепції нашої роботи. Так, теорія філософа і історика, німецького дослідника О. Шпенглера, що викладена в книзі «Згасання Європи» [5], підпорядковує розвиток культури законам життя організму, що має народження, розвиток, еволюція, занепад, смерть. У ступінь особливої категорії виводиться поняття «душі культури». Саме занепад духу культури О. Шпенглер вважає симптомом загибелі будь-якої цивілізації. Поняття «душа культури» для вченого набуло практично сакрального змісту. Він покладав це поняття в основу будь-якої культури.

Певна схожість поглядів спостерігається в теорії британського культуролога А. Тойнбі, викладеній у фундаментальній праці «Осягнення історії» [4], сфокусованій на концепції розвитку локальних цивілізацій. Він відводить кожній з них чотири фази існування – народження, еволюція, надлом і занепад. Науковець виводить теорію діалогу між природою і суспільством та людською духовністю. Сутність цього визначається ним як ланцюг «викликів» і «відповідей».

Діалогічну концепцію культури опрацьовував філософ і культуролог М. Бахтін [1], трактуючи культуру як форму спілкування людей різних культур; механізм детермінації особистості із притаманною їй історичністю і соціальністю; форму здобуття, сприйняття світу. Культура, за М. Бахтіним, трактується як цілісна і неподільно пов'язана із поняттям особистості, адже культура є породженням людини та її надбанням.

Світлана Садовенко, досліджуючи архетипічний статус софійності української культури, розглядає процес «духовного становлення людини як носія божественного начала ("серця"), що сходить до Бога,

погоджуючи розум та почуття, теорію та практику, слова та дію, текст та вчинок, а точніше – сам вчинок стає текстом (“вчинок як текст” у школі М. М. Бахтіна) за аналогом зі Святим Письмом (теургія, творчість)» [2, с. 130–131]. Нам імпонує ця думка у розгляді феномену творчої особистості М. Синельникова, що, як мистецьке явище, демонструє бінарну співвідносність «культура – людина» у форматі взаємовпливу, взаємотворення і ретрансляції. Акумульований творчий досвід М. Синельникова формулюється як комплекс практичних реформаторських театрально-постановочних досягнень і виховних соціокультурних завдань. Культурно-мистецьке кредо М. Синельникова репрезентоване в його мемуарах: «Я ж все своє життя у центрі будь-якої своєї постановки виводив актора. Він виступає у мене головним стрижнем вистави, бо він матеріал і провідник драматичного твору, його внутрішньої сутності» [3, с. 284], «продовжувати роботу над культурною обробкою глядача, домогтися серйозного ставлення до театру, домогтися того, аби театр зробився потребою, необхідністю» [3, с. 203].

Узагальнюючи культурно-мистецький доробок М. Синельникова, зазначимо, що комплекс поставлених Майстром завдань було блискуче ним виконано.

**Список використаних джерел**

1. Бахтин М. Из жизни идей. Москва: Лабиринт, 1995. 424 с.
2. Садовенко С. М. Хронотоп аксіосфери української народної художньої культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.
3. Синельников М. М. Шістдесят років на сцені. Нотатки. Харків: Харківський театр російської драми, 1935. 347 с.
4. Тойнби А. Постижение истории. Москва: Академический Проект, 2016, 802 с.
5. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологи мировой истории: Гештальд и действительность. Москва: Эксмо, 2007. 800 с.

*Львова Інесса Сергіївна*

## ОСОБЛИВОСТІ ПРОДЮСУВАННЯ ЦИРКОВОГО ПРОДУКТУ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Формування ринкових механізмів тісно пов’язане зі становленням особливого виду підприємницької діяльності – цирковим продюсуванням, що відіграє ключову роль в українській цирковій індустрії. Проте існуючі розбіжності в трактуванні терміну «продюсування» і функцій циркового продюсера, відсутність їх

наукового обґрунтування призводять до численних помилок і непорозумінь в усвідомленні сутності цих явищ.

Отримати статус першокласного фахівця у сфері циркової режисури – це, перш за все, означає бути гарним організатором, адже завжди за режисером стоїть велика команда, яка йому допомагає у здійсненні постановки циркового або естрадно-циркового шоу на будь-якому майданчику. У сучасних реаліях існування циркового мистецтва режисура тісно пов'язана з іншими культурними сферами. Вона міцно взаємодіє з драматургією, продюсуванням, рекламою, економікою і виробничими процесами, невід'ємною частиною процесу є і кастинг. Гарний режисер зобов'язаний бути різнобічно розвиненим, бути в змозі продукувати нові ідеї і при цьому розпізнати, які з них спочатку приречені на крах. Він має вміти керувати етапами підготовки шоу, взаємодіяти з багатьма фахівцями індустрії розваг, розбиратися в тонкощах PR-компаній, пов'язаних із рекламою, дистрибуцією.

Режисер циркових програм є в сучасних реаліях українського культурного поля і продюсером, оскільки здійснює не тільки творчу частину постановок, а й виконує організаційні, управлінські функції. Продюсування циркового проєкту – складний процес, що вимагає від режисера як творчо-управлінської постаті великої віддачі. Крім творчого потенціалу, режисер повинен володіти навичками економіста і підприємця для успішного прокату і фінансової віддачі свого проєкту, знатися навіть на дрібницях сучасного шоу-бізнесу. Режисер має бути стратегом – проводити аналіз ситуації і складати прогноз, на підґрунті яких ставляться цілі продюсерської організації, ведеться координація процесу розробки стратегії і складання бізнес-плану. Йому належить бути хорошим адміністратором, щоб контролювати процес і давати проєкту об'єктивну оцінку. Режисер – це й експерт-новатор, що виробляє кваліфіковану оцінку новинок ринку, щоб скористатися їхнім досвідом на практиці власного шоу. Ще одна важлива функція режисера – бути психологом, тому що створення сприятливого морально-психологічного клімату в колективі і вміння вирішувати конфлікти – це запорука успіху майбутнього шоу. До того ж, режисер – це лідер, який стежить за тим, щоб дії членів команди не суперечили загальним інтересам, не підривали внутрішню єдність групи.

В ідеальній картині створення, існування, прокату і успішного фінансового прибутку від циркового шоу повинна бути сформована команда фахівців із різних галузей, людей, пов'язаних із індустрією розваг і культурно-масових заходів. Щоб забезпечити цирковому шоу успішну кар'єру, важливо підібрати надійну професійну команду, що

складається з професіоналів (артистів, музикантів, вокалістів, менеджерів, продюсерів тощо). У сучасній практиці циркового шоу-бізнесу немає суворого розмежування функцій і обов'язків осіб, які працюють у даній галузі. Такий стан речей суперечить світовій практиці, де функції чітко окреслені.

Режисер повинен вміти формувати художню стилістику шоу відповідно до сучасних тенденцій культури, організовувати діяльність із урахуванням економічних, соціокультурних і політичних чинників, вміти встановлювати зв'язки з різними державними та комерційними структурами. Величезне значення має також вміння дотримуватися етичних норм, які є невід'ємною частиною професіоналізму режисера і відіграють важливу роль у діловій практиці.

На сьогоднішній день у шоу-бізнесі режисери-продюсери – це ключові фігури, що визначають основні вектори розвитку цих галузей культури. Багато в чому саме вони виробляють репертуарну політику, формують творчий склад, висуваючи на авансцену або, навпаки, «відсторонюючи за лаштунки» тих чи інших виконавців. Стрімкий розвиток ринкових відносин, глобальне реформування всіх сфер життя суспільства, в тому числі – сфери культури і масових комунікацій, призвели до появи нових видів професійної діяльності. В руках режисерів, які є, по суті, єднальною ланкою між культурою і суспільством, зосереджені серйозні важелі впливу на перебіг художніх процесів, на розвиток культури в цілому. Так, в інституту продюсерської діяльності, з одного боку, є чимало підстав для того, щоб дати виключно позитивний імпульс розвитку вітчизняної культури. Але водночас він зі своїми потужними інструментами впливу на динаміку творчих процесів може і деструктивно вплинути на справу. Тому саме зараз, на етапі активного переміщення професії циркового режисера-продюсера на ключові ролі в розвитку сучасної української циркової культури, мистецтва, дуже важливо уважно й об'єктивно проаналізувати як позитивні, так і негативні аспекти у функціонуванні цього інституту.

*Магда Златоміра Олексіївна*

## ТЕХНІЧНІ ІННОВАЦІЇ В СЦЕНОГРАФІЇ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Широка популярність естради вимагає поєднання в естрадному мистецтві розважальної та виховної функцій, висуває специфічні вимоги до творців естрадних видовищ, накладає на них особливу відповідальність. Естрадне мистецтво намагається здивувати глядача –

талантом артиста, креативністю сценариста, сценографа, режисерськими прийомами, котрі нерідко змінюють усі правила та закони сцени.

Технологічний прогрес подарував мистецтву ще один ефективний засіб прикувати увагу глядача до дійства – технічні інновації. Найяскравіше демонструє можливості сучасних технічних інновацій саме естрадне мистецтво, ефективно використовуючи їх у грандіозних шоу, котрі глядачі вже не уявляють без технічних «фокусів».

Сценографія на початку XXI ст. перебуває на новому етапі розвитку, який можна охарактеризувати як етап інноваційного оформлення сценічного простору. Розвитку сучасної сценографії сприяли досягнення нових інформаційних технологій, які дозволяють створити новий художній синтез в сценографічній творчості.

Роль та значення технічних інновацій в розвитку сценографії сучасного театрального та естрадного мистецтва відзначали у своїх наукових працях В. Зайцев, С. Клітін, М. Мельник, А. Рубб, М. Френкель, І. Шароєв та ін. На думку знаного сценографа М. Френкеля «весь процес створення сценографії – своєрідна закулісна вистава. У ній є своя зав'язка і розв'язка, кульмінація і вибухи, свої дійові особи і виконавці» [2]. Головними дійовими особами є безумовно режисер і сценограф, а у масових сценах беруть участь декоратори, бутафори, теслярі, швачки та ін.

Сучасному режисеру і сценографу під час постановки масових естрадних видовищ доводиться стикатися з низкою проблем саме технічного характеру. Тож здобуття освіти режисерами і сценографами має бути нерозривно пов'язане не тільки з гуманітарними, а й з технічними дисциплінами.

Вибір технічних засобів оформлення сучасних естрадних видовищ вкрай широкий: сценічні модульні конструкції, покриття для підлоги, піротехніка, світлотехніка, світлодіодні екрани, звукопідсилювальні пристрої, лазери, відеопроєкції і багато інших. Широкодоступним інструментом для сценографа стала комп'ютерна графіка.

Модульні сценічні конструкції сьогодні дуже затребувані, оскільки є простими в монтажі і демонтажі, не вимагають додатково великої кількості інструментів, значно скорочують трудовитрати і мають значно менше аксесуарів, що йдуть в комплекті зі сценою. Технологія побудови сценічного простору має бути простою, швидкою і безпечною.

Світлодіодні табло поділяються на три класи: монохромні, повнокольорові та багатокольорові. Вони відтворюють комп'ютерну графіку і анімацію з відеокамери, ноутбука та інших джерел.

Проєкційні натяжні екрани відображають інформацію, котру отримують від проєктора. Використовується кілька видів проєкційних екранів: моторизовані, підпружинені і мобільні.

Плазмові панелі різних діагоналей застосовують при проведенні грандіозних видовищ. Однак, на відміну від світлодіодних табло, в скомпонованому вигляді збірний екран не утворює єдине ціле, оскільки видно рамки кожної панелі.

Завдяки використанню мультифункціональних світлових приладів розширюються можливості світлового художнього оформлення. Ці прилади об'єднують в собі дві системи: автоматизований світловий прилад і відеопроєктор. Прилад підтримує всі стандарти відео і здійснює повний контроль над зображенням, може переміщувати його, фокусувати, змінювати розміри. Проєкції можуть здійснюватись на поверхню сцени, стін, стелю, декорації.

Світлодіодні матриці – це екрани, що призначені для створення повнокольорового відеополотна великих розмірів. Такий широкий формат екрану може утворити задник сценічного майданчика. Завдяки спеціальній апаратурі управління є можливість синхронізувати всі наявні на панелі світлодіоди і перетворити їх у надзвичайно реалістичне динамічне зображення.

Широко використовується інтерактивна підлога і скло. Передбачається створення інтерактивної графіки, у якій людина своїми рухами може оживляти відеозображення на медіа-платформі.

Однак не слід зловживати деякими спецефектами, особливо світловими. Так, сучасний «режисер зобов'язаний пам'ятати: будь-які постановочні прийоми (мізансцени, світло, музика, кіно, оформлення і т. п.) повинні служити головному – створенню такої емоційної обстановки на сцені, яка допоможе учасникам найбільш виразно виконати свій номер, епізод, а глядачам сприйняти їх не тільки розумом, а й серцем» [1].

Постановка естрадного шоу із використанням сучасних технічних засобів створює прецедент для утворення нового жанрового явища і вимагає від артистів специфічних підходів до роботи на сцені у віртуально заданому середовищі. Якщо традиційні декорації дозволяють відчути сценічний простір, як звичне середовище існування, то відеомеппінг миттєво змінює одні обставини на інші, створює чіткі асоціації з кліповою свідомістю сучасної людини. Цьому сприяє медіа

наповнення Інтернету, що змушує користувачів швидко переходити з однієї теми на іншу, дивитися безліч ілюстрацій, реагувати на інформацію, що надходить паралельно. Це формує нову генерацію глядачів, готових до сприйняття подібних експериментів у постановці естрадних видовищ.

Становлення нових технологій в сценічному мистецтві багато в чому пов'язане зі змінами сценографічної образності картини світу, з розвитком соціально-естетичних особливостей різних епох, з виникненням видовищної естетизації техніки і зростанням впливу технічної оснащеності закладів культури, що зумовлює та сприяє утворенню нових жанрів і форм видовищних мистецтв.

**Список використаних джерел**

1. Рубб А. 30 бесед об эстрадных концертах: метод. рекомендации. Москва: ВЦХТ, 2004. 223 с. URL: https://studfile.net/preview/6013501/ (дата звернення: 15.10.2020).

2. Френкель М. Сценография (некоторые вопросы теории и практики). Киев: Мистецтво. 1980. 130 с. URL: https://refdb.ru/look/1114902-pall.html (дата звернення: 15.10.2020).

*Малюкова Наталія Володимирівна*

## АЛЮЗІЇ В МЮЗИКЛІ ВОЛОДИМИРА НАЗАРОВА «ЖИВ СОБІ ПЕС»

Мюзикл «Жив собі пес» за мотивами української народної казки «Сірко» та культового мультфільму «Жил-был пес» став плодом співтворчості композитора Володимира Назарова та лібретиста Петра Маги. Прем'єра твору відбулася 24 лютого 2017 р. у Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва і пройшла з великим успіхом.

Як будь-який постмодерний твір, мюзикл «Жив собі пес» містить багато алюзій, як змістовних, так і музично-стильових. У музиці В. Назарова можна почути і романтичний музичний стиль, репрезентований творчістю С. Гулака-Артемовського та М. Лисенка, адже саме вони, як підкреслює композитор, зробили національну оперу класичною, і більш сучасну музику.

Важливу роль в мюзиклі відіграє хор, який є узагальненим образом народу. Хор знаходиться на сцені протягом майже всього твору. В. Назаров відмовився від професійного балету, всі танці та масові номери виконують хор і солісти. Однак це аж ніяк не шкодить постановці, а створює оригінальний синтез пластики й мелодики.

Мюзикл розпочинається з української народної пісні «Ой там на горі», яку виконує невелика група хористок, проходячи між рядами глядацької зали. Композитор при її обробці апелював до поширеної практики використання академізованого фольклору. Окрім пісенного, композитор звертається і до танцювального фольклору (пісня «Ой лопнув обруч»). Більше власне народних пісень в мюзиклі немає, а авторська музика у фольклорному дусі вирішена в романтичному ключі.

Не звертаючись до народних мелодій, композитор у своїй музиці передає основні образні сфери пісенного фольклору. Пісня «Нічка, нічка» близька до колискової, в ній на перший план виходить звуковий образ; ця композиція розкриває перед глядачем красу і містичність української ночі. У картині, де змальовуються жнива (чоловічий хор «Помагай нам Боже, Боже помагай»), В. Назаров апелює до календарно-обрядового фольклору. Хор «Славимо, славимо ми Бровка» написаний в дусі українського маршу. Фінальна пісня «Ой у чистім полі» за характером нагадує козацьку пісню «Ой на горі та й женці жнуть» або «Наливаймо браття», яка передає велич народного духу, оптимізм та свободу.

У мюзиклі, на відміну від мультфільму та казки, автори приділили більшу увагу другорядним героям. Прообразами Хазяїна і Хазяйки стали Одарка й Карась з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». У мюзиклі Хазяїн він вперше постає перед глядачем напідпитку (в дуеті з Хазяйкою). Хазяйка в першій своїй арії «Нічка темна, нічка, кличу чоловічка» бідкається на свою жіночу долю, але потім розкриває свій темперамент та сильний характер. Образи Хазяїна і Хазяйки, як і їх прообрази з твору С. Гулака-Артемовського, змальовані за допомогою стилю, що склався в романтичній музиці.

Лірична лінія в мюзиклі представлена образами наречених. Дует з другій дії «Ти моя радість, ти моє небо» просякнутий українським мелосом в дусі солоспівів М. Лисенка. Варто зауважити, що в спектаклі немає жодного драматичного образу.

В. Назаров та П. Мага у мюзиклі придумали нових героїв – Злодія і Злодюжку. В мультфільмі образ злодія також був, але як другорядний персонаж. В. Назаров на початку планував цю роль віддати двом Злодюжкам, але потім все ж зупинився на парі «чоловік – жінка». Образи Злодія і Злодюжки стали чи не єдиними негативними персонажами, водночас саме вони відіграють чи не найголовнішу роль, адже інтрига всього сюжету зав'язується завдяки цим антигероям, яких репрезентовано за допомогою характерних засобів комічної опери.

У мюзиклі, так само, як і у казці та мультфільмі, головними героями виступають Пес та Вовк. Щоправда, ім'я для пса у мюзиклу автори були змушені змінити з Сірка на Бровка, оскільки існують авторські права на мультфільм. Бровко є добрим собакою, який протягом багатьох років вірою та правдою служив своїм хазяїнам («Та минали ночі без сну, десь п'ятнадцять років тому»), проте вже не молодим та хворобливим. Український первень особливо підкреслено словами з його арії «Із вікна пахне борщ і шматок свинини, а мені знов на дощ люто ломить спину». Свободолюбивий Вовк, який пожалів вигнаного Бровка та пробачив йому всі негаразди, також є позитивним героєм. В мюзиклі Вовк є сповненим сил, життєвої енергії, він танцює, співає та шуткує. Він є носієм ідеї свободи: «Пес не може жити в лісі, вовк не може жити в буді». З появою Вовка на сцені змінюється стилістика твору, його образ замальовується за допомогою стилістики, що характерна для фольклорних ВІА.

Отже, в мюзиклі В. Назарова «Жив собі пес» представлені різні типи алюзій – музичні (музика українського романтизму, академізований фольклор, фольклорні ВІА) і позамузичні (образи Одарки і Карася опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»). Їх використання стало свідченням актуальності українського фольклору, академічної музики та естрадної класики, що стають підґрунтям для нових мистецьких творів, в сучасному музичному просторі.

*Мариненко Олександр Олегович*

## ТВОРЧІСТЬ ГУРТУ «NATURALLY 7» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО АКАПЕЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Світова естрадна акапельна музика початку XXI ст. стрімко розвивається і змінюється відповідно до потреб музичної індустрії. На розвиток акапельного мистецтва значною мірою має вплив масова культура, комерційний чинник якої певною мірою звужує аудиторію новостворених акапельних колективів, які прагнуть відрізнятись один від одного. Однак саме завдяки прагненню до індивідуалізації зазвичай розпочинається формування нових глядацьких цільових груп.

Одним з нетипових американських естрадних акапельних гуртів, який частково відмовився від створення масового музичного продукту на користь формування власного індивідуального стилю, є гурт «Naturally 7». Цей американський колектив репрезентує напрям a cappella, який учасники гурту називають «вокальною грою», що, за

словами лідера групи Роджера Томаса, є мистецтвом стати інструментом, використовуючи людський голос для створення звуку. Гурт було створено в 1999 р. у Нью-Йорку. На даний момент він складається з братів Роджерів – Томаса (музичний керівник, аранжувальник, перший баритон, репер) та Уоррена (ударні, третій тенор), Рода Елдріджа (перший тенор, скретчінг, гітара, труба), Рікі Корта (перший тенор, гітара), Дуайта Стюарта (другий баритон, вокал, тромбон), Шона Сіммондса (другий тенор, губна гармоніка) та Кельвіна «Келц» Мітчела (бас-гітара, труба). Колектив випустив 10 альбомів (серед них «Wall of Sound», «Vocal Play»), вони є лауреатами міжнародних конкурсів, зокрема фіналісти ТВ-проєкту «World's Best».

Гурт «Naturally 7» є абсолютно нетиповим американським акапельним колективом, оскільки частіше виступає в країнах Західної Європи, ніж у США. Декілька своїх альбомів вони випустили на німецькому лейблі, що також досить незвично для американських гуртів.

На відміну від вже традиційного (на початок 2000-х років) акапельного складу учасників з 6 співаків, який був запропонований і впроваджений гуртом «Take 6», «Naturally 7» складається з 7 учасників, де кожен, окрім вокальної партії, імітує ще й звучання конкретних інструментів, що є особливістю гурту. Зміни виконавського складу значно розширили можливості колективу та допомогли у формуванні власного оригінального репертуару світської й духовної тематики.

«Вокальний оркестр», «вокальна гра» – саме цей елемент є головною особливістю «Naturally 7», де композиційна структура аранжувань вибудувана за принципом інструментальної варіативності та яскравої спорідненості з конкретними інструментами. Кожен з учасників має значний функціонал фонаційних та імітаційних можливостей (співацький діапазон гурту є досить широким – від *ля контроктави* до *сі другої октави*).

Загалом учасники колективу імітують та відтворюють тембри електрогітари, ритм-гітари, ударної установки, труби, тромбону, скрипки, віолончелі, губної гармоніки, контрабасу; застосовують елементи бітбоксу (DJ filters, vocal scratch, vocal percussion). Аранжування «Naturally 7» мають чітку композиційну вивіреність та стрункість. На відміну від «Take 6», гурт використовує імпровізацію лише соліста і майже ніколи не звертається до колективної імпровізації. Багато в чому така система продиктована банальним браком репетиційного часу, оскільки учасники групи живуть у різних штатах Америки.

Окремо слід відзначити використання елементів бітбоксу та вокальної перкусії як синтезуючого компонента композиційної структури не тільки у драммера, а майже у кожного учасника гурту «Naturally 7». *Бітбокс* (англ. beatbox) – мистецтво створення й імітації ритмічних рисунків (бітів) та мелодій за допомогою артикуляції органами рота й ротової порожнини. Використання бітбоксу як засобу музичної виразності доволі різноманітне – від сольних виступів окремих виконавців або бітбоксерських гуртів до створення цілісного музичного полотна у поєднанні з голосами в рамках діяльності акапельного гурту. *Вокальна перкусія* – мистецтво імітації ударних інструментів (різноманітних видів барабанів та ударної установки загалом), вона відрізняється від сольного бітбоксингу та використовується в акапельній музиці як складова ударної ритм-секції та ударної установки.

Отже, творчість гурту «Naturally 7» є цікавою для акапельної культури початку 2000-х років. Музиканти запропонували незвичний склад з 7 виконавців і додали до співу вокально-інструментальну імітацію, елементи бітбоксу та вокальної перкусії. Подібні вокальні формації, де використовувалась імітація різноманітних інструментів, створювались і в середині XX ст. (наприклад, колектив «Swingle Singers»), однак репертуар таких гуртів був в основному академічного напрямку. Тож на початку XXI ст. в світовому акапельному мистецтві виник колектив, який в естрадному напрямі використовував імітацію різних інструментів за допомогою голосу та елементів бітбоксу, що, безумовно, вплинуло на формування сучасних вокальних формацій та значно розширило їх виконавські можливості та уявлення про акапельну ансамблеву культуру.

*Міхєєва Альона Сергіївна*

## ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТА ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ПОКОЛІННЯ «Z» ТА «ALFA»

«Ціфрові» діти, «діджитал» діти – хто вони? Вони активно перебувають в Інтернеті (в Україні 66 % населення охоплено Інтернетом), де отримують як професійну, так і розважальну інформацію – і легко перешли на дистанційне навчання під час першої хвилі пандемії коронавірусу. Вони постійно користуються сучасними гаджетами, мають свої сторінки в соцмережах, де відбувається «on-line» спілкування з «друзями» і професіоналами, відкривають власні блоги, де

поширюють власні думки та оприлюднюють власні захоплення, а іноді й заробляють на них…

Їх захопила індустрія розваг – комп'ютерні ігри. Геймер почуває себе «співавтором мистецько-ігрового продукту», де він творить свій віртуальний світ, і навіть виграти або програти «комп'ютерному супернику», перетворитись в улюбленого літературного чи кіногероя, і «створити його нову долю» [1, с. 180–181].

Дійсно, якщо у XX ст. унікальними вважались діти, що мали особливу схильність до науково-технічної та мистецької творчості, то покоління початку XXI ст. відмінило подібний стереотипний підхід – науковці почали шукати нові підходи до характеристик сучасного типу креативності.

Так, термін Generation Z (Generation M, Net Generation, Internet Generation) почав застосовуватись до тих, хто народилися у відповідних проміжок часу – це 1995–2005 рр. Покоління «Z» дітьми людей, дитинство яких минуло ще до так званого періоду «нових технологій» – це покоління умовно назвали «X» та «Y». І технологічні зміни, які покоління «X» та «Y» вважали «новими» майбутніми технологіями, покоління Z вважає основою, підґрунтям повсякденного життя.

Що дає підстави так думати? Поколінню Z притаманні споживацький підхід до життя, підприємницькі амбіції, незаангажовані погляди на різні проблеми, вільне користування такими звичайними речами, як Інтернет (в ньому безліч сайтів, соцмережі, YouTube), ноутбуки та планшети, смартфони і смарт-годинники, ігрові приставки PlayStation 4, Xbox One, Nintendo Switch тощо. Доступ до Інтернету не обмежується лише користуванням домашнім комп'ютером, а може бути доступним в будь-який момент завдяки ноутбукам з інтернет-модемами та різноманітним гаджетам у швидкісних форматах 4G і 5G.

В науці таке покоління визначено терміном «Digital Native» – «цифрове покоління», а їх батьків – «Digital Immigrant» (т. зв. «цифрові емігранти», оскільки в їх дитинстві таких речей, крім телефонів, телевізорів та комп'ютерів, взагалі не існувало). Дійсно, покоління «Z» – це перше покоління, що повністю народилося у XXI ст., тобто в епоху суспільної глобалізації та мистецького постмодернізму. І тому сучасні науковці вважають, що діти покоління «Z» вже формують нове, так зване покоління «Alfa», яке народилось після 2010 р. Цікаво, що покоління «Alfa» описують як дітей покоління Z, а також як онуків покоління X. І саме покоління «Alfa» буде повноправним членом суспільства в XXI ст.

Отже, поколінню «Z» та «Alfa» притаманне бажання творити свій власний світ, а це потребує від педагогів розробки нових підходів та

нових методик їх виховання й навчання, в напрямку розвитку у особистості особливого психічного утворення – схильності до творчості.

**Список використаних джерел**

1. Станіславська К. І. Мистецькі фори сучасної видовищної культури: навч. посіб. Київ: Видавничій дім «Стилос», 2020. 208 с.

*Муравіцька Світлана Степанівна*

## «ПОВНА ВОКАЛЬНА ТЕХНІКА» КЕТРІН САДОЛІН В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Нова естетика співоцького звуку з різноманітними вокальними прийомами та техніками завдяки творчим експериментам простимулювала оновлення освітньої бази естрадного вокаліста. Ключовим моментом музичної творчості вокаліста на початку XXI ст. стало орієнтація на звукозапис. До концертної діяльності додалася студійна робота, яка за якістю повинна бути досконалою, як на виконавському, так і на технічному рівні. Відповідно, все це вимагає певної корекції підготовки естрадних співаків як у питаннях базової постановки голосу (позиція, резонатори, дихання, регістри тощо), так і виконавського аспекту (вокальна техніка, динамічні режими).

Проблемами нового звукоформування займалися К. Садолін (Данія), С. Ріггс (США), В. Коробка і О. Кліпп (Росія), Н. Дрожжина та Т. Самая (Україна) та ін. Зазначені праці розкривають тему на обґрунтованих підставах і формують нові методичні підходи щодо специфіки сучасного вокалу.

Детальніше розглянемо роботу К. Садолін «Повна вокальна техніка» [2], в якій дослідниця зауважує, що будь-який вокальний метод розподіляється на три етапи: постановка голосу, опанування технічними навичками й прийомами та практична робота. У своїй книзі авторка зберігає традиційну послідовність етапів, починаючи з основ постановки голосу: процесу дихання, анатомічної побудови голосового апарату та звуковидобування.

Важливим моментом початкового етапу постановки голосу К. Садолін вважає координацію у роботі усіх частин голосового апарату, пошук правильного звуковидобування, відчуття резонансу. Початком для будь-якого заняття мають бути вокальні вправи на «німому» звуку, завдяки чому поступово розігріваються усі м'язи голосового апарату. Гортань та голосові зв'язки на даному етапі у звуковидобуванні не задіяні. Не напружуючи м'язи голосового апарату, співак має змогу

шукати естетику «свого» звуку, оптимально організує власне звукоутворення та резонанс.

Наступним кроком у звуковидобуванні авторка вважає атаку звуку, тип якої залежить від порядку змикання зв'язок та вимови. У своєму дослідженні К. Садолін розглядає три типи атак звуку: тверда (glottal), одночасна (simultaneous), придихова (breath), які розрізняються між собою за особливістю вимови певних голосних звуків або слів. Щодо питання атак звуку в естрадному вокалі, дослідниця формулює конкретні пояснення.

Тверда атака (glottal attack) виконується наступним чином: зв'язки м'язово наближені до створення звуку, який виникає різко й звучить драматично, а рух зв'язок невеликий, безпечний та природній. Даний тип атаки використовують для тренування «чистого» звуку, без домішок шуму та повітря.

Одночасну атаку (simultaneous attack) дослідниця вважає зручною для практикування тихого звучання. Відтворення її здійснюється завдяки змиканню зв'язок одразу на початку звуку. У вітчизняній вокальній педагогіці цей тип атаки називають «м'якою». Багато років даний тип атаки визнавали єдиним безпечним в класичному вокалі, на якому досягається бажаний звук.

Третій тип атаки – придихову атаку (breathy attack) відносять виключно до естрадного вокалу, оскільки здійснюється з додаванням повітря до тону, а це радикально відрізняється від процесу дихання в академічній школі.

У своїй методиці дослідниця визначає чотири вокальні режими: нейтральний (Neutral), інтенсивний (Overdrive), ударний (Belting), які вирізняються між собою кількістю «металу» в голосі. К. Садолін акцентує, що нормально змінювати вокальні режими впродовж твору (пісні), при чому переходити в інший режим можливо швидко або застосовуючи вокальні ефекти, наприклад вокальний злам. Авторка ретельно виписує особливості кожного вокального режиму: характерне звучання, що необхідно тренувати індивідуально, а також переваги та обмеження, на які треба вважати.

У розділі «Вокальні ефекти» К. Садолін розкриває сучасну вокальну естетику, де голосові ефекти розглядає як звуки, що не відносяться ні до мелодії, ні до тексту, а характерні лише до стилю виконавця. У кожного співака, зауважує дослідниця, ефекти будуть індивідуальними, враховуючи особисту анатомію, фізіологію, фізичну підготовку, енергетичну активність й темперамент. Окрім детального

опису відтворення ефектів, К. Садолін долучила й аудіоприклади у різних стильових напрямах.

На думку музикознавиці Т. Самаї, важливим внеском К Садолін щодо вокальних прийомів є те, що «авторка розглядає їх як вид шумових звуків, що не відносяться до мелодії або тексту, але до засобів виразності, характерних лише для індивідуальної манери самого виконавця» [1, с. 124].

У своїй методиці К. Садолін описала голосові ефекти, які відносяться до естрадного і академічного вокалу. Дослідниця свідомо не розглядає естетичний бік звучання, а більше приділяє уваги динаміці, силі та експресії звуковидобування зазначених ефектів.

Отже, на прикладі методики К. Садолін «Повна вокальна техніка» можна стверждувати, що для сучасного вокального виконавства є характерним поєднання базової академічної школи з новими голосовими ефектами на базі м'язової активності гортані, що і створює нову вокальну естетику співака й розширює засоби голосової художньої виразності.

**Список використаних джерел**

1. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.

2. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Denmark, 2000. 255 p.

*Padalko Viktoriia*

## MUSIC AND POETRY INTERACTION: HISTORY, PERSPECTIVES

From ancient times art has been a life reflection, based on sense perceptions of a human. Images absorbed visual, sound, tactile, taste and other feelings, which were represented in different combinations. Sound feelings give an opportunity to capture instant impressions and to see changes, invisible to the eye. These elements are so important not only in musical art, but also in poetry. Poets often appeal to human hearing, moreover, poetry initially was a singing, a kind of cantillation. The relevance of the topic depends on the increasing interest to art synthesis. Also it is bound with interdisciplinary approach using, that involves multidimensional interpretation of arts and sciences. The aim of research is to represent the opportunities of the work of art which consists of elements related to different arts. Particularly, on the verge of music and poetry.

The human language was formed due to the sound environment. Music has its origin from the same source. Poetry and music still retain

many common features: the presence of meter and rhythm, verbal/musical instrumentation, intonation/melody, etc. Ancient civilizations saw in this harmonious combination the highest form of musical and poetic development. So why did the distribution happen? Music and poetry started to gain independence with the developing of writing and musical literacy, invention of various musical instruments that can produce sounds mechanically, regardless of the human voice. The turning point for it was the Renaissance and, no less, the Baroque [2, p. 3–8].

Because of this distribution, the harmonious combination of arts was lost. It was revived later in complicated new forms. According to Y. Polfiorov, we can identify 3 degrees of musical and poetry art in one work:

1) Poem is just an impulse for the creative imagination of the composer; there is no reflection of its content in the music, so composition appears just “after” any text;

2) Poetic work is only reproduced in music; it’s like a "mechanical combination" of the two arts;

3) Poetic work is embodied in music; this interaction led to the emergence of a “merged synthesis” of the two arts due to their “chemical combination”» [3, p. 16].

It is clear that exactly this «chemical combination» of music and poetry is the highest achievement of masters. That’s why most of poets have the strong desire to get closer to music of the language. Musicians, on the contrary, have an attraction to the forms used by writers. A. Schopenhauer's words that the purpose of every art is to approach music are really apt. So will music and poetry unite again? Philosophers of XVIII century made predictions that not only they’ll unite, but the word will become music itself [1, p. 222].

The boundary of the XIX–XX centuries stands out with a special cultural synthesis in Ukraine. Musical art has significantly expanded the possibilities of writers` self-expression, affected their level of spiritual comprehension of the world, deepened their artistic knowledge, crystallized their style. Music helped to enrich the subject and complete rhythmic melodies, changed the structure, introduced extensive associations, diversified symbols. This is confirmed by the huge creative archive of writers, both prose and poetry. Poets started referring to the principles of musical composition, to the general tendency of lyricism and intimacy. They took the idea of leitmotifs too and increased emotional tone of their poems as well. It must be mentioned that one of the key reasons for referring to the music was an adverse politic situation, which make society looking for

hidden means of protection of national culture and self-identity. The means of musical art have become extremely important due to external legality.

Potential of an art work which combines means of music and poetry is limitless. Such work affects all our feelings, both consciously and subconsciously. It revives archetypal features and reminds us of who we truly are.

**References**

1. Brown J. A Dissertation of the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music. London, 1763. 246 p. [in English].

2. Herasymova-Persydska N. A. Music in the word: analytical and cognitive projections // Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Slovo, intonacia, tvir. Kyiv : UNTAM, 2003. Pp. 3–11 [in Russian].

3. Polfiorov Y. Y. Sound and musical elements in the works of Ukrainian writers. Kharkiv: Derzh. vyd-vo, 1929. 84 p. [in Ukrainian].

*Пасенко Давід Валерійович*

## ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОЗАПИСУ КОМПОЗИЦІЙ У НАПРЯМІ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ

У сучасних умовах бурхливого розвитку електронної музики креативні ідеї митців, удосконалення технічних можливостей звукозаписувальної і звуковідтворювальної техніки та програм роботи зі звуками сприяють розширеному формуванню її естетичних і композиційних аспектів. Одним з найважливіших етапів праці над електронною музикою є оперування матеріалом, в процесі маніпуляцій яким можна досягти найрізноманітніших результатів у розташуванні, насиченості та інтенсивності розгортання звукової матерії. В електронній музиці значно розширені технічні можливості звуковидобування та відтворення звуку, разом з тим фахівцям надано можливість переосмислювати техніку його компонування. Акустичні можливості електронної музики у порівнянні з вокально-інструментальною є більш широкими та різноплановими, де кожен звук має свою просторову проєкцію. Такий складний шлях роботи над вихідним звуковим матеріалом музичного твору вимагає від звукорежисера творчого, цілком інноваційного професійного підходу щодо роботи зі звуком та обумовлює виконання інших завдань, ніж при традиційному методі звукозапису та обробки композицій. Таким чином, у музичному колі занадто затребуваною є праця звукорежисера, який володіє основами аранжування композицій, знає особливості звукозапису, зведення та обробки електронної музики, обізнаний щодо

технічного та програмного оснащення цифрових робочих аудіостанцій. Практична складова планування звукозапису електронної музики з використанням програмного оснащення цифрових робочих аудіостудій, оновлення й розширення забарвлення звуків з використанням технічних можливостей програмних модулів, розширення технічних можливостей звуковидобування та відтворення звуку ,формування сучасного за тембральними звуковими характеристиками музичного твору для емоційного задоволення аудиторії – напрями, проблематику яких розглянуто й досліджено у роботі.

Важливою складовою процесу обробки звуку для отримання якісного запису є мікшування. Це один з найбільш потужних інструментів звукорежисера, оскільки він може використовуватися, щоб приховати слабкості, отримані на інших стадіях запису. На сьогодні існує цілий ряд технічних рішень щодо прискорення, забезпечення якості та оптимізації процедури мікшування звукозапису. Комп'ютерні технології, звукові програмно-апаратні комплекси надають звукорежисеру нові можливості щодо творчо-технологічної інтерпретації музичних творів. Нові звукові технології надають звукорежисеру можливість втручатися у музичний матеріал майже на рівні диригента й сприяють розвитку мистецтва звукорежисури.

В арсеналі звукорежисера існує чимала кількість програм для роботи над звуком. Але з практичної точки зору актуальним прикладним питанням звукорежисури, а саме процесу мікшування музичних композицій, залишається проведення порівняльного аналізу й добору цифрових аудіо робочих станцій для створення електронної музики. Тому у роботі детально проаналізовано технічні можливості щодо мікшування та обробки звуку програм, які користуються найбільшою популярністю серед звукорежисерів, а саме: FLStudio, AbletonLive, Cubase та LogicPro, LMMS. Досліджено процес мікшування композицій у напрямі електронної музики, проаналізовано технічні можливості комп'ютерних програм для роботи над звуком – музичних конструкторів, розглянуто переваги пакету програми Steinberg Cubase 9 Pro, особливості реалізації звукових ефектів цифрових аудіо робочих станцій під час мікшування електронної музики.

За результатом проведеного аналізу встановлено, що процес мікшування електронної музики із застосуванням програмного пакету Steinberg Cubase 9 Pro дозволяє кардинально змінювати вже записані звуки музичних композицій, а також створювати нові для надання твору особливого звукового забарвлення. При цьому технічні можливості даного програмного пакету майже безмежні. Перевагою цифрової

обробки звуку є широкий набір інструментарію щодо застосування звукових ефектів. Програма Steinberg Cubase 9 Pro технічно достатньо оснащена засобами щодо реалізації звукових ефектів під час запису, мікшування, мастерингу композицій у напрямі електронної музики.

Вищезазначений програмний пакет Steinberg Cubase 9 Pro можна з успіхом використовувати для створення електронної музики, за допомогою якого звукорежисер може швидко виконувати ті чи інші поставлені професійні завдання й досягати поставленої мети за короткі проміжки часу.

*Перегонцева Марія Андріївна*

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР – ВИРАЗНИК ЗМІН У КРАЇНІ

XXI століття для молодих митців театрального мистецтва України – це певний виклик часу історії та світу в умовах сучасної глобалізації. У своїх виставах режисери намагаються висвітлювати проблеми, які їх хвилюють. Це спонукає митців театру до пошуків новітніх форм, методів, які зацікавлять сучасних глядачів. Театр змінюється разом з глядачем. Глядач сьогодні – це глядач, який думає, аналізує, потребує нових емоцій від театру. Він вже не хоче бути осторонь подій, а бажає стати учасником, бути в епіцентрі. Йому не потрібні шароварні жарти та приколи, він хоче побачити реальне життя.

У суспільстві складаються сприятливі обставини для розвитку сучасного театрального мистецтва, але про нього мало хто знає. У XXI ст. в Україні спостерігається зменшення попиту на культурне збагачення молодого покоління, від якого залежить майбутнє нашої держави, а на нашу думку саме культура та її складові – це те, що впливає на розвиток країни. Майже всі молоді люди думають, що театр – це щось мертве та старе.

Мистецтво виховує духовність, смак, формує світосприйняття. Низька якість культурної сфери, точніше, її відсутність в деяких проявах призводить до того, що більшість населення не можуть відрізнити добро від зла, не мають цілей, не ідентифікують себе як громадянина своєї держави, живуть за стандартом. Розуміння слова «культура» зводиться до асоціацій на рівні «театральна нудота для еліти», «концерт для бабусі», «день міста» тощо.

На фоні революції та війни великі міста, а саме Київ та Харків, «вибухнули» новими формами мистецтва. Було створено безліч незалежних театрів, які гостро та швидко реагували на події в країні, чого не можна сказати про всі інші обласні центри, а тим паче про

маленькі міста та села, де молодь не чула про сучасне мистецтво і яким воно взагалі може бути.

Після 2010 р. мистецтво отримало величезну когорту молодих митців. І не тих, кого просто в 1950 – 1960-ті роки не підпускали до сцени, а потім вони стали «молодими» митцями, а реально нові режисери, драматурги, актори, які мають думки щодо відбудови українського театру. З'явилось чимало театральних фестивалів: «Драма. UA», «Тиждень актуальної п'єси», фестиваль молодої режисури тощо.

Андрій Май, Тамара Трунова, Стас Жирков, Максим Голенко, Андрій Білоус та ще багато інших режисерів намагаються вивести театр на інший рівень, коли «законсервованість» та ностальгія за часами повинні відійти, а відчуття сучасності, амбіції, пристрасть та азарт, орієнтованість на європейський театр відродять українське мистецтво. Так, вони висловлюються грубо, гостро та чітко, не бояться осудів і говорять про насущні проблеми. «Всі вони напевно готові відчинити двері та покинути зручний, але затхлий бункер, у якому замкнув себе український театр. Навіть якщо комусь цей тісний і сірий простір здається раєм» [1, с. 20].

Події Майдану підштовхнули й пробудили нашу культуру та вивели на стежку до європейського рівня. Уся ця громадська активність та громадянська позиція підсилили імпульси, що стало результатом трансформації у майже всіх галузях мистецтва.

Тепер «лідерами» на театральній сцені стають міленіали, що ніяк не могли знайти свого глядача і театру. При цьому покоління «сорокарічних» не знижують свій темп, а покоління «двадцятирічних» починає «кричати» про себе. Ці генерації стають у центрі уваги та завдяки цьому театральне мистецтво почало знову жити, чого не було з 1920-х років. Як не дивно, але ці покоління та їх попередники стали співпрацювати, а не суперничати один з одним. В. Малахов, Д. Богомазов, В. Петренко, О. Ковшун, С. Мойсеєв, С. Проскурня, В. Троїцький допомагали та підтримували нових митців. Зміна театральних форм, естетики, підходів режисерів й акторів до роботи та конкурентна спроможність призвели до того, що театр ожив. А завдяки тому, що він «омолодився» – мистецька спільнота дізналась про такі імена драматургів, як Н. Блок, Н. Ворожбит, П. Ар'є, Є. Марковський, В. Маковій, К. Малініна, Д. та Я. Гуменні та інших.

Після початку війни та російської агресії українські драматурги перестали брати участь у конкурсах на теренах держави-агресора, таких як: «Любимовка», «Перше читання», «Дійові особи» тощо. Але, на жаль,

альтернативи в Україні не побільшало, залишились як і раніше фестивалі «Тиждень актуальної п'єси» та «Драма.UA», які не давали ніяких коштів переможцям, та фестиваль «Коронація слова», яка надавала призи за три перших місця. Тому драматурги самі почали пробивати собі дорогу. Таким чином, Анастасія Косодій організувала у Запоріжжі театр «Запорізька нова драма», який популяризує сучасну українську драматургію, у Львові починає роботу «Театр за два тижні», де театральні діячі з різних частин України протягом двох тижнів, збирають матеріали, пишуть п'єсу, репетирують та ставлять прем'єру. Або ж драматурги самі ставали режисерами власних п'єс, як Павло Ар'є «На початку та наприкінці часів» (Херсонський обласний академічний театр ім. Миколи Куліша) та Віталій Гавура «Мама завжди захистить» (незалежний проєкт в лабораторії ЦСМ «ДАХ»). Також завдяки незалежним театрам драматурги могли поставити свої п'єси. Так, у «Дикому театрі» поставили вистави за п'єсами Віталія Ченського («Віталік») та Ігоря Білиця («Гей-парад»), Наталії Блок «Прибулець» («Поліамори») та інші.

А у 2015 р. у Варшаві була видана збірка український сучасних п'єс, що перекладені на польську мову «Nowy Dramat Ukrainski: W oczekiwaniu na Majdan». У збірку увійшли такі твори: «"На початку та наприкінці часів" П. Ар'є, "Вій: Н. Ворожбит, "Свиняча печінка" Сашка Брами, "Дванадцятий місячний день" О. Громової, "FEMEN'ізм" Д. Гуменного та "Коли повертається дощ" Неди Нежданої» [1, с. 38]. У 2018 р. Польща випустила ще одну збірку з українськими авторами «Współczesna dramaturgia ukraińska. Od A do JA». До цієї збірки увійшли твори: «"The Білохалатність" Т. Киценко, "Час пілатесу" О. Мацюпи, "Слава героям" П. Ар'є, "Десь і навкруги" А. Яблонської, "Звуки та голоси" О. Громової, "Полярники" М. Вакули, "Крізь шкіру" Н. Блок та "Криниця" Д. Левицького» [1, с. 39].

Сьогодні театр цікавить нас тим, що він торкається наших больових точок та намагається їх «лікувати», або хоча б силкується пояснити нам, що з ними робити. І хоч мистецтво ще боїться вибити глядача зі стану умиротворіння чи шокувати його, закордонні театральні митці вчать цьому, привносячи свої навички та досвід, чим допомагають руйнувати стереотипи.

**Список використаних джерел**

1. Васильєв С., Чужинова І., Соколенко Н., Салата О., Тукалевська О., Жила В. Український театр: шлях до себе. Київ: КЖД «Софія», 2018. 145 с.

*Петкова Олена Іванівна*

# ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Режисура українського театру базується на принципах класичної постановки вистав. Кожен режисер намагається винайти, сформувати та впровадити власні творчі здобутки як окрему систему або, керуючись вже існуючими режисерськими методиками, прагне більше розкрити їхні особливості й користуватися ними в іншій площині. Інтерпретація драматичного твору молодими театральним режисерами на сучасній українській сцені вже сильно відрізняється від класичних постановок тим, що молоде покоління прагне до відображення у поставленому матеріалі більш життєвих пристосувань, актуального конфлікту, наближеного до буденної реальності. Коли проблеми буденності не можна розкрити існуючими класичними театральними прийомами, режисери використовують абсурдні епізоди для загострення конфлікту та збудження уяви глядача.

Актуальною є тема абсурду на українській сцені. Театральні режисери використовують у своїх сучасних постановках елементи абсурду з метою філософського вирішення найсерйозніших проблем людства. Режисер, як і драматург, намагається у своїй праці вивести власну концепцію буття, тому у XXI ст. існує велика кількість новаторських праць, які у найближчому майбутньому будуть використані як у театральній режисурі та естраді, так і у драматургії.

Акумуляція енергії та нових інтелектуальних творчих ідей у середовищі театру сьогодні неможлива без пошуків сучасних режисерських вирішень. Традиційно театр варто вважати інститутом суспільного духовного досвіду, який неможливо змінювати протягом десятиріч. Актуальний театральний процес та режисерська генерація залежать від попиту. Нове покоління митців, відчуваючи потребу глядача у сучасному театральному репертуарі, вибудовує концепцію створення нового сценічного продукту. Але для того, щоб не порушувати класичну театральну структуру, сучасні молоді режисери мусять професійно прилаштовуватися до вже існуючих театральних принципів і засад. Перед молодими режисерами стоїть завдання підняти рівень українського театру на новий щабель естетичної якості.

Все частіше митці звертаються до використання технічних засобів на театральній сцені, але під час гастролей виникає проблема транспортування та кондиціонування технічного обладнання. Тому на сьогоднішній день режисери прагнуть до креативного вирішення

вистави і працюють із мінімальними декораціями, вигідно подаючи глибоку акторську гру за допомогою саме режисерської постановки.

Естетика, яку використовують сучасні режисери, поєднує у собі класичні традиції та експресіонізм. Декорації не обов'язково відповідають стилю доби, але сценографія вибудовується художником та режисером таким чином, що геометрія вистави доповнює і розкриває образи героїв. Таким чином, саме режисерське прочитання демонструє те, як можна, залишаючись у межах класичної традиції, використовувати сучасні конотації у сюжеті. Працюючи із сучасним матеріалом, режисери все частіше вдаються до сюрреалістичних епізодів, які розкривають подальшу дію вистави.

Популяризація сучасного театрального продукту напряму залежить від реклами та медійних засобів. Афіша – вікно до вистави. Саме тому, режисер мудро співпрацює із креативними дизайнерами, які вдало передають за допомогою афіш концепцію, закладену у виставі. Основний процес формування художньо-естетичних засад зазвичай проходить, насамперед, в театральних колективах, керованих режисерами.

Український класичний театр – явище складне, багатогранне. Мистецькі риси і принципи українського театру зросли на ґрунті попереднього сценічного досвіду. Деякі театрознавці, звертаючи увагу саме на зовнішні особливості вистав, характеризують класичний український театр як побутово-етнографічний. Деякий час це вважалося поширеним штампом, проте характерними ознаками класичного театру варто вважати саме романтичність, театральність із яскравою етнографією. Отже, характерними ознаками сучасного театру є образність, актуальність, видовищність та концептуальність.

*Пінчук Ілля Віталійович*

## ФУНКЦІЇ ЗВУКОРЕЖИСЕРА В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

Поява та подальший розвиток звукових технологій значно вплинули на розвиток музичної культури XX – XXI ст. та на розвиток сучасного мистецтва в цілому. Звукозапис належить до ряду винаходів, що знаменують новий етап у розвитку музичної культури, пов'язаний з можливістю її технічного відтворення. Такі можливості багато в чому змінюють значення музичної культури для слухача. Поява електроакустичних, електронних музичних інструментів та супутніх їм звукових технологій значно трансформувала звучання сучасної музики.

В наш час існує безліч технічних засобів, цифрових технологій, програмних продуктів, що збагачують арсенал звукорежисера, які дозволили звукорежисеру в кінці XX – на початку XXI ст. перейти на принципово новий етап творчої діяльності, повною мірою розкрити творчий потенціал професії. Нині професія звукорежисера все більше зміщується від суто технічної до креативної творчої діяльності, і ця тенденція буде тільки збільшуватись в міру підвищення можливостей цифрових технологій, що покликані розширити творчий аспект діяльності звукорежисера та краще вирішувати ряд технічних завдань, пов'язаних зі звуком.

З розвитком сучасних цифрових технологій процес створення якісних музичних записів стає значно доступнішим, а можливості звукового дизайну значно гнучкішими. Також з розвитком Інтернету та появою сучасних стрімінгових сервісів музичне мистецтво максимально наблизилось до слухача.

Якщо говорити про сферу музичного звукозапису, варто зауважити, що обов'язки сучасного звукорежисера не обмежуються суто технічним забезпеченням запису музичного твору. Сучасний звукорежисер, що працює в даній сфері, поєднує в собі одразу кілька професій, таких як: інженер звукозапису (tracking engineer), інженер зведення (mixing engineer), нерідко інженер мастерінгу (mastering engineer) та саунд продюсер. Якщо розглянути детальніше зону відповідальності кожного з цих фахівців, то можна сказати наступне: інженер запису повинен якісно і по можливості комфортно для усіх учасників процесу записати первинний матеріал відповідно до поставлених завдань; звукорежисер зведення повинен професійно звести підготовлений матеріал, саунд-продюсер є свого роду ключем до кінцевого результату. В уяві останнього з самого початку є фінальна звукова картина, до якої і прагнутиме команда професіоналів. Це означає, що звукорежисер на всіх етапах роботи над музичним матеріалом повинен бути активним учасником творчого процесу, а саме: мати своє бачення музичного матеріалу, корегувати музикантів на етапі звукозапису, слідкувати за можливими неточностями виконання, вносити правки в аранжування композиції.

Важливим є вміння донести виконавцям свою думку щодо музичного матеріалу, коректно запропонувати шляхи покращення його фінального звучання. Такого роду навички роботи з людьми в практиці країн Заходу мають назву soft skills. Вони є надзвичайно важливими, і значна увага приділяється для їх напрацювання.

Варто зазначити, що дуже часто виконання музичного матеріалу на концерті звучить більш живо та потужно, ніж звукозапис в студії саме через те, що, на відміну від концертного виконання, в студії музиканти почувають себе досить спокійно, розслаблено, внаслідок чого виконують музичний матеріал менш емоційно. До того ж в студії музиканти більш ретельно слідкують за якістю виконання. Завдання саунд-продюсера допомогти музикантам знайти баланс між емоційністю та технічною якістю виконання.

До початку роботи з музичним колективом звукорежисер повинен ознайомитись з попередніми записами музичного колективу. Це допомагає зробити правильні висновки щодо технічного та художнього рівня музикантів, особливостей стилістики даного музичного колективу, щоб правильно спланувати запис. Важливо зрозуміти, що саме музиканти (чи лідер колективу) хочуть від запису альбому: чи буде його звучання наближено до концертного звучання групи, або навпаки, музиканти хочуть використати переваги студії і створити максимально рафінований звук. Усе це важливо при виборі технології запису і методів роботи з матеріалом.

Часто буває, що в процесі роботи над музичним матеріалом музичний колектив або продюсер прагне дещо змінити стиль звучання в порівнянні з минулими альбомами. В такому разі завдання звукорежисера сприяти плавній логічній трансформації стилю музичного колективу. Новаторські рішення в аранжуванні та виконанні мають звучати в контексті минулого досвіду колективу. Хоча буває й так, що повна зміна музичного стилю робить виконавця більш успішним та популярним.

Також варто зазначити, що успішний саунд продюсер має бути тісно інтегрований в структуру музичного ринку. Адже якісний запис – це лише половина успіху. Після здійснення звукозапису, зведення та мастерінгу музичного твору чи альбому постає питання про його просування. Тому, з одного боку, звукорежисер повинен мати відчуття того, наскільки «зрезонує» музичний твір в серцях слухачів, а з іншого боку мати механізми донесення даного твору до слухача (розповсюдження звукозаписів) та продюсування артиста або групи в цілому.

Для цього саунд продюсер може заключати контракти з музичними стрімінговими сервісами напряму (такими як Apple music, Google music, Youtube music, Deezer, Spotify, Yandex музика) або за допомогою агрегаторів (таких як Tunecore, Multizza, тощо). Також корисним може бути співпраця з продюсерами інших музичних лейблів, які можуть допомогти в просуванні артиста.

*Подунай Яна Артурівна*

# ЧИННИКИ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ У 1990-Х РОКАХ

Неймовірне розмаїття виконавців, що репрезентують різні напрями української естради, вражає. Саме тому важко уявити, що ще чотири десятиріччя тому українські естрадні артисти були мало представлені у музичному просторі. Безумовно, такі українські естрадні зірки як Софія Ротару, Василь Зінкевич, Назарій Яремчук у 1970–1980-х роках яскраво презентували українську естраду в СРСР та за кордоном, однак для молодіжної аудиторії на межі 1980–1990-х років їхні пісні вже не були актуальними. Нове покоління вимагало нових ритмів, нових образів, нових смислів. Також давали взнаки процеси горбачовської перебудови, завдяки чому радянській молоді вже стала більш доступною світова популярна музика з її стильовим та жанровим розмаїттям.

Враховуючи потреби молодіжної аудиторії та нові віяння часу, випускники Київської консерваторії Тарас Мельник, Анатолій Калениченко, Олег Репецький та поет Іван Малкович вирішили організувати фестиваль молодіжної музики «Червона рута», де були б представлені усі новітні популярні музичні стилі. Окрім того, вся музика повинна була бути виключно україномовною. Перший фестиваль «Червона рута» відбувся у 1989 р. у Чернівцях і став справжнім проривом в українській популярній музиці, яка перестала сприйматися чимось архаїчним та маргінальним, відразу ставши мейнстрімом. У подальші роки фестиваль розвивався і дав початок творчості таких українських артистів як Катя Chilly, Юлія Лорд, Ірина Білик, Ані Лорак, Віки Врадій, гуртів «Брати блюзу», «Танок на майдані Конго», «Тартак», «Мотор'ролла», «Фактично самі», «ДАТ», «Кому вниз», «Брати Гадюкіни» та ін.

Фестиваль «Червона рута» не лише дав старт українській молодіжній естраді та новим артистам, але й був представлений різними музичними номінаціями, створивши цілий спектр різних напрямів естрадної музики. Тому його значення для розвитку новітньої української популярної музики є величезним.

У 1990-х роках в українській популярній музиці сформувалася потреба у формах промоції українських артистів, передусім на телебаченні. Не треба забувати той факт, що у 1990-х роках формувалося не лише українське музичне телебачення, а й просто українське телебачення як таке. Тому дуже актуальним і своєчасним

став вихід першого українського хіт-параду популярних естрадних артистів «Територія А», створений за ініціативою Анжеліки Рудницької та Олександра Бригинця, який був представлений на українському телеканалі ICTV з 1995 по 2000 рік. Значимим цей хіт-парад, підготовлений однойменною продюсерською агенцією, був ще й тому, що він з'явився на екранах ще до появи українських музичних каналів і став їх передвісником, тобто він був першою ластівкою українського шоу-бізнесу, а молоді артисти та продюсери, які тільки вчилися азам шоу-бізнесу, отримали стартовий майданчик для промоції своєї творчості. Пріоритетними стали відеороботи тих виконавців, які співали свої пісні українською мовою. Тому проєкт «Територія А» сьогодні приймають як одну з форм лагідної українізації українського суспільства, передусім її молоді.

Сьогодні вже можна констатувати, що важливими чинниками трансформації української пісенної естради у 1990-х роках стали фестивальний рух та продюсерська діяльність, і передусім фестиваль «Червона рута» та продюсерська агенція «Територія А». Завдяки їм відбулося оновлення формату української естрадної пісні, який відрізнявся яскраво вираженим національним первнем і водночас орієнтацією на сучасні стилі світової популярної музики.

*Раба Ілона Юріївна*

## УКРАЇНСЬКА НАРОДНА МУЗИКА В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПОПУЛЯРНИХ ВИКОНАВЦІВ

Народна музика є частиною надбання кожної країни, і часто вона стає музичною основою сучасних музичних проєктів. В Україні інтерес до фольклору привернув фестиваль «Червона рута», давши поштовх до оновлення музичної мови популярної музики. Проте у XXI ст. молодь почала захоплюватись музикою, в якій немає місця фольклорній традиції, і українські народні пісні вже виявилися нецікавими молодому поколінню.

Привити любов до української пісні завдання не з легких, але цілком можливе. Наразі є нові колективи, що мають бажання застосовувати у своїй творчості музичний фольклор в його справжній, «автентичній» манері. Таким є гурт «GG ГуляйГород», що поєднує в своїй музиці автентичні пісні та електронну музику. Цей гурт зараз називають новою хвилею вітчизняної етномузики. Найкращі фольклорні фестивалі хочуть бачити цей гурт у складі учасників не лише в Україні, а й закордоном. Цей колектив активно досліджує

український фольклор, багатоголосну музику вони збирають маленькими селищами, а пісні, які помирають разом з цілими поколіннями, гурт «GG ГуляйГород» відроджує у супроводі ударних, діджейського пульту, цимбал, скрипки та сопілки. Музиканти зізнаються, що у своїй творчості надихаються побаченими традиціями та почутими легендами. Наприклад, пісня «Зайчик» написана на основі старовинної легенди, що перенесена в сучасні реалії. Адже все, що відбувається між закоханими залишається незмінним, навіть через сотні років.

Дедалі більше українських виконавців знаходять компроміс і намагаються допомогти відродитись українській пісні у новому звучанні, що захопить будь-кого. Серед таких є гурти: «ТаРута», «The Doox», «Folknery», «ONUKA», «Go-A», «DakhaBrakha», «Mavka».

Хочеться відмітити, що кожен гурт бере свої пісні з глибин нашої культури, а саме в людей, котрі знають українські пісні в їхньому справжньому звучанні. Багато намагаються відтворити ті відтінки голосу, що лунали в давні часи у кожному селі. Музиканти поєднують гру на традиційних українських інструментах з сучасними саундом – з джазом, електронною музикою, фанком, роком, диско. Саме це робить їхні пісні особливими, що привертає увагу кожного.

Сьогодні етностиль є трендом в музиці. Про це свідчить не тільки поява нової музики з автентичними образами, але й безліч концертів, фестивалів традиційної музики. Метою багатьох колективів, що беруть участь в подібних заходах – не переривати зв'язок з минулим і донести своє бачення зразків народної музики.

На жаль, майже немає людей, що зможуть слухати автентику, якою вона є насправді. Тому багато гуртів беруть старовинні пісні та накладають на неї сучасний саунд. Кожен застосовує власний підібраний стиль і знаходить свого слухача. Гурт «ДахаБраха» додає ритми інших країн до української музики, саме завдяки цьому вони вирізняються з-поміж інших, популяризуючи нашу культуру за кордоном. Поєднання з африканською чи арабською культурою не є природнім для нас, але разом із справжньою українською піснею, її мелодикою це звучить захоплююче. Такою музикою виконавець хоче донести, що вона підходить під будь-яку життєву ситуацію, під неї не лише хочеться сумувати, але й усміхатись.

Отже, фольклор осучаснюється завдяки новим виконавцям, що бажають зробити українську народну пісню популярною, дати нове життя пісні через застосування різних стилів, що допоможе кожній знайти свого слухача. Саме для молодого покоління, яке все більше

захоплюється далекою від нашої культури музикою, сучасні музиканти створюють музику на основі українського фольклору. Вони дають нове життя українській народній пісні, що допоможе не забути її та передати іншим поколінням.

*Радомська Катерина Олексіївна*

## СУЧАСНИЙ ЕКРАННО-СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК АКТОРА

Акторське мистецтво зародилося у Древній Греції. В епоху Античності це була престижна професія, і виконавців поважали. У Середньовіччі акторів, навпаки, зневажали, їх вважали бісівським породженням, а театр був визнаний проявом диявола. Скоморохів і мандрівні театри закидали камінням і гнилими овочами. В епоху Відродження акторське мистецтво починає свій шлях відновлення.

Відомо, що справжню популярність театр отримав лише в ХХ ст. й відбулася своєрідна революція в акторському мистецтві. З тих часів дана професія не втрачає своєї популярності [1]. При цьому відмітимо, що акторська творчість – це особливий вид мистецтва гри, у якому основою є створення художнього образу визначеного персонажу на естраді, у театрі, кіномистецтві, культурно-масових видовищних заходах тощо. В основі акторської творчості історично закладені принципи перевтілення в образ, акторський світогляд та індивідуальні творчі здібності.

Творчість актора і мистецтво гри знаходяться в безперервному розвитку, вбираючи в себе інновації і реалії часу, й еволюціонують. В сучасному світі акторська творчість перебуває в нерозривному зв'язку з мистецтвом режисури. Мистецтво акторської гри різниться від інших видів мистецтва тим, що виконавці виступають одночасно як творцями художніх образів, так і матеріалом для творчості через використання природних даних акторів: зовнішніх фізичних та внутрішніх психічних особистісних особливостей.

Вкажемо, що завдяки роботі актора над роллю задум режисера реалізується через готову виставу, кінофільм, телевізійний проєкт тощо. Задум автора і режисера полягає у розкритті ідейного змісту твору, донесенні його до глядачів і, звичайно ж, збагаченні літературного матеріалу власним творчим внеском і життєвим досвідом [4].

Мистецтво актора безпосередньо пов'язане зі здатністю перевтілення. Засобом перевтілення, що допомагає прийняти подобу іншої істоти, абсолютно не схожої на того, хто здійснює цей акт, сприяє таке явище в акторському мистецтві, як маска. Виконуючи певну роль,

актор, перевтілюючись, уподібнює себе в особі, від імені якої він діє в просторі сцени й екрану.

З огляду на сказане, підґрунтям майстерності актора є перевтілення. У теорії акторської майстерності виділяють такі його види:

– зовнішнє перевтілення, де актор за допомогою гриму, одягу, макіяжу, масок змінює свою зовнішність, що необхідно для візуальної подібності з персонажем, в якого належить перевтілитися. Актори змінюють постановку мови, ходу і навіть звички, роблячи все для того, щоб максимально продемонструвати глядачеві особливості свого героя;

– внутрішнє перевтілення, відповідно до якого для передачі характеру персонажа, актор прагне мислити, як його герой;

– вживання в роль, переймаючи звички і особливості характеру персонажа [2].

Відомим є той факт, що визнані актори для максимальної схожості живуть протягом кількох тижнів життям своїх персонажів, для того щоб перейнятися їхніми почуттями і переживаннями. Зазвичай при підготовці до виконання ролі актори на сцені та екрані використовують обидва типи перевтілення, максимально поєднуючи дане мистецтво з артистизмом, харизмою і відточеністю рухів, що дозволяють глядачам насолоджуватися театральними виставами та екранними творами [3].

У підсумку, зазначимо, що акторська творчість у сучасному екранному та сценічному мистецтві відзначається поглибленням інтелектуальної, філософської основи, застосуванням прийомів інтерактивного театру. У цих тенденціях простежується тісний зв’язок з інноваціями в режисурі і драматургії, які наближені до реалій сучасного життя із усіма конфліктними ситуаціями та багатогранності людського характеру. Для акторської творчості характерна подальша психологізація образів героїв, мотивація їхніх вчинків та способу життя в динаміці. Акторська творчість сприйнятлива до розширення жанрових меж сучасної творчості і їх стилів. Сучасне екранне і сценічне мистецтво синтезує в собі різноманітні стилі та напрями, що вимагає від акторської творчості поліфонічності й гнучкості із одночасним слідуванням основному принципу – внутрішньому виправданню актором художнього образу.

**Список використаних джерел**

1. Борис І. О. Джерела формування професій режисера й актора театру в їх історичному розвиткові // Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. 2015. Вип. 51. С. 152-161.

2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режисера: учеб. пособ. для институтов культуры, театральных, и культ.-просвет. училищ. Изд. 4-е, испр. и доп. Москва: Просвещение. 2001. 233 с.

3. Искусство режиссуры. XX век: сб. тр. / сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 768 с.

4. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник. Київ: Фенікс, 2013. 432 с.

*Сапожнік Ольга Василівна*

# СПОСОБИ ВИКОНАННЯ БОГОСЛУЖБОВИХ ПІСНЕСПІВІВ У МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

У православній церковній музиці всі богослужбові піснеспіви за способом їх виконання поділяються на антифонні, респонсорні, епіфонні, канонарші та гимнічні.

*Антифонний вид* (з гр. антифон – той, що звучить у відповідь) – почерговий спів одного твору двома церковними хорами (наприклад, кліросним та архієрейським) чи соліста й хору, при якому кожен з хорів почергово співає у певному молитовному творі стих і стихиру чи мелодійний фрагмент і приспів. Цей специфічний спосіб виконавства створює ефект діалогу двох хорів. При цьому хори займають місця з двох боків солеї, справа та зліва від іконостасу. Розпочинає спів завжди хор, що розміщується по праву сторону іконостасу. До прикладу, у молитві «Блажен муж» кожну стихиру почергово співає окремий хор: 1. «Блажен муж, що не йде на раду нечестивих. Алилуя», 2. «Бо знає Господь путь праведних, а шлях нечестивих загине. Алилуя» тощо. Можливе виконання приспіву «Алилуя» одночасно двома хорами (tutti).

До антифонних піснеспівів з Вечірньої та Ранішньої відправи також відносять «Від юності моєї», «Господи, взиваю до Тебе, вислухай мене», «Величання», з Літургії – «Благослови, душе моя, Господа», «Хвали, душе моя, Господа», «У Царстві Твоїм згадай про нас, Господи» тощо [2, с. 24].

*Респонсорний вид* зосереджується на ключовій його ознаці, що асоціюється з відповіддю (з лат. responsum – відповідь). Суть цього піснеспіву полягає в тому, що співаки, щоразу застосовуючи один і той самий текст, відповідають на кожне прохання священнослужителя. В такий спосіб виконуються Єктенії: Велика, Мала, Потрійна, Заупокійна, Єктенія Оголошених, Вірних, Благальна та Сугуба. Наприклад, священник виголошує Велику Єктенію: «За мир з неба і спасіння душ наших Господу помолимось», хор відповідає: «Господи, помилуй»; кожен наступний виголос (прохання) священника хор супроводжує співом «Господи, помилуй» тощо. Спів хору має бути неперервним, на ланцюговому диханні.

До іншого виду респонсорного співу відносяться Прокимни, що читаються на Ранній та Літургійній відправі; за логікою яких читець виголошує за чином стихи псалма (у богослужбовій практиці стихами прийнято називати вірші; стих – це короткий вислів із книг Священного Письма). Від стиха походить назва різновиду церковних піснеспівів – стихира – пояснення того, що резюмує даний стих; після чого співаки відповідають співом першого виголошеного читцем стиха. У кінці читець псалмодіює (розспівано читає) першу половину стиха, а співаки йому відповідають співом другої його половини.

*Епіфонний (іпофонний) вид* (з гр. епіфон – вступ, заспів) – це стих псалма, своєрідний заспів, який приєднується до певного стиха псалма спочатку, наприклад, тропарі на непорочних п'ятого голосу «Благословен єси, Господи, навчи мене заповітів Твоїх». *Іпофон* – це приспів. Суть цього церковного музикування полягає у приєднанні заспіву до певного стиха-псалма спочатку або ж по його закінченні. При цьому приспів виконує хор, а постійний стих псалмодіює один співак. Приспів також може виконуватися разом зі стихом псалма, одним хором або ж антифонно. Наприклад, на Ранній відправі у пісні Богородиці «Величає душа Моя Господа і зрадів дух мій Богові Спасові Моєму» перший стих співає соліст чи клірик, а хор виконує приспів: «Чеснійшу від херувимів…», соліст співає другий стих: «Бо зглянувся на покірливість раби Своєї, ось бо віднині ублажатимуть Мене всі роди», хор виконує приспів: «Чеснійшу від херувимів…», і так до кінця піснеспіву.

*Канонарший вид* піснеспівів передбачає таке музикування, при якому музичну фразу спочатку виголошує на одному тоні канонах (може бути учасник хору чи регент), а співаки після цього повторюють словесний текст мелодично. Таким способом виконуються стихири, зокрема перед звучанням самого піснеспіву канонарх оголошує глас *(з церковнослов'янської – «голос»,* що також передбачає конкретну мелодію, притаманну цьому гласу, або задається певний тон), за яким потрібно співати стихиру, після чого одразу виголошує початкову фразу тексту, а співаки накладають на цю фразу вже мелодійний текст, і так фраза за фразою [1, с. 48]. Канонарх фактично виконує роль суфлера, а хор відповідно дублює його. Такий церковний спів практикується переважно в монастирях, коли хор розділений на два по обидва боки солеї, тоді канонах стає посеред церкви чи солеї, щоб було чути усім співакам, або в тих випадках, коли співають усі прихожани в церкві. Даний тип виконання практикується, коли часто змінюються тексти стихир, а співаки знають мелодії Гласів напам'ять. В сучасній

православній церкві спів з канонархом майже не практикується, як видозмінений варіант існує традиція вселюдного співу під керівництвом канонарха (роль якого виконує диякон) найбільш поширених молитов: «Отче наш», «Вірую» тощо.

*Гимнічний (пісенний)* вид піснеспівів зводиться до виконання їх від початку до кінця без перерви як окремий твір (молитву). Даний вид найбільш уживаний і практикується на всіх православних богослужіннях, оскільки потребує лише вивчення музичного твору зі сталим текстом. До таких піснеспівів відносяться «Світе тихий», «Нині відпускаєш», «Хваліте ім'я Господнє», «Мале славослів'я», «Велике славослів`я», «Єдинородний Сину», «Достойно є» та ін. Варто зазначити, що саме гимнічний піснеспів, який передбачає незмінність і затребуваність текстів молитов, є найбільш вживаним у церковній спадщині як професійних хорових композиторів доби Бароко, так і регентів-деместиків, домінуючим він залишається у православному літургійному богослужінні і дотепер. Серед молитов на гимнічні піснеспіви найбільш поширені: «Отче наш», «Херувимська», «Милість спокою», «Єдин свят», «Алилуя», «Хваліте Господа з небес» ті ін. Гимнічні церковні піснеспіви в церковно-літургійній практиці є прообразом нового стилю виконавства – концерту, що виконувався як окремий твір в кінці Літургії перед Святим Причастям (Євхаристією). Даний вид церковного піснеспіву дав назву новому церковному стилю музики, що домінував в епоху Бароко – партесному концерту.

**Список використаних джерел**

1. Романовский Н. Хоровой словарь. Ленинград: Музыка, 1980. 144 с.
2. Служебник. Частина друга. Київ: Видав. відділ УПЦ КП, 2016. 343 с.

*Сергеєва Світлана Петрівна*

## ВІРТУОЗНИЙ ЕСТРАДНИЙ ВОКАЛ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА

Естрадний вокал у процесі свого побутування набув складних форм, адаптувавши техніку академічного співу та запозичивши здобутки традицій неєвропейських культур, що прийшли з американського простору; саме тому американська традиція має найбільше значення для популярної музики. Завдяки такому синтезу відбувалося взаємопроникнення виконавських стилістик. Хоча у СРСР знайомство з американською популярною музикою було обмежене, окремі виконавці та вокально-інструментальні ансамблі, переспівуючи англомовний репертуар, запозичували манери звукоутворення західних виконавців,

намагаючись використовувати нові вокальні прийоми та англомовну фонацію.

З падінням залізної завіси західні впливи збільшилися, що суттєво вплинуло на естрадну музику. Почалися експерименти зі стилями і звучанням; нові види інструментального мистецтва потребували нового звучання співацького голосу. Тож виникла необхідність розвитку естрадних напрямків формування вокального звуку, на пострадянському просторі поступово починає формуватися школа естрадного вокалу, яка базувалася на здобутках західної популярної музики і орієнтувалася на англомовну фонацію.

На Заході процеси оновлення популярної музики почалися значно раніше. Ще за часів становлення джазу, на межі XIX–XX ст., завдяки поєднанню різних музичних культур зароджувалися і нові вокальні тенденції. Витоки джазу були тісно пов'язані з блюзом, що виник як синтез африканських ритмів і європейської гармонії. У XIX ст. склався ще один музичний жанр – регтайм. Згодом ритми регтайму в поєднанні з елементами блюзу дали початок новому музичному напрямку – джазу, де було синтезовано європейську гармонію, євро-африканську мелодику та африканський ритм (за М. Стернсом). Подібний склад мелодії, який накладався на англомовну фонацію, призводив до виникнення нових звучань з особливим забарвленням звуку та використанням досить великого голосового діапазону. Крім того, ще існували традиції інструментальності звучання голосу. Першими корифеями джазу були інструменталісти, але саме вони, взявши в руки духові інструменти, копіювали тембр та манеру вокального виконання. Згодом вокалісти намагалися не виділятись із загального звучання, наслідуючи звучання духових інструментів, використовуючи різні прийоми атаки звуку, звуковедення, вібрато тощо. До цього часу у співаків джазу одним із найпрестижніших моментів є достатньо точне злиття з тембром духового інструменту.

Найбільшого трансформування естрадний вокал набув з розвитком «нової чорної музики» – соул, яка стала синтезом усього того, чого досягли афро-американські музиканти з початку існування джазової музики. Манера виконання відрізнялась від джазової емоційністю та технічністю. Вокал став більш складним у виконанні, оскільки був насичений мелізматикою, субтонами, різними хрипами та риками. Цей вокал був розрахований на великий діапазон як для жіночого, так і в чоловічого виконання. Згодом віртуозній вокальній майстерності почали вчити і на пострадянському просторі, де існувала своя стилістика естрадного вокалу. Але викладачі зіткнулись з різницею у

манері звукоутворення – складно давалося виконання мелізмів, хрипів, високих нот без фальцету. Основною причиною цього стала неподібність фонацій мов. Англомовна фонація має кілька суттєвих відмінностей: від способів видиху за утворення слів до артикуляційних впливів на голосні звуки, якість яких в більшості випадків змінює вимова приголосних. Також емоційна складова вокалу може бути максимально розкрита і донесена саме завдяки артикуляційним та придиховим можливостям англомовної фонації, що формує найкоротший вихід та найгучніший звук, а це значно полегшує роботу з голосовим апаратом та покращує загальне звучання з точки зору володіння складними прийомами.

Отже, віртуозні напрямки естрадного вокалу сформувалися завдяки синтезу культур на американському континенті й увібрали специфіку англомовної фонації. Вони мали суттєвий вплив на світові тенденції розвитку естрадної вокальної школи і засоби її викладання. Тож з огляду на наявність проблем формування віртуозності в естрадному вокалі набуває значення застосування англомовної фонації як базової складової сучасних його видів.

*Серов Євген Олексійович*

## ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОВОГО ВІДБОРУ ДЛЯ ОЗВУЧЕННЯ ІГРОВОГО КІНО

Мовні елементи, які працюють як шум, можуть формувати звукозорові образи. Прикладом можуть слугувати звуки натовпу, що радіє або, навпаки, обурений. Звуки у такому випадку не можна чітко розпізнати, але можна одразу зрозуміти настрій, який вони повинні передавати. Саме таким чином для забарвлення атмосфери у певному епізоді або у всій кінострічці використовують подібні види шумів. Згадати хоча б гомін східних базарів, на яких переплітаються вигуки людей. Це надає відеоряду дійсно живого наповнення. «Такі звуки несуть у собі лише емоційний характер, тому подібні поєднання відносяться до розряду шумів, оскільки в них не міститься смислові закінчені фрази» [3].

Щоб краще зрозуміти та вникнути у суть зображених предметів у кадрі, використовують шуми. Вони допомагають краще оцінити просторовий характер певних предметів так, щоб було зрозуміло їх плановість. Такі звуки містять у собі величезну драматичну дію. Прикладом можна слугувати фільм «Чапаєв» братів Васильєвих. У ньому гучний стукіт вхідних дверей означає, що хтось пішов вже назавжди, або

стрімкий хлопок кришки чорнильниці, який сигналізує нам про прийняття остаточного рішення [2].

Буває так, що завдяки шумовим звуковим ефектам виникає певне почуття єдності з місцем, де розгортаються події. Такі шуми підбираються згідно із чітко поставленою метою режисера передати певний сенс кадру. Наприклад, коли крупним планом на екрані ми бачимо сумні очі солдата, але при тому чуємо різноманітні постріли та крики. Таким чином, ми не бачимо, як ведуться бойові дії на екрані, але добре розуміємо, що сталося або про що йдеться у такому епізоді.

Загальновідомо те, що у кінематографі шуми заднього плану виконують не менш важливе значення. Вони певним чином є джерелом інформації про важливі події під час перегляду. Наприклад, іржання коней та гомін свійських тварин на фоні епізоду, де чоловік іде глухим лісом, дає можливість збагнути нам, що неподалік живуть люди. Такий звук підбирається як функціональна надія героя, як певний промінь світла у безкінечній темряві. Подібні звукові ефекти підбираються навмисно для збагачення емоційного забарвлення задуму режисера у певні моменти часу в кадрі та стають джерелом інформації про подальші події.

Важливо розуміти, як саме потрібно вписати певний звук у цілісну картину кадру. Існує дуже суттєва різниця між звуком кроків по асфальту або кроків по лісовій зоні. Таким чином, якщо припуститися помилки, можна ввести в непорозуміння глядача із тим, що він побачить на екрані. Звичайно, такий прийом іноді використовують в арт-хаусі, але якщо йдеться про масове (наприклад, голлівудське) кіно, такого припускатися не можна.

Припустимо, що перед звукорежисером стала творча задача, яка полягає у тому, щоб показати тишу гігантської печери. Як правило, тишу можна показати виразним звучанням певного слабкого звуку. Але застосовувати звуки комах, тварин або навіть працюючого механічного годинника буде неправильно, бо це не реалістично і не доцільно.

Здавалося б, що відобразити тишу на величезній глибині практично неможливо за відсутністю певного звуку, але це можливо. Звук води, що капає із каменів-сталактитів з певним інтервалом, є саме таким правильним та натуральним рішенням. Такий тип звуку можна записати за допомогою краплі, яка розбивається о поверхню калюжі та вже у студійних умовах доводиться до необхідного стану. Вперше такий підбір звуків став у нагоді фільму «Чудо темряви». У ньому саме звук крапель символізує не тільки тишу у глибині печери, а і зв’язок із минулим [4].

За допомогою правильного звукового добору можна визначати час і місце дії на початку фільму, щоб дати певне розуміння, про що йдеться у сюжеті. Це може бути конкретний час доби або пори року, окремо взятого десятиліття або епохи. Знаючи те, що наприклад, трійка з бубонцями –символ російського побуту XVII–XVIII ст., імпровізації на акордеоні асоціюється з Францією, а виконання у пісенній формі сури з Корану – яскравий знак, що сюжет розгортається на Сході, можна вже на початку епізоду мати певне уявлення про місце і час подій. «Почувши певні звукові ефекти, можна дізнатися про епоху, якій присвячений фільм. Скрип флюгерів, мостин і дверей, натякає на дім, у якому відбувається дія. Шурхіт тканини, дзвін шпор, взуття, в яких ходять герої. Дзвін або спів мули, дзвіночки трійки або висячі на верблюжій шиї дзвіночки розкажуть про країну, в якій живуть герої фільму» [1].

Бувають такі випадки, де звукові елементи використовувати не зовсім правильно. Наприклад, треба дати певне розуміння про якусь подію або елемент сюжету, виразити ставлення героїв до ситуативних обставин або просто змінити кадр на інший. У деяких з перелічених задачах не дуже доцільно підбирати конкретний звуковий матеріал, тому саме у таких ситуаціях у нагоді стає використання тиші.

Тиша – це відсутність звукового матеріалу, але вона має й свої особисті виразні засоби, бо взаємодіє з навколишніми звуковими елементами. Важливо зрозуміти, що роль тиші, яка підібрана для початку виконання якогось твору, та тиші, яка панує одразу після його закінчення, однаково важливі. Такий елемент дає можливість емоційно зануритися у матеріал і змістовність епізоду. Крім того, не можна забувати і про те, що тиша – це не звичайна відсутність звуку, а дуже важливий елемент музичної артикуляції.

Тиша або пауза у музичному творі лише збагачує його інформативно та емоційно. Якщо ми кажемо про використання тиші у кінематографі, то маємо справу із елементом, який іноді містить у собі набагато більшу емоційну роль, ніж будь-який підібраний звуковий матеріал. Як невимовлені слова можуть бути «почуті» в тиші тільки у зв'язку зі сказаними, так і тиша може «звучати» в кіно тільки в поєднанні з певним кадром або з певним звуковим явищем, яке їй передувало і йшло за нею.

**Список використаних джерел**

1. Базен А. Что такое кино? Москва: Искусство, 1972. 383 с.
2. Воскресенская И. Звуковое решение фильма. Москва: Искусство, 1978. 128 с.
3. Кракауэр З. Природа фильма. Москва: Искусство, 1974. 423 с.
4. Фрид Э. Музыка в советском кино. Москва: Музыка, 1967. 208 с.

*Синягівська Інна Миколаївна*

# Музична діяльність Сергія Вовченка

Талановитий композитор Сергій Вовченко – випускник Полтавського державного музичного училища з класу фортепіано Тетяни Карпенко. Своє навчання він продовжив на педагогічному факультеті у Полтавському державному педагогічному інституті імені В. Г. Короленка (1980–1986). С. Вовченко отримав диплом за спеціальністю «Педагогіка і методика початкового навчання. Музика» з кваліфікацією – учитель початкових класів та музики середньої школи. Серед дисциплін, які викладав С. Вовченко – «Основний музичний інструмент із практикумом шкільного репертуару», «Постановка голосу», «Основи звукорежисури». Саме ці кроки стали важливими у становленні його подальшої кар'єри музиканта. Концертна діяльність С. Вовченка розпочалася разом із групою «Фестиваль» на теренах колишнього СРСР та поза його межами – у В'єтнамі, Індії, Польщі, Німеччині. Із 1980 р. С. Вовченко очолює народний самодіяльний естрадний вокально-інструментальний ансамбль «Вікторія». Власний досвід талановитий композитор і виконавець приніс у свою викладацьку діяльність.

Під керівництвом С. Вовченка вокально-інструментальний ансамбль Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка «Вікторія» отримав цілу низку перемог на конкурсах і фестивалях – регіональних, всеукраїнських і міжнародних. Колектив отримав диплом І ступеня на обласному міжвузівському мистецькому фестивалі-конкурсі «Студентська весна» (2014 р.), взяв участь у обласному конкурсі «Серце віддане дітям» (І та ІІ місце, 2015 р.), у міжнародному фестивалі-конкурсі мистецтв «Мелодія весни» (солістка – Катерина Сердюк, номінація народний спів), у міжнародному фестивалі-конкурсі «Зірковий олімп» (І місце, солістка Юлія Черкун, 2015 р.), у міжнародному фестивалі-конкурсі «Зірковий олімп» (солістка Катерина Сердюк, ІІ місце у номінації естрадний спів), в обласному міжвузівському конкурсі-фестивалі «Студентська весна» (диплом І ступеню, 2015 р.), у всеукраїнському конкурсі-фестивалі мистецтв «Зоряний час» (диплом І ступеню, солістка – Юлія Шатрова, 2015 р.). Також гурт «Вікторія» взяв участь у всеукраїнському конкурсі «Пісенні крила Чураївни» (І місце, солістка Катерина Сердюк, 2015 р.), у всеукраїнському конкурсі-фестивалі мистецтв «Зірковий час» (І місце, солістка Юлія Шатрова, 2015 р.), у міжнародному фестивалі-конкурсі мистецтв «Мелодія весни» (І місце, солістка Сердюк Катерина), у

фестивалі-конкурсі «Студентська весна» (2016–2017 рр., І місце, солістка Катерина Сердюк).

Солістка вокально-інструментального ансамблю «Вікторія» Юлія Шатрова отримала І місце на Всеукраїнському відбірковому конкурсі «Червона рута» у м. Полтава, солістка ансамблю Юлія Черкун отримала ІІ місце на Міжнародному телевізійному фестивалі-конкурсі «Зірковий олімп» (2016 р.). Солістка ансамблю Катерина Сердюк отримала І місце на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі мистецтв «Ритми літа» (2016 р., м. Одеса), взяла участь у гала-концерті «Квадрат У» (м. Полтава, соліст – Андрій Хмара, І місце), у всеукраїнському конкурсі-фестивалі «Зірки Чорного моря» (Гран-прі, м. Залізний порт Херсонської обл., 2017 р.), у ІІ Міжнародному конкурсі-фестивалі ретро-музики імені Богдана Весоловського (м. Полтава, диплом – «Перспектива фестивалю»), у гала-концерті всеукраїнського конкурсу-фестивалю «Червона рута» (м. Маріуполь, І місце, 2017 р.).

Таким чином, вокально-інструментальний ансамбль Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка «Вікторія» під орудою С. Вовченка є колективом, що презентує українську музичну культуру у своїй країні та за її межами.

*Старшой Олексій Миколайович*

## ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИСТАВ В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

В останні часи існування СРСР перебудова радянського суспільства не принесла жодних позитивних змін в Україні. Продовжувалася політика радянського керівництва, яка передбачала духовне спустошення і денаціоналізацію. Це викликало активне поширення русифікації і зменшення шкіл і вишів з українською мовою навчання. Українська мова почала активно витіснятися з усіх сфер та площин суспільного життя українця. Підтримуючи цю політику, вище керівництво УРСР не зробило ніяких суттєвих дій, які були б спрямовані на зупинку занепаду духовного життя в Україні. 24 липня 1991 р. Верховна Рада України прийняла дуже важливий історичний документ, який мав велике значення для долі українського народу – акт проголошення незалежності України, який підтримала абсолютна більшість з депутатів Верховної Ради. УРСР просто перестала існувати, а на політичній карті світу народилася нова і самостійна держава – Україна.

Шлях, який пройшла Україна з часів перебування у складі СРСР, з подальшим виходом і становленням як суверенної і незалежної держави, відзначається багатьма змінами, які сталися в усіх напрямах і галузях української промисловості, науки та культури. Слід зазначити, що під час перебування України у складі СРСР важіль управління українською культурою и мистецтвом знаходився в Москві. Це не давало належним чином розвивати власну культуру і знищувало українську автентичність. З настанням незалежності починає свій новий шлях формування національної свідомості, що відразу знаходить своє відображення у театральному мистецтві. Це виражається не тільки в заміні російськомовного репертуару на україномовний, а й появою на творчому просторі нових форм, напрямків та засобів виразності. Наприкінці XX ст. на українському просторі починають набирати популярності різноманітні напрямки і форми естрадного мистецтва. У той самий час починають масово з'являтися сцени, майданчики та інші місця, де з великим успіхом починають відтворюватися усі естрадні напрями.

Розкриваючи специфіку театралізованого тематичного вечора, А. Чечетин [3, с. 42] і А. Рубб [2] зазначають, що цей захід має складну театралізовану форму і передбачає особливу організацію поведінки й дії людей, а також вказує ще й на таку важливу особливість, як наявність соціальної ситуації, що і забезпечує результативність методу театралізації.

За визначенням Л. Малооки, театралізоване свято, «…залишаючись самостійним як спосіб народного самовираження, є складовою багатьох історичних процесів. Як культурне явище воно також є синтетичним результатом психологічних, жанрово-стилістичних, світоглядних, політичних, соціальних, комунікаційних, естетичних та інших досягнень цивілізації» [1, с. 48].

Слід відзначити, що тенденція до глобальної театралізації є актуальної і на сьогодні. З точки зору А. Рубба [2], це засів, основою якого є використання тих або інших (або всіх разом) характерних для театру виразних засобів для створення неповторного, яскравого, характерного тільки для даного концерту художнього сценічного образу. Таким чином, А. Рубб називає театралізацію засобом, вважаючи, що саме вона надає можливості глибше та зрозуміліше розкрити зміст концерту, посилити сприйняття та корегувати емоційний вплив на глядацьку аудиторію. Театралізація слугує посиленню ідейно-художнього змісту номерів вистави, допомагає, а не заважає виконавцям, створює умови для найяскравішого вираження думки

номера. Театралізація визначається структурою і символічним наповненням драматургії – сценарного полотна.

Таким чином, кожен період в історії української культури характерні тенденції щодо художньої творчості. Протягом певного періоду однією з таких визначальних тенденцій є прагнення до посилення виражальних можливостей деяких напрямів мистецтв, зокрема естрадного мистецтва. Суттєві особливості відзначають цей процес у мистецтві масових театралізованих видовищ, що є синтезом драматургії, акторської майстерності, режисури, сценічної майстерності, музики, танцю тощо.

**Список використаних джерел**

1. Малоока Л. В. Театралізоване масове свято: історіографія проблеми // Вісник Книжкової палати. 2005. № 4. С. 47–49.

2. Рубб А. А. Феномен эстрадной режиссуры. Москва: Луч, 2001. 384 с.

3. Чечетин А. И. Искусство театрализованных представлений. Москва: Просвещение, 1981. 192 с.

*Табуліна Ольга Борисівна*

## СЕРЕНАТА «LA SENA FESTEGGIANTE» АНТОНІО ВІВАЛЬДІ ЯК ДІАЛОГ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ІТАЛІЇ І ФРАНЦІЇ

Термін «серената» в музичній культурі бароко вказує на надзвичайно різноманітну за структурою та артикуляцією музичну композицію для співаків та оркестру, призначену для виконання на відкритому повітрі (етимологія слова походить від іт. «sereno» – ясний, чистий, безтурботний, а не «sera» – вечір, як часто вважалось). Серенати головним чином створювались і виконувались на честь високопоставлених та монарших осіб з приводу дня народження, весілля, дипломатичних союзів тощо.

Барокова серената близька до опери, але є меншою за формою (А. Страделла, наприклад, використовує у манускриптах деяких своїх серенат термін «оперета», тобто маленька опера) і не має розвиненої сюжетної лінії, а також на кантату, від якої відрізнялася місцем виконання (на відкритому повітрі або у залах палацу). Серената зазвичай виконувалась невеликим складом оркестру та кількома костюмованими співаками з мінімальною кількістю декорацій, її специфіка передбачала використання інструментів, які були б занадто гучними в невеликому приміщенні (наприклад, труби, ріжки, барабани).

Сюжети серенат часто носили алегоричний характер, вони обиралися з міфологічних та історичних джерел та трактувалися таким чином, щоб мати символічну схожість з обраною подією. Часто в окремих номерах серенат прославлялися визначні та заможні особи, які мали вплив на культуру. До жанру барокової серенати зверталися такі відомі композитори, як А. Страделла, А. Скарлатті, Д. Сарро, Б. Марчелло, А. Кальдара, Н. Порпора, Й. А. Хассе, Й. Д. Хайніхен, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді та багато інших.

Один з цікавих типових зразків цього жанру – серената «La Senna Festeggiante» А. Вівальді (RV693), присвячена французькому королю Людовіку XV. На жаль, до наших часів не дійшла повна інформація щодо події, якій твір був присвячений. Відповідно до досліджень відомих музикознавців М. Талбота та П. Еверетта, які єдиним джерелом використовували рукопис без автографу, що зберігається в Національній бібліотеці Туріну, спираючись на інформацію щодо датування цієї композиції між 1722 та 1725 роками, а також враховуючи, що персонажі святкують сходження Людовіка до престолу, можна припустити, що серената створювалась на честь монарха, щоб відсвяткувати відновлення добрих стосунків між Парижем та Венецією. Скоріш за все, твір був замовлений або меценатом кардиналом П'єтро Оттобоні, або французьким послом у Венеції Жаком-Вінсентом де Ланге де Жержі.

«La Senna festeggiante» написана на лібрето Доменіко Лаллі і рясніє лестощами й рішучою похвалою на честь французького монарха. Серенату створено для трьох співаків-солістів – сопрано, контральто та баса у супроводі струнних, флейти, гобоя, фагота, континуо. Дві частини серенати мають 19 номерів (11 – у першій, 8 – у другій). Перша частина складається з синфонії, двох дуетів, двох тріо (coro), арій (по дві у кожного персонажа) та речитативів, які передують кожному вокальному номеру. Другу частину відкриває увертюра, далі йдуть дві арії (бас, контральто), дует, три арії (сопрано, контральто, сопрано) та фінальне тріо. За змістом, в першій частині два жіночих персонажа – Золотий вік (сопрано) та Чеснота (контральто) – прибули до берегів річки Сени (бас). Вони радіють, що добралися до прекрасних місць та знайшли спокій і безтурботність. У другій частині три головні герої прославляють шляхетність і доброчинності юного государя, що зійшов на престол.

Твір є стилістично різнорідним, арії дуже різноманітні за засобами виразності та інструментовкою. Поряд із суто вівальдіївським італійським стилем деякі номери написані на французький манер з очевидною прив'язкою до замовника (наприклад, останній номер нагадує чакону, а дует №8 – менует, увертюра до другої частини з

повільним вступом та фугато схожа на стиль Ж. Б. Люллі). Найважливіші арії головного персонажу – Сени – потребують від виконавця широкого баса-баритонового діапазону.

А. Вівальді позначає свій твір як серената, і в цій композиції ми знаходимо усі риси цього барокового жанру, а саме: урочисту подію, алегоричне лібрето, відповідний склад виконавців, структуру твори, призначення для виконання на відкритому повітрі. При цьому серената «La Senna Festeggiante» була створена, щоб догодити французькому дипломатові та віддати данину поваги французькому монарху і одночасно принести задоволення високопоставленим венеціанцям, а тому є унікальним і неповторним випадком, де були органічно поєднані традиції італійської та французької культури.

*Ткаченко Владислава Антонівна*

## З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ХІП-ХОПУ

Український хіп-хоп – це потужне самобутнє явище сучасної музичної культури. Він є невід'ємною частиною української масової музичної культури, починаючи від її андеграунду та закінчуючи модними телевізійними шоу і проєктами. Проте перед тим, як стати невід'ємною складовою українського теле- та радіоефіру, український хіп-хоп пройшов довгу тридцятилітню історію розвитку.

У 1989 р. в Україні з'явився колектив, якому приписують народження українського хіп-хопу – «ВУЗВ» («Вхід у змінному взутті»). У 1995 р. гурт виступив на фестивалі «Червона рута». Це був тоді єдиний музичний захід, на якому була можливість молодим музикантам прогриміти на всю країну і запустити вітчизняний хіп-хоп рух на повну потужність. Згодом «ВУЗВ» підписують контракт із агенцією «Територія А» та їдуть у довготривале турне по Україні. У 1997 р. з'являється їх дебютний альбом «Планове засідання». Платівка виявилася настільки новаторською, що була розпродана в кількості 100 тисяч копій, тобто отримала «платиновий» статус.

Говорячи про становлення українського хіп-хопу, треба згадати і про групу «Танок на майдані Конго» («ТНМК»), адже їх вплив на популяризацію хіп-хоп-культури в Україні був величезний. Офіційно під назвою «ТНМК» гурт працює з 1996 р., проте перший прообраз ще був створений у 1989 р. двома дійсними учасниками (Фоззі та Котя). До моменту їх першого виступу на «Червоній руті» у 1996 р. колектив мав усього одну пісню – «Чуваки». За два дні до виходу на сцену вони склали ще один хіт «Зроби мені хіп-хоп», який і дав назву їх дебютному

альбомові. Кінець 1990-х років – це був той час, коли нарівні з хіп-хопом молодь став завойовувати репкор. «ТНМК» варто віднести саме до цього стилю, так само, як і групу «Тартак», що вслід за ними підхопив українську репкор-ініціативу.

До початку 2000-х років географія вітчизняного хіп-хопу та репу розподілилася по школам, сформованим в різних містах України: Харьковрапасіті («Убитые рэпом», «У.эр.Асквад», «Шнель Шпрехен»), KievGettoCity («Зелені Каштани», 110Г13Л), Луганськ (Синтя), Львів (Вульff, «Реп-картель»), Донецьк («Голос Донбасу») тощо. Хоча в дійсності різні школи існували мало не в кожному окремо взятому районі.

Вже на початку 2000-х років потенціал молодої субкультури українського хіп-хопу почали помічати великі бренди. У 2004 р. Потап, який раніше виступав у складі «Входу у змінному взутті», випустив свій перший сольний альбом «На своей волне или ано канешно потомушо шож». Цей альбом започаткував нову комедійну гілку розвитку камеді-напрямку в українському репі. Цю камеді-хоп лінію продовжив дует «Потап і Настя», в якому Потап був і виконавцем, і автором музики та текстів, і продюсером, і кліпмейкером. Дует дебютував у 2006 р. з піснею «Не пара». У 2008 р. Потап створив власний лейбл «Empire», з яким працювали ряд відомих в нульових українських виконавців: UGO, New'Z'Cool, XS, Queen $, David та інші. Пізніше він створив продюсерський центр «MOZGI Entertainment». Його можна назвати «українським Dr Dre», який також, окрім своєї творчості, займається продюсуванням артистів і розвитком власного лейбла.

Український реп продовжує активно розвиватись. За перші два десятиліття його розвитку з'явилось багато самобутніх артистів та гуртів: «На Відміну Від», VovaZIL'Vova, «Тулім», Міша Крупін, Артем Лоік, Ярмак, Kurgan feat Agregat, Ліон, АрХангел, Добра, Булік, leshanemoy, Мелл, Дядя Вова, Довгий Пес, XXV кадр, Альпачіно, Фейм, Mikki Fingaz, Alyona Alyona, MC Анюта а також славнозвісні «Гриби». Хіп-хоп активно інтегрується та поєднується з іншими стилями, особливо електронною музикою. Цікавим також є прояви етно-репу (Alina Pash, Samuum, Крапка, The AN, Kalus тощо).

Про те, що вітчизняний хіп-хоп активно розвивається, свідчить поява численних інтернет-ресурсів, платформ та фестивалів. В останні роки спостерігається тенденція занурення українського хіп-хопу в глибокий андеграунд. Проте українські хіп-хоп артисти та реп-виконавці активно гастролюють, беруть участь у різних проєктах та наповнюють ефір українських радіостанцій з кожним роком все більш якісним музичним саундом.

*Тумановський Сергій Сергійович*

# СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ У МУЗИЦІ ПРОЄКТУ KAVA TSIKAVA

У сучасному світі суміш різних музичних стилів та поєднання живих й електронних інструментів не є чимсь новим. Такого роду синтез є характерним і для естрадної музики. Сьогодні ми користуємося живими інструментами дуже вибірково і для написання музики віддаємо перевагу синтетичним звукам. Однак при цьому інтерес до використання «живих» інструментів не згасає. Музичні продюсери та звукорежисери нашого часу слідкують за тенденціями світової музики, аби знайти нову ідею для музичного хіта. У 2019–2020-х роках на музичних платформах нашої країни почали з'являтись пісні з використанням народних інструментів, народнопісенних інтонацій, народного вокалу в сучасному аранжуванні. Здобутки української музики стали відомими й зарубіжним звукорежисерам, і інколи можна почути у хітах іноземних виконавців української народні мотиви.

Українська виконавиця KAVA TSIKAVA поєднує у своїй творчості різні стильові напрями: від класично-ліричних віршів до сучасного pop dance, від акустичної гітари до танцювального deep house. У репертуарі виконавиці KAVA TSIKAVA сьогодні є 9 пісень: «Київ», «Море», «Удвох», «Злива», «Сумна», «Веретено», «Повтор», «Не хвилюйся», «Де немає меж», написаних у період з 2017 р. до сьогодні.

Сингл «Удвох» має танцювальний характер. Ритм-партія треку поєднує латиноамериканський ритм та поп, в куплетах використано хіп-хоп, але у прискореній швидкості, у рефрені переважає басова партія у стилі deep house, що переходить до приспіву, в якому задіяний «рівний» ритм, що надає звучанню динаміки. У синглі «Удвох» використано понад 125 елементів музичної мови, а основними музичними інструментами є бас-бочка, цимбали, малий барабан, маракаси, синтезований лід, синтезований пед, фортепіано та безліч fx доріжок, підводок, переходів тощо. Але головним музичним інструментом є голос. Аранжування має дві робочі тональності – у приспіві тональність треку стає вище, завдяки цьому звучання треку набуває кульмінаційного характеру.

У треку «Злива» також панує латиноамериканський ритм, але вже не тільки у першій частині, а й у всій ритм-партії. Разом з цим перкусія має африканські мотиви, що зі звичайною акустичною гітарою та українськими трубами, саксофоном та нехарактерною до стилю pop dance вокальною партією у приспіві надає композиції індивідуалізоване

звучання, що разом з цікавим текстом виділяє цю композицію із загального потоку масової музики.

Отже, стильовий синтез у творчості виконавиці KAVA TSIKAVA полягає в експериментах з ритмом, де поєднуються різностильові ритм-партії, цей синтез доповнено поєднанням живих інструментів та синтезованих звуків. Пошуки нового саунду проєкту KAVA TSIKAVA засвідчили відкритість української популярної музики до експериментів, де органічно поєднують традиції світової та національної музичної культури.

*Урденко Максим Олександрович*

## ОСОБЛИВОСТІ ОЗВУЧЕННЯ АНІМАЦІЙНОГО ФІЛЬМУ

Звукове рішення фільму – це мова, музика і шуми в акустично просторовому і образному співвідношенні. Грамотна робота зі звуком починається з чіткого уявлення про те, яку виразну роль несуть мова, шуми, музика. Далі здійснюється майже ювелірна робота з поєднання всіх компонентів для створення єдності рухомого зображення із звуковою пластикою. Тісна взаємодія всіх компонентів екранної мови може зробити її насиченою за змістом і емоційною вражаючою. Кожен компонент має доповнювати один одного та дію, робити її гостріше та виразніше.

При створенні анімації мова персонажів записується до того, як буде створено зображення. Тривалість звуків отриманої фонограми ретельно вимірюється і заноситься в експозиційні листи, на основі яких художники-мультиплікатори або ляльководи створюють рух і артикуляцію героїв мультфільму. Тривалість слів і окремих звуків розмічається у листах розкадровках, що дозволяє вирахувати кількість малюнків або фаз руху персонажу, що відповідають записаним фразам.

При точному дотриманні даних таймінга художником артикуляція персонажів на екрані співпадає з готовою фонограмою. У більшості випадків при виготовленні малюнків і русі ляльок також враховується таймінг музичної фонограми, щоб персонажі рухалися відповідно до її ритму. Тому найчастіше робота над зображенням мультфільму починається після готовності усієї фонограми, за винятком фрагментів, що не вимагають синхронізації.

Спочатку актори промовляють свої репліки, а вже під них малюються рухи губ «мультяшків». Тому ми чуємо не механічне читання тексту, а справжню акторську гру. Більше того, вже готові ескізи персонажів коригують, щоб зробити героя таким, що більше

підходить під голос. Такий підхід дозволяє трохи імпровізувати з текстом і навіть міняти його на попередній стадії. Адже якщо сценарій доведеться переписувати в останню мить, мальованим персонажам не скажеш: «Дубль другий, мотор!».

В озвучуванні мультфільмів є дві школи. Перша: актори повинні грати у фільмі так само, як вони грають в життя в ігрових фільмах. Друга: актори міняють голоси, спотворюють їх і перебільшують, персонажам надають якісь неприродні «придушення» голосів. Таке діти краще сприймають, їм подобається, коли гноми говорять, наприклад, не просто як діти, а з якимись ефектами.

Якщо в оригіналі є спотворення голосу, то його треба переносити. У цьому й полягає майстерність – фільм після дубляжу має ідеально бути схожим на оригінал. Усі ефекти, які є в оригіналі, треба повністю повторювати. Наприклад, голос робота – тут йде довга копітка робота, підбираються ті ж ефекти, виконані при початковому створенні фільму, ми повторюємо майже один в один.

Якщо у мультфільмі актори самі співали пісні, значить, і у нас так, усі наші актори співають. До фільмів, в яких професійно співають іноземні зірки, підшукуємо схожі голоси.

Шуми являють собою великий виразний ресурс. Функції шумів різноманітні, наприклад, вони вказують час і місце дії. У поєднанні з діалогом і іншими компонентами можуть створити атмосферу реальності. Шуми і природні звуки в деяких випадках більш конкретні і образні, ніж музика (виття вітру, шум дощу, моря, дзвін тощо). За допомогою шумових ефектів режисер може створити звуковий підтекст кадру, більш тонко окреслити характер дійової особи.

Наприклад, у мультфільмі «Прірва» (Канада) під час фінальної сцени, де один з головних героїв падає у прірву, музика та навколишнє середовище відходить на другий план, а на перший виходить відчутне серцебиття героя, що дає зрозуміти, що його рішення пожертвувати собою було зроблено зі спокійним серцем.

До атмосферних шумів відноситься акустична пауза і фонові звуки. Безпосередньо з візуальним рядом вони не синхронізовані, однак передають глядачам навколишнє оточення: звуки природи, міста або інтер'єр. Характерною особливістю фонових шумів є їх протяжність в часі. У мультфільмі «Прірва» прикладом атмосферного шуму є саме звуки природи, які супроводжують відеоряд майже протягом усього твору, адже дія відбувається у лісі. Атмосферний шум навколишнього середовища змінюється в кадрі в залежності від часу доби.

Синхронні шуми, вироблені об'єктами, динамічними в часі. В першу чергу це дії людей і тварин, а також техніка, наприклад, автомобілі. Мультфільм «Прірва» складений виключно із синхронних шумів. В мультфільмі «Чоботар» (Франція) більша частина шумів є синхронними, але оскільки в ньому відчуваються нотки символізму та карикатурності, в творі мають місце і фантастичні звуки, які не можуть існувати в реальному житті, такі як блиск тростi основного супротивника головного героя. А деякі звуки «утрировані» для кращого ефекту, для передавання карикатурності дій, що відбувається. Для підсилення деяких драматичних моментів також використовуються й шумомузика, яка служить активним засобом виразності.

*Якушко Анна Миколаївна*

## ЛАРИСА РУДЕНКО – ОСТАННЯ ВИХОВАНКА ОЛЕНИ МУРАВЙОВОЇ

Київський театр опери та балету ставав рідною домівкою багатьом талановитим співакам, музикантам, танцівникам тощо. Для Лариси Руденко він став не лише рідним домом, але й місцем, де її талант розкривався з кожною виставою, немов троянда у саду.

Народилась Л. Руденко 28 січня 1918 р. в Макіївці, що на Донеччині, навчалась у трудовій школі та на музично-театральному робітфаці, розпочала свій шлях вокалістки, співаючи в дитячій капелі. З дитинства її захоплювала музика, а її обдарованість стає очевидною ще під час навчання в школі. Вступаючи до лав Київської консерваторії, дівчина бажала потрапити до видатного викладача вокалу, заслуженого діяча мистецтв УРСР, професора Олени Муравйової. Ларису було прийнято з натяжкою, оскільки всього їй було 16 років, проте за бажанням студентки її зараховують до класу омріяного педагога.

О. Муравйова виховала плеяду блискучих вокалістів. Серед них – народні артисти СРСР І. Козловський, З. Гайдай, солісти Великого театру Союзу РСР – Б. Бобков, О. Бишевська, Б. Златогорова, відома американська співачка Карла Доннер. Одне із провідних місць серед учнів професора О. Муравйової належить народній артистці СРСР Ларисі Руденко.

Лариса Руденко особливо уважно прислухалась до порад свого педагога О. Муравйової. Окрім цього, молода співачка завжди на заняттях уважно слухала інших студентів і робила відповідні висновки. Вже із студентських часів Л. Руденко працювала над кожним словом, нюансом і звуком. І все це намагалась відтворити на уроках вокалу під

пильним керівництвом свого педагога. Л. Руденко прагнула досягти того «круглого», «високого», «купольного» звука, що ллється вільно і плавно. Багато уваги вона приділяла і роботі над тембром. Одночасно молода співачка працює і над сценічною майстерністю, що є однією із найважливіших складових в творчості будь-якого співака.

Назавжди запам'ятались Л. Руденко слова улюбленого педагога: «В мистецтві немає половини правди чи "правдочки". Є тільки ПРАВДА, художня правда! А щоб її відчути і донести до слухача, виконання повинно бути бездоганним!» [1, с. 7].

На четвертому курсі Л. Руденко стає відомою не лише в стінах рідної консерваторії, її успіхи привертають увагу громадськості Києва. Вона виступає на радіо та з концертами на різних підприємствах міста. Згодом Л. Руденко було рекомендовано для участі у Всесоюзному конкурсі вокалістів, який відбувався з грудня 1938 по січень 1939 р. у Москві. В складі журі конкурсу були видатні діячі мистецтва: композитори Р. Глієр, Ю. Шапорін, відомі співаки В. Барсова, А. Нежданова, Н. Обухова, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський. Після першого туру залишилось 78 молодих співаків. Особливий успіх мали співаки із України, в тому числі – і Лариса Руденко, яка посіла в конкурсі четверте місце.

Після закінчення консерваторії молоду артистку було запрошено до Київського державного академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка. Дебютом в театрі стала роль Поліни в опері П. Чайковського «Пікова дама». Цю партію вона готувала з диригентом В. Пірадовим і режисером М. Смоличем. Вже після завершення спектаклю вона отримала від нього похвалу. Як відомо, то В. Пірадов був вдумливим диригентом та музикантом, прекрасно знав вокал (в минулому він був також вокаліст), володів прекрасними диригентськими жестами. Сама партія Поліни, хоч і невелика, але вокально складна, вона вимагає повного діапазону (дві октави), кантиленного вільного фразування, широкого розвиненого дихання, володіння рівним звуком по всьому регістру та гнучкою вокальною лінією.

Понад тридцять років наполегливої творчої праці були пов'язані зі сценою Київського академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка. Лариса Руденко створила галерею вокально-сценічних образів з опер українських та російських композиторів, оволоділа репертуаром світової оперної класики. Втілені артисткою образи у близько п'ятдесяти оперних партіях спряли розвиткові вокально-сценічних реалістичних традицій тогочасного оперного мистецтва. Багатогранний талант, постійний творчий пошук, велика працездатність

дозволили співачці з незмінним успіхом виконувати різнопланові партії. Це – волелюбна Кармен (Ж. Бізе «Кармен»), трагічна Любаша (М. Римський-Корсаков «Царева наречена»), мужня Уля Громова (Ю. Мейтус «Молода гвардія»), гордовита й пихата Марина Мнішек (М. Мусоргський «Борис Годунов»), жартівлива Стеха (К. Данькевич «Назар Стодоля») та багато інших.

З року в рік артистка удосконалює і відточує свою майстерність. Дедалі яскравіше визначається особливості її творчої індивідуальності: бездоганна вокальна школа, висока сценічна культура, витончена музикальність, глибоке проникнення у зміст твору, в суть авторського задуму.

Продовжуючи вокально-педагогічні традиції свого наставника О. Муравйової, Лариса Руденко шукала підхід до кожного студента, який навчався в її класі, дбайливо виховувала все цінне, притаманне саме цій виконавській індивідуальності. Лариса Руденко, так само як і її викладач, ніколи не нав'язувала власного тлумачення, намагаючись розбудити самостійне розуміння, особисту емоцію.

У репертуарі співачки була велика кількість різнопланових творів, оскільки, крім роботи у театрі, вона приділяла значну увагу концертній діяльності. Висока внутрішня культура співачки, неперевершена вокальна техніка, точність і виваженість емоцій і кожного жесту, аристократизм і магнетизм усієї постаті, помножені на ретельно відібраний музично-літературний матеріал, – усе це створювало підґрунтя для успіху співачки [2, с. 3]. Вона «постійно наголошувала: слово має бути пропущеним через серце співака; коли його внутрішній стан відповідає характерові музики, – голос здатен на дивовижні речі, навіть на містичний вплив на слухачів» [2, с. 13].

**Список використаних джерел**

1. Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки. Київ: Мистецтво, 1963. 120 с.

2. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. Ч. 1. 92 с.

*Яриновська Ольга Петрівна*

## КЛЮЧОВІ ПРОБЛЕМИ РОБОТИ ЗВУКОРЕЖИСЕРА ПІД ЧАС ЗВУКОЗАПИСУ ДИТЯЧОГО ВОКАЛУ

Діти молодшої вікової категорії зазвичай саме не мають досвіду роботи на студії звукозапису, і це вимагає від звукорежисера особливої уваги і практичної майстерності. У молодшому віці голос дітей дуже

слабкий і ніжний, голосові зв'язки тонкі й короткі, що позначається на силі їхнього голосу, обмеженому діапазоні. Характерним для цього віку є фальцетне звучання (його ще називають «головним») за рахунок забарвлення звуку верхніми резонаторами. У зв'язку з недостатньо розвиненим в цьому віці апарату гортані, співацький звук утворюється за рахунок «краєвого» коливання голосових зв'язок.

Проблеми в молодшому віці виникають і з артикуляційним апаратом, який у більшості дітей є в'ялий і скутий. Особливо це стосується скутості нижньої щелепи, рухливості губ, язика. Це впливає на розбірливість мови, тому навіть найменші спотворення частот в районі 2-3 кГц і вище лише погіршать ситуацію. Коли ж у дітей «невеличкі проблеми» з шиплячими звуками (більш серйозні питання з вимовою вирішує логопед), а зміна типу мікрофона чи його розташування не виправляють ситуацію, то при зведені варто використати компресор в режимі деесера, який вилучить шиплячі і свистячі приголосні в вокальній партії.

Вокальний і музичний рівень підготовки дітей середнього та старшого віку буває досить різний. Зокрема, у цьому віці наступає мутація – складний, тривалий фізіологічний процес, що характеризується змінами у голосовому апараті. Якщо для молодшого віку голосових відмінностей у хлопчиків і дівчат немає, то цей період характеризується особливістю інтенсивного росту гортані у хлопчиків. Голосові зв'язки подовжуються і потовщуються, запалення та набухання слизової оболонки призводить до хрипоти в голосі. Досить часто у хлопчиків голос ніби зривається з верхніх звуків на нижні, зникає наспівність, дзвінкість, порушується чистота інтонування. Щодо дівчаток, то у них період мутації більш спокійний, проте може порушуватись функція дихання та змикаюча здатність голосових зв'язок. Грамотний педагог в цей період зазвичай дає полегшений репертуар, а звукорежисер має «загладити» ці проблеми.

Згадаємо і про чистоту інтонування. На практиці звукорежисеру багато часу приходиться витрачати на виправлення вже записаних вокальних партій. Недарма створені окремі програми, що займаються редагуванням – т. зв. «чисткою» вокалу. Співаки іноді можуть дозволити собі прийти на студію не вивчивши не тільки мелодію, а іноді й слова, звертаючи все на форс-мажорні обставини. Ось і приходиться «підтягувати» окремі звуки, щоб пісня звучала правильно.

Які висновки можна зробити з вище сказаного? Зрозуміло, що вокал звучить добре, якщо він прописаний на якісній апаратурі та у гарному початковому виконанні. Коли ж дитина неточно інтонує

(завищує чи занижує) і вокальне виконання звучить погано, то кінцевий продукт не матиме хорошої якості, його не врятує й найкраща фонограма, хоча невеликі «проблеми» звукорежисер може вирішити.

Питання виникають і в добре підготовлених дітей з поставленим голосом, добрим слухом, що чисто інтонують і які пишуться на якісній апаратурі. Так, наприклад, під час запису виконавець слухає аранжування в навушниках, і якщо при цьому фонограма звучить дуже гучно, а зазвичай навушники добре «проводять» баси, дитина спробує настроїтись на тон, що чує і через неадекватність його сприйняття, починає співати нижче, ніж потрібно (занижує). У цьому випадку вирішення проблеми просте – зменшується гучність фонограми і «прибираються» баси (подавляються низькі частоти). Потрібен деякий час, щоб звикнути, але ця процедура допоможе дитині інтонувати чистіше. Тому рекомендується вокал записувати без обробки, а вже пізніше у вокальну партію додати ефект реверберації окремо.

Виходячи з цього можна зробити висновок, що у роботі з дітьми звукорежисер повинен передати по можливості найбільш «правдиву» звукову картинку і без необхідності не обробляти її відповідними звуковими ефектами.

*Яроха Владислав Олегович*

## МУЗИЧНИЙ СУПРОВІД КОМП'ЮТЕРНИХ ІГОР

На зорі існування комп'ютерних ігор, коли це явище лише входило в людське життя як розважальний елемент повсякденності, музичний супровід до них спеціально записувався на фізичні носії, аби бути відтворений паралельно роботі гри. Перший спосіб відтворення музичного супроводу був монофонічним. Це були лише короткі вставки на початку гри, а також в ході, на переходах до інших рівнів.

Перші спроби оцифрування звукових доріжок здійснювалися у 1980-х роках. Завдяки вдосконаленню музично-інформаційних технологій вдалося серйозно змінити технічні характеристики музичного супроводу в іграх. Стало можливим відтворення кількох звукових доріжок, інколи цифра доходила до 10.

Створення музичного супроводу в той час включало в себе генерацію простого тонового сигналу або його синтез методом частотної модуляції. В ході свого розвитку індустрія отримувала все більше технологічних можливостей для реалізації складних задач. MIDI та аудіо-звучання йшло поруч, все поступово наближалося до великого технологічного прориву – цифрового звуку.

Сучасна приставка сьомого покоління Xbox 360 компанії Microsoft підтримує технологію DolbyDigital, працює з більш ніж 256 каналів аудіо та відтворює 16-ти бітні семпли з частотою дискретизації 48100 герц. Це багатофункціональна й потужна система, що має свій запас доріжок для відтворення. Персональні компютери в цей час залежні від сторонніх розробників аудіо-протоколів.

Якщо раніше для створення ігрової музики були задіяні переважно програмісти, які володіли навиками написання коду, за допомогою якого і відтворювалась музика в іграх, то в даний час ігрова індустрія в сфері музичному супроводу стала схожою на кіноіндустрію, і тепер для створення саундтреків для ігор запрошують композиторів або відомих виконавців.

Індустрія компютерних ігор тісно пов'язана з індустрією звукозапису. Студії звукозапису та звукорежисери стали невід'ємними спеціалістами в ході створення комп'ютерної гри. Щоб правильно створити та максимально точно передати всі тонкощі ігрового світу задля повноцінного проникання в атмосферу гри, необхідно розуміння точки зору сучасного комп'ютерного гравця та володіння певними професійними навичками.

Над створенням живого середовища в середині гри працюють цілі відділи великих ігрових гігантів. Вони створюють повноцінну звукову картину, повністю відповідну ігровому сюжету. Не менш важливим є правильне компонування звукового ряду з зображенням та діями гравця. Візьмемо для прикладу пролітаючий з ліва направо літак, його траєкторія польоту має бути точно відображена звуком. Якщо під час польоту літака ігровий персонаж повертається на 180 градусів, літак таким чином вже пролітає з права на ліво відносно даного персонажу. Окрім літака, весь звуковий ряд розвертається на 180 градусів відносно повороту персонажа, цим самим імітуючи слухове сприйняття.

Створений під комп'ютерну гру саундтрек також має відповідати сюжету, а в деяких моментах повинен вдало підкреслювати дії гравця. При цьому саундтрек не повинен забирати на себе увагу, а лише мотивувати дії. Цілісний звуковий ряд повинен бути грамотно збалансований та максимально поглиблювати у гравця відчуття реальності світу віртуального.

# ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

***Авдєєва Ксенія Петрівна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

***Александрова Тетяна Анатоліївна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Ізваріна Олена Миколаївна)

***Алещенко Наталія Георгіївна*** – ст. викладач вищої категорії КМАМ ім. Р. М. Глієра, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

***Андросюк Оксана Богданівна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сичова Олена Віталіївна)

***Афоніна Олена Сталівна*** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографії НАКККіМ

***Бардік Марина Афанасіївна*** – кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник науково-дослідного відділу історії та археології Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

***Бєлявін Володимир Федорович*** – кандидат технічних наук, заслужений винахідник України, магістр музикознавства, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Бєлявіна Наталія Дмитрівна*** – професор, кандидат педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Бистрицька Інга Миколаївна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор НАКККіМ Афоніна Олена Сталівна)

***Біткіне Єфрем Олексійович*** – магістрант кафедри циркових жанрів КМАЕЦМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Романенкова Юлія Вікторівна)

***Блощинський Євгеній Валерійович*** – магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

(науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Грищенко Валентина Іванівна)

***Бобул Іван Васильович*** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Народний артист України, завідувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Брайченко Тетяна Федосіївна*** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Братусь Іван Вікторович*** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв КУБГ

***Будко Гліб Володимирович*** – магістрант кафедри дизайну середовища НАКККіМ (науковий керівник – кандидат біологічних наук Крупкіна Людмила Іванівна)

***Васянович Наталія Михайлівна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сичова Олена Віталіївна)

***Височинська Анастасія Андріївна*** – магістрантка кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ (науковий керівник – доктор культурології, професор Герчанівська Поліна Евальдівна)

***Вовк Валерій Петрович*** – магістрант кафедри дизайну середовища НАКККіМ (науковий керівник – кандидат технічних наук Заварзін Олег Олександрович)

***Гавеля Оксана Миколаївна*** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних дисциплін НАКККіМ, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

***Гайдук Оксана Михайлівна*** – аспірантка кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ (науковий керівник – доктор історичних наук, професор Ільюшин Ігор Іванович)

***Герасименко Яна Андріївна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

***Грищенко Валентина Іванівна*** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Дашківський Євген Юрійович*** – магістрант кафедри циркових жанрів КМАЕЦМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Романенкова Юлія Вікторівна)

***Дьяченко Володимир Валерійович*** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного і академічного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Єфремова Ніна Сергіївна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

***Завадський Олексій Ігорович*** – магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат технічних наук, заслужений винахідник України Бєлявін Володимир Федорович)

***Залевська Олена Григорівна*** – аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України Степурко Віктор Іванович)

***Зінченко Катерина Сергіївна –*** аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

***Зосім Ольга Леонідівна*** – доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Ігнатьєва Валерія Дмитрівна*** – магістрантка кафедри дизайну середовища НАКККіМ (науковий керівник – кандидат технічних наук Заварзін Олег Олександрович)

***Каменська Вероніка Юріївна*** – здобувачка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

***Караман Вікторія Сергіївна –*** магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

***Карпенко Діана Валеріївна*** – аспірантка кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

***Кириленко Яна Олексіївна*** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв КУБГ

***Климчук Ірина Сергіївна*** – здобувачка кафедри хореографії НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор Забредовський Степан Григорович)

***Козир Альона Андріївна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Зосім Ольга Леонідівна)

***Козлін Валерій Йосипович*** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Колосок Вадим Іванович*** – аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Кулиняк Михайло Андрійович)

***Комар Володимир Олександрович*** – старший викладач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Кондрашова Нонна Валеріївна*** – генеральний продюсер ТОВ «ТД Кондрашова»

***Косінова Олена Миколаївна –*** кандидат педагогічних наук, заслужена артистка України, доцент кафедри режисури та майстерності актора КНУКіМ

***Котлярова Катерина Олександрівна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

***Кравченко Анна Миколаївна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Ольга Леонідівна)

***Кратко Юлія Володимирівна*** – ст. викладач кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ

***Крупкіна Людмила Іванівна*** – кандидат біологічних наук, доцент кафедри дизайну середовища НАКККіМ

***Литвиненко Олена Володимирівна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

***Ліска Артем Анатолійович*** – магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Ольга Леонідівна)

***Ліхута Ігор Леонідович*** – продюсер, аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, заслужений діяч мистецтв України Садовенко Світлана Миколаївна)

***Лукава Дарина Валеріївна*** – аспірантка кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ (науковий керівник – доктор культурології Денисюк Жанна Захарівна)

***Лукашева Людмила Тимофіївна*** – аспірантка кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, заслужений діяч мистецтв України Садовенко Світлана Миколаївна)

***Лю Бінцян*** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи державної консерваторії Тайшаньського університету (КНР)

***Львова Інесса Сергіївна –*** магістрантка кафедри циркових жанрів КМАЕЦМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Романенкова Юлія Вікторівна)

***Магда Златоміра Олексіївна –*** магістрантка кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України Шлемко Ольга Дмитрівна)

***Мазніченко Олена Володимирівна*** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну середовища НАКККіМ

***Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна*** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри рисунка НАОМА

***Малюкова Наталія Володимирівна*** – аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Ольга Леонідівна)

***Мариненко Олександр Олегович*** – аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Ольга Леонідівна)

***Міхєєва Альона Сергіївна –*** магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

***Мохнюк Руслан Степанович*** – кандидат педагогічних наук, директор Рівненського центру підвищення кваліфікації та перепідготовки працівників культури НАКККіМ

***Муравіцька Світлана Степанівна –*** викладач кафедри естрадного співу КМАЕЦМ, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Зосім Ольга Леонідівна)

***Немировський Данііл Сергійович*** – викладач Маріупольської філії НАОМА, член НСХ України

***Падалко Вікторія Олегівна –*** магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

***Панченко Світлана Анатоліївна*** – кандидат культурології, доцент кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ

***Папченко Валерій Павлович*** – доцент, заслужений працівник культури України, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Пасенко Давід Валерійович*** – магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Грищенко Валентина Іванівна)

***Перегонцева Марія Андріївна*** – магістрантка кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, заслужений діяч мистецтв України Садовенко Світлана Миколаївна)

***Петкова Олена Іванівна*** – магістрантка кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Погребняк Галина Петрівна)

***Пінчук Ілля Віталійович*** – магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Грищенко Валентина Іванівна)

***Подунай Яна Артурівна*** – голова предметно-циклової комісії естрадного співу Дніпропетровського фахового мистецько-художнього коледжу культури, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Зосім Ольга Леонідівна)

***Раба Ілона Юріївна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Шевченко Олена Григорівна)

***Радомська Катерина Олексіївна*** – магістрантка кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Погребняк Галина Петрівна)

***Романенкова Юлія Вікторівна*** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри циркових жанрів КМАЕЦМ

***Рябуха Юрій Валерійович*** – кандидат історичних наук, викладач Маріупольської філії НАОМА

***Сабол Діана Михайлівна*** – кандидат психологічних наук, доцент кафедри освітнього лідерства Інституту післядипломної освіти КУБГ

***Садовенко Світлана Миколаївна*** – кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, заслужений діяч мистецтв України, заступник завідувача кафедри режисури та акторської майстерності, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Самая Тетяна Вікторівна*** – кандидат мистецтвознавства, заслужена артистка України, професор кафедри естрадного співу КМАЕЦМ

*Сапожнік Ольга Василівна* – кандидат педагогічних наук, доцент, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

*Сафонова Ірина Григорівна* – кандидат педагогічних наук, доцент, заступник завідувача кафедри гуманітарних дисциплін НАКККіМ

*Сергеєва Світлана Петрівна* – аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Шевченко Олена Григорівна)

*Сєров Євген Олексійович* – магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Грищенко Валентина Іванівна)

*Сєрова Олена Юріївна* – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, член НСК України

*Синягівська Інна Миколаївна* – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

*Старшой Олексій Миколайович* – здобувач кафедри режисури естради та масових свят КНУКІМ

*Степурко Віктор Іванович* – кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ член НСК України

*Супрун Олена Володимирівна* – кандидат мистецтвознавства, доцент, ст. викладач київської ШДЕМ Школи джазового та естрадного мистецтв

*Табуліна Ольга Борисівна* – аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Ольга Леонідівна)

*Ткаченко Владислава Антонівна* – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сичова Олена Віталіївна)

*Тумановський Сергій Сергійович* – магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Зосім Ольга Леонідівна)

*Урденко Максим Олександрович* – магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

(науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

***Хоролець Лариса Іванівна*** – доцент, Народна артистка України, завідувачка кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ

***Шевченко Олена Григорівна*** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

***Шлемко Ольга Дмитрівна*** – кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України, професор кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ

***Щербакова Ольга Костянтинівна*** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри камерного ансамблю ОНМА ім. А. В. Нежданової

***Якушко Анна Миколаївна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

***Янковський Степан Владиславович*** – кандидат філософських наук , доцент Маріупольської філії НАОМА

***Яриновська Ольга Петрівна*** – магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

***Яроха Владислав Олегович –*** магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Грищенко Валентина Іванівна)

# СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

**КУБГ –** Київський університет імені Бориса Грінченка

**КМАЕЦМ** – Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв

**КМАМ ім. Р. М. Глієра** – Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра

**КНУКіМ –** Київський національний університет культури і мистецтв

**НАКККіМ** – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

**НАОМА** – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

**НСК України** – Національна спілка композиторів України

**НСХ України** – Національна спілка художників України

**ОНМА ім. А. В. Нежданової** – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

**с. н. с.** – старший науковий співробітник

**ШДЕМ** – Школа джазового та естрадного мистецтв

# ЗМІСТ

## КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

Афоніна Олена Сталівна
Сучасні розвідки молодих дослідників
з проблем українського балету і народного танцю .....3
Бардік Марина Афанасіївна
Розписи Великої Успенської церкви Києво-Печерської лаври
в художньому житті Києва на межі XIX–XX століть .....5
Бєлявіна Наталія Дмитрівна
Українські музиканти в Польській королівській придворній капелі.....7
Бєлявін Володимир Федорович
Розвиток поняття тембр як музично-акустичної
характеристики звуку .....11
Брайченко Тетяна Федосіївна
Зміст і спрямованість навчального процесу студентів-вокалістів
на формування професійних компетентностей.....13
Бобул Іван Васильович
Традиційна українська естрада в сучасному культурному просторі .....15
Грищенко Валентина Іванівна
Корпоративна пошта як інструмент формування
корпоративного інформаційного середовища .....17
Дьяченко Володимир Валерійович
Тембральні ознаки музичного стилю у фонокомпозиції:
перші пошуки та експерименти .....19
Зосім Ольга Леонідівна
Екуменічний вимір музичної творчості
вокальної формації «Harpa Dei».....21
Кириленко Яна Олексіївна
Перформативна хорова музика у функціональній тріаді
«автор – диригент-інтерпретатор – глядач» .....23
Козлін Валерій Йосипович
Візуалізація дихання вокаліста .....25
Комар Володимир Олександрович
Перспектива створення центрів творчої концентрації
культурно-креативних індустрій в мистецькій освіті .....27

Кондрашова Нонна Валеріївна
Поняття «культурно-мистецький проєкт»
в українському законодавстві .....30
Косінова Олена Миколаївна
Теоретичні основи корпоративної культури артиста сцени .....31
Кратко Юлія Володимирівна
Інтерактивна взаємодія та інтерактивні технології
в сучасному сценічному мистецтві .....34
Крупкіна Людмила Іванівна
Методи організації виставкових експозицій .....37
Лю Бінцян
Тан Дун у створенні нового вокалу Китаю .....38
Мазніченко Олена Володимирівна
Вплив культурних цінностей на становлення творчої особистості .....41
Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна
Трансформація етнографічної течії в театральних
зарисовках та ескізах українських художників
(перша третина XX століття) .....43
Мохнюк Руслан Степанович
Культурно-мистецькі проєкти Рівненської організації
Національної спілки письменників України
у їх громадяноформуючому вимірі .....46
Панченко Світлана Анатоліївна
Паломництво як феномен у сучасному культурному просторі.....48
Папченко Валерій Павлович
Витоки професії музичного продюсера.....50
Романенкова Юлія Вікторівна
Братусь Іван Вікторович
Тандем «митець-глядач» в умовах викликів сьогодення.....52
Рябуха Юрій Валерійович
Немировський Данііл Сергійович
Події Хмельниччини в творчій діяльності Миколи Самокиша.....54
Сабол Діана Михайлівна
Розвиток емоційного інтелекту школярів засобами мистецтва .....56
Садовенко Світлана Миколаївна
Роль народної художньої культури у формуванні
української державності у XXI столітті: взаємозв'язок
традицій та інновацій .....58

Самая Тетяна Вікторівна
Поняття «метроритм» у контексті сучасного
естрадного вокального виконавства ..... 62
Сафонова Ірина Григорівна
Багатозначність українських ставрографічних розвідок
крізь призму історико-мистецьких понять ..... 65
Сєрова Олена Юріївна
До питання актуального мистецтва початку XXI століття ..... 68
Степурко Віктор Іванович
Наративні концепти творчості сучасних українських композиторів
під впливом міфів або соціокультурного середовища ..... 70
Супрун Олена Володимирівна
Принципи академічної музики в творчості джазових піаністів –
представників стильового напрямку «кул-джаз»(cool-jazz)..... 74
Хоролець Лариса Іванівна
Виняткове явище – драматург Олексій Коломієць ..... 76
Шевченко Олена Григорівна
Концепт «ф'южн» в сучасній рок-музиці України ..... 79
Щербакова Ольга Костянтинівна
Деякі особливості інтерпретації спортивної тематики
в інструментальних творах..... 81
Шлемко Ольга Дмитрівна
Специфіка сценічного втілення байки ..... 83
Янковський Степан Владиславович
Соціокультурний світ підрадянського суспільства
в монументальному живописі Людмили Массальської ..... 86

## ДОСЛІДНИЦЬКІ ПРАКТИКИ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

Авдєєва Ксенія Петрівна
Львівський «Теа-джаз» Генрика Варса у контексті розвитку
української розважальної музики..... 90
Александрова Тетяна Анатоліївна
Творчість Анни Нетребко в контексті
трансформаційних процесів сучасного оперного мистецтва ..... 92
Алещенко Наталія Георгіївна
Професійне джазове виконавство Одеси:
становлення та визначні постаті..... 93

Андросюк Оксана Богданівна
Феномен ВІА в контексті розвитку українського року ..... 96
Бистрицька Інга Миколаївна
Творчість Валентини Степової
в культурно-мистецькому просторі сучасності ..... 98
Біткіне Єфрем Олексійович
Дашківський Євген Юрійович
Акробатика як сегмент сучасного циркового мистецтва України ..... 99
Блощинський Євгеній Валерійович
Особливості проєкту переозвучення мультфільмів ..... 101
Будко Гліб Володимирович
Використання методів психологічної реабілітації у ландшафті ..... 103
Васянович Наталія Михайлівна
Роль публіки в джазовому музикуванні ..... 105
Височинська Анастасія Андріївна
Неоміфологічний світогляд
в сучасному полікультурному просторі ..... 107
Вовк Валерій Петрович
Вплив дизайну середовища мистецьких закладів
на формування світогляду дітей ..... 109
Гавеля Оксана Миколаївна
Формотворчі основи персонального бренду
творчої особистості ..... 110
Гайдук Оксана Михайлівна
Віртуальна та доповнена реальність у популяризації
образу українського супергероя ..... 114
Герасименко Яна Андріївна
Творчо-педагогічна діяльність Соломії Крушельницької ..... 116
Єфремова Ніна Сергіївна
Феномен Брітні Спірс: початок творчої кар'єри співачки ..... 118
Завадський Олексій Ігорович
Протестантська церква як осередок
сучасної «музики поклоніння» ..... 120
Залевська Олена Григорівна
Хор «Київ»: творча діяльність як відчуття потреб часу ..... 121
Зінченко Катерина Сергіївна
Вокальна субстанція сучасного саундтреку:
від класики до електроніки ..... 125

Ігнатьєва Валерія Дмитрівна
Просторові засади організації робочого місця
з метою створення оздоровчо-терапевтичного ефекту ..... 126
Каменська Вероніка Юріївна
Особливості образного змісту
Другої фортепіанної сонати Ігоря Щербакова..... 128
Караман Вікторія Сергіївна
Голос співака як система звукотворення ..... 130
Карпенко Діана Валеріївна
Феномен архетипу в національній культурі ..... 133
Климчук Ірина Сергіївна
Роль інноваційних технологій в практичній діяльності хореографа .... 134
Кравченко Анна Миколаївна
Фольклор в сучасній виконавській практиці ..... 136
Козир Альона Андріївна
Музичне продюсування в Україні:
сучасний стан та перспективи розвитку..... 137
Колосок Вадим Іванович
Типологічні особливості сучасного світового аудіопростору..... 139
Котлярова Катерина Олександрівна
Комерційна складова телевізійного мюзиклу в сучасному кінобізнесі .. 143
Литвиненко Олена Володимирівна
Зародження та становлення філармонічного руху в Україні..... 145
Ліска Артем Анатолійович
Значення творчості Френка Сінатри
для розвитку української естрадної музики ..... 147
Ліхута Ігор Леонідович
Особливості продюсування в сучасному
культурно-мистецькому просторі України XXI століття ..... 149
Лукава Дарина Валеріївна
Становлення оперного мистецтва в України:
традиції вертепної драми ..... 152
Лукашева Людмила Тимофіївна
Творчий феномен Миколи Синельникова
у контексті теорії діалогу культур ..... 153
Львова Інесса Сергіївна
Особливості продюсування циркового продукту
в сучасному культурному просторі України ..... 156

Магда Златоміра Олексіївна
Технічні інновації в сценографії сучасного естрадного мистецтва ...158
Малюкова Наталія Володимирівна
Алюзії в мюзиклі Володимира Назарова «Жив собі пес» ..... 161
Мариненко Олександр Олегович
Творчість гурту «Naturally 7» в контексті розвитку
сучасного естрадного акапельного виконавства..... 163
Міхєєва Альона Сергіївна
Особливості розвитку та виховання дітей покоління «Z» та «Alfa» .... 165
Муравіцька Світлана Степанівна
«Повна вокальна техніка» Кетрін Садолін
в контексті сучасного вокального виконавства ..... 167
Padalko Viktoriia
Music and Poetry Interaction: History, Perspectives..... 169
Пасенко Давід Валерійович
Особливості звукозапису композицій
у напрямі електронної музики ..... 171
Перегонцева Марія Андріївна
Український театр – виразник змін у країні ..... 173
Петкова Олена Іванівна
Тенденції розвитку сучасного українського театру ..... 176
Пінчук Ілля Віталійович
Функції звукорежисера в сучасному
культурно-мистецькому просторі ..... 177
Подунай Яна Артурівна
Чинники трансформації української
пісенної естради у 1990-х роках ..... 180
Раба Ілона Юріївна
Українська народна музика в творчості
українських популярних виконавців ..... 181
Радомська Катерина Олексіївна
Сучасний екранно-сценічний простір
як обшир мистецьких практик актора ..... 183
Сапожнік Ольга Василівна
Способи виконання богослужбових піснеспівів
у музиці українського бароко ..... 185
Сергеєва Світлана Петрівна
Віртуозний естрадний вокал: історична ретроспектива ..... 187

Сєров Євген Олексійович
Особливості звукового відбору для озвучення ігрового кіно ..... 189
Синягівська Інна Миколаївна
Музична діяльність Сергія Вовченка ..... 192
Старшой Олексій Миколайович
Основні тенденції сучасних театралізованих вистав
в естрадному мистецтві ..... 193
Табуліна Ольга Борисівна
Серената «La Sena festeggiante» Антоніо Вівальді
як діалог музичних традицій Італії і Франції ..... 195
Ткаченко Владислава Антонівна
З історії розвитку українського хіп-хопу ..... 197
Тумановський Сергій Сергійович
Стильовий синтез у музиці проєкту KAVA TSIKAVA ..... 199
Урденко Максим Олександрович
Особливості озвучення анімаційного фільму ..... 200
Якушко Анна Миколаївна
Лариса Руденко – остання вихованка Олени Муравйової ..... 202
Яриновська Ольга Петрівна
Ключові проблеми роботи звукорежисера
під час звукозапису дитячого вокалу ..... 204
Яроха Владислав Олегович
Музичний супровід комп'ютерних ігор ..... 206

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ ..... 208

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ ..... 216

Чотирнадцята Міжнародна науково-творча
дистанційна конференція

# КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ТВОРЧІСТЬ ТА ТЕХНОЛОГІЇ

23 жовтня 2020 р.

*Редактори* ***Н. Д. Бєлявіна, О. Л. Зосім***

*Комп'ютерна верстка* ***О. Л. Зосім***