

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
National Academy of Culture and Arts Management**

**Діяльність продюсера
в культурно-мистецькому просторі
XXI століття: сфери, концепції,
ефективність**

Збірник наукових праць

**ACTIVITIES OF THE PRODUCER
IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE
21ST CENTURY: SPHERES, CONCEPTS,
EFFECTIVENESS**

м. Київ – 2024

УДК 7.075(0):81'42«21 ст»

Д 509

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Протокол № 1 від 29 серпня 2024 р.).*

Науково-редакційна колегія:

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

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

Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2024. 412 с.

Збірник наукових праць містить статті й тези, в яких аналізуються сфери, концепції, ефективність продюсерської діяльності, піднімаються актуальні питання щодо концептуальних засад та моделей продюсерського партнерства в Україні та за її межами. Обґрунтовується необхідність поглиблення та ефективності багатогранної діяльності продюсера в культурно-мистецькому просторі сьогодення, розкриваються сфери продюсування та продюсерські моделі у сучасному драматургічному процесі, в системі мистецької освіти України та зарубіжжя. З точки зору міждисциплінарних підходів розглядаються функції культури й продюсерської діяльності, формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності, розкриваються праксеологічні аспекти продюсування в галузі мистецької освіти тощо. Наголошується на стабільному зростанні відповідальності інституту продюсування за формування й цілісність громадянського суспільства, створення й постійне відтворення єдиного смислового поля культури тощо.

До збірника також увійшли доповіді учасників XIII Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність», проведеної кафедрою вокального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 20–21 грудня 2023 року.

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

Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії.

© Автори, 2024

© НАКККіМ, 2024

© Садовенко С.М. (упор., наук. ред., відп. за вип.), 2024

ВСТУП



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

**ХІІІ МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ
 «ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
 ПРОСТОРІ ХХІ СТОЛІТТЯ: СФЕРИ, КОНЦЕПЦІЇ,
 ЕФЕКТИВНІСТЬ» ЯК ЧИННИК ЕФЕКТИВНОСТІ
 МІЖНАРОДНИХ ПАРТНЕРСЬКИХ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ,
 КОНЦЕПЦІЙ ТА СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ
 КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**XIII INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
 «ACTIVITIES OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND
 ARTISTIC SPACE 21ST CENTURY: SPHERES, CONCEPTS,
 EFFECTIVENESS» AS A FACTOR OF THE EFFICIENCY OF
 INTERNATIONAL PARTNERSHIP INTERCONNECTIONS, CONCEPTS
 AND SPHERES OF ACTIVITY OF THE NATIONAL ACADEMY OF
 CULTURE AND ARTS MANAGEMENT**

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

концепції, ефективність», була зорганізована і проведена 20-21 грудня 2023 року кафедрою вокального мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (автор і куратор проєкту – доктор культурології, професор *Світлана Садовенко*). Варто наголосити, що конференція проводиться щорічно у грудні і вже тринадцять років поспіль збирає доволі велике коло науковців, професіоналів, початківців і шанувальників продюсерської діяльності в культурно-мистецькій та освітянській сферах.

20 грудня 2023 року конференцію вже традиційно було відкрито у змішаному форматі в читальній залі Національної історичної бібліотеки України (генеральний директор – *Алла Віталіївна Скорохатова*, заслужений працівник культури України) (див. рис. 60). Для обговорення нагальних проблем, обміну думками, досягненнями, плануванням подальшої творчої співпраці в Україні та за її межами зібралися науковці, продюсери, виконавці, практики галузі музичного продакшну, студентська молодь, які різнопланово висвітлювали у своїх доповідях і виступах проблеми за темою конференції і шляхи їх подолання (див. рис. 18–20, 27, 28, 33, 34, 39, 44).

Відкрили конференцію перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України *Людмила Михайлівна Степаненко* (див. рис. 1) та в. о. проректора з наукової роботи та міжнародних зв'язків НАКККиМ, доктор культурології, доцент *Жанна Захарівна Денисюк*, які від імені ректорату і особисто в. о. ректора НАКККиМ, доктора філософії, професора, заслуженого діяча мистецтв України *Валерія Віталійовича Марченка*, привітали присутніх з початком роботи конференції і побажали учасникам плідної роботи і наукових відкриттів у сфері продюсування (див. рис. 2, 3).

З вітальним словом до учасників конференції звернулася генеральний директор Національної історичної бібліотеки України, заслужений працівник культури України *Скорохатова Алла Віталіївна*. Вона подякувала за багаторічну співпрацю з НАКККиМ, партнерство і різні сфери ефективного співробітництва, які протягом тринадцяти років

проведення цієї Міжнародної науково-практичної конференції залишаються актуальними і призводять до дієвих результатів у царині партнерства, продюсування і суміжних направленостей ефективної діяльності.

Також з вітальним словом до учасників звернулися: *Трусова Ірина Вікторівна*, виконувач обов'язків проректора з науково-педагогічної та виховної роботи НАКККіМ, заслужений працівник культури України (див. рис. 4); *Кулиняк Михайло Андрійович*, директор Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент (див. рис. 5, 6); *Садовенко Світлана Миколаївна*, професор кафедри вокального мистецтва та кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ІСМ НАКККіМ, доктор культурології, професор, автор та куратор проєкту, які привітали учасників масштабного науково-практичного заходу і побажали плідної роботи конференції (див. рис. 7).

Надійшли привітання учасникам конференції від Ірини Олександрівни Манохи, докторки психологічних наук, професорки, директорки Східноєвропейського інституту психології (Україна – Франція), в якому пані Ірина побажала справжніх відкриттів і нових здобутків у сфері ефективності міжнародних партнерських взаємозв'язків, концепцій та сфер діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, а конференції і надалі залишатися креативним майданчиком наукового і творчого пошуку (див. рис. 8). Також надійшло привітання від *Анджея Мірські*, доктора психологічних наук, професора Ягелонського університету Краківської академії імені Анджея Фрича Моджевського (Польща) з побажаннями ефективної наукової діяльності та зміцнення міжнародних партнерських взаємозв'язків між навчальними закладами України і Польщі.

Концертні виступи заслуженої діячки мистецтв України, доцентки, доцентки кафедри вокального мистецтва ІСМ НАКККіМ *Оксани Петрикової*, заслуженої артистки України, солістки, ведучої Академічного ансамблю пісні й танцю, магістрантки НАКККіМ *Юлії Мартинової-Любецької* та лауреатки міжнародних конкурсів, старшої

викладачки кафедри вокального мистецтва ІСМ НАКККіМ *Марії Попович* стали творчими вітаннями учасникам конференції і продовжили науково-11. Шлемко О.Д. творчий поступ конференції (див. рис. 10–12). У їхньому виконанні прозвучали твори «Богородице Маріє!» (муз. С. Садовенко, сл. З. Ружин), українська народна Різдвяна пісня «Роди, Боже, жито» та «Сегідилья» з опери Ж. Бізе «Кармен».

Зі вступним словом до учасників конференції звернувся *Андрій Анатолійович Горчаков*, почесний радник Посольства В'єтнаму в Україні, член Правління Українського Фонду культури, арт-продюсер, колекціонер, який наголосив на багаторічній плідній співпраці з Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв, окреслив можливості майбутньої діяльності на ниві продюсування та проведення спільних культурно-мистецьких проєктів з НАКККіМ і побажав плідної роботи конференції (див. рис. 9).

У дискусійній панелі першого пленарного дня прозвучали виступи науковців і практиків з України, Італії, США, Франції, Швейцарії. З-за кордону виступили: *Королик-Бойко Леся Євстахіївна* (Lesya Korolyk-Boiko), заслужена діячка естрадного мистецтва України, співачка, диригентка, викладачка, культурна та громадська діячка, волонтерка, голова Культурно-просвітницької асоціації «Mist – Il Ponte» (Італія), голова «Міжнародної організації «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», член журі і член оргкомітету Міжнародного проєкту-конкурсу «Тарас Шевченко єднає народи», член журі Всеукраїнського відкритого конкурсу читців імені Тараса Шевченка, член Правління «Асоціації діячів естрадного мистецтва України», член ГО «Федерація жінок за мир у всьому світі» та Івано-франківського міського об'єднання всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка (м. Губбіо та м. Перуджа, Італія) з доповіддю на тему «Функції та специфіка діяльності СФУЖО в контексті формування громадянського суспільства ХХІ століття» («Functions and Specifics of the Activity of SFUZHNO in the Context of the Formation of Civil Society of the 21st Century») (див. рис. 43, 18–20); *Свитка Ірина* (Iryna Svytko), директорка Детройтського відділу Українського Музичного Інституту Америки, викладачка фортепіано,

членкиня MTNA (Music Teacher National Association), MMTA (Michigan Music Teacher Association), MDML (Metropolitan Detroit Musicians League), акомпаніаторка учнівських хорів при Українській Католицькій Школі Непорочного Зачаття, керівниця та акомпаніаторка жіночого вокального ансамблю «Вишиванка» (76 відділ Союзу Українок Америки в Детройті) (*м. Детройт, США*) з вітанням і доповіддю на тему «Роль вчителя Українського Музичного Інституту Америки у поширенні української музики на американському континенті та у вихованні патріотизму учнів через виконання творів сучасних українських композиторів та композиторів-класиків» («The Role of the Teacher of the Ukrainian Music Institute of America in the Spread of Ukrainian Music on the American Continent and in the Education of Students' Patriotism Through the Performance of Works by Modern Ukrainian Composers and Classical Composers»), що стала продовженням піднятої проблеми на попередній конференції. *Микитин Леся Іванівна* (Lesya Mykytyn), Президентка асоціації «Український хор св. Володимира Великого», диригентка Українського хору св. Володимира Великого (*м. Париж, Франція*) виступила з доповіддю «Розмаїття сфер та моделей у сучасному вокально-хоровому мистецтві. На прикладі діяльності хору Святого Володимира Великого, міста Парижу (Франція)» («Variety of Spheres and Models in Modern Vocal and Choral Art. On the Example of the Activity of the Choir of St. Volodymyr the Great, the City of Paris (France)») (*див. рис. 18–20*). *Мазько Зоряна Іванівна* (Zoryana Mazko), головний диригент–художній керівник українського хору «Переспів» м. Дітікон (Швейцарія) доповіла про «Роль і місце хорового мистецтва у сучасному культурно-мистецькому просторі XXI століття: на прикладі хору «Переспів» (*м. Дітікон Швейцарія*)» («The Role and Place of Choral Art in the Modern Cultural and Artistic Space of the 21st Century: on the Example of the Choir «Perespiv» from Ditikon (Switzerland)») (*див. рис. 18–20*). *Суботіна Олена Павлівна* (Olena Subotina), викладач естрадного вокалу вищої кваліфікаційної категорії, авторка мистецьких проєктів, продюсерка, членкиня Асоціації діячів естрадного мистецтва України (*м. Женева, Швейцарія*) доповіла про «Заняття вокалом як інструмент гармонійного розвитку та продюсування

особистості дитини» («Vocal Lessons as a Key Tool for Harmonious Development and Production of a Child's Personality»), викликавши жваве обговорення (див. рис. 39).

Всі доповіді закордонних учасників, окрім наукових теоретичних і практичних сенсів, представлених у виступах, були сповнені вірою в перемогу українського народу.

Основну доповідь дискусійної панелі першого пленарного засідання на тему «Диференціація типів культури і культурна політика України» («Differentiation of Culture Types and Cultural Policy of Ukraine») виголосив Стеценко Кирило Вадимович (Cyrilo Stetsenko), народний артист України, професор, музикант, композитор (м. Київ, Україна) (див. рис. 13, 14–17). Як і зазвичай, доповідь К. Стеценка сколихнула всіх присутніх і перетворилася на дискусію.

Важливим продовженням основної доповіді стали виступи докторів та кандидатів наук, професорів, доцентів, а саме: *Афоніної Олени Сталівни* (Olena Afonina), доктора мистецтвознавства, професора, професора кафедри хореографії НАКККиМ (м. Київ, Україна), яка виступила з доповіддю «Музичне продюсування в іменах та історіях» («Musical Production in Names and Stories»); *Кравченко Анастасії Ігорівни* (Anastasiia Kravchenko), доктора мистецтвознавства, доцента кафедри культурології та міжкультурних комунікацій НАКККиМ (м. Київ, Україна), – з доповіддю «Цифровий одяг у маркетингових стратегіях фешн-індустрії» («Digital Clothing in Marketing Strategies of the Fashion Industry») (м. Київ, Україна); *Погребняк Галини Петрівни* (Galina Pogrebniak), доктора мистецтвознавства, професора НАКККиМ, професора кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Інституту сучасного мистецтва НАКККиМ (м. Київ, Україна), яка виступила з доповіддю на тему «Специфіка виробництва і дистрибуції кінопоттеріани як феномена екранного монопродюсування й полірежисури» («The Specifics of the Production and Distribution of Kino-Potteriana as a Phenomenon of Screen Mono-Production and Poly-Directing»), *Садovenко Світлани Миколаївни* (Svitlana Sadovenko), професора кафедри вокального мистецтва ІСМ НАКККиМ, доктора культурології, професора,

члена Національної Всеукраїнської музичної спілки, члена Національної ради жінок України, члена правління Київської міської організації НВМС, заслуженого діяча мистецтв України (м. Київ, Україна), яка виступила з доповіддю на тему «Взаємодія актора і режисера з музичним контентом як важливий чинник успіху в сценічному мистецтві постмодерної доби» («The Interaction of Actor and Director With Musical Content As An Important Factor of Success In Postmodern Stage Art»), привернувши увагу до наведених музичних прикладів; *Шлемко Ольги Дмитрівни* (Olga Shlemko), кандидата мистецтвознавства, доцента, заслуженої артистки України, професора кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець НАКККиМ (м. Київ, Україна), доповідь на тему: «Експериментальні пошуки Леся Курбаса в «Молодому театрі» («Les Kurbas's Experimental Searches in the «Young Theater»); *Поляновської Людмили Олександрівни* (Lydmila Polyanovska), старшого викладача кафедри організації театральної справи імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого (м. Київ, Україна), доповідь на тему: «Тенденції впливу війни на діяльність театрів та театральних менеджерів в Україні» («Trends in the Influence of the War On The Activity of theaters and Theater Managers in Ukraine»).

Дискусійна панель другого пленарного засідання розпочалася доповіддю *Стеценко Ірини Борисівни* (Iryna Stetsenko), наукової співробітниці Міжнародного науково-навчального центру інформаційних технологій та систем НАН України і МОН України, авторки технології «Логіки світу» для дітей 4–12 років (м. Київ, Україна), яка разом із *Садовенко Світланою Миколаївною* (Svitlana Sadovenko), як композиторкою і художнім керівником народного художнього колективу Театр пісні «Ладоньки» (м. Київ, Україна), презентували підручники їхнього авторства з методиками сучасного викладання інтегрованого курсу «Мистецтво» у початковій школі для 1, 2 класів (тема доповіді: «Мистецтво в образах, почуттях та відчуттях» («Art in Images, Feelings and Sensations»)) (див. рис. 37).

Карась Ганна Василівна (Hanna Karas), доктор мистецтвознавства, професор, професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужений працівник культури України (м. Івано-Франківськ, Україна), виступила з доповіддю на актуальну тему «Продюсування академічної музики як наукова проблема і навчальна дисципліна» («Academic Music Production as a Scientific Problem and Educational Discipline»), викликавши жвавий інтерес у присутніх.

Матушенко Валерій Борисович (Valeriy Matushenko), доктор філософії, кандидат культурології, професор НАКККиМ, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець (м. Київ, Україна), виступив з доповіддю «Роль театралізованих видовищ в розважальних закладах в сучасних умовах України» (The role of Theatrical Spectacles In Entertainment Institutions In Modern Conditions of Ukraine»).

Мустафаєв Фемій Мансурович (Femi Mustafaev), народний артист України, професор кафедри вокального мистецтва Інституту сучасного мистецтва НАКККиМ (м. Київ, Україна), у своєму виступі поставив запитання щодо ролі продюсера у просуванні оперних співаків контексті формування культурно-мистецького простору України XXI ст. (доповідь на тему: «Роль продюсера у просуванні оперних співаків контексті формування культурно-мистецького простору України XXI ст.» («The Role of The Producer In The Promotion of Opera Singers in the Context of the Formation of The Cultural And Artistic Space of Ukraine in the 21st Century»)).

Неволов Василь Васильович (Vasil Nevolov), кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, голова правління Київської міської організації ВГО Товариство «Знання» України, письменник (м. Київ, Україна) виголосив доповідь на тему «Вплив воєнного часу на корегування ролі продюсера в культурно-мистецькому просторі України» («The influence of wartime on the adjustment of the role of the producer in the cultural and artistic space of Ukraine»), розставивши наголоси на діяльності продюсера саме у воєнний час (див. рис. 53).

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

Недін Лариса Миколаївна (Larisa Nedin), заслужена артистка України, доцент кафедри акторської майстерності та режисури драми; доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (м. Київ, Україна) виступила з доповіддю на тему «Режисер Анатолій Литвинчук як майстер сценічних першопрочитань, послідовник творчого методу Леся Курбаса» («Director Anatoly Lytvynchuk as a master of stage first readings, a follower of the creative method of Les Kurbas»), привернувши увагу до актуальної теми ролі постаті у розвитку культурно-мистецького простору (*див. рис. 21–23*).

Пагурець Людмила Євгенівна (Ludmila Pagurets), голова ГО «Соціально-психологічний центр святого Володимира», кандидат педагогічних наук, доцент розкрила питання щодо можливостей громадських організацій у процесі формування менталітету нації (доповідь на тему «Можливості громадських організацій в процесі формування менталітету нації» («Possibilities of public organizations in the process of formation of the mentality of the nation by means of traditional custom»)) (*див. рис. 30, 35*).

Насиченими конкретною інформацією щодо тематики конференції були виступи учасників Круглого столу – *Грищенко Валентини Іванівни* (Valentina Grishchenko), кандидата педагогічних наук, доцента, доцента кафедри музичного продакшну НАКККиМ (м. Київ, Україна) – «Ghost-продакшн: плюси та мінуси» («Ghost Production: Pros And Cons»)) (*див. рис. 40*); *Дьяченка Володимира Валерійовича* (Volodymyr Dyachenko), доцента кафедри музичного продакшну НАКККиМ, кандидата мистецтвознавства (м. Київ, Україна), який виступив з доповіддю на тему «Інтерпретація Jaycen Joshua пісні «Malamente» у виконанні Rosalía: синтез культурних традицій і сучасних технологій звуорежисури» («Sound Director Jaycen Joshua's Interpretation Of The Song «Malamente» Performed By Rosalía: A Synthesis Of Cultural Traditions And Modern Recording Production Technologies»); *Горенко Лариси Іванівни* (Larysa Gorenko), кандидата мистецтвознавства, доктора філософії, старшого наукового співробітника, доцента кафедри музично-сценічного мистецтва МЗВО «Київська Академія Мистецтв», відмінника освіти України, члена

Правління Національної спілки композиторів України (м. Київ, Україна), тема доповіді – «Сучасні європейські моделі вищої музичної освіти і транснаціональні творчі об'єднання» («Modern European Models Of Higher Musical Education And Transnational Creative Associations»), *Сапожнік Ольги Василівни* (Olha Sapozhnik), кандидата педагогічних наук, доцента, доцента кафедри вокального мистецтва ІСМ НАКККіМ (м. Київ, Україна), тема доповіді – «Особливості формування поп-музики в Україні: культурологічні аспекти» («Peculiarities Of The Formation Of Pop Music In Ukraine: Cultural Aspects»), *Рудніцької Олександри Олександрівни* (Oleksandra Rudnitska), старшого викладача кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ІСМ НАКККіМ, здобувачки ступеню «доктор філософії», спеціальності «Культурологія», НАКККіМ, актриси театру і кіно (м. Київ, Україна), тема доповіді – «Вплив української культури на розвиток мистецтва ромів на початку ХХІ століття» («The Influence Of Ukrainian Culture On The Development Of Gypsies Art At The Beginning of the 21st Century»), *Колоска Вадима Івановича* (Vadym Kolosok), режисера і ведучого програм українського радіо (м. Київ, Україна), тема виступу – «Особливості взаємодії музики з літературним текстом М. Коцюбинського у радіоспектаклі «Тіні забутих предків»» («Peculiarities of the Interaction of Music With The Literary Text Of M. Kotsyubynskyi in the Radio Play «Shadows of Forgotten Ancestors»») (див. рис. 31), *Кондратенко Тетяни Григорівни*, головного редактора видання для саморозвитку дітей «Я сам/А», яка яскраво презентувала свою журнал-газету, розкрила основні цілі, рубрики, публікації, інтерв'ю (див. рис. 25, 42).

Парфус Оксана Павлівна (Oksana Parfus), начальник сектору дослідження інтелектуальної власності, методик експертизи, наукової систематизації, нематеріальної культурної спадщини м. Києва Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень Департаменту культури КМДА, голова Громадської організації «Спілка митців "Одолень"», член Національної спілки майстрів народного мистецтва України (м. Київ, Україна) розкрила актуальну тему «Дослідження Київського декоративного розпису як елементу нематеріальної культурної

спадщини» («Research of Kyiv Decorative Painting As An Element Of Intangible Cultural Heritage») (*див. рис. 18–20, 25*). Оксана Павлівна також повідомила про написання нової пісні про київський декоративний розпис, авторами якої є заслужена працівниця культури України, поетеса Зоя Володимирівна Ружин та заслужена діячка мистецтв України, композиторка Світлана Миколаївна Садовенко.

Активними учасниками конференції, як і завжди, були аспіранти і магістранти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, зокрема, кафедри вокального мистецтва і кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець, а також інших закладів вищої освіти. Привернули увагу, зокрема, виступи *Годлевського Володимира Олександровича*, аспіранта НАКККІМ (м. Київ, Україна), тема виступу: «Фольк-джаз як напрям у репертуарному забезпеченні акордеонно-баянного мистецтва України першої чверті ХХІ століття» («Folk-Jaz As a Direction in the Repertory Provision of the Accordion-Bayan Art of Ukraine in the First Quarter of the 21st Century»); *Зайцева Олега Дмитровича* (Oleg Zaitsev), заслуженого працівника культури України, аспіранта НАКККіМ (м. Київ), доповідь на тему «Постать жінки-художника у театральньо-декораційному мистецтві Закарпаття ХХ – першої чверті ХХІ сторіччя: культурологічний аспект» («The Figure of a Female Artist In the Theatrical And Decorative Art of Transcarpathia in the 20th–first Quarter of the 21st Centuries: a Cultural Aspect»); *Бєдного Андрія Івановича* (Andrii Biednyi), аспіранта кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського, заслуженого артиста естрадного мистецтва України (м. Київ, Україна), тема доповіді: «Продюсування у сфері інструментально-вокального естрадного виконавства» («Production in the Field of Instrumental-Vocal Popular Performance»); *Бондарець Надії Леонідівни* (Nadiia Bondares), викладачки кафедри звукорежисури Київського національного університету культури і мистецтв, викладачки кафедри кіно і телебачення Київського університету культури, аспірантки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна), тема доповіді – «Зміст саундпродюсування в Україні» («Content of Sound Production in

Ukraine»), *Боришполь Ганни Іванівни* (Hannah Boryshpol), аспірантки кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Інституту практичної культурології та арт-менеджменту Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна – Carlisle, Great Britain), доповідь на тему: «Трансформація смислів існування людини в хронотопі культури суспільства початку XXI століття» («The transformation of the meanings of human existence in the chronotope of the culture of society at the beginning of the 21st century»); *Гавриловича Сергія Миколайовича* (Havrylovych Serhiy), аспіранта Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Львів, Україна), доповідь на тему: «Арт-менеджмент в інклюзивній програмі Всеукраїнського проєкту для молодих митців «Просто Небилиці» («Art Management in The Inclusive Program of The All-Ukrainian Project for Young Artists «Prosto nebylytsi»); *Гвоздя Юрія Миколайовича* (Yurii Gvozdz), заслуженого артиста України, аспіранта НАКККиМ, доповідь на тему: «Сопілкове мистецтво: інструментарій, ілюстрування, засоби виразності» («Flute art: tools, illustrations, means of expression»); *Зінковської Ірини Олександрівни* (Iryna Zinkovska), заслуженої артистки України, лауреата літературно-мистецької премії імені Марка Черемшини, авторки-виконавиці, поета-пісняра, ведучої концертів, голови журі Всеукраїнських конкурсів дитячої творчості, педагога, керівника зразкового вокального естрадного колективу «Олімпія» і Продюсерського центру «Хітова хвиля» (м. Київ, Україна), доповідь на тему: «Особливості естрадної режисури в контексті викликів та можливостей сучасного шоу-бізнесу» («Peculiarities of pop directing in the context of challenges and opportunities of modern show business»); *Мартинової-Любецької Юлії* (Yulia Martinova-Lyubetska), заслуженої артистки України, солістки академічного ансамблю пісні й танцю Національної гвардії України, магістрантки НАКККиМ (м. Київ, Україна), тема доповіді: «Роль української народної пісні в період повномасштабного вторгнення» («The role of Ukrainian folk song in the period of full-scale invasion»); *Озгович Андріани Миколаївни* (Adriana Ozgovich), магістрантки НАКККиМ, група ММВ 21-23 (м. Київ, Україна), тема доповіді: «Українська народна пісня – скарб нації» («The Ukrainian

folk song is a treasure of the nation»); *Ценух Ірини Олександрівни*, голови предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство», викладача-методиста; старшого викладача кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)», аспірантки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ Україна), доповідь на тему: «Камерно-інструментальна музика кінця XX – першої чверті XXI століть: регіональний вимір» («Chamber-instrumental music of the end of the 20th century – the first quarter of the 21st century: regional world»); *Шевчука Назарія Миколайовича* (Nazariy Shevchuk), магістранта НАКККиМ (м. Київ, Україна), тема доповіді: «Робота режисера з музичним матеріалом в сценічному мистецтві» («The director's work with musical material in stage art»); *Бабія Ігоря Леонідовича* (Ihor Babii), аспіранта кафедри мистецтвознавчої експертизи імені Казимира Малевича Інституту практичної культурології та арт-менеджменту НАКККиМ (м. Київ, Україна), тема доповіді: «Професійна діяльність продюсера – важливий аспект для успішної презентації українського фотомистецтва європейській спільноті» («The professional activity of the producer is an important aspect for the successful presentation of Ukrainian photo art to the European community») та багатьох інших.

Насиченими й інформативними були майстер-класи.

20 грудня 2023 року майстер-клас на тему «Звукорежисура в Україні: види та євроінтеграційні процеси» представила *Надія Бондарець* – саундекспертка, медіатренерка, звукорежисерка, викладачка КНУКиМ і КУК, аспірантка НАКККиМ (див. рис. 41).

21 грудня 2023 року було представлено три майстер-класи.

Ірина Маноха, доктор психологічних наук, професор, директор Східно-Європейського Інституту Психології (Україна – Франція) провела майстер-клас на тему: «Сучасна освіта: лідерство як світовий тренд» (див. рис. 51–52).

Д-р *Анджей Мірські*, доктор психологічних наук, професор Ягелонського університету, Краківської академії імені Анджее Фрича Моджевського (Польща) презентував майстер-клас на тему: «Талант та стимуляція в освіті: психологічні інструменти як освітній тренд».

Олена Ілленко, викладач Східно-Європейського Інституту Психології (м. Київ, Україна – Франція) представила бачення особистого брендингу викладача і спікера (тема доповіді: «Особистий брендинг викладача і спікера»).

Заклучна частина заходу містила напрацювання рекомендацій конференції, в яких відображено сфери, концепції, ефективність подальшого руху в продюсерській діяльності у сучасному культурно-мистецькому просторі, зокрема в умовах війни, у яких ми наразі перебуваємо, підведення підсумків роботи і закриття конференції.

Конференція об'єднала представників європейських країн світу (Великобританія (Лондон), Італія (Губбіо), Польща (Краків), США (Детройт), Франція (Париж), Швейцарія (Женева, Дітікон), Україна (Київ)), які продемонстрували партнерство, активність, спільність, професіоналізм, підтримку і велику зацікавленість у продовженні співпраці у майбутньому.

Велика вдячність Національній історичній бібліотеці України та її генеральному директору, заслуженому працівнику культури України *Самохваловій Аллі Віталіївні* за багаторічне партнерство і ефективну співпрацю.

У складі організаційної групи конференції, головою якої є *Ліфінцева Галина Олексіївна*, методистка вищої категорії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, членкиня творчої Спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва», співпрацювали *Попович Марія Олександрівна*, старша викладачка, провідний концертмейстер кафедри вокального мистецтва ІСМ НАКККиМ, *Хістева Тамара Миколаївна*, методист вищої категорії кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ІСМ НАККККиМ, *Супрунова Дарина Андріївна*, лаборант кафедри вокального мистецтва ІСМ НАККККиМ, аспірант НАККККиМ. У партнерстві в оргкомітеті конференції також співпрацювала *Горенко Лариса Іванівна*, кандидатка мистецтвознавства, докторка філософії (Ph.D), старша наукова співробітниця, відмінниця освіти України, професорка кафедри сценічного мистецтва і культури Київського національного університету технологій та дизайну, заслужена діячка естрадного мистецтва України.

У групі комп'ютерно-звукового забезпечення ефективно і злагоджено співпрацювали *Комар Володимир Олександрович*, старший викладач кафедри музичного продакшну ІСМ НАКККиМ та *Ланутько Ілля*, здобувач кафедри музичного продакшну ІСМ НАКККиМ.

Проведення XIII Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність» вчергове презентувало науково-практичне спрямування роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв у контексті ефективності міжнародних партнерських взаємозв'язків, сфер, концепцій і стратегій, підтвердивши актуальність і перспективність, окресливши нові завдання і шляхи подальшого поступу.

СВІТЛИНИ



Рис. 1. На фото: Вітальне слово першого проректора з науково-педагогічної роботи НАКККиМ, доктора педагогічних наук, доцента Степаненко Людмили Михайлівни (Lyudmyla Stepanenko).

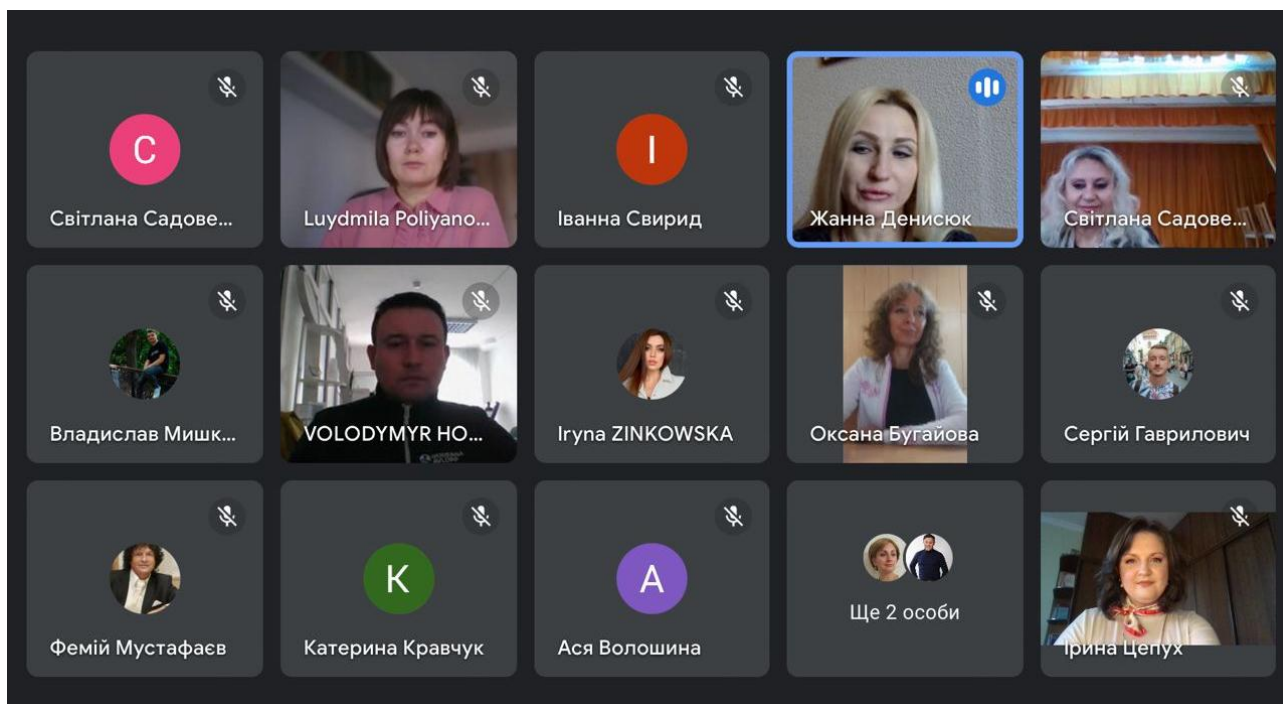


Рис. 2. На фото: Вітальне слово в.о. проректора з наукової роботи та міжнародних зв'язків НАКККіМ, доктора культурології, доцента Денісюк Жанни Захарівни (Zhanna Denysyuk).

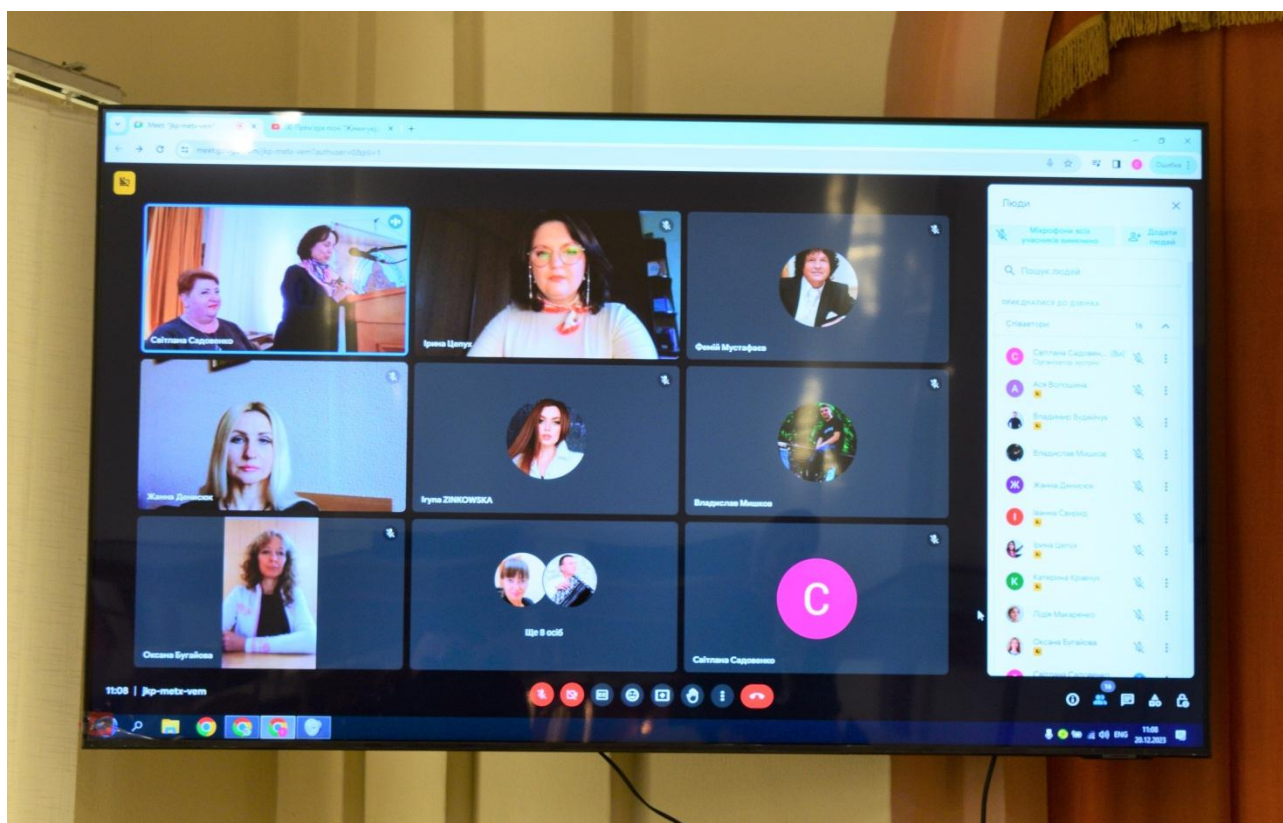


Рис. 3. На фото: Учасники Пленарного засідання конференції.



Рис. 4. На фото: Вітальне слово учасникам конференції від виконувачки обов'язків проректора з науково-педагогічної та виховної роботи НАКККиМ, заслуженого працівника культури України Трусової Ірини Вікторівни (Iryna Trusova).



Рис. 5. На фото: Відкриття конференції.

Зліва – направо: директор ННІ сучасного мистецтва, кандидат мистецтвознавства, доцент М. А. Кулиняк; виконувачка обов'язків проректора з науково-педагогічної та виховної роботи НАКККиМ, заслужений працівник культури України І. В. Трусова; доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України, керівник проекту С. М. Садовенко; методист вищої категорії НАКККиМ, керівник робочої групи конференції Г. О. Ліфінцева.



Рис. 6, 7. На фото:

Вступне слово директора Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ,
кандидата мистецтвознавства, доцента
Кулиняка Михайла Андрійовича (Mykhaylo Kulynyak).



**XIII Міжнародна науково-практична конференція
«Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI
століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії»**

ПРИВІТАННЯ учасникам Конференції

Вельмиповажні колеги!

У психології є поняття та категорія, які позначають і окреслюють особливу функцію людини – здатність і вміння зумовлювати зміст, характер і стратегію свого власного розвитку, а також – інших людей, близьких і далеких, хто потребує такого скеровування і супроводу. Ці поняття і категорія – *суб'єкт та суб'єктність*.

У літературі та літературознавстві є поняття, яке позначає безпосередню суб'єктність текстів і всього, що вони окреслюють та актуалізують в читачеві й тому, хто чуттями і душою сприймає текст чи твір. Це поняття – *авторство*.

У сфері мистецтва і культури є також особливі поняття – *продюсер, продюсування*, що втілюють у собі елементи перших двох категорій, про які йшлося вище. Продюсер – той, хто є суб'єктом і автором того, що твориться, створюється, відбувається і – втілюється в особливий – суб'єктний і авторський – *результат, твір, продукт*.

Сьогодні, в умовах війни, названі характеристики і здатності – особливо потрібні. Говорити про них – особливо важливо. Думається, так ми актуалізуватимемо по-справжньому мирні – близькі і віддалені водночас – перспективи усталення нашої культури як – нарешті – вільної, по-справжньому незалежної і – суб'єктної, авторської, неповторно-самобутньої..

Тож, зичу успіху нашій Конференції, натхнених бачень і перспектив – в ім'я миру і правдивої незалежності нашого Духу, нашої Культури, нашої Душі!

З повагою, сердечно –

доктор психологічних наук, професор, директор Східно-Європейського Інституту Психології (Україна - Франція)

Ірина Маноха

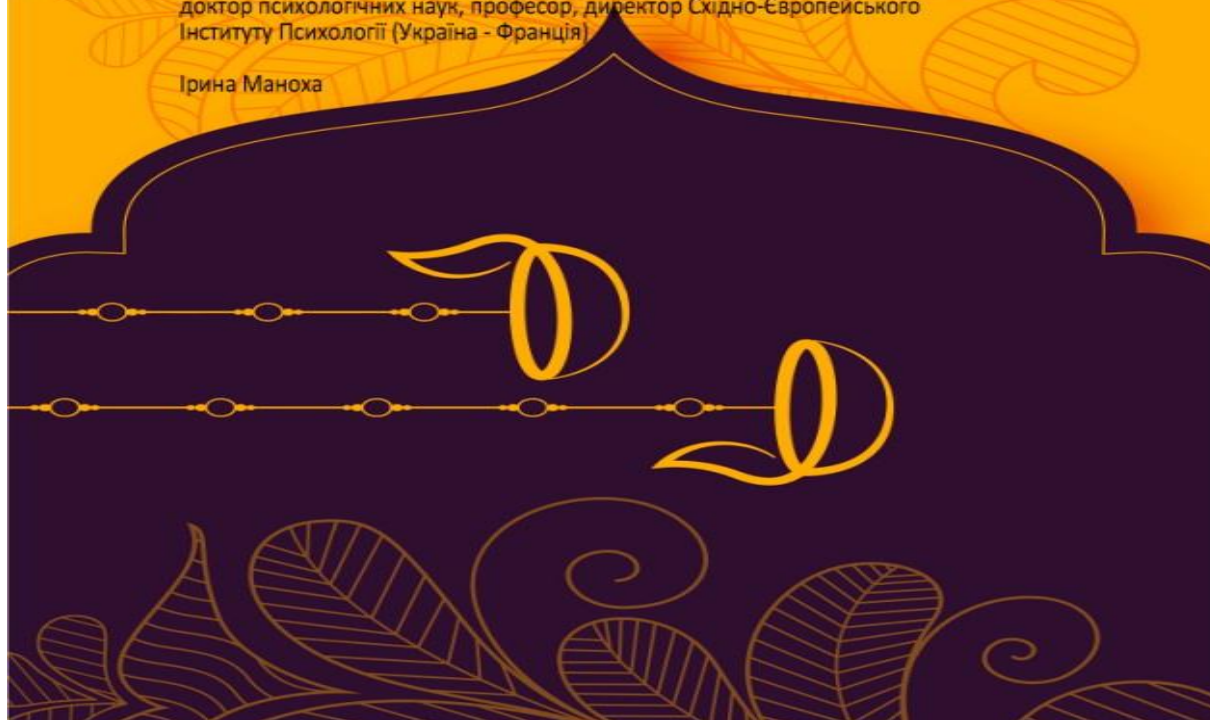


Рис. 8. Вітальний лист учасникам конференції від Манохи Ірини Петрівни (Iryna Manokha), доктора психологічних наук, професора, директора Східно-Європейського Інституту Психології (Україна – Франція).



Рис. 9. На фото:
Вітальне слово Горчакова Андрія Анатолійовича (Andriy Gorchakov),
почесного радника Посольства В'єтнаму в Україні, члена Правління
Українського Фонду культури, арт-продюсера, колекціонера.



*Рис. 10, 11, 12. На фото:
Творчі вітання. Концертні
виступи.*

*Марія Попович, лауреат
міжнародних конкурсів,
старший викладач кафедри
вокального мистецтва ІСМ
НАКККіМ.*

*Оксана Петрикова,
заслужена діячка мистецтв
України, доцентка, доцентка
кафедри вокального мистецтва
ІСМ НАКККіМ.*

*Юлія Мартинова-Любецька,
заслужена артистка України,
солістка та ведуча
Академічного ансамблю пісні
й танцю, магістрантка НАКККіМ*





Рис. 13. На фото: Пленарна доповідь Стеценка Кирила Вадимовича (Kyrylo Stetsenko), народного артиста України, професора, музиканта, композитора (м. Київ, Україна).



Рис. 14. На фото: Під час пленарної доповіді К. В. Стеценка. Ведуча конференції – С. М. Садовенко.



Рис. 15, 16, 17. На фото: Виступ народного артиста України, композитора, скрипаля *Стеценка Кирила Вадимовича* (Kyrylo Stetsenko).

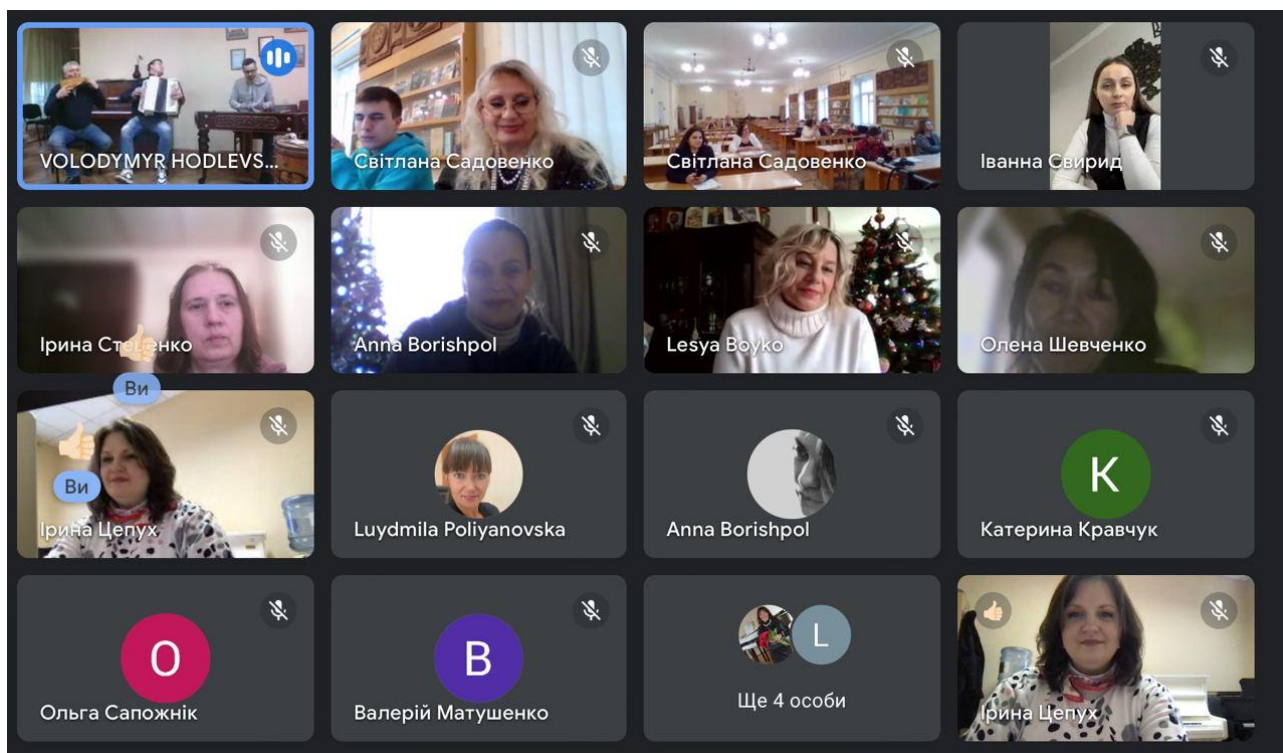


Рис. 18, 19, 20. На фото: Учасники конференції: Леся Королик (Італія), Леся Микитин (Франція), Оксана Парфус, Ірина Рябчун, Олена Шевченко, Ганна Боришполь, Людмила Поляновська, Ірина Стеценко, Сніжана Отрішко, Юлія Мартинова-Любецька, Олег Зайцев, Ірина Цепух, Іванна Свирид та ін.

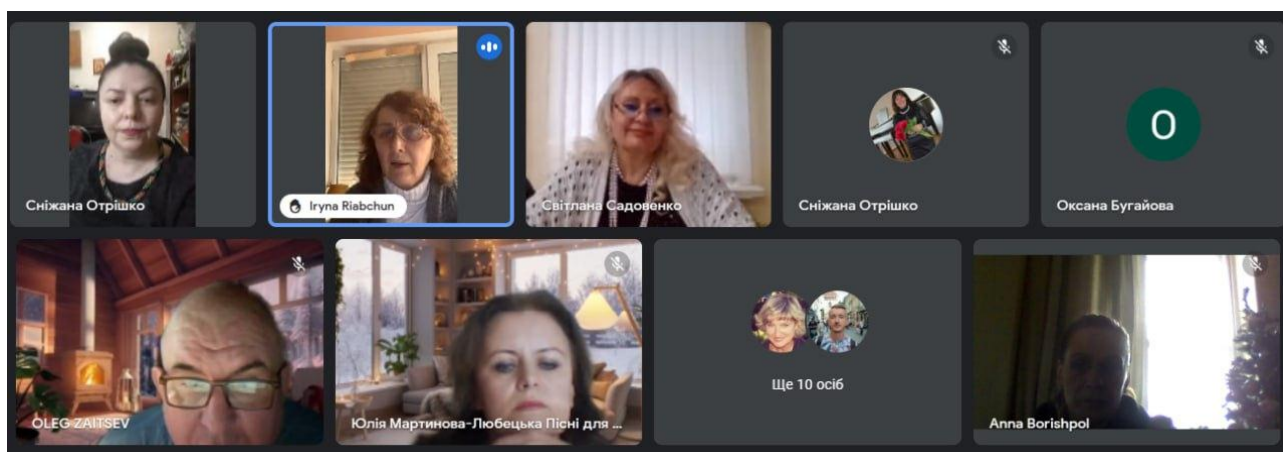
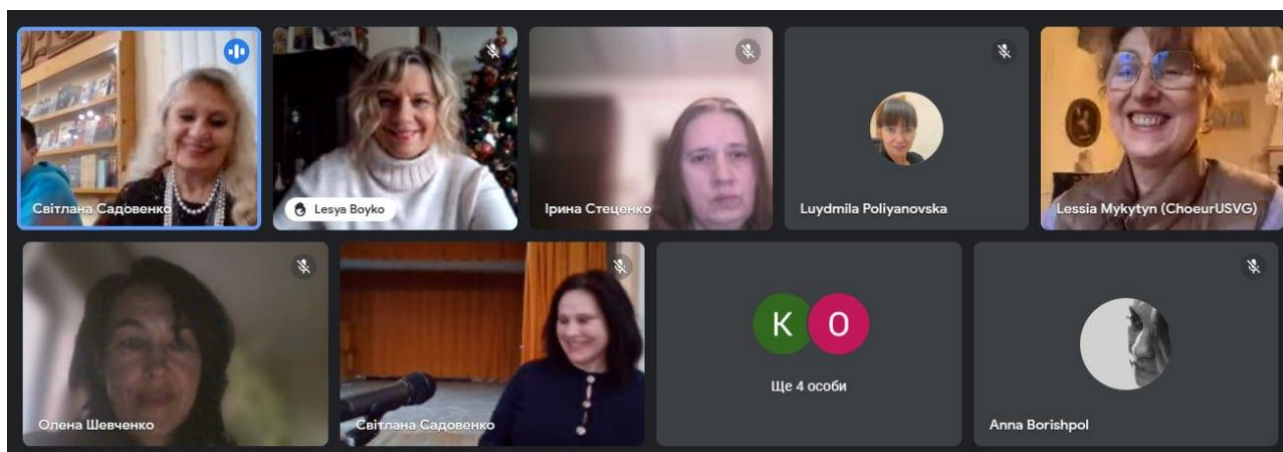




Рис. 21. На фото: Доповідь Нєдін Лариси Миколлаївни (Larisa Nedin), заслуженої артистки України, доцентки кафедри акторської майстерності та режисури драми; доцентки кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого (м. Київ, Україна).



*Рис. 22. На фото:
Під час конференції: Г. О. Ліфінцева, Л. М. Нєдін, С. М. Садовєнко.*



Рис. 23. На фото: Ведуча конференції Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko) під час доповіді Недін Лариси Миколаївни (Larisa Nedin), заслуженої артистки України, доцентки кафедри акторської майстерності та режисури драми; доцентки кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого (м. Київ, Україна).



Рис. 24. На фото: Робочі моменти конференції. Підготовка до проведення Круглого столу. Керівник проєкту – Світлана Садовенко (Svitlana Sadovenko), голова організаційної групи – Галина Ліфінцева (Galyna Lifintseva).



*Рис. 25. На фото(зліва – направо):
Оксана Парфус (Oksana Parfus), Світлана Садовенко (Svitlana Sadovenko),
Галина Ліфінцева (Galyna Lifintseva),
Тетяна Кондратенко (Tetyana Kondratenko)*



Рис. 26. На фото: Бондарець Надія (Nadiya Bondarets) та учасник конференції



Рис. 27, 28. На фото: Учасники XIII Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність», 20-21 грудня 2023 р.





Рис. 29. На фото: Попович Марія Олександрівна (Maria Popovych).



*Рис. 30. На фото: Пагурець Людмила Євгенівна (Ludmila Pagurets),
голова ГО «Соціально-психологічний центр святого Володимира», кандидат
педагогічних наук, доцент*



Рис. 31. На фото: Колосок Вадим Іванович (Vadym Kolosok), режисер і ведучий програм українського радіо (м. Київ, Україна).



Рис. 32. На фото: Під час роботи конференції.



Рис. 33, 34. На фото: Учасники XIII Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність», 20-21 грудня 2023 р.





Рис. 35, 36. На фото: Учасники XIII Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність», 20-21 грудня 2023 р.



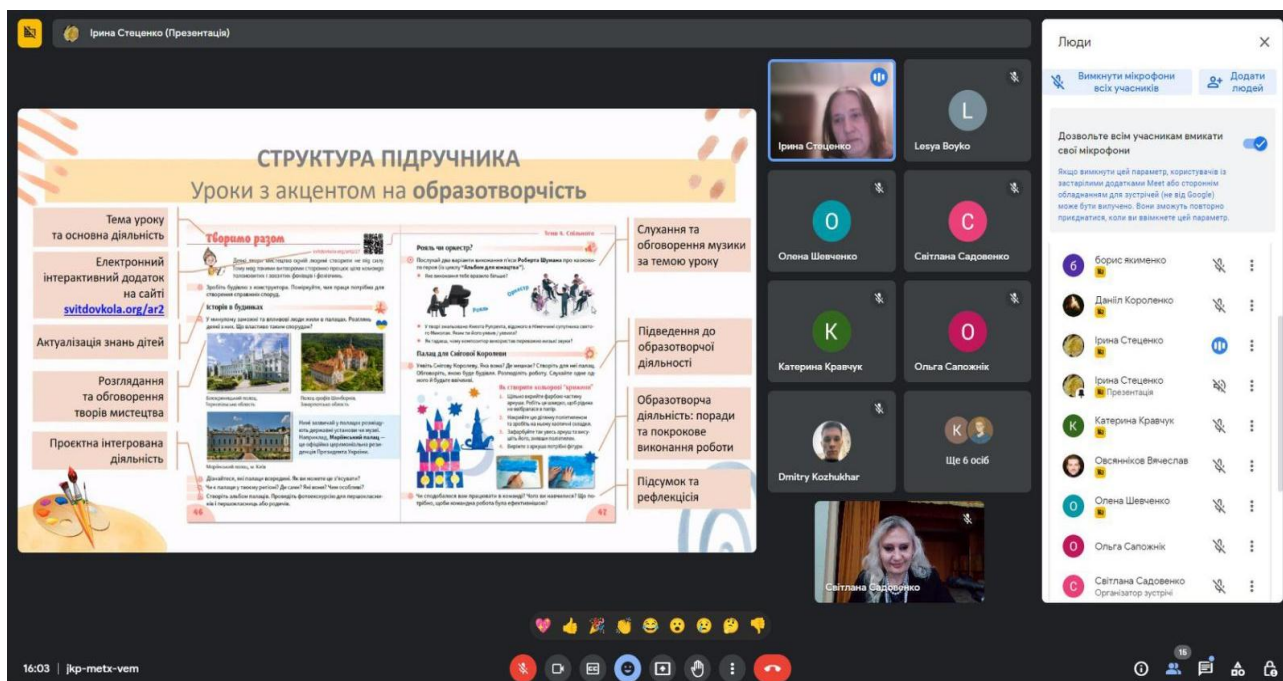


Рис. 37. На фото: Фрагмент презентації доповіді Стеценко Ірини Борисівни (Iryna Stetsenko), наукового співробітника Міжнародного науково-навчального центру інформаційних технологій та систем НАНУ та МОНУ, старшого викладача кафедри педагогіки та освіти Маріупольського Державного університету та Садovenko Світлани Миколаївни (Svitlana Sadovenko), професора кафедри вокального мистецтва ІСМ НАКККіМ, доктора культурології, професора, заслуженого діяча мистецтв України (м. Київ, Україна).

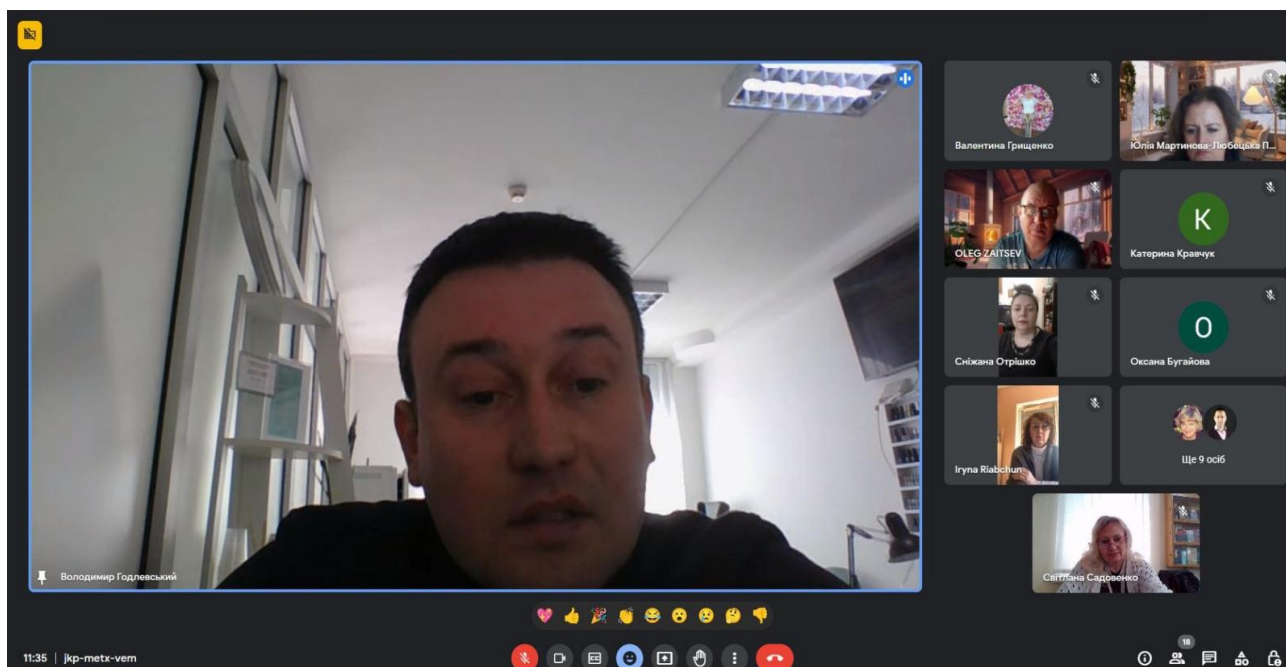


Рис. 38. На фото: Доповідає Годлевський Володимир Олександрович (Volodymyr Godlevsky), аспірант НАКККіМ (м. Київ, Україна).

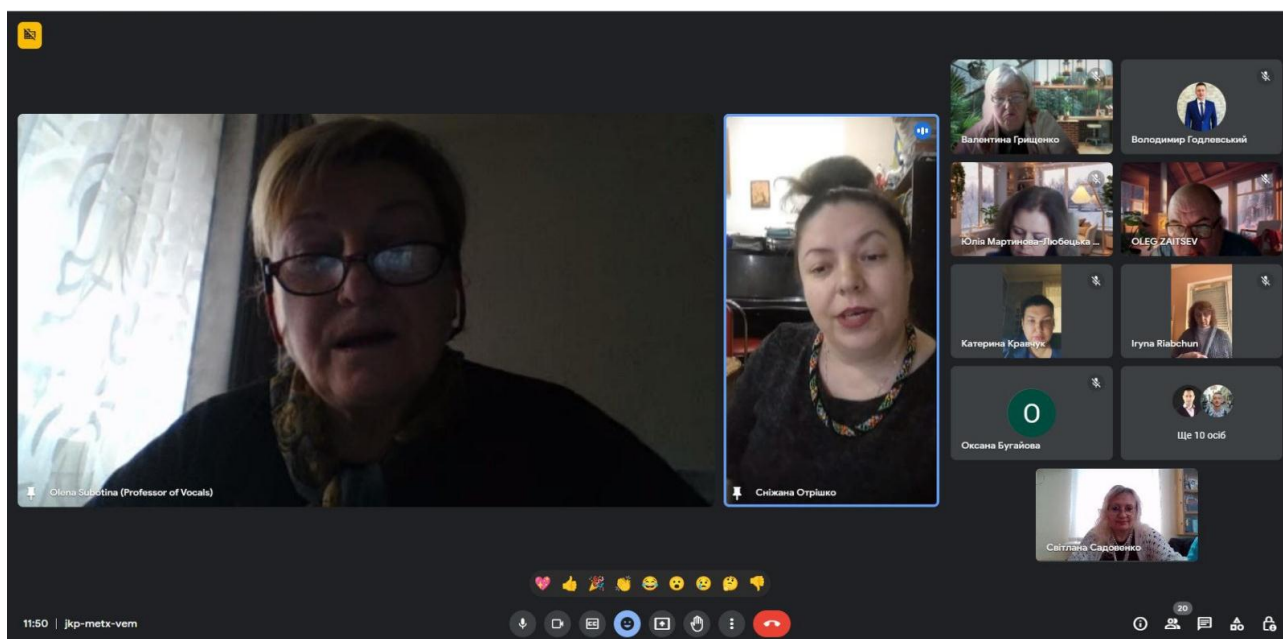


Рис. 39. На фото: Учасники Круглого столу XIII Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність», 20-21 грудня 2023 р. Дискусія, викликана доповіддю Суботіної Олени Павлівни (Olena Subotina), викладача естрадного вокалу вищої кваліфікаційної категорії, авторки мистецьких проєктів, продюсерки, членкині Асоціації діячів естрадного мистецтва України (м. Женева, Швейцарія).

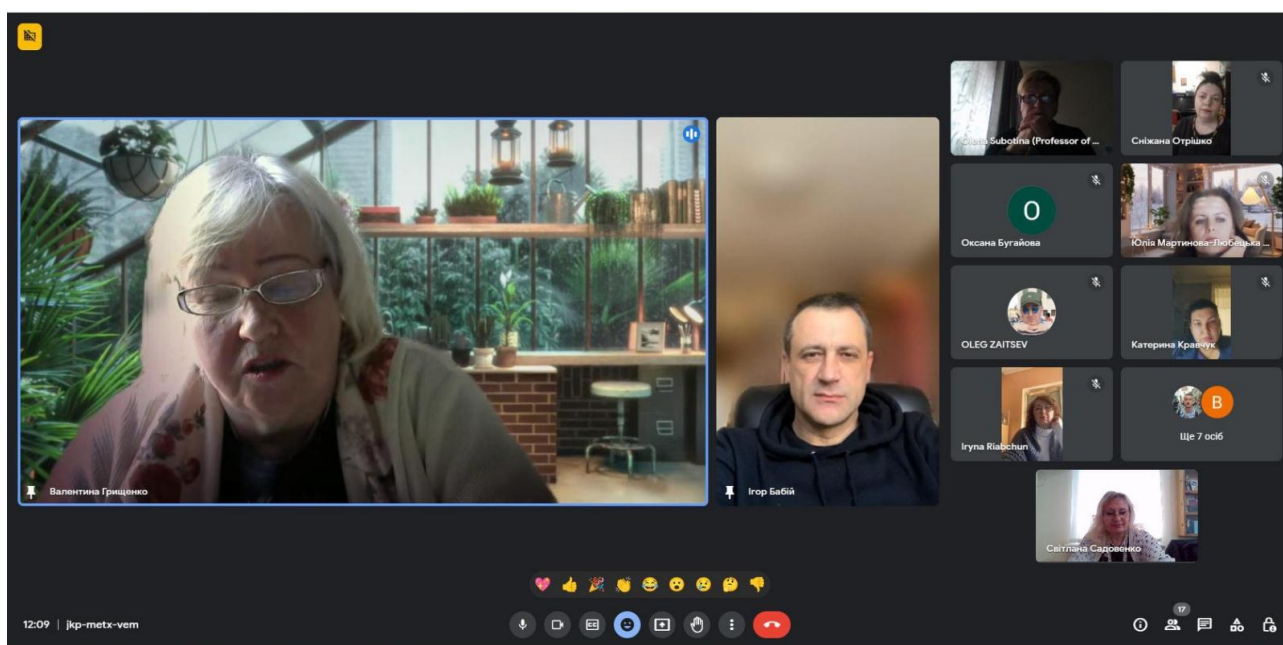


Рис. 40. На фото: Доповідь Грищенко Валентини Іванівни (Valentina Grishchenko), кандидата педагогічних наук, доцента, доцента кафедри музичного продакшну НАКККіМ (м. Київ, Україна).



Рис. 41. На фото: Майстер-клас на тему: «Звукорежисура в Україні: види та євроінтеграційні процеси». Ведуча – Бондарець Надія (Nadiya Bondarets), саундекспертка, медіатренерка, звукорежисерка, викладачка КНУКІМ і КУК, аспірантка НАКККІМ (м. Київ, Україна).



Рис. 42. На фото: Доповідь Кондратенко Тетяни Григорівни (Tetyana Kondratenko).



Рис. 43. Доповідь Королик-Бойко Лесі Євстахіївни (Lesya Korolyk-Boyko) (Італія) викликала жваву дискусію.



Рис. 44. Під час конференції



Рис. 45. На фото: Учасники Круглого столу. Подяка Національній історичній бібліотеці України за багаторічну співпрацю

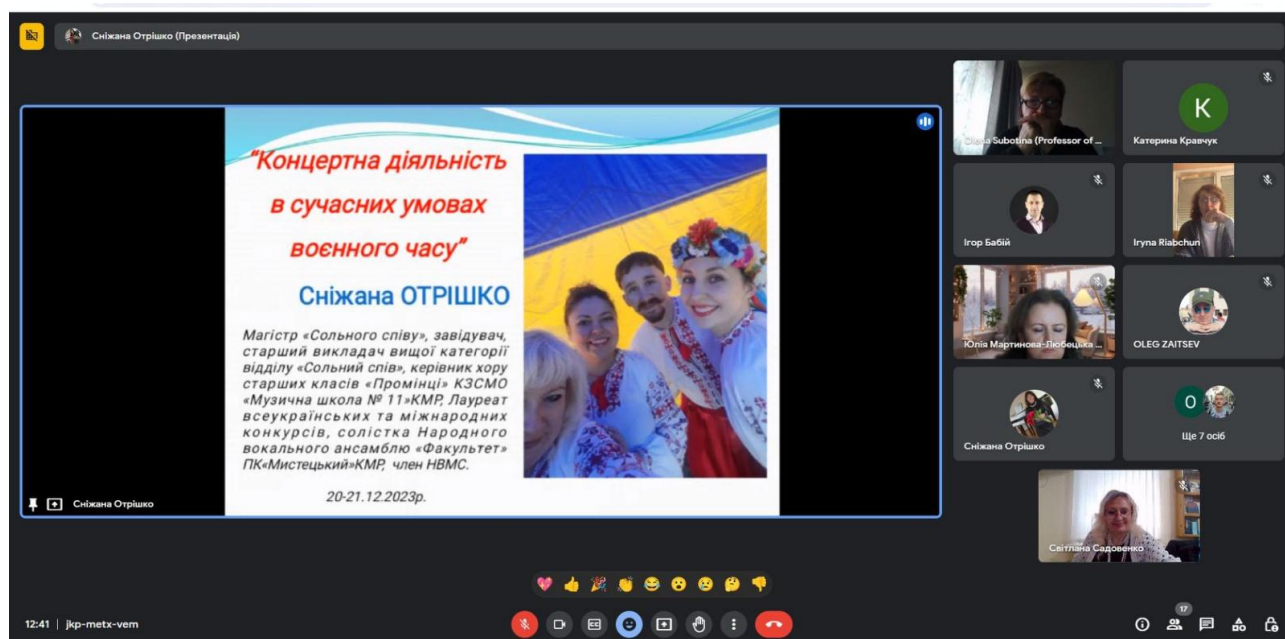


Рис 46. На фото: Під час виступу Отрішко Сніжани Михайлівни (Snizhanna Otrishko), викладача вищої категорії та завідуючої відділу «Сольний спів», керівника хору старших класів «Промінці» Комунального спеціалізованого мистецького навчального закладу «Музична школа №11» Криворізької міської ради, солістки Народного вокального ансамблю «Факультет», члена Національної всеукраїнської музичної спілки (м. Кривий Ріг).

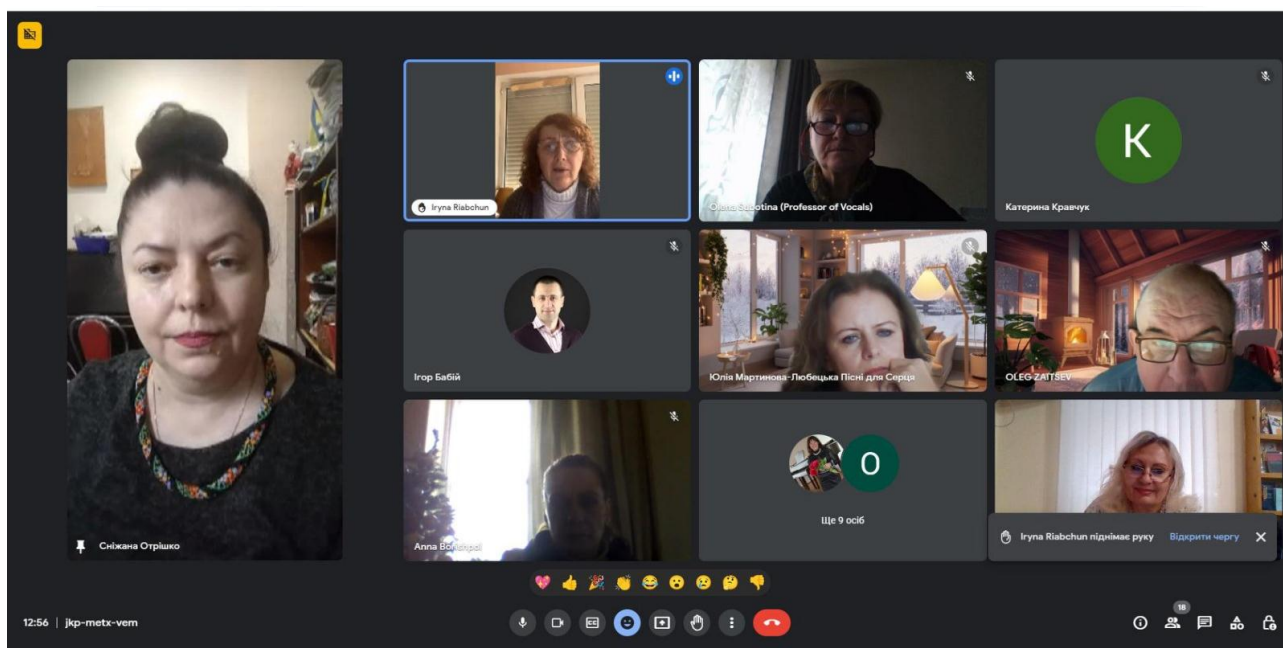


Рис. 47. На фото: Під час виступу Сніжани Михайлівни Отрішко (Snizhana Otrishko), викладача вищої категорії та завідуючої відділу «Сольний спів», керівника хору старших класів «Промінці» Комунального спеціалізованого мистецького навчального закладу «Музична школа №11» Криворізької міської ради, солістки Народного вокального ансамблю «Факультет», члена Національної всеукраїнської музичної спілки (м. Кривий Ріг).



Рис. 48. На фото: Виступ Сендецького Андрія (Andriy Sendetsky), аспіранта НАККККіМ (м. Київ, Україна).

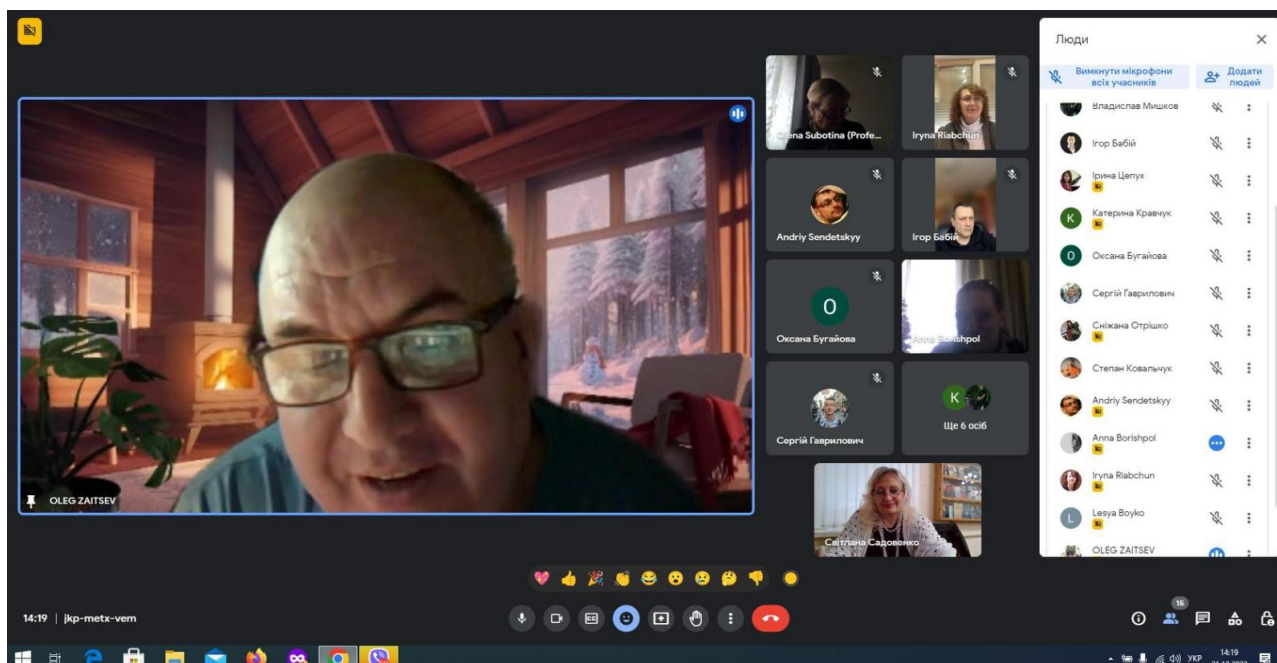


Рис. 49. На фото: Виступ Зайцева Олега Дмитровича (Oleg Zaitsev), заслуженого працівника культури України, аспіранта НАКККіМ (м. Київ).

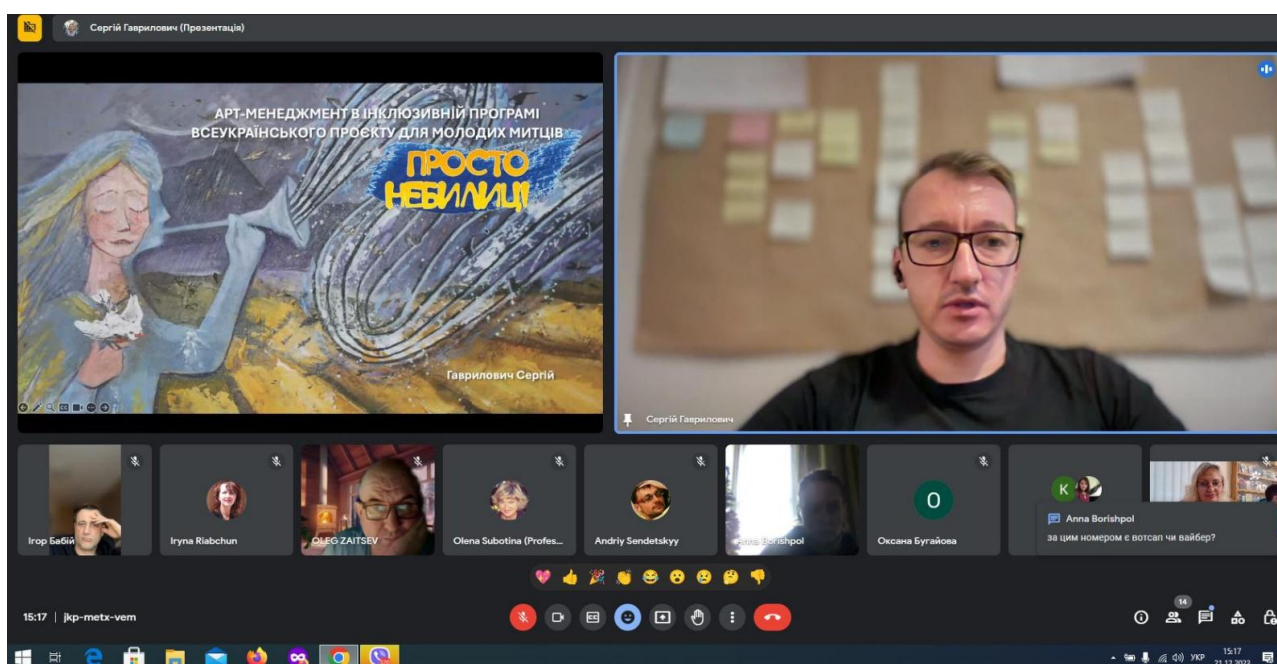


Рис. 50. На фото: Виступ Гавриловича Сергія Миколайовича (Havrylovych Serhiy), аспіранта Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Львів, Україна).

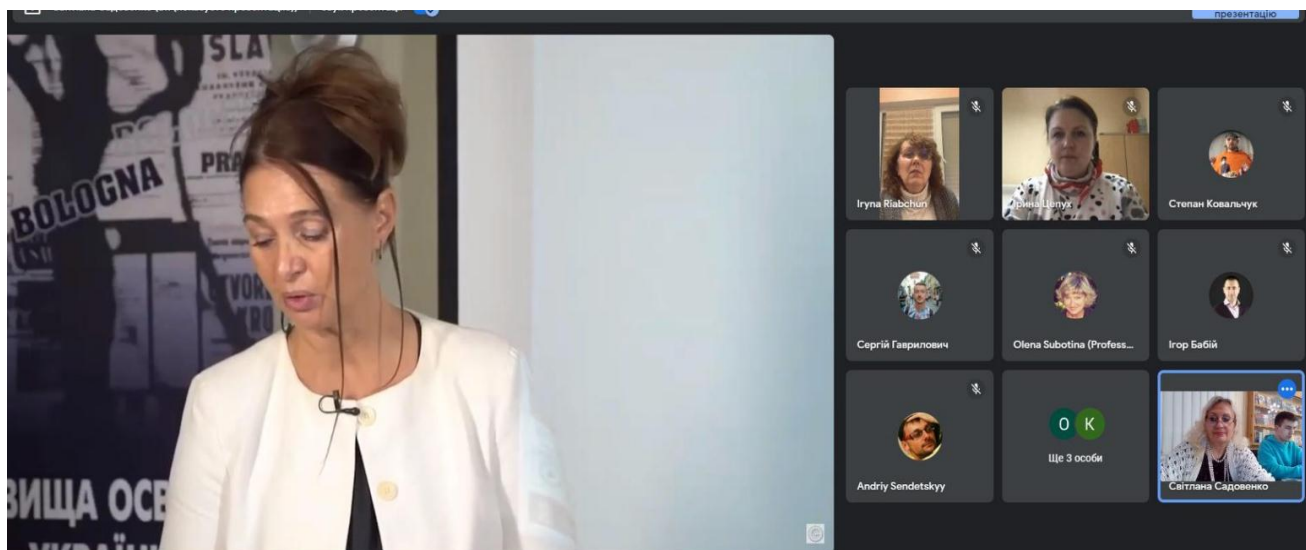


Рис. 51, 52. На фото:
 Майстер-клас *Манохи Ірини Петрівни (Ірина Маноха)*,
 доктора психологічних наук, професора, директора Східно-Європейського
 Інституту Психології (м. Київ, Україна – Франція).





Рис. 53. На фото: Неволов Василь Васильович (Vasil Nevolov), кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, голова правління Київської міської організації ВГО Товариство «Знання» України, письменник (м. Київ, Україна).



Рис. 54. На фото: Учасники конференції.



Рис. 55, 56, 57, 58, 59. На фото: Під час роботи конференції.

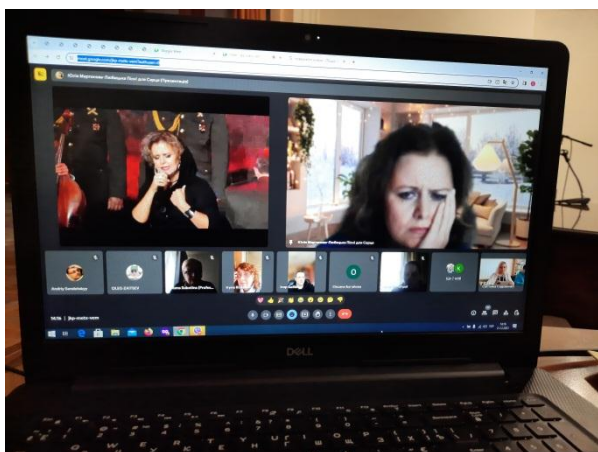




Рис. 60. На фото:

Генеральний директор Національної історичної бібліотеки України, заслужений працівник культури України *Скорохватова Алла Віталіївна* (*Alla Skorokhvatova*) (посередині), автор та куратор проєкту, професор кафедри вокального мистецтва та кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ІСМ НАКККіМ, доктор культурології, професор, член Національної всеукраїнської музичної спілки, член Національної ради жінок України, член правління Київської міської організації НВМС, заслужений діяч мистецтв України *Світлана Миколаївна Садовенко* (*Svitlana Sadovenko*) (ліворуч), голова організаційної групи, методист вищої категорії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член творчої Спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва» *Галина Олексіївна Ліфінцева* (*Galyna Lifintseva*) (праворуч).

ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА
В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ
XXI СТОЛІТТЯ: СФЕРИ, КОНЦЕПЦІЇ, ЕФЕКТИВНІСТЬ

**THE ACTIVITY OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL
AND ARTISTIC SPACE OF THE 21ST CENTURY:
SPHERES, CONCEPTS, EFFECTIVENESS**



Афоніна Олена Сталівна
(Olena Afonina),
доктор мистецтвознавства,
професор, професор кафедри
хореографії Інституту сучасного
мистецтва Національної академії
керівних кадрів культури і
мистецтв (Doctor in Art Studies,
Professor, Professor of the
Department of Choreography at the
Institute of Contemporary Art of the
National Academy of Culture and Arts
Management)
 ORCID iD 0000-0003-1627-6362
 0679142324, e-mail:
aolena7@gmail.com
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

МУЗИЧНЕ ПРОДЮСУВАННЯ В ІМЕНАХ ТА ІСТОРІЯХ

MUSICAL PRODUCTION IN NAMES AND STORIES

В історії музики продюсування було пов'язано з діяльністю відомих імпресаріо. У творчому просторі сьогодення цей вид діяльності і продовжує традиції імпресаріо, і багато в чому відрізняється. Зміни пов'язані з тим, що відбулися суттєві трансформації самого процесу запису, технічних можливостей фіксації, загальної ситуації навколо кар'єри музикантів. Але все одно цікаво озирнутися на сто років тому і

знайти те, що можна вважати самим головним в історичному продюсуванні для мистецтва сьогодення.

За різними джерелами, музичний продюсер має знати процес запису музики, вироблення якісної конкурентоспроможної продукції та її успішне просування на музичному ринку. Наскільки ці проблеми пов'язані зі знаннями методики інтерпретації обраної музики, вибором найкращих виконавців, формуванням музичних ансамблів, контролем всіх процесів? У сфері електронної музики, хіп-хопу музичний продюсер є художником, який приймає участь у творчому процесі і поєднує різні сфери роботи: інтерпретацію, композицію, звукоінженерію та виробництво музики в класичному розумінні [5, с. 135].

У класичній музиці керівник приблизно відповідає ролі музичного продюсера і має значний вплив на кінцевий результат. Але хочемо висвітлити інший, не менш важливий аспект діяльності музичного продюсера – у збереженні в історії імен та їхньої творчості. Тобто – збереження в історії імені продюсера та його творчості, а діяльність продюсера – це кроки до збереження імен виконавців та їхнього творчого шляху. Якби не було діяльності музичного продюсера, ми б не мали уяви про відомих і невідомих виконавців, які працювали сто років тому.

У цьому контексті нам цікава особистість і творча діяльність виконавця-піаніста Фредеріка Вільяма Гайсберга, творчу сферу якого пов'язують з технологіями відтворення, а саме, грамофоном, вініловими платівками. А у подальшому його зусилля були спрямовані на вдосконалення технологій промислового запису. Маючи власний виконавський досвід, Ф. Гайсберг плідно працював з технікою запису. Як зауважує дослідник його творчості П. Гронов, сто років тому «поділ праці в студії звукозапису був низьким, оскільки завдання звукорежисера, музичного продюсера та артистів і керівника репертуару часто поєднувалися в одній особі» [4, с. 70]. Перша студія звукозапису була відкрита саме Ф. Гайсбергом [4, с. 11]. Він співпрацював з німецько-єврейським емігрантом Емілем Берлінером [5, с. 135]. Спочатку він працював у США. Починав свою кар'єру як акомпаніатор фортепіано в

Berliner Gram-O-Phone Company, а далі продовжив працювати у Gramophone Company в Англії як перший інженер звукозапису (1898). У 1902 році він зафіксував голос Енріко Карузо. Записи були сенсаційними і це сприяло його кар'єрі.

Він здійснює запис австралійської співачки з ресторану «Rules» на Мейден Лейн – Сірією Ламонте (1902, Лондон). Пізніше були записані міжнародні зірки: Аделіна Патті, Франческо Таманьо, Беніаміно Гіглі, Неллі Мелба, Джон Маккормак, Фріц Крейслер [3].

Серед основних задач у своїй діяльності Ф. Гайсберг відзначав: 1) знайти найкращих артистів; 2) підписати з ними контракт; 3) точно зафіксувати їхні виступи на диску з якісним звуком. Він не втручався у виконавський процес, оскільки вважав, що це є прерогативою співаків. Однією із виконавиць, з якою працював Ф. Гайсберг, була італійська співачка з колоратурним сопрано – Аделіна Патті (1843–1919). Вона почала співати рано у концертах з сестрами в США. Дебютувала в головній ролі «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті у Музичній академії в Нью-Йорку (1859). Її тріумф в головній партії в опері В. Белліні «Соннамбула» відбувся у Ковент-Гардені (1861). Із записів 1906 року («Connais-tu le pays» з Міньйона, «Air des bijoux» з «Фауста», «Batti, batti» з «Дон Жуана», «Casta diva» з «Норми», «Ah! non credea mirarti» із «Соннамбула») можемо дізнатися про її бездоганне володіння технікою.

Ф. Гайсберг працював з італійським оперним співаком, відомий в Європі та Америці тенором Франческо Таманьо (1850–1905). Він залишився в історії музики як виконавець ролі Отелло в опері Д. Верді. Завдяки записам Ф. Гайсберга співак відомий як найстаріший італійський тенор, голос якого зберігся у тривалості 4 хвилини 20 секунд у номері «Смерть Отелло» (1903). Його дитинство було нелегким, але йому пощастило отримати певну кількість уроків у справжнього співака і учителя Карло Педротті у Турині. Після цього хлопець щотижня виконував співочі вправи. І одного дня, коли в театрі захворів тенор, його запросили виконати в опері «Поліуто» тенорову партію. З того часу Франческо працював у Театрі Регіо (1871). Далі була партія в опері «Бали

під маскою» (1875). Згодом співак дебютував в ролі Васко да Гами в опері Дж. Мейєрбера «Африканці» (1878, Театрі де ла Скала в Мілані). Так почалася кар'єра Таманьо.

Ф. Таманьо був одним із перших ліричних виконавців, партії якого були записані для продажу фірмою «Gramophone Company» під його власним ім'ям. Він отримував гонорари вдвічі вищі, ніж інші. На думку критиків, він мав неймовірно потужний голос. Енергія і точне фразування зробили співака найвидатнішим тенором і ліриком. Його техніка була успадкована від співу італійської традиції з поглибленою увагою до зрозумілості тексту. Він прекрасно передавав тексти, що впливало на сприйняття лібрето та драматичну інтерпретацію. І про ці якості можемо дізнатися після прослуховування історичних записів голосу Таманьо.

Інша співачка, з якою працював Ф. Гайсберг, була австралійка з колоратурним сопрано Неллі Мелба (Хелен Портер Мітчелл, Річмонді, штат Вікторія, 1861 – 1931). Після отримання гарної музичної підготовки у своїй країні з видатним співаком П'єтро Чеккі, вона продовжила навчання в Європі у Матільди Маркезі та Мануеля Гарсія молодшого. Її сценічний псевдонім походив від міста Мельбурн, де відбувся її перший сольний концерт. А міжнародний дебют пройшов у Театрі де ла Монне в Брюсселі (1887) в ролі Джильди з «Ріголетто». Усі були вражені масштабами діапазону її голосу, незвичної гнучкості і чистоти. Не дивлячись на це, вона продовжила музичну освіту в Парижі (1890). У подальшому її особливо любили у Лондоні та Нью-Йорку. Це стосувалося її ролей в операх Верді, Вагнера Гуно, Томасі, Деліба і Массне.

На початку століття Густав Малер запросив її до Віденської опери (1900). Співачка була активною під час Першої світової війни. За свою громадську позицію вона отримала звання дами Британської імперії. Зі своїх виступів співачка зібрала 100000 фунтів для поранених. А залишився її голос у фонографічному записі разом з іншою видатною співачкою Аделіною Патті.

Збереглися грамплафони із записами її голосу на фонограф. Вона також була однією з перших, разом з Енріко Карузо, хто підписав контракт з берлінською «The Gramophone Company». Згідно з контрактом вона використовувала грамплатівки для запису свого вокалу. Перший запис датується 1904 роком [1; 2]. Співачка відзначилася у ролях Недди в опері «Паяци», Дездемони в «Отелло», Мімі в «Богемії», Маргарет у «Фаусті», головної ролі в «Аїді». Мельбурнська консерваторія носить її ім'я. Вона після завершення кар'єри там викладала.

Отже, завдяки тому, що існує продюсування, в історії музики залишилися імена видатних виконавців кінця XIX – першої чверті XX століття.

Використані джерела

1. Hetherington, Andy. Episode 17: Dame Nellie Melba. In: Sound Of The Hound [online]. June 29 2021 [cit. 15. 1. 2023]. Dostupné z: <https://soundofthehound.com/episode-17-dame-nellie-melba/>
2. Kušová, Tereza. Mistr Gramofon se narodil před sto šedesáti lety. Novinky.cz [online]. 20. 5. 2011 [cit. 15. 1. 2023]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/historie-mistr-gramofon-se-narodil-pred-sto-sedesati-lety-91055>.
3. Martland, Peter. Gaisberg, Frederick William (1873–1951), Oxford Dictionary of National Biography, 2004. URL: <https://www.oxforddnb.com/>
4. Pekka Gronow, Ilpo Saunio: International History of the Recording Industry. A&C Black, 1999. 416 p.
5. Ross Laird: Tantalizing Tingles. Greenwood Publishing Group, 1995. 296 p.

Бабій Ігор Леонідович (Ihor Babii),
*аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи імені Казимира
Малевича Інституту практичної культурології та арт-менеджменту
НАКККиМ (Department of Art Studies Kazimir Malevich of the Institute of
Practical Cultural Studies and Art Management of the National Academy of
Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

РОЛЬ ПРОДЮСЕРА У ФОТОМИСТЕЦТВІ

THE ROLE OF THE PRODUCER IN ART PHOTOGRAPHIC

Значимість продюсера в контексті фотомистецтва вимагає детального наукового аналізу так, як вважаємо, що ця роль наразі недостатньо досліджена науковцями. Відмінності функцій та обов'язків продюсера у фотомистецтві порівняно з традиційною роллю кінопродюсера або музикального продюсера, відкриває поле для досліджень щодо специфічних аспектів роботи продюсера в сфері фотографії, враховуючи її унікальні художні, культурні особливості та технічні вимоги. На нашу думку, ця фігура на арт-ринку фотомистецтва відіграє ключову роль у координації і інтеграції різноманітних елементів мистецького процесу, від концептуалізації проекту до його фінальної реалізації та презентації публіці. Вивчення його ролі в представленні фотографічних проєктів, допоможе краще зрозуміти, як саме продюсери формують сучасне фотомистецтво, і яким чином фотохудожникам налагодити з ними плідну співпрацю. На наш погляд, діяльність продюсера у фотомистецтві дещо схожа з роботою кінопродюсера. Ніл Вайсман, голова Нью-Йоркської Академії Кіномистецтва зазначає: «Кінопродюсер – одна з найважливіших ролей у кіновиробництві». Він описує роль кінопродюсера і процес виробництва як практичну, захоплюючу роль, яка включає «виявлення ідей для роботи зі сценаристами в розробці сценаріїв, складання комерційно життєздатних пакетів, залучення фінансування та розгляд усіх аспектів підготовки, зйомок/зйомок, пост-продакшну, а також маркетингу та дистрибуції». Відмінною особливістю роботи кінопродюсера, є наявність в

кіновиробництві таких видів продюсерів як: креативний, лінійний, шоураннер (сценарист), польовий, виконавчий, асоційований, співпродюсер.

Згідно нашого практичного дослідження вважаємо, що в фотомистецтві діяльність продюсера більш одноосібна порівняно з кіномистецтвом, носить різні назви в залежності від виду головної інституції в проєкті, а розподіл функцій продюсера в проєкті, частково делегується партнерам. Це пов'язано в першу чергу з масштабістю проєктів. Наприклад, створення кінопроєктів, переважає фотопроєкти за своєю ємкістю в ресурсах і технологіях, і в загальному має інші цілі проєкту, наприклад - це мільйонні касові збори. Але активна діяльність продюсера у сфері фотомистецтва, на нашу думку, є важливою умовою, з огляду на розповсюдження практики створення ресурсоемких технологічних фотопроєктів з високою комерційною складовою. Для успішного мистецького фотопроєкту характерно, що його головною метою є ознайомлення широкого загалу в світі з ідеєю автора, вираженою в унікальних фотографічних образах, де кінцевий результат матеріалізації художнього образу виявляється надзвичайно залежним до діяльності продюсера та всієї команди фахівців у фотопроєкті. Оскільки на відміну від кіномистецтва, цілями в успішному фотопроєкті є: організація експозицій художньої фотографії в престижних локаціях в багатьох країнах світу, продаж фоторобіт на провідних аукціонах, введення фоторобіт в музейний обіг, потужний інформаційний супровід всіх заходів. Реалізація такого плану роботи, вимагає достатнього фінансового і ресурсного забезпечення, напрацьованих комерційних зав'язків з профільними партнерами, і самотійно фотохудожнику весь об'єм необхідних робіт виконати складно. Але на відміну від кіномистецтва, автор фоторобіт грає більш важливу роль в фотопроєкті. Тому, в більшості випадків роль продюсера у фотомистецтві виконують художні галереї, чи продюсерами стають колекціонери фоторобіт або окремі арт-дилери, які супроводжують діяльність фотохудожника, монетизуючи свій вклад в розвиток фотохудожника, в сам фотопроєкт і в свої надбання.

На нашу думку, продюсер у фотомистецтві є головним розпорядником матеріально-технічних ресурсів та впливає на вибір теми, визначення мети та цілей проекту, кураторство робіт, стратегії промоції і розповсюдження фотографічних творів, залучення ресурсів та партнерів, а також формування команди фахівців і спеціалістів для проекту. Особливість його роботи – це певний вид інвестицій в фотохудожника і розвиток його творчості, згідно ідеї фотопроекту, тому його робота має комерційну раціональність або носить приклад соціальної відповідальності. І в зв'язку з цим, він є залежним від культурних вподобань аудиторії та змінних тенденцій у сфері мистецтва, що вимагає від нього гнучкості, адаптивності та глибокого розуміння культурного контексту, в якому відбувається проєкт.

Як приклад, можемо навести один з випадків включення фотографії українських авторів в колекцію музею – Центру сучасного мистецтва Жоржа Помпиду у Парижі, які були обрані та даровані йому у 2021 році, за спільної співпраці українських продюсерів та їх партнерів з музею. Основна тематика цих фоторобіт демонструвала соціалістичний реалізм та проблемні соціальні реалії періоду перебудови. І їх періодичне експонування в 2022 і в 2023 році Центром Помпиду, відображають значний інтерес з боку європейської культурної інституції, як і їх цільової аудиторії, до радянської і української історичної та соціальної контекстуалізації через візуальне мистецтво, незважаючи на багаторічну перерву в хронології відображених подій на фотографіях. Як зазначає один з продюсерів даного проєкту академік та колекціонер Б. Гриньов: «Але такі дарунки не можуть робити самі автори, тільки колекціонери або спадкоємці митця. Це у нас в Україні: пройшла в художника виставка десь у залі музею, митець на знак подяки по завершенні може подарувати свою картину. А за кордоном так не прийнято, та загалом у мистецтві так не робиться. Художнє життя як улаштоване? Важливий провенанс. Кожна робота – це частинка художника, його творіння, дітище, а музей – це крайня точка визнання художника. Він працює, тоді галерея нарешті бере його роботи, колекціонери купують їх, потім у колекції вони живуть своїм

життям, виставляються, і вже потім можуть потрапити в музей. А в нашій молодій країні цей ланцюжок іще не діє».

Можемо зазначити, що із за вище зазначеної складності проведення успішного міжнародного фотопроєкту і не розвинутої культури колекціювання художньої фотографії в Україні, вітчизняні фотохудожники обмежені в ресурсах, їм недостатньо практичних навичок співпраці з продюсерами, зокрема з колекціонерами та потужними мистецькими інституціями. В більшості випадків тягар організації фотопроєкту лягає на «плечі» самих авторів, що обмежує представлення українського фотомистецтва міжнародній аудиторії. Крім того, недостатні матеріально – технічні ресурси у українських продюсерів, та відсутність державної, профільної мистецької та спонсорської підтримки, привели до закінчення роботи багатьох цікавих українських заходів, в тому числі міжнародного напрямку роботи, як-от міжнародні ярмарки фотографії, фотоконкурси, видання спеціалізованих ЗМІ. Відповідно, вище зазначені особливості проведення фотопроєкту важливо враховувати профільним інституціям, а насамперед державним установам, відповідальними за фінансування культури, і фотомистецтва зокрема. Якщо ми хочемо покращити якість української культурної дипломатії, де фотомистецтво є однією з важливих складових, нам необхідно досліджувати і розвивати культуру продюсерства фотомистецьких проєктів.

Використані джерела

1. Юлія Байрачна, Український арт поїде у Центр Жоржа Помпиду *Укрінформ*. URL:<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3204859-ukrainskij-art-poide-u-centr-zorza-pompidu.html> (дата звернення: 19.12.2023).
2. Oksana Barshynova, De Kyiv à Kharkiv, les artistes ukrainiens en résistance [Від Києва до Харкова українські митці в опорі] *Centre Pompidou*. URL:<https://www.centrepompidou.fr/en/magazine/article/de-kyiv-a-kharkiv-les-artistes-ukrainiens-en-resistance> (date of access: 19.12.2023).
3. Journée d'études, Histoire de l'art contemporain en Ukraine: de la résistance contre le système à la construction d'un futur commun [Історія сучасного мистецтва в Україні: від опору системі до побудови спільного майбутнього] *Open Agenda*. URL:<https://openagenda.com/inha/events/histoires-de-lart-contemporain-en-ukraine?lang=en> (date of access: 19.12.2023).

4. NYFA, The role of film producer: their responsibilities in filmmaking [Роль кінопродюсера: його обов'язки під час створення фільму] NYFA. URL: <https://www.nyfa.edu/student-resources/role-of-a-film-producer/> (date of access: 20.12.2023).



**Бєдний Андрій Іванович
(Andriy Byednyy),**
аспірант кафедри теорії та історії
музичного виконавства
НМАУ ім. П. І. Чайковського
(Graduate student of the department
Of Theory and History of Music
Performance National Music Academy of
Ukraine Named after P. I. Tchaikovsky)
<https://orcid.org/0009-0002-3452-3400>
andrii.biednyi@gmail.com
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПРОДЮСУВАННЯ У СФЕРІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВОКАЛЬНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА

PRODUCTION IN THE FIELD OF INSTRUMENTAL-VOCAL POPULAR PERFORMANCE

Продюсування інструментально-вокальних творчих колективів є важливим аспектом розвитку музичної культури в Україні. Такий різновид діяльності в мистецтві охоплює вокальний та інструментальний виконавські аспекти і розвивається в різних жанрах, включаючи класику, поп-музику, джаз, рок, фольклор та ін.

Продюсери в естрадній сфері відіграють ключову роль. Вони відповідають за організацію виступів, запис музики, рекламу та популяризацію виконавців. Їх зусилля спрямовуються в напрямку розвитку музичної індустрії.

Успішність творчої діяльності продюсера залежить від професійних якостей та організаторських здібностей людини, серед них виділимо такі як: розуміння музики, жанрів, інструментів, технічні аспекти аудіо та

відеозаписів, аранжування та обробки музики та звуку. Комунікативні навички: креативність, організаційні здібності (від планування студійних сесій до гастрольних турів), стресостійкість (вміння працювати під тиском), етика та професіоналізм (дотримання етичних норм та професійності). Такі якості допомагають продюсеру ефективно працювати з виконавцями та досягати успіхів у музичному середовищі.

Серед видатних відомих продюсерів, можна виділити Світлану Садовенко, заслужену діячку мистецтв України, докторку культурології, професорку, професорку Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККиМ), художнього керівника народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва, який був створений нею 2005 року (див. рис. 1).



Рис. 1. На фото: Світлана Садовенко

За високі результати праці колектив отримав почесне звання «Народного художнього колективу» (див. рис. 2). Крім цього, це численні виступи в найпрестижніших концертних залах Києва з відомими народними артистами України – Мар’яном Гаденком, Ніною Матвієнко, Фемій Мустафасвим, Анатолієм Паламаренком, Наталією Шелепницькою, заслуженими діячами мистецтв України Оксаною Петриковою, Анжеолою

Ярмолюк, заслуженими артистами України Русланою Лоцман, Ярославом Руденко, Рубеном Толмачовим, заслуженою працівницею культури України Зоєю Ружин та багатьма іншими відомими особистостями сучасності (див. рис. 3), а також гастрольні закордонні тури до Німеччини, Польщі, Франції, Болгарії, Румунії та ін. [2].



Рис. 2. На фото: Народний художній колектив театр пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва.

Художній керівник – Світлана Садовенко.

Рис. 3. На фото:

*Анжела Ярмолюк, Фемій Мустафаєв, Ніна Матвієнко,
Світлана Садовенко*

Ще однією цікавою творчою особистістю є заслужений артист України, продюсер-баяніст Ігор Завадський (див. рис. 4).

Продюсерський успіх та організаторські здібності І. Завадського зробили його відомим не лише в Україні, але й за її межами. Він активно займається продюсерською діяльністю, сприяє популяризації баянного мистецтва через участь у міжнародних конкурсах і фестивалях. Крім того, протягом багатьох років І. Завадський регулярно дає сольні концерти у Будинку актора, виконуючи твори класичної музики, що свідчить про його невинну творчу активність.



Рис. 4. На фото: Ігор Завадський

Його організаторські таланти також проявляються у дискографії, що нараховує 16 музичних альбомів. Перший з них, «Мінор. Від Баха до П'яццолли», випущений у 2001 році, супроводжувався відеорядом, створеним його другом Андрієм Бригідою, який є незмінним помічником в усіх аспектах — від продажу квитків до запису концертів та його редагуванню.

Окрім концертної діяльності, І. Завадський веде активну онлайн-присутність, підтримуючи YouTube-канал і Facebook-сторінку. Його багатослівні дописи й коментарі під відео додають менеджменту і рекламі особливу емоційну складову, через яку він ділиться подіями свого творчого шляху та спілкуванню з аудиторією.

Відзначимо його активну співпрацю з видатними постатями: Є. І. Черказовою (клавійною акордеоністкою), С. Калініним (органістом), Б. Півненко (скрипалькою), Н. Матвієнко та ін.

Ще хочеться пригадати молодий сучасний творчий колектив ансамбль «SoloMia», який був створений навесні 2016 року. Учасниками гурту стали випускники Національного університету культури і мистецтв, Вокально-хорової студії при НЗАУН хорі імені Г. Верьовки та Національної музичної академії імені П. Чайковського. За досить короткий час вони своїми силами організували творчий процес,

напрацювали різноманітний репертуар та виготовили чудові сценічні костюми. За п'ять років колектив з концертами відвідав багато регіонів України. Починаючи від сільських Будинків культури до професійної сцени [1].

Продюсером ансамблю виступає баяніст Роман Шушвар, який закінчив НМАУ ім. П. І. Чайковського і володіє гарними організаторськими здібностями (див. рис. 5).

Отже, продюсування у сфері інструментально-вокального естрадного мистецтва вимагає від творчої особистості відкриття цілого комплексу нових професійних якостей, засвоєння специфічних умінь та навичок, а також спонукає до пошуку нових ідей та їх творчого втілення.



Рис. 5. На фото: Роман Шушвар

Використані джерела

1. Київ привітав ювілярів ансамблю «SoloMia». Назва з екрану. Режим доступу : <http://www.golos.com.ua/article/347823>
2. Народний художній колектив Театр пісні «Ладоньки». Назва з екрану. Режим доступу : <https://www.facebook.com/groups/1703356706576527>



Бондарець Надія Леонідівна (Bondarets Nadiya),
викладачка кафедри звукорежисури
Київського національного університету
культури і мистецтв,
викладачка кафедри кіно і телебачення
Київського університету культури,
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
(teacher of the department of sound engineering
Kyiv National University of Culture and Artsteacher
of the film and television department Kyiv
University of Culture, postgraduate student of the
National Academy of Culture and Arts Management)
ORCID ID: 0000-0002-6716-0995
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ЗМІСТ САУНДПРОДЮСУВАННЯ В УКРАЇНІ

CONTENT OF SOUND PRODUCTION IN UKRAINE

Зі стрімким розвитком культурної економіки, фіксації креативних індустрій в Україні на законодавчому рівні та технічним прогресом у світі, з'являються і нові творчі професії.

Першою інституцією, яка запропонувала застосування поняття «креативні індустрії» стало Міністерство культури, медіа та спорту Великобританії у 2001 році [8, с. 6]. В 2003 році до процесу доєдналася Всесвітня організація інтелектуальної власності і визначила структуру креативних індустрій. У 2005 році інститут статистики ЮНЕСКО вже запропонував власний погляд на структуру креативних індустрій. Конференція ООН з торгівлі та розвитку (ЮНКТАД) розглядала креативну економіку в рамках доповідей 2008 та 2010-тих років. В Україні перелік креативних індустрій був затверджений Розпорядженням Кабінету Міністрів України «Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій» № 265-р від 24 квітня 2019 року. В 2019 році Генеральна Асамблея Організації Об'єднаних Націй (ООН) оголосила 2021 рік Міжнародним роком креативної економіки для сталого розвитку [5].

Саундіндустрію, за класифікацією Міністерства культури та інформаційної політики України, можна розглядати як частину наступних секторів креативних індустрій в Україні: «аудіальне мистецтво», «аудіовізуальне мистецтво», «нові медіа та інформаційно-комунікаційні технології», «цифрові технології в мистецтві», «реклама, маркетинг, зв'язки з громадськістю та інші креативні послуги», «сценічне мистецтво». Тобто, при створенні класифікації автори положень опиралися на існуючі види економічної діяльності, а не на поділ креативних індустрій на види креативної діяльності [2].

Таким чином, розвиток креативних індустрій ознаменувався і новими вимогами до фахівців галузей, адже крім мистецького чи культурного продукту частина компаній чи фахівців стала учасником культурної економіки. Відповідно, сучасний фахівець креативних індустрії, обов'язковою умовою яких є отримання прибутку від творчої діяльності, має бути не тільки якісною творчою одиницею, а й мати економічні та маркетингові знання та навички.

Як наслідок виокремлення креативних індустрій і формування культурної економіки стали рушієм для формування професії «продюсер», а продюсування – це виробництво креативного продукту із урахуванням подальшої монетизації до рівня прибутку.

У різних видах креативних індустрій виділяються різні ролі продюсерів: продюсер кіно, продюсер шоу-програм, театральний продюсер, музичний продюсер. Відповідно в саундіндустрії продюсуванням займаються саундпродюсери, а їх діяльність називається саундпродюсуванням.

Робота саундпродюсерів в Україні знаходиться тільки на початковому етапі формування окремої незалежної професії, але незважаючи на це, вже є фахівці, які усвідомлено позиціонують себе саме саундпродюсерами і обґрунтовують зміст саундпродюсування.

Владислав Лагода – композитор, аранжувальник, саундпродюсер, артист гурту TemberBlanche дає наступне бачення змісту саундпродюсування: «Взагалі, на наших теренах, поняття

«саундпродюсер» виникло зокрема через те, що дуже довго люди вкладали неправильний зміст в роль просто «продюсера» в музичній індустрії. Досить довго продюсерами вважали тих, хто просто давав гроші на проєкт і заробляв з нього, а якщо керуватись західними стандартами, то саундпродюсер – це фахівець який повністю відповідальний за напрямок реалізації музичного проєкту (будь то сингл, альбом, чи артист в цілому).

От і виходить, що, на мою думку, саундпродюсер в українській музичній індустрії – це людина яка, працюючи із вже готовими піснями, направляє музичні ідеї у якесь конкретне русло, при цьому використовуючи креативні та технічні рішення, відповідаючи при цьому за фінальний продукт. Через специфіку ринку, «саундпродюсер» часто виконує роботу аранжувальника, інженерів зведення та мастерингу, а також звукових техніків» [3].

Щодо змісту саундпродюсування в Україні автор, композитор, артист і саундпродюсер Роман Черенов (Morphom) дає наступний коментар: «У зміст «саундпродюсування» окрім самого значення слів «саунд» та «продюсування» я вкладаю здатність відчувати - яким має бути фінальний результат. Зазвичай процес виглядає наступним чином: є ідея майбутньої пісні чи треку (текст, заготовка, демо), далі настає стадія роботи, яка визначає вектор, жанр, наповнення та настрої самого звуку майбутньої пісні чи треку. Здатність відчувати, який саме має бути фінальний результат і є справжнім талантом саундпродюсера.

У іншому випадку саундпродюсер може вдаватись до експериментів та поєднання прийомів, які раніше до нього ніхто не робив, щоб знайти свій унікальний звук. Це ще одна сторона роботи і результат тут напряму залежить від наполегливості» [6].

Автор, композитор, аранжувальник і саундпродюсер Андрій Ігнатченко зауважує: «Саундпродюсування в Україні це, насамперед, творчість. Творчість, яку за допомогою сучасного обладнання і спеціалізованих програм, незалежно від напрямку (музика, фільми, відеоігри, реклама) саундпродюсери фіналізують у високоякісну продукцію. Також саундпродюсування є постійно галуззю із динамічним

розвитком, потрібно постійно навчатися новому та покращувати свої навички.

Я працюю як саундпродюсер протягом багатьох років і хочу сказати, що у саундпродюсуванні важливо – це креативний підхід, окрім того, ще треба використовувати актуальне обладнання і програми для створення високоякісного саунду. Важливо також працювати у різних жанрах та стилях музики, щоб сприяти різноманітності у своїй роботі. Бо кожен артист має звучати індивідуально та в своїй концепції, це якщо говорити конкретно про роботу з артистами.

Також співпраця з іноземними саундпродюсерами та артистами, дозволяє розширювати свій кругозір та вивчати нові ринки, технології й підходи у саундпродюсуванні у інших країнах. Це сприяє створенню більш різноманітної та всебічної продукції, в тому числі в подальшому в українській музиці. І такі кейси вже є у нас в країні, і досить помітні.

Саундпродюсування в Україні має великий потенціал для подальшого розвитку і успішного представлення на світовому рівні» [1].

Андрій Мішин, QA Engineer у міжнародній компанії UniversalAudio дав наступне пояснення: «Саундпродюсування в Україні, на мою думку, поки майже не відпрацьовує за призначенням. Швидше, я назвав би поточний стан «підбір за шаблоном». Це коли артист звертається до фахівця не для того, щоб отримати результат якісного, індивідуального підходу в пошуку звучання, висікання автентичного образу не лише окремої композиції, а й стилю (художнього образу) артиста. А просто шляхом відслуховування і підбору якогось плейлиста просять «повторити як у них».

Тут слід зауважити, я про ситуацію в глобальному масштабі, і не вважаю доречним контраргументацію з опорою на окремих «пару-трійку» артистів. До того ж кажучи про саундпродюсування, ми повинні враховувати, що це все ж таки більш як music producer responsibilities. І це так чи інакше має відношення і до саунд інженера (record engineer) і до музичного продюсера (music producer). Завдання обох напрямків іноді може збігатися, але завдання, які виконують звукорежисери, здебільшого

це технічні аспекти звукозапису, тоді як музичні продюсери контролюють музичну композицію та творчі аспекти запису музики та аудіо.

То ж, моя думка стосовно розвитку українського саундпродюсування спирається на те що фахівець має бути надзвичайно «музичною» людиною (мати досвід «меломана» та знавця музичної спадщини світу). Бути психологом (розуміти не просто артиста як людину, а відчувати посил як у окремій композиції так і творчому напрямку в цілому). Бути технічно досвідченим (запис, семплування, відтворення звучання головних інструментів аранжування та окремих елементів).

Ну і головне – світова спільнота здобула першості у музичному просторі завдяки вмінню працювати в команді. Тобто музична робота полягає не тільки в «хто крутіший», а ще й в ставленні один до одного з повагою. Про це можна розмовляти довго. Але зміни вже почалися. Потрібен час. І прискорити процес становлення та розвитку можна тільки завдяки переорієнтації молодих ентузіастів та здобутті європейського досвіду роботи. І тоді все вийде».

Про зміст діяльності в саундпродюсуванні пишуть і науковці, В. Глущенко і В. Скуратівський зазначають: «праця музичного саундпродюсера тісно пов'язана із творчістю. У роботі з інструментами, різними тембрами звучання у звукорежисера виробляється відчуття власного стилю, з'являються нові методи (як технічні, так і творчі) для досягнення поставленої мети реалізації аудіодоріжки в екранному творі» [7, с. 66].

Технічну складову саундпродюсування описує В. Овсянніков, зауважуючи на різних підходах щодо створення, запису саунду оркестрів: «пуристичний», «індивідуалістичний» і «реалістичний» [4, с. 17].

Можна зробити висновки: що Україна іде в ногу із часом, таким чином: креативні індустрії вже функціонують у законній площині; монетизована творчість і системна діяльність в цьому напрямку формують певну творчу індустрію, індустрія створення саунду сформувала саундіндустрію; продюсери – це фахівці із організації процесів у індустрії;

продюсер в саундіндустрії – це саундпродюсер; саундпродюсування – це процес організації діяльності в саундіндустрії із метою створення комерційно успішного звукового продукту.

Саундпродюсування існує окремою незалежною галуззю в саундіндустрії і не є тотожним поняттям зі звукорежисурою. Зміст саундпродюсування полягає у створенні саунду музичних і немусичних проєктів, а фахівцями є саундпродюсери. Знання саундпродюсерів, крім технічних та музичних, включають психологію, менеджмент і маркетинг.

Використані джерела

1. Гурт SESTRA та саундпродюсер IKSİY презентували кліп на нову пісню «П'яна». <https://oukr.info/gurt-sestra-ta-saundprodyuser-iksiy-prezentuvaly-klip-na-novu-pisnyu-pyana.html>
2. Класифікація видів економічної діяльності ДК 009:2010 : наказ, класифікатор Держспоживстандарту України від 11.10.2010 № 457. Дата оновлення: 24.02.2020. URL:<https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/vb457609-10#Text>.
3. Лагода Владислав Олександрович. URL: <http://uacrr.org.ua/members/vlasenko-gennadij-olegovich.html>
4. Овсянніков В. Творчі напрямки звукорежисури кінця XX – початку XXI століття. In Învăţământul artistic–dimensiuni culturale. 2021. Vol. 1. С. 16-17.
5. Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій: Розпорядження Кабінету Міністрів України від 24 квітня 2019 року № 265 URL:<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265-2019-%D1%80#Text>
6. Роман Черенов Morphom: Я досягцелей, які ставив десять років тому, і мені трохи страшно. URL: <https://ukr.radio/news.html?newsID=95470>
7. Скуратівський В., Глущенко В. Музична та шумова палітра звукового супроводу зображення пейзажів в аудіовізуальному творі. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2023. № 6(1). С. 64–74.
8. UN Creative economy report (2010) «Creative economy: a feasible development opinion». URL:http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103_en.pdf

Боришполь Ганна Іванівна (Boryshpol Hanna),
 аспірантка кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
 м. Київ, Україна – Карлайл, Велика Британія
 (graduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts,
 Department of Cultural Studies and Intercultural Communications
 Kyiv, Ukraine – Carlisle, Great Britain)
dkr3121.hboryshpol@dakkkim.edu.ua
[ORCID ID; 0000-0002-9014-6657](https://orcid.org/0000-0002-9014-6657)

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

ТРАНСФОРМАЦІЯ СМИСЛІВ ІСНУВАННЯ ЛЮДИНИ В ХРОНОТОПІ КУЛЬТУРИ СУСПІЛЬСТВА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

TRANSFORMATION OF THE MEANINGS OF HUMAN EXISTENCE IN THE CHRONOTOPE OF THE CULTURE OF THE EARLY XXI CENTURY SOCIETY

Мета дослідження: продовжити концептуальне культурологічне осмислення характеристик простору суспільного ідеалу першої чверті XXI століття як фактору дійсності, позначеної кардинальними змінами в менталітеті людини та соціумі, пошуками смислів культуротворення навколишнього середовища та світоглядних вимірів свідомості, а також культурної ціннісної самоідентифікації людини в контексті сутнісних трансформацій сучасного світу. Зауважено, що в період системної антропологічної кризи та біфуркації людство найбільш наближене до переходу в момент сингулярності – сутнісної єдності смислів подій і феноменів.

Методологія дослідження полягає у застосуванні загальнонаукових підходів формальної логіки: дедукції, індукції, аналізу, синтезу та узагальнення, методу контент-аналізу, принципів об'єктивності, комплексності та контекстуальності.

Наукова новизна дослідження полягає в культурологічному обґрунтуванні онтологічного зв'язку між змінами у сприйнятті та інтерпретації людиною свого існування в культурному контексті, розумінні категорій часу, простору та смислу життя і технологічними та соціокультурними змінами, між процесами становлення ментальності, культурної ідентичності та адаптації до змін в

соціокультурному просторі, формування культурних смислів в нових умовах. **Висновки.** Глобалізація, технологічні інновації, соціокультурні структурні зміни та поглиблення індивідуалізму спричиняють швидкі та сутнісні зміни. Новий хронотон культури першої чверті XXI століття поєднує різні часопросторові виміри і формує унікальні смисли унікального контексту існування сучасної людини. Ключовий аспект змін – переосмислення традиційних цінностей, ідеалів в людських спільнотах, самої природи смислу людського існування, цілепокладання та світопроєктування. Більша свобода самовираження та вибору створює нові виклики, і це ускладнює знаходження людиною балансу між особистими прагненнями та суспільними цінностями, усвідомленою необхідністю, відповідальним ставленням до життя. Людина перебуває в пошуку смислів та ідентичності, отже простір суспільного ідеалу набуває ознак динамічності та багатовимірності через різноманітні впливи.

Ключові слова: *смысл, цінності, суспільний ідеал, ідентичність, сингулярність.*

The purpose of the study is to continue the conceptual cultural understanding of the characteristics of the space of the public ideal of the first quarter of the XXI century as a factor of reality marked by fundamental changes in the mentality of man and society, the search for the meanings of cultural creation of the environment and worldview dimensions of consciousness, as well as cultural value self-identification of a person in the context of essential transformations of the modern world. It is noted that in the period of systemic anthropological crisis and bifurcation, humanity is closest to the transition to the moment of singularity - the essential unity of the meanings of events and phenomena. **The research methodology** is based on the use of general scientific approaches of formal logic: deduction, induction, analysis, synthesis and generalisation, content analysis method, principles of objectivity, complexity and contextuality **The scientific novelty** of the study lies in the cultural substantiation of the ontological connection between changes in the perception and interpretation of human existence in a cultural context, understanding of the categories of time, space and meaning of life and technological and socio-cultural changes, between the processes of formation of mentality and cultural identity and adaptation to changes in the socio-cultural space, formation of cultural meanings in new conditions. **Conclusions.** Globalisation, technological innovations, socio-cultural structural changes and the deepening of individualism cause rapid and essential changes. The new cultural chronotope of the first quarter of the XXI century combines different time-spatial dimensions and forms unique meanings of the unique context of modern man's existence. A key aspect of the changes is the rethinking of traditional values and ideals in human communities, the very nature of the meaning of human existence, goal setting and world design. Greater freedom of expression and choice creates new challenges, and this makes it more difficult for people to find a balance between personal aspirations and social values, consciousness of necessity, and a responsible attitude to life. A person is in search of meaning and identity, so the space of the social ideal acquires signs of dynamism and multidimensionality due to various influences.

Keywords: *meaning, values, public ideal, identity, singularity.*

Люди в спільноті опинились у хронотопі культури початку ХХІ століття – що це означає? В часовому аспекті це означає, що були ХІХ, ХХ століття, настане і ХХІІ століття. Що є якісним показником цього моменту хронотопу? Обираючи різні точки відліку, ми отримуємо різні світоглядні картини, різні оптики бачення. Звідси виникають інтегративні смисли усвідомлення «підстав та причин» для існування сучасної людини: глобальний світ, інформаційна епоха, мережеве суспільство, віртуальна реальність тощо. Якщо людина і суспільство приймають ці достатньо загальні консенсуси свого поточного існування, яка за цими поняттями суть? Підкреслюючи особливий статус і характер впливу інформації на людську спільноту, К. Ясперс використовує термін «інформаціональність». Отже, можливим стає казати про відносність або видимість погодження в називанні культурних феноменів початку ХХІ століття, а не про дійсно вкорінені смисли існування, що використовуються для осмислення, опису та розуміння дійсності. Хибним, навіть шкідливим підходом до осмислення хронотопу культури є намагання підкреслювати свою суперсучасність та *overtime* існування. Що є насправді важливим для визначення моменту хронотопу початку ХХІ століття як надзвичайного історичного кордону, як колосальної історичної трансформації, так це *усвідомлення стану переживання людством кінця ери виробництва або виробничої цивілізації*. Посилений антропологічний вплив на природу актуалізує дослідження феномена дикої природи, оскільки природа як об'єктивна системна модель існування людства є складовою частиною соціальності людини, але завжди передувала її появі: як у теорії еволюції Ч. Дарвіна, в креаціоністичній (теологічній) теорії, так і в теорії «Out of Africa».

Існує значна кількість наукових досліджень ідеології процвітання, масового ринку та феномену відчуження в хронотопі культури кінця ХХ – початку ХХІ століття. Не згасає потяг осмислити події та інтуїції в учасників гуманітарного наукового дискурсу (Ж. Бодрійяр, С. Жижек, Г. Маркузе, В. Франкл, Е. Фромм), щоби розібратись, як і коли люди почали надавати перевагу «мати», а не «бути» і до чого призвела система

стимулювання споживання та гонитви за матеріальними благами. Так, Е. ван ден Хааг перерахував особливості масової культури та відкрив механізми стандартизації та відчуження («І не має міри щастю та відчаю нашому», 1966). Науковець вже в середині ХХ століття був впевнений, що «справжня людина» в стані суму про саму себе. Чому вирішення матеріальних проблем призвело до духовної катастрофи? Чи існує воля вибору? Г. Маркузе констатував, що в суспільстві споживання людина позбавляється вибору та критеріїв відбору справжнього від несправжнього, потрібного від непотрібного («Одномірна людина», 1964). Ж. Бодрійяр намагався визначити момент в історії суспільства, коли нарцисичний культ тіла замінив «застарілу» ідею душі, чому перетворення тіла на товар призводить до ще швидшого відчуження від самих себе, ніж експлуатація тіла в якості робочої сили («Суспільство споживання», 1970).

Е. Фромм розмірковував над розбіжностями людського існування «бути» та «мати», над нескінченним прагненням людини осмислити важливі явища буття та їх рефлексіями в мистецтві та вірі, що в сучасному світі набуває форми зацікавлення світськими та кримінальними хроніками («Людина одинока», 1966). Е. Фромм міркував також над проблемами особистості епохи споживання, справжніх смислах спілкування та співіснування людей («Якщо ви спитаєте у людей про рай, вони скажуть, що це великий супермаркет», 1958).

В лекціях для студентів Пристонського університету В. Франкл запропонував розмислити, чому вроджена воля до смислу заміщається волею до влади та задоволення, чому проблема пошуку смислу не може бути обмежена простим продовження роду в «екзистенційному вакуумі» («Колективні неврози наших днів», 1957). Б. Шварц у своєму виступі на TED-конференції запропонував придивитись до різноманітності усього запропонованого та задуматись, чи насправді те, що людина має, робить її щасливою, як свобода вибору в ХХІ столітті перетворилась на в'язницю завищених очікувань («Парадокси вибору та перипетії свободи», 2004).

Т. Джексон, розбираючись в поточній дійсності, демонстрував шлях потрапляння в тенета безупинного споживання, який веде людство не до процвітання, а до загибелі, і чи можливо змінити цей сценарій («Аналіз економічної реальності», 2010). С. Жижек задався питанням, що насправді стоїть за сучасною тенденцією досягнення щастя («Щастя? Ні, дякую», 2018). Отже, ми проживаємо в «суспільстві пост-смиислового мислення-числення», як «не-у-свідомлююче», інформаційно ефективне та «шалено виробляюче», а тому когнітивне «знання-незнання» стає системним способом відношення до світу [1, с. 116].

Витоки виробничої цивілізації походять з неолітичної революції, приблизно 10 000 років тому, і виникнення виробничих форм господарювання. Людина від користування можливостями природи перейшла до формату їх активного відновлення (збирання рослин – вирощування, полювання на тварин – їх одомашнення). Існування людини в ері присвоєння, з урахуванням періоду антропосоціогенезу, змінилось на її існування в ері виробництва або в еру цивілізації, оскільки неолітична революція покликала до життя комплекс культурних феноменів: держави, релігії, писемності, масових видовищ, а також низки (6-ти) технологічних хвиль індустріального суспільства. Що є найбільш актуально, в світі утворилась парадоксальна культурна ситуація, коли ера виробництва завершена, а масштаби виробництва є найбільш потужними за всю історію людства, і, вірогідно, зростатимуть. Як можливо сумістити ці два взаємозаперечливі феномени хронотопу культури початку ХХІ століття? На тлі цього стану парадоксальності людина виходить або витискається зі сфери високотехнологічного виробництва: людина позбавляється присутності в процесі виробництва та свого статусу людини-виробника.

Отже, що настає після виробничої цивілізації? Для відповіді на поставлене проблематичне питання варто дивитись не з точки зору імпиричних характеристик, а в першу чергу, з огляду на його трансформаційний смисл, про що було заявлено в темі дослідження.

Один із головних викликів, який отримала сучасна культурна людина – це виклик її здатності існувати «на одинці»...людина отримує свободу!? Це і є мейнстрімний тренд хронотопу культури початку

XXI століття: звільнившись від виробничої функції, сучасна людина звільнюється від потреби і надається власній волі, отримує «свободу від» і стає на шлях метафізичного переходу через «волю до». Такий біфуркаційний стан людини в культурних реаліях 20-х років XXI століття набуває характеристик або простору можливостей, або простору нездоланих випробувань і страждань. Цей культурний феномен можливо пояснити тим, що попередня культурна ідентичність людини-виробника не була його власною дійсністю, а дійсністю, створеною тими виробничими процесами, в які вона залучена та тими ролями, які вона грала в цій «несродній» дійсності. Культурна самоідентифікація людини з виконуваними функціями робить її неспроможною самотійно існувати при втраті таких функцій: намагаючись себе віднайти в новій дійсності людина потрапляє в простір порожнечі. Причина екзистенційної «сліпоти» і невміння людини віднайти себе через обрання нової культурної ролі лежить у характері її вибору як такого, бо людина обирає, щоби досягнути, ким вона здатна бути, а не щоби мати (володіти). Таким чином, важливим є вірно розуміти етимологію понять «*ідентичність*», «*гідність*» не як «ототожнення» та «гордість», а скоріше як намагання досягти «*відповідності*» або готовності, здатності здійснити вибір та існувати в смислах «сродної праці», здійснивши вольовий перехід у сингулярність (*від лат. singularis* – єдиний) – єдність сутності, події, явища). Далі постає поняття «*відповідальності*», тобто готовності відповідати за наслідки вибору та переходу. Така метафізична інсталяція в хронотопі культури та екстраполяція людини в нього відбувається в стані кризи (*від гр. κρίσις* – суд, рішення, вирок, пов'язаний з *κρίνω*, розділяю; вибираю). Отже, криза – це не «кінець історії» «останньої людини».

На порозі отримання необмежених можливостей вибору за рахунок нейроінтерфейсів людині культури віртуальної реальності важливо тримати фокус уваги на тому, що її відчуття замкнені в ній, активація яких дає повноту переживання різних досвідів. Справа в тому, що поглинання людини будь-якою з реальностей (чи-то віртуальними, чи-то виробничою) стає варіантом уникання моменту досягнення власне смислу волі. Акт переживання смислу переводить людину в стан творення і вироблення

ціннісної енергії з подальшим оприявленням продуктів творчості в часопростір культури. Творчість стає парафразом виробництва: виробництвом людини, «творчо проявленої самої себе». Однак хронотоп культури ніколи не міститиме в собі всієї повноти буття і завжди створюватиме відчужені об'єкти. Культура живе там, де є процес творення, коли тимчасово досягнута єдність суб'єкта та об'єкта полишає по собі продукти людської діяльності. Отже, ми є свідками виникнення нової антропології. Попередній спосіб культурного існування людини як пошук шляхів рішення проблеми виробництва та забезпечення умов її існування вичерпано. Ясно, що виробнича цивілізація полишає багато проблем. Ці проблеми та їх розв'язання лежать виключно в *соціальній площині*: потужність сучасного виробництва людства є такою, що все населення Землі можна забезпечити, за відкритими джерелами, приблизно десять разів. Якщо алгоритм рішення задачі щодо *населення Землі* відомий, то задача стає вирішуваною в фізичних аспектах часу і простору. Якщо ж постає задача цілепокладання та світопроектування майбутнього *спільноти людей*, створюється необхідність бачити задачі в людського вимірі, в полі смислів та символічних порядків *хронотопу культури*, і лишати такі задачі з відкритими рішеннями та довгостроковим втіленням результату. Людина стає іншою в зміненому світі: переходить від статусу суб'єкта до стану сингулярності.

Використані джерела

1. Куцепел С. Комунікативна діяльність особистості у вимірі невизначеності інформаційного суспільства: соціально-філософська рефлексія. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. DOI:10.35433/PhilosophicalSciences.1(87). 2020. С. 112-119.
2. Пролєєв С. Влада і суспільство: постмодерна перспектива: монографія / НАН України. Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди. Київ: Дух і Літера, 2021. 359 с.
3. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.
4. Спиця Н. Українське суспільство в контексті філософії Ж. Бодріяра: проблема бажання та споживання. *Культурологічний вісник*. 2012. Вип. 29. С. 152–157.



**Гаврилович Сергій Миколайович
(Serhiy Havrylovych),**
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв (Ph.D.
Student of the National Academy
Of Culture and Arts Management),
ORCID ID 0009-0007-5013-6087
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

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

доктор культурології, професор,
заслужений діяч мистецтв України,

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

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ В ІНКЛЮЗИВНІЙ ПРОГРАМІ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ПРОЄКТУ ДЛЯ МОЛОДИХ МИТЦІВ «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ»

ART MANAGEMENT IN THE INCLUSIVE PROGRAM OF THE ALL-UKRAINIAN PROJECT FOR YOUNG ARTISTS «PROSTO NEBYLYTSI»

У праці розглянуто важливий аспект успішного функціонування Всеукраїнського проєкту для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» – арт-менеджмент мистецької події. Окрім постійної роботи над пошуком фінансування, логістичним формуванням виставкового арт-контенту та налагодженням його щорічних репрезентацій у країні та за кордоном, особливу увагу оргкомітет приділяє інклюзії – активній участі у Проєкті осіб з особливими потребами. Зазначено основні кроки щодо їх залучення у творчий процес та масштаби репрезентації виставкової діяльності Проєкту.

Ключові слова: Всеукраїнський проєкт для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ», Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив у Львові, арт-менеджмент, експозиційна діяльність, інклюзія, культурна дипломатія, культурний діалог.

Вступ. Реалії ХХІ ст. зумовили пошук нових і якісних форм інтеграції в український соціум верств населення, які мають особливі потреби. Постало питання щодо створення специфічних платформ репрезентації їхніх можливостей. Така гостра необхідність була сприйнята і підтримана громадською організацією «Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив» у Львові (ГО ЦКМІ). Передувала цьому важливому рішенню діяльність Львівського обласного благодійного фонду «ТОРБА», який заснований у 2003 р. з ініціативи українського митця та громадського діяча Андрія Сендецького [1]. З моменту заснування Фонду й у межах його програмної діяльності, спільно з ГО ЦКМІ реалізовується низка мистецько-еdukаційних програм: Міжнародний пленер «Арт-Палітра», Мистецький проєкт «Art-weekend», Міжнародний мистецький проєкт «Портрет Музею», громадська Школа мистецтв та Еdukаційна театральна лабораторія «Спірограф», Всеукраїнський проєкт для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» та інші тривалі культурно-мистецькі події. У цих міжнародних проєктах задіяні юні таланти з особливими потребами, котрі студіюють разом з дітьми, яким пощастило більше у житті. Згідно зі спеціальним рішенням керівництва обох організацій цей особливий контингент бере участь в освітніх мистецьких програмах і навчається образотворчому мистецтву, акторській майстерності, хореографії, міжнародному етикету, іноземним мовам на пільгових умовах стипендіальних програм. Тож процес інклюзії у перелічених проєктах вже показав на практиці позитивний ефект. ГО ЦКМІ перманентно розширює пропозицію для громадян з особливими потребами, залучаючи їх також в інші проєкти.

Виклад основного матеріалу. Серед низки постійно діючих масштабних арт-івентів, які організовує ГО ЦКМІ та координує Львівський обласний благодійний фонд «ТОРБА», варто виокремити Всеукраїнський проєкт для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ», презентація якого уперше відбулась у 2011 р. Відтоді щорічні ediції проєкту поповнюються новими здобутками: відкриттями імен юних талантів у його конкурсній частині, географічному розширенні учасників,

представників міжнародної кваліфікаційної колегії, склад якої щорічно повністю оновлюється, експозиційній діяльності у країні та за кордоном. Такий доволі виразний діапазон заангажованості організаторів у Проект обумовлює широту діяльності арт-менеджменту. Осердям «ПРОСТО НЕБИЛИЦЬ» є залучення у культурно-мистецький процес юних учасників віком від 5 до 16 років не тільки з творчих інституцій країни, а й інклюзія охочих взяти участь, котрі мешкають в осередках для осіб, позбавлених батьківської опіки та з особливими потребами (Іл. 1).



Іл. 1. Учасники інклюзивної програми «Арт-палітра» у рамках Проекту «ПРОСТО НЕБИЛИЦЬ»-2015 та волонтери ГО ЦКМІ на майстерці у техніці олійної пастелі у «Родинному домі «Покрова» м. Львова. 20.10.2015 р. Світлина Сергія Гавриловича.

Під час систематичних візитів команди волонтерів, яка формується з керівництва ГО ЦКМІ, викладачів Школи мистецтв «Спірограф», акторів Львівського Авторського Драматичного Театру «ScenA8» (ЛАД Театр «ScenA8») та охочих активістів, у сиротинцях реалізовується едукативна мистецька програма «Арт-палітра». Заняття тривають кілька годин поспіль, під час яких учасники пізнають специфіку різних художніх технік, зокрема пастелі, акварелі, «рідинного мистецтва», еко-монотипії

тощо. Окрім майстерки вихованцям спеціалізованих закладів волонтери традиційно дарують художній реманент, іграшки, частують солодощами (Іл. 2).



Іл. 2. Учасники інклюзивної програми «Арт-палітра» у рамках Проєкту «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ»-2017 та волонтери ГО ЦКМІ після майстерки у техніці акварелі у Дитячому будинку «Надія» с. Бірки. 8.09.2017 р. Світлина Олега Болюка.

Постійними учасниками спеціальної інклюзивної мистецької програми «Арт-палітра», яка супроводить арт-проєкт «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ», є заклади Львівщини: Дитячий будинок «Рідний дім» Золочівської міської ради с. Сасів [4; 8; 11; 16], Бориславський сирітський будинок «Оріана» [7; 15], Сирітський будинок «Добре серце» с. Новий Милятин [2; 10], КЗ ЛОР «Підгірцівська спеціальна школа І-ІІІ ступенів» [3; 13], Дитячий будинок «Надія» с. Бірки [19], КЗ ЛОР «Роздільський дитячий будинок-інтернат» м. Роздолу [18], Дитячий будинок змішаного типу «Вишенька» с. Жовтанці [9], Дитячий навчальний заклад № 15 інтернатного типу «Сиротинець» м. Стрия [6], КЗ ЛОР «Львівська спеціальна школа Марії Покрови І-ІІІ ступенів» для дітей з вадами слуху [12], «Родинний дім «Покрова» м. Львова [14], Великолюбінська спеціалізована школа-інтернат [5; 17].

Ресурс, який використовують волонтери – художній реманент, солодощі, іграшки, зрештою, транспортні витрати й власний час, – вклад самих ініціаторів, а також низки добродіїв, які безкорисливо допомагають успішно реалізовувати Проєкт «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ», серед яких зокрема представники кондитерської фабрики «Світоч», компанії «Текстиль-Контакт-Львів», Західної промислової групи. Відчутною є допомога від приватних осіб, які, вникнувши у реальне й якісне втілення ідеї Проєкту, підтримують його не один рік. Таким чином у процес інклюзії осіб з особливими потребами у рамках «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» задіяні як постійні меценати й спонсори, так і спорадичні офіродавці.

Серед спеціалізованих закладів для осіб, що потребують особливої опіки, траплялися такі, які мають потужну спонсорську підтримку на основі налагоджених контактів. Так, Великолюбінська спеціалізована школа-інтернат періодично отримує допомогу від швейцарських фінансових донорів. Львівський сиротинець «Родинний дім «Покрова» виник й розвивається також за кошти іноземних інвесторів та завдяки старанням отців-селезіанів. У таких випадках оргкомітет Проєкту допомагає суто у форматі творення художніх робіт, натомість основну увагу й усесторонню допомогу спрямовує на заклади, що потребують її більше. Рішення приймаються активом організації колегіально, узгоджуючи з Правлінням ГО ЦКМІ. Одним із завдань реалізації проєктів і програм мистецької едукції є виявлення обдарованих особистостей та підтримка їхнього творчого потенціалу. Саме тому серед головних питань функціонування Всеукраїнського проєкту для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» є налагоджена робота арт-менеджменту.

Ініціатором реалізації едукційної складової Проєкту є Андрій Сендецький [1]. Завдяки його старанням, потужній енергії та обґрунтовано доречним амбіціям розвитку ГО ЦКМІ було сформовано команду однодумців, які ангажуються у якісне виконання визначених завдань. Адже, наприклад, незмінне гасло Проєкту залишається напрочуд актуальним, особливо у контексті інклюзивної програми «Арт-палітра» на тлі тривалої й виснажливої московитсько-української війни з 2014 р.: «Ми

усі разом у змозі допомогти сьогодні тим, ким вже невдовзі будемо пишатись!» [12].

Ключові вектори арт-менеджменту – фінансування, формування виставкового творчого контенту та його репрезентації у країні та за кордоном, налагоджені у процесі зростання тривалих особистих, між інституційних та офіційних культурно-дипломатичних зв'язків, що можна окреслити як практичне зміцнення міжнародного культурного діалогу.

Важливою ланкою для реалізації високоякісного означеного арт-продукту є формування міжнародної кваліфікаційної колегії, склад якої, до слова, кожного року повністю оновлюється задля уникнення упередженого оцінювання творчих робіт учасників. Склад колегії затверджує International Association of Culture and Art. Необхідно наголосити, що праці дітей з особливими потребами оминають конкурсний відбір та відразу пропонуються до виставки. Аналогічних організаційних правил в інших українських конкурсах з образотворчого мистецтва не виявилось, що ставить «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» у ранг ексклюзивного арт-івенту не тільки в Україні. Завдяки таким високим стандартам й прецизійному підходу до реалізації Проєкту про нього знають за кордоном (Іл. 3).

Урочиста презентація арт-Проєкту щорічно відбувається у професійних виставкових просторах, важливих серед мистецького середовища культурних інституцій Львова, під час якої оголошуються переможці конкурсної програми, вручаються нагороди авторам кращих художніх робіт, заохочувальні призи учасникам, роботи яких потрапили до експозиційної збірки. Згодом виставка мандрує у Київ, Дніпро, Житомир та інші міста країни, де функціонують партнерські інституції ГО ЦКМІ. Щоправда, не кожен партнер Проєкту має достатньо простору виставкову площу, щоб презентувати усю експозиційну колекцію кращих робіт, яка щороку згідно з протоколом налічує 150–180 творів, тому не повсюдно поціновувачі мистецтва можуть побачити усю цілісну збірку конкретної окремої едиції. Одним із давніх виставкових партнерів в історії

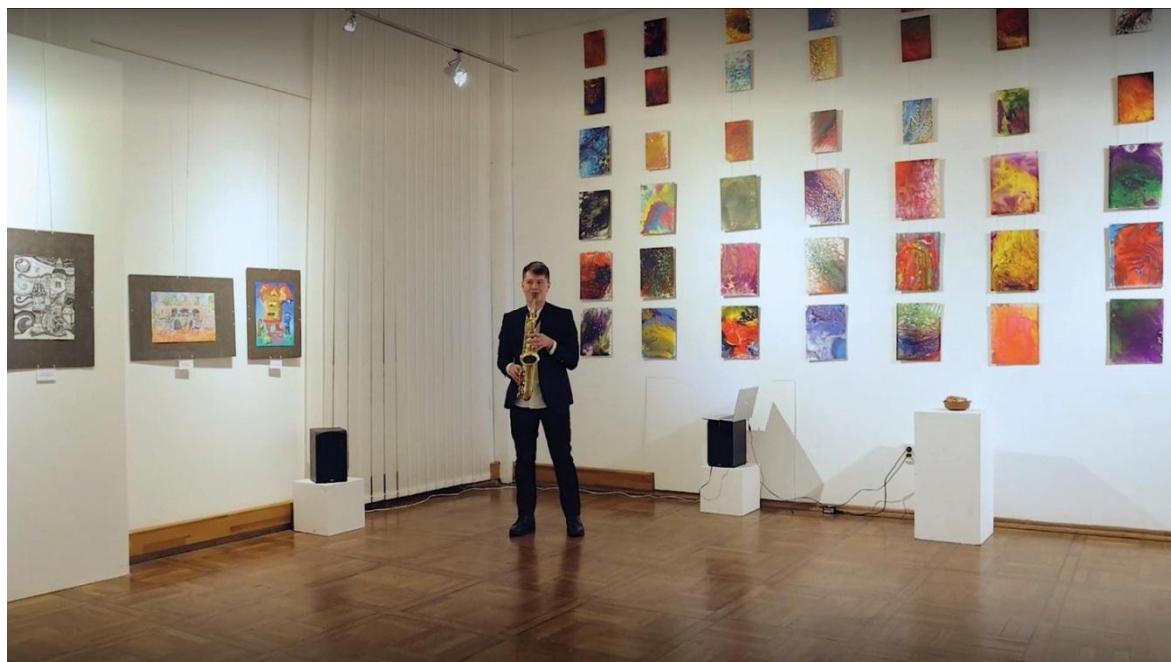
«ПРОСТО НЕБИЛИЦЬ» є арт-галерея Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого у Києві (Іл. 4).



Іл. 3. Урочисте відкриття Всеукраїнського проєкту для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦЬ»-2019 у Львівському палаці мистецтв. Зліва направо члени кваліфікаційної колегії та учасниця арт-івенту: керівник кафедри мистецької освіти Інституту малярства і мистецької освіти Університету КЕН Наталія Копитко (Краків, Польща); живописець-фотохудожниця Мар'яна Демчук (Цюріх, Швейцарія); лауреатка II ступеня Аліна Певнева (Севєродонецьк, Україна); скульптор, старший викладач кафедри рисунку та живопису Київського національного університету технологій та дизайну Сергій Брильов (Київ, Україна); художник, голова відділення живопису у Каунасі Спільки художників Литви Вайціс Гінтаутас (Каунас, Литва); художник різьби по дереву, старший викладач кафедри художнього дерева Львівської національної академії мистецтв Володимир Іванишин (Львів, Україна); художниця, Президент українського міжнародного акварельного товариства IWS Ukraine Галина Отчич (Львів, Україна). 13.12.2019 р. Світлина Олега Болюка.

Виставкове турне щорічно мандрує країнами Європи й щоразу відкриває нові платформи репрезентації, що є одним із постійних завдань Проєкту з метою популяризації мистецького потенціалу України й посилення міжнародного культурного діалогу. Практичними засобами культурної дипломатії стали творчі роботи «ПРОСТО НЕБИЛИЦЬ», які за

межами країни були представлені у Польщі (Варшава, Краків), Швейцарії (Цуг), Італії (Мілан), Франції (Париж) та Словаччині (Пряшів) [20]. До сьогодні експозиції усіх едіцій оглянуло тисячі осіб. (Іл. 5).



Іл. 4. Виставка робіт учасників інклюзивної програми «Арт-палітра» у техніці рідинного живопису під час Урочистого відкриття Всеукраїнського проєкту для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ»-2021 у експозиційних залах Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. 10.12.2021 р. Світлина Сергія Гавриловича.



Іл. 5. Урочистий фінісаж Всеукраїнського проєкту для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ»-2018 у Арт-галереї Краківського університету Комісії національної освіти. 19.07.2019 р. Світлина Сергія Гавриловича.

Висновки. Таким чином, Всеукраїнський проєкт для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» є ексклюзивною щорічною подією, яка немає аналогів в Україні та, ймовірно, у світі. Адже не відомі приклади, де б масштабний національний культурно-мистецький творчий продукт, що популяризує країну шляхом презентації творчих робіт дітей та підлітків перманентно реалізовувався на такому високому міжнародному рівні. В наслідок аналізу джерел не виявлено аналогічного проєкту, який би мандрував країною-ініціатором та згодом продовжував свою репрезентативну складову за кордоном зі щорічною регулярністю.

Унікальним форматом Проєкту є його інклюзія. Щорічна колекція «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» поповнюється художніми роботами осіб з особливими потребами, відтак відкриває світові їхні результати креативних пошуків.

Вважаю, що завдяки вмілій, виваженій і ретельно продуманій стратегії арт-менеджменту Проєкту, самовідданому професійному виконанню та постійному пошуку нових взаємокорисних контактів на рівні міжнародного культурного діалогу Всеукраїнський проєкт для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» є успішним засобом культурної дипломатії, а творчий потенціал юних художників України є претекстом до взаєморозуміння й посилення засад добросусідства, особливо у світовій геополітичній ситуації XXI століття.

Використані джерела

1. Андрій Сендецький. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : <https://artcenter.org.ua/andriy-sendetskyi/> (дата звернення: 07.10.2023).
2. «Арт-палітра» 2021 у гостях. Буський дитячий будинок «Добре серце». *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : <https://artcenter.org.ua/2021/09/28/art-palette-270921/> (дата звернення: 07.10.2023).
3. «Арт-палітра» 2021 у гостях. Підгірцівська спеціальна школа I-III ступенів. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : <https://artcenter.org.ua/2021/09/21/art-palette-200921/> (дата звернення: 07.10.2023).
4. «Арт-палітра» 2021 у дитячому будинку на Золочівщині. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : <https://artcenter.org.ua/2021/10/10/art-palette-091021/> (дата звернення: 07.10.2023).

5. «Арт-палітра» у Великолюбінському спеціалізованому осередку! *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : <https://artcenter.org.ua/2021/10/03/art-palette-021021/> (дата звернення: 07.10.2023).

6. Восьмий щорічний Всеукраїнський проект «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» простелив мистецьку благодійну стежинку у місто Стрий. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : https://artcenter.org.ua/2018/11/08/pn2018_stryi/ (дата звернення: 07.10.2023).

7. Всеукраїнський мистецький марафон «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» 2016 у сирітському будинку міста Борислава. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : https://artcenter.org.ua/2016/11/04/pn_16_oriana/ (дата звернення: 07.10.2023).

8. Всеукраїнський проект «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» відвідав сирітський будинок. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : <https://artcenter.org.ua/2013/10/20/pn-2013-sasiv/> (дата звернення: 07.10.2023).

9. Всеукраїнський проект «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» відвідав дитячий будинок «Вишенька». *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL: https://artcenter.org.ua/2014/10/18/pn_2014_vyshenka/ (дата звернення: 07.10.2023).

10. Всеукраїнський проект «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» – у сирітському будинку «Добре серце». *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : https://artcenter.org.ua/2015/10/12/pn20215_dobre_sertce/ (дата звернення: 07.10.2023).

11. Еко-монотипія у «Рідному Домі». *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : <https://artcenter.org.ua/2022/09/24/eco-monotypy/> (дата звернення: 07.10.2023).

12. Закриті від звуків оточення, але відкриті душею та сповнені бажанням ділитись своїми фантастичними роздумами зі світом. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : https://artcenter.org.ua/2017/09/12/pn_17_internat_2/ (дата звернення: 07.10.2023).

13. Проект «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» 2018 до свого благодійного грона залучив дітей з Підгорецької школи-інтернату. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : <https://artcenter.org.ua/2018/11/09/pn-2018-pidhirci/> (дата звернення: 07.10.2023).

14. ПРОСТО НЕБИЛИЦІ у Родинному домі «Покрова». *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : <https://artcenter.org.ua/2015/10/20/pokrova/> (дата звернення: 07.10.2023).

15. Сирітський будинок «Оріана» теж у «Арт-палітрі» 2021! *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL: <https://artcenter.org.ua/2021/10/05/art-palette-041021/> (дата звернення: 07.10.2023).

16. Стартувала чергова щорічна едукативна програма «Арт-палітра» 2023. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : <https://artcenter.org.ua/2023/06/12/artpalitra2023/> (дата звернення: 07.10.2023).

17. Шостий всеукраїнський мистецький марафон «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ» у спеціалізованій загальноосвітній школі-інтернат селища Великий Любін. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL : https://artcenter.org.ua/2016/10/28/pn_16_lubin/ (дата звернення: 07.10.2023).

18. Ще одна намистинка до скарбнички «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ». *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL: <https://artcenter.org.ua/2019/11/18/pn-2019-rozdil/> (дата звернення: 07.10.2023).

19. Щирі посмішки, ясні думки, радісні очі, а отже світлі душі. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL: https://artcenter.org.ua/2017/09/08/pn_17_milus/ (дата звернення: 07.10.2023).

20. Krajské múzeum v Prešove у гроні виставкових партнерів проєкту ПРОСТО НЕБИЛИЦІ. *Центр Культурно-Мистецьких Ініціатив*. URL: <https://artcenter.org.ua/2022/10/11/muzeum-v-presove/> (дата звернення: 07.10.2023).



Гвоздь Юрій Миколайович (Yuriy Hvozď),
аспірант кафедри вокального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, заслужений
артист України, артист оркестру
Українського академічного фольклорно-
етнографічного ансамблю «Калина»
(postgraduate student of the Department of
Vocal Art of the National Academy of
Culture and Arts Management, Honored
Artist of Ukraine, artist of the orchestra of
the Ukrainian Academic Folklore and
Ethnographic Ensemble «Kalyna»)
<https://orcid.org/0000-0001-9166-5259mdmz2122.uhvozď@dakkkim.edu.ua>

Науковий керівник (Supervisor):

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

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ЕВОЛЮЦІЇ СОПІЛКОВОГО МИСТЕЦТВА В ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ

HISTORICAL RETROSPECTIVE OF THE ART OF THE FLUTE IN HISTORY AND CONTEMPORARY TIMES

У розвідці здійснено спробу уточнення хронології та особливостей розвитку сопілкового мистецтва від другої половини ХХ століття до сучасності.

In the investigation, an attempt was made to clarify the chronology and features of the development of flute art from the second half of the 20th century to the present day.

У культурному контексті України сопілка має особливе значення як важливий культурний артефакт, еволюція розвитку якого пройшла від її ритуального застосування в епоху палеоліту до трансформації у форму складного багатоотвірного мелодичного інструменту. Процес трансформації сопілки сягає від використання її як примітивного засобу вилучення звуку під час ритуальних дійств до складного концертного академічного інструмента, що засвідчує її важливе значення для розвитку українського музичного мистецтва та культурної спадщини.

Історична ретроспектива розвитку сопілки як традиційного українського народного інструмента, її місце у виконавському музикознавстві, історичний розгляд гуцульської музики було запропоновано у деяких наукових дослідженнях. Українські дослідники (А. Гуменюк, Р. Гусак, Р. Стельмахук, Б. Яременко) вжили чималих зусиль для відродження цього унікального музичного духового інструмента [2; 3; 7; 8].

У нашому дослідженні ми спираємось на періодизацію, запропоновану Б. Корчинською-Яскевич у праці «Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму» [5]. У цій роботі подано авторський погляд на становлення сопілки в контексті конституювання української національної музичної культури. Дослідниця розмежовує періоди становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму таким чином: археологічний, етнографічний та академічний.

Перший період, «археологічний», охоплює доісторичний та ранні історичні етапи з вивченням сопілки як археологічного артефакту. Хронологічні межі охоплюють верхній палеоліт – добу заліза та пізніші періоди, що представлені достатньою кількістю артефактів.

Другий, *«етнографічний»* – період флейтових аерофонів. Визначає часи розвитку сопілкової культури у селянському побуті та становленні професійного виконавства. Хронологічні межі охоплюють період VI–XXI століття.

Роки третього періоду, *«академічного»* – від початку XX століття (1920) до 2010 року. Ці роки асоціюються із формуванням професійної школи гри на сопілці у сфері академічної освіти, а також розвитком теоретичної, методологічної та педагогічної думки щодо сопілкарського мистецтва. Таким чином, дослідницею Б. Корчинською-Яскевич еволюція сопілкової культури, серед слов'янського етносу розглядається у контексті соціокультурних взаємодій. Відтак, Б. Корчинською-Яскевич обґрунтовано різноманітні аспекти використання сопілки, починаючи з глибокої давнини до академічних концертних процесів, включаючи сакральне значення, вияв соціокультурних потреб та формування соціальних норм і цінностей. Визначені регіональні особливості, модифікації та атрибутика використання музичного духового інструмента. Досліджено й актуальність сопілки в XX столітті як частини культурної спадщини [5].

На наш погляд, розроблена Б. Корчинською-Яскевич періодизація, є актуальною, проте у сьогодення вже потребує уточнення і визначення особливостей третій період, названий у дослідженні авторки *«академічним»*. Вважаємо часовий проміжок означеного періоду, який, на думку дослідниці, розпочинається у 1920 році і завершується 2010 роком, триває дотепер. У наш час (перша чверть XXI століття) продовжується розвій сопілкового мистецтва в українській музичній культурі. Важливими постатями цього періоду стали митці Д. Демінчук, В. Зуляк, Є. Ілларіонов, М. Тимофіїв, І. Скляр. У цей час спостерігається динаміка пошуків оптимальної конструкції та конкретизація консервативних і креативних виробничих тенденцій у сфері сопілкового виконавства.

У проміжку між 1970 р. та дотепер виробництво сопілок пройшло певний цикл: індивідуальний проміжок позначено пошуками оптимальної конструкції інструмента; ознакою фабричного проміжку є стандартизація

моделі, перетворення її на сучасний духовий інструмент з можливостями, наближеними до універсальних; ознакою індивідуального проміжку стала заміна фабричного виробництва на індивідуальне.

За кілька останніх років сформувалась когорта молодих майстрів, що вносять свіжий творчий струмінь у загальне русло сопілкового мистецтва.

Сучасний період відзначився подальшою професіоналізацією сопілкового виконавства та інституціоналізацією навчання гри на сопілці. Він представлений створенням та вдосконаленням конструкції хроматичної десятиотвірної сопілки Д. Демінчука. Цей часовий проміжок (1990–2020 рр.) характеризується поширенням осередків академізації сопілкового виконавства у м. Рівному та м. Луцьку, активним розвитком виконавської школи під головуванням Б. Яремко.

Діяльність творчих особистостей цього періоду визначила ключові ознаки розвитку сопілкового виконавства і основні стилістичні тенденції, такі як фольклористична, фольклорно-реконструктивна та універсалізовано-академічна.

Отже, сучасний період розвитку сопілкового мистецтва продовжує «академічний» період і охоплює часовий проміжок від другої половини ХХ століття дотепер.

Нині завданням української етноорганології стає завдання дослідження не лише традиційної сопілкової культури, але й її сучасних напрямів та форм. Спостерігається спроба не лише зберегти, але й відновити сопілковий досвід для подальшого використання у сучасному музичному та соціокультурному контексті.

Обґрунтовуючи основні тенденції розвитку сопілкового мистецтва, відзначимо наступні тенденції: а) *поетизація інструменту*, коли назва «сопілка» використовується митцями у метафоричному значенні, для позначення художньо-мистецьких творів, подій (наприклад, В. К. Гребенюк. Збірка віршів «Сопілка часу», 2011 р.; С. Губерначук. «Сопілка», збірка творів прози автора, 2022 р. та ін.); б) *збірки, які містять ноти музичних творів* (С. Касьяненко. «Весела сопілка», 2022 р.; Ю. Павленко. «Твори в перекладі для сопілки: збірка навчального

репертуару», 2022 р.); в) *наукові дослідження*, що включають історичні, етномузикологічні, музикологічні, культурологічні та інші аспекти (Д. Демінчук, В. Зуляк, Д. Левицький, І. Скляр, М. Тимофіїв, О. Шльончик та ін.); г) *публікації в ЗМІ* щодо цікавих подій, особистостей, популярних гуртів (KALUSH Orchestra, «КораЛЛі», експерименти щодо модернізації інструменту В. Козаченка); д) *креативний контент*, що створюється окремими митцями з метою популяризації сопілкового мистецтва (інформація про рекорди, побутування інструмента у незвичних умовах та дослідження тем, які досі не входили у спектр наукового обґрунтування сопілкового мистецтва; е) *концертні, фестивально-конкурсні заходи* (Всеукраїнський конкурс відкритий фестиваль сопілкарів «Веселі дударики 2019», «Colibri 2020» та ін.).

Таким чином, сучасний період розвитку сопілкового мистецтва в Україні вражає своєю різноманітністю та креативністю, об'єднуючи традиційні елементи з інноваційними підходами. Талановиті педагоги, музиканти та майстри інструментів, такі як М. Адамчак, М. Бережнюк, Т. Лошак, Ю. Павленко, Ю. Фокшей, П. Цинкалов, роблять свій внесок у розвиток цієї унікальної галузі українського національного мистецтва.

Загалом, сучасне сопілкове мистецтво в Україні – це динамічний та творчий процес, який поєднує традиційні цінності з експериментами та сучасними науковими підходами.

Індивідуальність та талант сучасних сопілкарів і майстрів інструментів (ансамбль «Чарівник», оркестр «Фольклор», ансамбль «Віртуози фольку», ансамбль «Дивограй», ансамбль «Чарівна сопілка», ансамбль «Гарнограй» та інші) відкривають нові перспективи для розвитку сопілкового мистецтва. Також участь у міжнародних подіях, зокрема, таких як Євробачення, дозволяє українським сопілкарям презентувати свою культуру та таланти на світовому рівні, привертаючи увагу до унікальності української музичної спадщини.

Сучасні оркестри та гурти (KALUSH Orchestra, «КораЛЛі», «Калина» та інші) додають етнічні елементи до аранжувань виконуваних творів, створюючи унікальне поєднання сучасності та традицій. Важливо

відзначити також роль педагогів (Т. Лошака, Ю. Павленка, Ю. Фокшейя), які передавали і продовжують передавати свої знання та виконавські уміння молодому поколінню, щоб забезпечити довговічність та продовження сопілкової традиції.

Унікальність українського сопілкового мистецтва полягає не лише в умінні професійних музикантів грати на цих інструментах, а й у творчому підході до їх виготовлення. Майстри вдосконалюють конструкції сопілок, впроваджуючи нові матеріали та техніки, що дозволяє розширювати музичні та виконавські можливості цих інструментів.

Сопілкар, аматор В. Козаченко у 2021 р., експериментуючи з матеріалами та техніками, поєднав сопілку з кермом велосипеда і проїхав 600 км., граючи Гімн України. Він є розробником першої в світі електронної сопілки. «Наразі майстер працює над звучанням сопілки. Планує додати до свого винаходу ще багато різних функцій. Наприклад, у готовому варіанті інструмента, від затискання отворів буде звучати звук барабанів чи бас-гітари. Також, можливо, винахідник додасть сенсори у сопілку, щоб вона реагувала на світло», – відзначає Н. Копан [4].

У Хмельницькій області понад пів сторіччя, на базі УТОС діє унікальний оркестр сопілкарів «Фольклор». Майже всі учасники оркестру сопілкарів «Фольклор» є незрячими або людьми з обмеженим зором менше одного відсотка. тому, де. У колективі грають на унікальних сопілках, виготовлених для двадцяти музикантів оркестру на базі УТОС. Характеристики деяких з них достойні книги рекордів Гіннеса. Зокрема, такий спеціальний інструмент, як сопілка-контрабас. Цей інструмент, завдовжки 2 м 95 см та діаметром 20 см, є унікальним у своєму роді і надає оркестру багатофактурність звучання. Виготовлення цього інструменту (Б. Гулашевський, С. Касприк, П. Цинкалов, В. Ясінський) вимагало спеціальних технологій та конструкторських рішень, що додає оркестру ексклюзивності у тембральному звучанні. Такий підхід робить колектив «Фольклор» унікальним у музичній творчості, дозволяючи розширити діапазон звучання та надати нові відтінки традиційній сопілковій музиці [1].

Підсумовуючи, зауважимо, що проблематика ретроспективного аналізу сопілкового мистецтва, як явища музичного мистецтва України другої половини XX – першої чверті XXI століття, у контексті культурологічного дослідження його місця у виконавському музикознавстві є в реаліях сьогодення малодослідженою, а отже, актуальною. Особливо поодинокими є розвідки щодо особливостей процесу побутування інструмента за останні двадцять років на теренах України. Відтак, проведення комплексного ретроспективного аналізу основних підходів щодо наукового обґрунтування даної проблематики є актуальним і своєчасним.

Проведений аналіз доводить, що сопілка XXI століття – це сучасна модифікація традиційного інструмента, яка має розширені можливості звучання і використання в різних музичних жанрах. Вона призначена для сольного, камерного та оркестрового виконавства, що робить її універсальним музичним інструментом для музикантів у сучасному світі.



Рис. 1. На фото: ансамбль аспірантів та здобувачів магістратури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв – Володимир Годлевський, Поліна Черепкова, Юрій Гвоздь, Андріана Озгович, Тарас Матковський.

Практика діяльності сучасних музикознавців, сопілкарів, педагогів та ансамблів (*див. рис. 1*) є чутливим емоційним індикатором суспільних настроїв та відображення важливих подій. Це дозволяє встановити наявність широкого спектра напрямків, шляхів, форм, методів і прикладів сучасного побутування сопілки на теренах України, визначити новітній етап сопілкового мистецтва України як синтез традицій та інновацій, де відбувається поєднання спадщини минулого та творчого експерименту сьогодення.

Використані джерела

1. Горбуленко В. Сопілка більша за сопілкаря. Електронний ресурс. URL : <https://podolyanin.com.ua/culture/10544/> (дата звернення 20.01.24).
2. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 240 с.
3. Гусак Р. Про багатоаспектність вивчення традиційних музичних інструментів у мистецькому вузі. *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 91: Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. С. 54–63.
4. Корпан Н. Зі зламаної сопілки музикант змайстрував унікальний інструмент. Електронний ресурс. URL : <https://te.20minut.ua/lyudi/iz-zlamanoyi-sopilki-zmaystruvav-unikalniy-v-sviti-vinahid-10800146.html> (дата звернення 20.12.23).
5. Корчинська-Яскевич Б. Витоки і становлення професійної сопілкової культури в просторі українського інструменталізму [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00. 03 «Муз. Мистецтво» / М-во культури України, Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 20 с.
6. Мазур, Я., Деревій М., Дверій, Р Сопілка і становлення сопілкової виконавської школи [машинопис] / Р. Дверій [приватний архів автора]. Львів, 1975. 25 с.
7. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи [Текст] : дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Стельмашук Роман Степанович ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2003. 216 с.
8. Яремко Б. І. Сопілкова музика гуцулів: монографія. Львів: Сполом, 2014. 184 с.



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

GHOST-ПРОДАКШН: ПЛЮСИ ТА МІНУСИ

GHOST PRODUCTION: PROS AND CONS

Практика створення та виробництва музики в жанрі EDM (Electronic Dance Music) ghost-продюсерами набула великого розповсюдження в світі та Україні. Завдання ghost-продюсера (анонімний продюсер або команда) створювати та продюсувати треки для інших артистів під їх власним ім'ям. Такі продюсери зазвичай залишаються в тіні і не отримують публічного визнання, але отримують гроші. Це дозволяє відомим артистам і діджеям випускати більше треків і використовувати «власне» унікальне звучання, не витрачаючи багато часу і зусиль на самостійне виробництво музики.

Це можна було б назвати майже ідеальною моделлю бізнесу, за винятком одного. Насправді, це суцільний обман і шахрайство, яке поширюється з великою швидкістю. Проблема глибша, ніж здається і щоб її вирішити, потрібно зрозуміти, коли і як сформувалися умови для появи ghost- продакшну і його утвердження як одного з гвинтиків у загальному механізмі шоу-бізнесу. Витоки цього явища можна прослідкувати в недалекому минулому, бо є щонайменше два важливих прецеденти, які змінили світ діджеїнгу.

Поява та впровадження програмного забезпечення Ableton Live, яке надихнуло десятки тисяч діджеїв зробити важливий крок до того, щоб

стати повноцінними художниками та живими виконавцями. Live PA або просто «лайв» (скорочення від Live Performance Ast) – це живий виступ в електронній музиці, коли виконавець грає під час виступу, а не міксує готову композицію (як це роблять діджеї).

Обладнання, що використовується, включає ноутбуки, синтезатори, грув-бокси, семплери та секвенсори. Відносно просте у використанні та універсальне програмне забезпечення Ableton дозволяє перетворити трек-проект на джерело звуку для живого виступу кількома клацаннями мишки. Достатньо було лише придбати недорогий контролер і звукову карту, щоб поріг входу у світ електронної музики став доступним.

На виклик, що кинув Ableton Live, діджеї відповіли по-різному. Хтось навчився, перебудувався і пішов далі, хтось здався, а хтось перейшов від частково автоматизованої гри діджея на CD до «автобоксу» – мікшерної програми Traktor з чарівною кнопкою Sync.

Traktor PRO – це потужна мультимедійна програмна система для професійних діджеїв.

Тим часом кількість виконавців, що працювали наживо зростала. Не всі з них виправдовували очікування публіки. Найточніше суть поточного моменту описав авторитетний критик Філіп Шербурн, постійний автор Pitchfork. Він сказав, що сучасна діджейська сцена розривається на частини через протиріччя, що раптово виникли. Занадто багато людей, які грають відмінно, але створюють музику погано, і ще більше тих, хто створює відмінно, але грає зовсім не якісно.

Шербурн зробив ще одне цікаве спостереження. Розмірковуючи про феномен Beatport (Beatport – музичний інтернет-магазин, що належить компанії LiveStyle, США), він зазначив, що гроші слухачів розподіляються між величезною кількістю релізів, не дозволяючи по-справжньому почути найкращі роботи. Електронна музика потрапила в замкнене коло між студією і сценою, що стримує творчість артистів. Насправді електронна танцювальна музика набагато перевищила кількість аудиторії, здатної оцінити й активно споживати її. Музичний ринок завжди коливається, а інфляція його супроводжує. Артисти, їхні релізи та

лейбли втрачають у ціні та вазі. Єдиний спосіб утриматися на плаву – бути готовим до творчих компромісів. Понад 60% артистів вдаються до послуг ghost-продюсерів і ця тенденція скоро повністю поглине визнання тих, хто дійсно заслуговує на повагу, бо створює якісний музичний продукт.

Танцювальна музика складається з двох основних компонентів – *діджеїнгу і продюсування*, але з якоїсь причини продюсування має перевагу. А ghost-продюсинг у цьому сенсі все ще функціонує як певний баланс, необхідний не тільки діджеям, промоутерам, а насамперед, артистам. Прикладів тому безліч. Наприклад, шанувальники прогресив-хаус добре знають ім'я Крістіана Хірта, швейцарського мільярдера. Разом зі своїми друзями Мауріціо і Роберто цей продюсер успішно випустив десятки однотипних проєктів, тож зрозуміти його родовід не так-то просто. Крістіан вивів ghost-продюсування на новий рівень. Він зрозумів, що просто продавати треки недостатньо прибутково, щоб узяти на себе весь продюсерський цикл клубних артистів. А якщо ghost-продюсер досяг певних успіхів у створенні танцювальної музики, то записати пісню або кілька пісень на день для нього не буде складним завданням.

Крістіан Хірта спеціально набирив людей, які до зустрічі з ним ніколи не мали жодного стосунку до діджеїнгу. Наприклад, одна з його протеже, Даніель Портман, до початку своєї клубної кар'єри була порноактрисою, а жінки-діджеї з пулу Хірта, як от Дінка, Левентина і Татана, мають досвід роботи моделлю.

Щоб заробляти на ghost-продюсуванні в Україні не обов'язково бути продюсером або діджеєм. Достатньо купити солідний сингл у третини провідних продюсерів по 100 доларів за одиницю і підписати будь-яким ім'ям, завантажити і продати.

У підсумку можна зазначити, що, пройшовши звивистий шлях між численними ілюзіями та спокусами, *діджеїнг* зрештою прийде до того, з чого починався – до *фігури людини*, яка краще за інших вміє робити просту, але важливу річ. І тоді проєкт буде підписано дійсним ім'ям цієї справи – людини.



Годлевський Володимир Олександрович
(Volodymyr Godlevsky),
 аспірант Національної академії керівних
 кадрів культури і мистецтв,
 Інституту сучасного мистецтва
 НАКККиМ, провідний концертмейстер
 кафедри хореографії (Postgraduate student
 of the National Academy of Culture and Arts
 Management, Institute of Contemporary Art,
 Leading concertmaster of the Department of
 Choreography).

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

Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),

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

ФОЛЬК-ДЖАЗ ЯК НАПРЯМ У РЕПЕРТУАРНОМУ ЗАБЕЗПЕЧЕННІ АКОРДЕОННО-БАЯННОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

FOLK-JAZZ AS A DIRECTION IN THE REPERTORY PROVISION OF THE ACCORDION-BAYAN ART OF UKRAINE IN THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY

Українське музичне середовище першої чверті ХХІ століття, перебуваючи у постійному русі трансформацій та інтерпретацій, зумовлює переосмислення, трактування, мікшування, синтез, адаптацію й апробацію щодо реалізації новітніх пошуків, знахідок та впроваджень сучасних художньо-стильових рис у контент композиторської концептуальної парадигми сьогодення.

Формування модернового музичного продукту на основі фольк-джазу, спрямоване на розкриття музичної свідомості новочасного культурно-мистецького суспільства, яке дозріло до панівних обріїв

сприйняття сучасного музичного матеріалу, а також підготовки майбутніх художніх нарисів до розкриття та проникнення у музичну материку майбутнього часопростору.

Зростання ролі технологій, інформатики, ІІІ впливає на стильовий синтез, надає потужний імпульс напряму фольк-джазу у стрімкому русі композиторської думки, збагачуючи сучасний музичний контент. Заглиблення означеної музичної материки до інформаційного середовища сприяє розкриттю та реалізації авторських ідейних спрямувань і творчих ідей у репертуарному забезпеченні акордеонно-баянного мистецтва України першої половини ХХІ століття. Культурно-мистецька стильова комунікація, впровадження елементів синтезу у композиторську творчість, обмін досвідом, а також намірами та задумами в авторському мистецькому середовищі, на нашу думку, максимально насичують внутрішній художній світ представників сучасного композиторського мислення та надають критично важливі імпульси щодо розширення пошуків фольклорно-джазової матерії творчого майбутнього.

Важливим чинником репертуарної політики фольклорно-джазового напряму в акордеонно-баянному мистецтві України першої чверті ХХІ століття є факт національного піднесення та прагнення аудиторії вивести фольклор на новітній рівень сучасного пізнання із застосуванням вищезгаданого стилістичного матеріалу. Все це стало можливим завдяки активізації рухів у напрямку модернізації інструментарію, відкритті джазових шкіл, естрадних та джазових відділів при ЗВО, внесення у освітні програми основ джазової імпровізації.

Музикознавець, композитор Валерій Марченко розглядає парадигми щодо орієнтованості на першооснови фольклорного підґрунтя в ракурсі композиторського надбання, зауважуючи, що «творчі пошуки українських композиторів останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. знаходяться в річищі тенденцій постмодернізму, що характеризуються множинністю і альтернативністю думок, позицій, концепцій, тяжінням до стилізації, цитування творів минулих епох, іронічністю й пародіюванням. Творчість українських композиторів розвивається у двох напрямках:

перший – суголосний сучасним загальноєвропейським тенденціям, другий характеризується орієнтацією на парадигми національного музичного фольклору» [1, с. 82].

Науковець, композитор Андрій Сташевський розглядає стильові напрями в акордеонно-баянній музиці початку ХХІ століття, зокрема фольклорно-джазового напрямку. В своєму практичному розділі дисертаційного дослідження науковець аналізує панорамність новітньої української оригінальної музики та пропонує розподіл на стильові проєкції: фольклоризм, неоромантизм, джазовий напрям, авангард та додає, що «значна кількість сучасних баянних композицій створена на перетині цих стильових напрямів, вони містять характерні ознаки двох чи більше стильових напрямів та становлять так званий феномен стильового синтезу» [2, с. 187].

Відтак, активізація репертуарного забезпечення є фактом майбутньої подальшої трансформації у процесах перетворення та розбудови фольклорно-джазового напрямку у акордеонно-баянному мистецтві України першої чверті ХХІ століття. Становлення та розвиток напрямку фольк-джазу залежить від новітнього репертуарного насичення та відповідно творчої активізації та культурно-мистецької агітації представниками авторського контенту.

Перспективи та новітні горизонти реалізації сучасного музичного матеріалу фольклорно-джазового напрямку підвищують актуальність культурно-мистецьких задумів та реалізують художньо-стильовий потенціал означеного напрямку в музичному середовищі України першої чверті ХХІ століття.

Використані джерела

1. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) / Дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. 225 с.

2. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.



Дубровіна Ірина Володимирівна
(**Iryna Dubrovina**),

*кандидат наук, доцент, науковий
співробітник Національної бібліотеки України
імені В. І. Вернадського (м. Київ, Україна).*

e-mail: iradubrovina@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-6676-4789>

БІБЛІОТЕЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ

LIBRARY ENVIRONMENT AND MUSICAL ART IN THE CONTEXT OF TODAY

Спеціалізований фонд Відділу музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (НБУВ) – найбільше за обсягом, науковим значенням зібрання нот та інших документів з питань музикознавства, музичної бібліографії. Нотні видання у бібліотеці почали комплектувати ще з 1918 р. Однак спеціалізований музичний відділ у бібліотеці утворено тільки у 1928 р., завдяки ініціативі Олександра Тихоновича Дзбанівського (1870–1938) – музичного публіциста, композитора, музиканта-педагога, історика музики, суспільного діяча, співака та першого завідувача відділу (з 1928). О. Т. Дзбанівський особисто відібрав з фондів концентрації реквізованих бібліотек для української музичної бібліотеки понад 120 тисяч одиниць нотних документів [3, с. 14]. На початок 2008 р. фонд відділу складається з близько 230 тисяч одиниць збереження (музичні твори вітчизняних та зарубіжних композиторів, музичний фольклор, довідкова профільна література, монографії з питань музикознавства, фахові періодичні видання, навчальні посібники, звукозаписи). Найдавніші нотні видання датовані кінцем XVII ст. Значну групу документів складають видання XVIII століття (близько 2000), що за міжнародними стандартами вважаються раритетними нотними виданнями. Повніше представлено музичну культуру XIX століття. З 1930-х років до фонду надходить

обов'язковий примірник нот. Інформацію про фонд користувачі отримують у читальному залі нотних видань через традиційні алфавітні і систематичні каталоги нот і книг, картотеки вокальних творів за назвою та окремі тематичні бібліографічні бази даних. Книжкові фонди відображені також у генеральному та читацьких каталогах основного приміщення бібліотеки. З 2003 року розпочато роботу зі створення електронного каталогу відділу, що на сьогодні складається з окремих тематичних бібліографічних баз даних.

Бібліотечна справа спеціалізованого фонду документів Відділу музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського відома в культурно-мистецькому просторі України, адже спрямована на організацію просвітницьких заходів серед читачів, цільових знайомств синтезу «бібліотека – музика» у контексті різних століть. Інтеграція різних галузей, зокрема музичного мистецтва, у бібліотечний майданчик дозволяє збільшити ефективність впливу на емоційно-вольову сферу людини, створює передумови для якісного дозвілля населення на прикладі поєднання роботи як з книгами, нотами, так і з музикою. Культурно-мистецькі форми роботи у бібліотеці виконують розвивальну функцію, адже вносять у свідомість і почуття читачів уявлення та знання про щось раніше невідоме і впевненість у власній значущості в системі міжособистісних взаємин. Співробітники НБУВ залучають провідних митців до співпраці та організації концертів і творчих заходів у спеціалізованому фонді Відділу музичних фондів. Інноваційною формою роботи з читачами та шанувальниками музики є організація «музичної вітальні» клубу знавців музики Відділу музичних фондів в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, що здійснює організацію цікавого спілкування за мистецькими інтересами. Про актуальність даної форми роботи можуть свідчити приклади різножанрових тематичних зустрічей. Працівники бібліотеки разом із виконавцями виготовляють афішу-запрошення, яка розміщується на офіційній сторінці відділу у фейсбуці. Для екскурсій, що передують концертним виступам перед читачами, бібліотекарі використовують

раритетні музичні платівки, що зберігаються у спеціалізованому відділі музичних фондів НБУВ і дають змогу послухати відомих виконавців на старовинному програвачі. Архівні старовинні вінілові платівки розвивають культуру спілкування читачів з музикою, і сьогодні читачі цікавляться ними і мають бажання озвучити музичні шедеври. Бібліотечна колекція вінілу вміщує багато записів: класична музика різних часів і народів, рок, естрада, джаз, фольклор, опера й оперета, поезія та проза, духовна музика тощо. Перед музичними зустрічами читачі можуть ознайомитися із надбаннями бібліотеки, виставкою нотних артефактів відповідно до теми зустрічі, життям та творчістю композиторів, виконавців, поетів тощо. Родзинкою мистецьких заходів у Відділі музичних фондів Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського є 200-річний рояль, за яким доглядають працівники відділу. Завдяки цьому високоякісному інструменту у працівників відділу музичних фондів є можливість залучення професійних виконавців музичного мистецтва до організації зустрічей із читачами.

Зміст роботи «музичної вітальні» наступний: збір гостей (15-20 хвилин) відбувається у супроводі мелодійної, тихої музики у м'яких ритмах; господиня вітальні допомагає всім зручно розміститися; кожного вітає посмішкою, психологічно налаштовує до спілкування. Після того, як усі зібралися, відбувається представлення гостей. Серед цікавих зустрічей музичної вітальні в НБУВ – зустрічі з творчістю композиторів, звіти колективів, виступи майстрів інструментального та вокального виконавства. Ведучі творчих заходів музичної вітальні спираються на бібліографічні джерела відділу музичних фондів Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського, праці та монографії з питань розвитку художнього таланту, спомини сучасників композиторів-класиків, критичні огляди – усе те, що змістовно розкриває природу музично-творчого процесу [2, с. 571]. Камерну сцену можна доповнити звуковим обладнанням, екраном та проектором, це дозволить розширити коло активностей у цій зоні. До того ж сцена може заохочувати до спонтанних культурних імпровізацій, музикотерапевтичних зустрічей. Музичні

інструменти, спеціалізоване обладнання створюють неповторну затишну атмосферу мистецького відпочинку у середовищі бібліотеки.



Рис. 1. Афіша музичної вітальні НБУВ 24.04.2015

Про діяльність музичної вітальні в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського опубліковані матеріали, що розкривають особливості її організації: «такі творчі зустрічі проходять, як правило, в неповторній камерній атмосфері. Зміст їх проведення є доволі різноманітним – це і вечори, присвячені відзначенню ювілейних дат видатних музикантів, і концерти, які представляють певну музичну культуру або епоху, і – що особливо важливо – тематичні зустрічі для дітей» [4, с. 37]. Змістовність авторських концертів у бібліотечному просторі надає нового звучання та сприйняття класичним зарубіжним та вітчизняним творам, сприяє зниженню рівня стресу у відвідувачів музичної вітальні, виховує слухацьку мистецьку культуру.

Розглянемо один із авторських концертів як приклад активної культурно-мистецької діяльності бібліотеки. Так, 24 квітня 2015 перед слухачами музичної вітальні виступив композитор Антон Кармазін. В авторському виконанні прозвучали прелюдії для фортепіано та поема

«Рання весна». Як зазначала ведуча концерту музикознавець Д. Гога, «це лірична поема, у якій відображено певний стан душі героя, співзвучний природі – уже не зима, але ще немає бажаного тепла. Весна трактується через внутрішній світ людини як передчуття оновлення, порив емоцій, що тільки народжуються, політ» [1, с. 38].

Також на цьому концерті глядачі почули «Мелодію для скрипки і фортепіано» (скрипка – Темур Якубов). У його ж виконанні твір під назвою «Монолог-реквієм» для скрипки соло нагадав слухачам про трагічні події на Майдані 2014 року. Прихильники творчості композитора тепло прийняли його вокальний цикл «Образи» на вірші Олени Котляревської. Романтичні образи циклу у виконанні Анастасії Поліщук (мецо-сопрано) та Ольги Касаткіної (фортепіано) утворюють особливу ауру інтимної сповіді, багатобарвних переживань. Високий рівень професіоналізму продемонстрували й інші виконавці. Після концерту глядачі могли обговорити враження від почутих творів, задати питання композитору, що завжди створює теплу та дружню атмосферу взаємодії, стимулює публіку до творчих контактів.

Отже, підсумовуючи хочемо зазначити, що музична вітальня Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського перетворюється на творчу сцену, яка, будучи простором натхнення, може вдало використовуватись для проведення зустрічей з письменниками та композиторами, майданчиком для творчих колективів, дебатів, мистецьких заходів тощо. Сучасні виклики до побудови нових форматів організації бібліотечного середовища для читачів диктують гнучкі форми співпраці та залучення спеціалістів певної галузі, що на прикладі організації «музичної вітальні» є успішним мистецьким проєктом, що має своїх шанувальників.

Використані джерела

1. Гога Д. «Рання весна» Антона Кармазіна в контексті його творчості. *Наш український дім*. Вип. 1, 2021. С. 37 –41.

2. Дубровіна, І. В. Проблема художнього таланту особистості в мистецтвознавчих джерелах НБУВ. *Бібліотека. Наука. Комунікація : актуальні тенденції у цифрову епоху : матеріали Міжнар. наук. конф. (8–10.10. 2021): у 2 т. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. наук. б-к та інформ. центрів акад. наук – членів МААН. Київ, 2021. С. 567–571.*

3. Дубровіна І. В. (Iryna Dubrovina). *Бібліотечне середовище та музичне мистецтво в контексті сучасності» (Library Environment and Musical Art in the Context of Modernity) // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2023. 215 с. С. 38–40.*

4. Івченко Л. З любов'ю до музики: [про О.Т. Дзбанівського, організатора і першого завідувача Музичного відділу ВБУ (НБУВ) та історію формування фонду відділу]. *Музика*, 1990. №6. С. 14–29.

5. Кармазін А., Дубровіна І. Особливості організації мистецьких заходів у вітчизняному музейному та бібліотечному просторі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / редактори-упорядники В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 24. Том.1. С. 34–37.*

УДК: 78.089.7:681.8:008



Дьяченко Володимир Валерійович
(Volodymyr Diachenko),
 кандидат мистецтвознавства, доцент
 кафедри музичного продакшну та
 звукорежисури Національної академії
 керівних кадрів культури і мистецтв
 (candidate of art history, associate
 professor of the department of academic
 and pop vocals and sound engineering of
 the National Academy of Culture and Arts
 Management)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)
 E-mail: vdiachenko@dakkkim.edu.ua
 ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1053-7755>

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

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

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

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

Abstract: The synthesis of cultural traditions and innovative sound technologies is a relevant direction in contemporary musicology. The song «Malamente» by Spanish singer Rosalía, produced with the participation of El

Guincho and American sound engineer Jaycen Joshua, is a vivid example of such a combination, integrating Spanish flamenco motifs with elements of pop music, reggaeton, and R&B. This paper aims to reveal the peculiarities of Jaycen Joshua's sound engineering creativity and mastery, and the unique sound image of the phonocomposition created by him. The study will also determine the influence of his creative style and applied artistic sound technologies on the cultural identity of the musical work.

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

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

Мета дослідження. Метою дослідження є вивчення технік мікшування і творчих підходів Joshua, його звукорежисерської інтерпретації пісні «Malamente», а також визначення впливу його творчого стилю та мистецьких звукових технологій на культурну ідентичність музичного твору. Основними завданнями є розкриття використаних

методів обробки вокалу і перкусійних елементів, створення ритмічної та просторової структури треку.

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

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

Серед англомовних авторів заслуговують на увагу праці Volioti та Williamon (2021), у яких досліджується вплив прослуховування звукозаписів на формування естетичного смаку та самосвідомості виконавця [11]. Аналогічно, в роботах Eren та Öztug (2020) досліджуються навички студійного виконання, процес звукозапису власного голосу із використанням попередньо записаних партій, а також розвиток виконавської майстерності в умовах дистанційного навчання [12]. Творчі підходи до створення фонокомпозиції із врахуванням музичного та тонального балансу, гармонії та звукових елементів відображені у книзі Вільяма Мойлана [5]. Аналогічно про тональний баланс згадується у праці Марка Загера «Музичне виробництво: Посібник для продюсерів, композиторів, аранжувальників та студентів» [9].

Окремо потрібно згадати роботу американського звукорежисера та викладача D. Gibson (Девід Гібсон) «Мистецтво мікшування», в якій автор докладно вивчає принципи побудови звукового образу фонокомпозиції та розташування звукових об'єктів (інструментів та голосів) в звуковому просторі [7, с. 10].

Відсутність акценту на культурному синтезі в сучасних технологіях звукорежисури у попередніх дослідженнях є помітною. Водночас згадані праці спонукали нас до поглиблення цього дискурсу в наших подальших

розробках та до представлення структури майбутніх досліджень. У цьому контексті пропонуємо короткий огляд творчої співпраці звукорежисера Jaycen Joshua (Джейсен Джошуа) та іспанської співачки і авторки пісень Rosalía (Росалія Віла Тобелла), спираючись, зокрема, на інтерв'ю з Joshua, опубліковане у журналі Sound On Sound.

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

Аналіз творчого підходу Jaycen Joshua. Як відомо, Jaycen Joshua – американський аудіоінженер з Каліфорнії. Він отримав три премії Греммі: 1) за мікшування альбому «Growing Pains» для Мері Джей Блайдж у 2007 році, 2) «El mal querer» для Розалії у 2018 році, 3) «Hyperspace» для Beck David Hansen у 2019 році [3]. В той час, як Rosalía має дві премії Grammy, дванадцять премій Latin Grammy, та декілька премій від MTV, UK Music тощо. У 2019 році співачка отримує премію «Висхідна зірка» від Billboard за «обробку пісень фламенко в стилі електронної музики» [1, с. 3]. Пісня «Malamente» (що перекладається як «Погано») була спродюсована El Guincho (Пабло Діас-Рейша, іспанський музикант, співак і звукорежисер) та Rosalía і поєднує в собі фламенко з поп-музикою, реггетоном та R&B. «Світ, який вона створює у пісні, – це мерехтливий серпанок; вона співає іспанською про розбиті кристали, місяць і зірки та мрію про міст» [2].

На платформі mixwiththemasters.com звукорежисер Jaycen Joshua, представив детальний аналіз своєї роботи над піснею «Malamente» виконавиці Rosalía на сайті Mix With The Masters у серії Inside the Track #34, що вийшла 27 листопада 2019 року [4]. Згідно до опису пісні «Malamente» у виданні Pitchfork основою пісні є стаккатне плескання в

долоні, яке розпочинає трек і продовжується протягом усієї пісні, поєднуючись з постукуючими перкусіями у приспіві та проникаючи крізь спокусливі чари голосу Rosalía [2]. Отримавши чотирьохтактовий зациклений фрагмент плесків від сопродюсера Пабло, натхнений піснею, J. Joshua приділяє особливу увагу цьому моменту, витративши частину часу на вирівнювання темпоритмічної складової звуку – плескоту в долоні, щоб створити гіпнотичний грув. Цей ритм стає уособленням стильового звучання фламенко в цій пісні, додаючи йому характерної стильової автентичності. За словами звукорежисера, грув створює ритм і атмосферу, яка захоплює слухача, а також має бути достатньо виразним, щоб слухач не переставав кивати під час прослуховування. J. Joshua вважає вокал головним чинником популярності пісні.

Ось декілька основних прийомів, які використав звукорежисер під час роботи із вокалом: 1) ізоляція вокалу для кращого сприйняття слухачем, виведення його на перший план за допомогою еквалізації та динамічної обробки; 2) створення об'ємного звучання засобами реверберації і дилею із використанням автоматизації гучності та ефектів, щоб уникати одноманітності; 3) Joshua прагне створити близьке звучання (інтимність), щоб вокал звучав природно та безпосередньо, що підкреслює особистість артиста, робить його більш доступним для слухача. Окремо звукорежисер наголошує на співпраці із артистом під час роботи. Взаємодія між Джошуа та Розалією була важливою, оскільки їхній творчий процес був спільним, що допомогло досягти бажаного результату в звучанні.

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

композицію «Malamente» міжнародно визнаною та сприяло поширенню іспанських культурних мотивів.

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

Використані джерела

1. Aniftos, R. Alicia Keys, Megan Thee Stallion & Rosalia to Be Honored at Billboard's 2019 Women in Music [Електронний ресурс] // Billboard. 2019. 3 December. URL : <https://www.billboard.com/music/awards/alicia-keys-megan-thee-stallion-rosalia-billboard-women-in-music-8545205/> (дата звернення: 03.06.2024).
2. Blum, D. Rosalía: «Malamente». [Електронний ресурс] // Pitchfork. 2018. 3 July. URL : <https://pitchfork.com/reviews/tracks/rosalia-malamente/> (дата звернення: 02.01.2024).
3. Jaycen Joshua – Mixing Engineer [Електронний ресурс]. URL : <http://www.jaycenjoshua.com/> (дата звернення: 31.02.2024).
4. Jaycen Joshua. Malamente (Rosalía): Inside the Track #34 [Електронний ресурс] // Videos-Mix With The Masters. 2019. 27 November. URL : <https://mixwiththemasters.com/videos/jaycen-joshua-rosalia-malamente> (дата звернення: 27.10.2024).
5. Moylan, W. Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording. New York: Routledge, 2015. 568 p.
6. Rumsey, F., McCormick, T. Sound and Recording: Applications and Theory. 7th ed. New York: Routledge, 2014. 658 p.
7. Tingen, P. Secrets Of The Mix Engineers: Jaycen Joshua [Електронний ресурс] // Sound On Sound. 2010. August. URL : <https://www.soundonsound.com/techniques/secrets-mix-engineers-jaycen-joshua> (дата звернення: 31.03.2024).
8. Williams, J. Recording the story: Exploring the relationship between music production and narrative: PhD. Queensland University of Technology, 2021.
9. Zager, M. Music Production: A Manual for Producers, Composers, Arrangers, and Students. Rowman & Littlefield, 2021. 451 p.
10. Zagorski-Thomas, S. The Art of Record Production: Creative Practice in the Studio. New York: Routledge, 2016. 314 p.
11. Volioti, G., Williamon, A. Performers' discourses on listening to recordings // Research Studies in Music Education. 2021. Vol. 43, № 3. P. 481–497.
12. Eren, H. C., Öztug, E. K. The Implementation of Virtual Choir Recordings during Distance Learning // SciencePark Research, Organization & Counseling. 2020. Vol. 15, № 5. P. 1117–1127.



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

Zaitstv1967@gmail.com

м. Ужгород, Україна (Uzhgorod, Ukraine)

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

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

ПОСТАТЬ ЖІНКИ-ХУДОЖНИКА У ТЕАТРАЛЬНО- ДЕКОРАЦІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ ЗАКАРПАТТЯ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОРІЧЧЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

THE FIGURE OF A FEMALE ARTIST IN THE THEATRICAL AND DECORATIVE ARTS OF TRANSCARPATHIA XX – FIRST QUARTER OF XXI CENTURY: CULTURAL ASPECT

Гендерна проблематика сьогодні пронизує всі сфери нашого життя. Ми стикаємося з нею на роботі, у побуті та під час дозвілля. Протягом XX–XXI ст. творчість чоловіків та жінок оцінюється по-різному, але тільки тепер з'явилася можливість обґрунтувати упередженість та розпочати процес поступової емансипації жінки у театральном-декораційному мистецтві Закарпаття XX – першої чверті XXI сторіччя.

До XX ст. світ мистецтва був переважно у владі чоловічої частини суспільства. Жінці було відведено у ньому роль лише музи. Постать жінки в театральном-декораційному мистецтві завжди була непростю. Жінки існували «за лаштунками» театального мистецтва (гримери, костюмери, декоратори, бутафори, реквізитори), однак за значенням особистого внеску у створення театальної вистави не поступалися чоловікам.

Проте саме сьогодні необхідно почати виокремлення різних підходів до трактування жіночої діяльності в театральньо-декораційному мистецтві. Це пов'язано з тим, що з плином часу змінювалося відношення до постаті театального художника.

В культурології питання постаті жінки-художниці театру як митця театральньо-декораційного мистецтва майже не розглянуто. «Професія сценографа вважалася чисто чоловічою, то зараз затверджується нове покоління жінок-художниць, які не тільки претендують, а й обіймають все більш важливі посади у професії (технічній, управлінській та дизайнерській), що помилково вважається прерогативою чоловіків» [3].

За тривалу історію українського театральньо-декораційного мистецтва діяльність жінок-художниць театру досліджувалась лише у творчості Н. Бевзенко-Зінкіної, Л. Боярської, О. Екстер, С. Канн, І. Константинової, М. Левитської, Р. Марголіної, Т. Медвідь, Л. Нагорної, А. Перепелиці, Н. Рудюк.

Протягом довгих століть жінкам мистецтва на Закарпатті було набагато складніше, ніж чоловікам, зробити внесок у культуру та мистецтво краю. Кожній, перш ніж взятися за полотно та кисті доводилося доводити своє право на існування. І все-таки, незважаючи на недовіру публіки, глузування та викривальні промови скептиків (чоловіків), жінки-художниці змогли досягти своєї мети – працювати у театральньо-декораційному мистецтві краю.

Закарпатське театральньо-декораційне мистецтво розвивалося одночасно з закарпатським професійним театром. Театральньо-декораційне мистецтво краю, як мистецтво професійного театру припадає на 1921 рік, коли на базі драматичного гуртка Товариства «Просвіта» і музично-драматичного товариства «Кобзар» був створений Руський театр товариства «Просвіти в Ужгороді.

У 1923 році до Руського театру на роботу приїздить театральний режисер О. Загаров разом з дружиною актрисою М. Морською, яка буде грати на ужгородській сцені майже до 1925 року, а вільний час буде малювати декорації до вистав театру. М. Морська мала невеликий досвід у

оформленні театральних вистав, ще у період 1919–1922 рр. вона робила декілька оформлень до вистав Київського державного драматичного театру. Постать Марії Морської (1895–1933) жінки-художниці стає першою у конотації театально-декораційного мистецтва Закарпаття.

19 листопада 1936 року в театрі «Нова сцена» у Хусті відбувається прем'єра опери «Наталка Полтавка» І. Котляревського у декораціях М. Тушицької. Художниця Марія Руда-Тушицька-Черєкова (1889–1943) майже до 1939 року буде малювати декорації та створювати костюми до вистав театру. Після військових подій (1939) вона емігрує до Чехо-Словаччини.

У 1950 році до Закарпатського обласного українського музично-драматичного театру (Ужгород) приходить на роботу художниця Валентина Франківська (1910–1983). Декоратор В. Франківська майже 30 років буде створювати живописні задники до вистав театру та стане автором декораційного оформлення до вистав: «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненко (1954), «Модна крамниця» І. Крилова (1955), «Чужа голова» М. Ене (1962), «Цілюще яблуко» Е. Жовинського (1972).

В театально-декораційному мистецтві Закарпаття визнання жінки як художниці театру у професійному розумінні приходить на період 1960–1990 роки. Такі обставини були обумовлені декількома факторами. По перше, професія театального художника була закріплена лише за чоловіками, По друге, жінки-художниці часто гостріше відчували зміни театральних процесів у суспільстві. Жінки-художниці у своїх сценографічних роботах починають розповідати про те, що їх цікавить чи хвилює. Вони щоденно створюють нові вистави, у яких змінюється відношення до героїв вистави та сценічного простору.

Так, мукачівська художниця Олена Левицька (н. 1943) на довгі роки стане головним фахівцем декораційного мистецтва Мукачівського драматичного театру. Її вистави: «Святий і грішний» М. Варфоломєєва (1981), «Мати Харі» М. Йорданової (1986), «Пастка» Р. Тома (1988), «Маскарад» М. Лермонтова (1995) займуть чинне місце в театально-декораційному мистецтві Закарпаття 1980–1990 років. Після звільнення з

театру О. Левицької її учениця Тетяна Глухова (н. 1973) стане головним художником театру.

Художниці В. Турицька та О. Кондратюк приходять до Закарпатського лялькового театру у середині 1980 років. Вдосконалюючи специфіку театральної ляльки та особливості маленького сценічного простору, в подальшому вони створюють гарні лялькові вистави. Пізніше Ольга Фарбер (н. 1961) та Тетяна Улинець (н. 1979) будуть продовжувати традиції сценографії старшого покоління театральних художників лялькового театру.

На весні 1988 року художник по костюмам Вікторія Гресь (н. 1964) розпочне свою творчу діяльність в Закарпатському українському музично-драматичному театрі (Ужгород). Майже до 1993 року вона буде створювати театральні костюми до різних вистав театру, а потім зробить декорації до вистав: «Пригоди чотирьох зайчат» В. Гайния (1989), «Закарпатський вертеп» Д. Кешелі (1990).

У 1997 році Закарпатський угорський драматичний театр (Берегово) розпочинає співпрацю з угорським сценографом Ілдікою Балла (Ildiko Balla), яка робить сценографію та костюми до вистав: «Калігула» А. Камю, «Ведмідь. Освідчення. Про шкоду тютюну» за А. Чеховим (1997), «Трагедія людини» І. Мадача (1998), «Дороття» В. Чоконяї.

Початок ХХІ ст. відкриває нові постаті в театральньо-декораційному мистецтві краю, так головним художником українського театру стає театральний художник, заслужений діяч мистецтв України Емма Зайцева (н. 1970). Театрознавець Г. Канарська зазначала, що «Емма Зайцева не належить до бунтарів, радше до людей, які завжди сягають суті» [2]. Лаконізм в оформленні вистав художниці – це не кількість елементів оформлення на сцені, а його якість. Відтак, порожня сцена стає показником умовності театру та театральної гри. Костюм у виставах Е. Зайцевої стає головним елементом театральньо-декораційного мистецтва та насієм семіотики. Культуролог В. Габорець стверджував, «В творчому характері Е. Зайцевої є одна гарна фахова риса – відповідальність в оцінках можливих варіантів сценографічної подачі вистави» [1, 125].

Досліджуючи постаті жінок-художниць театру ХХІ ст. (В. Степчук (н. 1955), О. Лізанець (н. 1976), В. Сливки (н. 1966), Л. Бєлої (н. 1970), можна стверджувати, що їх театральна творчість тісно пов'язана з великою та малою сценами українського театру на яких вони створюють сценічне оформлення вистав. Художниці Закарпатського обласного лялькового театру Т. Улинець, Т. Поринець, П. Полуденна продовжують працювати над створенням сценографії дитячих вистав, де головним елементом завжди буде жива театральна лялька.

Закарпатський угорський драматичний театр (Берегово) та Закарпатський театр драми та комедії (Хуст) на сьогоднішній день працює лише з запрошеними театральними художниками (чоловіками).

Сьогодні жінки-художниці продовжують приймати активну участь у популяризації театально-декораційного мистецтва Закарпаття на театральних виставках. Так, починаючи з 1990 року мисткині (В. Гресь (1990), Е. Зайцева (2005, 2006, 2013, 2018–2022), О. Кондратюк (2013), В. Степчук (2016), П. Полуденна (2021) стають учасниками колективних та персональних виставок.

Таким чином, на сьогодні проблема гендерної рівності у театально-декораційному мистецтві Закарпаття не стоїть гостро. Жінки-художниці вільно працюють у театально-декораційному мистецтві краю, втілюють власні ідеї в оформленні вистав та концертів.

«Залізні леді» театально-декораційного мистецтва, завдяки багаторічній підтримці чоловіків-художників, творчо працюють у багатонаціональному театальному мистецтві Закарпаття першої чверті ХХІ сторіччя.

Використані джерела

1. Габорець В. Майстер сценографії. Ужгород : Ліра. 2006. С. 124–125.
2. Канарська Г. Зайцева Емма: ескізи життя. Збруч. 2018. 18 червня.
3. Monteverdi A. M. Scenografo. La storia della scenografia femminile dal Novecento ai giorni nostri. Dino Audino Editore 2021. 192 p.



**Зосім Ольга Леонідівна
(Olga Zosim),**

*доктор мистецтвознавства,
професор, професор кафедри
музичного мистецтва Навчально-
наукового інституту «Донецька
державна музична академія імені
С.С. Прокоф'єва» Таврійського
національного університету імені
В. І. Вернадського, професор кафедри
вокального мистецтва Національної
академії керівних кадрів культури і
мистецтв (Doctor in Arts, Professor,
Professor of the Department of Musical Art of the Educational and Scientific
Institute «Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev» of the
V.I. Vernadsky Tavrichesky National University, Professor of the Department of
Vocal Art of National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ПРОМОЦІЙНІ ВИМІРИ НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

PROMOTIONAL DIMENSIONS OF SCIENTIFIC ACTIVITIES

Музикологія є не лише «чистою» наукою, музикознавчі пошуки часто стають своєрідною формою промоції мистецького доробку композитора чи конкретного, часто маловідомого, музичного твору, або актуалізацією музики тієї чи іншої епохи, яка раніше менше приваблювала науковий істеблішмент та слухацький загаль. Публікація наукових здобутків у вигляді монографії, друк нотних видань, передусім нововіднайдених творів, та їх публічна презентація із залученням мас-медіа є формою привертання уваги до творчості композитора або музики тієї чи іншої епохи та посилення інтересу не лише у потенційних виконавців, а й широкої слухацької аудиторії. Залучення медійних засобів споріднює наукову промоцію із музичною критикою, проте остання зазвичай передбачає висвітлення мистецьких подій та проєктів, які, за винятком анонсів, вже відбулися, наукові ж дослідження та публічна презентація їх результатів часто стають підґрунтям музично-проєктної

діяльності, яка є промоцією не лише дослідника, а й творчості композитора.

Повномасштабне вторгнення російських військ в Україну та боротьба проти московської навали спричинило світовий сплеск до української музики, яка була тривалий час в тіні російської або часто сприймалася як частина її культури. Відмежування від останньої розпочався ще у 1990-х роках, однак відсутність потужної промоції українського мистецтва у світі за тридцять років так і не змогла сформувати україноцентричну оптику у світовій спільноті. Сьогодні ми спостерігаємо попит на українську музику, тому промоційний компонент стає надзвичайно важливим, і ключову роль у ньому відведено не лише виконавцям, директорам музичних колективів, організаторам фестивалів, музичним критикам, а й науковцям. На жаль, науковий фундамент у просуванні української музики в Україні та світі мало очевидний широкому загалу, тож зосередимо увагу на кількох проєктах та мистецьких подіях, які у першу чергу є науковими.

Доба бароко стала для української культури однією із найплідніших, адже тоді було закладено підвалини української філософської думки, літературної творчості, архітектури, образотворчого та музичного мистецтва. І хоча культуротворчий потенціал української барокової музики, представлений партесними композиціями та пісенною творчістю, вже давно усвідомлений, сьогодні вона потребує переосмислення в контексті подолання імперських наративів, які їй тривалий час нав'язувалися. Одним із дієвих засобів перегляду низки позицій, що стали хрестоматійними, є знаходження та публікація нових джерел, які підтверджують цілком очевидну для України, але, на жаль, не таку очевидну для світової спільноти думку про автономність та незалежність українського мистецтва доби бароко від російського, а також спільні коріння українського бароко та загальноєвропейської музичної традиції.

У цьому контексті дуже важливими є розшифровка та підготовка до публікації музикознавицею О. Шуміліною 50 партесних композицій із рукопису Супрасльського монастиря [4], що нині знаходиться на теренах

Польщі. Ця публікація, окрім суто джерелознавчого, має потужне значення для промоції української музики у світі, адже ці твори не лише були реконструйовані та опубліковані, а й виконані. Першим інтерпретатором став хор Підляської філармонії та опери в м. Білосток (Польща), який ознайомив польських слухачів із перлинами українського музичного бароко, а також здійснив запис десяти партесних концертів з рукопису (№№ 1–10) та літанії (№ 33). Твори з цього рукопису виконуються і львівським колективом – Заслуженою академічною капелюю України «Трембіта» (№№ 12, 13, 16, 24, 25, 44, 46), записи партесних композицій, як і їх польські інтерпретації, розміщені на каналі YouTube «Київське Християнство» Українського католицького університету [1]. Знаходження О. Шуміліною повного комплексу партій знаменитого «Воскресенського канону» М. Дилецького дало можливість почути твір в його оригінальній версії, яка у 2023 році була презентована на концертах та в альбомі «Українське бароко: Concordacii Animos» (2023). До знаходження повного комплексу партій твору ця знакова для української музичної культури композиція протягом багатьох десятиліть виконувалася з реконструйованою партією другого дисканта. Не можна не відзначити і знайдену О. Шуміліною в бібліотеці Лісабона партитуру опери Д. Бортнянського «Креонт», яка була написана композитором під час перебування в Італії. Твір у 2024 році тільки розпочав своє повернення до слухачів, і надзвичайно важливо, що це було здійснено на батьківщині композитора – в Україні.

Дослідницький інтерес молодшої науковиці Д. Чамахуд до постаті композитора Я. Яциневича не лише збагатив наші знання про творчість композитора, яка за радянських часів було практично невідома. Завдяки підготовленому нею до друку у 2024 році нотному виданню «“...А разом воскресне і щастя й любов!” Яків Яциневич. Хорові і камерно-вокальні твори (до 155-річчя з дня народження композитора)», було збільшено інтерес до доробку митця, твори якого прозвучали на кількох презентаційних концертах у різних містах України.

Творчість наших сучасників також потребує промоції, і серед її багатьох видів наукова також не є винятком. Молода дослідниця Ірина Цепух системно досліджує постать сучасного чернігівського композитора Олександра Іванька, і частиною її дослідницького проекту, яким є дисертаційна робота, стала едиційна діяльність. У 2024 році нею було підготовлено та видано збірки творів композитора для фортепіано, серед яких ноти для початківців, які тільки почали опановувати інструмент, як, наприклад, «Музична абетка» [3], так і для виконавців, що вже мають технічну підготовку, як-от «Концерти для двох фортепіано» [2].

Ще раз наголосимо, що усі згадані приклади пов'язані саме з науково-дослідною роботою і стали мистецькими проєктами пізніше, передусім завдяки едиційній діяльності, яка відкриває музикантам шлях до виконання нових творів. XXI століття надає нові перспективи перед науковцями, які виступають не лише як дослідники, а й промоутери власних проєктів, розширюючи мистецькі горизонти сучасності та формуючи музичний ландшафт країни.

Використані джерела

1. Київське Християнство. URL : <https://www.youtube.com/@КиївськеХристиянство>.
2. Олександр Іванько. Концерти для двох фортепіано / упоряд. І. О. Цепух. Київ: ТОВ «НВП «Інтерсервіс», 2024. 140 с.
3. Олександр Іванько. Музична абетка / упоряд. І. О. Цепух. Київ: ТОВ «НВП «Інтерсервіс», 2024. 36 с.
4. Супрасльські кантики кінця XVII століття – пам'ятка василіянської церковної музики: у 3-х т., 2-х кн. / реконструкція, набір нотних текстів і дослідження О. Шуміліної; наук. ред. Ю. Ясіновський; т. 1, кн. 1: Факсиміле супрасльських кантиків. Транскрипція партитури. Львів: Український католицький університет, 2022. 960 с.; т. 2: Шестиголосі партитури: реконструкція; т. 3: Дослідження; кн. 2. Львів: Український католицький університет, 2022. 984 с.



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

ПРОБЛЕМИ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА ГІТАРІ

PROBLEMS OF SOUND PRODUCTION ON THE GUITAR

Процес формування спеціальних рухових навичок виконавців займає значне місце у проблемах педагогіки та методики навчання гри на музичних інструментах. Особливістю сучасного підходу до навчання майбутніх музикантів і те, що у більшості випадків він спирається на суб'єктивний метод, у результаті відбувається передача учню особистого досвіду, накопиченого попередніми вчителями педагога. Таким чином, виникають різні точки зору на ті самі питання, що стосуються виконавчої техніки. Особливо це стосується класичної гітари – інструмента, з одного боку найпоширенішого у масовому музикуванні, з іншого – найменш дослідженого.

Одним із предметів суперечок музикантів і педагогів є сила звуку, що видобувається. Одні педагоги радять, що слід видобувати звук «ковзаючи ударяти по струнах» [1], і відразу ж суперечать «пальці правої руки ставляться на струни і злегка натискають (вдаряють)». Причому як можна натиснути ударяючи – пояснень немає. «Спосіб удару дозволяє дати пальцю більший розмах, забезпечуючи більшу силу звуку» пишуть інші дослідники. «Удар роблять із дуже близької до струни відстані» – суперечать треті. «В результаті натискання на струну кінчика пальця струна відхиляється від свого звичайного положення», – зазначають – четверті. «При грі гам трьома пальцями збільшується розмах рухів», – стверджують інші.

Так як же правильно потрібно отримувати звук на гітарі? Одна з відповідей криється у вивченні фізіології роботи поперечно-смугастих м'язів.

На рис. 1. показана знята на приладі характеристика залежності сили м'язу жаби, що розвивається, від швидкості скорочення [1].



Рис. 1. Залежність сили між м'язом, що розвивається, від швидкості скорочення

З графіка очевидно, що чим менше швидкість скорочення м'язу, тим більше сила, що розвивається їй. Мінімальна швидкість скорочення дорівнює нулю, тобто при постановці пальця на струну (з упору в неї) можлива максимальна сила, що розвивається, і палець може відтягнути струну на максимально можливу величину.

Сила звуку гітари пропорційна відхиленню струни від середнього становища [1]. Оскільки палець відчуває струну йому досить легко розвивати необхідні зусилля, тобто формувати керовану динаміку звуку, що важко зробити при розмаху, оскільки палець потрапляє на струну різними точками. При звуковидобуванні з упору потрібно мінімальний попередній розмах, тобто мінімальний час для формування звуку, що підвищує швидкісні можливості гри на інструменті. При звуковидобуванні з розмаху виникають фальшиві призвуки у вигляді клацань пальця по струні особливо при нігтьовому методі гри, чого при упорі немає, так палець «входить у звук, м'яко відчуваючи струну».

Результати дослідження підтверджені вимірюваннями сили звуку гітари за допомогою програми Sound Forge.

Використані джерела

1. Козлін В. Й. Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Київ, 1996. С. 351.



**Королик-Бойко Леся Євтахіївна
(Lesya Korolyk-Boyko),**

*почесна Амбасадорка Івано-Франківська,
Амбасадорка української культури і
мистецтва в світі, заслужена діячка
естрадного мистецтва України, диригентка,
викладачка, культурна та громадська діячка,
волонтерка, просвітянка, голова Культурно-
просвітницької асоціації «Mist-Il Ponte»
(Італія), голова «Міжнародної організації
«Поступ жінок-мироносиць у діаспорі», член
ГО «Федерація жінок за мир у всьому світі»,
Івано-франківського міського об'єднання
Всеукраїнського товариства «Просвіта»
імені Тараса Шевченка та Правління творчої
спілки «Асоціація діячів естрадного*

*мистецтва України» (ТС «АДЕМ» України), член журі і член оргкомітету
Міжнародного проєкту-конкурсу «Тарас Шевченко єднає народи», член
журі Всеукраїнського відкритого конкурсу читців імені Тараса Шевченка.
(м. Губбіо, регіон Умбрія, Італія)*

ФУНКЦІЇ ТА СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ СФУЖО В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА XXI СТОЛІТТЯ

FUNCTIONS AND SPECIFICS OF THE ACTIVITY OF SFUZHNO IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF CIVIL SOCIETY OF THE 21 ST CENTURY

Українки, об'єднані в любові до України, завжди змінювали хід історії України і світу. І саме такими українками є жінки, які входять до Світової Федерації Українських Жіночих Організацій, які працюють у різних сферах і діяльність яких спрямована у різних напрямках – громадській, культурній, освітній, просвітницькій, релігійній, еміграційній та гуманітарній.

Світова Федерація Українських Жіночих Організацій (СФУЖО) була заснована у 1948 році в США у місті Філадельфії. Зараз її центральний офіс знаходиться у Торонто (Канада). Тоді членкинями-засновницями СФУЖО були 10 організацій: Союз українок Америки,

Український Золотий Хрест (США), Організація українок Канади ім. О. Басараб, Ліга українських католицьких жінок Канади, Об'єднання українських жінок Німеччини, Союз українок Франції, Організація Українських Жінок Великої Британії, Об'єднання українок Бельгії, Союз українок Аргентини, Організація Українських Жінок Бразилії. Згодом ввійшли: Союз українок Австралії, Об'єднання Жінок Ліги Визволення України (Канада), Об'єднання Українських Жінок у Венесуелі, Український Жіночий Союз Австрії, Об'єднання Жінок Оборони Чотирьох Свобод України в Америці, Жіноче Товариство ім.Олени Теліги (Англія), Об'єднання Українських Православних Сестрицтв у Америці, Об'єднання Жінок «Просвіти», Організація Жінок «Відродження» (обидві в Аргентині).

Сьогодні Світова Федерація Українських Жіночих Організацій діє у 33-х країнах світу. Головами СФУЖО були:

Олена Кисілевська (1948–1956);

Олена Залізник (1956–1969);

Олена Лотоцька (1969–1972);

Стефанія Савчук (1972–1977);

Лідія Бурачинська (1977–1982);

Марія Квітковська (1982–1992);

Оксана Соколик (1992–2002);

Марійка Шкамбара (з 2003);

Орися Сушко (2012–2018);

Анна Кісіль (2018–2020);

Євгенія Петрова (2018–2023).

СФУЖО відзеркалює діяльність локальних українських спільнот по всьому світі, а також представляє їх на міжнародній арені в Організації Об'єднаних Націй (ООН). У 1990 році організація отримала акредитацію при Департаменті Публічної Інформації в ООН, в 1993 році консультативний статус в Економічній і Соціальній Раді ООН (UN-ECOSOC), а в 1997 році членство в Комітеті при ЮНІСЕФ (NGO Committee on UNICEF).

Основним завданням СФУЖО є відстоювання гідності і базованих на міжнародних засадах людських прав жінок в Україні та в діаспорі. Організація докладає багато зусиль, щоб зберегти українську мову, культуру, ідентичність, підсилити знання української історії та підтримати розвиток стабільного демократичного, базованого на законах ладу, в незалежній Україні.

СФУЖО щороку передає в Україну фінанси на різні потреби: допомогу хворим, сиротам і сиротинцям, колишнім політв'язням, хворим дітям на лікування, закупівлю медикаментів для лікарень в Україні, допомогу потерпілим від стихійних лих в Україні, надання стипендій студенткам, організацію літніх таборів для дітей та студенток в Україні. Окрім цих завдань, організація старається допомагати українцям в діаспорі, в країнах їх постійного поселення. Найперше, щоб зберегти українську мову, історію України, українську культуру і традиції. Тому усі жіночі організації СФУЖО, присвячують цьому багато уваги.

Дуже важливою є праця жіночих організацій з молоддю. Прикладом тому є створений Лігою Українок Канади фільм про УПА, фільм про історію Українців у Закерзонні та фільм про третю хвилю українських емігрантів, які приїхали до Канади через пристань «Pier-21», Галіфакс.

Складові жіночих організацій СФУЖО, так званої четвертої хвилі імміграції, працюють у такому напрямку, щоб відкривати школи з вивченням української мови в країнах їх поселень – Італії, Іспанії, Португалії. Там вже працюють суботні і недільні українські школи. Жіночі організації також допомагають новоприбулим у адаптації, влаштуванні на роботу, вивченні мови нової країни, оформленні правових документів тощо. З цієї причини СФУЖО призначає фінанси для утримання українських шкіл, церков та народних домів.

За час своєї діяльності організація вносила петиції і меморандуми до різних міжнародних організацій в обороні української культури, жінок-ув'язнених, роз'єднаних родин, проти переслідування церков і непосильної фізичної праці жінки, відновила зв'язок з Міжнародним Жіночим Союзом і Міжнародною Жіночою Радою, які визнали для

СФУЖО статус заприязненої організації, стала членкинею Світового Руху Матерів у Парижі і міжнародної секції Генеральної Федерації Жіночих Клубів у США.

У діяльність СФУЖО входить і відзначення річниць феміністичного руху, поглиблення виховної праці, створення музейних збірок, усучаснення суспільної опіки. Саме так і виникли – Літературний конкурс фундації Марусі Бек, виховні семінари для батьків, гуртки книголюбів, допомогіві акції «Мати й Дитина», Фонд П'ятисот. Як рівноправна з Світовим Конгресом Українців (СКУ) і у тісній співпраці з СКУ та іншими громадськими організаціями у діаспорі вела активну роботу у підготовці відзначення 75 і 90 роковин Голодомору (1932–1933 рр.) в Україні, відзначення історичних державних дат України, вшанування видатних Національних Героїв України, письменниць, поетес, мисткинь тощо.

З 1949 року, Управа СФУЖО має сторінку в журналі «Наше життя» («СФУЖО»), а з 1975 – у журналі «Жіночий Світ». З 1963 року видає журнал «Українка в світі» — кварталник СФУЖО. Сьогоднішнім редактором є почесна голова СФУЖО – Євгенія Петрова.. Ціллю і завданням видання є не тільки інформувати аудиторію про діяльність СФУЖО, але й знайомити з досягненнями і героїчними вчинками українок, як у минулому, так і сьогодні. Тематика журналу – різноманітна. Велику кількість примірників висилають безкоштовно в Україну і в країни, які не мають фінансової можливості передплачувати видання. Раз у рік виходить англomовне видання журналу, спрямоване на пропаганду праці СФУЖО в англomовному світі і, зокрема, для інформації про працю СФУЖО в різних Комісіях при ООН. Журнал безкоштовно надсилають у бібліотеки України та діаспори.

У 1957 році вийшла коротка історія жіночого руху «На громадський шлях», автор Ірина Павликовська. У 2009 році за частковим спонсорством СФУЖО у Львові видана книга «Соломія Крушельницька. Міста і слава», а під час презентації в Торонто провела її розпродаж.

З 14 по 17 жовтня 2024 року у місті Перемишлі (Польща) з нагоди 75-ліття СФУЖО відбувся XII Конгрес, організований спільно з Міжнародним Інститутом освіти, культури та зв'язків з діаспорою Національного університету «Львівська політехніка» (МІОК), директоркою якого є Ірина Ключковська.

Гаслом Конгресу СФУЖО стали слова: «СФУЖО-75: Об'єднані любов'ю до України – для її перемоги та відновлення!». Вони відобразили напрями діяльності, зумовлені поставленими викликами сьогодення.

Перед початком Конгресу на Річні Наради СФУЖО з'їхалися голови та членкині українських жіночих організацій з 20-ти країн світу, авторитетні, професійні, відомі діячки різних сфер життя з України та світу.

XII Конгрес СФУЖО розпочав свою роботу 15 жовтня. В цей день жінок-українок вітав Глава УГКЦ, Блаженніший Патріарх Святослав Шевчук.

16 жовтня у залі Українського Народного Дому відбулося урочисте відкриття. Прозвучало багато вітань з нагоди 75-ліття СФУЖО, сказано чимало теплих слів, подаровано багато цінних подарунків – книг та документів, вручено низку почесних грамот та подяк, зокрема від імені Голови Львівської обласної ради, Союзу Українок України, Національної Ради Жінок України, Всеукраїнської Ліги українських жінок, від родини Калинців та інших. Зі словами вдячності до учасників Конгресу звернулася Євгенія Петрова – в. о. Голови Світової Федерації Українських Жіночих Організацій, членкиня Ради директорів Світового Конгресу Українців. Вона подякувала всім членам організації за роки їхньої плідної співпраці, а напередодні, на Річній Нараді, прозвітувала про свою діяльність на цій посаді.

На урочистому відкритті виступила і народна депутатка України 5-го скликання, уповноважена з питань гендерної політики Катерина Левченко.

У рамках XII Конгресу пройшла друга міжнародна асамблея «Українка в світі: об'єднані любов'ю до України – для її перемоги та відновлення» на якій були організовані панелі, круглі столи та дискусії:

15 жовтня – «СФУЖО: 75 років об'єднання українських жінок та міжнародної адвокації за Українські Інтереси» та панель – «Українка у світі: героїзм, волонтерство, стійкість»;

16 жовтня – Круглий стіл на тему «Співпраця з партнерами як запорука спільного успіху» та «Деколонізація в різних сферах»;

17 жовтня – Круглий стіл на тему «Новітня хвиля українських жінок-переселенців з України в діаспорі – виклики та шляхи їхнього подолання» та «Дорожня карта СФУЖО на майбутнє»;

17 жовтня, на урочистому закритті XII Конгресу було вибрано нову Управу СФУЖО на 2023-2027 рр. Її очолила Ярослава Хортяні, добре знана в діаспорі громадська діячка з Угорщини, членкиня Президії Європейського Конгресу Українців та Президії Світового Конгресу Українців.

Мала за честь бути присутньою на урочистому відкритті XII Конгресу СФУЖО у складі делегації Національної Ради Жінок України, яку очолює Людмила Порохняк-Гановська, познайомитися з цвітом української Нації – головами та членкинями українських жіночих організацій і разом з композиторкою *Світланою Садовенко*, заслуженою діячкою мистецтв України, професоркою Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, для світового українства представити прем'єру пісні «Жінки-українки» на слова *Зої Ружин*, поетеси, заслуженого працівника культури України, активної громадської та культурної діячки, голови ГО «ВО» Поступ жінок-мироносиць». Пісня дуже сподобалася українським жінкам, її слухали з великим захопленням, а ми, автори пісні, і я, виконавиця, щиро раділи.

Святкування 75-ліття СФУЖО – це знакова подія для України і світу. Бо в цій організації зібралися жінки-українки – цвіт нації, який творить Україну в Україні і в світі! Саме Жінка-Українка змінює хід світової політики! Саме Велич і Міць Духу Жінки-Українки й надихає Світову спільноту діяти і жити!

Слава, честь і хвала Жінкам-Українкам!

Слава, честь і хвала СФУЖО!

Якось Генріх Гейне сказав, що жінка творить історію. А я стверджую, що жінка-українка не тільки творить історію – вона змінює хід світової політики, і це про жінок-українок Світової Федерації Українських Жіночих Організацій (СФУЖО) та й зрештою про кожную з нас.



Рис. 1. На фото: м. Перемишль, XII Конгрес СФУЖО, на якому відбулась прем'єра пісні «Жінки-українки» (музика Світлани Садовенко, слова Зої Ружин) у виконанні Лесі Королик та Світлани Садовенко.

Використані джерела

1. Прем'єра пісні «Жінки-українки». Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=SwE7YfQ8pZ8>
2. «Жінки-українки» – Леся Королик. Пісня про силу та красу українських жінок. Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=tRrP-b3IZh8>



Матвєєва Катерина Вікторівна
(Kateryna Matvieieva),
асистент кафедри філософії і
педагогіки НТУ «Дніпровська політехніка»,
член РМУ при МОН України
(Assistant of the Department of
Philosophy and Pedagogy Dnipro University of
Technology Member of the CYS at the Ministry
of Education and Science of Ukraine)
 ORCID: 0000-0002-9245-5373
 Дніпро, Україна (Dnipro, Ukraine)

ТЕАТР ОДНОГО АКТОРА В СУЧАСНІЙ КРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

ONE-MAN THEATER IN MODERN UKRAINIAN CULTURE

Театр одного актора формувався на територіях сучасної України протягом століть як один із напрямків українського драматичного театру. Дослідник і театрознавець О. Клековкін визначає таку форму українського театру як «узагальнений термін, який об'єднує театр одного актора, театр поезії, камерні вистави, адаптації прози і поетичних текстів, у постановці яких сценічне оформлення зведено до мінімуму, а сама вистава триває близько години» [1, с. 602].

Яскравим прикладом театру одного актора в Україні є Дніпровський академічний український театр одного актора «Крик», що функціонує з 1989 року. Засновником, художнім керівником, режисером, сценаристом, музикантом і єдиним актором цього театру є Заслужений артист України (1994), Народний артист України (2005), лауреат чисельних нагород, в тому числі перший лауреат Премії імені Леся Курбаса (1996) Михайло Мельник. Вистави відбуваються на малій (камерній) сцені, що надає «можливість створити, передати через власне «я» простір, пронизаний відчуттям дисгармонії сучасного світу і, водночас, організувати власний гармонійний театральний космос» [3, с. 70].

У репертуарі театру «Крик» в різні роки діяльності були здійснені постановки п'єс іноземних авторів («Ворота до Раю» Є. Анджеевського,

«Дикий» за мотивами повісти С. Цвейга та ін.), української класики («Гайдамаки» за однойменною поемою Т. Г. Шевченка, «Гріх» за мотивами творів М. Коцюбинського, «Пропаші» за мотивами творів О. Вишні та ін.), що є проявом репертуарних культурних традицій українського драматичного театру [2].

На сучасному етапі в театральному просторі України впроваджені проекти, спрямовані на підтримку й розвиток монодраматичного мистецтва. 2014 року був проведений Український фестиваль-лабораторія моноп'єс МоноЛІТ (Монолог Література і Театр), організований драматургічним відділом НЦТМ імені Леся Курбаса; щорічний Міжнародний фестиваль моновистав «Відлуння» заснований у 1999 році театрознавцем Н. Мазур та ін. Так, з 12 по 17 вересня 2024 року в місті Кам'янське відбувся XXVI Міжнародний фестиваль моновистав «Відлуння», в рамках якого були представлені театральні колективи з України: Дніпровський академічний молодіжний театр – моновистава «Танець з контробасом» за п'єсою П. Зюскінда у виконанні заслуженого артиста України І. Тітова, Кам'янський академічний музично-драматичний театр ім. Л. Українки – моновистава «Мерилін Монро. Солоденька» за п'єсою М. Ненашевої у виконанні заслуженої артистки України С. Сушко та моновистава «Маруся Чурай» за романом у віршах Л. Костенко у виконанні заслуженої артистки України М. Юрченко, Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені М. Куліша представив моновиставу «Юда» за поемою Лесі Українки «На полі крові», актор К. Булкін представив авторську моновиставу «Бувальщина і не. Із записника збирача монологів», Київський академічний театр «Колесо» – вистава про життя і творчість В. Стуса «Чорний птах із білою відзнакою» у виконанні П. Миронова). Разом із тим, за рішенням організаторів, враховуючи воєнний стан в Україні, моновистави театрів інших країн демонструвались у відеозаписі національною мовою країн-учасників, що супроводжувались українськими титрами: моновиставу «Жінка з вулиці Абревуар» за новелою Марселя Еме виконала актриса Т. Хазаноська на івриті (Ізраїль); моновиставу «Скриня» албанською мовою виконала М. Зімберай, акторка

Будинку театру та кіно, Центру МІТ (м. Приштина, Косово); моновистава «Сповідь Крсто Црнова» за п'єсою М. Марковича транслювалась чорногорською мовою (м. Подгориця, Чорногорія); моновиставу «Площа Святої трійці» виконав актор Театру драми ім. Є. Шанявського Шимона Цемпури (м. Плоцьк, Польща), моновистава «Хтось інший» за п'єсою А. Рошка виконав Ж. Двалішвілі, актор Державного театру ім. Сандро Ахметелі грузинською мовою (м. Тбілісі, Грузія).

Важливо відзначити культурологічне значення театральної події: фестиваль об'єднав не тільки українське суспільство, а й театральну спільноту з України, Грузії, Польщі, Косово, Чорногорії, Ізраїля. Серед учасників брали участь й театри, котрі постраждали від воєнних дій російських окупантів, були вимушені переміститись до вільних територій України, щоби продовжувати свою творчу діяльність (зокрема, Херсонський театр ім. М. Куліша). Таке залучення української та міжнародної спільноти свідчить про актуальність театрального фестивалю «Відлуння», необхідність аудиторії отримати естетичне враження, відновити психоемоційний стан, покращити настрій як своєрідний момент реабілітації суспільства.

Відтак, театр одного актора доносить і транслює філософію й світогляд українського народу, формуючи українську свідомість. На різних етапах еволюції монотеатр виконував виховну, просвітницьку, комунікативну, аксіологічну функції, і сьогодні сприяє захисту та збереженню української культури, укріпленню національної ідентичності суспільства в умовах гібридної російсько-української війни.

Використані джерела

1. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон / Ін-т проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
2. Матвєєва К. В. Культурні традиції в контексті еволюції українського драматичного театру: монографія. Дніпро: ЛІРА, 2024. 200 с.
3. Недін Л. Монотеатр перед мікрофоном у контексті майстерності актора. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені В. К. Карпенка-Карого. 2020. № 26. С. 69–74.



Матушенко Валерій Борисович
(Valeriy Matushenko),
професор НАКККиМ, професор кафедри
режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України
Лариси Хоролець Інституту сучасного
мистецтва Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
доцент, доктор філософії, кандидат
культурології, заслужений працівник
культури України (Professor National
academy of leading shots of culture and
arts associate, professor of the department
of directing and acting named after
People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets Institute of Contemporary Art
National Academy of Culture and Arts Management, associate professor,
candidate of cultural studies, honored worker of culture of Ukraine)
тел.: 050-683-89-40
Matushenko-valeriy@ukr.net
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ДРЕВНІ ВУЛИЧНІ ЗАХОДИ В СТАРОДАВНІЙ ГРЕЦІЇ

ANCIENT STREET EVENTS IN ANCIENT GREECE

Перші прояви масових театралізованих видовищ почались іще в Античні часи. Святкування проводились в Елладі і тоді вони були яскраві та ретельно готувались. Так відбувалось зародження режисури і організації свят. Вони мали статус державного рівня.

Найзнаменитішим та найважливішим святом античної Греції були Олімпійські ігри. Вперше відбулися у 776 році до н.е., а припинили своє існування у 394 році н.е. через заборону імператора Феодосія проводити будь-які спортивні змагання на прохання папи Римського.

Проходили вони в Олімпії раз на чотири роки в серпні. Олімпійські ігри були присвячені Зевсу, найголовнішому грецькому язичницькому богу. На вулицях влаштовувалися ярмарки, на яких продавали худобу для жертвоприношення, пілігрими співали релігійні пісні. На гру збиралися спортсмени, які проявляли свою спритність та силу. Переможцю діставався

оливковий вінець, а при поверненні додому він ставав героєм. Йому присвячували пісні, гімни, а держава утримувала за свій кошт [1, с. 172].

Також проводилися змагання з бігу на честь дружини Зевса, богині Гери. Вони проводилися для дівчат раз на 5 років. В якості нагороди переможниця отримувала оливкову гілку та шматок печінки жертвовної тварини.

Ще одні свята Панафінеї влаштовувалися на честь богині мудрості Афін. Вони проводилися раз на чотири роки та тривали 9 днів. Влаштовували змагання атлетів, музикантів і перегони на колісницях. У нагороду переможець отримував амфору священної масличної олії.

Під час проведення Панафінейських свят влаштовували урочистості та чоловічі конкурси краси. Також в ці дні робили генеральне прибирання будівель, вулиць, під час урочистостей по боках вулиць стояли іноземці та раби, які тримали у руках дубові гілки і вітали учасників процесії. Процесія з музикою та співами ходила по святих місцях, завершуючи храмом богині. Статую Афін прикрашали корабельними щоглами. Після чого приносили тварин в жертву і розпочинався банкет та гуляння, а люди, прикрашаючи голови вінками, співали пісні, танцювали, розважалися.

Свята на честь бога виноробства та родючості, сина Зевса та фівайської цариці Сіmeli – Діоніса були наймасштабнішими та найяскравішими, їх називали Діонісіями [3, с. 21].

Спочатку святкували Малі Діонісії, які були присвячені пробам молодого вина. Влаштовували пісні, танці, веселощі, переодягання.

Другим святкували Лінеї, або Середні Діонісії. Вони проводилися довше ніж перші Діонісії, влаштовували театральні змагання.

Треті урочистості були Анфестерії. Це святкування тривало три дні. Перший день був присвячений дітям і цього дня вони отримували подарунки і ласощі. На другий день жителі перевдягалися і влаштовували імпровізовані сценки, героїв яких запозичували з міфології. Зображали німф божеств. Четвертого дня вшановували мертвих.

Останнім і найвеличнішим і найголовнішим святом було Великі Діонісії. Протягом цих днів не дозволялось проводити суди, арешти, а злодіїв навіть звільняли із в'язниць на поруки [1, с. 143].

Діонісії поділялись на три частини:

1) Ритуальна – відносяться жертвоприношення, урочисті процесії на честь бога Діоніса.

2) Громадська – пісні, танці, хореографічні конкурси.

3) Видовищна – виступи різноманітних артистів.

Видовища на честь Діоніса були пишними та розпочиналися з церемоній і жертвоприношення богу виноробства. Потім статую Діоніса переносили до Афіньського театру. Все це супроводжувалося дифірамами, піснями, які виконували комос (пісні пиячок), серед яких були актори, які зображали напівлюдей, напівтварин, оспівували міфічне життя героїв. Четвертого дня Великих Діонісій влаштовували ниркоподібний театр та проводили драматичні змагання.

Під час підготовки важливу роль відігравали актори, поети, художники, композитори. Також професійні артисти могли виступати з імпровізацією, організовували театральні бої та сутички.

Розглядаючи римський період зародження театралізованих вуличних дійств та масових заходів, то слід зазначити, що уся яскрава історія масових видовищ Риму має своє тверде коріння від грецьких народних дійств. Римляни використовували досвід проведення Олімпійських ігор і проводили «П'ятирічні ігри» [2, с. 287].

Грецькі поселенці тісно спілкувалися з італійськими племенами етрусками, від яких і пішли масові свята – фесценіни.

Фесценіни – брутальні веселі пісні, які співались на весіллях та святах, урочистостях, присвячених урожаю. Іншим запозиченням були ателлани – одноактні п'єси комедійного характеру.

Таким чином, розглянувши виникнення святкових вуличних дійств в стародавній Греції, можна зробити висновок, що досягши великих ідейних, художніх та творчо-мистецьких висот, представники античного театру заклали важливий фундамент в розвиток усіх майбутніх масово-розважальних програм. Також можна впевнено стверджувати, що театри стародавньої Греції стали основою для становлення і подальшого професійного розвитку театального, естрадного і перформативного мистецтва.

Використані джерела

1. Зайцева І. Є. До питання інтерпретації як складової сучасного театрального процесу // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття : творчі діалоги. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С.Садовенко. Київ: НАКККиМ, 2020. С. 80–84.

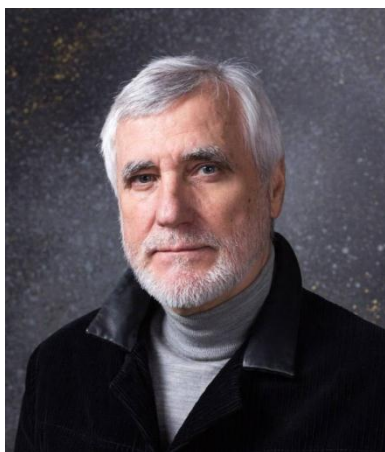
2. Історія стародавнього світу : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. істор. спец. Т. 1 / С. О. Голованов // Всесвітня історія : в 5 т. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 472 с.

3. Матушенко В. Б. Розвиток естрадного мистецтва: підручник. Київ : НАКККиМ, 2016. 200 с.



**Матушенко Валерій Борисович
(Valeriy Matushenko),**

*доктор філософії, кандидат культурології,
професор НАКККиМ, доцент, професор кафедри
режисури та акторської майстерності імені
народної артистки України Лариси Хоролець ІСМ
НАКККиМ, заслужений працівник культури
України (Doctor of Philosophy, Candidate of
Cultural Studies, professor IC of NACAM, docent,
professor of the directing department and acting skills
named after the People's Artist Larisa Khorolets of Ukraine, Honored Worker
of Culture of Ukraine);*



Гирич Віктор Сергійович (Viktor Nyrych),
*в.о. завідувача, професор кафедри режисури та
акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець ІСМ
НАКККиМ, народний артист України (head of the
Department of Directing and Acting named after
People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets IC of
NACAM, professor, People's Artist of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ВИДОВИЩА В ПЕРІОД ІСНУВАННЯ КИЇВСЬКОЇ РУСИ

THEATRICAL SPECTACLES DURING THE PERIOD OF KYIVAN RUS' EXISTENCE

Зараз, у період збройної агресії російської федерації проти незалежної України, дуже важливо знати свою історію, культуру, традиції

та обряди, щоб можна було протистояти агресивній ворожій пропаганді аргументами і фактами.

Наше місто Київ згідно документальних підтверджень було засновано у V столітті нашої ери, а саме у 482 році князями Діром і Аскольдом. А з X століття навколо Києва утворюється могутня держава, територіально більша сьогоденної України з центром у Києві, з дуже потужною армією, економікою, єдиною валютою гривнею, гербом – тризубом (як сьогоденний герб), але зі старою вірою, що прославляла основних слов'янських язичницьких Богів. Прості люди займалися аграрними роботами: пасли скот, вирощували врожай, вірили в надприродні сили та яскраво і весело святкували різні заходи та події.

За часів Київської Русі в народних обрядах відбулося лише зародження театральності, а в народних іграх вже помітно було зародження балету, пантоміми, народної драми, фарсу, комедії. Деякі дійства вже мали сюжет, реквізит, елементи декораційного оформлення і до цього спеціально готувалися виконавці [1, с. 27].

У другій половині XIII – першій половині XVI ст. розвивається театр, з'являються скоморохи, так звані співаки, танцюристи, клоуни, музиканти, фокусники, акробати, дресирувальники. Про факт існування скоморохів свідчать фрески Софіївського собору (XI–XIII ст.). Вони поділялися на мандрівних і осілих (так звані, карнавальні, ярмаркові та весільні Діди). Мандрівні скоморохи об'єднувалися в ватаги і мандрували з місця на місце, а осілі більше виступали на весіллях та ігрищах. Замість декорацій вони використовували звичайні ширми, що служили їм гримерними.

Джерелом їхнього мистецтва була народна творчість. Дуже часто скоморохи в своїй творчості досить жорстко у сатиричній формі критикували церковників та світську знать. За свою сміливість вони і були улюбленцями народу. Навіть своїм зовнішнім виглядом кидали виклик владі: їх короткополий одяг, маски під час виступу і поведінка. В основному ці Діди виступали в таких жанрах, як пародія і фарс. Також, під час великих пишних свят до князів викликалися скоморохи, які розважали

гостей: співали пісні, жартували, танцювали, жонглювали, допомагали купцям продавати свій товар на ярмарках та площах [1, с. 75].

Ритуал народних свят і церемоній містив значний елемент театрального дійства. Складну композицію представляли собою давньоруські обряди: ритуальні, календарні, похоронні та інші. Древні українські весільні Діди виступали на святах і весіллях, які подібно виставам, складалися з декількох дій і відбувалися кілька днів поспіль в будинках родичів кожного з молодят по черзі. Обряди українського весілля – це добре розписаний сценарій, де у кожного з присутніх своя роль. Починалося дійство з приходу родичів нареченого в дім батька нареченої, зазвичай у четвер після обіду, як того вимагав древній ритуал. Свати (обов'язково двоє) в жартівливій формі розхвалювали гідності нареченого, а батьки молодої для порядку починали виганяти сватів з хати, поки не наставав момент кульмінації: на шум виходила молода та у хату заходив молодий. Якщо дівчина кохала хлопця, то вказівним пальцем правої руки вона колупала піч, що означало кохання та подальший шлюб, а якщо не любила хлопця, то виносила гарбуз на рушнику. Потім усіх присутніх запрошували до столу. А потім у хаті молодої також проходили Заручини, тобто знайомство батьків молодого і молодої та визначення всіх підготовчих моментів до весілля. У п'ятницю перед весіллям в хаті молодої був дівич-вечір, де наречена співала пісні і прощалася з подругами юності. У день весілля наречений «викупував» наречену і в християнські часи віз до церкви вінчатися, а потім тривав багатоденний банкет, де їли, пили, танцювали і співали пісні [2].

З діяльністю скоморохів зв'язується і поява в середньовічній Русі лялькового театру, перша згадка про який згадується в рукописі XV століття. З ляльковим театром, народженням одного з найблискучіших народних героїв – Петрушки, пов'язана майстерність імпровізації, яка допомогла розквіту всіх жанрів народного мистецтва на Русі.

Після прийняття християнства, в Київській Русі зароджується церковний театр. Однією з релігійних драм є «Умивання ніг», в ній йдеться про розповідь Тайної вечеря, і про те як Ісус мив своїм учням

ноги. Розігрували цю сцену в день страсного четверга. Архієрей грав Христа, а священики – апостолів, іноді брали участь лише одинадцять священиків, так як роль Юди ніхто не хотів грати [1, с. 59]. Церква вносила до церковної служби елементи видовища ще в XI столітті. Інсценувалися релігійні сюжети і євангельські епізоди. Ця літургійна драма поділялася на різдвяний та великодній цикл. Потім культова основа почала втрачатися з появою таких персонажів, як пастухи, волхви, що розмовляли на народній мові, а не на літургійній. Згодом, в XII столітті відбувається реформація літургійної драми в напівлітургійну, а дійство переноситься на площі. Таким чином, виникає нова форма літургійної драми – містерія. Містерія – це інсценізація на релігійну тематику, що складалась з кількох циклів. Та через відхід від релігійної аксіоми, церква перенесла дійство на площу [4].

Яскравим видовищем були кулачні бої, при цьому інтерактивним – в будь-який момент бажаючий міг особисто взяти участь у дійстві. Перші згадки кулачного бою знаходимо ще у літописця Нестора в 1048 році, правда, з негативною оцінкою – кулачні бої поставлені в один ряд зі шкідливими для народу скоморохами, гусярами і русалками. Крім того, що кулачні бої, або «кулачки», «бойовище», «навкулачки», «кулачна бійка», були чудовим видовищем, з яким більшість сучасних боксерських поєдинків не можна порівняти, це ще була своєрідна школа для київського воїна, особливо молодого. Ну і, звичайно, кулачний бій на Масляну – відмінна можливість розрядитися після важких трудових буднів, проявити свою завзятість і кмітливість.

Нікому не прийде в голову, напевно, порівняти весілля з оперою або театральною постановкою. А дарма: відоме всім присутнім лібрето, чіткий сценарій, у кожного по ходу п'єси визначена своя роль. Вистава пішла не так, як запланував предок-режисер, вважай, пропало – про щасливе подружнє життя можна забути [3]. Весілля у Київській Русі було одним з найдоступніших, що проводяться чітко за розкладом, видовищних заходів. До того ж пристрасть подивитися і обговорити наречену, як, втім, і нареченого, існувала, схоже, в усі часи.

Роль хрещення Київської Русі для подальшого розвитку мистецтва, в тому числі і майбутнього естрадного полягає в тому, що язичницька спадщина і висока культура країн християнства – два джерела, що забезпечили розвиток слов'янського світу. Поєднання настільки несхожих релігій призвело до того, що християнство у слов'ян збагатилося багатьма рисами, невідомими Західній Європі, а від язичництва збереглися лише найбільш поетичні міфи і образи [4, с. 34].

Підводячи підсумки, можна сказати, що язичницькі традиції та театралізовані видовища періоду Київської Русі в певній мірі збереглися до наших часів та знайшли своє застосування в прикладному мистецтві та фольклорі. Практично до наших днів дійшли деякі обряди та ритуали, змови і заклинання, прислів'я та приказки, загадки, які часто зберігають сліди древніх магічних уявлень, обрядові пісні, пов'язані з язичницьким хліборобським календарем, весільні пісні та похоронні плачі. З далеким язичницьким минулим пов'язано і походження казок, билин. Не зважаючи на те, що з моменту хрещення Київської Русі пройшло вже 1037 років, але в багатьох місцевостях України збереглися древні обряди, звичаї, ритуали, без яких сучасні українці не уявляють свого життя.

Використані джерела

1. Грушевський М. С. Історія України-Руси: У 10 т., 13 кн. Київ : Наукова думка. 1993. 189 с.
2. Матушенко В. Б. Організація і проведення весільних свят: підручник для вищої школи з Грифом МОН України. Київ : НАКККиМ. 2013. 200 с.
3. Матушенко В. Б. Режисура масово-розважальних програм і свят: навчально-методичний комплекс для студентів спеціальності «Театральне мистецтво». Київ : НАКККиМ. 2013. 60 с.
4. Матушенко В. Б. Розвиток естрадного мистецтва: підручник. Київ : НАКККиМ, 2016. 200 с.



Мусієнко Валентина Іванівна
(**Valentina Musiienko**),

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного виховання
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-
Карого (Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Associate Professor of
the Department of Music Education Kyiv National I.
K. Karpenko-Karyi University of Theatre,
Cinema and Television)
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ВОКАЛЬНИЙ ТРЕНІНГ ЯК СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ У ГАЛУЗІ 026 «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО» ДО САМОПРОДЮСУВАННЯ У МАЙБУТНІЙ ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

VOCAL TRAINING AS A COMPONENT OF THE PREPARATION OF STUDENTS IN INDUSTRY 026 «PERFORMING ARTS» FOR SELF-PRODUCTION IN FUTURE PROFESSIONAL ACTIVITIES

Процес здобуття освіти у галузі сценічного мистецтва характеризується набуттям низки різнохарактерних фахових компетентностей, що мають безпосередній вплив на подальше провадження професійної діяльності. Серед таких компетентностей є набуття навичок сольного та ансамблевого співу, які передбачені освітніми програмами для майбутніх акторів та режисерів театру та кіно, а також – суміжних професій. Основними формами навчальних занять є індивідуальні та групові практичні заняття з сольного сценічного співу, а також – вокального тренінгу або музично-театральної студії.

Вокальний тренінг передбачає саме колективну форму роботи, яка є своєрідним доповненням до індивідуальних занять з сольного співу, має свої відмінності як у процесі проведення, так і в характеристиці компетенцій, що отримує здобувач після вивчення дисципліни. Індивідуальні заняття мають на меті процес постановки вокального голосу, артикуляції, діапазону, роботи над диханням, музичним слухом та

ритмом, втіленням сценічного образу та самостійністю вивчення музичного матеріалу. Натомість, вокальний тренінг передбачає виконання ряду вправ групою здобувачів, які націлені на аналогічні з індивідуальними заняттями процеси розвитку та вдосконалення вокальних навичок, проте тренажі для розвитку музичного слуху істотно відрізняються і дозволяють здобути навички багатоголосного співу, вміння стало тримати партію і взаємодіяти з партнером як вокально, так і сценічно. Партнерські тренінги дозволяють якнайшвидше усунути тілесні та психологічні затиски, розвинути музичний слух та якість колективного взаємоіснування на сцені.

Саме принцип колективності, що є основою вокального тренінгу, відіграє важливу роль у подальшій професійній діяльності. Мистецтво театру та кіно є явищем аналогічним до механізму, кожна деталь якого відіграє свою важливу роль і існує у перманентній взаємозалежності з іншими, відповідно потребує не лише якісних «Hard skills», але й високого рівня «Soft skills» для гармонійного існування в професії, яскравої самопрезентації та стратегічно вірного самопродюсування. Вокальний тренінг передбачає розвиток обох видів навичок – «Hard skills» – безпосередні фахові компетентності, надають можливість використання вокальних навичок у сценічному просторі та кіно, підвищують конкурентоздатність на ринку праці (за рахунок універсалізації фахівця у музично-пластичному аспекті). «Soft skills» – м'які навички дозволяють вибудовувати тактику та стратегію позиціонування особистого бренду для подальшого самопродюсування. Під час занять з дисципліни «Вокальний тренінг» здобувачі отримують досвід побудови соціальної комунікації у творчому та робочому процесі, мають можливість дослідити свої недоліки та переваги відносно колег і сформувані бачення майбутньої кар'єрної стратегії.

Об'єктивна та своєчасна оцінка професійних можливостей та вподобань є важливим чинником подальшого існування у професії. Наприклад, здобувач має попередню фахову передвищу освіту за спеціальністю «Сольний спів» із відповідним набором навичок та

компетенцій і наразі здобуває освіту за освітньою програмою «Акторська майстерність театру та кіно». Стартовий рівень володіння сценічним співом у здобувача, відповідно, вищий за інших і після оволодіння дисциплінами «Вокальний тренінг» та «Сценічний спів» він має професійну перевагу, як більш універсальний артист (що поєднав вокальні та акторські навички), та має вищий рівень конкурентоспроможності на ринку праці. Особливістю в цьому мистецькому напрямі також є те, що здобувач за рівнем підготовки може претендувати на посаду не лише актора, але й актора-соліста та соліста-вокаліста, може долучитися до колективів театрів оперети та музичної комедії, тобто має ширші можливості до працевлаштування. Розглянемо інший приклад: здобувач не має попередньої музичної освіти, але проявляє фахову зацікавленість у музично-театральних жанрах і обирає перспективу майбутнього творчого та професійного шляху саме в цьому напрямі. За допомогою дисципліни «Вокальний тренінг» він здобуває базові вокальні навички, які дозволяють вільно функціонувати у музичному матеріалі в колективній формі, відповідно, створює можливість до виконання ролей, що вимагають певного рівня вокальної підготовки та вокальної партнерської взаємодії, напрацьовує професійне розуміння свого типу голосу та його можливостей при плануванні творчого шляху. До цих компетентностей додаються відповідники із дисципліни «Сценічний спів», і в стратегії свого самопродюсування здобувач позиціонує себе, як актор із певним рівнем вокальних навичок, що значно розширює межі його можливостей у професійній діяльності, наприклад – здатність працювати у музично-драматичному театрі. За умови відповідального підходу до вокальних дисциплін та музичної обдарованості, також і для театру оперети та музичної комедії, при тому, що до вступу на обрану спеціальність не мав жодної музичної підготовки.

Дисципліна «Вокальний тренінг» у поєднанні з дисципліною «Сценічний спів» покликана надати здобувачам необхідні знання та навички для роботи не лише в класичному драматичному театрі, але й у музично-драматичному, де вокальні можливості є надважливим чинником

затребуваності. І саме дисципліна «Вокальний тренінг» охоплює специфіку такого театру за рахунок набуття досвіду в дуетному, ансамблевому та багатоголосному співі у поєднанні з мовленнєвими категоріями та акторськими кейсами. «Матеріальні» результати навчання, а саме – уривки з опер, оперет, мюзиклів, музично-драматичних вистав, що зафіксовані як відео, стають частиною творчого резюме, акторського кейсу, списку зіграних ролей та складовою майбутньої стратегії самопродюсування.

Використані джерела

1. Горенко Л. І. Стратегія і тактика продюсерської діяльності в Україні ХХ – початку ХХІ ст.: євроінтеграційні виміри та національні традиції // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення: Збірник матеріалів VII Міжнародної науковопрактичної конференції (5-7 грудня 2017 року, м. Київ). Київ : НАКККиМ, 2017. С. 64-70.
2. Івановська Н. В., Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика: підручник. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 196 с.
3. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід [пер. з англ. за ред. І.Д. Безгіна]. Київ: ВВП «Компас», 2000.



Недін Лариса Миколаївна (Larisa Nedina),
*доцент першої кафедри акторської
 майстерності та режисури драми;
 доцент кафедри сценічної мови
 КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого,
 заслужена артистка України
 (Docent of the first department of acting
 drama skills and directing; associate professor
 of the stage language department KNUTKiT
 named after I.K. Karpenka-Karyo,
 Honored Artist of Ukraine)*
loraart@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-6404-5775>
 m. 066 732 01 53
 Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РЕЖИСЕР АНАТОЛІЙ ЛИТВИНЧУК ЯК МАЙСТЕР СЦЕНІЧНИХ ПЕРШОПРОЧИТАНЬ, ПОСЛІДОВНИК ТВОРЧОГО МЕТОДУ ЛЕСЯ КУРБАСА

DIRECTOR ANATOLY LYTUVYNCHUK AS A MASTER OF STAGE FIRST READINGS, A FOLLOWER OF THE CREATIVE METHOD OF LES KURBAS

Народний артист України Анатолій Григорович Литвинчук (23.02.1935 – 11.08.1993) – режисер одного театру. 28 років професійного життя прослужив у Чернівецькому музично-драматичному театрі імені Ольги Кобилянської, здійснивши постановки близько сімдесяти спектаклів за українською класикою, зарубіжною, сучасною драматургією.

Народився А. Г. Литвинчук в с. Сильченкове (нині Стара Талалаївка) Талалаївського району Сумської області. За першою освітою – педагог-філолог. Розпочав свій трудовий шлях шкільним вчителем. Та любов до театру перемогла. Навчаючись на режисерському факультеті Харківського інституту мистецтв, відкрив для себе ім'я Леся Курбаса (хоч в 60-70 роки це ім'я вимовлялось пошепки, оскільки Л. Курбас був репресований і розстріляний у 1937-му році), захопився його творчою методою.

Дебютувавши на сцені буковинського театру імені О. Кобилянської в Чернівцях, продовжив досліджувати і вивчати все, що було доступним за радянської доби про реформатора українського театру Л. Курбаса, поєднуючи у своїх режисерських пошуках яскраву форму, патетику і глибокий психологізм.

Саме Анатолію Литвинчуку належать сценічні першопрочитання п'єс буковинських світочів Сидора Воробкевича і Юрія Федьковича. І в цьому проявилася цілеспрямованість режисера-просвітителя, продиктована усвідомленням потреби духовного єднання і культурного відродження української нації.

В різні роки творчої діяльності режисером були здійснені постановки «Гнат Приблуда», «Пан Мандатор», «Вірне кохання і пан начальник» за п'єсами С. Воробкевича і «Запечатаний двірник» Ю. Федьковича. Цей період в історії Чернівецького театру ім. Ольги Кобилянської – визначне явище на Буковині. Адже п'єси цих авторів боялись брати до постановок у театрах через гостру соціальну спрямованість, гостру сатиру. Режисерський талант Анатолія Литвинчука, помножений на методу Леся Курбаса, дав несподіваний результат. Адже майстер відмовився від принципу лубочного етнографізму, чим грішили театри в 70-80-х роках ХХ століття. Ще Іван Франко зазначав, що п'єси С. Воробкевича і Ю. Федьковича «нічим не поступаються зарубіжним творам такого роду». Їхня небажаність і за життя авторів і в часи комуністичного устрою зумовлена була гострою соціально-сатиричною спрямованістю.

Вже тридцять років як нема А. Г. Литвинчука, а буковинці й дотепер вдячно згадують благодійні покази вистави «Запечатаний двірник», які були зіграні, щоб зібрати кошти для спорудження пам'ятника Юрію Федьковичу. І це вдалося. Мрія здійснилась. Пам'ятник Буковинському Соловію постав. Це найвища оцінка подвижницької діяльності і таланту режисера Анатолія Литвинчука. Режисер був глибоко переконаний, що «тільки з народом, усвідомивши його прагнення і втілюючи їх засобами

театру, зможемо чесно стверджувати, що служимо загальнонаціональним цінностям».

Сам факт звернення до творчості С. Воробкевича і Ю. Федьковича – визначне явище для Буковинського краю. І мова не лише про наявність місцевих авторів, а йдеться про масштаб художньої цінності цих спектаклів, які були поставлені під впливом творчої методи Леся Курбаса. І як результат – яскрава, самобутня театральність, мізансценічне нюансування, широка палітра характерів, єдність форми і змісту.

Анатолій Литвинчук був противником переспівування репертуару інших театрів, дбав, щоб театр ім. Ольги Кобилянської вирізнявся оригінальною афішею. Був талановитим стратегом, плануючи постановки, враховував можливі перешкоди, обирав тактично ту ділянку роботи, в якій можна втілити максимум завдань. Відданість режисерській справі стала суттю життя майстра. Він багато часу приділяв індивідуальній роботі з актором, був вимогливим до себе і не пробачав безвідповідальності, неорганізованості, завжди вимагав від акторів повної готовності, цілковитого занурення в репетиційний процес. Вимагав відтворювати мізансцени з математичною точністю, а діалоги, монологи вести в заданому темпоритмі.

Анатолія Григоровича згадують і як театрального педагога-психолога. Він прискіпливо придивлявся до масових сцен під час вистав, і чітко орієнтувався у конфліктних ситуаціях між акторами, проводив «виховні» бесіди, аби від міжусобиць не страждала загальна справа.

Плоди людської праці не вічні. Та в театрі є така практика: до ювілейних дат поновлювати найвдаліші постановки. До 170-річчя від дня народження Буковинського Соловія – Юрія Федьковича театр відновив виставу « Запечатаний двірник», яка впродовж багатьох років була візитівкою Чернівецького театру. Ця вистава – пам'ять про Анатолія Григоровича Литвинчука.

Творчо-виробничий процес складний. В різні роки і неодноразово А. Литвинчуку доводилось обіймати посаду головного режисера театру, вирішувати безліч адміністративних питань. Та майстер завжди

попереджав, що це тимчасово, поки знайдуть потрібну кандидатуру. Він стверджував, що в житті митця обов'язково настає період, коли накопичені знання і досвід, дають змогу визначити свій творчий метод, і тоді можна і треба творити на повну силу, на весь голос. Ось чому не любив адміністративних посад, які відволікають від справжньої творчої роботи.

Йому був близький дух студійності Леся Курбаса. Завжди гуртував акторів, з якими працював над кожною новою виставою. Вдумливий, мудрий педагог в роботі й з акторами і зі студентами Чернівецького училища мистецтв ім. С. Воробкевича, де багато років викладав історію театру. Співпрацював з народними аматорськими театральними колективами, з Народним театром оперети, впроваджуючи професійну методологію, популяризуючи спадок Леся Курбаса.

Одним із напрямків творчого пошуку на початку професійної кар'єри були постановки музичних вистав, в яких органічно поєднувалися драматургічний сюжет з музикою, вокально-хореографічними сценами. Це оперети «Полярна зоря» (1968 р.), «Потрібна героїня» (1969 р.) та ін. Завдяки виставам, які набули розголосу і популярності, заяскравили і нові імена акторів, з якими режисер працював упродовж всього свого творчого шляху. Це Ольга Ільїна, Алла Шеремет, Андрій Піддубний, Вадим Нечипоренко, Микола Сіренко, Петро Нікітін.

Неподалік театру на вулиці Шіллера на стіні будинку, в якому жив режисер з родиною, встановлено меморіальну дошку на честь Майстра. Перед театром на Театральній площі на Алеї зірок є іменна зірка Анатолія Литвинчука. Від початку сімдесятих років минулого століття і до останніх днів свого життя Анатолій Литвинчук служив одному театру, горів, палав творчо, відкривав нові акторські імена. Мав багато різних відзнак, дипломів всесоюзних, республіканських, Всеукраїнських оглядів та фестивалів за режисуру. Тривалий час очолював Чернівецьке відділення Спілки театральних діячів України.

В історію українського театру ввійшли незабутні постановки майстра такі як: «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького,

«Яків Богомол» М. Горького, «Двоє синьорів з Верони» В. Шекспіра, «Запечатаний двірник» Ю. Федьковича, «Гнат Приблуда», «Пан мандатор», «Вірне кохання і пан начальник» С. Воробкевича, «Безіменна зірка» М. Себастіана, «Розплата» («Закон») В. Винниченка.

Хочу згадати і постановки А. Литвинчука «Отак загинув Гуска» М. Куліша та виставу для дітей за народними казками «Котигорошко», в яких я грала в 1989-1990 роках, працюючи в Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської. В процесі роботи над п'єсою «Отак загинув Гуска» Анатолій Григорович Литвинчук в час «застільного» репетиційного періоду багато розповідав про свого кумира Леся Курбаса, режисерські новаторські принципи, про його соратників-однодумців, про багатьох письменників, діячів культури, репресованих радянською владою і розстріляних у Сандормосі в листопаді 1937 року.

В архівах літературного відділу Чернівецького академічного музично-драматичного театру зберігаються машинописи п'єс, з якими працював режисер Анатолій Литвинчук, його листи, інтерв'ю, виступи, лекції для студентів, світлини з вистав і репетицій.

Про нього чимало написано, надруковано, підготовлено радіо- і телепередач. Про Анатолія Литвинчука пам'ятають буковинці, вдячно згадують.

Овсянніков Вячеслав Георгійович (Ovsyannikov Vyacheslav),
кандидат мистецтвознавства.,
доцент кафедри музичного мистецтва естради
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені П. Чубинського»
(Candidate of Art History, associate professor of the Department of Pop
Music KZVO KOR «P. Chubynsky Academy of Arts»)
ORCID 0000-0001-8200-1709
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

МУЗИЧНІ СТРІМІНГОВІ ПЛАТФОРМИ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СЬОГОДЕННЯ

MUSIC STREAMING PLATFORMS IN TODAY'S CULTURAL SPACE

Нові ідеї та технологічні інновації приходять у наше життя швидше ніж суспільство встигає до них адаптуватися. Прикладом таких змін може бути принципово інше споживання музики в цифровому суспільстві у порівнянні з доцифровою епохою. Головний виконавчий директор технологічного стартапу «Audoo» Райан Едвардс (Ryan Edwards) зазначає: «Історія взаємин технологій та музичної індустрії завжди була складною» [1].

У 1963 році світ познайомився з касетами, а згодом і з CD-дисками, що ознаменувало розвиток звукозаписних компаній та студій звукозапису. Промисловість зіткнулася з новим типом поширення музики, а споживачі музики стали більше залучені до процесів її споживання. Музична індустрія стала змінюватися так само швидко, як і ритм життя людей, у зв'язку з чим слід відзначити компанії «Apple Music» і «Spotify», які змогли вловити більшу частину цих змін. Так, винахід «iPod» та «iTunes» у 2001 році просувався під слоганом «1000 пісень у твоїй кишені» і став прикладом свого роду культурної революції, продовжуючи залишатися актуальною й донині.

Таким чином, сьогодні музика є зовсім не розкішшю, а елементом нашого повсякденного життя. Аудіокасети та CD-диски нині вже пішли в минуле, а MP3-плеєри рідко використовуються, адже переважна більшість слухає музику через смартфони. З появою стрімінгового сервісу «Spotify»

об'єдналися комп'ютерні технології, творчість, комунікація та дизайнерські рішення.

За часів піратських копій було складно уявити, що з'явиться система, за використання якої, щомісяця стягуватиметься оплата, щоб отримати можливість слухати музику. Однак, швидке зростання «Spotify» та «Apple Music» демонструє протилежне. Такі стрімінгові платформи, як «Apple Music», «Boom», «Yandex music», «Spotify», «Deezer» вплинули на зміну патернів комунікації музикантів і слухачів. Зараз ми платимо за доступ до онлайн стрімінгових сервісів через наші мобільні телефони, завдяки чому в наших руках з'являються мільйони пісень та композицій.

Сьогодні музика – це не просто музичний звукозапис. Це вже більшою мірою бізнес-комунікація. Незалежні виконавці не звертаються до великих музичних студій звукозапису, а створюють свої й завантажують музичні проекти на стрімінгові платформи, нерідко передаючи їм частину авторських прав. Завдяки цій стратегії музичний ринок активно розвивається.

Кілька років тому на стрімінгових платформах не було банерів, реклами топ-плейлистів, які сьогодні виконавці активно використовують для просування своєї музики. Окрім цього, дана сфера не була такою висококонкурентною, тому сьогодні для її регулювання були розроблені нові правила: без охоплення споживачів, який виконавець має купити (у буквальному значенні цього слова), буде важко зробити реліз пісні, відео чи альбому, оскільки автоматична переадресація у соціальних мережах може не відображати контент навіть його передплатникам.

Варто зазначити, що сьогодні не лише музиканти конкурують один з одним, а й музичні стрімінгові платформи також. Їхні розробники пропонують унікальні плейлисти, колекції, дизайн, офлайн-взаємодії та програми лояльності для різних цільових аудиторій. Цікавими є й алгоритми вибору музики на таких стрімінгових платформах: чарти, добірки, плейлисти для окремих жанрів, тем та настроїв тощо.

Дизайн стрімінгових платформ також надзвичайно важливий. Візуальні рішення нерідко стають ключовим фактором при ухваленні

рішення про вибір того чи іншого сервісу, а інтерфейс має бути зручним для пошуку музики, щоб ділитися нею, створювати свої плейлисти та обирати улюблені композиції.

Кількість користувачів музичних стрімінгових платформ зростає і зростатиме завдяки розвитку мобільного інтернету, а також боротьбі з піратським споживанням музики та комунікаційним зусиллям компаній у розвитку онлайн аудіореклами.

Музичні стрімінгові послуги змінили патерни споживання музики та її просування. Окрім цього, стрімінгові сервіси стали одним із майданчиків для розміщення реклами, у тому числі аудіореклами.

Платформи конкурують одна з одною, але у цій великій конкурентній боротьбі виграє слухач, тому що і музиканти, і сервіси намагаються створювати такий контент, який відповідатиме потребам кінцевого слухача, впливаючи як на онлайн, так і офлайн формати.

Підсумовуючи зазначимо, що музичні стрімінгові платформи варто розглядати як перспективний інструмент розвитку музичної культури, але необхідно вибудовувати взаємодію з різними виконавцями, щоб залучати нові цільові аудиторії користувачів.

Використані джерела

1. Audoo. Revolutionising through accuracy.
URL: <https://audoo.com/> (дата звернення: 13.12.2023).

Погребняк Галина Петрівна (Galyna Pogrebnyiak),
 доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри
 режисури та акторської майстерності імені Лариси Хоролець
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
 (Doctor of Arts, Professor, Professor of Directing and Acting named after
 Larisa Khorolets of National Academy of Culture and Arts Management)
 ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939> м. Київ, Україна
 (Kyiv, Ukraine);

Грановська Владислава Олександрівна (Vladyslava Granovska),
 викладач Київського державного художнього ліцею імені Т. Г. Шевченка
 (teacher of Kyiv State Art Lyceum named after T. G. Shevchenko)
 (Kyiv, Ukraine);

Предаченко Оксана Олегівна (Oksana Predachenko),
 студентка кафедри кінознавства, Київського національного університету
 театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого student of the
 Department of Film Studies, Kyiv National University Karpenko-Kary Theater,
 Film and Television
 (Kyiv, Ukraine)

СПЕЦИФІКА ВИРОБНИЦТВА І ДИСТРИБУЦІЇ КІНОПОТТЕРІАНИ ЯК ФЕНОМЕНА ЕКРАННОГО МОНОПРОДЮСУВАННЯ Й ПОЛІРЕЖИССУРИ

SPECIFICITY OF THE PRODUCTION AND DISTRIBUTION OF KINOPOTTERIANA AS A PHENOMENON OF SCREEN MONO- PRODUCTION AND POLY-DIRECTION

Проблема взаємовпливу і взаємозбагачення кінематографа й літератури чи не найбільш досліджена в мистецтвознавчих та літературознавчих колах. Проте звернення кінорежисера до всесвітньовідомого літературного твору в усіх без винятку спробах «кінематографізувати» [10] прозаїчний чи поетичний текст залишається складним творчим випробуванням його мистецьких потенцій, що базуються на суб'єктивному сприйнятті першоджерела. Складність такого стибу фільмування полягає в тому, що екранний продукт має одночасно відповідати і режисерському баченню вербального тексту, і очікуванням доволі широкої й різноманітної за своїми, передовсім художньо-естетичними запитами й вподобаннями, читацько-глядацької аудиторії. Крім того, на переконання О. Дубініної «появу екранізацій часто пов'язують із

комерційністю кінематографа < ... > що змушує кінематографістів, як ніяких творців інших мистецтв, рахуватися із смаками публіки [4], особливо коли йдеться про світовий бестселер Джоан Роллінг про Гаррі Поттера, узятий до екранізації продюсером Девідом Хейманом.

Отож, що переважно робить середньостатистичний сучасний українець з ранку? Зазвичай, він бере до рук телефона. Так, нині ранок починається не з кави, а з поглинання шаленого потоку новин. Поміж втрат і перемог з'являється маленька замітка – «Гаррі Поттер покидає РФ» [3]. Здавалося б дрібниця, але приємно. Ні, не тому, що злостивий українець радіє з того, що діти в сусідній країні будуть позбавлені казки, а тому що фантастичний світ, з котрим українець зростав, вийшов за межі фантазії й ще раз доводить, що справедливість на боці добра, в же в реальному світі. Сьогоднішня війна настільки поляризована, що немає сумнівів в тому де зло, а де добро, як колись в дитячій книжці, якою широка дитяча аудиторія зачитувались до пізньої ночі. В перші тижні війни, українські телеканали, котрі не були залучені в новинному марафоні, транслювали з ранку до вечора, диснейські мультфільми і звісно ж фільми про Гаррі Поттера. Стомившись від нескінченної лавини новин звідусіль: з телефона, з радіо, з телевізора (здається навіть чайник, закипаючи, верещав про ворога), українець перемикав на канал, де показували кіносагу про Гаррі. І там також бачив правду сьогодення: ніби вся Україна – це хлопчик, котрий вижив після розпаду СРСР, однак абсолютне зло знову повернулось. До певної міри важливим фактом є те, що саме ці фільми рятували й рятують паралізовану свідомість українських дорослих та дітей, адже, на думку Джоан Роулінг: «Щастя можна знайти навіть в найтемніші часи, якщо не забувати звертатися до світла» [17], тоді як літературний герой семитомника «Гаррі Поттер народився в потязі, коли» авторка прямувала «з Манчестера до Лондона» [17].

Як відомо з біографії письменниці, над першим романом «Гаррі Поттер і філософський камінь», вона працювала п'ять років. Парадоксально, але «рукопис побував у 12 видавництвах – і всі 12 відповіли Роулінг відмовою. На контакт з письменницею пішли лише «Bloomsbury»; за чутками, чималу роль в цьому зіграла 8-річна дочка голови компанії, котра з

великим задоволенням прочитала першу частину книги і яка вимагала продовження. Втім, навіть тут Роулінг порадили знайти «нормальну роботу», пославшись на слабкі шанси як слід заробити на дитячій літературі» [11]. То ж перша книга вийшла друком у Великій Британії 1997, тоді як «письменниці пощастило виграти грант – і вона змогла продовжити писати» [11] й друга частина літературної поттериани не змусила себе чекати – 1998 року було опубліковано «Гаррі Поттер і таємна кімната», її погодкою став третій том серії «Гаррі Поттер і в'язень Азкабану» 1999 році, а до авторині прийшла справді всесвітня популярність [18], адже її літературні твори «були видані тиражем 116 мільйонів екземплярів та перекладені 47 мовами» [13]. Того ж року права на екранізацію романів придбав британський продюсер Девід Дж. Гейман й першу стрічку стрімко запустили у виробництво на студії Warner Bros., яка, крім The Walt Disney Company, є найбільшим виробником дитячого та юнацького контенту, ретельно вивчає попит юної аудиторії й намагається, хоч і з перемінним успіхом, забезпечувати її якісною кінопродукцією, тоді як «українському кінематографу дорого коштують помилки у виборі жанру, недоціни або незнання естетичних потреб і запитів кіноглядача» [2, с. 124].

Відповідальність та кінематографічні «обмеження дисциплінують» [10,с.141], тому режисером-постановником продюсер Девід Хейман обрав саме Кріса Коламбуса, в авторстві котрого на українських телеканалах глядачам пощастило бачити «Готель розбитих сердець» (1988р.) «Місіс Даутфаєр» (1993 р.) і звісно ж, різдвяний хіт «всіх часів та народів», «Один в дома» (1990 р.) та «Один в дома 2» (1992 р.). Важливо, що на момент зустрічі з вищеназваним продюсером режисер мав чималий арсенал успішних фільмів – від драм до комедій. Проте чому кінопідприємці віддали перевагу саме К. Коламбусу, якщо були й інші гідні кандидатури постановників: Стівен Спілберг, Террі Гіліам, М. Найт Шямалан інші? Ймовірно, ключову роль у продюсерському виборі відіграла його, сказати б репутація фахівця з так званих «чарівних» дитячих фільмів [5] й, звісно, значний досвід в роботі з акторами-дітьми, адже щоби продуктивно й швидко працювати з таким примхливим і часом непередбачуваним виконавцем як дитина, режисерові необхідно бути

тонким психологом, вміти приховувати негативні емоції, а ще, як не дивно, трішки й самому бути дитиною. Окрім того, на користь К.Коламбуса працювало ще й те, що не було у Девіда Геймана певності в тому, що цільова дитяча аудиторія, принаймні перших двох фільмів про пригоди Гаррі Поттера була би настільки широкою, якби їх, приміром, ставив режисер «Страхи й ненависті в Лас-Вегасі» та «Країни припливів» чи «Спліта» та «Дівчини з води». Тоді як Стівен Спілберг й сам відмовився від екранізації поттеріани, віддавши перевагу постановці «Штучному розуму».

Натхненний цікавою майбутньою роботою, К. Коламбус розпочав зйомки восени 2000 року, проте, як згадував сам режисер, він не особливо уявляв, як працювати з настільки відомою в світі літературною основою, і розумів, що ставки є занадто високими, адже до початку роботи над «Філософським каменем» книги Джоан Роулінг вже були надзвичайно популярними, а тому помилку режисерові (котрий постійно переймався тим, що його звільнять, якщо щось на зйомках піде не так) не пробачать ані продюсери, ані глядачі. Певна творчо-виробнича й моральна проблема кіномитця виявлялась не лише в роботі з недосвідченими дітьми-виконавцями, але й в тому, що йому «щодня доводилося йти на майданчик, озброївшись своєрідним тунельним зором» [5], намагаючись не замислюватися над тим, як приймуть майбутню кінострічку. Складність же роботи постановника з юними виконавцями-новачками полягала в тому, що вони... постійно посміхалися, тоді як їх одночасно знімали три камери, при цьому недосвідчені актори могли «сказати свій рядок діалогу, а потім дивитися в камеру та посміхатися» [5] – так багато для них означало попадання у світ Гаррі Поттера .

На екрани перший фільм кінопоттеріани вийшов восени 2001 року, схвально зустрінутий аудиторією. Тоді ж стрімко розпочались зйомки наступної картини з серії – «Гаррі Поттер і таємна кімната» і творчість стала приносити К. Коламбусу значно більше задоволення, адже діти-актори звикли працювати на майданчику, а режисерові вдалося «трохи розслабитись і додати у фільм трохи більше фірмового стилю» [5].

Прикметно, що від зйомок третього фільму Кріс Коламбус (котрого виробники бачили екранізатором усіх книг Джоан Роулінг) був змушений відмовитись, тому що поки проводив час на знімальному майданчику з маленькими Деніелом Редкліфом, Еммою Вотсон та Рупертом Грінтом, створюючи чарівний світ, про який мріяли мільйони дітей, втрачав можливість бути присутнім в дитинстві своїх, власних дітей. Отож, в роботі над «В'язнем Азкабану» митець виступив лише як продюсер. Ймовірно, такий продюсерський підхід запрошувати до постановки фільмів про Гаррі Поттера різних режисерів і був вірним, адже екранна полірежисура дає можливість кіномитцям привносити своє індивідуально-суб'єктивне бачення в твори, котрі екранізуються.

Іноді здається, що кінематограф в чомусь «схожий на видимий нами світ. Збільшення цієї подібності – один із постійних факторів еволюції кіно як мистецтва. Але ця подібність має підступність слів чужої мови, однозвучних рідним: інше прикидається тим же самим. Створюється видимість розуміння там, де справжнього розуміння немає» [7, с. 290]. А якими ж власне (передовсім за постановницьким рівнем екранної адаптації) були перші дві стрічки «про хлопчика, котрий вижив» [6]? Відомо, що Джоан Роулінг є непересічною філологинею й письменницею, але для того щоби адаптувати літературний твір до екрану, треба мати дещо інший спосіб мислення, специфічне кінематографічне бачення, відчуття кадру, тому на зйомках авторка була лишень консультантом, а розробкою сценарію, до циклу фільмів про Гаррі Поттера, продюсер Девід Хейман запросив займатись американського сценариста Стівена Кіта Кловза. Свого часу він дебютував зі сценарієм до мелодрами «Навипередки з місяцем» (1984 р.), проте визнання прийшло до митця лише після екранізації «Вундеркіндів» (2000 р.) за однойменним романом Майкла Шейбона. Стрічка була створена на студії Warner Bros., принісши значні касові збори, позитивні відгуки критиків та купу номінацій, тому багатообіцяючого сценариста, без побоювань залучили до довготривалого проєкту про Гаррі Поттера, до якого він написав сценарії (щоправда з невеликою перервою) майже до всіх серій, окрім «Ордена Феніксу». Разом

з тим, на переконання О. Дубініної, «потребує уточнення саме поняття «сценарію» для кінофільму, адже тут може йтися про такі різновиди, як сценарій літературний, режисерський, операторський, зображальний. Тому сценарії варто розглядати або в межах текстологічного дослідження (від сценарію до фільму) або як міжжанрову трансформацію (від літературного твору до сценарію)» [14].

На нашу думку, щоби гідно оцінити колосальну роботу адаптації літературного першоджерела до сценарної форми, здійснену Стівом Кловзом, слід врахувати два фактори, на які варто звернути увагу при перегляді стрічок:

1. Наскільки зрозумілим і цікавим є фільм, для людини, котра не читала романи? Читачі/глядачі, які ознайомились з книжками Дж. Роулінг, вже після виходу серії стрічок на екрани, в дитячому, підлітковому чи юнацькому віці – були в шаленому захваті! Їх ставили на один щабель з такими франшизами як «Зоряні війни» та «Назад в майбутнє», котрі, до речі, фільмувались за оригінальними сценаріями.

2. Як гучно в кінозалі було чути вигуки: «Уууууу, а в книжці було не так! А книга краще...»? Тут для порівняння можна взяти стрічку «Нескінченна історія» (1984 р.) екранізацію однойменного роману Міхаеля Енде. Фільм мав чималий бюджет (27 мільйонів доларів – на той час чи не найдорожча стрічка у тодішній федеративній Німеччині), для зйомок в ньому були залучені всі можливі технології: унікальні декорації, велетенські механічні «живі» ляльки, надскладні комбіновані зйомки – апофеоз тотального спецефекту. Але фінал сценарію не витримував критики автора роману, і критики здорового глузду. Тож, не зважаючи на схвальні відгуки кінокритиків – в залі було чути: «Ууууу, а в книжці було не так!», і стрічка провалилась в прокаті.

А от у кінострічок про Гаррі Поттера з читачами книжок про того ж літературного героя стосунки склались інакше, сказати б, на довірчій основі. Так навіть перші дві частини (що, на думку фахівців, «нагадували не екранізацію, а візуалізацію, але можливість побачити персонажів улюбленої книжки на екрані гнала розпалених цікавістю фанатів у

кінотеатри» [12] окупилась в рази, що є доволі красномовним свідченням значного прокатного успіху. То ж надзвичайно важливим постає той факт, що драматична історія Гаррі Поттера, пройшовши переклад на візуальну мову кіно, знайшла свою оптимальну екранну форму, не викрививши літературної першооснови, а тому питання кіноадаптацій було і залишається актуальним допоки створюються літературні твори й доти поки кінематографісти вдаються до їх інтерпретації специфічними екранними засобами.

Коли йдеться про переклад літературного твору екранною мовою, слід говорити, насамперед, про надто важливу візуальну складову. Оформленням кінопоттеріани випала честь опікуватись всесвітньовідомій дизайнерській компанії Universal Creative [19], що спеціалізується на створенні тематичних атракціонів, парків, курортів, як то: «Парк Юрського Періоду», «Трансформери», «Дивовижні пригоди Людини-павука» тощо. Але компанію представляють не такі собі затребувані ринком праці спеціалісти, що привозять на співоче поле в райцентрі карусель «Ромашку» та а la «Американські гірки». Це потужна корпорація, команда котрої складається з надталановитих, таких що пройшли жорсткий творчий кастинг, художників, архітекторів, інженерів, програмістів, дизайнерів, продюсерів, будівельників, письменників, юристів, які глибоко вивчають, задумують, проєктують та реалізують творчі проєкти. Власне всі вони і активно долучились до «матеріалізації чуттєвих ідей» [13] чарівного світу Гаррі Поттера. У контексті сказаного слід приділити особливу увагу творчості художника-постановника проєкту, що несе безпосередню відповідальність за постановку всієї феєрії-поттеріани – Стюарта Крейга, на залученні котрого (володаря численних престижних міжнародних нагород) наполягала сама Дж. Роулінг. Відомо, що його унікальна творчість почала підкоряти кіноспільноту, ще з часів створення стрічки «Людина-слон» (1980 р.), а вже «Ганді» (1982 р.), «Небезпечні зв'язки» (1988 р.) та «Англійський пацієнт» (1996 р.) продемонстрували широкий і потужний за креативом ідей діапазон його можливостей, як художника-постановника.

Звісно, візуальна складова будь-якої стрічки є надважливим елементом, але без музичного супроводу, звуків, шумів чи навмисної їх відсутності, годі й уявити сучасне кіно. Створювати музику до кінопоттеріани запросили не культового Ганса Циммера, а представника неоромантичного стилю Джона Т. Вільямса, ім'я котрого, може і не так виразно звучить пересічному глядачеві, але його «Імперський марш» із «Зоряних війн» не розчутити неможливо. Один, з найуспішніших в історії сучасної музики й кіно диригентів та композиторів, живий класик Голлівуду, він володіє запаморочливою купою номінацій, премій та нагород. І в свої 90!!! продовжує плідно працювати, передовсім на ниві кіномузики. Для фільмів про Гаррі Поттера композитором, якого слушно й водночас почесно назвали Дамблдором у світі музики [8] у творчій співпраці з різними режисерами (кожен з яких наділений індивідуально-особистісними вподобаннями), що долучились до екранізації було народжено близько 20 композицій, які пройшли лейтмотивами через усі частини серії (у певній варіативності), а згодом були випущені окремим альбомом [16]. Прикметно, що до кожного образу, персонажу, ба навіть явища Джоном Вільямсом добиралась своя упізнавана музична тема, що могла дивовижним чином повторюватись. Так, приміром, мелодія, що супутня до сцен з витівками Фреда і Джорджа, тотожна музичному обрамленню сцен з Верескливою хижею; музична тема, що супроводжувала задушевні бесіди Гаррі й професора Люпина, відповідає музичному супроводу з епізодів минувшини професора Снейпа. У такий спосіб композитором та постановниками за допомогою мінімальної варіативності витримувалась єдина стилістика і привносилося розмаїття в музичний ряд.

Найуспішніші сучасні кінематографічні практики вкотре свідчать, що головним інструментом в роботі продюсера й режисера був, є і залишається його величність актор. Не склала виняток і кінопоттеріана. До того ж однією з особливостей акторського кастингу було те, що авторка романів, Джоан Роулінг, категорично відстояла участь в ньому виконавців з Великобританії, тому, попри висхідну популярність у світі

історій про Гаррі Поттера, вусібіч полетіли відмови на участь в роботі над екранними версіями як американських акторів, так і представників інших європейських країн. Як стало відомо – особлива проблема (й до того ж, далеко не творча) виникла з кастингом на ролі головних героїв та безпосередню участю у зйомках кіносаги Деніела Редкліфа, Емми Вотсон, Руперта Гріна. Йдеться про той факт, що виконавці мали би потрапляти в образи персонажів не лише зовнішністю та харизмою, а й що, надважливо – віком, адже обов'язковим у франшизі мав бути «етап дорослішання підлітків» [14]. При цьому, Кріс Коламбус «навіть не надавав значення досвіду та майстерності, вирішивши навчати дітей прямо на майданчику» [14]. Йдеться про унікальний випадок, коли закон країни було змінено фільмом!!! Бо ж «мало хто знає, що тоді в кінотеатри міг потрапити зовсім інший фільм з іншими акторами <...> Адже на щастя, за рік до прем'єри у Великобританії внесли зміни до Закону про використання дитячої праці. Зробили це заради акторського складу <...> Всім дітям-акторам, які пройшли цей кастинг, на той момент виповнилося від 10 до 12 років. А законодавство Великобританії передбачало, що працювати на знімальному майданчику вони не могли <...> Через це в серпні 2000 року за клопотанням дирекції фільму переглянули деякі законодавчі акти Великобританії, що стосуються праці дітей, зайнятих на кінозніманнях. Зокрема, внесли зміни до переліку робіт, які можуть виконувати діти у віці до 14 років. А також змінили кількість робочих годин, які вони могли б проводити на зйомках. Іншими словами, дітям дозволили працювати на знімальному майданчику певну кількість годин на тиждень» [14].

Стрічки, зняті Крісом Коламбусом («Гаррі Поттер і філософський камінь» та «Гаррі Поттер і таємна кімната»), витримані в одній стилістиці феєрії, вони ошатні, світлі та сповненні надії. Існує думка, що режисер майстерно і обережно «переселив книжкових мешканців Гогвортсу незайманими просто на екран <...> Атмосфера казки була відтворена, школа чарівництва і чаклунства зажила власним життям» [12]. Саме так ми ностальгуємо за власним дитинством, котре в чомусь беззастережне й не усвідомлюємо небезпек, що чатують за рогом юності – в 10 падати з

велосипеда нам не так страшно, як у зрілому віці, та й розбите колінце швидко загоюється. Все починає змінюватись в 13. Коли Гаррі виповнюється 13 – режисером стає Альфонсо Куарон.

Так, зараз ми, згадуючи А. Куарона, асоціюємо його ім'я зі стрічками «Рома» (2018 р.), «Останній нащадок на Землі» (2006 р.) або з фантастичною «Гравітацією» (2013 р.), а 2003-го року творчі вішки терезів були розташовані інакше. На той час ще не відшуміла слава контраверсійної стрічки «І твою маму теж», тому шанувальники Гаррі Поттера не йняли віри, дізнавшись, хто буде знімати наступну частину поттеріани. Сам же режисер скромно відзначав, що його робота в кінопоттеріані «полягала в тому, щоб піти з дороги талановитих людей – чудового кінооператора, художника-постановника та спеціалістів зі спецефектів» [1].

Зазначимо, що в кінодоробку Альфонсо Куарона вже було кілька екранізацій, і згадка про них є важливою. Так 1995 року на екрани виходить «Маленька принцеса», за однойменним романом Френсіс Беннет (несподіваний авторимейк «Таємного Саду»). Екранізація постала яскравою, доброю та наївною. Наступною екранізацією були «Великі сподіванки» за однойменним романом Чарльза Діккенса – його полюбують адаптовувати ледь не більше ніж «Великого Гетсбі». Тож Куарон також не втримався від спокуси і в його інтерпретації стрічка вийшла казковою, в чомусь еротичною, орієнталістською, проте стрічка не витримала випробування часом.

Показово, що режисер виробив свою, унікальну естетику, яку надалі можна прослідкувати у «В'язні Азкабану». Ймовірно, що прискіпливий глядач подумки мовив: «Добре, але до чого тут відверта артхаусна роудмуві «І твою маму теж»? Мабуть тому, що дана стрічка насправді є режисерською оповіддю про дорослішання та становлення й надзвичайно тонко препарує пубертат та юнацтво – звісно не «Клуб Сніданок» (1985 р.), але картина А. Куарона, в чомусь, дала поштовх літературній творчості в жанрі Young adult. Створюються «Діти їхні» Ніколя Матьє, «Субмарина» Джо Данторна, «Назви мене своїм ім'ям» Андре Асмін,

«Середина світу» Андреаса Штайнгьофеля тощо, де розкриваються проблеми про які не заведено говорити. Крім того, як представник авторського кіно, в «Гаррі Поттері» Куарон довів, «що непогано дає собі раду і з астрономічними бюджетами, і з комп'ютерними чудовиськами. Але навіть у франшизі він зумів не втратити власного почерку. Лише він, наприклад, зміг дозволити собі під час матчу із квідичу кілька довгих хвилин сконцентрувати увагу глядача на парасольці, що літає під проливним дощем» [9]. У контексті сказаного можемо зробити висновок, що із дорослішанням, не лише персонажів серії книг про Гаррі Поттера, а й самих юних акторів, повинен змінюватись творчий метод режисера, а головне психологічний підхід в роботі постановника з виконавцями. З приходом на проект, А. Куарон намагається зрозуміти підлітків, відчути їх, тому й пропонує, виконавцям трьох головних ролей, написати від імені героя есе про себе. Прикметно, що кожен вчинив так, як вчинив би його персонаж: Вотсон створила 16 сторінок тексту, Редкліф ледве «вичавив» з себе 3 сторінки, а Грінт – не написав жодного рядка, але всі актори, на переконання режисера, були «дуже хоробрими і з емоційного погляду» [1]. Саме цю природність та індивідуальність намагались закріпити в поведінці дітей на майданчику: дозволялось носити власний одяг, експериментувати зі шкільною формою (сорочка на випуск, розпущена краватка, підкачані рукави). Безпосередність в перших двох стрічках, та розгублена невизначеність гри юних акторів в наступних двох – чітко демонструють зміну між дитинством та становленням, коли підліток шукає себе, та не певен в тверді, на котрій стоїть.

Проблеми дорослішання, тогочасні шкільні драми було досліджено фахівцями досить ретельно: елементи боулінгу, бійки, перші закоханості та сварки й розтавання. Цей фільм першим, з серії поттеріани, порушує питання несміливих симпатій та усвідомлення своєї сексуальності. Мільйони хлопчиків, прокинулись після «В'язня Азкабану» і усвідомили, що їм подобаються дівчатка, бажано, щоб ще й були схожими на Герміону Грейнджер. Це підхоплять та розвинуть інші режисери франшизи (Майк Ньюел, Девід Йетс,) у наступних стрічках, наприклад «Кубок Вогню» дає

дівчатам об'єкт для симпатій Роберта Паттінсона, але саме третя частина подарувала те несміливе крихке відчуття в середині.

Попри те, що третя книга все ще витримує казкову стилістику в написанні тексту, фільм «Гаррі Поттер та в'язень Азкабуну» пофарбований в модний, на той час, зеленкуватий фільтр («Матриця» (1999–2003 рр.) Вачовські, «Бійцівський Клуб» (1999 р.) та «Зодіак» (2007 р.) Фінчера) безповоротно взяв курс на похмуру дійсність. Ну а прийом реверсу (перемотки навспак), взагалі став ключовим («Мemento» (2000 р.) Нолана), допоміг зобразити мандрівку в часі. Тоді як кіночас старанно підкреслюється всіма можливими способами: камера слідує за годинниковими стрілками – показуючи його плин, проходить крізь механізм – показуючи, що герої знаходяться тут та тепер, фіксується на рухові гігантського маятника – зображаючи, те, як нестерпно тягнеться час.

Фільм дбайливо закриває кожну сюжетну арку, якщо придивитись ретельніше, то майже кожна локація повторюється двічі. Ба навіть експозиційні кадри утворюють маленькі рондо: восени войовнича верба тужливо зітхає скидаючи своє листячко – а на весні бадьоро струшує снігові шапки. Природа циклічності часу.

Так, приміром, під час контакту Гаррі Поттера з Дементорами, котрі злісно тягнуться до нього через прикrostі минулого герой втрачає свідомість, режисер показує це через затемнення кадру до центру екрана та його освітлення, водночас освітлює кадр з центру – коли герой отямиться. Так постановник демонструє випадіння персонажа з часу – адже ми не знаємо що відбувалось поміж. У такий спосіб демонструється цінність часу та водночас його безповоротність – чудово втілений наскрізний образ. Цікаво, що в кінематографічного часу навіть була своя музична тема. Фільм «Гаррі Поттер і в'язень Азкабану» взагалі доволі мелодійна стрічка сама по собі й ідеально відповідає заданій лінійці в попередніх двох частинах. Якщо умовно розчленувати перший епізод картини, коли Гаррі перебуває в домі Дурслів, ми можемо звернути увагу як звуковим рядом підкреслюють кожен зі світів: магії та маглів. Класична тема «Hedwig's Theme» у варіації «Lumos! (Hedwig's Theme)» відкриває фільм в сцені, де Гаррі читає під простирадлом. Вже наступна сцена,

прибуття тітоньки Мардж, відбувається під звук дощу та буденні, побутові шуми, поміж котрих вирізняється гомін телевізора. Це є не випадковим, адже Роулінг в книзі підкреслила, що Дурслі придбали ще один телевізор для кухні, на якій Дадлі просидів все літо, але стрічка зводить цей факт в степінь: в кімнаті, де відбувається сімейний обід, знаходяться мінімум чотири телевізори, які одночасно транслюють танцювальне шоу. «Надування» тітоньки Мардж відбувається у супроводі «Aunt Marge's Waltz», тоді як на піку сум'яття підключається танго «La Cumparsita» з телепередачі, яку продовжує дивитись незворушний Дадлі.

Отож, мелодійно наповненими є кожен епізод фільму. В одному з інтерв'ю режисер розповідав, що улюбленою його сценою є «Вересклива хижа» [1]. Продюсер і режисер здійснюють такий собі водорозділ всієї стрічки, який ставить з ніг на голову усе те, що ми бачили раніше. Цю хиткість та мінливість підкреслюють скрипами, шерхотами, химерними звуками. Камера вільно мандрує простором і видається ніби вона нестійка, не закріплена, а може то весь світ такий хиткий, в той час, коли камера фіксована.

Слід відмітити, що саме в цей момент відбувається і злам героїв, глядач зустрівся з іншим боком персонажа Северуса Снейпа (подейкують Алан Рікман єдиний знав чим скінчиться історія), сумнівається в особі професора Люпина і вперше бачить Сіріуса Блека, перед появою котрого нагнітався саспенс. Блека зіграв знаний актор Гері Олдмен, котрий в 1990-х прославився, завдяки геніальному втіленню негідників та злочинців у блокбастерах «Леон» (1994 р.), «П'ятий елемент» (1997 р.), «Дракула» (1992 р.), «Ромео стікає кров'ю» (1993 р.). Саме хворобливі образи Блека та Люпина є втіленнями темного емоційного настрою фільму, а їх гра скидається на нервовий розлад.

Проте варто звернути увагу на менш похмуру сцену, її можна назвати ледь не єдиною, дійсно світлою у фільмі – це сцена знайомства з гіпогрифом на лісовій галявині.

Глядач спостерігає, як сонечко проникає через смарагдове листя, освітлюючи майданчик між велетенських дерев, діти тягнуться ланцюжком за Гегрідом, пробираючись стежиною.

Камера знімає Гегріда знизу, щоб підкреслити його зріст, а в момент, коли хижа книга скоїла напад на Лонгботома, камера не показує самих подій, дозволяючи глядачеві дофантазувати – ми побачимо лише результат: розколошмаченого Невіла.

Коли Гаррі знайомиться з твариною кадр та ракурс змінюється кільканадцять разів – за інших обставин у глядач почувався би незатишно, але хочеться зрозуміти, чому в цій сцені глядач не відчував дискомфорту. То ж проаналізуємо частину даної сцени:

1. Спочатку нам показують загальним планом весь майданчик – зліва небезпечний Гіпогриф, посередині Гегрід, а справа юрба дітей, попереду якої Гаррі.

2. Наступний кадр, зйомка знизу – на передньому плані Гаррі зі спини, з права Гегрід, зліва Гіпогриф в глибині кадру.

3. Ще один кадр – Гаррі показаний середнім планом фронтально, а за ним купка схвилюваних дітей.

4. Далі видно Гегріда знизу, коли він натякає на можливі небезпеки.

5. Тоді загальним планом показують однокласників Гаррі, котрі перешіптуються, реагуючи на слова Гегріда.

6. Знову бачимо Гаррі американським планом, котрий кланяється Гіпогрифові.

7. Згодом у кадрі демонструється реакція тварини на знайомця.

8. Гегріда показано крупно, що застерігає Гаррі бути обережним.

9. В кадрі – знятий крупно Гаррі, що задкує.

10. Фіксується план ноги, що наступає на суху галузку. Чутно тріск.

11. Загальним планом показані однокласники Гаррі, вони тамують подих.

12. Знову з'являється Гаррі в профіль, нахилившись продовжує задкувати.

13. Ще раз показано Гаррі, вже знизу, він підводить погляд.

14. Зміна кадру – гіпогриф розпочинає поклін у відповідь.

15. Загальний план – на майданчику зліва Гіпогриф, а справа Гаррі, обидва завмерли в поклоні.

Кожна зміна кадру, що триває по кілька секунд, подає нову порцію інформації. Цей відрізок тривав менш як хвилину, і можемо гадати, що кадр 10 та 11, що зайняли лічені секунди, глядач навіть не запам'ятовує, але це впливає на відчуття напруги. Через те, що кожен кадр доносить своє значення – глядач сприймає все як цілісний інформаційний шматок, а не випадкове блимання стробоскопу. Резюмуючи, можемо констатувати, що такі сцени можна назвати своєрідним «Посібником з монтажу, для початківців».

Альфонсо Куарон вибудовує фільм «Гаррі Поттер і в'язень Азкабану» так, що «образи головного героя у виконанні Деніела Редкліфа та його друзів Рона та Герміони (Руперт Грінт і Емма Уотсон) стали більш драматичними, при цьому картина не втратила чарівності двох попередніх робіт, знятих Крісом Коламбусом» [9]. Разом з тим уся картина побудована чітко та логічно, не полишаючи причин без наслідків. Але така педантичність, все ж надала місце й маленьким хуліганствам. Як виявилось, творці стрічки вирішили увіковічити себе, або близьких, на рухомих картинах Гогвартсу: там ми можемо побачити продюсера серії, в ролі буркотливого пана в золоченій рамі, або дружину режисера, в ролі Мадонни з малям. А. Куарон використовує купу маленьких самоцитат, які може і не відсилають до попередніх робіт, але точно служать маркерами авторського стилю, тоді як виконавцям постановником давалась певна свобода імпрровізацій та віталась природність. Згодом, простота стосунків героїв виливались в стосунки акторів, як то дружба Д. Редкліфа з Г. Олдменом.

Залишається лише фантазувати, а щоб було, якби усію кінопоттеріану фільмував так і не запрошений Девідом Хейманом до співпраці С. Спілберг, або на третю частину кінопостановки лишився К. Коламбус, але свідченням вдалості кожного з режисерських рішень є глядацькі рейтинги та касові збори з прокату кожної стрічки. Фільм «Гаррі Поттер і В'язень Азкабану» поступився лише останній дилогії і це можна пояснити тим, що на момент виходу останніх частин кількість кінофанатів збільшилась в десятки разів. Кожного року з'являються діти – читаті/глядачі які обожають Гаррі, до них доєднуються їхні батьки та дідусі з бабусями, молодші брати та сестри. Ці діти встигають вирости та створити свої сім'ї, примноживши паству Хлопчика, Котрий Вижив.

У підсумку зазначимо, що коли на початку 2000-х років в Україні презентувалась серія фільмів про Гаррі Поттера ще на магнітних стрічках VHS, касети передавались з рук в руки, купувались піратські версії та записувався поверх домашнього відео з сімейним застіллям. Змінювався час, змінювались носії – касети, диски, флешкарти. Це ще раз підтверджує тезу, що «екранізація в сучасному культурному просторі стає невід’ємним супутником самого літературного твору, виконуючи різні соціально-психологічні функції: або заміщує літературне першоджерело, або існує паралельно з ним, або спонукає до (пере)прочитання. Усе це означає одне – так чи інакше екранізації впливають на сприйняття екранізованих творів. Фільми стають потужним паратекстом літературних творів, із значущістю якого треба рахуватися» [4].

Сьогодні екранізовану історію, перевірену часом, техногенністю та поколіннями, дивляться українські діти, відволікшись від новин, так само як і дорослі, не в останню чергу захоплюючись широтою аудіовізуальних засобів, презентованих у розмаїтті креативних полірежисерських пошуків – К. Коламбуса, А. Куарона, М. Ньюела, Д. Йетса і монопродюсерського підходу Девіда Хеймана. Дивляться, щоби певним чином забутись, вкотре переглядають найфантастичнішу історію, яка має парадоксальну життєву правдивість. Тоді як найпростіша правда полягає в тому, що добро завжди перемагає зло. При цьому, погодьмось «Гаррі Поттер» як літературний, так і кінематографічний – це «вправно розкручений бренд. Переможний клич масової культури. Уникнення реальності. Тонка міфологізація сучасного світу. Хитромудра пародія на сучасні реалії» [12].

Використані джерела

1. Байкова Э. Интервью с Альфонсо Куароном. О Гарри Поттере. URL: https://www.vokrug.tv/article/show/_intervyu_s_alfonso_kuaronom_o_garri_pottre/ (дата звернення: 02.12.2023).
2. Безручко О. В., Кочмар Н.І. Українська кіноіндустрія: сучасність і майбутнє // Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 23–24 березня, 2022 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2022, Част. 1. С.122–125.
3. «Гаррі Поттер» уходит из России. URL : <https://lifehacker.ru/garri-potter-uxodit-iz-rossii/> (дата звернення: 05.12.2023).

4. Дубініна Олена. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. Література і кіно. URL : <https://ukrlit.net/info/media/15.html> (дата звернення: 06.12.2023).

5. «Думал, мене уволють»: Крис Коламбус wspominaє роботу над «Гаррі Поттером». URL: <https://wtftime.ru/articles/111910/dumal-menja-uvoljat-kris-kolambus-vspominaet-rabotu-nad-garri-potterom/> (дата звернення: 07.03.2022).

6. Історія про хлопчика, який вижив. URL: <https://uk.ellas-cookies.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/48441-istoriya-o-malchike-kotoryy-vyzhil-kak-nazyvaetsya-pervaya-chast-garri-potter-i-filosofskiy-kamen.html> (дата звернення: 14.12.2023).

7. Константинов М. Кіносеміотика Юрія Лотмана. URL : https://www.researchgate.net/publication/342988780_KINOSEMIOTIKA_URIYA_LOTMANA_Juri_Lotman's_Semiotics_of_Cinema (дата звернення: 20.11.2023).

8. Магія Джона Уільямса. URL : https://aminoapps.com/c/harrypotterrussamino /page/blog/ magiia-dzhona-uiliamsa/nlDj_aZHL u80pnd 1ZE8qVVgxW4zJ7rwGkX (дата звернення: 28.11.2023).

9. Найкращим фільмом «поттеріани» назвали «Гаррі Поттер та в'язень Азкабану». URL : https://zaxid.net/naykrashhim_filmom_poteriani_nazvali_garri_potter_ta_vyazen_azkabanu_n1445712 (дата звернення: 01.12. 2023).

10. Пучков А. Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука. Київ. 2021.608 с.

11. Роулінг Джоан. Біографія. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=5947> (дата звернення: 16.11.2023).

12. Такие разные «Поттеры» Все фильмы о юном маге: эволюция киноистории. URL : <https://www.filmpro.ru/materials/16753> (дата звернення: 17.10.2023).

13. Феномен Гаррі Поттера. URL : <https://kinoafisha.ua/news/fenomen-garri-pottera> (дата звернення: 21.11.2023).

14. Фільм, заради якого змінили закон. URL : <https://loyer.com.ua/uk/film-zarady-yakogo-zminyly-zakon/> (дата звернення: 27.11.2023).

15. Феномен Гаррі Поттера. URL:<https://kinoafisha.ua/news/fenomen-garri-pottera> (дата звернення: 21.11.2023).

16. Harry Potter And The Sorcerer's Stone: Original Motion Picture Soundtrack. URL : https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kM3OV5L7OwxtQ4iIsHL1Pq-jPSzGQOv1U (дата звернення: 11.11.2023).

17. J. K. Rowling's Stories. URL : <https://stories.jkrowling.com/en-us/my-story/> (дата звернення: 16.10.2023).

18. J.K. Rowling's official site. URL: <https://www.jkrowling.com/> (дата звернення: 22.11.2023).

19. Universal Creative. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Universal_Creative (дата звернення: 02.12.2023).



Рудніцька Олександра Олександрівна
(Oleksandra Rudnitska),
 старший викладач кафедри режисури та
 акторської майстерності імені народної
 артистки України Лариси Хоролець
 Інституту сучасного мистецтва
 Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв, здобувачка ступеню
 «доктор філософії», спеціальність
 «Культурологія», НАКККиМ, актриса
 театру і кіно (Senior Lecturer at the
 Department of Directing and Acting named
 after People's Artist of Ukraine Larisa
 Khorolets Institute of Contemporary Art
 National Academy of Culture and Arts
 Management, candidate for the degree of «Doctor of Philosophy», specialty
 «Cultural Studies», NACAM, teater and film actress
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА РОМІВ НА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

THE INFLUENCE OF UKRAINIAN CULTURE ON THE DEVELOPMENT OF GYPSIES ART AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

У складних соціальних реаліях сьогодення в культурологічній науці й практиці значної актуальності набувають дослідження ромської культури і мистецтва, зорієнтовані на пошуки шляхів її інтеграції в український соціальний простір із збереженням власної автентичності.

Українські дослідники, які й дотепер займаються вивченням культури і мистецтва ромів, мають тісні творчі стосунки співпраці з науковцями з інших країн Європи й США. Наприклад, дослідниця із США Адріана Гельбіг проводить польові дослідження українських ромів. За своїм фахом дослідниця є музикознавцем, тому перш за все в коло її наукових зацікавлень входить саме мистецькі практики ромів. Разом із тим, проживаючи безпосередньо у середовищі українських ромів, А. Гельбіг доходить до висновку, що в реаліях сьогодення мистецькі

практики ромів та процеси націєтворення в ромській спільноті тісно взаємопов'язані. Дослідниця зауважує, що саме представники ромської мистецької інтелігенції (виконавці музики, народні майстри, актори, співаки) протягом усієї ромської історії в Україні стали практиками захисту прав ромської етнічної спільноти. А. Гельбіг у статті «Ромський музичний активізм в Україні під час російської окупації» (2022 р.) наголошує на тому, що дослідження ромського мистецтва повинно проводитись з урахуванням історичної дійсності, соціальних факторів та культурної політики титульного суспільства стосовно ромів [1]. На думку дослідниці, саме культурна політика впливає на те, як роми пристосовуються до життя в різних країнах та на культуру тих місць, де вони живуть.

Міжетнічні стосунки між ромською та українською громадами закріплені в класичній українській художній літературі XIX–XX ст., у якій відзначено, різнобарвна картина підтримки українцями ромів як повноцінної частини соціокультурної спільноти. Згадки про ромську громаду можна знайти у творах М. Гоголя. Зокрема, в повісті «Вечори на хуторі біля Диканьки» згадуються ромські музиканти, які грали на святках і весіллях; ромські громади, які виступали в притулках для бідних та безхатченків; змальовано стосунки між ромами та місцевим населенням.

Живописні образи ромів закарбовано й у полотнах Т. Шевченка. Однією з найвідоміших картин митця є твір «Циганка-ворожка». Відзначимо, що створений Т. Шевченком образ жінки-ромки відрізняється від стереотипних уявлень про ромів, які існували в той час. Художник показує ромську жінку як сильну, гідну, незалежну і мудру. У картині Т. Шевченко показує мотив ворожіння як дії, що відбувається в повсякденному житті, а не як щось загадкове й таємниче. Тим самим митець засвідчує, що на той час ромська культура і мистецтво були відомі й зрозумілі українцям.

Вивчення образів картини «Циганка-ворожка» мистецтвознавцями вказує на те, що Т. Шевченко не ставився до ромів як до екзотичної іншості, а змалював їх як звичайних людей, що ведуть своє повсякденне

життя. Таким чином, митець визначав ромську культуру і мистецтво й трактував її як повноцінну складову культури українського суспільства [2].

Українська культура в процесі взаємодії стала ретранслятором культурних практик ромів і почала відображати ромські культурні практики, які були суголосні українській традиційній культурі. В середині ХХ століття саме ромська культура стала сприйматися у суспільстві позитивно і поступово вийшла на новий естрадно-комерційний рівень, маючи конкурентну спроможність у порівнянні з культурною української титульної нації

На початку 2000-х відбулась активізація літературно-мистецького процесу, в 2001 році асоціація ромських громадських організацій «Єкгіпе» реалізовувала переклад та видання роботи К. Кучукова «Amagi Roman Lumje» (збірка ромських казок), готувався до видання ромський буквар. У 2001 році відбулась презентація книжки закарпатського письменника В. Фединишинця «Кало ром» «Чорний циган», де відображено фольклорні здобутки ужгородських ромів. У цьому ж році в ромському театрі «Лаутарі» поставлено виставу за мотивами твору «Чорний циган».

Професійне та художньо-самодіяльне мистецтво ромів на початку ХХІ ст. мало свої особливості. Відзначимо, що найбільших успіхів у контексті культури та мистецтва досягнуто у сфері професійної та художньо-самодіяльної майстерності, проведенні різнопланових культурно-просвітницьких подій, урочистостей та фестивалів. Прикладом різнопланових мистецьких колективів став ансамбль «Романі Яг» (керівник – Е. Бучко). Зусиллями товариства «Ром сом» та за творчої здобутки А. Папа створений перший в Україні дитячий фольклорний ансамбль «Ром сом». Впродовж 2000–2001 рр. асоціація ромських громадських організацій «Єкгіпе» опікувалася створенням дитячої творчої студії та першого в Україні ромського музичного театру [4].

Культурна політика України щодо мистецтва ромів закріплена Міністерством культури та інформаційної політики України у 9-тому розділі Проєкту «Збереження та розвиток культурної спадщини,

поширення мережі та підвищення соціального статусу національно-культурних об'єднань». Проєкт передбачає державну допомогу у створенні та фінансову підтримку ромських культурних центрів, театрів, недільних шкіл, які мають стати осередками розвитку культури ромів. Заходи спрямовані на підтримку ромських аматорських художніх колективів, придбання музичних інструментів, костюмів, сценічного вбрання, безоплатне чи на пільгових умовах користування приміщеннями, які перебувають у державній або комунальній власності, для проведення ромськими громадськими об'єднаннями культурно-просвітницьких і мистецьких заходів, тощо. Міністерство культури та інформаційної політики України (2021) [3].

Як бачимо, вплив української культури значний на розвиток ромського мистецтва, наразі подальша інтеграція ромів у суспільство не повинна відбуватися за рахунок втрати їхньої культурної ідентичності. Замість цього, необхідно створити умови, що дозволяють ромській громаді вільно розвивати та практикувати свою культуру, забезпечуючи одночасно повний доступ до освіти, охорони здоров'я, житла та інших соціальних послуг.

Спільне визнання та вшанування культурної спадщини ромів не лише сприятиме зміцненню їхнього самоусвідомлення та гідності, а й сприятиме більшому розумінню та взаємодії між різними етнічними та культурними групами в сучасному суспільстві.

Використані джерела

1. Гельбіг А. Ромський музичний активізм в Україні під час російської окупації 2022. Проблеми етномузикології. 2022. № 17. С. 40.
2. Феценко О.В. Тема жіночої долі у творчості Тараса Шевченка. Вивчаємо українську мову та літературу. 2016. № 6 (442), лют. С. 9–12.
3. Закон України «Про затвердження Стратегії сприяння реалізації прав та можливостей ромської національної меншиності в Україні на період до 2030 року» від 23 березня 2021 року № 866-IX. [Електронний ресурс]. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/866-2021-%D1%80> (дата звернення : 23 03 2023 року).
4. Музичний фольклор ромів Закарпаття. URL : <https://romaniyag.com.ua/books/muzychnyi-folklor-romiv-zakarpattia> (дата звернення : 23 03 2023 року).



**Садовенко Світлана Миколаївна
(Svitlana Sadovenko),**

*доктор культурології, професор,
професор кафедри вокального
мистецтва, професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені
народної артистки України Лариси
Хоролець Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, заслужений діяч
мистецтв України, член Національної
всеукраїнської музичної спілки, куратор
проєкту (Doctor of Cultural Studies,
Professor, Professor of the Department of
Vocal Art, Professor of the Department of
Directing and Acting named after People's Artist of Ukraine Larysa Khorolets
Institute of Contemporary Art National Academy of Culture and Arts
Management, Honored Art Worker of Ukraine,
member of the National All-Ukrainian Music Union, project curator).*

ORCID 0000-0001-9166-5259

e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ВЗАЄМОДІЯ АКТОРА І РЕЖИСЕРА З МУЗИЧНИМ КОНТЕНТОМ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК УСПІХУ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНОЇ ДОБИ

THE INTERACTION OF ACTOR AND DIRECTOR WITH MUSICAL CONTENT AS AN IMPORTANT FACTOR OF SUCCESS IN POSTMODERN STAGE ART

Сценічне мистецтво є синтезом різних видів мистецтва, включаючи театр, кіно, балет, оперу, інші виразні форми.

У сценічному мистецтві одним із ключових факторів, що визначає емоційне враження, є музика, яка водночас відіграє роль образу і доповнення вистави. Музика емоційно збагачує сюжет постановки, підкреслює настрій, підтримує або підсилює діалоги, створює необхідну

атмосферу, може відігравати роль фонового елементу, а також виступати самостійним художнім компонентом.

Взаємодія актора і режисера з музичним матеріалом у сценічному мистецтві набуває нових, унікальних рис у період постмодерної доби, що актуалізує розгляд цього питання. Це пов'язане із загальними змінами у культурному контексті. Постмодернізм, як культурний рух, спричинив відмову від традиційних форм і жанрів, що особливо яскраво проявилось в театральних постановках. Музика у виставах стала активним учасником драматургії, з яким актор взаємодіє на рівні емоційного і психологічного контексту.

Акторам і режисерам постмодерного театру необхідно бути дуже чутливими до музичного матеріалу. Музика у виставах змінює свою роль від емоційного підсилювача до інтелектуальної гри. Доволі часто актори і режисери працюють із музичними контекстами, що мають подвійне значення, використовуючи їх для створення іронії, метафор або алюзій до різних культурних та історичних явищ. Музика може стати тригером для зміни емоційного стану персонажа, впливати на ритм і темп його гри, а також розширювати сенс сценічних подій. Музика, слугуючи коментарем до дії на сцені, може підкреслювати ключові моменти сюжету, вказувати на персональні характеристики персонажів та розвивати сюжетні лінії.

Музика яскраво підтримує діалоги, робить їх більш виразними. Ритмічні елементи підсилюють динаміку сцени, а мелодії – додають емоційної глибини діючим персонажам. Музика в сценічному мистецтві може стати фоном для діалогів або підтримати їх ритмічно й емоційно. Вона може також використовуватися для покращення розуміння мови або навіть як елемент аудіовізуального дизайну.

У хореографічних виставах музика, як важливий компонент, взаємодіє з рухами артистів, створює гармонійний образ. Мелодія, метр, ритм, темп допомагають артистам синхронізувати свої рухи, визначають характер і настрій образу.

Музика може бути сигналом для глядачів про зміни в сцені чи про переходи між різними епізодами. Вона використовується для позначення часу, зміни місця дії або розвитку сюжету.

Актор має адаптувати свою гру під музику, реагуючи на її зміни, підлаштовуючи свої рухи та інтонації до темпу чи змін настрою, що передаються через музичний супровід.

Також важливим стає здатність актора і режисера працювати з різними музичними стилями – від класики до сучасних музичних форм, що може надавати нових сенсів традиційним сюжетам. Використання різних музичних стилів, тембрів та динаміки може допомагати створювати відповідний характер.

Різноманітні музичні елементи визначають атмосферу сцени. Етнічні мотиви або музичні елементи поглиблюють автентичність сценічного контексту, класичні арії або сучасна композиція допоможуть створити відповідний настрій та перенести глядача у конкретний час і місце.

Цей процес взаємодії актора і режисера з музикою має надважливу функцію в контексті загальної соціокультурної ситуації постмодерної доби. Постмодернізм відзначається релятивізмом, тобто запереченням абсолютних істин, а також прагненням до деконструкції традиційних культурних норм і жанрів. У цьому контексті театр стає простором для переосмислення історичних, політичних і культурних наративів, і музика відіграє в цьому процесі значну роль. Вистави, в яких інтегруються різні культурні та історичні традиції, часто цитують класичні твори або переробляють знайомі музичні мотиви в сучасному ключі. Музика в таких виставах може виявлятися як іронічний коментар до подій або персонажів, підсилюючи гру з контекстами і символами.

У постмодерній культурі значно зростає роль інтертекстуальності (*фр. intertextualite* – «міжтекстовість»), що означає вихід за межі тексту, створення нових значень через поєднання різних культурних текстів і цитат. Зауважимо, що інтертекстуальність у музиці набула характерного поширення на початку 1970-х років. Музика стала потужним інструментом, що дозволяє створювати багатопланові алюзії та контексти,

сполучаючи елементи з різних епох і культур. У театрі це проявляється через використання як класичних музичних творів, так і сучасних стилів, що дозволяє створити мультикультурний простір. Актори і режисери, працюючи з таким музичним матеріалом, мають бути готовими до змішування стилів, що є характерним для постмодерної культури в цілому.

Важливою рисою постмодерної культури є естетика іронії, що також знайшла своє місце в музиці сучасних вистав. Музичні твори можуть поєднувати абсолютно несумісні стилі, що створює ефект гри з традиціями і канонами. Така змішана естетика дозволяє акторам і режисерам ставити під питання усталені культурні норми, розмиваючи межі між високою і низькою культурою, класичною та популярною музикою. Вистави, які поєднують ці елементи, часто використовують музику для того, щоб додати іронічної дистанції до серйозних тем, таких як соціальні чи політичні проблеми.

Таким чином, музика в постмодерних виставах стає не лише засобом емоційного вираження, але й важливим інструментом для деконструкції й трансформації театральної традиції.

Одним із яскравих прикладів, в якому актори і режисери постмодерного театру створюють нові форми театрального мистецтва, де головний персонаж глибоко взаємодіє з музичним супроводом, є вистава на одну дію за п'єсою Дж. М. Баррі «Оскар – Богу», режисура та сценографія Олексія Павловича Кужельного, народного артиста України, професора кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Прем'єра вистави відбулася 25 грудня 2006 року у театрі «Сузір'я», м. Київ. Тривалість – 1 година 45 хвилин. Від першої до останньої хвилини вистави глядач знаходиться у справжньому ясирі подій. Ця неймовірно світла і зворушлива історія про десятирічного хлопчика Оскара (виконують Сергій Бобко, Юрій Родіонов), хворого на небезпечну недугу. Дорослі не знаходять сил, щоб повідомити йому про діагноз. Працівниця лікарні, яку Оскар називає Рожевою Пані (народна

артистка України Валерія Чайковська) (див. рис. 1), порадила маленькому герою кожного дня писати листи до Бога, в яких повідомляти про свої бажання. Ці листи, сповнені глибинної філософії життя й проникливих міркувань, до яких, можливо, й дорослі не завжди приходять, відправляються прив'язаними на нитці повітряної кульки просто в небо.



Рис. 1. На фото: Фрагмент вистави «Оскар – Богу» (режисер – Олексій Кужельний). URL : https://www.suziryatheatre.kyiv.ua/performances/oskar_bogu

Ця вистава не залишає байдужим, адже вона про кожную мить життя.

Наведемо фрагменти з відгуку на виставу «Оскар – Богу», оприлюдненого в мережі Інтернет, в якому передається увесь спектр відчуттів, що переживає глядач під час спектаклю.

«Життя Оскара – це коли 1 день як 10 років <...>. Ця маленька історія кинула дуже велику тінь і не залишила нікого байдужим. Одна з найкращих вистав, які мені доводилося бачити. І однозначно найкращий вечір у театрі. І цю атмосферу зробили не лише вступне слово Кужельного, гра акторів, але й реакція глядача.

Вперше у моїй практиці після вистави один з присутніх попросив слово. Представився знайомим Валерії Чайковської (бабці Ружі), яку знає

давно, але її гру бачить вперше. Емоційно прочитав вірш, частина якого написана 49 років тому в одному з кафе міста під час першого знайомства. Інша частина – протягом цієї вистави. Вулкан емоцій.

Сльози на його очах лише підтверджують, що ця вистава варта того, щоб чекати 49 років. Виникло нестримне бажання перечитати «Оскар і рожева пані» і розповісти про враження від вистави усім знайомим.

Ніколи не чула про актора Юрія Родіонова. Для мене він – справжнє відкриття. Саме на ньому, дорослому, що грає 10-річного хлопця тримається вистава. І ти йому віриш – проживаєш усе життя, як і він, за 12 днів. Я плакала протягом усієї вистави потайки. Але вийшла з вірою у Бога та у щось дуже світле і приємне. Ця вистава не зможе нікого залишити байдужим. Треба дивитися періодично такі вистави, щоб ще раз зрозуміти, що життя – це дар, свято!» [1].

Актори, що грають десятирічного хлопчика (Сергій Бобко, Юрій Родіонов), демонструють вражаючий рівень вірогідності та емпатії. Їхня вміла гра приводить до життя внутрішній світ та емоції героя, роблячи його персонажем, з яким глядач легко відчуває емоційний зв'язок.

Режисер Олексій Кужельний, використовуючи класичну музику, створює особливе емоційне наповнення образу Оскара. Музичний супровід допомагає підкреслити емоційні стани героя, посилює драматургію сцен, поглиблює враження глядачів.

Музика відтворює переживання та внутрішню боротьбу Оскара. Наприклад, у моменти піднесених емоцій чи трагічних обставин, музика допомагає визначати та посилювати настрій. Відбувається справжня синергія емоцій. Акцентуючи на емоційних переломах, режисер вибирає музичні пікові точки для підсилення ключових моментів у розвитку персонажа. Це може бути високий емоційний витік або вирішальна мить, яка робить головного героя абсолютно реалістичним і близьким глядачеві.

Музичний матеріал допомагає розділити епізоди життя Оскара. Використання різних музичних тем вказує на зміни у настроях персонажа, впливає на розвиток сюжету, диференціює сцени.

Актори повністю довіряють режисеру в обранні музичного супроводу для вираження емоцій героїв. Це підкреслює велику взаємодію та злагодженість між акторами і режисером. Водночас режисер залишає простір для імпровізації актора в контексті музичного оформлення. Актор має можливість вільно взаємодіяти з музикою, додавати особисті імпровізаційні нюанси та висловлювати власний внутрішній світ персонажа.

Взаємодія актора з музичним супроводом у виставі «Оскар – Богу» є вдалою і гармонійною, завдяки ретельній роботі режисера Олексія Кужельного та захоплюючій грі акторів Сергія Бобка (Юрія Родіонова) і Валерії Чайковської (Олени Дудич).

Важливо підкреслити визначну роль музики у формуванні складних, багатопланових й іронічних образів та акцентувати на взаємодії акторської гри з музичним матеріалом у досягненні режисерського задуму щодо ефективної театральної події у сценічному мистецтві постмодерної доби.

Музика у сценічному мистецтві є невід’ємною частиною, яка сприяє творенню неповторних образів та збагачує враження глядачів. Її різноманітність, виразність та вплив дозволяють створювати неповторні мистецькі враження, які залишаються у пам’яті глядачів надовго після завершення вистави чи перегляду кінокартини.

До прикладу, американська мелодрама «Ла-Ла Ленд» (за американським сленгом – «Втекти від реальності, літати в хмарах»). Цей мюзикл, знятий одним з найперспективніших режисерів сучасності Демієном Шазелем із акторами Еммою Стоун та Раяном Гослінгом у головних ролях з перших хвилин заряджає позитивом та енергією (див. рис. 2). Світова прем’єра стрічки відбулась 31 серпня 2016 року на Венеційському міжнародному кінофестивалі, який вона відкривала, а в Україні – 12 січня 2017 року.

Короткий опис сюжету фільму: «Сучасний Лос-Анджелес. Саме тут знаходиться Голлівуд, куди прагнуть потрапити багато молодих людей. Але не всі мрії здійснюються. Ця історія розповідає нам про фанатичного виконавця джазової музики на клавішах Себастьяна та мрійливу дівчину

Мію, яка дуже хоче стати актрисою, постійно ходить на проби, але – безуспішно.

В результаті Мія працює офіціанткою, а Себастьяна виганяють з ресторану, де він грав на роялі. І це не лише історія кохання двох звичайних людей, ні. Цей фільм про мрійників, які приїхали в Лос-Анджелес стати відомими і підкорити весь світ.

На жаль, тих, чії мрії руйнуються, набагато більше, ніж тих, хто все-таки досяг своєї мети» [2].



Рис. 2. На фото: Емма Стоун (Мія) та Раян Гослінг (Себастьян)

Історія кохання дівчини, яка мріє стати акторкою, та піаніста-віртуоза, який хоче відкрити власний джаз-клуб, була тепло прийнята як критиками, так і глядачами. Картина була номінована на 14 статуеток «Оскара», повторивши рекорд фільмів «Все про Єву» (1950) та «Титанік» (1997), у шести номінаціях стала переможцем, отримала усі сім нагород премії «Золотий глобус».

Не можна оминати увагою музичного контенту картини – енергійний джаз, чуттєвий вальс, звучання гри на фортепіано, вокал. У фільмі все дібрано із ідеальним відчуттям смаку та дуже гармонійно

виглядає на екрані. Усю красу стрічки просто неможливо передати словами, це дійсно, потрібно побачити і почути. А назви отриманих статуєток «Оскар» красномовно свідчать, що це: «краща пісня», «кращий саундтрек», «кращий режисер», «краща операторська робота», «краща робота художника-постановника».

Цей американський драмедійний фільм-мюзикл дуже легкий, мотивує до життя, змушує задуматися над тим, що для кожного є справді важливим, необхідним для повноцінного і омріяного життя, яким хочеться жити.

Водночас, стрічка може сподобатися далеко не всім. По-перше, жанр драми у жанрі «мюзикл», мелодрами до душі небагатьом. По-друге, через форму оповіді, в якій багато мрійливості, фантазії двох натхнених творчих людей, а творчих людей подеколи важко зрозуміти.

Проте, постійним помічником служить музика, яка виступає головним компонентом кінофільму.

У 2017 році стрічка отримала Премію «Оскар» за найкращу музику до фільму. Композитор – Justin Hurwitz (Джастін Гурвіц). Слова до пісень були написані Бенджем Пасеком і Джастіном Полем, за виключенням пісні «Start a Fire», яка була написана Джастіном Гурвицом, Джоном Леджендом, Анжелікою Синелю та Маріусом де Фризом. Емоційно насичені саундтреки, що складаються з джазових композицій, романтичних балад чи динамічних пісень, які мають своє значення і підсилюють переживання героїв («Another Day of Sun» [3], «Someone in the Crowd», «Mia & Sebastian's Theme», «A Lovely Night», «Herman's Habit», «City of Stars» [4], «Planetarium», «Summer Montage / Madeline», «Start a Fire», «Engagement Party», «Audition (The Fools Who Dream)», «Epilogue», «The End») запам'ятовуються глядачам надовго.

Пісня «City of Stars» з фільму «Ла-Ла Ленд» отримала «Оскар» за кращу оригінальну пісню [4]. Автор музики до цієї пісні – Джастін Гурвіц, який незадовго до цього отримав «Оскар» за кращу музику до фільму. Його музика, органічно доповнюючи візуальний стиль, сприяє глибшому зануренню в емоційний контекст стрічки.

Цей життєствердний фільм-мюзикл, переповнений енергією, що надихає на життя, є непересічним творінням Голівуду, в якому музика служить потужним засобом передачі емоцій, допомагає створювати атмосферу та підкреслювати емоційний стан персонажів. У моменти напруження музика стає динамічною та інтенсивною, а в романтичних сценах – лагідною і чуттєвою.

Підсумовуючи, зазначимо, що взаємодія актора і режисера з музичним контентом у сценічному мистецтві постмодерної доби вимагає високого рівня професіоналізму і здатності працювати з різними культурними та музичними кодами і є важливим чинником успіху. За допомогою музики створюється конкретна атмосфера, що відображає час, місце та загальний характер дії і водночас відбувається емоційне перезавантаження.

Використані джерела

1. Відгук на виставу «Оскар – Богу» від Театр «Сузір'я», який не залишить нікого байдужим. Theatre.love, 7 березня 2019 р. URL : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=297028390977693&id=115785945768606&set=a.116883722325495&locale=uk_UA (дата звернення: 28.11.2023).
2. ЛА-ЛА ЛЕНД (2016). Опис фільму Ла-Ла Ленд. Кіно-Театр.ua. Київ, січень, 2017. URL : <https://kino-teatr.ua/uk/film/la-la-land-47284.phtml> (дата звернення: 18.02.2024).
3. Another Day of Sun – La La Land (Original Motion Picture Soundtrack). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CWnYIb2lqpo&t=2s> (дата звернення: 12.01.2024).
4. La La Land (2016 Movie) Official Clip – «City Of Stars». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cZAw8qxn0ZE&t=10s> (дата звернення: 18.02.2024).



**Сапожнік Ольга Василівна
(Olga Sapozhnik),**

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри вокального мистецтва
ІСМ Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв (PhD Pedagogical
Sciences, Associate Professor, Associate Professor
of the Department of Vocal Arts of National
Academy of Culture and Arts Management),
ORCID ID 000000-0003-3510-5817
E-mail: olgavasylivna08@gmail.com
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ПОПМУЗИКИ В УКРАЇНІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

PECULIARITIES OF THE FORMATION OF POP MUSIC IN UKRAINE: CULTURAL ASPECTS

Початком активного сценічного життя для вітчизняних попвиконавців став фестиваль «Червона рута» 1989 року, який проводився у Чернівцях – батьківщині В. Івасюка. Так, у 1989 році в Чернівцях стався вибух національної свідомості, який дозволив вирватись з обіймів інертної дійсності й розвіяти забобони щодо провінційності української сцени. Концепція фестивалю – пошук талановитої молоді, творчих ідей, національної автентики у широкому спектрі жанрів та стилів популярної естрадної музики та виведення їх на «велику сцену». Слід зазначити, що основною умовою фестивалю було виконання пісень виключно українською мовою, причому для проведення цих фестивалів організатори свідомо обирали русифіковані регіони України, а саме: Чернівці, Запоріжжя, Донецьк, Севастополь тощо.

Зазначимо, що друга половина 80-х років ХХ ст. характеризується стрімким злетом підліткового попу, електро-попу (Руся, І. Білик, О. Юнакова, пізніше – Н. Могилевська, В. Павлік); «української мелодики» (К. Чілі, І. Шинкарук, Інеш, Х. Руденко, М. Одольська, Росава); популярної естрадної пісні (Р. Лижичко, О. Пономарьов,

К. Бужинська). Так звану «примоднену естрадну пісню» (ПЕП – термін Г.Шостака [2, 10]) співають групи «Капучіно», «Іграшки», «Ла-Манш», «ВІА Гра». Жанр «Альтернативної музики» кінця 1990-х років презентують Ю. Лорд, дует «Автентичне життя», «Д. Шифер» [1, с. 78].

Період з 1993 по 1998 роки характерний активізацією проведення Всеукраїнських конкурсів та фестивалів попмузики, серед найпопулярніших: «Червона рута» (Чернівці, Запоріжжя, Донецьк, Сімферополь, Київ), «Вивих» (Львів), «Таврійські ігри» (Крим, Вітебськ), конкурс імені В. Івасюка (Чернівці, Київ), «Оберіг» (Луцьк), «Тарас Бульба» (Дубно), «Марія» (Трускавець), «Пісня року», «Шлягер», «Фант-лото Надія», «Крок до зірок» (Київ) [1, с. 79].

З 1995 року активізується процес входження вітчизняної попмузики у світовий шоу-бізнес, відбувається подальша структурація українського музичного шоу-бізнесу, яка своїм динамічним розвитком підтверджувала життєздатність та конкурентоспроможність української популярної естрадної музики.

За десять років (1990–2000 роки) українська популярна естрадна музика пододала чимало перешкод, серед яких – цілковите безгрошів'я, регламентація творчості, повна стирилізація «зайвих» жанрів, а також комплекси меншовартості та вторинності. Чимало талановитих музикантів не витримало тиску владних структур і покинуло країну, розбудувавши шоу-бізнес нашого російського сусіда.

На першій «Червоній руті» було чимало яскравих прем'єр, цілий потік чесної, сильної та свіжої музики, серед якої особливо вирізнялась пісня «Суботів» гурту «Кому вниз» (Київ), що стала гімном, символом фестивалю. Була представлена різножанрова палітра, а саме: арт-рок (гурт «Зимовий сад»), панк-рок (гурт «Брати Гадюкіни», Сестричка Віка, «ВВ»), політ-рок (гурт «Незаймана земля»), фолк, автентика, бардівська пісня (Василь Жданкін, Едуард Драч, Марія Бурмака, Віктор Морозов, Андрій Панчишин, сестри Тельнюк) та ін.

Фестиваль «Червона рута» став поштовхом до створення перших інфраструктур шоу-бізнесу в Україні, котрі активізували інтерес до

найяскравіших виконавців завдяки запису та тиражуванню аудіопродукції (платівок, касет). Серед перших аудіокомпаній, що продукували вітчизняні пісні, була аудіокомпанія «Кобза».

Другий фестиваль «Червоної рути», котрий проводився у Запоріжжі в 1991 р., вивів на широкий музичний простір такі групи, як: «Плач Єремії», «Табула Раса», «Мертвий півень», «Скрябін» та ін. В числі лауреатів та дипломантів фестивалю 1991 р. були й володарі гран-прі – гурт «Мертвий півень» (Львів) з піснею «Ми помрем не в Парижі». У жанрі попмузики перше місце не було присуджене, друге місце – гурт «Пліч-о-пліч», Жанна Боднарук, В'ячеслав Хурсенко, третє місце – гурт «Бункер Йо», Тарас Житинський, сестри Тельнюк, Андрій Кіл.

У жанрі рок-музики: перше місце не присуджено нікому, друге – гурт «Табула Раса», «Форте», третє місце отримали гурти «Лівий Берег», «Жаба в дирижаблі», «Плач Єремії». У жанрі бардівської пісні (співців): перше місце – гурт «Мертвий півень», друге – Віктор Царан, третє – Андрій Чернюк, гурт «Мак-Дук» [1, с. 76–77].

Цей фестиваль був винятковим ще й тому, що відбувався 18 серпня 1991 року – напередодні московського путчу, який кардинально перевернув усю політичну ситуацію в Україні, проте був небезпечний можливими репресіями.

Фестиваль «Червона рута», що проводився у Севастополі, дав путівку на всеукраїнську сцену О.Пономарьову, А.Кравчуку, Р.Лижичко, В.Павліку, гурту «Піккардійська терція».

Слід зазначити, що саме завдяки фестивалю «Червона рута» молоду й незалежну Україну почули і в Канаді, США, Європі, оскільки вперше концепцією фестивалю було передбачено виступи української діаспори з усього світу.

Варто резюмувати, що усі творчі знахідки та відкриття фестивалів «Червона рута» усіх років не втрачали рейтингу популярності та активно використовувались новоствореними конкурсами, фестивалями, а також агенціями, аудіо компаніями упродовж 1990-2000-х років, що свідчить про

високий рівень вимог, професійний підхід, органічність та нагальність проведення саме такого українського по духу фестивалю.

Не менш актуальним є відродження такого рівня фестивалів і конкурсів національного самовияву у сьогodнішніх реаліях, коли російська держава-терорист стирає з лиця землі не лише інфраструктуру, території України, вбиває людей, а й, насамперед, знищує нашу національну ідентичність, в тому числі русифікуючи український шоу-бізнесовий простір.

Використані джерела

1. Сапожнік О. В. Антологія української популярної естрадної музики (1920–2000 роки). Частина друга : навчальний посібник. Видання друге, виправлене, доповнене. Київ : НАКККІМ, 2023. 190 с.
2. Шостак Г. В. Музика масових жанрів як фактор формування музичної культури підлітків: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 1996. 22 с.

***Сєрова Олена Юрїївна (Olena Syerova),**
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного продакшну та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music
Production and Sound ngineering of the
National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5541-1323>
email: serova.yelena@gmail.com*

МУЗИЧНИЙ БІЗНЕС ЯК РУШІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ ДЖАЗОВОГО ПРОДАКШНУ В ОСТАННІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

MUSIC BUSINESS AS A DRIVER OF THE TRANSFORMATION OF JAZZ PRODUCTION IN THE LAST THIRD OF THE 20TH CENTURY

У другій половині 1960-х років європейсько-американський музичний бізнес активно почав впливати на розвиток джазу, адаптуючи його до нових комерційних вимог. Популярність поп-музики, зокрема

року, зростала, витісняючи джаз із провідних позицій. Джазові лейбли, намагаючись втримати економічну стабільність, поступово змінювали свої підходи, віддаючи перевагу конформістським стилям і масовій адаптації. Це призвело до зміни естетичних стандартів і часткової втрати інноваційності, адже джазовий ринок дедалі більше орієнтувався на масову аудиторію. Аудиторія підпадала під вплив маркетингових стратегій, які формували смаки й змінювали очікування слухачів відповідно до економічних цілей. Як наслідок, джазова музика втрачала своє значення для великих лейблів, що замінювали її комерційно успішними жанрами. До 1970-х років більшість джазових виконавців і продюсерів опинилися поза межами великих корпорацій, які віддавали перевагу технократичному підходу.

Попри стабільний, але скромний попит на джазові записи, корпоративний сектор прагнув максимізувати прибутки, стандартизуючи музичні стилі. Джазу довелося пристосовуватися до комерційних викликів, що вплинуло на його естетичну ідентичність. У результаті авангардні експерименти витіснялися більш доступними форматами, які відповідали очікуванням масової аудиторії, але ставали менш цінними з художньої точки зору. Джаз, як і багато інших жанрів, став об'єктом комодифікації, оскільки продюсери та звукозаписні лейбли формували його еволюцію, щоб максимізувати прибутки. Ці зміни стали частиною ширшої тенденції, коли музика, зокрема поп і рок, почала продаватися як продукт стилю життя. Це явище не лише стандартизувало музичне виробництво, а й вплинуло на те, як аудиторія сприймала та споживала музику, часто надаючи перевагу доступності перед інноваційністю [4].

Ключові джазові лейбли відіграли важливу роль у розвитку жанру, демонструючи різні підходи до популяризації музики та адаптації до ринкових умов. «Blue Note Records», заснований Альфредом Лайоном, підтримував інноваційних музикантів, зокрема засновника фрі-джазу Орнетта Коулмена, акцентуючи на новаторському звучанні, навіть без значних фінансових вигод. Однак зміна власників у 1966 році

переорієнтувала лейбл на комерційно вигідні проєкти, що зрештою призвело до його закриття у 1970-х.

У 1960 році американський музичний продюсер Крід Тейлор заснував «Impulse! Records», що залишився відомим своїми видатними авангардними роботами, зокрема записами Джона Колтрейна. Проте Лейбл «CTI Records», заснований Тейлором у 1967 році, зробив акцент на адаптації джазу для масової аудиторії, інтегруючи його з елементами поп-музики [8]. Цей підхід сприяв популяризації жанру через комерційно успішні записи музикантів, таких як Джордж Бенсон, Вес Монтгомері та Фредді Габбард.

Так само, «Verve Records» під керівництвом Нормана Гранца фокусувався на класичних джазових виконавцях, але у 1960-х поступився комерційним викликам, змінивши стратегію. Зрештою, тиск ринку призвів до поглинання лейблу великими корпораціями, які переорієнтували його на більш масові формати, що обмежило вплив «Verve» і фактично означало його вихід із джазового сегменту через неспроможність конкурувати з іншими, більш комерційно успішними форматами.

У джазі 1960–1970-х років зберігалися постаті, які протистояли комерціалізації. Джон Колтрейн став одним із таких музикантів, синтезуючи у своїх записах культурні процеси свого часу. Навіть його співпраця з вокалістом Джонні Хартманом у 1963 році, яка викликала критику джазових ортодоксів, мала високу стилістичну цінність. Колтрейн залишався вірним новаторському підходу, уникаючи ринкових компромісів.

Майлз Девіс, навпаки, адаптувався до ринкових умов, активно інтегруючи елементи року, фанку та електронного звучання. Його альбом «In a Silent Way» (1969) продемонстрував використання електричних інструментів і новаторські техніки, що зробило джаз більш доступним широкій аудиторії. Девіс свідомо змінював естетику, щоб залишитися актуальним, експериментуючи зі стилями і створюючи комерційно успішні формати. Попри це, його новаторство сприяло появі нових жанрів у джазі. Пізній альбом «Devica Aupa» (1985) став яскравим прикладом

його експериментальної сміливості. Хоча запис поставив під сумнів комерційний потенціал проекту, високі прибутки лейбла «Columbia Records» дозволили продюсерам підтримати цей експеримент. Ці роботи підтверджують, що навіть у прагненні до рентабельності Девіс продовжував впливати на еволюцію джазу.

У 1980-х джазова індустрія пережила значні зміни завдяки впровадженню компакт-дисків, що стимулювали повернення відомих лейблів, таких як Blue Note (1985) та Verve (1990-ті). Компакт-диски, орієнтовані на заможну аудиторію, пропонували преміальну якість звуку, що приваблювало слухачів складних жанрів, таких як джаз і академічна музика. Ця технологія не лише підвищила статус джазу, але й зробила його комерційно життєздатним, задовольняючи попит на якісний звук і культурну глибину. Це відродження підтвердило здатність технологій змінювати ринкові пріоритети та сприяло популяризації джазу серед нової аудиторії.

Однак, джаз як мистецтво загалом залишався вразливим до тиску ринку. Єдиним напрямом, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття зберігав опір глобальній уніфікації, залишався фрі-джаз. Як відзначають критики, це був спосіб звільнити музику від комерційних обмежень [6, с. 5]. Фрі-джаз виступав у ролі опозиції до ринкових стандартів, асоціюючись із протестом та бажанням відстояти творчу автономію. На думку В. Тормахової, цей стиль символізував «прагнення відстояти власну позицію, протистояння офіційній культурі» [1]. У цей період також зростала популярність джазових фестивалів і записів живих виступів, що стало стратегією залучення слухачів поза традиційними альбомними продажами.

На тлі комерціалізації великих джазових лейблів, які поступово адаптували свої стратегії до вимог масового ринку, збереження автентичного мейнстріму стало прерогативою невеликих незалежних компаній. Голландський лейбл «Criss Cross» став знаковим прикладом такого підходу. Його продукція вирізняється якістю, вже майже втраченою американськими лейблами, і орієнтацією на помірну

виконавську свободу, яка дозволяє демонструвати складні імпровізаційні ідеї без прив'язки до стереотипів масової аудиторії. Такі записи стали своєрідною «музикою для музикантів», акцентуючи на стилістичній варіативності та витонченій джазовій лексиці. Водночас «Criss Cross» не позбавлений обмежень. Лейбл залишається в межах традиційних бопових стандартів, не дозволяючи виконавцям експериментувати за межами усталених жанрових рамок. Його продюсерські рішення часто повторюються, створюючи відчуття стабільної, але передбачуваної «стилістичної середини». Попри високий художній рівень, творчість, випущена під маркою «Criss Cross», не можна вважати вершиною джазової естетики.

Натомість нью-йоркський лейбл «PI Recordings» пропонує значно ширший спектр творчих можливостей. Він став платформою для реалізації проєктів таких джазових новаторів, як Стів Леман («Mise en Abîme»), Мет Мітчелл («Vista Accumulation»), і Генрі Треджіл («Old Locks and Irregular Verbs») [7]. «PI Recordings» доводить, що джаз залишається живим мистецтвом, здатним продукувати нові ідеї, на противагу тенденціям комерціалізації.

У міру того як музична індустрія ставала більш орієнтованою на ринок, джаз, що раніше вважався модерністським і авангардним видом мистецтва, почав пристосовуватися до тиску мейнстрімного прийняття. Цей процес часто передбачав компроміс між збереженням художньої цілісності та відповідністю комерційним очікуванням. Поширення стилів джазу з елементами поп-музики, таких як соул-джаз і смуз-джаз, підкреслило цю напругу. Хоча такі виконавці, як Грант Грін і Лу Дональдсон, досягли комерційного успіху завдяки використанню гравів і мелодій, натхнених госпелом і фанком, критики відзначали відхід від складних структур і імпровізації, які колись визначали жанр.

Вплив комерціалізації трансформував джаз як жанр, спричинивши стандартизацію стилю та зниження уваги до художньої складності. Незважаючи на це, окремі незалежні ініціативи дозволили зберегти творчий потенціал і залучити нові аудиторії. У сучасному світі джазова

музика балансує між комерційним впливом і художнім самовираженням, підтверджуючи свою актуальність через інновації та нові інтерпретації.

Використані джерела

1. Тормахова В. М. Фрі-джаз як простір свободи у музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. № 2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 227-230.
2. Adler D. Criss Cross Records. URL: <https://www.allaboutjazz.com/criss-cross-records-by-david-adler> (дата звернення: 03.01.2024).
3. Blue Note Records URL: <https://www.bluenote.com/> (дата звернення: 29.02.2024).
4. Early G, Monson I; Why Jazz Still Matters. *Daedalus* 2019; 148 (2): 5–12. doi: https://doi.org/10.1162/daed_a_01738
5. Erlewine S.T. Round Trip: Ornette Coleman on Blue Note. URL : <https://pitchfork.com/reviews/albums/ornette-coleman-round-trip-ornette-coleman-on-blue-note/> (дата звернення: 29.04.2024).
6. Mazzola, G. Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz. Springer, 2009. 141 p.
7. PI Recordings. URL: <https://pirecordings.com/> (дата звернення: 04.11.2023).
8. Sprinks H. CTI Records. Best Albums & The Creed Taylor Story. URL : <https://jazzfuel.com/cti-records/> (дата звернення: 04.03.2024).
9. Westmore M. Soulful Revolutions: Jazz's Decade of Change in the 1960s (Part 8 of a 13-Part Series). URL : <https://www.ohjazz.tv/mag/jazz-in-the-1960s> (дата звернення: 02.11.2023).



Степанов Володимир Андрійович
(Stepanov Volodymyr),
 кандидат педагогічних наук,
 доктор філософії, викладач-методист КЗ
 «ІДШМ імені Михайла Вериківського»,
 докторант Національної академії керівних
 кадрів культури і мистецтв (candidate of
 pedagogical sciences, doctor of philosophy,
 Methodist teacher «Verikivskyi children's art
 school», doctoral student at the National Academy
 of Culture and Arts Management)
 м. Ірпінь, Україна (Irpın, Ukraine)

РОЗВИТОК ГІТАРИ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

DEVELOPMENT OF THE GUITAR: HISTORICAL ASPECT

Гітара є одним з найпопулярніших музичних інструментів у світі. Її походження сягає тисячоліть і включає в себе багатий вплив різних культур. Інструменти, схожі за будовою на сучасну гітару, існували у різні історичні періоди у всіх куточках світу.

Метою цієї статті є дослідження розвитку гітари в історичному аспекті, від її найдавніших попередників до сучасного вигляду.

Розглядаючи струнні музичні інструменти (хородофони, згідно класифікації Горнбостеля-Закса), слід зазначити, що загалом вони поділяються на смичкові (скрипка, альт, контрабас, колісна ліра тощо), щипкові (гітара, арфа, бандура, гуслі тощо) та ударні (цимбали). Щипкові інструменти в свою чергу діляться на інструменти з грифом (лютнеподібні), до яких відноситься гітара, лютня, кобза, торбан тощо, та з резонаторною коробкою (цитроподібні) до яких належать цитра, гуслі, гуцинь тощо.

Перші струнні інструменти, схожі на гітару, з'явилися ще в стародавньому світі. Найдавніші зображення струнних інструментів знайдені на глиняних табличках з Месопотамії, які датуються близько 3000 р. до н.е. Інструменти цього типу також були популярні в стародавньому Єгипті та Індії. Ці інструменти мали корпус простої

конструкції з резонатором і кількома струнами, натягнутими уздовж нього, та виготовлялися з природних матеріалів, таких як дерево, рослинні волокна, кишки тварин, тощо. Вважається, що перші струнні інструменти з'явилися як засіб звукового супроводу ритуалів і розваг.

Загальна теорія виникнення струнних музичних інструментів припускає, що вони, як і інші музичні інструменти, мають свої корені в природі. Ймовірно, перші люди могли помітити, як натягнуті ліани або тетиви луків видають звуки при дотику. Це спостереження могло призвести до створення найперших струнних інструментів. З розвитком технологій і вдосконаленням матеріалів, струнні інструменти стали більш складними і різноманітними. З часом почали використовувати дерев'яні резонатори, металеві струни та різні механізми для їх натягування і регулювання. Це дозволило створювати інструменти з кращою акустикою і більшою кількістю струн.

Культурний обмін між різними цивілізаціями сприяв поширенню і вдосконаленню струнних інструментів. Наприклад, арабський струнний інструмент уд став основою для європейської лютні, яка, в свою чергу, вплинула на розвиток гітари.

Найдавніші згадки про інструменти, що можуть вважатися попередниками гітари, були знайдені на зображеннях під час проведення археологічних розкопок на території сучасного Іраку. Ці інструменти, схожі на лютні, мали корпуси з резонатором та струнні механізми, що робить їх одними з найдавніших «предків» гітари. Артефакти, знайдені у Єгипті, також містять зображення струнних інструментів, які мають певну схожість з гітарою. Вони мали овальний або грушоподібний корпус і довгий гриф зі струнами та використовувалися в релігійних церемоніях.

У стародавній Індії також існували струнні інструменти, схожі на гітару. Одним з таких інструментів є віна, що має плоский корпус і кілька струн, натягнутих уздовж його довгого грифу. Цей інструмент мав значний вплив на розвиток музичних інструментів в регіоні та, вірогідно, вплинув на еволюцію гітари.

У стародавній Персії існував інструмент під назвою тар, який також вважається одним з предків гітари. Тар мав резонаторний корпус і кілька струн, натягнутих уздовж його грифу. Цей інструмент поширився у різних культурах через торгівлю та культурні контакти.

Археологічні знахідки доводять, що лютнеподібні музичні інструменти існували також у народу майя, та могли використовуватися під час свят чи ритуальних церемоній, хоча детально вони малодосліджені.

Найдавнішими струнними інструментами Європи слід вважати грецькі кіфару та ліру, що були популярними струнними інструментами в Давній Греції, мали дерев'яні корпуси і кілька струн та використовувалися для виконання епічних поем, релігійних гімнів і супроводу співу; псалтерій – давній струнний інструмент, який мав плоский корпус і кілька струн, натягнутих уздовж нього та використовувався в середньовічній Європі, для виконання релігійних гімнів і псалмів; цитра – струнний щипковий інструмент з пласким, трохи вигнутим корпусом, що має 5 струн натягнутих на грифі з металевими поріжками для виконання мелодії та від 24 до 40 струн для супроводу. Окремо слід зазначити, що цитра є регіональним народним інструментом Закарпаття [2].

Варто зазначити, що Україна має багату музичну спадщину, яка включає в себе різноманітні струнні інструменти. Наведемо декілька найбільш відомих. Перш за все – це бандура, що є символом української національної культури. Вона має овальний дерев'яний корпус і багато струн, кількість яких може варіюватися. Перші згадки про бандуру датуються XVI століттям, вона була популярна серед кобзарів, мандрівних музикантів, які виконували народні пісні та думи. Бандура використовується для виконання епічних, історичних і ліричних пісень.

Популярною в Україні у XVI-XVII ст. була кобза, яка широко застосовувалася кобзарями для виконання народних пісень та дум. Цей інструмент має корпус у формі груші і кілька струн (від 8 до 12). Від бандури відрізняється меншою кількістю струн і більш компактними розмірами.

Потрібно відзначити і торбан – струнний інструмент з корпусом грушоподібної форми і багатьма струнами (до 40). Він має додаткові басові струни, які значно збагачують звук. Торбан був популярним інструментом серед української шляхти у XVIII-XIX століттях, на ньому часто грали у аристократичних салонах. Він використовувався для виконання класичної музики та народних мелодій.

Одним з найдавніших інструментів, що був популярним на території України ще за часів Київської Русі, є гуслі, про що свідчать зображення на фресках, які збереглися (зокрема у Софії Київській) з того часу. Інструмент, що має плаский дерев'яний корпус і струни (від 5 до 20), використовувався для виконання народних пісень, танців та релігійних обрядів, був популярним серед скоморохів та мандрівних музикантів. На території сучасної України гуслі були розповсюджені від середньовіччя до XIX сторіччя, а у княжому дворі Київської Русі перебувала значна кількість гусярів, про що є згадки у «Слові о полку Ігоревім» та київських билинах і літописах XII–XIII століть [3].

У XIX ст. була популярною в Україні домра, що має овальний корпус та гриф, на якому натягнуті чотири струни. За будовою дещо схожа на мандоліну, але має інший стрій. використовувалася для виконання народних мелодій та танців. У наш час домра є незамінним інструментом у складі народного ансамблю та оркестру.

Отже, гітара має багато споріднених інструментів, які існували і продовжують існувати в різних культурах світу. Серед найбільш відомих представників струнно-щипкових інструментів можна виділити наступні інструменти: лютня (Європа), банджо (США), шамісен (Японія), саз (Турція), танбур (Середній Схід), сітар (Індія), гуцинь (Китай), чарранго (Анди), португальська гітара, укулеле (Гаваї) та багато інших.

До прямих попередників гітари можна віднести цистру (старовинний інструмент що був поширений у західній Європі у XV–XIX ст., серед різновидів якої у XVIII-XIX ст. була англійська гітара), віуелу, що була розповсюджена у Іспанії, Португалії та Італії у XV–XVI ст., та лютню. Перша письмова згадка про гітару з'являється близько 1300 року, коли

Хуан де Грохео називає інструмент «*guitarra sarracénica*». Починаючи з XIII ст. згадки про гітару стають частішими, є записи, що свідчать про використання гітари на усіх розважальних заходах: на ній грали як сільські, так і придворні музиканти, хоча жодного нотного запису тих часів до нас не дійшло [1].

У культурі Ренесансу та Бароко в Європі гітара набула великої популярності. У цей період з'явилися нові типи гітар, зокрема, іспанська барочна гітара, що мала п'ять подвійних струн і використовувалася в різноманітних музичних жанрах – від народної до камерної музики. До кінця XVII-го століття кількість струн була збільшена до шести, і струнний лад став більш стандартизованим.

У XVIII–XIX ст. гітара зазнала подальших змін. У цей період з'явився інструмент, відомий як «класична гітара», яку створив Антоніо де Торрес в Іспанії. Торрес збільшив розмір корпусу, що покращило резонанс і гучність інструмента. Він також стандартизував форму і конструкцію гітари та створив інструмент, що вже майже не зазнав змін до нашого часу [1].

Ще більшої еволюції гітара зазнала у XX ст. І пов'язана вона була з проблемою електричного підсилення звучності, яка виникла ще у 20-ті роки. Згодом (в 40-х роках), коли з'явилася електрогітара з корпусом із суцільної деревини, вперше запропонована Лесом Полем та згодом випущена Лео Фендером, вона стала ключовим інструментом у популярній музиці. Електрогітара дозволила музикантам експериментувати з новими звуками та техніками гри, що призвело до розвитку жанрів, таких як рок-н-рол, блюз, джаз, хеві-метал та багато інших.

Таким чином, у підсумку, зазначимо, що розвиток гітари має багату історію. Вона пройшла довгий шлях еволюції від стародавніх струнних інструментів до сучасної електричної гітари. Її популярність і універсальність роблять гітару незамінним інструментом сучасності, захоплюючи нові покоління музикантів. Подальші дослідження спрямуємо на висвітлення особливостей української музики для струнних щипкових інструментів та їх вплив на українську гітарну традицію.

Використані джерела

1. Сомик О. М. Історія становлення музичного інструменту класична гітара в контексті європейської музичної культури. [*Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*](#). 2017. Вип. 49. С. 277-279.
2. Українські народні музичні інструменти. Л. М. Черкаський. Київ : Техніка, 2003. 264 с.
3. Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01. Київ. 2008. 225 с.

Супрунова Дарина Андріївна (Daryna Suprunova),
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(postgraduate student of the National Academy of
Culture and Arts Management)
<https://orcid.org/0009-0009-8968-0527>
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПРОДЮСИНГОВІ СТРАТЕГІЇ РЕАЛІЗАЦІЇ МЮЗИКЛІВ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ШОУ-БІЗНЕСУ

PRODUCTION STRATEGIES FOR THE REALISATION OF MUSICALS IN THE CONTEXT OF WORLD SHOW BUSINESS

На сьогоднішній день жанр мюзиклу завоював прихильність численної глядацької аудиторії в США та різних країнах світу. Разом з тим нагальним постає питання продюсування мюзиклів та певної стратегії їх реалізації. Продюсінг мюзиклів у шоу-бізнесі – це комплексний процес, що складається з планування, координації і реалізації музичних вистав. Зазвичай за означені вище процеси несе відповідальність спеціальна людина – продюсер, тобто фахівець що відповідає за виробництво та організацію певного творчого проєкту. «Велика українська енциклопедія» зазначає що він також «комплексно розв'язує управлінські, юридичні, фінансові, адміністративні, технологічні, творчі проблеми – від формування команди до збуту й просування продукту» [2].

Мюзикл виник і розвинувся на території США на початку XX ст. Передумовами становлення його на цій території були специфічні жанри

американського мистецтва, такі як бурлеск, екстраваганца, minstrel-show, рев'ю, вар'єте, баладна опера, оперета та джаз. Слід зазначити що до XIX ст. театральне мистецтво зазнало значних утисків і заборон під впливом пуританського суспільства. Але як зазначає О. Чуніхін, саме «існування театру поза офіційної ідеології сприяло активному розвитку його простих розважальних форм, які були розраховані на недосвідченого та невибагливого глядача» [3, с. 6].

В першій третині XX ст. в США розвивалась театральна справа та поступово утвердилась система сценічних постановок. Мюзикл відокремився і став самостійним жанром спочатку на театральних сценах, а потім, з появою звукового кіно, і на кіноекранах. Першим кіномюзиклом, що отримав найпрестижнішу кінопремію «Оскар», стала «Бродвейська мелодія» (1929 р.) режисера Гаррі Бомонта. Продюсуванням займались одні з найвідоміших продюсерів 1920–1930-х років – Гаррі Рапф, що продюсував фільми для «Metro-Goldwyn-Mayer», та Ірвінг Грант Тальберг, його називали «вундеркіндом Голлівуду» за здатність відчувати та розпізнати потенціал вдалого сценарію і талант акторів. Доречі, саме на його честь, з 1937 року найбільш талановиті продюсери отримують нагороду імені Ірвінга Тальберга на церемонії вручення «Оскар».

Зазвичай, продюсери залишаються в тіні, але на них лежить чи не найбільша відповідальність, що пов'язана з успішністю мюзиклу. По значимості в усій команді, вони займають найважливіші місця, адже саме вони вирішують яку ідею брати на реалізацію, затверджують сценарій, підбирають режисерів, лібретистів, увесь акторський та хореографічний склад і загалом займаються підбором усіх кадрів. Окремий продюсер (так званий «виконавчий продюсер») може займатись фінансовими питаннями, залученням інвесторів, а також сам вкладатись як інвестор якщо має таку фінансову можливість.

Продюсер може впливати на знімальний процес, якщо це стосується кіномюзиклів. До прикладу, раніше згаданий Ірвінг Тальберг міг відправляти на перезйомку вже готову роботу, якщо бачив що окремі епізоди не сприймалися тестовою групою, тому часи його продюсування

називали «долиною Perezysomok». Маркетингові питання також вирішує продюсер, адже з цим пов'язана пряма залежність чи здатен проєкт залучити аудиторію, а разом з тим забезпечити ефективність від вкладених та залучених інвестицій.

Для театральних мюзиклів важливим аспектом стратегії реалізації є локація, на якій буде відбуватись прем'єра нового мюзиклу. Зазвичай є ряд театрів які здають своє приміщення і сцену в оренду, виділяючи на це наприклад певні дні або тижні. По домовленості с продюсером театр визначає те, на яких умовах буде орендовано сцену і яку фінансову частку може взяти на себе театр якщо він зацікавлений в певному проєкті.

На сьогоднішній день, провідною країною в галузі виробництва мюзиклів була і залишається США. Журналістка Кейсі Мінк виділяє 11 Бродвейських продюсерів ХХІ ст. яких повинен знати кожен. «Ви можете не знати їх імен, але Ви знаєте назви їх робіт» зазначає вона, та додає що «За кожним “Гамільтоном” і “Дорогим Еваном Хансеном” стоїть продюсер (гаразд, мабуть, декілька), який вірить у шоу, згуртовує славні війська та використовує всі хитрощі, щоб донести роботу до Бродвею» [4]. Кейсі Мінк перелічує такі імена як Кевін МакКоллум («Шість: Мюзикл», 2021), Стейсі Міндіч («Дорогий Еван Хансен», 2016), Єва Прайс («Оклахома!», 2019), Джилл Фурман («Вестсайдська історія», 2009), «Гамільтон», 2015) та інші. Всі вони демонструють провідний рівень розвитку та популяризації жанру в світі.

Поле відповідальності продюсерів досить широке, а отже і кількість компетенцій якими повинен володіти такий спеціаліст достатньо велика. До прикладу в Україні галузь продюсування мюзиклів не настільки розвинена, вона знаходиться на етапі становлення та розвитку. Початковими проявами та схожим колом повноважень в ХІХ та на початку ХХ ст. займався антрепренер, що працював в антрепризних театрах. Пізніше, у радянському союзі, тими ж повноваженнями був наділений адміністратор репертуарних театрів. Таким чином ми бачимо що продюсер, антрепренер і адміністратор по своїй суті одне й те ж саме.

Роль продюсера в сучасній Україні можуть виконувати режисери, лібретисти і хореографи, а отже нагальною постає проблема недостатньої кількості фахових спеціалістів і практикуючих кадрів, а саме окремих продюсерів що займались конкретно постановками мюзиклів. Більш детально тему продюсерів антрепризних театрів України у своїй статті розкриває О. Гапчук [1]. Загальною тенденцією є те що з кожним роком на театральних сценах України з'являються все нові мюзикли, глядачі з більшою цікавістю купують квитки, очікуючи все нових цікавих постановок. Популярність та інтерес глядачів ми можемо прослідкувати на прикладі мюзиклу «Шинель» (2020, режисера А. Білоуса, композитор У. Беркіров), який вже 4-й сезон поспіль збирає повні зали, за рівнем не поступаючись Бродвейським мюзиклам. А також на прикладі мюзиклу «Гуцулка Ксеня» (2018, музика і лібрето Я. Барнича, режисер-постановник Р. Держипільський), де широко демонструється поєднання української автентики з сучасними технологіями.

Підсумовуючи зазначимо, продюсер є ключовою фігурою при створенні оригінального та успішного мюзиклу. Він вирішує практично всі аспекти виробництва, а його далекоглядність, освіченість та вміння керувати грають важливу роль у створенні високоякісного фінального продукту який буде користуватись популярністю у глядача. Мюзикл в Україні знаходиться на етапі становлення та розвитку, разом з тим потребує виховання та затвердження, в галузі створення мюзиклів, нових спеціалістів – продюсерів мюзиклу. Адже продюсування та стратегії реалізації мюзиклів є складним комплексом процесів, що об'єднує творчий підхід, фінансовий менеджмент та маркетинг. Вони сприяють не тільки створенню високоякісного мюзиклу, але і його успішній реалізації на ринку.

Використані джерела

1. Гапчук Ю. Специфіка діяльності продюсерів антрепризних театрах України. *Науковий збірник: «Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку»*. Рівне: РДГУ, 2019. № 33. URL : <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/297> (дата звернення: 15.12.2023).

2. Електронна версія «Великої української енциклопедії». URL : <http://surl.li/ozqdk> (дата звернення: 14.12.2023).
3. Чуніхін О. Н. Історія мюзиклу : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : НАКККиМ, 2012. 254 с.
4. Casey Mink. (2023) 11 Broadway producers you need to know. Retrieved from: <https://www.backstage.com/magazine/article/top-broadway-producers-69252/> (дата звернення: 15.12.2023).

Сушко Павло Миколайович (Pavlo Sushko),
аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та
виробництва Київського національного університету театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
(Postgraduate student of the Department of Audiovisual Art Production
and Production, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre,
Cinema and Television)
<https://orcid.org/0000-0002-0356-2047>
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

СВІТОВІ МОДЕЛІ ПРОДЮСУВАННЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ СФЕРІ: ДОСВІД ДЛЯ УКРАЇНИ

WORLD MODELS OF PRODUCTION IN THE AUDIOVISUAL SPHERE: EXPERIENCE FOR UKRAINE

Професія продюсера є відносно новою для України, хоч у світі вона сформувалась ще в першій чверті ХХ століття. Її важливість та актуальність обумовлені тим фактом, що продюсер фактично є головною рушійною силою під час створення нового мистецького твору, адже його діяльність здійснюється впродовж усього процесу кіновиробництва.

При цьому на сьогодні основна увага дослідників сфокусована на особливостях становлення професії продюсера, розгляду особистісних та професійних якостей провідних митців, аналізі створення та управління кінобізнесом. У свою чергу проблеми функціонування різних моделей підготовки продюсерів залишаються малодослідженими (значною мірою через те, що більше уваги приділяють загальним виробничим моделям, які існують в аудіовізуальному виробництві).

Як правило, виділяють дві базові моделі продюсерського кіно – американська та європейська. Досвід їх організації та функціонування може бути корисним для України – як в силу соціально-економічних, так і гуманітарно-ментальних факторів.

Так, ключовою особливістю та специфічною рисою американської моделі є її орієнтація на отримання прибутку. І роль продюсера у цьому процесі є визначальною. Зокрема, відомий французький кіномитець Жан Ренуар зазначав, що «в Європі фільм – це передусім робота режисера, а в Америці – продюсера» [1, с. 138].

Становлення цієї моделі припадає на початок XX століття, коли Адольф Цукор через свою Famous Players (пізніше – корпорацію Paramount) розробив систему, за допомогою якої можна було виготовляти популярні повнометражні фільми, розповсюджувати їх по всьому світу та показувати в кінотеатрах Paramount. В результаті вже на початку 1920-х років, використовуючи принципи виробництва класичного оповідання та залучаючи видатних кінозірок, Адольф Цукор навчив світ, як зробити фільми популярними та прибутковими на глобальному ринку. Крім того, він фактично розробив та впровадив у практику кіновиробництва основні принципи роботи студійної системи, в основі якої знаходилася національна система дистрибуції [2].

Вільна конкуренція на ринку (якої вдалося досягти після тривалої боротьби за відміну патентної системи на обладнання) змусила компанії орієнтуватися на уподобання публіки. У свою чергу зростання студій та збільшення виробництва призвели до виділення продюсерів в окрему професію. Першими продюсерами стали успішні режисери: Девід Уорк Гріффіт, Томас Інс, Мак Сеннет, а також «незалежні» виробники: Луїс Майєр, Девід Селзнік, Семюел Голдвін.

Зазначимо, що американська модель розвитку кіно передбачає невтручання держави у галузь та фінансове забезпечення приватними компаніями. В результаті цього на різних етапах історичного розвитку кіноринку у США утворювалися своєрідні приватні монополії. Так, у 1920 – 1930-х роках це була так звана «Велика вісімка», до якої входило п'ять

«великих» – Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount, XX Century Fox, Warner Bros, Radio-Keith-Orpheum (RKO) та три «малі» компанії: Universal, Columbia Pictures, United artists [4]. У 1990-х роках домінували компанії з «великої шістки» (Columbia Pictures, 20th Century Fox, Warner Bros, Paramount, Universal, Disney), які продовжують залишатися провідними гравцями й у новому тисячолітті [4].

Крім власного виробництва фільмів, студії займалися також їхньою дистрибуцією і володіли великими мережами кінотеатрів. Однак у 1948 році Верховний суд США виніс вердикт, яким позбавив студії цього права (останній студійний кінотеатр припинив своє існування у 1954 році).

З того часу у США почала розвиватися вільна дистрибуція, до якої кіностудії хоч і не відразу, але пристосувалися (у тому числі за рахунок розвитку телебачення). Сучасні ж великі студії володіють власними прокатними підрозділами, що дозволяє їм, по-перше, отримувати значну частину зборів та опосередковано контролювати кінотеатри.

По-друге, вони мають офіси в інших країнах для дистрибуції на національних ринках. По-третє, вони часто підписують довгострокові угоди з кінотеатрами (після пандемії COVID-19, зокрема, у цих угодах почали скорочувати прокатне вікно фільмів кіностудії до кількох тижнів, після чого їх відразу можна виводити на стрімінги або в цифровий продаж; у свою чергу, кінотеатри за це отримують відсоток, як компенсацію за втрачений дохід від кінопрокату).

В американській моделі режисери, актори та інші кінематографісти укладають зі студіями довгострокові або короткострокові контракти. Така модель забезпечує достатнє фінансування кіноіндустрії, адже американський кінематограф є комерційно найуспішнішим у світі. Крім того, перевагою американської моделі також є її здатність до адаптації і подолання криз (кінця 1940-х, 1960-х та 1970-х рр.) та активне впровадження нових технологій.

Показово також, що історія американського кіно знає випадки втручання держави, коли до кіногалузі застосовувалося антимонопольне законодавство (1915, 1948 рр.), що сприяло її певному оздоровленню.

Підґрунтя європейської моделі продюсування було закладено французькими підприємцями – братами Пате. Їх компанія була не лише найбільшою та найвпливовішою французькою кінокомпанією, але й фактично першою визнаною глобальною кіноімперією, яка займалася виробництвом та прокатом фільмів по всьому світу. Так, її представництва були відкриті у країнах Європи, Індії, Південно-Східної Азії, Центральної та Південної Америки, а також Африки. У США до жовтня 1906 року продажі фільмів Пате становили від однієї третини до половини всього ринку. Тож не дивно, що Цукор ретельно дослідив досвід братів Пате та вивів виробництво й світове розповсюдження фільмів на принципово новий рівень.

На сьогодні європейська модель продюсерського кіно передбачає використання не тільки ринкових механізмів, але й пряме фінансування з боку держави. В цілому вона базується на принципах нового публічного менеджменту, що включає практичність і професійність, чіткі стандарти і показники діяльності, прозоре бюджетування, ощадливість у розподілі та використанні ресурсів. Так, під час оцінки фільмів головними його критеріями є художня цінність, якість продукту та орієнтація на глядача. Ця система відзначається також значною свободою творчості. А ось підтримка національного кінематографа з боку держави зумовлена необхідністю гідно конкурувати з американською продукцією. Виходячи з цього, європейські країни створюють сприятливі умови для компаній задля інвестування в кінематограф [5, с. 90].

Зазначимо, що у повній мірі імплементувати американську або європейську модель в українську практику продюсування в аудіовізуальній сфері навряд чи вийде – в силу як об'єктивних, так і суб'єктивних факторів. Виходячи з цього, оптимальним є побудова змішаної моделі.

З одного боку, враховуючи нинішні реалії, державне фінансування (субсидування) кінематографу повинно залишатися на достатньо високому рівні (ба більше, враховуючи російську агресію, його доцільно суттєво розширити – передусім у контексті виробництва фільмів історико-

культурного та патріотичного спрямування). Це буде мати й відповідний ефект для національної економіки в цілому, оскільки дозволить галузі не просто залишитися на плаву, але й розвиватися. Крім того, доцільно застосовувати такі форми підтримки кінематографу як податкові пільги, створення спеціального фонду підтримки кіно, регіональні фонди, а також державне інвестування (наприклад, у форматі публічно-приватного партнерства), спільне виробництво аудіовізуальних творів.

З іншого боку, структуру організації менеджменту кінематографічним сектором можна запозичити з американської моделі – як найбільш передову та конкурентну у світі. Немає нічого погано у тому, щоб ставитися до громадян передусім як до споживачів кінематографічних послуг, а до виробництва фільмів – як до бізнес-індустрії. Це сприятиме мотивації та професіоналізації працівників галузі і, як наслідок, суттєвому підвищенню якості кінематографічної продукції. Студії будуть конкурувати одна з одною, кооперуватися для втілення великих проектів та не будуть боятися ухвалювати ризиковані рішення, які дозволять підняти вітчизняний кінематограф на новий – глобальний – рівень.

Використані джерела

1. Renoir J. Renoir on Renoir: Interviews, Essays, and Remarks (Cambridge Studies in Film) .1990. 304 p.
2. Motion Picture Patents Co. v. Universal Film Co., 235 F. 398 (1916).
3. Sadoul G. Histoire générale du cinéma, tome 4 : Le cinéma devient un art 1909-1920. 1978. 544 p.
4. Finler J. W. The Hollywood Story. Wallflower Press, 2003. 419 p.
5. Кіналь Н. Основні проблеми фінансування розвитку сфери кінематографії в Україні. *Socio-Economic Relations in the Digital Society*. 2021. №1(40), С. 85–94. [https://doi.org/10.18371/2221-755X1\(40\)2021237622](https://doi.org/10.18371/2221-755X1(40)2021237622)

*Торконяк Наталія (Natalia Torkonyak),
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(postgraduate student of the
National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

**РОЛЬ ПРОДЮСЕРСТВА
У ТВОРЧОМУ СТАНОВЛЕННІ ХРИСТИНИ СОЛОВІЙ:
ХУДОЖНІЙ І НАЦІОНАЛЬНО-МЕНТАЛЬНИЙ АСПЕКТИ**

**ROLE OF PRODUCTION
IN THE CREATIVE FORMATION OF HRYSTYNA SOLOVIY:
ARTISTIC AND NATIONAL-MENTAL ASPECTS**

Специфіка діяльності продюсера у культурно-мистецькому просторі ХХІ століття потребує осмислення низки важливих та актуальних проблем, частина з яких підіймалася у працях Світлани Садовенко [3; 4; 5] – авторки і кураторки проекту Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття...» та ряду інших дослідників.

Так, наприклад, В. Папченко пропонує трактування музичного продюсера як творчого, організаторського та фінансового «керівника... процесу створення аудіовізуального твору і його подальшого представлення громадськості» [1, с. 59].

Отож, оскільки саме продюсер формує процес творення аудіовізуальної продукції з певними образно-смісловими та емоційними характеристиками, що сприймається суспільством як колективним реципієнтом, то дослідження цього феномену є актуальною задачею сучасного мистецтвознавства.

У контексті представленої доповіді зосередимо увагу на *художньому і національно-ментальному* аспектах продюсерства, показавши особливості їхньої реалізації на прикладі співпраці Святослава Вакарчука та Христини Соловій.

У результаті проведеного дослідження приходимо до висновку, що ситуація творчого становлення Х. Соловій показала одну із ефективних

моделей співпраці з молодими співаками, для якої пропонуємо термін «продюсер-ментор» (в аналогії до типології взаємодії диригента та оркестру, де вирізняються моделі «диригент-вождь», «-ментор», «-батько», «-партнер», специфіка яких обґрунтована В. Рожком [2, с. 20]).

С. Вакарчук, як відомий діяч культури, з вираженими національними поглядами, за допомогою менторської моделі продюсування зумів підтримати і сповна реалізувати відповідні художні сегменти, в яких розкрилися таланти й етнічна специфіка виконавиці.

Першим таким сегментом виявилася художня інтерпретація лемківського пісенного фольклору, імпульсом до чого стало виконання співачкою у 2013 році пісні «Горе долом ходжу» під час проєкту «Голос країни» та участь в народному ансамблі «Лемковина». Відтак, до першого альбому «Жива вода» – у саунд-продюсуванні Милоша Єлича і Святослава Вакарчука – увійшли десять лемківських пісень у «легкій» квазіджазовій інтерпретації: «Янчик», «Горе долом», «Сидит пташок», «Тиха вода», «В темну нічку», «Тече вода каламутна», «Як ішов я», «Гамерицкий край», а також дві авторські пісні співачки у «дусі» лемківських – «Синя пісня» та «Тримай».

Цей сегмент яскраво ілюструє тенденцію, котра розвивається з останньої третини ХХ століття і полягає у тісному перехрещенні і взаємопроникненні народного і фахового мистецтва, на якій наголосила Ольга Фабрика-Процька у процесі аналізу авторських гармонізацій, аранжувань і стильових обробок лемківських і русинських пісень [5, с. 25].

Вказане взаємопроникнення, за висновком Вероніки Тормахової, може реалізуватися у вигляді обробок, цитування фольклорного матеріалу, використання інтонаційної, ладової, виконавської та іншої специфіки народної музики, «сплаву» національної та інофольклорних манер виконання [4, с. 8]).

На нашу думку, маркована тенденція, з одного боку, входить до загальної метатенденції української національної естради, що полягає у глибинному зв'язку з національною пісенністю, у тому числі

трансформації старогалицької елегії, жанрів карпатського фольклору – коломийки та ін., «класичними» прикладами якої стали твори А. Кос-Анатольського, Я. Барнича, І. Хоми, М. Скорика, В. Івасюка, І. Білозіра та інших композиторів. З іншого боку, реалізує новаторський «сплав» з інофольклорними, у даному випадку – застосованими у джазі – музичними лексемами і способами звуковідтворення.

У другий альбом «Любий друг», створеному 2018 року у саунд-продюсуванні Милоша Єлича, Павла Литвиненка й Олексія Саранчина, окрім адаптованої буковинської пісні «Оченька мої чорні» увійшли музично-поетичні композиції авторства Христини Соловій та пісні співачки «Стежечка» на вірші Івана Франка та інших поетів, що стала саундтреком у фільмі «Крути–1918», «Океан», «Про Весну», «Шкідлива звичка» та ін.

Попри відсутність автентичної фольклорної основи, ці композиції також мають яскраве національно-ментальне «дихання», що проявляється в особливій чуттєвості, ліризмі та інших рисах, притаманних українській пісенності.

Таким чином, менторське за типом співпраці та національне за ідеологією продюсерство Святослава Вакарчука, а також саунд-продюсування Милоша Єлича та інших мистців, зумовило появу у виконавському й авторському доробках Христини Соловій яскравих творів, окремі з яких стали шедеврами сучасного переспіву лемківської музики та прикладами її трансформації на узагальненому, ментальному рівні.

Використані джерела

1. Папченко В. Робота музичного продюсера з учасниками творчого проекту. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2018. № 2. С. 53–59. URL : https://www.researchgate.net/publication/329974807_The_Work_of_the_Music_Producer_with_the_Participants_of_the_Creative_Project (Дата звернення 05.01.2024).
2. Рожок В. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60–80-х рр. XX століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1997. 47 с.

3. Садовенко С. М. Багатогранність продюсерської діяльності: формування громадянського суспільства (за підсумками проведення VI Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття»). *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: формування громадянського суспільства*. Київ : НАКККиМ, 2016. С. 6–12.

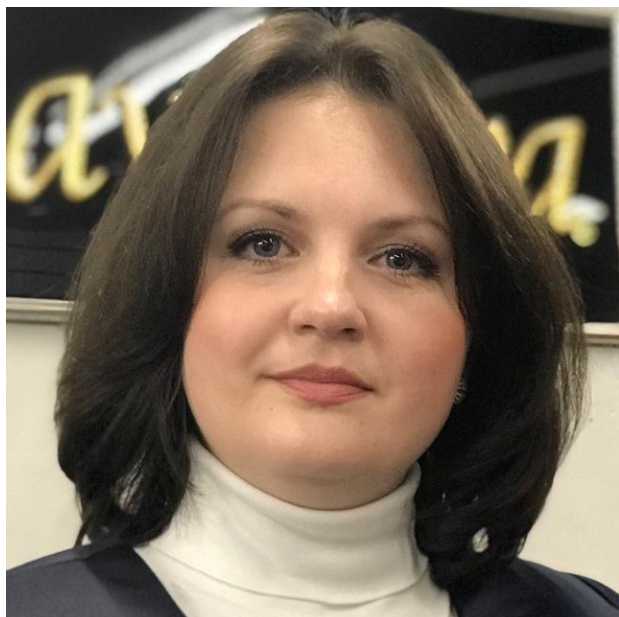
4. Садовенко С. М. IX Міжнародна науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги» в контексті формування Інституту продюсування в сучасній Україні та знаходження творчих діалогів у сьогодення // *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги*. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2020. 486 с. С. 5–28. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Diyalnist_producer_a_v_kulturno_mystetskomu_prostor_i_XXI_stolyttya_2020.pdf

5. Садовенко С. М. XII Міжнародна науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії» в контексті становлення і розвитку міжнародних партнерських взаємозв'язків, напрямів і стратегій національної академії керівних кадрів культури і мистецтв // *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії*. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2023. 469 с. С. 3–23. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Zbirka_2023_do_DRUKU.pdf

6. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2007. 17 с.

7. Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону в контексті ідентифікаційних процесів XX – початку XXI століть : автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2021. 36 с.

УДК 78.071.1+78.018.4+005.96:004.91(477)«20»



Цепух Ірина Олександрівна
(*Iryna Tsepukh*),
аспірантка кафедри вокального
мистецтва Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
викладач-методист, голова
предметно-циклової комісії
«Фортепіано та
концертмейстерство»,
старший викладач кафедри
«Інструментальне виконавство (за
видами)» Комунального закладу вищої
освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»

(Postgraduate student of the Department of Vocal Art of the National Academy of Culture and Arts Management, Teacher-methodologist, Head of the Subject-Cycle Commission «Piano and Accompanist», Senior Lecturer of the Department «Instrumental Performance (by Types)» of the Municipal Institution of Higher Education of the Kyiv Regional Council «Academy of Arts named after Pavlo Chubynsky»)

<https://orcid.org/0000-0003-1122-3122>
(Київ, Україна) irina9009@gmail.com

ТВОРЧА СПАДЩИНА ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ: ДОСВІД НАУКОВОГО УКЛАДАННЯ ТА ПРОДЮСУВАННЯ НОТНИХ ВИДАНЬ

THE CREATIVE HERITAGE OF OLEKSANDR IVANKO IN THE CONTEMPORARY CULTURAL AND ARTISTIC SPACE: EXPERIENCE IN SCIENTIFIC COMPILATION AND PRODUCTION OF MUSIC PUBLICATIONS

Анотація. У статті розглядається діяльність автора як продюсера нотних видань фортепіанної музики українського композитора Олександра Іванька. Увага зосереджена на процесі укладання, редакційного супроводу та підготовки до друку низки збірок, які сприяють розширенню сучасного фортепіанного репертуару для виконавської та педагогічної практики. Досвід репрезентується як приклад ефективної продюсерської роботи в освітньо-мистецькому просторі ХХІ століття.

Ключові слова: продюсування, музичне видавництво, фортепіанна педагогіка, творчість Олександра Іванька, музичне рецензування.

Дослідник П. Сушко пише, що місія продюсера полягає в тому, щоб надавати політико-культурні уявлення про нашу державу крізь призму розповідей про Україну, презентації національної приналежності через мистецтво та кристалізацію духовних ідеалів української спільноти [3, с. 35].

Протягом останніх років маю честь досліджувати творчу спадщину українського композитора з Чернігівщини Олександра Петровича Іванька та формувати нові поступи репрезентації ідей митця.

За власними переконаннями, діяльність менеджера, що опікується композитором, має охоплювати як музикознавче дослідження його творчого шляху, так і упорядкування та редагування авторських збірок, які готуються до видання. В цьому контексті є чітке усвідомлення того, що роль дослідника-теоретика виходить за межі традиційної редакторської чи наукової функції і набуває чітких ознак активної продюсерської діяльності, адже кінцевою метою є не лише систематизація й упорядкування творчого доробку митця, але відкриття нового достойного ім'я Українській державі та збереження й професійна презентація творчої спадщини Олександра Іванька для наступних поколінь.

Сфера музичного продюсування в Україні ще тільки формується як цілісне явище. Про цей факт пише культурологиня, професорка Світлана Садовенко: «... інституту продюсерства в Україні практично немає. Його формуванням у нас, на жаль ніхто серйозно не займається...» [2, с. 10]. На наш погляд, продюсера, що опікується композитором, можна назвати комунікатором між митцем та суспільством, що визначає можливість бути почутим через виконання його мистецького продукту.

Докторка мистецтвознавства В. Откидач описує продюсера як ключову фігуру у сфері шоу-бізнесу та зазначає, що від професійних навичок продюсера залежить закінчений продукт творчої праці [1, с. 211].

Свого роду продюсер є гарантом проєкту під назвою «Збережене – значить живе», який цілком залежить від здібності координувати

процесами продюсування: осмислення та виношування ідеї, підготовки нотного матеріалу, його систематизація та численні презентації на науково-практичних конференціях, написання статей, в яких пропонується наукова новизна, що пов'язана з маловідомими творами, комунікації з рецензентами, доведення необхідності друку новітнього матеріалу на вченій раді ВНЗ, презентації напрацювань професійній спільноті музичних закладів і, нарешті, видавництво.

Виходячи з цього розуміння, я сприймаю роботу над фортепіанною спадщиною композитора Олександра Іванька як приклад продюсування музичного проєкту – з повним циклом супроводу: від ідеї до втілення у вигляді опублікованого нотного видання, що входить у педагогічний та концертний обіг.

Першим напрямком роботи над упорядкуванням мистецького доробку стала збірка «Концерти для двох фортепіано», де представлено вісім фортепіанних концертів для двох фортепіано, створених з ретельним урахуванням особливостей ансамблевого музикування. Такі твори дозволяють зосередити увагу на досягненні діалогу виконавців, а не на змаганні солістів, що, безумовно, буде корисно для студентів у підвищенні їх ансамблево-виконавського рівня. Нотному тексту передую оглядова стаття, яка найомить читача з особливостями творчості композитора, історією створення творів, їх стилістичними рисами, художніми завданнями та педагогічною доцільністю включення до навчального репертуару. Завдання продюсера – через інтерпретаційну передмову надати цілісне уявлення про контекст, у якому виникли ці твори, а також окреслити їхнє значення в системі сучасної фортепіанної освіти, забезпечити актуальну подачу нотного доробку для виконавців, викладачів та широкої мистецької спільноти.

Другим кроком стало укладання збірки «Концертино для фортепіано», що має стати надзвичайно значущим аспектом у роботі з піаністами-початківцями. Важливо, що твори тут структуровано по зростанню складності, що дає викладачам дієвий інструмент для педагогічної роботи, а учням – чітке відчуття поступу. Сам жанр

концертино, доволі рідкісний у вітчизняній практиці, дозволяє відчувати сценічність виконання, не втрачаючи дидактичного потенціалу.

Третій напрям – сюїтна творчість. Сюїти, зокрема «Сюїта у старовинному стилі», «Дитяча сюїта», «Сюїта для онуків», а також цикл «Зимова казка» – відкривають простір для формування образного мислення, інтерпретаційної свободи, розвитку драматургічного бачення. Тут поєднується дитяча безпосередність і витончене художнє моделювання, що створює умови для формування інтонаційної культури майбутнього музиканта.

Опанування циклічними творами є важливою складовою музичного навчання. Три сюїти укладеної збірки: «Сюїта у старовинному стилі», «Дитяча сюїта», «Сюїта для онуків» – мають свій власний стиль і характер, що дає виконавцю можливість втілити уявні музичні картини, допоможе розвитку навичок інтерпретації, фразування та інших аспектів не лише в окремих частинах, але і у контексті всього твору. «Сюїти для фортепіано» стануть добрим поповненням існуючого учбового репертуару, розширять репертуарний лист фахових музичних закладів.

«Концертні етюди» – ще один значущий сегмент. Упорядкована збірка з 12 етюдів із програмними назвами має на меті не лише технічне загартування виконавця, а й розвиток його музичного інтелекту, адже кожен етюд несе художнє завдання, яке вимагає осмислення, а не механічного відтворення: «П'єса-етюд», «Романтичний етюд», «Дзвоники», «Скерцо», «Етюд-ескіз», «Каскад», «Хроматичний етюд», «Драматичний етюд», «Етюд-каприс», «Етюд-експромт», «Вічний рух», «Октавний етюд». Написані на різні види техніки, «Концертні етюди» не тільки додадуть різноманітності до програм концертних виступів, а ще сприятимуть, активізації творчого мислення, розвитку технічних навичок.

Не менш важливим є «Альбом фортепіанних п'єс» та «Музична абетка». Їх структура дозволяє ефективно адаптуватися до індивідуальних можливостей учнів, розширювати їх репертуарний кругозір, а також знайомити з різними жанровими і стильовими моделями. Ці збірки

сприймаються і як нотний матеріал, і як інструмент для цілісного художньо-педагогічного процесу.

Слідуючи традиції, що склалася, *«Альбом фортепіанних п'єс»* містить 24 твори, які є різними за ступенем складності, що дозволить викладачам оптимально підібрати твори під можливості учня. П'єси мають певну програмність і, судячи з назв (*«Акварель»*, *«Каприччіо»*, *«Відлуння в горах»*, *«Карпатські ватри»*, *«Смарагдова скринька»*, *«Страшна казка»* тощо), зрозуміло, що це п'єси-враження, п'єси-настрою, створені з натхненням, і майстерно.

«Музична абетка» (методичні рекомендації Олени Леус) – цикл музичних мініатюр, що складається з 30 нескладних п'єс, адресованих піаністам початкових класів. Всі вони досить різноманітні за жанрами, що дозволяє опановувати матеріал, враховуючи художній смак учнів. Цікавим виглядає задум композитора: всі назви п'єс написані за порядком літер абетки.

Окрему увагу заслуговує цикл *«Дивограй для Марка та Сашеньки»*, розроблений у співпраці з дружиною композитора Людмилою Іванько. Його методична структура – поділ на розділи *«Перші кроки»* та *«Граємо удвох»* – орієнтована на поетапне входження в музикування та формування навичок ансамблевої гри вже на ранньому етапі. Всі твори мають чіткий зв'язок з реаліями дитячого виконавства, що робить збірку особливо цінною для музичних шкіл та студій.

На наше глибоке переконання, продюсування у сфері академічної музики має охоплювати також і напрямки збереження, популяризації та переосмислення маловідомої, але якісної авторської спадщини. Упорядковуючи творчість Олександра Іванька, інтегруємо його музику у сучасний освітній та виконавський простір, подаючи її у формах, які відповідають методичним, художнім та естетичним запитам XXI століття.

Таким чином, наша продюсерська діяльність набуває некомерційного, проте стратегічно важливого характеру: вона спрямована на забезпечення сталого розвитку музичної культури через відновлення

зв'язку між композиторською традицією та новими поколіннями виконавців.

Сприймаючи кожне видання як результат колективної творчої роботи композитора, редактора, виконавця, педагога, вбачаю свою місію у створенні умов для цього діалогу – діалогу крізь час.

Використані джерела

1. Откидач В. М. Продюсер як дійова особа шоу-бізнесу. *Вісник ХДАДМ. Харків 2011. №1*. URL : <http://www.visnik.org.ua/pdf/v2011-01-50-otkidach.pdf>
2. Садовенко С. М. VII Міжнародна науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики і концепції сьогодення». Зб. наукових праць / Наук. ред., упор. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2018. 120 с. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Konf_Produser_2018.pdf
3. Сушко П. М. Особливості формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності. *Культура України. Харків, 2022. №77*. URL : <http://ku-khsac.in.ua/article/view/265420>

**ПРАКСЕОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОДЮСУВАННЯ
У ГАЛУЗІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.
ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ПРОДЮСЕРА В КОНТЕКСТІ
КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

**PRACTICEOLOGICAL ASPECTS OF PRODUCTION
IN THE FIELD OF ART EDUCATION.
FORMATION OF THE PRODUCER'S PERSONALITY IN THE
CONTEXT OF CULTURAL IDENTITY**



*Ищенко Катерина Володимирівна
(Katerina Ishchenko),*

*кандидат мистецтвознавства, провідний
концертмейстер кафедри вокального мистецтва
Інституту сучасного мистецтва Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв; старший викладач
кафедри виконавських дисциплін №2 Київської
муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра
(candidate of art history, concertmaster of the National
Academy of Culture and Arts Management; senior lecturer of
the Department «Performing disciplines №2» of the Kyiv
Municipal Academy of Music named after R.M. Glier)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);*

*Тищенко Михайло Петрович
(Mykhailo Tyshchenko),*

*народний артист України, професор кафедри
вокального мистецтва Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і
мистецтв; професор кафедри академічного співу та
хорового диригування Київської муніципальної академії
музики імені Р.М. Глієра (people's artist of Ukraine,
professor of academic singing of the National Academy of
Culture and Arts Management; professor of academic
singing of the Kyiv Municipal Academy of Music named after R.M. Glier)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine).*



**ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ТАНДЕМ ВИКЛАДАЧА ТА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ПРИКЛАД І ОСНОВА
ВИХОВАННЯ СПІВАКА**

**CREATIVE-PEDAGOGICAL TANDEM OF TEACHER AND
CONCERTMASTER AS AN EXAMPLE AND BASIS FOR EDUCATION
OF A SINGER**

Творчий розвиток, естетичне виховання та професійне становлення вокаліста-початківця належить до числа складних та багатограних

навчальних процесів, фундаментом якого, без перебільшення, можна назвати конструктивний союз педагога та концертмейстера. Майстерність вокаліста-педагога та піаніста-концертмейстера містить в собі не тільки здатність сформулювати комплекс вмінь, навичок, базових знань, але і на власному прикладі продемонструвати музично-виконавські, професійні, загальнокультурні орієнтири.

Єдність педагога і концертмейстера, яка проявляється не лише в досягненні педагогічних цілей, а й у спільній концертно-виконавській творчості – стає особливого якісного рівня засобом впливу у процесі виховання самостійного естетично мислячого співака. Важливу роль у цьому процесі відіграли сприйняття та розвиток педагогічного компоненту як невід’ємної частини діяльності концертмейстера в класі академічного співу [1, 2, 3, 4].

Спробуємо сформулювати, в якому контексті відбувається подібна творча співпраця, які основні конструктивні складові допоможуть сприяти гармонічному розвитку молодого співака.

Як відомо, фундаментом педагогічного процесу є квінтесенція трьох взаємодоповнюючих компонентів – педагогіки, виконавства та психології, синтез яких сприяє гармонічному розвитку у студента музичної культури загалом та виконавської зокрема.

Основою педагогічної компетенції стає в першу чергу професійна підготовка викладача, яка полягає в постійному пошуку продуктивних та результативних методів виховання виконавця-початківця. Прояв творчої ініціативи, розвиток музичного смаку, володіння теоретичною базою – це той мінімальний комплекс професійних якостей, які мають бути притаманні як педагогові, так і концертмейстеру.

Спільно організований творчо-педагогічний процес, узгоджене визначення загальних цілей і завдань, розподіл функцій, як педагогічних, так і виконавських, сприятлива психологічна атмосфера в класі – все це стає своєрідним фундаментом, на якому базується розвиток учня, його прагнення до самостійних пошуків. Крім того, основоположну роль у вихованні та навчанні молодого музиканта відіграє різноманітний спектр

особистісних якостей всіх учасників «дії» – від музично-педагогічної інтуїції педагога та концертмейстера до здатності багаторівневого сприйняття учня.

Виходячи з особистих спостережень і досвіду, ми можемо визначити кілька компонентів освітнього процесу, продумане поєднання яких сприяє успішному і гармонічному становленню молодого виконавця, в нашому випадку – співака.

В першу чергу, це безпосередньо індивідуальне заняття, яке дає можливість як викладачеві, так і концертмейстеру, розвивати виконавські навички та вміння учня, враховуючи можливості, рівень його підготовки, здатність до комунікації, швидкість сприйняття інформації. Крім того, на даному рівні відбувається такий важливий момент, як підбір програми. Тут ключове значення відіграє здатність зацікавити учня своїм вибором, переконати в доцільності пропонованого матеріалу, а за спільного типу голосу самому виконати твір, що вимагає як від викладача, так і концертмейстера професійної виконавської форми.

Таким чином, можна говорити про те, що всебічне розкриття творчого потенціалу співака-початківця, крізь призму психологічно правильно знайденого індивідуального підходу, найбільш продуктивно відбувається під час занять в умовах класу.

Наступним рівнем творчої взаємодії педагога, концертмейстера та безпосередньо учня, є репетиційний процес, що містить в собі як підготовку до екзамену, так і до конкурсу або концертного виступу. Слід зазначити, що на даному етапі одним із самих мотивуючих факторів для музиканта-початківця може стати спільна творчість викладача і концертмейстера.

Спостерігаючи за процесом професійної роботи протягом репетицій, а також під час концертних виступів своїх наставників, учень осягає закони виконавської культури, сценічної майстерності та етики, специфіки ансамблевої взаємодії виконавців у цілому.

На наш погляд, у процесі репетицій загалом та концертного виступу зокрема, на відміну від роботи в класі, свого роду панівна роль у загальній

творчій взаємодії переходить до концертмейстера, який стає посередником між композиторським та, безумовно, педагогічним задумом виконуваних творів і слухачем. Саме концертмейстер, на відміну від педагога, нарівні з учнями стикається з нотним текстом та є безпосереднім учасником виступу.

Професійна стилістична інтерпретація творів концертмейстером стає фундаментом для реалізації творчого потенціалу співака, сприяє успішному виконанню на сцені. Тут важливе значення відіграє те, наскільки відповідально концертмейстер ставиться до самостійної підготовки концертного виступу, долає та працює над технічними труднощами, опановує новий матеріал.

Підкреслимо, що основним технічним критерієм професійного концертмейстера є вільне, доведене до певного рівня автоматизму, володіння своєю партією.

Таким чином, як відмічає О. Умрихіна, концертмейстеру «необхідно поєднати у собі якості, як досвідченого педагога-психолога, так і професійні уміння та сценічну витримку концертного піаніста і, окрім цього, постійно слухаючи себе якби осторонь знаходити єдино можливий у кожному конкретному випадку варіант гри ...» [5, с. 291]. У результаті самодисципліни, яка базується на постійному пошуку творчих та технічних рішень, використовуючи свої виконавські навички, у тандемі з викладачем, концертмейстер стає спеціалістом, який вловлює будь-які нюанси голосу, спричинені загальним психологічним та фізичним станом співака.

У свою чергу, здатність викладача переконати та донести своє бачення художнього та стилістичного задуму композитора, а концертмейстера – професійним супроводом підтримати співака під час виступу, являються основами успіху творчого розвитку і становлення молодого співака як професійного, нестандартно мислячого, самодостатнього та впевненого в собі музиканта.

Використані джерела

1. Кретов А. І. Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. Культурологічна думка. Київ, 2017. Вип. 12. С. 56-63.
2. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. ІМФЕ імені М.Т. Рильського. Київ, 2005. 20 с.
3. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: Монографія. Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів: Ліга-Прес, 2015. 557 с.
4. Ашихміна Н. В. Концертмейстерський клас: навчальний посібник. Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2019. 205 с.
5. Умрихіна О. Роль піаніста-концертмейстера в педагогічній освіті. Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. 2017. Вип. 2(2). С. 286–294.

Комар Володимир Олександрович (Volodymyr Komar),
старший викладач кафедри академічного і
естрадного вокалу та звукорежисури
Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(senior teacher of the department of academic
and pop vocals and sound engineering of the
Institute of Modern Art National Academy of
Culture and Arts Managers)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ЦИФРОВА МУЗИЧНА ПЛАТФОРМА SPOTIFY ЯК СУЧАСНИЙ ІНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ АУДІАЛЬНОЇ ПРОДУКЦІЇ

DIGITAL MUSIC PLATFORM SPOTIFY AS A MODERN TOOL FOR AUDIO PRODUCTS PROMOTION

Інструментарій музичного продюсера в ХХІ столітті постійно оптимізується. Розвиток технологій інтернет-маркетингу аудіальної продукції в культурно-мистецькому середовищі ХХІ століття призвів до появи нового інструменту популяризації в цифровому музичному середовищі – появи цифрових музичних платформ. Ми спробуємо описати

діяльність цифрових платформ з боку споживача і, що найголовніше в контексті сфери наших наукових досліджень, з боку музиканта, композитора, артиста, музичного продюсера.

Слід сказати, що за найбільш популярними музичними платформами прослідковується діяльність основних гравців на міжнародному ринку аудіо-візуальної продукції, світових лейблів (англ. Major Label – основний лейбл). Нагадаємо, що такими організаціями є Universal Music Group, 25,5%; Sony Music Entertainment; EMI Music; Warner Music Group, що в сукупності охоплюють близько 71,7 % світового ринку в даному сегменті.

За допомогою цифрових музичних платформ продюсер має змогу, викладаючи власні твори (фонокомпозиції музичного колективу), популяризувати їх, нарощувати цільову аудиторію на вітчизняному та міжнародних ринках аудіальної продукції, отримувати прибутки від прослуховування та завантаження музичних творів. В той же час, кожна широко розповсюджена в цифровому середовищі музична платформа пропонує музичному продюсеру різні набори інструментів для аналізу ринку й цільового сегменту власної аудиторії, прямої та контекстної реклами музичних творів, і, звісно ж, засобів для продажу музики. Зазвичай, це реалізується за рахунок укладення договору з платформою, обираючи певний пакет послуг, які цифрова музична платформа зобов'язується виконати.

Розглянемо найбільш розповсюджену на даний момент цифрову музичну платформу Spotify. Заснована шведським стартап-проектом «Spotify AB» в 2009р. [1], компанія працює з основними та незалежними музичними лейблами як стрімінгова платформа для прослуховування музики та подкастингу. Основному споживачеві – масовій аудиторії, що слухає музику на 186 різних музичних ринках різних країн та регіонів, Spotify [2] пропонує (в українському регіоні) безкоштовну підписку (передбачено прослуховування аудіореклами); індивідуальну преміум підписку (4,99 \$ на місяць); преміум підписку для двох (6,49 \$ на місяць), сімейну преміум підписку (7,99 \$ на місяць), і студентську індивідуальну підписку (2,49 \$ на місяць), що передбачає безперешкодне та без реклами

(у всіх випадках, крім безкоштовної версії) прослуховування онлайн, оффлайн (слід завантажити додаток та скачати відповідні фонокомпозиції), будь-якої музики та подкастів. Створені працівниками та клієнтами платформи тематичні, жанрові та інші підбірки музики полегшують життя масової аудиторії, а можливість створення та наповнення власних збірок забезпечує персоналізацію смаків та вподобань кожного користувача платформи. На даний час платформа охоплює активність 376 мільйонів споживачів по всьому світу, постійно й динамічно розвиваючись. Що стосується музикантів, композиторів, музичних продюсерів та незалежних лейблів: підвантажуючи свої фонокомпозиції в систему, вони підтверджують та надають організації часткові права (на стрімінг та ретрасляцію фонокомпозицій), а натомість отримують великий набір інструментів для популяризації власних творів. Короткий огляд інструментів Spotify для музикантів, композиторів, музичних продюсерів та лейблів:

1. Інструмент Marquee розміщує вашу нову фонокомпозицію у центрі з повноекранною рекомендацією, яка запрошує слухачів зануритися у вашу музику.
2. Інструмент Showcase дозволяє рекламувати ваші новинки та релізи каталогу з вибраним заголовком у будь-який час у верхній частині домашньої сторінки Spotify.
3. Режим Discovery допоможе вашим пісням охопити більше слухачів у персоналізованих списках відтворення без попередньої оплати.
4. Пропонування списку відтворення дає можливість поділитися ключовим контекстом ваших майбутніх треків із редакторами Spotify. Це 100% безкоштовно та доступно для всіх виконавців.
5. Кліпи – це короткі вертикальні відеоролики, які дозволяють виразити свою артистичність і поділитися своїм творчим процесом із шанувальниками, зберігаючи при цьому свою музику в центрі уваги.
6. Canvas – коротке, циклічне зображення до кожного свого треку на Spotify. Це обкладинка альбому для епохи потокового передавання.
7. Сторінки зворотного відліку дозволяють цільовій аудиторії попередньо зберігати майбутні альбоми, переглядати кліпи, досліджувати товари тощо.
8. Профіль виконавця, продюсера, лейблу є ключовим фактором того, як інформація

відображатиметься на Spotify. Можна змінити свою біографію та фотографії, ділитись оновленнями з шанувальниками за допомогою функції «Вибір виконавця», показувати сувеніри та графіки проведення концертів (сервіс рекламує майбутні концерти в стрічці подій у прямому ефірі, у вікні «Зараз відтворюється» тощо). 9. Незважаючи на те, що інструмент Loud & Clear є вашим джерелом даних, ресурсів і прозорості щодо гонорарів за трансляцію, ось ще кілька можливостей, які варто дослідити. Можна продавати та рекламувати сувенірну продукцію, щоб шанувальники могли знаходити, переглядати та купувати її прямо під час трансляції, адже музика та сувенірна продукція краще продаються разом. 10. Служба підтримки шанувальників дає змогу збирати поради від шанувальників або слухачів прямо у верхній частині профілю виконавця¹. 11. За допомогою стильових сегментів можна краще зрозуміти свою аудиторію, як часто вони слухають і як транслюють вашу музику. 12. Підштовхує здійснити правильні музичні маркетингові кроки за допомогою докладних показників щодо залучення релізів і конверсії слухачів. 13. Інструмент Fan Study допомагає вам розвивати свою базу шанувальників за допомогою інформації та пропонування дій, заснованих на наших дослідженнях поведінки шанувальників у всьому світі. 14. В платформи є кілька студій звукозапису, на яких працюють фахові інженери звуку. В музикантів є можливість абсолютно безкоштовно використовувати ці ресурси.

Також слід сказати, що за допомогою цифрової аналітики даний сервіс слідкує за просування артиста, музиканта, музичного продюсера та лейблу звукозапису на всіх міжнародних ринках, що спрощує складну процедуру отримання роялті. Підсумовуючи, слід сказати, що це далеко не повний перелік можливостей, які дає дана цифрова платформа. Ми обмежені форматом конференції, але обов'язково будемо продовжувати досліджувати цифрові стрімінгові платформи, оскільки вважаємо, що вони в сучасному світі є одним з найефективніших інструментів популяризації аудіальної продукції.

Використані джерела

1. Salmon, Chris (2009). *Welcome to nirvana*. Веб-сайт: *The Guardian* (London). URL : <https://web.archive.org/web/20090121093939/http://www.guardian.co.uk/music/2009/jan/16/downloading-music-spotify> (Дата звернення: 05.12.2023).
2. *Spotify for artists: where your music is everything*. Веб-сайт: *Spotify*. URL : https://artists.spotify.com/home?_gl=1*b19ssj*_gcl_au*MTMyNzU4MzEyMy4xNzAwMjIyMjg4 (Дата звернення: 05.12.2023).

УДК 902



Матушенко Валерій Борисович
(*Matushenko Valeriy*),

доктор філософії, кандидат
культурології, професор НАКККиМ, доцент,
професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки
України Лариси Хоролець, заслужений
працівник культури України (Doctor of
Philosophy, Candidate of Cultural Studies,
professor of National Academy of Culture and
Arts Management, docent, professor of the
directing department and acting skills named
after the People's Artist Larisa Khorolets of
Ukraine, Honored Worker of Culture of Ukraine)
<https://orsid.org/0000-0003-0581-7813>
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

СУЧАСНА БАЗА ВИВЧЕННЯ ТА ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

A MODERN BASIS FOR THE STUDY AND ORGANIZATION OF UKRAINIAN WEDDING RITUALS

Мета роботи – розгляд важливих питань щодо вивчення та організації сучасної української весільної обрядовості. Україна є унікальною державою, де збереглися як древні язичницькі весільні обряди, що виникли до Хрещення Київської Русі у липні 988 р., так і християнські весільні традиції та обряди, які з'явилися з прийняттям християнства. Базою дослідження є матеріал, накопичений автором з українських весільних обрядів, ритуалів, традицій, а також публікацій фактологічного характеру, які висвітлюють сутність питання. **Методологія.** У статті автором використані наступні методи

наукового дослідження: історичний, аналітичний та порівняльний. Ці методи надають можливість в повній мірі розглянути коло питань, пов'язаних із розглядом сучасної бази вивчення та організації української весільної обрядовості. **Наукова новизна.** Автор статті намагався детально проаналізувати як історичний аспект появи весільних українських обрядів, динаміку їх розвитку, формування як унікального культурологічного матеріалу, так і сучасні тенденції організації і впровадження весільної української обрядовості в процес проведення весіль з точки зору досвідчених і молодих українських вчених, науковців і культурологів в контексті наукового дослідження цієї актуальної проблеми. І велика роль в цьому процесі відводиться науковцям, працівникам культури, артистам-ведучим обрядових дій, продюсерам, культурологам, науково-педагогічним кадрам по вирішенню цієї важливої та стратегічної проблеми для України.

Висновки. Підводячи підсумки сучасної бази для вивчення весільних обрядів і весілля в цілому склалася досить широка джерельна база. Це свідчення стародавніх авторів, спостереження мандрівників-іноземців, що перебували на Україні, спеціальні дослідження древніх і українських етнографів. Але існує потреба систематизації накопичених матеріалів стосовно весільних обрядів в усіх етнографічних районах, зонах, місцевостях України. Для автора важливо показати реконструйовані та структуровані весільні обряди з урахуванням місцевих особливостей, характерних для регіону середньої Наддніпрянини, для чіткої організації і правильної методики проведення сучасних українських весіль артистами-ведучими на професійному рівні.

Ключові слова : Трипільська культура, Київська Русь, етнокультурний феномен, обряди, весілля, шлюб, молодий, молода.

Актуальність теми дослідження. На сьогоднішній день, під час повномасштабної війни російської федерації проти України, дуже важливо дбати про збереження української самоідентифікації, створенню сімей, любові до всього традиційного, народного, українського та продовженню українського роду.

Щоб правильно організувати та методично чітко провести сучасне українське весілля, треба знати історію виникнення українських весільних свят та народної обрядовості.

Мета дослідження. У статті розглядаються дуже важливі питання вивчення та організації сучасної української весільної обрядовості. Україна є унікальною державою, де збереглися як древні язичницькі весільні обряди, що виникли до Хрещення Київської Русі у липні 988 р., так і християнські весільні традиції та обряди, які з'явилися з прийняттям християнства.

Виклад основного матеріалу. З давніх-давен одруження завжди було однією з важливих, урочистих і хвилюючих подій. Спливали століття, падали

імперії, на зміну одним народам приходили інші, виникали нові держави й суспільні устрої, але завжди жарким полум'ям горіло бажання молодих людей до єднання в міцну сім'ю. Саме слово «весілля» народною свідомістю сприймається як означення радості, веселощів. Це урочистий момент не тільки в житті двох молодих люблячих сердець, але і двох родин, члени яких складуть нову сім'ю. Двері хати, де відбувається весілля, за давнім звичаєм, відкриті для всіх – званих і незваних, близьких і далеких – всіх, хто хоче, піднявши келих на честь молодого подружжя, побажати йому щасливого спільного життєвого шляху.

Що ж стосується історичного аспекту, то ще за часів Трипільської культури існувало триярусне пояснення всесвіту, трипільці вірили в надприродні сили і під керуванням жінки відправляли комплекс магічних ритуалів. Головні принципи керування й відправлення обрядових дій дійшли до нашого часу в первісній формі і є складовими української традиційної весільної обрядовості. Різні верстви населення Скіфської держави (за описом Геродота), а пізніше Київської Русі (за літописами), мали сформовані шлюбні звичаї, які відрізнялися своїми самобутніми рисами, ретельно зберігалися і підкорялися загальноприйнятим зовнішнім шлюбним законам [1]. З прийняттям християнства в Русі розпочалася активна боротьба представників християнської культури з язичництвом [2]. Церковники посилено намагалися взяти на себе провідну функцію регулювання, ритуального й документального санкціонування шлюбу серед усіх верств населення. Однак бажання більшості населення жити за традиціями своїх предків привело до стану «консервації» обрядової культури. Язичницьке віросповідання масово існувало на всій території Київської держави протягом XI–XIII ст. та зберігалося на окраїнах феодально-розділеної Русі до XIV ст. [3]. Тобто, на території сучасної України весільний звичаєво-правовий комплекс за своїми ритуалами був остаточно сформований до XI ст., а приблизно з XII ст. починає поступово трансформуватися й втрачати у свідомості людини своє первинне значення, набуваючи християнського впливу: механічно змінюються об'єкти поклоніння – в піснях імена язичницьких богів змінюються християнськими святими, у ритуальний обіг замість факелів вводять церковні свічки. Запроваджується церковне вінчання, яке не має чітко визначеного часу виконання у весільній драматургії. Навіть наприкінці XIX ст. у сільській громаді після вінчання (давалося свідоцтво, що вони чоловік і жінка) не дозволялося молодим жити разом, поки не зіграють народне весілля. Але, справивши весілля без вінчання,

молоде подружжя могло жити на віру [4].

Факти про шлюбні звичаї східних слов'ян Київської Русі дають підставу зробити припущення, що за своєю будовою традиційний весільний звичаєво-правовий комплекс XIX–XX ст. залишився близьким до традиційної весільної обрядовості X–XI ст. [5].

Матеріали про українське весілля, які були подані дослідником Яном Ласіцьким у книзі «*De Russorum, Moscovitorum et Tartavorum religione*», вважаються найдавнішими. Вони вийшли друком у Вільно 1582 року латинською мовою. Автор детально описав весільний обряд на Волині, починаючи зі сватання, яке відбувалося декілька разів перед весіллям. Ян Ласіцький розповідає про звичай викрадення дівчат та церковний шлюб, який відбувався приблизно о 23 годині. Подаючи опис весілля, автор зазначає, що тільки після його відправлення молодим дозволялося жити разом [6].

Досить повний опис української весільної обрядовості зробив Г. Л. де Боплан у книзі «Опис України», яка була надрукована у Франції в 1650 р. У ній французький військовий архітектор подав дуже цінну інформацію про одруження через викрадання та право дівчини свататись до парубка. Звичай же свататись дівчині до парубка навіть до цього часу зберігся на Харківщині, але у видозміненому вигляді, тобто мати парубка одна, або з дочкою, першою йшла сватати дівчину.

Гійом Л. Де Боплан зафіксував обряди сватання й запрошення на весілля, подав опис власневесільних і післявесільних обрядів, відзначивши, що музика і спів становлять неодмінну ознаку кожного весілля. Але автор не подав жодного зразка пісенного тексту. Ретельно описуючи обряди з психологічної точки зору, він перший звернув увагу на пісні, які виконували після «комори». Він дав одночасно два описи весілля – радісного і осоромленого, таким чином, зафіксувавши кардинальну тему у фольклорі – продовження роду людського з однозначним тлумаченням турботи і відповідальності батьків про дітей, де запорукою міцності роду є недоторканість жінки. Слід звернути увагу на те, що аналіз праці Г.Л. де Боплана дає підстави зробити висновок, що француз зробив узагальнений опис весіль, які спостерігав на території України. Цей факт і відсутність текстів весільно-обрядових пісень зменшують якість опису, однак не лишають його значення, як дуже цінного фактологічного джерела щодо дослідження української весільної обрядовості [7].

Але в українській історіографії прийнято вважати офіційним початком

весільних досліджень 1777 рік, коли вийшла праця Г. Калиновського «Опис весільних українських престонародних обрядів» [8]. Приймаючи цей запис весілля за першу спеціальну етнографічну працю, можна вважати його роком зародження української весільної етнографії. Дослідження радянських учених етнографів спростували цю думку. Зокрема, слід назвати роботу В.Ф. Горленка «Нариси з історії української етнографії» [1], в якій автор на основі численних архівних і наукових матеріалів минулих століть переконливо доводить, що розвиток української етнографії варто починати не з кінця XVIII – початку XIX століття, як це робили вчені до революції, а десь з XV століття. Автор відзначає, що в українців весілля завжди було найбільшим сімейним святом, проводилося з почестями, а головне – носило в собі високий морально-соціальний зміст.

У 1885 році етнограф Т. Осадчий у своїй книзі «Шлюбні угоди у малоросіян» писав: «Особливу міцність і твердість цьому союзу надають не чисто практичні інтереси, а тісний духовний зв'язок, що впливає з глибших вимог щедро обдарованої здатністю любити малоруської натури [9, с. 85]». І далі: «... невідомою щирість і простота стосунків, яка існувала в малоруській незайманій сім'ї, служать яскравим доказом чистоти і волі шлюбних союзів у малоросіян [9, с. 86]».

Ще з часів матріархату останнє слово в сім'ї залишалося за жінкою. І на такій морально-етичній платформі виховувались молоді парубки [10]. Вони з дитинства бачили м'яке, добросердечне відношення чоловіків в родині до своїх жінок, матерів, сестер, бабусь, дочок, а потім, самотійно одружившись, переносили почуття, виховання на своїх дружин та дітей. І це постійно діючий комплекс сімейних стосунків, який ми – нащадки отримали від своїх пращурів. А прикладами найважливіших дій жінки при проведенні весільних свят є такі обрядодії:

– вручення мамою молодої нареченою короваю – символу щастя та достатку в сім'ї;

– «прописка» тещею зятя після миття ніг та вдягання чобіт.

З давніх-давен на Русі було дуже багато звичаїв, пов'язаних з різними релігійними святами і повір'ями. Звичаї українського народу завжди приваблювали своєю красою, глибинною наповненістю, колосальним магічним підтекстом. Одним із таких завершених обрядодійств є весілля.

Утворенню сім'ї українці завжди надавали великого значення. Відповідно

до цього формувалась і весільна обрядовість – справжня народна вистава, що включала ігрові дії, танці, співи, музику, набуваючи характеру народного свята.

У характері весільної обрядовості відбилась народна мораль, звичаєве право, етнічні норми та світоглядні уявлення, що формувалися протягом століть. На це звертають увагу дослідники другої половини XIX ст., які досліджують витoki своєї культури та історії. Можна виділити таких авторів, як А. Афанасьєв, З. Болтарович, О. Боряк, Г. Булашев, Х. Вовк, В. Горленко, Б. Грінченко, М. Довнар-Запольський, М. Драгоманов, С. Килимник, М. Костомаров, Й. Лозинський, О. Маркевич, В. Охрімович, О. Потебня, А. Свидницький, М. Сумцов, П. Чубинський та ін.

Українське весілля як етнокультурний феномен є складовою народної культури, яке зберігає системно пов'язані між собою всі три ціннісні джерела – доетнічні (архетипні), етнічні й національні, яскраво розкриваючи „дух” нації. Під час весільної обрядовості відбувається своєрідний процес передачі етнокультурної інформації між поколіннями, що забезпечує спадкоємність самотності етносу. Про це йдеться в роботах авторів на початок XX ст. Це, насамперед, О. Воропай, М. Грушевський, Є. Кагаров, В. Камінський, В. Кравченко, І. Огієнко та ін.

У весільному обрядово-мистецькому комплексі міститься значний життєвий досвід українського народу, який передається художніми засобами. Вивчення весільної традиції є необхідним з точки зору розкриття мікросвіту української сім'ї, пізнавального аспекту всього розмаїття обрядової символіки, поетичної творчості, соціальної психології та сімейної педагогіки.

Описи української весільної обрядовості в радянський період містяться в книгах і статтях О. Ануфрієва, А. Байбуріна, В. Балущка, В. Борисенко, Н. Здоровеги, А. Іваницького, Л. Костенко, О. Курочкіна, А. Ніколаєва, С. Павлюка, Г. Пашкової, П. Романюка, В. Скуратівського, В. Топорова, Д. Угриновича, К. Чистова, І. Щербини та ін.

Ці автори висвітлюють різні аспекти щодо традиційного укладання шлюбу, але обмежуються вивченням якогось окремого питання, не дають уяви про цілісність обрядів тощо.

Таким чином, відродження українських весільних обрядів з їх символікою та пісенністю ще недостатньо вивчене. Традиційне весілля рідко розглядалося як феномен народної культури і мистецтва. Тому ця галузь української народної художньої культури є сферою, неповно висвітленою в

науковому плані. Вона потребує комплексного культурологічного дослідження [11, 12].

За визначенням відомого етнографа В. Наулка, «Обряд – це колективні символічні дії, здійснювані з нагоди найважливіших подій у житті людини, сім'ї, колективу» [12, с. 282]. А створенню сім'ї в народі завжди надавалося надзвичайно великого значення. Це відбилося у самій його назві: давньоруська «радість», українське «весілля», білоруське «вяселле» [11].

У структурі весільної обрядовості знайшли відображення народна мораль, звичаєве право (неписані закони, які регулювали життя в громаді та сім'ї), етичні норми та світоглядні уявлення, що формувалися протягом століть. В Україні, наприклад, людину вважали за самостійну тільки після одруження [13]. У цій царині формувалася міжпоколінна спадкоємність, котра зберегла різноманітні часові нашарування. Найдавніші з них набули рис архаїчності, оскільки їх первісний сенс не відповідав новим соціальним умовам. Так, збір молодих учасників «весільного поїзда», або «весільного походу», імітація викрадення нареченої, подолання перешкод на шляху до молодої (перейма) – всі ці весільні дійства, що збереглися до початку ХХ ст., а в окремих випадках зустрічаються на сільських весіллях і сьогодні, – свідчення давньої форми шлюбу умиканням; діалог старостів про куницю та мисливця, взаємний обмін подарунками сватів, викуп коси, виплата грошового штрафу «за безчестя» – своєрідний відгомін давнього звичаю укласти шлюб на основі купівлі-продажу.

Українські весільні обряди, які ми спостерігаємо тепер, зародилися ще до утвердження християнства. Обряди ці надзвичайно широкі й змістовні і мають виразний дохристиянський ритуальний характер. І на ці обряди ще й тепер дивляться, як на істотну, найголовнішу частину побрання, без чого дівчина не може стати «законною» жінкою. Ще й сьогодні головною назвою парування молодих є слово «братися», побратися, побрання. А українське весілля не можна уявити без народних пісень, серед яких є багато дуже старих, що натякають або свідчать про архаїчність звичаїв. Пісні в народних святкуваннях і обрядах парування й побрання молодих відіграють важливу роль: вони провідні у веснянках, у Купайлі, вони ж відбиваються у таких святах-обрядах, як хапання калити, прив'язування колодок за кару хлопцям, що своєчасно не одружилися та ін.

В українського народу міцно утримується звичай, щоб молодшу доньку

не видавати заміж, поки не вийде старша. Традиція ця зберігається і тепер. Про це згадано у Біблії, де Лаван каже Якову: «У нашій місцевості не робиться так, щоб віддавати молодшу перед старшою» [14, с. 115]. В романі Анатолія Свидницького (1834–1871) «Люборацькі» (1862), переповненому описами українських звичаїв, паніматка Люборацька каже: «В мене всі дочки рівні, на вибір їх не маю. Коли хочете, беріть старшу [15, с. 117]».

На святкування шлюбів в Україні є певні пори року, але найчастіше вони відбуваються восени – по закінченні польових робіт.

Весільний ритуал у всіх народів перетнутий його релігійними віруваннями; мінялися релігії, але обряд шлюбу залишався стародавнім, приймаючи потроху й нове від Нової віри. В українських весільних обрядах взагалі багато такого, що знаходимо і в інших народів, слов'янських і інших європейських [16].

Молоду призначає Бог, і своєї пари ніяк не оминеш. В українців, як зазначав видатний дослідник Хв. Вовк, є старе повір'я, що «...на тому світі, на Небі, сидить старий дід – Бог, і в'яже до пари шматки кори – це шлюбні пари, і як він зв'яже, так і буде» [17, с. 218].

У світовій етнографії професору М. Сумцову належить, на нашу думку, пріоритет у розробці та класифікації весільного обряду. Його праці «Про весільні обряди...» (1881), «Релігійно-міфічне значення малоросійського весілля» (1885), «До питання про вплив грецького і римського весільного ритуалу на малоросійське весілля» (1886), «Культурні переживання» (1890) та «Символіка слов'янських обрядів» (1996) мають комплексний характер. У них розглядаються проблеми походження й значення складових весільної обрядовості; подається систематизація весільних ритуалів за розділами з юридичних, історичних, а також міфологічних поглядів на ті чи інші події, водночас проводяться паралелі з весільними обрядами інших народів Західної та Східної Європи. М. Сумцов першим започаткував всебічне наукове вивчення українського весілля і визначив значення фактологічного матеріалу слобожанської весільної обрядовості, який і на сьогодні потребує культурологічного дослідження.

Праці Миколи Сумцова стали теоретичним підґрунтям для наукової розробки в галузі слов'янської фольклористики. Вони заклали основу для етнологічних досліджень весільної обрядовості геніального етнографа та класика української обрядовості Х. Вовка «Студії з української етнографії та

антропології» (1895) та «Шлюбний ритуал та обряди на Україні» (1926). Крім того, можна виділити дуже цікаві дослідження В. Охрімовича «Значення малоруських весільних обрядів і пісень в історії еволюції сім'ї» (1891), Е.Кагарова «Що визначають деякі весільні українські обряди» (1926), «Форми та елементи народної обрядовості» (1928), Н. Здоровеги «Нариси народної весільної обрядовості на Україні» (1974), В. Борисенко «Сімейно-побутові звичаї та обряди трудящих Києва» (1983), «Весільні звичаї та обряди на Україні» (1988), «Обряди життєвого циклу людини» (1997), «Нариси з історії української етнології 1920–1930 рр.» (2002), «Традиції і життєдіяльність етносу» (2000), в працях, які зробили дуже багато для визначення основних критеріїв диференціації шлюбного дійства.

Що стосується часів Незалежності, то дуже цікавими є автореферати дисертацій сучасних українських етнографів, культурологів та мистецтвознавців.

А. Іваницький у роботі «Українська народна музична творчість» (1997) професійно дає загальну характеристику драматургії весілля, його учасників, хору та оркестру, проводить аналіз жанрових та інтонаційно-стильових особливостей весільних пісень [18]. Виявляючи глибинний взаємозв'язок пісні із синкретичним мистецтвом обряду, дослідник пояснює головні якості обрядової пісні – циклічність і стильову поліпластовість. Він здійснює гіпотетичний аналіз умов існування регіональних традицій обрядової весільної пісенності з визначенням їх відмінностей у територіальному поширенні. Через віки народ проніс щиру, палку любов до звичаїв, пов'язаних зі шлюбом.

В. Стрельчук у своєму посібнику «Історія масових свят» (2008) дає вичерпну характеристику історії виникнення свят просто неба, розглядає сімейні свята та урочистості [2].

В роботі С. Козяр «Українська родинна обрядовість» віхи людської долі: весілля, похорон» висвітлено перебіг весільного та поховального обрядів на Поділлі. Розкрито суть, символіку весільних атрибутів та обрядових дій. Наводяться деякі пісенні зразки [19].

І. Щербина у своєму дослідженні «Українське весілля як етнокультурний феномен» надає комплексний теоретичний аналіз семантики української весільної обрядовості на матеріалах слобожанської обрядово-пісенної традиції [20]. Дуже оригінально аналізує українські обряди М. Маєрчик у своїй роботі «Українські обряди родинного циклу крізь призму моделі переходу» [21].

Л. Бондарчук розглядає загальну систему весільних обрядодій, окремих мікрополів специфічних ритуалів польського весілля та характеризує принципи структурування обрядових парадигм у праці «Обрядова весільна лексика польської мови» [22].

Дослідниця Н. Петрова у своїй роботі «Українська традиційна весільна обрядовість Одещини 20 – 80-ті рр. XX ст.» узагальнила інформацію, одержану з письмових джерел і польових матеріалів, із застосуванням порівняльно-історичного аналізу як одного з важливих методів типологізації, за допомогою якого відновлено структуру весільної обрядовості, визначено її локальні, регіональні та стадійні відмінності, вивчено етнічні особливості весілля українців, з'ясовано наслідки взаємодії з традиціями молдован, росіян, болгар та іншими етнічними групами регіону [12].

На основі даних Подільсько-Волинського регіону підготовлено дослідження З. Марчук «Українське весілля: генеалогія обряду», в якій на підставі фольклорного матеріалу (текстів весільних пісень, усних оповідань на тему весільних звичаїв) розглянуто особливості походження та розвитку весільного обряду, розкрито його зв'язки з різними історичними епохами та культурами [23].

Що стосується теми функціонування, поетики, символіки українських весільних пісень, то цю тему розглянула в своїй роботі «Весільні пісні Поділля: функціонування, поетика, символіка» дослідниця С. Маховська [24].

Та найцікавіше дослідження із сучасних робіт, на думку автора, зроблене в роботі І. Несен «Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX – XX ст.)». У цій роботі дуже ретельно розглядається сусідній регіон Полісся, так як це місце побутування реліктових етнографічних явищ і район, який найбільше постраждав від Чорнобильської катастрофи, а тому потребує найбільшої уваги [25].

Висновки. Таким чином, для вивчення, аналізу, наукового обґрунтування та організації української весільної обрядовості в цілому утворилася досить широка джерельна база. Це свідчення стародавніх авторів, спостереження мандрівників-іноземців, що перебували на Україні, спеціальні дослідження древніх та українських етнографів. Але існує потреба систематизації накопичених матеріалів стосовно весільних обрядів в усіх етнографічних районах, зонах, місцевостях України. Для автора важливо показати реконструйовані та структуровані весільні обряди з урахуванням місцевих

особливостей, характерних для регіону середньої Наддніпрянщини, для чіткої організації і правильної методики проведення сучасних українських весіль ведучими на професійному рівні.

Використані джерела

1. Горленко В. Ф. Нариси з історії української етнографії та російсько-українських етнографічних зв'язків. Київ : Наук. Думка. 1964. 248 с.
2. Стрельчук В. О. Історія масових ігор. Навчальний посібник. Київ : КНУКіМ. 2008. 252 с.
3. Романюк П. Ф. Поліське весілля обряд і лексика. Полісся: мова, культура, історія. Матеріали міжнародної конференції. Київ : Асоціація етнологів, 1996. С. 110–113.
4. Курочкін О. В. До історії сватання на Україні // НТЕ, 1971. № 4. С. 77-80.
5. Балушок В. Г. Роль жінки в юнацьких ініціаціях давніх слов'ян // Родовід, 1994. №9. С.18–25.
6. Ласіцький Ян. De Russorum, Moscovitorum et Tartavorum religione. Вільно, 1582. 278 с.
7. Боплан Г. Л. Весільні звичаї українців у першій половині XVII століття. Весілля (у двох книгах). Книга 1. Київ : Наук. Думка. 1970. С. 63-68.
8. Калиновський Г. Опис весільних українських простонародних обрядів. 1777. 7 с.
9. Осадчий Т. Шлюбні угоди у малоросів. 1893. Кн. 18. № 3. 130 с.
10. Лозко Г. Українське язичництво. Київ : Укр. центр духовної культури. 1994. 96 с.
11. Матушенко В. Б. Організація і методика проведення весільних свят: підручник з Грифом МОН України. Київ : НАКККіМ. 2013. 200 с.
12. Наулко В. І. Культура і побут населення України. Київ : Либідь, 1993. 288 с.
13. Петрова Н. О. Весільна обрядовість українців південно-західної України: порівняльний аналіз // Проблеми етнології, фольклористики, мистецтвознавства Поділля та Південно-Східної Волині: історія і сучасність. Науковий збірник. Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА. 2002. С. 118–126.
14. Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета. Киев : Украинское библейское общество, 2000. 925 с. (Побут. 24,60; Руф. 4, 11-14; Тов. 8, 4-8).
15. Боровський Я. Є. Світогляд давніх киян. Київ : Наук. думка. 1992. 176 с.
16. Павлюк С. П. Українське народознавство. Київ : Знання, 2006. 568 с.
17. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. Київ :

Мистецтво. 1995. 326 с.

18. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість (методологія і методика). Навчальний посібник. Київ : Заповіт. 1997. 392 с.

19. Козяр С. Українська родинна обрядовість. Віхи людської долі: весілля, похорон / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Хмельницький, 2000. 72 с.

20. Щербіна І. В. Сутність традиційного весільного обряду в Україні // Культура України: Зб. Статей: Вип. 4 / Під ред. проф. М. В. Дяченка, проф. В.М. Шейка. Харків : ХДАК. 1997. С. 101–110.

21. Маєрчик М. С. Українські обряди родинного циклу крізь призму моделі переходу: автореф. дис. канд. істор. Наук; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ. 2002. 20 с.

22. Бондарчук Л. М. Обрядова весільна лексика польської мови: автореф. дис. канд. філос. наук НАН України. Ін-т укр. мови. Київ. 2003. 20 с.

23. Марчук З. В. Українське весілля: генеалогія обряд. Поділ.-Волин. Народнознав. Центр. Рівне: Волинські Обереги. 2004. 84 с.

24. Маховська С. В. Весільні пісні Поділля : функціонування, поетика, символіка : автореф. дис. канд. філолог. наук; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ. 2004. 18 с.

25. Несен І. І. Весільний ритуал Центрального Полісся : традиційна структура та реліктові форми (середина ХІХ–ХХ ст.): автореф. дис. канд. істор. наук; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. Київ. 2004. 21 с.

References

1. Gorlenko V.F. Essays on the history of Ukrainian ethnography and Russian-Ukrainian ethnographic relations. – Kyiv: Nauk. Dumka. 1964. 248 p.

2. Strelchuk V.O. History of mass games. Textbook. Kyiv: KNUKiM. 2008. 252 p.

3. Romanyuk P.F. Polissya wedding rite and vocabulary. Polissya: language, culture, history. Proceedings of the international conference. Kyiv: Association of Ethnologists, 1996. P. 110–113.

4. Kurochkin O. V. To the history of matchmaking in Ukraine// NTE, 1971. No. 4. P. 77–80.

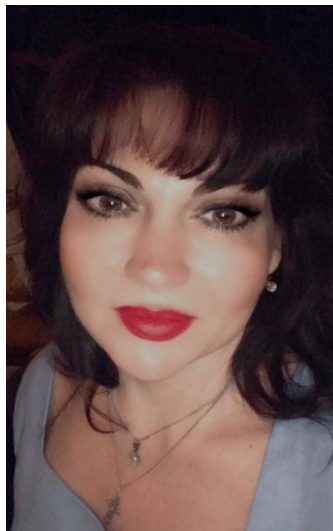
5. Balushok V.G. The role of women in the youth initiations of the ancient Slavs// Rodovid, 1994. - No. 9. P.18–25.

6. Lasitsky Jan. De Russorum, Moscovitorum et Tartavorum religione. Vilno, 1582. 278 p.

7. Boplan G. L. Wedding customs of Ukrainians in the first half of the 17th century. Wedding (in two books). Book 1. Kyiv: Nauk. Dumka. 1970. P. 63–68.

8. Kalinovsky G. Description of Ukrainian rustic wedding rites. 1777. 7 p.
9. Osadchy T. Marriage contracts among the Little Russians // Ethnographic review. 1893. Book 18. No. 3. 130 p.
10. Lozko G. Ukrainian paganism. Kyiv: Ukrainian Center for Spiritual Culture. 1994. 96 p.
11. Matushenko V.B. Organization and methods of conducting wedding celebrations: a textbook with the seal of the Ministry of Education and Science of Ukraine. Kyiv: NAKKKiM. 2013. 200 p.
12. Naulko V.I. Culture and life of the population of Ukraine. Kyiv: Lybid, 1993. 288 p.
13. Petrova N.O. Wedding rituals of Ukrainians of southwestern Ukraine: a comparative analysis// Problems of ethnology, folklore, art history of Podillia and southeastern Volhynia: history and modernity. Scientific collection. Kamianets-Podilskyi: Abetka-NOVA. 2002. P.118-126.
14. Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments. Kyiv : Ukrainian Biblical Society, 2000. 925 p. (Pobyt. 24,60; Ruf. 4, 11-14; Tov. 8, 4-8).
15. Borovskyi Ya.E. Worldview of Ancient Kyivans. Kyiv: Nauk. Dumka. 1992. 176 p.
16. Pavlyuk S.P. Ukrainian Ethnology. Kyiv: Znannia, 2006. 568 p.
17. Vovk Khv. Studies in Ukrainian Ethnography and Anthropology. Kyiv: Mystetstvo. 1995. 326 p.
18. Ivanytskyi A.I. Ukrainian folk musical creativity (methodology and techniques). Textbook. Kyiv : Zapovit. 1997. 392 p.
19. Kozyar S. Ukrainian family rituals. Milestones of human destiny: wedding, funeral/Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M.T. Rylskyi NAS of Ukraine. Khmelnytskyi, 2000. 72 p.
20. Shcherbina I.V. The essence of the traditional wedding ritual in Ukraine// Culture of Ukraine: Collection of Articles: Issue 4 /Edited by prof. M.V. Dyachenko, prof. V.M. Sheika. – Kharkiv: KhDAK. 1997. P. 101–110.
21. Mayerchyk M.S. Ukrainian rituals of the family cycle through the prism of the transition model: author's abstract. Dissertation Candidate of History of Sciences; M.T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology, NAS of Ukraine. Kyiv. 2002. 20 p.
22. Bondarchuk L.M. Ritual Wedding Lexicon of the Polish Language: Author's Abstract of Dissertation Candidate of Philology, NAS of Ukraine. Inst. of Ukrainian Language. Kyiv. 2003. 20 p.
23. Marchuk Z.V. Ukrainian Wedding: Genealogy of Ritual. Podol. Volyn. Ethnological Center. Rivne: Volynski Oberegi. 2004. 84 p.
24. Makhovska S.V. Wedding Songs of Podillya: Functioning, Poetics, Symbolism: Author's Abstract of Dissertation Candidate of Philology, NAS of Ukraine. Kyiv. 2004. 18 p.

25. Nesen I.I. Wedding ritual of Central Polissya: traditional structure and relict forms (mid-19th – 20th centuries): author's abstract. dissertation. candidate of historical sciences; M.T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv. 2004. 21 p.



Мусієнко Валентина Іванівна (Valentina Musiienko),
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного виховання
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого
(Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Associate Professor
of the Department of Music Education
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi
University of Theatre, Cinema and Television)
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ ДОБОРУ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ АКТОРА В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ

FEATURES OF THE SELECTION OF AN ACTOR'S VOCAL REPERTORY DURING THE LEARNING PROCESS

Вокальна підготовка є невід'ємним елементом формування цілісного акторського профілю, водночас виступаючи і професійною перевагою, і виробничою необхідністю у провадженні майбутньої мистецької діяльності. Під час навчання актора у закладах вищої та фахової передвищої освіти вокальна компонента забезпечується за рахунок дисциплін «Сольний спів», «Сценічний спів», «Вокальний тренінг», «Музично-драматична студія», «Робота актора у музично-драматичному театрі» тощо. Назва і наповнення дисциплін залежать від закладу освіти та особливостей освітніх програм, проте домінантною метою є, перш за все, саме здобуття вокальних вмінь, навичок і досвіду їх практичного застосування у сценічному просторі.

Особливістю процесу вокальної підготовки акторів є нерегламентованість первинних навичок при вступі до закладу освіти. Оскільки вокал при підготовці фахівців у галузі 026 «Сценічне мистецтво»

є лише складовою етапів та результатів навчання, а не основним напрямом, то в межах одного курсу та однієї академічної групи є здобувачі з абсолютно різною музичною підготовкою: від початкового рівня, коли здобувач не був дотичним до музичних дисциплін ані вокальних, ані інструментальних, і тільки після вступу починає свій вокальний розвиток, до професійного, коли присутня попередня фахова передвища або вища музична освіта. Основна ж частина здобувачів, як правило, має певний музичний вокальний або інструментальний досвід у державних чи приватних музичних школах.

Різний рівень підготовки створює необхідність підбору якісного вокального матеріалу в процесі навчання, який буде не лише враховувати певний рівень підготовки, природні данні, тип та діапазон голосу, але й дозволить розкрити акторський потенціал як особисто, так і в колективній творчості, і контексті музичних творчих проєктів під час навчання. З огляду на те, що студентський колектив має своєрідний мікроклімат, є необхідність до прорахування викладачем моменту конкуренції і вжиття превентивних заходів для збереження рівності здобувачів, особливо під час публічних виступів, аби не акцентувати увагу на тому, що певна категорія здобувачів має нижчий рівень первинної музичної підготовки.

У роботі викладача-вокаліста з акторами, на відміну від вокалістів, у яких, як правило, не прийнято транспонувати твори у вищу чи нижчу тональність, є можливість коригування тональності відповідно до можливостей діапазону та типу голосу, зацентрувавши увагу саме на характері твору і врахувавши користь конкретного твору для розвитку вокальних можливостей здобувача. Це надає можливість також працювати з творами, які написані для іншого типу голосу, наприклад, транспонувати твір для тенора у тональність баритона. Також акторам під час публічних виступів, на відміну від вокалістів, дозволяється дублювання інструментом вокальної партії, навіть якщо це не передбачено в акомпанементі твору.

Можна виокремити ряд обов'язкових властивостей, якими мають бути наділені вокальні твори у репертуарі актора під час навчання, серед яких:

- Користь матеріалу за характеристикою вокальної техніки для розвитку вокальних можливостей здобувача. Особливо це стосується матеріалу, який не призначений для публічного виконання, а має відгравати виключно навчальну роль (вокалізи, вокальні вправи та навчальні твори).

- Відповідність матеріалу типу та характеру голосу, вокальним можливостям та діапазону.

- Можливість матеріалу розкрити творчий (акторський) потенціал при втіленні сценічного образу.

- Відповідність характеру героя або персонажа музичного твору, який необхідно втілити на сцені, психо-фізичним та характерним особливостям здобувача.

- Відповідність подальшим професійним потребам актора. Зокрема – вміння працювати в різних жанрах музичного та сценічного мистецтва.

- Різноманітність. Специфіка професії передбачає необхідність набуття досвіду вокально-сценічної та акторської роботи в класичних аріях, романсах, в естрадних та мюзиклових творах, опереті, народних піснях.

- Своєчасність. Через необхідність опрацювання різних жанрів та стилів музичного мистецтва та потребу у перманентному вокальному розвитку здобувача, викладачу необхідно пробудовувати стратегію від простішого до складного із регулярним оновленням репертуару, відповідно до потреб освітньої програми, актора та етапів його вокального розвитку.

Процес добору музичного матеріалу на всіх етапах навчання акторів передбачає володіння викладачем великою репертуарною палітрою із різних стилів та жанрів музичного і музично-театрального мистецтва, розуміння рівня їх складності та доцільності до конкретного актора, а також – спеціальні навички з теорії акторської майстерності (класифікація типажів, психофізика, емоційність, амплуа тощо) для компетентного підходу та досягнення максимальної ефективності вокальних занять.

Використані джерела

1. Белявіна Н. Д. Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін. Київ : НАКККіМ, 2015. 250 с.

2. Фількевич Г. М. Співдружність муз. театр-музика-кіно: монографія. Київ : Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2005. 76 с.



**Садовенко Світлана Миколаївна
(Svitlana Sadovenko),**

*доктор культурології, професор,
професор кафедри вокального мистецтва,
професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки
України Лариси Хоролець Інституту
сучасного мистецтва Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв, член
Національної Всеукраїнської музичної спілки,
член Національної ради жінок України, член
правління Київської міської організації НВМС,
заслужений діяч мистецтв України (Doctor of*

*Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Vocal Art,
Professor of the Department of Directing and Acting named after People's
Artist of Ukraine Larysa Khorolets Institute of Contemporary Art National
Academy of Culture and Arts Management, member of the National All-
Ukrainian Musical Union, member of the National Council of Women of Ukraine,
member of the board of the Kyiv City Organization of the NVMS,
Honored Art Worker of Ukraine)*

ORCID [0000-0001-9166-5259](https://orcid.org/0000-0001-9166-5259)

e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

**ЗДІБНОСТІ, ОБДАРОВАНІСТЬ, ТАЛАНОВИТІСТЬ,
ГЕНІАЛЬНІСТЬ: ВПЛИВИ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ, ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК**

**ABILITIES, GIFT, TALENT, GENIUS:
INFLUENCES, INTERPRETATIONS, INTERCONNECTION**

Наполеон якось виказав думку про те, що розум і воля полководця мають дорівнювати один одному, як два боки квадрата. У наш час не тільки від полководця вимагається така двохмірність. З посиленням комунікацій, інших різноманітних засобів впливу на оточуюче середовище особистий вплив людини на історію також збільшився.

Двохмірності тут вже недостатньо. Ми є свідками, що незмірні лиха стаються з людством тільки тому, що чиясь воля виявилась сильнішою, ніж розум або навпаки розум – сильніший від волі. А скільки нещасть сталося із-за відсутності третього компонента – етичного. Адже людина, навіть з розвинутою волею й розумом та відсутньою етикою, стає небезпечною.

Найбільш актуальними для людства є ті напрямки діяльності, які в світі розвитку духовності вивчають взаємозв'язок процесів мислення і активної творчої уяви у людини. Вирішення саме цього питання буде нашим першочерговим завданням.

«Геній падає з неба...», – ці знані слова належать французькому мислителю, письменнику Дені Дідро. Вони означають, що талановиті люди народжуються випадково, і багато потенційних геніїв не отримують належного виховання та можливостей для розвитку, тому можуть так і залишитися не розкритими. Тут є доречним додати продовження цієї цитати: «І на один раз, коли він (геній) зустрічає ворота палацу, приходиться сто тисяч випадків, коли він падає мимо». Тобто Д. Дідро порівнював це з тим, що геній падає з неба, і на один випадок, коли він падає біля палацу (тобто має сприятливі умови для розвитку), припадає сто тисяч випадків, коли він падає мимо. Проаналізувати умови цього палацу, яким чином безпомилково створити/виготовити/випродувати його ворота, щоб влучно в них вцілити – це друга наша задача.

Якщо прослідкувати за історією розвитку людської цивілізації (або хоча б за історією середземноморської, європейської цивілізацій), то неможливо не помітити один хвилюючий уяву факт: генії та відомі люди дуже часто, з якоюсь дивовижною закономірністю з'являються то тут, то там – просто-таки спалахами, групами. Один із таких спалахів відбувся у період Золотого століття Стародавніх Афін, у століття Перикла. У цього державного діяча буквально водночас за столом збирались такі визнані в усьому цивілізованому світі генії, як один з найобдарованіших майстрів давньогрецького мистецтва епохи високої класики, скульптор Фідій (*грец. Φειδίας*) (V ст. до н. е.), драматург, творець безсмертних трагедій Софокл

(трагедія «Антигона» (*грец. Αντιγόνη*), створена 441 р. до н. е., базується на фіванському циклі міфів. Український переклад Бориса Тена), філософи Сократ (*грец. Σωκράτης*) (прибл. 470–399 до н. е), засновник західної філософії; Платон (*грец. Πλάτων*) (427–347 рр. до н. е.), основоположник об'єктивно-ідеалістичної філософії; Анаксагор (*дав.-грец. Αναξαγόρας*) (бл. 500 рр. до н. е.), засновник афінської філософської школи; Зінон (*дав.-гр. Ζήνων*) (прибл. 435 р. до н.е.), софіст Протагор (*дав.-грец. Πρωταγόρας*) (близько 485 до н.е. – близько 410 до н.е.). Майже всі вони були корінними громадянами Афін. І хоч місто Афіни нараховувало не більше 60 тисяч вільних громадян, майже всі вище названі генії формувалися разом, не приїхавши з інших районів Греції. Проте ніякі дані генетики не дозволяють припускати, що афіняни за своєю спадковістю перевершували народи, що жили навкруги. І все ж таки питання виникає: звідки такий «викид геніїв»?

Секрет у тому, що оточуюче середовище стимулює до того чи іншого виду обдарування, творчості, діяльності. Всі ці люди належали до одного соціального прошарку з установленими традиціями, підкріпленими соціальною наступністю. В спілкуванні один з одним, у взаємному впливі один на одного, а також дякуючи тому, що їх творчість була потрібна не тільки вузькому колу шанувальників, але й широким масам вільного міського люду – всі вони змогли реалізувати надані їм природні задатки.

Творчість є похідною реалізації індивідуумом унікальних потенцій у визначеній області. Тут реалізація здібностей у самодіяльності людини розглядається як потреба в самореалізації, яку особистість ніколи не зможе повністю задовольнити. Також велику зацікавленість викликають погляди та індивідуальні точки зору на процес творчості відомих осіб, знайомство з якими є корисним.

Природне бажання та потреба людини зробити свій внесок на благо суспільства, а також потреба в самореалізації, надає особистості можливість прожити повне гармонії життя, перспективу жити в своїх творіннях та спадщині, залишеній нащадкам.

Засновник «аналітичної психології» швейцарський психолог К. Юнг відмічав, що психологія як наука про душевні процеси може бути взаємопов'язана з естетикою. Тому, розглядаючи процес художньої творчості, естетика не може обійти своєю увагою психологічні його аспекти. Деякі теоретики вважають, що художня геніальність є формою розумової патології. Зокрема, А. Шопенгауер підкреслював, що геніальність рідко зустрічається в союзі з розумністю, а геніальні індивідууми часто піддаються сильним афектам та нерозумним пристрастям.

Микола Гоголь розглядав мистецтво як могутній інструмент впливу на суспільство, здатний змінювати світ на краще. Він вірив у здатність мистецтва надихати людей на величні вчинки, піднімати над буденністю, допомагати знайти сенс життя, пробуджувати високі почуття та спонукати до творчості.

Існує ієрархія, яка характеризує ступінь схильності людини до художньої творчості: здатність – обдарованість – талановитість – геніальність.

Американський психолог Д. Гілфорд відмічає в процесі творчості шість здібностей художника: швидкість мислення, аналогії та протиставлення, експресивність, вміння переключатися з одного класу об'єктів на інший, адаптаційна гнучкість або оригінальність, вміння надавати художній формі необхідні обриси.

Художня обдарованість передбачає гостроту уваги до життя, вміння вибирати необхідні об'єкти, закріплювати в пам'яті певні враження, «діставати» їх з пам'яті, включаючи багату систему асоціацій та зв'язків, продиктованих творчою уявою.

В свій час про загадковість процесу творчості, осмислюючи феномен геніальності, висловлювався І. Кант: «Ньютон всі свої кроки, котрі він зробив від основ геометрії до своїх великих та глибоких відкриттів, міг представити абсолютно наглядними не тільки собі самому, але й кожному іншому і визначити їх для наступництва; але ніякий Гомер або Віланд не може показати, як з'являються та об'єднуються в його голові повні

фантазії і разом з тим багаті думками ідеї, тому що сам не знає цього і, відповідно, не може навчити цьому нікого іншого» [1]. З цієї тези німецький філософ виводить свою модель інтерпретації проблеми «геній – майстер – викладач».

Показово, що концептуально ці міркування споріднені з ідеями Теофраста та Леонардо да Вінчі щодо вроджених здібностей, фантазії, природи натхнення тощо. Мислителі переконані в неможливості за чиймось бажанням виховати творчу особистість. Леонардо да Вінчі розвивав свої міркування, керуючись власним досвідом: учень повинен перевершити свого вчителя. Натомість І. Кант вважав, що геній навчає не настановами, а власними творами, які в жодному разі не можуть бути об'єктом для наслідування. Вони мають стати стимулами для успадкування «з боку іншого генія, в якому вони збуджують почуття власної оригінальності й бажання бути в мистецтві вільними від примусовості правил таким чином, щоб само мистецтво завдяки цьому отримало нове правило і талант виявив себе як зразковий» [1, с. 234].

Перенесемось до Італії XIII століття. В плодотворній долині річки По, на перехресті доріг зі сходу на захід і з півночі на південь трапляються важливі і вже безповоротні зміни. Пополани (торговці та ремісники) Флоренції, добившись у XIII столітті відміни кріпосного права, створили міцний прошарок міського люду, який був здатний розуміти архітектуру, музику, художню творчість. Люди щоденно проводили багато годин у храмах, адже католицька церква, окрім 52 неділь, має щорічно ще півсотні свят.

У XIV столітті у Флоренції від 8 до 10 тисяч людей ходили до початкової школи, не менше тисячі – до середньої і від 500 до 600 юнаків щорічно відвідували вищі навчальні заклади. Як при цьому не наступити Відродженню?

Відродження – це епоха масового потягу до культури, знань, мистецтва; масового попиту на художників та художню творчість не тільки зі сторони меценатів. Це епоха масового попиту на розумних людей. Обдаровані учні навчаючись, обговорюючи, змагаючись,

критикуючи створювали у безлічі майстерень ту виключну атмосферу, ту «критичну масу», з якої починається цінна реакція творчості, з якої неминуче повинні спалахувати особливо обдаровані та цілеспрямовані генії типу Мікеланджело та Леонардо.

Відтак, де б не з'являлись ідеальні або навіть оптимальні умови, суспільний попит на той чи інший талант, – обов'язково цей попит підіймав велику кількість особливо обдарованих або навіть геніальних людей. При цьому, частота зародження потенціальних геніїв в усі епохи і у всіх народів однакова, втім тих, хто зумів себе реалізувати, набагато менше. Тому необхідно вивчати природу виникнення талантів і геніїв і досконально готувати підґрунтя для їх успішної реалізації.

Терміни «здібний», «обдарований», «талановитий» подеколи використовуються як синоніми, відображаючи ступінь вираження здібностей. Однак, поняття «талановитий» підкреслює природні дані людини. Поняття «здібний» визначається через співвідношення з успіхами в діяльності.

При визначенні поняття «талант» підкреслюється його вроджений характер. Талант визначається як дар до чогось, а дарування – як здібності, дані Богом. Іншими словами, талант – це вроджені здібності, що забезпечують високі успіхи в діяльності [3]. В словнику іноземних слів також підкреслюється, що талант (*грец. talanton*) – видатна вроджена якість, особливі природні здібності. Обдарованість же розглядається, як стан таланту, ступінь вираження таланту. Зауважимо, що обдарованість як самостійне поняття у словнику відсутнє.

Іноді здібності вважаються вродженими, «даними від природи». Однак, вродженими можуть бути лише задатки, а здібності являються результатом розвитку задатків.

Задатки – вроджені анатомо-фізіологічні особливості організму. До них відносяться, насамперед, особливості будови головного мозку, органів відчуття і руху, властивостей нервової системи, якими організм наділений від народження. Задатки представляють собою лише можливості і передумови розвитку здібностей, але ще не гарантують появи й розвитку

тих чи інших здібностей. Виникаючи на основі задатків, здібності розвиваються в процесі і під впливом діяльності, котра потребує від людини конкретних здібностей. Поза діяльністю ніякі здібності розвиватися не можуть. Жодна людина, які б задатки вона не мала, не може стати талановитим математиком, музикантом чи художником, не займаючись наполегливо відповідною діяльністю. До цього потрібно додати, що задатки багатогранні. На основі одних і тих самих задатків можуть розвиватися неоднакові здібності, в залежності знову-таки від характеру та вимог діяльності, якою займається людина, а також умов життя та виховання.

Задатки і самі розвиваються, проявляючи нові якості. Тому, анатомо-фізіологічною основою здібностей людини є не самі задатки, а їх розвиток, не природні особливості організму (безумовні рефлексі), але й те, що надбано в процесі життя – система умовних рефлексів.

На розвиток здібностей впливають особливості вищої нервової системи, діяльності. Тут потрібно підкреслити те, що розумові здібності розумового розвитку людини відрізняються від її фізичного розвитку. І якщо фізичний розвиток значно зумовлений генетичною програмою, то багатство можливостей розумового розвитку сховано не в природі спадковості, а в строках початку, методах та умовах розвитку.

Мозок дитини, який складає при народженні всього 25% від маси мозку дорослої людини, особливо швидко росте і «дозріває» в перші місяці і роки життя. До дев'яти місяців він подвоюється, до двох з половиною років потроюється, а до семи років він складає уже 90%. Це і є час найвищої пластичності та чуттєвості дітей до зовнішніх умов, час найвищих та найширших можливостей до розвитку, найбагатіший час для початку розвитку всієї багатогранності людських здібностей.

Здібності людини, як психологічні якості особистості, відрізняються по якості, широті, різноманітності їх об'єднання та ступеню розвитку. Якість здібностей визначається тією діяльністю, умовою виконання якої вони є. Про людину зазвичай говорять не те, що вона здібна, а до чого саме здібна, тобто вказують на якість її здібностей. За якістю здібності

діляться на математичні, технічні, літературні, музичні, організаторські, спортивні та інші.

Також здібності розрізняються на *загальні і спеціальні*.

Загальні здібності необхідні для виконання різних видів діяльності. Наприклад, така здібність, як спостережливість, потрібна і художнику, і письменнику, і лікарю, і педагогу; організаційні здібності, розподіл уваги, критичність та глибина розуму, добра зорова пам'ять, творча уява повинні бути у людей багатьох професій. Тому ці здібності називають загальними.

Спеціальні здібності є умовою, необхідною для виконання якогось конкретного виду діяльності. До них відносяться, наприклад, музичний слух, музична пам'ять та відчуття ритму у музиканта, «оцінка пропорцій» у художника, педагогічний такт у вчителя тощо.

Однією з найзагальніших і водночас найголовніших здібностей людини є аналітико-синтетична здібність. Завдячуючи їй, людина розрізняє окремі предмети та явища в складному їх комплексі, виділяє головне, характерне, типове, ловить саму суть явища, об'єднує виділені моменти в новому комплексі і створює щось нове, оригінальне [2].

Ніяка окрема здібність не може бути достатньою для успішного виконання діяльності. Потрібно, щоб у людини було багато здібностей, котрі знаходилися б у сприятливому співвідношенні. Своєрідне об'єднання здібностей, необхідних для успішного виконання якоїсь діяльності, називається *обдарованістю*.

Обдарованість – це комплекс видатних природних здібностей, що дозволяють досягати високих результатів у певній сфері діяльності. Це не лише наявність таланту, а й здатність розвивати його та використовувати для досягнення значних успіхів. Як і окремі здібності, обдарованість може бути спеціальною (до конкретної діяльності) або загальною (до різноманітних видів діяльності). Спеціальна обдарованість характеризується наявністю у суб'єкта чітко спроектованих зовнішніх можливостей – думок, навичок, швидко і конкретно реалізованих знань, які проявляються через функціонування стратегій планування і вирішення проблем.

У житті не важко знайти людей, що успішно займаються подібною, однаковою творчою діяльністю. Однак, майже не можливо виділити хоча б двох з них, які виконують її однаковим способом. Таким чином, завдячуючи кількісній різноманітності здібностей у різних людей, для творчості характерна її індивідуальність та самотність, без яких були б немислимі творчий прогрес та розмаїття продуктів творчості людей. Тому, в процесі виховання та навчання дітей, потрібно розвивати кількісну різноманітність здібностей та обдарованості, використовуючи різні методи індивідуального впливу.

В цілому, можна представити обдарованість як систему, що включає окремі компоненти: біофізіологічні, анатомо-фізіологічні задатки; сенсорно-перцептивні блоки, які характеризуються підвищеною чутливістю; інтелектуальні можливості, що дозволяють оцінити нові ситуації та вирішити нові проблеми; емоційно-вольові структури, які передбачають довгострокові домінантні орієнтації та їх штучне підтримання; високий рівень продукування нових образів, уява, фантазія та інші. Отже, кількість здібностей реально залежить від організації навчання і діяльності індивіда.

Талановита – це та людина, яка оригінально вирішує всім відомі задачі. Талант породжує художні цінності, що мають національне, а часом і загальнолюдське значення. Геніальний майстер створює вищі загальнолюдські цінності, що мають значимість у всі часи.

Використані джерела

1. Естетика мистецтва: навчальний посібник / Уклад. Л. Б. Мартиненко, О. В. Гончарова. Умань: ВПЦ «Візаві», 2019. 272 с.
2. Karen L. Freiberg. Educating exceptional children. University of Maryland, Baltimore, 1995. 240 p.
3. Wing H. Is Musical Aptituede Innate Rey. Psychol. Music, 1963.

Сафонова Ирина Григорівна (Iryna Safonova),
 кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
 креативних культурних індустрій
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент,
 заслужений працівник освіти України
 (kandydat nauk pedagogicznych, profesor nadzwyczajny katedry
 kreatywnych przemysłów kultury Krajowa Akademia Kadry Menedżerskiej
 kultury i sztuki, docent, Zasłużony Działacz Oświaty Ukrainy)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ROLA INSTYTUCJI PAŃSTWOWYCH W DZIAŁALNOŚCI PRODUCENTA, CZYNNIKI LEGISLACYJNE I ICH ZNACZENIE

ПРАВОВИЙ АСПЕКТ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОДЮСЕРА ЯК СПІВТВОРЦЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ

Producenci dzieł audiowizualnych odgrywają kluczową rolę w tworzeniu i rozwijaniu tego rodzaju twórczości. Ich funkcje i odpowiedzialność są określane nie tylko przez proces twórczy, ale również przez kompleks aspektów prawnych. W tym artykule omówimy prawny status producenta jako współtwórcy dzieła audiowizualnego, rolę instytucji państwowych w tym kontekście, ustawodawcze czynniki i ich znaczenie.

Producenci dzieł audiowizualnych odgrywają ważną rolę w tworzeniu i rozwoju takich dzieł, posiadając status prawny współtwórców w wielu jurysdykcjach. Ten status jest uregulowany przepisami prawa autorskiego i praw pokrewnych.

Producenci mają prawo określać główne parametry pracy, ale mogą być ograniczeni lub przekazywać je w ramach umowy z twórczymi współautorami. Organizacje państwowe, takie jak organy ds. praw autorskich i praw pokrewnych, chronią prawa producentów poprzez ustanawianie standardów, opracowywanie przepisów i rozstrzyganie sporów. Czynniki legislacyjne związane z ochroną praw producentów są uregulowane specjalnymi ustawami w każdym kraju i mogą obejmować definicje praw, procedury uzyskiwania licencji i zezwoleń oraz inne aspekty.

Międzynarodowe konwencje i umowy odgrywają również istotną rolę w ochronie praw producentów na szczeblu międzynarodowym. W współczesnej

produkcji filmowej rola producenta jest skomplikowana z powodów ekonomicznych, ale odpowiada za finansowanie tworzenia dzieł audiowizualnych. Obecne prawodawstwo Ukrainy definiuje producenta jako osobę, która organizuje lub finansuje tworzenie dzieła audiowizualnego. (art. 1 Ustawy Ukrainy «O prawie autorskim i prawach pokrewnych») [1;2].

Prawny status producenta jako współtwórcy dzieła.

W większości jurysdykcji producenci posiadają określony status prawny jako współtwórcy dzieła audiowizualnego. Ten status może być ustalony przez przepisy prawa autorskiego i praw pokrewnych. Istotne jest rozróżnienie między prawem autorskim, które dotyczy twórczych decyzji dotyczących pomysłu na dzieło, a prawami pokrewnymi, które obejmują prawa do korzystania i rozpowszechniania samego dzieła.

Zgodnie z wieloma systemami prawa autorskiego producenci mogą mieć prawa do określania podstawowych parametrów dzieła, takich jak wybór aktorów, decyzje reżyserskie, aranżacja muzyki itp. Niemniej jednak często te prawa mogą być przenoszone lub ograniczane w ramach umów między producentem a twórczymi współautorami.

Rola organizacji państwowych.

Państwowe organizacje, takie jak agencje ds. praw autorskich i praw pokrewnych, odgrywają kluczową rolę w ochronie praw producentów. Ustanawiają standardy, opracowują akty prawne i rozstrzygają spory związane z ochroną praw do dzieł. Państwowe wsparcie i finansowanie również mogą stać się istotnymi czynnikami w rozwoju przemysłu audiowizualnego.

Czynniki legislacyjne i ich znaczenie.

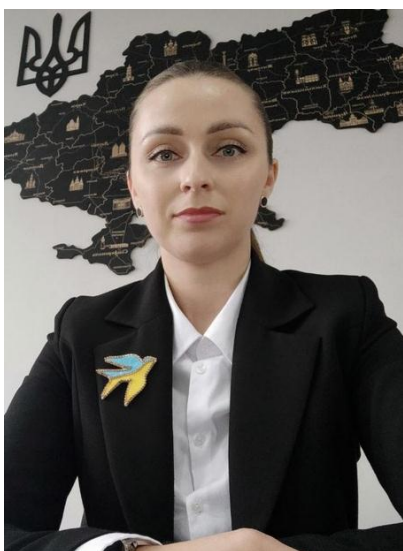
Czynniki legislacyjne związane z ochroną praw producentów są określone konkretnym ustawodawstwem każdego kraju. Mogą one obejmować definicję praw producentów, procedury uzyskiwania licencji i zezwoleń, określenie terminów ważności praw oraz inne aspekty. Istotną częścią tych czynników legislacyjnych są także międzynarodowe konwencje i umowy regulujące współpracę krajów w dziedzinie prawa autorskiego. To pozwala zapewnić ochronę praw producentów na szczeblu międzynarodowym.

Podsumowanie.

Prawny aspekt roli producenta jako współtwórcy dzieła audiowizualnego kształtuje się poprzez złożoną interakcję prawa autorskiego, praw pokrewnych, instytucji państwowych i czynników legislacyjnych. Zapewnienie prawnej ochrony producentów jest istotnym zadaniem dla stabilnego rozwoju branży audiowizualnej i stymulowania potencjału twórczego.

Lista użytych źródeł

1. «O prawie autorskim i prawach pokrewnych»: Ustawa Ukrainy z dnia 23 grudnia 1993 r. nr 3792-XII. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/3792-12//>.
2. «O kinematografii»: Ustawa Ukrainy z dnia 13 stycznia 1998 r. nr 9/98-BP. URL: zakon.rada.gov.ua/go/9/98-вр.



***Свирид Іванна Євгенівна
(Ivanna Svyryd),***

*доктор філософії, завідувач відділення
культурно-мистецької освіти Фахового
коледжу культури і мистецтв (м. Калуш)
(Doctor of Philosophy, head of department of
cultural and artistic education of Fakhovoy College
of Culture and Arts (Kalush))
м. Калуш, Україна (Kalush,kraine)
ORCID /0000-0003-2838-9188
ivannabrusak@gmail.com*

**ФОРМИ КЛУБНИХ ОБ'ЄДНАНЬ – ПРОВІДНИЙ ВИД ДІЯЛЬНОСТІ
ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОСТІ
(на прикладі діяльності клубних закладів Івано-Франківської,
Львівської та Тернопільської областей)**

**FORMS OF CLUB ASSOCIATIONS – THE LEADING TYPE OF
ACTIVITY OF CONTEMPORARY CULTURE INSTITUTIONS
(on the example of club establishments in Ivano-Frankivsk, Lviv
and Ternopil regions)**

Клубні заклади відіграють важливу роль у збереженні культурної спадщини та розвитку сучасного суспільства. З плином часу роль та

функції культурних установ змінюються, пристосовуючись до нових викликів та потреб громадян. У сучасних умовах клубні об'єднання є однією з основних форм діяльності закладів культури, адже вони дозволяють об'єднувати людей за інтересами, розвивати творчі здібності та забезпечувати змістовне дозвілля. Оглянемо їх на прикладі діяльності клубних закладів Івано-Франківської, Львівської та Тернопільської областей [1–4].

Провідним видом діяльності закладів культури є організація змістовного дозвілля, яке є одним із основних напрямів роботи сучасних закладів культури.

Найбільш демократичними дозвіллевими установами залишалися державні заклади культури клубного типу, при яких активно працюють любительські об'єднань і клуби за інтересами, гуртки: суспільно-політичні, художньо-мистецькі, природничо-наукові, фізкультурно-оздоровчі, колекційно-збиральницькі, культурологічні, багатoproфільні (фольклорні), КВН, КВК. Спостерігається створення нових клубів за інтересами і любительських об'єднань.

Питання діяльності любительських об'єднань і клубів за інтересами порушується на обласних семінарах, який відбуваються для директорів та методистів з клубної роботи, міських Палаців та Будинків культури, Народних домів, директорів базових закладів об'єднаних територіальних громад; проводяться консультації для голів рад клубів за інтересами та любительських об'єднань; видаються Науково-методичними центрами культури методичні рекомендації з питань діяльності та планування роботи любительських об'єднань та клубів за інтересами національно-патріотичного спрямування, що зараз є дуже актуально і необхідно. Працівниками методичних кабінетів розробляються інструктивно-методичні рекомендації з питань створення любительських об'єднань і клубів за інтересами, є відповідна література (інструктивно-методичні листи, рекомендації, сценарії різноманітних засідань, примірні перспективні плани роботи, положення, статuti, досвіди роботи та інше)

на допомогу клубним працівникам зі створення та діяльності клубів за інтересами і любительських об'єднань.

Наприклад: відмінно працює любительське об'єднання літераторів «Суцвіття» Коломийського міського Палацу культури «Народний дім», у якому налічується 71 учасник, з них – 18 чоловіків і 53 жінки. Завданням об'єднання є: розвиток і захист української мови та літератури; збереження духовної та літературної спадщини минулого; захист громадських та авторських прав письменників і поетів – членів об'єднання «Суцвіття»; відстоювання гідності і честі, доброго імені літератора, охорона творчих і соціальних інтересів, творчої спадщини; боротьба проти переслідування за політичні, національні, релігійні переконання, сповідування власних творчих і естетичних принципів.

Основна мета любительського об'єднання – організація та участь у проведенні літературних свят та вечорів, автограф-зустрічей, презентація книг, конференцій, виступів, лекцій (розділ 2 статуту «Суцвіття»).

Об'єднання здійснює видавничу діяльність: має друкований періодичний орган – газету «Гомін», а також видавництво з однойменною назвою. При ньому діє осередок ВО «Просвіта». «Суцвіття» має власну літературну премію імені Михайла Кучірки, яка присуджується щорічно письменникам і поетам за кращі видані поетичні і прозові твори, а також літературно вартісний доробок.

Спостерігається створення рухів і угруповань у сфері молодіжної любительської діяльності. Наприклад, така робота яскраво проводиться у Муніципальному Центрі дозвілля (м. Івано-Франківськ), де створено чимало клубів за інтересами та сучасних гуртів: музична формація «Брацарі», гурт «ЛАКІДЕЙ» (рок-група), вокальний ансамбль «Переспіви», дитяча вокальна студія «Гармонія», гурт художнього читання «Скарбниця Слова», дитячий ансамбль бального танцю, дитячий ансамбль танцю «Кармен», танцювальний колектив з брейк-дансу «Кофі-брейк», клуб за інтересами з брейк-дансу «Фоундейшен рокерс», де свій вільний час проводять зацікавлені молоді особи та однодумці.

Члени любительських об'єднань та клубів за інтересами бачать своє основне завдання в організації змістовного відпочинку і дозвілля, культурно-просвітницькій діяльності серед населення у відродженні, збереженні і розвитку національної культури, фольклору, народних традицій і звичаїв, пам'яток історії і культури; розвитку художньої і технічної творчості, заняттях спортом і фізичною культурою, а також залученням до них широкого кола учасників.

Організація дозвілля молоді та дітей. Клубні працівники велику увагу надають роботі з дітьми та молоддю, організації їх дозвілля. У вирішенні цих питань вони співпрацюють з відділами у справах сім'ї та молоді райдержадміністрацій, з молодіжними радами та організаціями на місцях. Молодіжна аудиторія настільки різнопланова і її відношення до життя таке неординарне, що перед клубними працівниками виникає питання: «Як зацікавити молодь, щоб вона відвідувала клубні заклади?». Тому вони постійно працюють над вирішенням цього питання, шукаючи нові форми та методи організації дозвілля, допомагаючи молоді реалізовувати свої творчі можливості, застосовуючи духовно-емоційні, розумові здібності. Цікавими в цьому плані є Різдвяні свята в Західній Україні. Вони особливі своїм родинним духом, унікальними традиціями, дзвінками колядками, щедрівками. У цей період проводять різдвяні фестивалі, масові колядки, Маланки, вертепні театралізовані дійства, вечори-конкурси, флешмоби колядок.

В клубних закладах проводяться молодіжні розважальні заходи до Дня Святого Валентина. Це конкурсно-розважальні, ігрові програми, вечори відпочинку, українські вечірки з цікавими народними іграми, конкурсами, дефіле етнічного одягу. Часто проводяться заходи народознавчої тематики для дітей.

У час переформатування роботи клубних закладів в дистанційний режим проводились відео-майстер-класи, онлайн-виставки, конкурси. В періоди послаблення карантину організовувались диско-вечори, вечори відпочинку, заходи за ігровими, конкурсно-розважальними програмами на свіжому повітрі. Цікаві заходи проводяться до Міжнародного дня захисту

дітей. Клубні працівники активно публікують у соціальних мережах записи дитячих свят, проводять відео-марафони – зараз на тему війни в Україні й національно-патріотичного характеру.

До Дня Святого Миколая проводяться театралізовані дійства, свята. Працівники клубних закладів долучаються до благодійних акцій в підтримку дітей-сиріт та дітей постраждалих від війни.

До Дня Європи проводяться віртуальні мандрівки. Молодь та діти беруть активну участь у роботі народних аматорських колективів різного спрямування та любителських об'єднаннях та клубах за інтересами.

Сімейне та родинне дозвілля. Спільно з працівниками сектору молоді, спорту культури та туризму, а також сектору у справах дітей, праці та соціального захисту населення працівники клубних установ проводять заходи щодо запобігання насильству в сім'ї. Ці події відбуваються за участю представників благодійної організації «Карітас».

Традиційно проводяться родинні свята, вшанування родин, династій, свята родинних талантів, ремесел, акції подяки матерям, вечори пісні, дитячі ранки, онлайн-привітання, вечори-розповіді, відео-колажі, години спілкування, онлайн-конкурси, концерти. Широкої популярності набули вечори молоді сім'ї, вечори-зустрічі із лікарями, психологами.

Організація дозвілля маргінальних груп населення. Клубні працівники спрямовують свою діяльність на розвиток фізичних, психоемоційних, інтелектуальних можливостей людини, самореалізацію творчого потенціалу особистості, задоволення культурних потреб, організацію змістовного дозвілля соціально незахищених верств населення, на організацію спілкування, розвиток світогляду, отримання допоміжних знань.

Основні форми клубної роботи для людей із обмеженими фізичними та психологічними можливостями – це: вечори спілкування, свята, дитячі ранки, вечори відпочинку, брейн-ринги, вечори знайомств, благодійні концерти, вистави, бесіди та зустрічі з лікарями-спеціалістами, ярмарки-розпродажі виробів декоративно-ужиткового мистецтва.

Найчастіше такі заходи проводяться до Міжнародного дня людей з особливими потребами. Для цієї категорії населення проводять Новорічні

зимові бали, благодійні заходи, спрямовані на збір коштів для важкохворих людей. Тому велика робота для людей з обмеженими фізичними можливостями проводиться у клубних закладах спільно з благодійними організаціями.

Проблеми соціальної самотності посилюють почуття соціальної незахищеності. Ці процеси загострилися в період карантину. Із-за звуження кола спілкування або відсутності його, виникає проблема культурної відчуженості. Щоб запобігти цьому, клубні працівники проводили благодійні акції, відвідували людей похилого віку та людей з обмеженими фізичними можливостями. Для цієї категорії населення знімали відеоролики, проводились онлайн-концерти, вечори, марафони милосердя, години спілкування, музичні вітання, благодійні концерти, вечори-вшанування, тематичні вечори, вечори-спогади, онлайн-вітання. Працівники клубних закладів значну увагу надають роботі з дітьми-сиротами, дітьми з малозабезпечених сімей. Для них організовуються добродійні акції до Дня Святого Миколая.

Традиційно в клубних закладах вшановують літніх людей. Аматори клубних закладів з концертними програмами відвідують геріатричні будинки, територіальні центри реабілітації, госпіталі ветеранів війни, учасників АТО. У закладах культури проводять збір коштів на лікування поранених військовослужбовців, членів їхніх родин, дітей сиріт та важко хворих.

Здійснений огляд діяльності клубних закладів Західної України засвідчує їх різноманітність та врахування культурних запитів населення. Заклади культури сучасності стають центрами комунікації, розвитку та самовираження, а клубні об'єднання є однією з найефективніших форм залучення громадян. Вони забезпечують різноманітні можливості для розвитку, взаємодії, навчання та творчості, що відповідає сучасним тенденціям і потребам суспільства.

Використані джерела

1. Звіти про роботу закладів культури клубного типу за 2018–2022 роки. *Архів Управління культури, національностей та релігій м. Калуш*. Фонд не описаний.

2. Звіти про роботу закладів культури клубного типу Івано-Франківської області за 2018–2022 роки. *Архів Навчально-методичного центру культури і туризму Прикарпаття*. Фонд не описаний.

3. Звіти про роботу закладів культури клубного типу Львівської області за 2018–2022 роки. *Архів Навчально-методичного центр культури і мистецтв Львівщини*. Фонд не описаний.

4. Звіти про роботу закладів культури клубного типу Тернопільської області за 2018–2022 роки. *Архів Тернопільського обласного методичного центру народної творчості*. Фонд не описаний.

Семенуха Руслан Петрович (Ruslan Semenukha),
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
(*Postgraduate student of the National Academy
of Culture and Arts Management*)
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПРОГРАМНО-АПАРАТНІ ЗАСОБИ ДЛЯ СТВОРЕННЯ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ

SOFTWARE AND HARDWARE FOR CREATING ELECTRONIC MUSIC

Електронна музика – це музика, створена за допомогою електронних пристроїв. Для її створення використовуються різні програмні та апаратні засоби. Перші спроби створення електронної музики були зроблені в 1920-х роках. Дослідники експериментували з різними електронними пристроями, щоб генерувати звук [6].

У 1950-х роках електронна музика стала більш популярною. Були розроблені нові електронні інструменти, такі як синтезатори і драм-машини. У 1960-х роках електронна музика стала використовуватися в популярній музиці. Деякі популярні музиканти, такі як The Beatles і The Beach Boys, використовували електронні інструменти в своїх записах. Свій розвиток електронна музика продовжує у 70-х роках і виникають нові жанри електронної музики, такі як техно, хаус і транс.

Далі в 1980-2000 роках х роках електронна музика набуває

надзвичайної популярності і продовжує створювати нові жанри, такі як диско, електро і брейкбїт, такі як їндастріал, техно-транс і драм-енд-бейс, як електронїка, хїп-хоп і дабстеп.

Програмні засоби для створення електронної музики, як правило, називаються музичними програмами або DAW (Digital Audio Workstation). Вони дозволяють записувати, редагувати, мїксувати та мастеринг звукових файлів. До популярних музичних програм для створення електронної музики відносяться [1, с. 92-98]: Ableton Live, Logic Pro, Cubase, FL Studio, Reason. Цї програми мають широкий спектр функцій, які дозволяють створювати складні електронні композиції. Вони включають в себе інструменти для створення звуків, інструменти для редагування звуків, інструменти для мїкшування звуків та інструменти для мастерингу звуків.

Апаратні засоби для створення електронної музики включають в себе різні інструменти та обладнання. До популярних апаратних засобів для створення електронної музики відносяться [2, с. 45]: синтезатори, емулятори синтезаторів, гітари, електронні барабани, ефекти.

Більшість сучасних електронних музикантів використовують комбінацію програмних та апаратних засобів для створення своєї музики. Це дозволяє їм отримати доступ до широкого спектру можливостей, які пропонують обидва типи засобів. Наприклад, музикант може використовувати музичну програму для створення основи композиції, а потім використовувати синтезатор або гітару для додавання додаткових звуків. Або музикант може використовувати ефект для зміни звуку, який він створив за допомогою синтезатора.

Вибір програмно-апаратних засобів для створення електронної музики залежить від їндивїдуальних потреб і бюджету музиканта. Якщо музикант тільки починає свою кар'єру, він може вибрати безкоштовну або недорогої музичної програми, наприклад, LMMS або Cakewalk Sonar Free. Цї програми мають базовий набір функцій, який достатній для створення простих електронних композицій [3, с. 55]. А якщо музикант має більший бюджет і хоче отримати доступ до більш широких можливостей, він може

вибрати платну музичну програму, наприклад, Ableton Live або Logic Pro. Ці програми мають широкий спектр функцій, які дозволяють створювати складні електронні композиції.

Вибір апаратних засобів для створення електронної музики також залежить від індивідуальних потреб і бюджету музиканта. Якщо він хоче мати можливість грати на традиційних музичних інструментах, він може вибрати гітару, електронні барабани або інші інструменти. Якщо музикант хоче створювати звуки з нуля, він може вибрати синтезатор або емулятор синтезатора [5, с. 98]. Ефекти можуть використовуватися для додавання різноманітних ефектів до звуку, таких як реверберація, дисторшн або фільтрація. Ефекти можуть бути використані для зміни звуку, який був створений за допомогою синтезатора, гітари або іншого інструменту.

Програмно-апаратні засоби для створення електронної музики дозволяють музикантам створювати творчі композиції різної складності. Комбінація програмних та апаратних засобів дозволяє музикантам отримати доступ до широкого спектру можливостей для створення якісного музичного продукту.

Використані джерела

1. Дьяченко В. В. Інтерпретація у творчості звукорежисера та її ознаки в музичному звукозаписі // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. Наук. Пр. / за ред. Даниленка В.Я. Харків : ХДАДМ, 2017. 166 с. С. 92–98.
2. Грищенко В. І. Композиція та комп'ютерне аранжування : підручник. Київ : НАКККиМ, 2016. 500 с.
3. Appen, R. von; Doehring, A.; Moore, A. F. Song Interpretation in 21st-Century Pop Music; Routledge, 2016.
4. Borio G. Musical Listening in the Age of Technological Reproduction / G. Borio, Revised ed. edition-e изд., Burlington: Routledge, 2016. 430 с.
5. Gibson D. The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production / D. Gibson, 1st edition-e изд., New York, NY: Routledge, 2018. 266 с.

6. Hewitt, M. Composition for Computer Musicians, 1st edition.; Artistpro: Boston, 2009.

Сендецький Андрій (Andriy Sendeckiy),
*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
 художній керівник Центру культурно-мистецьких ініціатив у м. Львові,
 художній керівник Львівського авторського драматичного
 (ЛАД) театру «ScenA8», керівник Львівської Громадської Школи
 Мистецтв та Едукаційної Театральної Лабораторії «СПИРОГРАФ»,
 заступник голови Львівського міжобласного відділення
 Національної спілки театральних діячів України (Postgraduate student of
 the National Academy of Culture and Arts Management,
 Artistic Director of the Center for Cultural and Artistic Initiatives in Lviv,
 Artistic Director of the Lviv Author's Drama
 (LAD) Theater "ScenA8", Head of the Lviv Public School of Arts and
 Educational Theater Laboratory "SPIROGRAPH",
 Deputy Head of the Lviv Interregional Branch of the
 National Union of Theater Workers of Ukraine)
 ORCID: 0000-0001-6821-1785
 Львів, Україна (Lviv, Ukraine)*

КУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ БЕЗ СЛІВ (КОМУНІКАЦІЙНІ ПРАКТИКИ ТЕАТРУ «І ЛЮДИ, І ЛЯЛЬКИ»)

CULTURAL DIALOGUE WITHOUT WORDS (COMMUNICATION PRACTICES OF THE THEATER «AND PEOPLE AND DOLLS»)

Процес комунікації можливий завдяки знаковій системі, яку поділяють на невербальну (безсловесну) та вербальну (словесну). Безсловесна комунікація людини відбувається мимовільно. Натомість мовлення певним чином контролюється промовцем. Щирість озвученої інформації можна оцінити завдяки спостереженню за мімікою, жестами, інтонацією. За такими ж параметрами аналізується рівень культури індивіда.

Безсловесна інформація людиною засвоюється раніше за вербальну. Немовля вміє розрізняти інтонацію, жести, дотики, міміку рідних людей. У дорослому віці перше враження під час контакту з незнайомцем

виникає на підставі невербального сприйняття інформації: візуальному огляді, аналізі експресії й тактильних маніпуляцій. Тому уяву про щойно представлену людину формуємо при першій зустрічі.

У соціумі безсловесний комунікативний аспект особливо важливий у культурному діалозі як офіційних представників сторін, що домовляються, так і лідерів незалежних громадських інтересів. У продюсерській діяльності успіхом вважається досягнення домовленостей щодо двосторонньої співпраці взаємозацікавлених сторін. Серед функцій продюсера (менеджера), який використовує методи і шляхи продюсування, окреме місце займає процес створення іміджу (образу) – власного, виконавця, продукції, інституції та, навіть, країни. У формуванні респектабельного іміджу індивіда, попри його хист у риториці, багатій ерудиції, зовнішніх даних, беруть активну участь безсловесно-поведінкові навички. Варто погодитися, що як актор сценічного мистецтва, так і продюсер є творцями певного образу/образів, який ретранслюється реципієнту у форматі культурного діалогу: або зі сцени під час спектаклю, або під час промови на офіційному прийнятті. Для ефективності у роботі кожного продюсера цінним є досвід сценічного мистецтва.

Комунікація без слів при умові взаємного оптичного контакту у мистецтві відіграє ключову інформативну роль. Тріаду цього культурного діалогу становлять митець – твір – глядач. Емоційне сприйняття твору особливо чуттєво посилюється у театральному мистецтві, коли сценічний митець, вміло застосовуючи міміку, жести, рухи, використовуючи реквізит, серед аранжування звуків, світла, декорацій, у певних часових рамках відповідно за сценарієм проживає свій образ та ретранслює «поведінку прожитих подій» реципієнту.

Подібні прийоми комунікації без слів застосовує досвідчений оратор, який свої слова посилює емоційними невербальними сигналами, проживаючи в дійсному часі кожную промовлену думку.

Особливими прийомами безсловесної комунікації володіють лялькарі, позаяк їхній «сценічний партнер» – лялька є відбиттям образного «Я».

Робота з маріонеткою вимагає від ляльководи бути віртуозно синхронним з нею або ж навпаки – при необхідності «роздвоюватися» на двох героїв. У цьому випадку актор змінює міміку, інтонацію, тембр, емоційні звуки тощо у залежності від моменту гри. Дитина або дорослий глядач оцінює майстерність гри актора саме на підставі безсловесної реакції, а особливо – міміки. Тому майстерність лялькаря у порівнянні з актором драматичного, музичного чи іншого виду театру вимагає неабиякої вправності, адже він грає обидві ролі. Ключова особа, яка відповідальна за успішну діяльність своєї організації, повинна вправно володіти основними засадами і засобами майстерності ляльководи, абстрагуючись від особистих думок й надаючи пріоритет під час офіційних зустрічей інтересам, до прикладу, колективу, який репрезентує.

Серед театральних колективів України особливе місце посідає Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки». Театр заснував у 1990 р. генеральний директор, художній керівник, режисер й продюсер Олег Новохацький (25 лютого 1937 – 14 грудня 2014). Його керівництво колективом упродовж майже чверті століття відзначається активним застосуванням у театральних практиках комунікації без слів. У репертуарі театру «І люди, і ляльки» є спектаклі для аудиторії різного віку. Завдяки невербальній виразності акторської гри вистави є зрозумілими, цікавими для дітей та дорослих, для українців й іноземців.

У невербальній сценічній комунікації важливе значення мають реквізит і декорації. Після пожежі у театрі 2006 р. довелося оновлювати костюми, реквізит і декорації. У співпраці з театром «І люди, і ляльки» мною створено декорації та костюми до вистави «Горіхова гілочка», «Пригоди каштанчика», «Півонієвий ліхтар».

Театр О. Новохацького у контексті невербального культурного діалогу під час вистав практикує просторову психологію – проксеміку. Оскільки дистанція між людьми впливає на спілкування, варто зазначити, що в театрі Новохацького застосовуються параметри, що ближчі за зону соціального спілкування, яка властива для дружніх зустрічей. В атмосфері

камерного затишку виходи актора зі сцени у зал заохочують глядача до тісної комунікації з ним й безпосередньої участі у спектаклі («Хрясь рятує друзів», «Курячі мрії», «Теремок»). Міміка, жести, пози, погляди, які означають кінесику, особливо проявляються у виставах «Лікар Айболить», «Хрясь рятує друзів», «Горіхова гілочка», «Півонієвий ліхтар». Серед перелічених прийомів пантоміми особливе місце відіграють жести, які поділяють на комунікативні (знаки вітання, заперечення, запрошення та ін.); модальні (чуттєві прояви захоплення, здивування, задоволення тощо); й ті, які підсилюють думку – посилюючі. Останні особливо важливі для людей, комунікація яких пов'язана із пропагуванням інтересів своєї інституції, що важливо у роботі продюсера.

Таким чином, феномен культурного діалогу без слів ще недостатньо оцінений суспільством. Кожен фаховий продюсер повинен розуміти злагодженість функціонування трансляційної тріади акторів культурного діалогу: митець-ретранслятор – знак (артефакт, твір) – глядач-реципієнт. Адже успіх представленого продукту визначається якісною грою актора у вдало створеній виставі для чітко визначеної цільової аудиторії.

Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» продукує якісний невербальний діалог у межах камерального простору. Актори застосовують безсловесну комунікацію з глядачем з метою кращого розкриття характерів героїв. Камерність вистав створює відчуття домашнього затишку.

Комунікація без слів – важливий процес і необхідний засіб спілкування як в театральному мистецтві, так і ширше – у сфері культурного діалогу.

Стеценко Ірина Борисівна (Iryna Stetsenko),

науковий співробітник Міжнародного науково-навчального центру інформаційних технологій та систем НАНУ та МОНУ, старший викладач кафедри педагогіки та освіти Маріупольського Державного університету (Researcher at the International Scientific and Educational Center for Information Technologies and Systems of the National Academy of Sciences of Ukraine and the National Academy of Sciences of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Pedagogy and Education of Mariupol State University)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),

доктор культурології, професор, професор кафедри вокального мистецтва, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, художній керівник народного художнього колективу Театр пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва, член Національної Всеукраїнської музичної спілки, член Національної ради жінок України, член правління Київської міської організації НВМС, заслужений діяч мистецтв України (Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Vocal Art, Professor of the Department of Directing and Acting named after People's Artist of Ukraine Larysa Khorolets Institute of Contemporary Art National Academy of Culture and Arts Management, artistic director of the folk art collective «Ladonki» Song Theater of the Center for Extracurricular Activities of the Sviatoshynskyi District of Kyiv, member of the National All-Ukrainian Musical Union, member of the National Council of Women of Ukraine, member of the board of the Kyiv City Organization of the NVMS, Honored Art Worker of Ukraine)
ORCID [0000-0001-9166-5259](https://orcid.org/0000-0001-9166-5259)
e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

STREAM-ОСВІТА – НОВА ОСВІТНЯ ТЕХНОЛОГІЯ

STREAM EDUCATION – A NEW EDUCATIONAL TECHNOLOGY

Ми живемо у високотехнологічному суспільстві, в якому велике значення має техніка та технології. Даючи відповідь на запитання чи комфортно нам буде без техніки в усіх її проявах і порахувавши кількість наявної техніки у наших оселях, можна з впевненістю сказати, що ми без техніки вже не уявляємо свого життя. Зрозуміло, що технічний прогрес

полегшує наше життя. Адже те, на що ми вчора витрачали доволі багато часу або взагалі не мали можливості зробити, зараз можемо трансформувати практично за мить. Проте, техніка має і зворотний бік свого впливу. Вийшовши з-під контролю людини вона може стати причиною техногенної катастрофи. Тому важливо навчити людей грамотно користуватися технікою, знати і виконувати правила техніки безпеки, вміти чітко і зрозуміло розповісти іншим правила безпечного використання технічного пристрою, розуміти ознаки неправильної роботи технічного пристрою, знати сервісні центри, де можна його полагодити тощо. Тобто необхідно володіти основами інженерних знань і бути свого роду дослідником і винахідником.

Відтак, важливою складовою загальної культури сучасної людини є культура користування технікою. Людина має знати яким чином ефективно, оптимально та доцільно використовувати техніку, не шкодячи собі та іншим людям. Тож необхідно змалку навчати дітей безпечному користуванню технікою, тому що сьогодні дійсно, такими знаннями має володіти кожний з нас, адже техніка є у кожній домівці і часто від того, наскільки грамотно вона використовується, залежить безпека (а іноді і життя) не однієї людини.

Інженери розробляють, удосконалюють і використовують технічні пристрої у своїй діяльності. Тож, нині однією з найбільш запитуваних майже в усіх сферах діяльності людини стає професія інженера.

Ми часто розмірковуємо, яким чином виховати художника, танцівника, співака, навчити грати на різних музичних інструментах. Для цього існує багато відповідних гуртків та студій для дітей різного віку. А як виховати інженерів? На що потрібно звертати увагу, щоб помітити таку обдарованість? І коли у дитини з'являється інтерес до техніки? Коли можна говорити, що росте майбутній інженер? Тут більше запитань, ніж відповідей. Та й не так багато є сьогодні гуртків, які ознайомлюють дітей зі світом техніки та технологій.

І вже давно залишилося поза увагою педагогів, що теорія розв'язування винахідницьких задач (ТРВЗ) заснована інженером,

винахідником, письменником-фантастом Г. С. Альтшуллером для розробки методів розв'язування інженерних задач, дослідження закономірностей розвитку технічних систем, виявлення та використання законів, закономірностей та тенденцій розвитку технічних систем.

Відповісти на запитання «Як виховати інженерів та науковців, що працюватимуть у галузі природничих наук, та математиків?» можуть допомогти нові напрями освіти – STEM, STEAM, STREAM [1]. Розберімося докладно, що вони означають, яка у них різниця і для дітей якого віку підходять.

STEM (Science, Technology, Engineering, Mathematics) – акронім слів – природничі науки, технологія, інжиніринг, математика.

STEAM (Science, Technology, Engineering, Arts and Mathematics) – акронім слів – природничі науки, технологія, інжиніринг, *мистецтво*, математика.

STREAM (Science, Technology, Reading + Writing, Engineering, Arts and Mathematics) – акронім слів – природничі науки, технологія, *читання* + *письмо*, інжиніринг, мистецтво, математика.

Природничі науки: астрономія (наука про Всесвіт), фізика (наука про склад і структуру матерії, а також про основні явища в неживій природі), хімія (наука про будову й перетворення речовин), біологія (наука про живу природу), науки про Землю (географія, геофізика й геологія), медицина (наука про людське тіло та його хвороби).

Технології: формування уявлення про предметно-перетворювальну діяльність людини, світ професій, шляхи отримання, зберігання інформації та способи її обробки; здатності до формулювання творчих задумів, усвідомленого дотримання безпечних прийомів роботи та користування інструментами і матеріалами; розвиток пізнавальної, художньої і технічної обдарованості, технічного мислення у процесі творчої діяльності, навичок ручних технік обробки матеріалів (папір, дерево, глина тощо); ознайомлення з інформаційно-комунікаційними технологіями, гаджетами; експериментування.

Читання і письмо: акцент на розумінні дітьми змісту тексту, пропедевтичний (вступний) курс навчання грамоти, розвиток моторики, підготовка руки до письма.

Інжиніринг: проектування, наочне моделювання, конструювання.

Мистецтво: просторові мистецтва (архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія, декоративно-прикладне мистецтво та дизайн); часові мистецтва (музика, література); просторово-часові (кіномистецтво, театр, танець).

Математика: кількісні відношення та просторові форми, логіка.

З огляду на визначення напрямів освіти можна зробити висновок [1]:

- STREAM – дошкільники та учні молодших класів;
- STEAM – середня та старша школа;
- STEM – профільна та вища освіта.

Розглянемо деякі особливості розвитку дітей дошкільного віку.

Сергій В'ячеславовіч Савельєв, доктор біологічних наук, професор, завідувач лабораторії розвитку нервової системи Інституту морфології людини РАН, акцентує на «нерівномірності дозрівання мозку дитини». Тому у малюка можуть яскраво проявлятися ті чи інші здібності, наприклад, до малювання, музики, танцю, математики тощо. Однак, це не означає, що дитина має справжній талант у певній галузі і потрібно терміново розвивати здібності дитини у цьому напрямі. Нічого певного про здібності дитини до закінчення розвитку мозку дитини сказати не можна. Тому потрібно надати дитині змогу спробувати себе у різних галузях – дати побути співаком, артистом, балериною, музикантом, науковцем, винахідником тощо. При цьому потрібно уважно стежити за тим, що дитині найбільше подобається, що виходить краще, що надає малюку найбільшого задоволення, чим він займається самотійно.

Наочно-образне мислення, пов'язане з уявленням ситуацій та зміненням їх, домінує у старшому дошкільному віці. Воно здійснюється на основі перетворення образів-сприйняття в образи-уявлення, подальшої зміни, перетворення й узагальнення предметного змісту уявлень, що формують відображення реальності в образно-концептуальній формі.

Важливою особливістю наочно-образного мислення є встановлення незвичних, «неймовірних» поєднань предметів і їх властивостей. Тому психологи зазначають що саме цей вид мислення тісно пов'язаний з творчою уявою. Складні образи та уявлення передають і відображують суттєві властивості та відношення об'єктивної реальності.

Наочно-образне мислення є основою логічного мислення, пов'язаного з використанням і перетворенням понять, засвоєння дошкільниками узагальнених знань; тісно пов'язане з розв'язком мисленнєвих задач та з практичним мисленням; дає змогу відтворити всі фактичні характеристики об'єкту, встановити незвичні поєднання предметів і їх властивостей; образ збагачує інтелект (Ж. Піаже та ін.). Наочно-образне є важливим видом мислення протягом всього життя, а для деяких професій (письменник, модельєр, дизайнер, архітектор тощо) є провідним. Жоден науковець, конструктор, інженер не зможе плідно працювати без розвиненого наочно-образного мислення.

Наочно-образне мислення дає змогу людині не лише споглядати і пізнавати, а й змінювати світ, мати користь з явищ природи, створювати нові предмети, і при цьому не зашкодити навколишньому середовищу [2].

Тож дитина *мислить образами, барвами, звуками*, тому варто використовувати образне мислення дитини для *гармонійного* пізнання навколишнього світу, активізації її творчих можливості дітей, адже у подальшому житті надолужити втрачене буде практично неможливо.

Дитина *живе у світі емоцій*, тому варто активізувати їх, здивувати дитину, налаштувати на милування довкіллям. Адже здивування часто стає першою сходинкою до активного зацікавленого пізнання світу, дослідження явища, експериментування.

Подив є одним з важливих мотивів до пізнання нового, невідомого, відкриття цікавих властивостей об'єктів, подальшого використання їх з власною метою.

Розглянемо роль компонентів STREAM-освіти для пізнання світу (див. рис. 1).

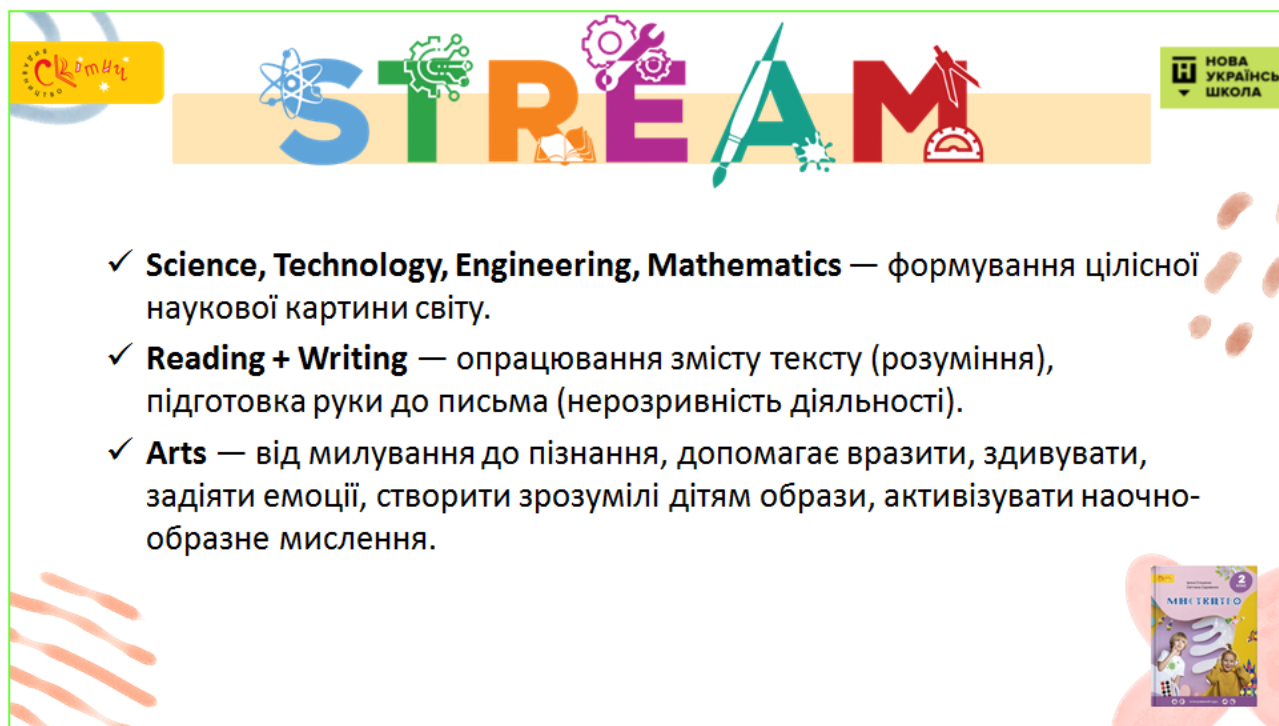


Рис. 1. Компоненти STREAM-освіти

- *Science, Technology, Engineering, Mathematics* – формування цілісної наукової картини світу;
- *Reading + Writing* – опрацювання змісту тексту (його глибшого розуміння), підготовка руки до письма;
- *Arts* – дає змогу від милування об’єктом перейти до його пізнання, допомагає вразити, здивувати, задіяти *емоції*, створити зрозумілі дітям *образи*, активізувати *наочно-образне мислення* [3].

Тож, *Arts* забезпечує:

- Гармонійний та *всебічний* розвиток дитини;
- Активізацію *творчих* здібностей;
- Розвиток *емоцій*;
- Впливає на *мотивацію* дитини до пізнання світу.

Reading + Writing забезпечує:

- Розвиток *мислення*, зокрема критичного;
- Вміння вести *діалог*;
- Наукову *сміливість* та вміння доводити власну думку;
- Вміння *опрацьовувати інформацію*: аналізувати, систематизувати, класифікувати, робити висновки;

- Вміння говорити із співбесідником однією мовою.

Своєрідними сходинками пізнання світу дитиною дошкільного віку у STREAM-освіті можуть бути такі:

- *створюємо емоційний образ об'єкту за допомогою живопису, музики, танцю, літератури;*
- *взаємодоповнюємо та порівнюємо враження, активізуємо власний досвід дитини;*
- *переходимо від емоційного образу об'єкту до наукового.*

То чи можна відкинути хоча б один компонент STREAM-освіти? Ми маємо забезпечити дитині *право вибору*, а для цього їй потрібно спробувати себе у різних галузях знань, щоб самостійно вирішити що більше подобається, чим насправді хочеться займатися у дорослому житті. А чи може подобатися те, чого не спробував чи чого не знаєш? Тож головне дитину не примушувати робити щось через силу, через «не хочу, не можу, не буду», тоді і результати будуть відповідними, і дитина буде впевнена у власних силах, відчуватиме, що її поважають, до неї прислухаються.

Чим раніше дитина пізнає світ мистецтва, тим кращими будуть результати (незалежно від того, якою діяльністю вона займатиметься у майбутньому).

У старшому віці надолужити те, що втрачено у дошкільному, *неможливо*. Адже фізика і лірика часто доповнюють одна одну. Без фантазії, наукової творчості та сміливості, впевненості у власних силах, самостійності, цілеспрямованості, умінні доводити свою думку ніколи не буде справжніх відкриттів. А ще відкриття починаються з *інтуїції*, а інтуїція починається *з малку* на заняттях різного спрямування, на яких діти:

- вчать порівнювати не тільки кількісно, а і якісно (порівнювати не рахуючи точну кількість предметів у множинах, не зіставляючи множини, а тільки прикидаючи «на око» де елементів більше, а де – менше);

- висувають гіпотези і придумують експерименти для перевірки їх правильності;
- будують перші хмарочоси, методом проб і помилок навчаються забезпечувати міцність та стійкість конструкції;
- вчаться прикрашати свої роботи, вчасно зупиняючись, прислухаючись до почуття міри;
- придумують цікаві прийоми з'єднання елементів у поробках та цікаві назви геометричним формам, яскраві порівняння з об'єктами довкілля; тощо.

Переваги STREAM-освіти [1]:

- Навчання за темами, а не за предметами: дитина бачить зв'язок між науками, навчання стає насправді системним.
- Використання знань у повсякденному житті.
- Розвиток критичного мислення та вміння вирішувати проблеми.
- Надання впевненості у власних силах.
- Комунікація та командна робота.
- Розвиток інтересу до технічних дисциплін.
- Креативні та інноваційні підходи до проектної та дизайн-діяльності.
- Підготовка дитини до технологічних інновацій у житті.

ЛЕГО-конструювання може розглядатися компонентом STREAM-освіти. Завдання програми «Пізнавальне конструювання» спрямоване на формування культури інженерного мислення у дошкільників, а також можливості їх реалізації та напрями конструкторської діяльності у дошкільних навчальних закладах [4].

Проілюструємо основні підходи до STREAM-освіти на прикладі завдань про фрактали для дошкільників та учнів молодшої школи [5].

Видатний німецький математик Карл Вейерштрасс писав: «Математик, який не є трохи поетом, ніколи не буде справжнім математиком». Багатьох дивує цей вислів, адже ми звикли вважати математику суворою, точною, складною наукою, доступною не всім. Спробуймо поглянути на неї з іншого боку.

Розв'язання задач – це мистецтво. І у математиці є така ж гармонія, як і в поезії, музиці, архітектурі, живописі, скульптурах... І не випадково є чимала частка математики і у правилах побудови гармоній у музиці, і в розмірах віршів та й славнозвісне правило «золотого перетину», що його винайшли митці, також спирається на математику.

Проте краса математики відкривається лише тим, хто не боїться відійти від стандартів, може діяти без шаблонів, вільно міркує, шукає і знаходить дивовижне у навколишньому, прагне відповісти на всі «чому?» і взагалі вміє запитувати, не лінується шукати рішення в глибинах знань, і не губиться, якщо потрапив у безвихідь (адже часто достатньо нестандартного погляду, щоб знайти вихід), знаходить неочікуване, може його сприйняти і пояснити собі та іншим, має і відстоює власні погляди, завжди відкритий до пізнання нового.

Побачити самим та показати дітям красу ліній, кольору, геометричних фігур, двовимірного простору, дивовижного трьохвимірного нам допоможуть фрактали.

Фрактали – це математичні візерунки, нескінченно самоподібні (або приблизно самоподібні) геометричні фігури, складені з частин, кожна з яких повторює фігуру цілком. Сам Б. Мандельброт утворив слово fractal від латинського слова fractus, що означає розбитий (поділений на частини). Тому фрактал є геометричною фігурою, що складається із частин і яка може бути поділена на частини, кожна з яких буде представляти зменшену копію цілого (принаймні, приблизно).

При великому збільшенні фрагменти звичних нам геометричних фігур (круга, квадрата, прямокутника, трикутника тощо) схожі на відрізки, а от фрактали навіть при дуже великому збільшенні матимуть складну структуру. Пригадайте дитячі каракулі – спробуйте подумки збільшити їх, все одно побачите складні розгалуження ліній, отже, це теж фрактали.

Фрактали дуже схожі на незвичайні фантастичні картини. Роздивимось з дітьми фрактали на ілюстраціях: сподіваюсь, вони здивують і захоплять, а потім разом із дітьми педагоги знайдуть навколо безліч фракталів.

Діти люблять відповідати на запитання. Можна спитати у них на що схожі фрактали? Важливо запропонувати дітям їх намалювати або зробити аплікацію фракталів з геометричних фігур та природного матеріалу (листочків, насіння тощо), змодельовати фрактали за допомогою того, що є «під руками». Цікаво роздивитися ілюстрації в книжках, журналах, газетах, рекламу тощо і пошукати чи не сховалися там фрактали? Варто знайти якомога більше фракталів.

Фрактали бувають не тільки площинними зображеннями (двовимірними), а й об'ємними (тривимірними). Подивіться на ілюстрації – фрактали схожі на дивовижні квіти, чудернацькі плоди, поверхні невідомих планет, зірки, казкові палаці тощо.

У фракталах можна подорожувати, якщо запропонувати дітям подумки дослідити фрактал, який найбільше вразив і скласти фантастичну історію про мандрівку у глибини фракталу.

Фрактали стали широко відомі після виходу у 1977 р. книги Бенуа Мандельброта «Фрактальна геометрія у природі». Це перша популярна книга про фрактали, у ній автор звертався не до твердого визначення фракталів, а до геометричної інтуїції читачів. Саме так і потрібно розповідати дошкільнятам про фрактали.

Б. Мандельброт стверджував, що справжній ландшафт простору нерівний і що в світі немає нічого, що було б зовсім пласким чи круглим, тобто все фрактально. Отже об'єкт, що має точно три виміри, неможливий. От чому концепція фрактального виміру знадобилася для виміру ступеня нерівності речей.

Багато об'єктів у природі складаються з безлічі фракталів, змішаних один з одним. Пригадайте, як виглядають гілочки: можна знайти багато гілочок, які будуть схожими на саме дерево, це і однією з властивостей фракталів – самоподібністю. Фрактали можна побачити у неживій природі – узбережжя, хмари, сніжинки, кордони географічних об'єктів (країн, областей, міст тощо), гірські хребти, блискавки, кристали, сталактити, сталагміти тощо – та у живій природі – крони дерев та листя рослин,

корали, морські зірки та їжаки, мушлі, квіти, капуста брокколі, цвітна капуста, ананас, шишка тощо.

Важливо надавати дітям змогу побути винахідниками – творцями фракталів: поставити завдання намалювати фрактали або створити об'ємну модель.

Наприклад, подивитися на двовимірний аркуш паперу і зробити з нього зім'яту паперову кулю. Він вже має довжину, ширину і висоту, а ще у нього тепер дуже складна форма. Головне – бути уважним і придивитися. Якщо ми будемо дивитися на такий аркуш через лупу, то побачимо наскільки він став складним і цікавим, уявімо себе крихіткою у крихітному літачку, який літає в улоговинках паперової кулі.

А ще фрактали можна зробити з піску (особливо красиво виходить, якщо сухий пісок сипати крізь ситечко, яке у цей час ще й рухається у різні боки), з камінчиків, з шишок, жолудів, каштанів, кришечок. Створити дивовижні фрактали можна за допомогою квілінгу та аплікації.

Можна разом з дітьми створити фрактал із долоньок.

А ще фракталами можуть бути звичайні сніжинки, які ми вже не один раз робимо з дітьми технікою витинанки або іншими способами [5].

Підсумовуючи, зауважимо, що техніка і технології у наш час змінюються дуже швидко, вже давно наукові відкриття перестали бути чимось незвичайним і щороку вчені всього світу розповідають про них. Скоротився час від фундаментального відкриття до його використання на практиці.

Тому у дитячих садках і школах педагоги мають навчати того, чого не знають самі, і навіть передбачити не можуть, що та чи інша технологія з'явиться.

Навіть сміливці-науковці не могли передбачити реєстрацію гравітаційних хвиль, дані, отримані телескопом Хаббл, неймовірні знімки Сатурну зондом Кассіні, відкриття графену – практично повністю прозорого, надтонкого і надміцного двовимірного матеріалу з цілою гамою корисних властивостей і перспективою застосування в техніці недалекого майбутнього, – створення біомеханічних приладів та протезів із зворотнім зв'язком, створення квантового годинника, найточнішого у світі хронометра тощо.

Це означає, що знання, здобуті у закладах освіти, мають дати основу для самостійної освіти впродовж життя незалежно від майбутньої діяльності дітей. Тож ми маємо давати основи фундаментальних знань, які дадуть поштовх молодшим дошкільникам швидше і глибше засвоювати нове, а також технології отримання знань як основу навчання впродовж життя. Ми маємо вчити дітей досліджувати, експериментувати, сумніватися, перевіряти сумніви, шукати вихід із складних нестандартних ситуацій, оцінювати різні варіанти.

Щоб все це відбулося, необхідний перехід до принципово інших технологій освіти, адже потрібно забезпечити дослідження та обговорення його результатів, діалог, інтеграцію інформації з різних галузей знань (саме так і найчастіше відбувається у повсякденному житті та у професійній діяльності). Це можна забезпечити STREAM-освіта, яка з кожним роком стає все популярнішою серед педагогів дошкільної освіти.

Причин цього кілька – щільна інтеграція освітніх напрямів (наприклад, різних видів мистецтва та ознайомлення з природним довкіллям), практична спрямованість знань, акцент на дослідницьку діяльність, конструювання, моделювання, сюжетну гру як перевірку зробленого (наприклад, малюють машинки і гаражі для них, побудували місто, а потім грають у відповідну сюжетну гру) (*див. рис. 1*).

Усі компоненти STREAM спрямовано на всебічне глибоке дослідження світу, розвиток мислення і мовлення, сенсорної сфери, навчання дитини використовувати знання у повсякденні. Напрями взаємодіють, допомагають пізнавати довкілля в усій повноті, розглядати явища з різних боків, шукати їх «плюси» і «мінуси», розмірковувати як збільшити переваги і зменшити недоліки.

STREAM-освіті відводиться особлива роль у нових підручниках інтегрованого курсу «Мистецтво» авторів Ірини Стеценко і Світлани Садовенко (*див. рис. 2*) для закладів загальної середньої освіти [6; 7; 8] (*див. рис. 3*).

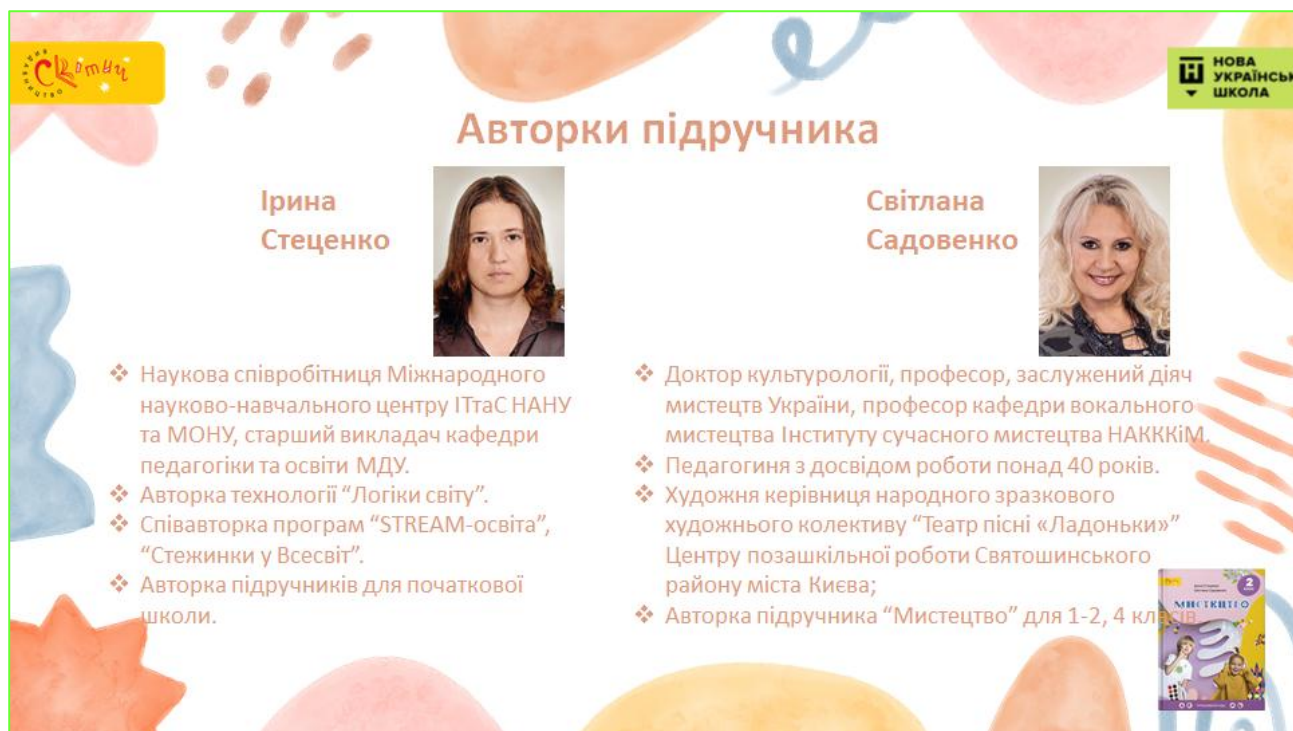


Рис. 2. Авторки підручників: Ірина Стеценко і Світлана Садовенко



Рис. 3. Підручники інтегрованого курсу «Мистецтво» І. Стеценко, С. Садовенко. Київ : Світлич.

Використані джерела

1. Катерина Крутій, Таїсія Грицишина. STREAM-освіта дошкільнят: виховуємо культуру інженерного мислення // Дошкільне виховання. 2016. № 1. С. 3–7.
2. Парамонова Л. Творческое конструирование: психологические и педагогические основы его формирования // Дошкольное воспитание. 2000. № 11. С. 58.
3. Стеценко І. Світанки у природі та мистецтві // Дошкільне виховання. 2015. № 12. С. 14–17.
4. Стеценко І. ЛЕГО-конструювання як компонент STREAM-освіти для дошкільників // Комп'ютер у школі та сім'ї. 2016. № 5. С. 37–41.
5. Стеценко І. Фрактали: математика, мистецтво, винахідництво // Дошкільне виховання. 2016. № 1. С. 8–9.
6. Стеценко І. Б., Садовенко С. М. Мистецтво : підручник для 4 кл. закл. загал. серед. освіти. Київ : Світич, 2021. 128 с. : іл.
<https://svitdovkola.org/books/art4>
7. Стеценко І. Б., Садовенко С. М.. Мистецтво : підручник для 1 кл. закл. загал. серед. освіти. Київ : Світич, 2022. 128 с. : іл.
<https://svitdovkola.org/books/art1>
8. Стеценко І. Б., Садовенко С. М. Мистецтво : підручник інтегр. курсу для 2 кл. закл. загал. серед. освіти. Київ : Світич, 2024. 112 с. : іл.
<https://svitdovkola.org/books/art2>



Шлемко Ольга Дмитрівна (Olga Shlemko),
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки України
Лариси Хоролець Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України,
(Candidate of Art History, Associate Professor,
Professor of the Department of Direction and
Acting named after People's Artist of Ukraine Larysa
Khorolets at the National Academy of Cultural and
Arts Management, Honored Artist of Ukraine),
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ ЛЕСЯ КУРБАСА В «МОЛОДОМУ ТЕАТРИ»

EXPERIMENTAL RESEARCH OF THE FOREST OF KURBAS IN THE «YOUNG THEATER»

Виклики, що постали перед сучасною вищою театральною освітою України, спонукають вкотре звернутись до безцінної творчої спадщини Леся Курбаса. Театральній педагогіці митець завжди приділяв особливу увагу.

Оскільки нас цікавить насамперед експериментаторська робота Л. Курбаса над сценічним словом у «Молодому театрі», то доцільно звернутись до опублікованих праць Л. Курбаса та спогадів його учнів і соратників: С. Бондарчука, В. Василька, С. Мануйлович, П. Самійленко, Г. Юри та ін. Заслуговує на увагу також ґрунтовна праця Н. Єрмакової «Березільська культура: Історія, досвід» [3], де побіжно висвітлено й деякі питання сценічного мовлення.

«Молодий театр» було засновано в травні 1916 р. групою творчої молоді, переважно учнів або випускників Музично-драматичної школи Миколи Лисенка, які запросили Леся Курбаса, на той час провідного актора театру М. Садовського, очолити їхній творчий колектив. Тож під керівництвом Л. Курбаса «Молодий театр» діяв до квітня 1919 р., ставши справжньою революцією в українському театральному мистецтві

На той час за плечима Л. Курбаса вже були навики режисерської та акторської практики в студентському театрі у Львові, праця актором і адміністратором у Гуцульському театрі Г. Хоткевича, акторська діяльність у театрі товариства Руська бесіда, керівництво «Тернопільськими театральними вечорами», де він був ще й актором і режисером, а також як вже зазначалось, акторська діяльність в театрі М. Садовського. Особливо студійців захоплювало те, що їхній керівник здобув вищу освіту у Віденському та Львівському університетах і знав вісім мов.

Серед завдань студії Молодого театру – створення нового типу актора, надання першорядного значення міміці, пластиці, танку і студіюванню рухів. Так само «слово, як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки), знайде в нас також своїх вірних дослідувачів» – зазначалося у зверненні до Народного комісаріату освіти [4, с. 225].

Л. Курбас оголошує «Молодий театр» театром пошуків, оскільки вважає, що це є єдино можливий шлях розвитку сучасного театру. Пошуки тривають у всіх царинах сценічного мистецтва, включно зі сценічним мовленням. До підвищення культури сценічного мовлення акторів «Молодого театру» залучався, зокрема, відомий театральний діяч і педагог В. В. Сладкопєвцев, колишній актор театру О. С. Суворіна, який під час перебування у Києві викладав у Вищому музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка [2, с. 226–227].

Що стосується культури мовлення, то на той час сам Л. Курбас ще не позбувся деяких галицизмів, що були притаманні його позасценічному мовленню. Однак студійка П. Самійленко запевняє, що специфіку Курбасового мовлення вона сприймала як своєрідну музику: «Незвичні слова в устах митця: “черепушечка”, “йой”, “то є слухне”, “що то за єден такий” тощо – пізніше стали крилатими словами у нашому побуті» [8, с. 179].

Незважаючи на непрості стосунки у Л. Курбаса з корифеями українського театру, саме їхній безцінний досвід став багатим підґрунтям для творчих пошуків Л. Курбаса в царині сценічного мовлення.

Значна частина акторів «Молодого театру» мала за плечима навчання в Музично-драматичній школі ім. Миколи Лисенка (з 1918 р. – Вищий музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка), де драматичний відділ очолювала М. Старицька-Черняхівська, яка викладала також декламацію. Власне, особливістю «Молодого театру» було те, що кістяк його творчого складу мав спеціальну акторську освіту.

Л. Курбас поставив перед колективом «Молодого театру» високу «мету – створити новий, високомистецький, революційний за змістом та формою український театр, дбав про виховання всебічно розвинених акторів, які б досконало володіли високої технікою та найрізноманітнішими засобами сценічної виразності [...]» [6, с. 19]. Однак невисокий фаховий та загальний рівень акторів вимагав проведення студійної роботи.

Вперше публічно студія заявила про себе на мітингу, що відбувся 20 травня 1917 р. в приміщенні Київського міського театру (сучасної Національної опери), створивши символічну картину «Революційний Рух», де, зокрема, В. Василько уособлював «розкутого Прометея», а Л. Курбас – «розкуте українське слово» [1, с. 121]. Образна символіка «розкутого українського слова» і дух «розкутого Прометея» стали репрезентацією та ідейним кредо студії, яка обрала собі назву «Молодий театр».

Працю над постановкою в «Молодому театрі» п'єси «Цар Едіп» Софокла Л. Курбас розпочав з читання цієї п'єси під метроном. С. Бондарчук про репетиції цієї вистави згадує: «Курбас ввімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали всі читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже далось, але невдовзі слова зазвучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен зокрема, потім у різних тональностях. Незабаром ми настільки звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі» [1, с. 116].

Працюючи над виставою «Цар Едіп» досить тривалий час, Л. Курбас домагався, щоб студійці відчували дух і зміст античної трагедії, розвивав у

них почуття віршованого мовлення, «працював над темпоритмом сцен, інтонаційним малюнком, щоб привести їх у єдність і гармонію [...]. У мізансценах слова, подані в плані колективної декламації, виливались риданнями, стогоном, зойками, нюансами зітхань» [8, с. 197].

Праця над «Шевченковою виставою» відзначалась експериментами над сценічним словом. Зі спогадів С. Бондарчука довідуємось, що під час сценічного втілення вірша Т. Шевченка «І небо невмите, і заспані хвилі...», що був складовою «Шевченкової вистави», актори «Молодого театру» почули від Л. Курбаса «термін “перетворення”, під яким він мав на увазі принцип театрального іномовлення, образного мислення режисера й актора» [1, с. 156]. В. Василько зазначає: «У постановці двох невеликих віршів “У неділеньку та ранесенько...” та “І небо невмите...” Курбас зробив спробу перекласти на мову театру лірику. Для першого вірша режисер добрав невелику групу жінок, для другого – чоловіків. Поділивши слова за принципом хорового аранжування, часом використовуючи соло і поєднавши цю колективну декламацію з ритмопластичними рухами і театальною дією, він створив дуже цікаві й складні композиції» [2, с. 228]. Згаданий невеликий вірш «У неділеньку та ранесенько...», за словами С. Мануйлович, потребував «не меншої затрати нервової енергії, ніж п'єса на чотири дії. І текст, і музика вимагали весь час перебувати в дійовому процесі, весь час бачити, а “бачити” веде за собою “думати”» [7, с. 202].

Вірші античної трагедії «Цар Едіп» «в перекладі П. Ніщинського читалися на репетиціях під метроном: на режисерському столику маятник відстукував чіткий ритм, а слідом за ним дійові особи та учасники хору, які розташувалися на східцях та біля жертovníка, декламували» [10, с. 172].

Під час роботи над віршованою драмою «Йоля» польського драматурга Є. Жулавського, «Лесь Курбас домагався від акторів уміння читати вірш, дотримання законів римованого тексту, тонкого відчуття ритму, стежив за тим, щоб виконавці не впадали в побутові інтонації» [2, с. 211]. Л. Курбас довго працював з акторами над ритмом вірша, музичністю віршованої мови. «Чуючи її, – згадувала П. Самійленко, – ми musiли втілити її у пластику, ритм сценічного руху, сценічні паузи тощо,

коротше – в певну думку» [8, с. 184]. Л. Курбас чудово грав на фортепіано, що допомагало йому займатись зі студійцями ритмічною організацією тексту.

Л. Курбас приділяв велику увагу не лише підвищенню професіональної майстерності акторів основного складу, а й дбав і про підготовку кваліфікованої зміни через «вишкіл», як називав він студію. У студії «Молодого театру», очолюваній Л. Курбасом, студійна робота «проходила натхненно, урочисто, святочно й радісно [...] робили мімодраматичні етюди на різні теми, опрацьовували мімічно без слів монологи» [1, с. 143]. Маючи природжений педагогічний талант, Л. Курбас викладав «систему виховання актора». Навчали студійців також педагоги Вищого музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка, а також провідні актори «Молодого театру» В. Василько і М. Терещенко.

Постановкою голосу у молодотеатрівців займався запрошений викладач Лунд, який «мав власний метод опрацювання резонаторів звуку, і часом його вправи викликали здивування» [1, с. 143]. Студійці, працюючи над словом під метроном, виробляли техніку дихання, що «дало кожному відчуття ритмічного ладу, пластичності, здатності тримати своє тіло в готовності до організованої дії, свідомо розпоряджатися своїми засобами сценічного виразу» [1, с. 145].

За ініціативою Л. Курбаса молодотеатрівці брали активну участь у заходах мистецького клубу «Мистецький льох», зокрема, виконували колективну мелодекламацію віршів П. Тичини за інсценізацією Л. Курбаса, який водночас «читав вірші Василя Чумака, Павла Тичини, Івана Франка. Він мав загальне визнання і всіх полонив своєю чарівністю та елегантністю» [2, с. 227].

Ще у Відні Лесь Курбас захопився антропософським вченням Р. Штайнера, яке певною мірою позначилося згодом на його творчості. Митець занотовує у своєму щоденнику: «Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи – релігійного акту. Воно все таки по суті – акт релігійний» [5, с. 51]. Надання Л. Курбасом особливого значення ритму та музиці перегукується з евритмією, що виникла на

антропософському ґрунті і започаткована Р. Штайнером у 1912 р. як мистецтво, що є «вираженням людської душі» [9, с. 14]. Л. Курбас «спробує теоретично осмислити накопичений досвід у створеній теорії сценічних ритмів, яка, хоча й не була ним сформульованою остаточно, існувала в окремих висловлюваннях, виступах, записах і, головне, радикально позначилася на всій сценічній та педагогічній практиці» [3, с. 75].

Отже, вперше в українському театрі в «Молодому театрі» праця над сценічним словом набула відносно системного характеру. Цьому сприяло запрошення фахових спеціалістів для постановки голосу та підвищення культури сценічного мовлення. Також в «Молодому театрі» тривала експериментальна робота Л. Курбаса, що стала добрим зачином для подальшого вдосконалення акторської майстерності в Мистецькому об'єднанні «Березіль».

Використані джерела

1. Бондарчук С. К. «Молодий театр». Чому я взявся за перо? // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 103–166.
2. Василько В. С. У «Молодому театрі» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 206–234.
3. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
4. Курбас Л. Незалежна студія при Молодому театрі у Києві // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упорядн. та автор прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. С. 224–225.
5. Курбас Л. Режисерський щоденник // Курбас Л. Філософія театру / Упорядн.: М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор: М. Москаленко. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи, 2022. С. 48–65.
6. Лабінський М. Г. Через терни до зірок [Вступна стаття] // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 5–25.
7. Мануйлович С. А. «У неділеньку та ранесенько...» // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 200–205.

8. Самійленко П. М. У «Молодому театрі» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 178–200.

9. Штайнер Р. Эвритмия как видимая речь / Пер. с нем. Киев : Наири, 2012. 336 с.

10. Юра Г. П. Молодий театр // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 167–178.

Черняк Дарина Сергіївна (Daryna Chernyak),
кандидат соціологічних наук, доцент,
доцент кафедри філософії та культурології
Київського національного університету технологій та дизайну
(Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor
Associate Professor of the Department of Philosophy
and Cultural Studies Kyiv National University of Technology and Design)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОЛЬ МУЗИКИ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ

THE ROLE OF MUSIC IN THE FORMATION OF PERSONALITY

Музика – це вид мистецтва, в якому художні образи формуються за допомогою звуків і який характеризується особливо активним і безпосереднім впливом на внутрішній світ людини [6, с. 258]. Музика спонукає переживати і думати, здатна розкривати глибокі відтінки людських почуттів, настроїв, думок, змушує радіти, сумувати, відчувати піднесення, надихає на звершення. «Чарівний світ музики, зазначають Майріг та Рейчел Боуен, може розповісти нам історію людського життя і навіть цивілізації. Любов і біль, радість і смуток, боротьбу та надію, історію, географію, мови та математику – все це містить у собі музика» [2].

В музичному творі відображено світогляд автора (композитора), в той же час музика впливає на світовідчуття та світосприйняття слухача, сприяє долученню свідомості до високого гармонізуючого співзвуччя, загостренню почуття приналежності до світу Прекрасного. Сприйняття музичного твору залежить від майстерності та особистості виконавця, а також музичного поля соціального простору, оскільки музична культура

ввідображає духовний образ певної епохи. Музика, як зазначає О. Семашко, є «формою соціального самоутвердження, тому досягнення соціальної природи її універсальності дає змогу зрозуміти соціум і ритми його розвитку» [9, с. 296].

Значна увага науковців приділена дослідженню ролі музичного мистецтва в еволюції людства, становленні гармонійно розвинутої особистості та розвитку духовного світу людини.

Музика виступає джерелом інтелектуальної насолоди, формування смаку, засобом естетичного виховання, самопізнання та самовираження, формує почуття ритму та уяву, емоційну чуйність, збагачує внутрішній світ індивіда. Музика також розглядається як метод регуляції емоцій, оскільки зазвичай слухачів приваблює музика, яка відповідає їх емоційному стану [3].

Все це зумовлює актуальність музичного виховання. Зокрема Міжнародне товариство музичної освіти стверджує, «що доступ всіх людей до можливостей музики та активна участь в різних аспектах музики має важливе значення для благополуччя людини та суспільства» [4]. Спеціалісти, досліджуючи педагогічний потенціал впливу музики на ранньому етапі розвитку дитини, наголошують, що виховання в музичному середовищі підвищує інтенсивність та гармонійність розвитку. Давньогрецький мислитель Платон проголошував «Я б навчав дітей музиці, фізиці та філософії, але саме головне – музиці, оскільки закономірності в музиці та всіх мистецтвах є ключем до навчання» [5]. Музична освіта сприятливо впливає на розвиток ділянок мозку, що відповідають за візуальне та аудіо сприйняття, моторику. Виявлено зв'язок музики з розвитком мовних та математичних здібностей. Рухова активність під музику дозволяє сформувати у дитини навички орієнтації в просторі, вміння контролювати своє тіло, координувати рухи, розвинути відчуття ритму.

Аре Бреан та Гейр Ульве Скейє – спеціалісти з нейробіології музики, в своїй роботі «Музика та мозок. Як музика впливає на емоції, здоров'я та інтелект», зазначають, що одне з головних чудес музики, полягає «в

здатності занурювати нас в той стан, в якому знаходяться інші». З цим твердженням не можна не погодитися. Дійсно, музика є універсальною мовою, що здатна об'єднувати людей та створювати настрій. Фахівці констатують групоутворюючу та комунікативну функцію музики, особливо в молодіжному середовищі. Крім того, що музика здатна виступати інструментом для об'єднання людей, формує ідентичність та приналежність до певної субкультури, вона, як зазначає Д.Хезмондалш, який інтерпретує музику як особистісне та соціальне та досліджує соціальну й політичну значущість музики – сприяє процвітанню та благополуччю людини [1].

Використані джерела

1. [David Hesmondhalgh Why music matters. Wiley Blackwell. 2013.](#)
2. Meurig Bowen, Rachel Bowen The School of Music. Wide Eyed Editions. 2017. 96 p.
3. Saarikallio, S., and Erkkila, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. // Psychol. Music 35, 88–109. doi:10.1177/0305735607068889
4. The International Society for Music Education (ISME) // <https://www.isme.org>
5. Американська асоціація музичної терапії // <https://www.musictherapy.org/about/>
6. Культурологія: Навч. посіб. / В. І. Абрамов, Б. Г. Мачульський, Т. С. Пітякова та ін. Київ : КНЕУ, 2007. 376 с.
7. Максимов М. В. Особливості музичної соціалізації особистості // Актуальні проблеми психології. Т 7. Вип 27. С. 175–182 // http://ecopsy.com.ua/data/zbirki/2011_27/sb27_19.pdf
8. Скорик Т. В. Соціалізація особистості засобами музичного мистецтва // <https://epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1237/1/%D0%A1%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96%20%D0%B7%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D0%BC%D0%B8%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0%20.pdf>
9. Соціологія культури: Навч. посібник // О. М. Семашко, В. М. Піча, О. І. Погорілий та ін.; за ред. О. М. Семашка, В. М. Пічі. Київ : Каравела, Львів: Новий Світ – 2000, 2002. 334 с.

СТУДІЙ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ

STUDIES OF YOUNG RESEARCHERS

*Артюшенко Анна Володимирівна (Artiushenko Anna),
студентка магістратури 1-го курсу
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
група МСМ 11-23
(1st-year master's student of the National Academy of Culture and Arts
Management, MSM 11-23 group)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

МЮЗИКЛ «ТИГРОЛОВИ» ЯК ЯСКРАВИЙ ПРИКЛАД СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МЮЗИКЛУ

THE MUSICAL «TYHROLOVY» AS A BRIGHT EXAMPLE OF THE MODERN UKRAINIAN MUSICAL

Мюзикл як цікавий і зрозумілий широкій публіці жанр, здобуває все більшу популярність на українській сцені. Так, у Київському національному академічному театрі оперети 2 червня 2023 року відбулась прем'єра мюзиклу «Тигролови» за мотивами однойменного роману Івана Багряного. Лібрето створили К. Безкоровайний та А. Гуманюк, вони ж разом з Б. Решетіловим є композиторами мюзиклу. Режисер-постановник – заслужений діяч мистецтв України С. Павлюк, диригент-постановник С. Дідок, хормейстр-постановник М. Ковальчук, художник-постановник О. Білозуб. Театр оперети є нині «найбільш підготовленим для постановки мюзиклу, адже він має оркестр, балет, солістів, які здатні поєднувати діалоги з вокалом» [3, с. 195].

Тематика мюзиклу є дуже актуальною – боротьба за свободу, перемога добра над злом. Основний посил мюзиклу – «сміливі мають щастя», що також спонукає глядачів боротись за своє щастя, не здаватись.

За сюжетом роману І. Багряного «Тигролови», «молодий український інженер-авіатор Григорій Многогрішний, правнук гетьмана Дем'яна Многогрішного, дорогою до концтаборів Сибіру тікає з потяга. Його переслідує майор НКВС Медвин. Многогрішний, всупереч усьому,

кидає виклик тоталітарній системі й витримує надважкі випробування. Знесилений юнак зустрічає українську родину, котра живе з полювання на тигрів» [2]. Врешті Григорій Многогрішний застрелив майора НКВС Медвина. Григорій закохується в Наталку, дочку української родини Сірків, що відповіла йому взаємністю. Сірки зрозуміли, що тільки з таким чоловіком їхня дочка буде щаслива і благословили дітей у добру путь, в Маньчжурію.

Поєднання яскравих мелодій у бродвейському стилі з автентичними українськими співами є основним прийомом у «Тигроловах», що забезпечує мюзиклу, з одного боку, потрібний сучасному глядачеві швидкий темпоритм та перформативність, а з іншого – близькість до української аудиторії, точне відтворення історичної та народної складової.

При значній кількості авторських текстів пісень, у мюзиклі також присутні дві пісні на вірші Лесі Українки – «Мріє, не зрадь» та «Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти». Таким чином, мюзикл через бродвейський стиль мелодики привчає глядача до західної моделі мюзиклу, при цьому залишаючи національну складову та популяризуючи українську класику, взявши за основу роман І. Багряного «Тигролови» та використавши вірші Лесі Українки.

Сценографія мюзиклу «Тигролови» є рухливою, від дерев'яних балок, що постійно підіймаються та опускаються, створюючи ліс на сцені, до вагону потягу, що потім перетворюється на конкретне місце дії. Це створює динамічний художній образ вистави. Також це дає змогу глядачеві не втрачати увагу через одноманітність декорацій на сцені. «Ця історія з точки зору сценографії – це тунель, в якому їде потяг, потяг, який їде на тебе. Цей момент є у виставі, коли потяг зависає над оркестровою ямою. А потім він трансформується у вагон, в який завантажують людей і відвозять. Цей вагон, з одного боку, місце події – сільська хата, вагон-ресторан, в'язниця. З іншого боку, це образ потяга, який летить в безодню часу, історії. Вийшов дуже потужний динамічний енергетичний образ, як і музика у виставі надпотужна. Спочатку ми послушали музику, а вже потім вигадували сценографію», – зазначає Олександр Білозуб, художник-

постановник вистави [1].

В «Тигроловах» режисер С. Павлюк задіяв дуже чіткі, зрозумілі образи. При тому, що у виставі відмовились від використання уніформи НКВСників, головний антагоніст Медвин під час найгостріших моментів одягав маску скелета голови оленя, а довкола переляканих людей ходили «женці смерті», також зі скелетами-масками на головах, з косами в руках та явною радянською символікою – кривавою зіркою на тілі. Під час одного з номерів Медвин викидав з даху потяга вишиті українські сорочки, а жінці «косили» їх, таким чином відтворюючи образ радянської імперії, що викорінює вщерть український народ. Образ Медвина та його помічників-монстрів є яскравим меседжем про те як насаджувались радянські наративи.

На відміну від українських радянських мюзиклів, «Тигролови», по-перше, стверджують та плекають українську культуру, по-друге, мають загалом більш європейську структуру побудови мюзиклу.

Аби передати образ спокусливої фатальної жінки Фіони, досить було джазового мотиву та червоної сукні. Колоритно, яскраво та точно відтворили на сцені елементи японської культури, від костюмів та музики до танців з японськими парасольками та віялами.

Також у виставі використано звірині шкури, ведмежу та тигрову, що передає дух Сибіру, де перебувають герої. За допомогою таких виразних образів мюзикл легко сприймається. Цікавою режисерською знахідкою був персонаж шаман племені Удеге, яке зникло під тиском цивілізації. У нього не було слів, він просто декілька разів проходив по сцені з тамбурином, створюючи ритуальні звуки. Шаман уособлює головний конфлікт мюзиклу.

Цікаво подана у виставі «історія збереження традицій тих, кого завезли в Сибір. Вони не могли з собою нічого взяти дорогою в Сибір, є тільки стара скриня, де зібране збіжжя, фотографії родичів різних поколінь, якими завішана хата і українські рушники, котрі вони привезли з далекої України» [1].

Мюзикл вибудований за класичною схемою від негативного до позитивного, від тортур, допитів, переслідування до перемоги, надії та кохання. Це підтверджується відсутністю страшних кривавих номерів в другій дії, які були присутні у першій дії.

Київський національний академічний театр оперети має значний досвід постановки мюзиклів, що позитивно вплинуло і на реалізацію мюзикла «Тигролови» за однойменним романом Івана Багряного.

Використані джерела

1. Грабченко Н. Прем'єра «Тигроловів»: про мюзикл за мотивами твору Івана Багряного говорять Олександр Білозуб та Кирило Безкоровайний. 2023, 5 черв. URL: <https://suspilne.media/culture/497650-premera-tigroloviv-pro-muzikl-za-motivami-tvoru-ivana-bagranogo-govorat-oleksandr-bilozub-ta-kirilo-bezkorovajnij/> (дата звернення: 20.01.2024).

2. Кірія Г. «Тигролови»: мюзикл про перемогу над ворогами ззовні та зсередини. 2023, 3 лип. URL: <https://kievvlast.com.ua/style/tigrolovi-myuzikl-pro-peremogu-nad-vorogami-zzovni-ta-vseredini> (дата звернення: 11.03.2024).

3. Струтинський Б. Д. Деякі аспекти сценічних втілень мюзиклів у Київському національному театрі оперети у 2005–2021 роках // Сучасне мистецтво: збірник наукових праць. 2022. № 18, С. 189–200. URL : <http://sm.mari.kiev.ua/article/view/269728> (дата звернення: 11.02.2024).



Бондаренко Валерій Олександрович
(Valerii Bondarenko),
магістрант (Masters student) кафедри
режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси
Хоролець Інституту сучасного мистецтва
НАККіМ, група МСМ-11-23
(Department of the direction and acting arts
named of Larysa Horolets Institute of the modern arts
National Academy of Management of Culture and Arts)
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

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

професор кафедри режисури та акторської
 майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець НАККіМ,
 доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України
(Professor of the Department of Directing and Acting named of Larysa Horolets
National Academy of Culture and Arts Management,
Doctor in Cultural Studies, Professor, Honored Art Worker of Ukraine)
 Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ВИДОЗМІНИ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ

CHANGES IN THE REPERTOIRE POLICY OF UKRAINIAN THEATERS UNDER MARTIAL LAW

На сучасному етапі, під впливом сучасних тенденцій соціокультурного простору, інноваційного розвитку цифрових технологій, специфіки формування видовищної культури та філософських дискурсів змінюються всі галузі людської життєдіяльності. Український театр перших десятиліть ХХІ ст. органічно синтезує інноваційні технології, соціальну критику та катарсис буденності, репрезентуючи безпрецедентні приклади суспільної взаємодії, переосмислення минулого і дослідження теперішньої реальності, пропонуючи глядачу новий досвід.

У свою чергу, це позначилося як на пряму діяльності українських театрів загалом, так і на особливостях творчої діяльності режисерів-постановників, акторів, сценографів, композиторів зокрема. Одним із найбільш показових аспектів означених тенденцій стає зміна репертуару.

Термін «репертуар» надзвичайно широкий і дозволяє використовувати найрізноманітнішу класифікацію. У словниково-довідковій літературі репертуар визначається як «сукупність драматичних творів, які виконують протягом певного часу в театрі» [4, с. 109]. П. Паві у «Словнику театру» пропонує кілька визначень, а саме: «сукупність п'єс, які ставить один театр протягом одного сезону або впродовж певного часу; сукупність п'єс одного стилю або однієї епохи («сучасний репертуар»)» [2, с. 376-377]. На основі означених визначень можна розглядати репертуар як сукупність сценічних творів, структурованих за тим чи іншим принципом, що окрім художньо-естетичних він виконує ряд інших завдань, відповідно ефективність кожного конкретного театрального закладу залежить від правильно підбраного репертуару як з ідейно-художнього боку, так і з позицій соціокультурного впливу.

Проблема підбору репертуару, що повинен відповідати духовним, розважальним та емоційним запитам глядача, є визначальною у діяльності театрального колективу – репертуар дозволяє розкрити творчі та ідейні позиції того чи іншого театру, його зв'язок з дійсністю. Принципи планування репертуару складаються під впливом ряду зовнішніх та внутрішніх факторів, що є спільним для українських театрів всіх видів, серед інших це тип художнього керівництва, творчі та технічні можливості театру, затребуваність вистав репертуару, особливості репертуару конкурентів та ін.

Вистави театру повинні бути, в першу чергу, актуальними, адже драматичний матеріал, незважаючи на те, коли його було створено, повинен торкатися одвічних проблем, осмислення яких лишається важливим для людини у будь-які часи.

Формування репертуару українських театрів на сучасному етапі передбачає принаймні кілька основних аспектів, серед яких важливе значення має співвіднесення:

- класичних та сучасних п'єс української драматургії;
- постановок за творами українських та закордонних авторів.

У репертуарі будь-якого українського театру вистави за творами вітчизняної класики мають особливе значення, оскільки саме постановки репертуару, що використовують та інтерпретують матеріали народної культури, міфології, обрядовості, танцювального, музично-пісенного фольклору та сюжети національної літератури є повноцінним відображенням національної

своєрідності українського сценічного мистецтва. Дослідниця **К. Матвєєва** наголошує на тому, що вистави класичної української драматургії є репертуарними традиціями: «репертуарні традиції – це вистави класики української драматургії з джерелом сакральної, глибинної сутності народного буття, поставлені режисерами впродовж історичного розвитку українського театру, відтворюючи мальовничі риси та історичні факти українського народу і культури. інтеграція національних цінностей та української ідентичності» [5, с. 80].

Важливим аспектом, що впливає на формування сучасного театрального репертуару є відповідність тенденціям соціокультурного простору. Так, наприклад, початок повномасштабного вторгнення російських військ на українські землі 24 лютого 2022 р., через який театри на кілька місяців вимушені були зупинити діяльність, зумовив перегляд поточного репертуару. Основний акцент режисерами-постановниками зроблено на мистецьких асоціаціях та алюзіях з найвідомішими війнами за всю історію людства. Наприклад, першою прем'єрою у воєнному репертуарі Національного академічного театру імені Івана Франка стала вистава «Калігула» за п'єсою А. Камю (режисер І. Уривський), в якій постановником здійснено спробу розкрити природу абсолютної політичної влади як метафізики абсолютного зла; в Одеському театрі імені Василя Василька поновлення театральної діяльності відбулося у сценічному просторі бомбосховища – режисер М. Голенко здійснив постановку вистави «Саша, винеси сміття» за п'єсою Н. Ворожбит, акцентуючи на проблематиці авторитету української армії; репертуар Театру на Печерську було оновлено виставою «Я, війна і пластикова граната» (режисери О. Крижанівський та І. Рубашкін) – сучасною п'єсою Н. Захоженко, що складається з семи окремих історій про українців з різних міст країни після 24 лютого 2022 р.; вистава «Всупереч» (режисер А. Меженін), за текстами сучасних українських драматургів (уривки з п'єс «Руський Воєний» І. Білиці, «Садити яблуні» І. Гарець, «Я норм» Н. Захоженко», «Коти-біженці» Л. Тимошенко та М. Смілянець в творчій обробці Ю. Ран) стала окрасою репертуару Дніпровського академічного театру драми і комедії та ін. [1].

Найбільш показовим прикладом є радикальні трансформації репертуару колишніх театрів російської драми: Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки – нині Національного академічного театру ім. Лесі Українки, Одеського академічного російського драматичного

театру – нині Одеського обласного академічного драматичного театру, Харківського академічного російського драматичного театру імені Пушкіна – нині Харківський академічний драматичний театр та ін. Після повномасштабного воєнного вторгнення російських військ на територію України, колективами колишніх театрів російської драми було прийнято рішення про перейменування закладів та відмову від чинного репертуару, який, відповідно до специфіки будувався на постановках вистав за п'єсами російських авторів. Наразі основну частину репертуару театрів складають твори західних драматургів та інсценізації романів, а також постановки за класичними творами українських авторів. Так, наприклад, Дніпровський академічний театр драми і комедії, ще в 2016 р. оголосив про відмову від присвяти М. Горькому у назві (раніше театр називався Дніпровський академічний театр драми і комедії ім. М. Горького), оновив репертуар, повністю виключивши з нього російськомовні постановки [1]. Поточний репертуар Національного академічного театру ім. Лесі Українки складають вистави «Бабине літо» А. Менцелла, «Академія сміху» К. Мітані, «Безменна зірка» М. Себастьяна, «Блискуча ідея» С. Кастро, «Варшавська мелодія Л. Зоріна, «Вечеря з диваком» Ф. Вебера, «Вид з мосту» А. Міллера, «Вітер шумить в тополях» Ж. Сіблейраса, «Дамський кравець» Ж. Фейдо, «Загадкове нічне вбивство собаки» С. Стівенса за романом М. Хеддона, «Джульєтта і Ромео» та «Отелло» В. Шекспіра, «Життя – це сон» П. Кальдерон де ла Барки «Для домашнього вогнища» та «Украдене щастя» І. Франка, «На полі крові» Лесі Українки, «Україна в огні» О. Довженка, «Свої» І. Буковчана та ін. [3].

Отже, основними критеріями формування репертуару сучасних українських театрів є: актуальність; відповідність духовним, розважальним та емоційним запитам глядача; відповідність тенденціям сучасного соціокультурного простору; дотримання ідеального для сучасного потенційного театрального глядача співвідношення класичного/сучасного та українського/закордонного.

Використані джерела

1. Голіздра І., Щелкань Г. Важливі прем'єри 2022: як українські театри творили дива під обстрілами. Українська правда. 2022. URL : <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/12/27/252011/> (дата звернення : 7.04.2024).

2. Патріс Паві: Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

3. Репертуар. Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки. 2024. URL : <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays> (дата звернення : 17.04.2024).

4. Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі Савченко І., Ліпницька І. Київ, 2021. 144 с.

5. Matvieieva K. Repertoire tradition of the ukrainian drama theatre: historical and cultural aspect. Culture and Arts in the Modern World. 2021. Issue 22. pp. 71-84.

Гупало Лілія Володимирівна,
здобувачка ОР «Магістратура»

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(student of the Master's degree

National Academy of Culture and Arts Management)

м. Київ, Україна (м. Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

Погребняк Галина Петрівна (Galyna Pogrebnyiak),

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

(Doctor of Arts, Professor, Professor of Directing and Acting named after Larisa Khorolets National Academy of Culture and Arts Management)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>

м. Київ, Україна

(Kyiv, Ukraine)

НЕФОРМАЛЬНА ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ ЗІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА МИКОЛАЇВЩИНІ

INFORMAL TRAINING OF PERFORMING ARTS SPECIALISTS IN MYKOLAIV OBLAST

Аналіз практичних підходів щодо організації підготовки фахівців зі сценічного мистецтва на Миколаївщині дає підстави свідчити про наявність неформальної мистецької освіти у межах якої якраз і відбувається означений процес. Цей факт обумовлюється функціонуванням на базі мистецьких закладів м. Миколаєва театральних студій у межах яких і реалізується неформальна підготовка майбутніх

фахівців сценічного мистецтва, а саме: «Академія пані Куліси» Миколаївського академічного українського театру драми та музичної комедії, «Театральна студія» Миколаївського академічного художнього драматичного театру, Молодіжний народний аматорський театр «С.Т.У.К» Миколаївського міського палацу культури та мистецтв, Народний молодіжний театр «Парадокс» Миколаївського обласного палацу культури та багато інших театральних колективів, що функціонують при театральних закладах, будинках культури та закладах позашкільної освіти.

Беззаперечним лідером у організації професійного становлення майбутніх фахівців сценічного мистецтва на Миколаївщині у межах неформальної освіти є Миколаївський національний театр драми та музичної комедії. У навчальному посібнику «Тяжіння до духовності: сьогодні, вчора і завжди (проблема театральної інтерпретації української та зарубіжної літератури)» за авторством М. Берсона зазначається, що «Основним завданням Миколаївського академічного (на той час – *примітка автора*) українського театру драми та музичної комедії є створення і показ вистав. Чим ширшим і різноманітнішим є репертуар вистав, що пропонується до перегляду, тим більше шансів і можливостей задовольнити естетичні смаки та уподобання глядачів і розкрити внутрішній потенціал театру» [1, с. 12]. Можемо припуститися думки, що саме реалізація просвітницької природи спонукала М. Берсона до реалізації навчально-театральної ідеї, а саме: створення на базі театру дитячого театру-супутника «Академія пані Куліси». Творчого об'єднання, яке згуртувало навколо діячів театального мистецтва талановиту молодь міста Миколаєва та області. У своїх спогадах М. Берсон зазначає, що «У 1992 році в театрі створено дитячий театр-супутник «Академія пані Куліси». Найталановитіші з її випускників посіли належне місце в трупі театру, дехто з них продовжив або продовжує театральну освіту. Це такі артисти, як З. Скарлат, А. Назарокова, М. Голенко, В. Понізов, В. Лазарева, В. Ніколенко, Л. Курмель, О. Клименко. Сьогодні половина з них працює у столичних театрах України» [1, с.14].

Щодо діяльності театральної студії на базі Миколаївського академічного художнього драматичного театру, то маємо зазначити, що ця

робота не мала системного бачення. З певних обставин ситуативність роботи студії вплинула і на популярність студії. Так, у певні періоди функціонування театру були набори в студію, які в кількісному еквіваленті перевищували 20 осіб. Керівниками кожного набору в студію призначалися провідні актори театру, які й вели усю роботу, запрошуючи на певні заняття майстрів сцени, народних артистів, для більш широкого розкриття перед студійцями секретів сценічної дії. Проте, ця робота почала сходити нанівець через події останніх п'яти років, а саме: початок 2019 року пандемії короно вірусу COVID-19, початок 2022 року російської агресії проти України, і як наслідок – російсько-українська війна, що точиться вже майже три роки.

Досить вагомим внеском у професійне становлення майбутніх фахівців сценічного мистецтва є діяльність уже більше 20 років на теренах Миколаївщини Народного молодіжного аматорського театру «С.Т.У.К.» Репрезентуючи творчу характеристику колективу, Л. Оспадова зазначає, що «С.Т.У.К.» – це молодіжний аматорський театр університету культури, який було засновано 2001 року у квітні на базі Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв. Театр «С.Т.У.К.» відкриває двері усім бажаючим без виключення (є вікові обмеження до 30 років бо театр молодіжний). Але навіть вік не є перешкодою для бажаючих активно працювати та виступати на сцені» [2, с. 33].

Характеризуючи специфіку роботи творчого колективу, авторка вказує на той факт, що «За графіком репетиції відбуваються три рази на тиждень. У межах проведення репетицій відбувається постановка голосу, пластичні вправи, заняття з вокалу, усе це відбувається весело та цікаво аби учасники театрального руху навчалися та спілкувалися із задоволенням. У процесі такої роботи народжуються певні етюди, що в подальшому стають основою для самодіяльних постановок. На вихідних до учасників театрального колективу приходять відомі особистості театральної справи, представники культурної еліти міста, аби поділитися секретами свого успіху на сцені» [2, с. 33].

Заслуговує на увагу у контексті організації професійного самовизначення у царині сценічного мистецтва і діяльність Народного молодіжного театру «Парадокс» Обласного палацу культури міста Миколаєва. Наявна інформація про колектив свідчить, що «Народний молодіжний театр «Парадокс» був заснований в 1999 році. З березня 2008 року колектив базується в Обласному Палаці Культури, де в перший рік втілює постановку Театральній фантазії Г. Горіна «Дім, який побудував Свіфт».

Загалом, характеризуючи колектив театру «Парадокс», наголошується на тому, що «Народний молодіжний театр «Парадокс» переможець багатьох конкурсів і фестивалів театрального мистецтва. Лауреат Всеукраїнського фестивалю «Від Гипаніса до Борисфена»; лауреат фестивалю «Чорноморська хвиля»; Лауреат обласного театрального фестивалю – огляду ім. Є. Зарницької; Лауреат міжнародного фестивалю «Південні маски» в номінації «Краща режисура», «Краща чоловіча роль першого плану» (двічі), «Краща жіноча роль другого плану», «Краща жіноча роль першого плану», «Краще оригінальне рішення», «Кращий акторський ансамбль», володар Гран-прі; лауреат обласного огляду народної творчості Миколаївщини. Переможець в номінації «Приз глядацьких симпатій» та «Краща жіноча роль другого плану» V міжнародного фестивалю «ЛіхтАрт».

Сьогодні народний молодіжний театр «Парадокс» – це дружна сім'я, спілкування якій давно вийшло за межі Обласного палацу. Але незмінним залишаються теплі стосунки і творча атмосфера під сліпучим сяйвом сценічних прожекторів» [3, с. 1].

Узагальнюючи аналіз неформальної підготовки фахівців із сценічного мистецтва Миколаївщини, можемо зазначити, що наявність на території міста Миколаєва мистецьких закладів театрального профілю сприяло розвитку неформальної мистецької освіти у межах якої набуло широкої популярності сценічне мистецтво.

Численні творчі різновікові колективи, на базі яких відбувається опанування азами театрального мистецтва, створили гарні передумови для того аби місто Миколаїв віднедавна визначалося містом театральним.

Використані джерела

1. Берсон М. С. Тяжіння до духовності: сьогодні, вчора і завтра (проблема театральної інтерпретації української та зарубіжної літератури): Навчальний посібник. Миколаїв: Вид-во «Іліон», 2007. 128 с.
2. Оспадова Л. Творча характеристика молодіжного народного театру «С.Т.У.К.». Горожанін. 2006. №7. С. 33
3. Обласний палац культури. Культурно-мистецький центр Миколаївської області. URL : <https://www.odk.net.ua> (Дата звернення 12.09.2024 р.)



Добри́вечер Софі́я Дени́сівна (Sofiia Dobryvecher),
здобувачка магістратури (група ММВ-21-23з)
кафедри вокального мистецтва Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
(obtaining a master's degree (MMV-21-23 group)
of the Department of Vocal Art
National Academy of Culture and Arts Management
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

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

доктор культурології, професор, професор кафедри
 вокального мистецтва Інституту сучасного
 мистецтва Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України (Doctor of Cultural
 Studies, Professor, Professor of the Department Department of vocal arts
 Institute of Contemporary Art
 National Academy of Culture and Arts Management,
 Honored Art Worker of Ukraine).
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОЛЬ ПІСНІ «SANDCASTLES» BEYONCE У ТВОРЧОМУ ПРОЄКТІ «В ОБІЙМАХ КОХАННЯ»

THE ROLE OF THE SONG «SANDCASTLES» BY BEYONCE CREATIVE PROJECT «IN THE EMBRACE OF LOVE»

У творчому проєкті «В обіймах кохання» пісня «Sandcastles» Бейонсе стає важливим елементом, який передає емоційну глибину і складність стосунків, зокрема в контексті любові, болю, прощення та

відновлення. Цей трек із альбому *Lemonade* (2016) розповідає про кризу в стосунках через зраду, але водночас висвітлює процес зцілення і примирення. Важливість цієї композиції у проєкті полягає в її здатності передавати універсальні теми любові через метафору піщаних замків, що руйнуються, але можуть бути збудовані знову.

«Sandcastles» – одна з пісень з шостого студійного альбому Beyoncé «Lemonade», який був випущений у 2016 році [1]. Ця композиція, яка поєднує елементи R&B та соул, розкриває тему болю та примирення в стосунках, зокрема після зради. У пісні розповідається про процес зцілення і про спроби побудувати відносини знову, після того, як вони були порушені. Загалом пісня наповнена емоціями про втрату, біль, але й про надію на відновлення. Заголовок «Sandcastles» символізує тимчасовість і крихкість стосунків, які, як піщані замки, можуть руйнуватися, але все ж мають потенціал бути побудованими знову.

Бейонсе Ноулз-Картер (Beyonce Knowles-Carter) – американська співачка, авторка пісень, актриса та продюсерка, одна з найвідоміших і найвпливовіших артисток сучасної музичної індустрії. Народилася 4 вересня 1981 року в Х'юстоні, штат Техас, США. Вона почала свою кар'єру ще в дитинстві, коли брала участь у різних музичних конкурсах. У 1990-х роках вона стала солісткою гурту Destiny's Child, який здобув міжнародну популярність. Після розпаду гурту в 2002 році, Бейонсе почала успішну сольну кар'єру, яка принесла їй численні нагороди та визнання.

Її дебютний сольний альбом *Dangerously in Love* (2003) був комерційно успішним, отримавши п'ять нагород «Греммі». В подальшому вона випустила ще кілька альбомів, серед яких *B'Day* (2006), *I Am... Sasha Fierce* (2008), *4* (2011), *Lemonade* (2016) і *Renaissance* (2022), кожен з яких мав великий комерційний успіх і привернув увагу критиків [1].

Бейонсе відома не лише своєю музикою, а й активною соціальною позицією, зокрема в питаннях расової рівності та прав жінок. Її інноваційні музичні відео та виступи на сцені часто є подією, що задає тенденції в поп-культурі. За свою кар'єру Бейонсе здобула численні

нагороди, включаючи 28 нагород «Греммі» (станом на 2024 рік), що робить її однією з найбільш нагороджених артисток в історії музики. Окрім музики, Бейонсе займається акторською діяльністю, знімалася в кількох фільмах, зокрема в *Dreamgirls* (2006) і *Obsessed* (2009). Вона також є успішною бізнесвумен та філантропкою [3].

Бейонсе є дружиною репера Джей-Зі, з яким у них є троє дітей. Її творчість продовжує впливати на музику, моду і поп-культуру загалом.

Пісня «Sandcastles» була написана Вінсентом Беррі II, натхненним розбитим серцем після десятирічних стосунків з дівчиною. Він працював над треком разом із Маліком Юсефом, який запропонував назву «We Built Sandcastles That Washed Away» і співав її на фортепіано, використовуючи тексти, під впливом євангелій. Вінсент Беррі пообіцяв, що це буде його остання пісня про цю дівчину, і вклав у неї всю свою емоційну біль. Спочатку пісня була запропонована Тейні Тейлор, але Беррі вважав, що вона більше підходить для Бейонсе. Однак Тейлор не записала трек, і пісня потрапила до студії, де Беррі, Юсеф та автор пісень Мідіан Матерс продовжили працювати над нею. Матерс записав демо, яке він зіграв для Терези ЛаБарбері Уайтс, керівниці A&R в BMG Rights Management, яка також працювала з *Destiny's Child* у їхній ранній кар'єрі. Вона сказала, що шукає пісні для шостого альбому Бейонсе, і Матерс представив «Sandcastles». Пісня зворушила ЛаБарбері до сліз [2].

У лютому 2015 року Бейонсе отримала пісню для свого альбому *Lemonade*, більш ніж через рік після того, як вона була написана. Беррі, на той час бездомний, відмовився підписувати видавничу угоду і вирішив зберегти право власності на трек, незважаючи на труднощі. Він відмовився від підписання контракту з видавцем, оскільки не хотів погоджуватися на умови, які вважав несправедливими. Згодом йому зателефонувала команда Бейонсе, повідомивши, що пісня була включена до альбому, і він отримає кредит як співавтор.

Фінальна версія пісні була доповнена новим текстом, написаним Бейонсе: «І твоє серце розбите, тому що я пішов / Покажи мені свої шрами, і я не піду. І я знаю, що обіцяв, що не зможу залишитися, крихітко

/ [Але] кожна обіцянка не працює таким чином». Беррі вважав, що ці рядки краще підходять до контексту стосунків між чоловіком і дружиною, а не до його власного досвіду. Основною темою пісні є зрада і спроби відновити довіру та любов після кризи. Пісня також торкається відновлення і самоусвідомлення в контексті болю та вибачення. Метафора піщаних замків уособлює ідею чогось, що легко руйнується, але може бути відновлено, якщо проявити терпіння та бажання» [2].

Пісню «Sandcastles» можна охарактеризувати як акустичний R&B з елементами соулу та інді-попу. Вона має дуже зворушливу та особистісну атмосферу, що підкреслюється скромним інструментальним супроводом та мінімалістичними аранжуваннями. Вокали у пісні звучать дуже чуттєво та експресивно, з великим акцентом на емоційну виразність, що є характерним для R&B, але пісня також поєднує елементи соулу, де важливими є не лише ритм і мелодія, а й глибина почуттів, яку вони передають.

«Sandcastles» написана в класичній поп-структурі з куплетами і приспівом, але пісня має досить вільну та неквапливу форму.

інструментальний вступ	I куплет + приспів	II куплет + приспів	III куплет + приспів

Пісня починається із спокійного і мінімалістичного інструментального вступу на піаніно, що задає тон. Вокали Beyoncé плавно накладаються на ніжний акомпанемент, що підкреслює текст пісні. Вокальні лінії приспіву поєднують емоційність і мелодійність. Вони не мають великих контрастів, але підсилюються динамічно завдяки гармоніям. Пісня завершується плавним повтором фрази, що додає відчуття завершеності і спокою.

Форма пісні в основному класична, але є певна вільність у виконанні, що дозволяє вокалу мати велику емоційну свободу. Вона також

не йде за чіткими структурними канонами, що дозволяє відчувати її як цілісну, ліричну розповідь.

Мелодія «Sandcastles» проста, але надзвичайно ефектна. Вона побудована на мінорних і мажорних лініях, що підсилює емоційну напругу і дозволяє передати глибину переживань ліричної героїні. Мелодія пісні має плавний, дещо пісенний характер, з деякими непередбачуваними елементами, що додають їй чуттєвості. Гармонічно, у пісні використовуються відносно прості акорди, які чергуються між мінорними і мажорними тональностями, однак вони подаються дуже ефективно. Мінімалістичний підхід до інструментування дозволяє гармонії органічно програвати в контексті вокальних ліній.

Особливістю гармонії є її прихована глибина: вона не є надто насиченою, але дуже багат шаровою, підтримуючи тонкий баланс між піаністичним акомпанементом і вокальними лініями. Вокали мають велику свободу у інтерпретації акордів, що підсилює драматичний ефект пісні.

Пісня «Sandcastles» потребує від виконавця високої технічної майстерності в плані вокальної виразності, хоча вокальні лінії самі по собі не є надто складними з технічної точки зору. Однак для того, щоб передати глибину почуттів, виконавець повинен володіти здатністю емоційно варіювати вокальні лінії і вміти підкреслювати кожне слово через динаміку і нюанси.

Пісня вимагає емоційної гнучкості, здатності змінювати темп і динаміку виконання в залежності від тексту. Потрібно уміти контролювати м'які й ніжні вокальні моменти, а також підвищувати емоційну інтенсивність в кульмінаційних частинах пісні, зберігаючи при цьому чистоту звуку. Пісня має дуже повільний темп, тому важливо володіти вмінням підтримувати ритм навіть без жорсткої метричної структури, орієнтуючись на емоційну органіку.

Загалом, пісня «Sandcastles» має спокійну та розслаблену атмосферу, що наголошує на внутрішньому зціленні і прийнятті болю. Вона розповідає історію відновлення і зцілення, в той же час створюючи відчуття величезної вразливості. Завдяки своєму акустичному звучанню та

чуттєвому виконанню, пісня створює відчуття інтимності, при цьому викликаючи глибоке емоційне співпереживання у слухачів.

У рамках проєкту «В обіймах кохання» пісня «Sandcastles» може стати потужним інструментом для дослідження теми відновлення любові після болючих моментів. Метафора піщаних замків, що можуть бути зруйновані, але знову збудовані, ідеально підходить для розкриття складності процесу прощення та зцілення в стосунках. Це послання про те, що навіть найслабші моменти в любові можуть бути сильними, якщо є бажання працювати над відновленням довіри і емоційної близькості.

Таким чином, пісня «Sandcastles» Бейонсе, завдяки своїй глибокій емоційній насиченості та мінімалістичному, але потужному музичному супроводу, чудово вмонтована в контекст творчого проєкту «В обіймах кохання». Вона відкриває перед слухачем не лише складність відносин, які переживають болючі етапи, але й можливість відновлення і прощення. Через використання метафори піщаних замків композиція надихає на віру в те, що навіть розбиті стосунки можна знову побудувати, якщо обидва партнери готові працювати над собою та своїми почуттями. У результаті, ця пісня стає важливим інструментом для розуміння того, як у коханні можуть поєднуватися біль, прощення і відновлення, створюючи нову, зміцнену емоційну основу для стосунків.

Використані джерела

1. Бейонсе випускає новий альбом Lemonade за участю Кендріка Ламара, Джека Уайта, The Weeknd, Джеймса Блейка // URL : <https://pitchfork.com/news/63381-beyonce-releases-new-album-lemonade-featuring-kendrick-lamar-jack-white-the-weeknd-james-blake/> (Дата звернення: 23 квітня 2023).

2. Як історія бездомного автора пісень про розбите серце потрапила в альбом Бейонсе // URL : <https://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms-beyonce-sandcastles-berry-20160613-snap-htmlstory.html> (Дата звернення: 15 червня 2024).

3. Beyonce dominates Grammy Awards // URL : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3466475.stm> (Дата звернення: 9 серпня 2023).

*Дяченко Андрій Олегович (Andriy Dyachenko),
студент магістратури 1-го курсу, групи МСМ 12-23,
(1st-year master's student, MSM 12-23 group),
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(National Academy of Management of Culture and Arts),
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

БОГДАН СТУПКА ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

BOHDAN STUPKA AS A PHENOMENON OF UKRAINIAN THEATRE ART

Богдан Ступка – актор, який назавжди залишиться в історії українського театру. Його надзвичайний талант, харизма та глибоке розуміння людської душі зробили його одним з найвидатніших українських акторів. Він мав унікальну здатність втілювати на сцені широкий спектр характерів: від історичних постатей до сучасних героїв. Виступи Б. Ступки завжди були яскравими, емоційними та незабутніми. Актор мав надзвичайну здатність передавати найтонші нюанси своїх персонажів, залучаючи глядачів у світ переживань. Він сприяв популяризації української культури та підвищив інтерес до українського театрального мистецтва. Його творчість стала прикладом для наслідування для багатьох поколінь акторів.

Богдан Ступка, безперечно, є однією з найвизначніших постатей українського театру та кіно. Його творчий шлях розпочався з навчання в Учбово-театральній студії при Львівському академічному театрі ім. М. Заньковецької, де він отримав фахову акторську освіту, заклавши міцний підмурок для своєї майбутньої кар'єри. Згодом закінчив також Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого за спеціальністю «театрознавство», що допомогло митцеві підвищити свої теоретичні знання в царині театрального мистецтва.

Перші ролі Б. Ступки на театральній сцені та кіноекрані підкреслили його яскравий талант і природний дар. Він з легкістю втілював різноманітні образи і демонстрував широту свого акторського таланту.

Б. Ступка легко перевтілювався в різних історичних постатей та літературних героїв, створюючи яскраві, повнокровні образи.



*Рис. 1. На світліні: народний артист України
Богдан Ступка*

Важливу роль у формуванні творчої особистості Б. Ступки відіграла співпраця з відомими режисерами. Феномен Б. Ступки пов'язаний значною мірою з його активною і плідною співпрацею з талановитим режисером Сергієм Данченком. Він також працював з такими видатними кінорежисерами як Юрій Іллєнко, Сергій Бондарчук, Кіра Муратова, Володимир Бортко, Єжи Гофман, Кшиштоф Зануссі, Отар Іоселіані. Кожен з цих кінорежисерів бачив у Б. Ступці особливий талант і допомагав максимально розкрити його.

Всеукраїнське визнання йому принесла роль Ореста в кінофільмі «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Ільєнка. Це був дуже вдалий акторський дебют в українському кінематографі, який приніс йому визнання і нові кіноролі.

Під час праці у Львівському академічному драматичному театрі ім. М. Заньковецької «сформувалася творча манера Б. Ступки, що характеризувалася чіткістю зовнішнього малюнку ролі, надзвичайній внутрішній зібраності, пристрасністю та логічному, на межі з математичною точністю, розрахунку, інтелектуальним та емоційним навантаження образу, переконливістю почуттів героїв» [1, с. 203]. Творча діяльність Б. Ступки в Київському національному драматичному театрі ім. І. Франка подарувала глядачам низку неперевершених ролей, дала можливість всебічно розкрити його самобутній талант.

В безцінну акторську скарбницю українського театрального мистецтва увійшли такі ролі Б. Ступки як Микола («Украдене щастя» І. Франка), дон Жуан («Кам'яний господар» Лесі Українки), Іван Петрович Войницький («Дядя Ваня» А. Чехова), Король Лір («Король Лір» В. Шекспіра), Тев'є («Тев'є-Тевель» Г. Горіна) та ін.

Режисери відзначали високий рівень професіоналізму, працездатність і здатність Б. Ступки до глибоких перевтілень. Щоб «наблизитись до сутності феномену акторства, необхідно розмежувати глибинні та поверхові переживання актора. Умова проста: глибинні переживання мають шанс лишитися невикривленими, внаслідок чого на сцені зростає енергетика буття. Найкращі ролі, зіграні Богданом Ступкою в театрі і кіно, саме й ілюструють цю тезу» [3, с. 217].

Феномен Б. Ступки полягає у тому, що він блискуче поєднував в собі драматичний талант і комедійний дар. Це дозволяло йому втілювати на сцені та екрані найрізноманітніші ролі – від трагічних образів до яскравих комічних персонажів. Б. Ступка був не просто актором, а справжнім народним улюбленцем. Ролі митця були близькі і зрозумілі кожному українцю, вони торкалися найглибших струн душі. Своїми блискучими кіноролями Б. Ступка популяризував українську культуру у світі, демонструючи її багатство і глибину.

Б. Ступка «міг однаково переконливо зіграти як Керенського, так і Богдана Хмельницького, Мазепу і Брежнева, українського партизана і кадебіста, архієрея і безбожного батька. Понад сотня ролей в кіно і ще

більше ролей в театрі, десятки нагород, відзнак та дипломів, – він був одним з найвпізнаваніших людей на всій території колишнього Союзу [...] Його відрізняла від усіх решта людей – і навіть від його колег – захоплива харизма, здатність відразу притягнути до себе погляд, і не відпускати увагу до самого кінця» [2].

Варто зазначити, що низка ролей Б. Ступки допомагала українцям відновлювати свою ідентичність, пишатися своїм корінням і національною культурою. Завдяки його таланту українське мистецтво стало більш популярним не тільки в Україні, а й за її межами. Творча спадщина Б. Ступки – це невід’ємна частина української культури. Його творчість стала своєрідним еталоном акторської майстерності, а створені ним образи досі живі в серцях глядачів.

Богдан Ступка – це самобутній, геніальний актор, який перевершив час. Своїми ролями в театрі і кіно він формував культурний код українців. Акторська творчість Богдана Ступки ще потребує детального вивчення і популяризації.

Використані джерела

1. Гусакова Н. М., Хвостова Т. В. Формування творчої особистості Богдана Ступки як майстра українського театру // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 1. С. 201–206.

2. Підгора-Гвяздовський Я. 8 головних ролей Богдана Ступки // Український тиждень. 2012. 24 лип. URL: <https://tyzhden.ua/8-holovnykh-rolej-bohdana-stupky/> (дата звернення – 05.10.2024).

3. Тримбач С. Богдан Ступка. Метаморфози. Київ : Дух і літера, 2022. 336 с.; іл.

Ісаченко Владислав Сергійович (Vladyslav Isachenko),
 здобувач магістратури (Master's student)
 кафедри режисури та акторської майстерності
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
 (Department of the direction and acting arts
 National Academy of Culture and Arts Management)

Науковий керівник (Supervisor):
Шлемко Ольга Дмитрівна (Olga Shlemko),
 професор кафедри режисури та акторської майстерності
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
 кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України
 (Professor of the Department of the direction and acting arts at the National
 Academy of Culture and Arts Management,
 Associate Professor, Honored Artist of Ukraine)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ТВОРЧИЙ МЕТОД МИХАЙЛА МЕЛЬНИКА – ОЧІЛЬНИКА ТЕАТРУ ОДНОГО АКТОРА «КРИК»

THE CREATIVE METHOD OF MYKHAYL MELNYK – HEAD OF THE ONE-ACTOR THEATRE «KRIK»

Моновистава – це унікальний жанр сценічного мистецтва, який дозволяє максимально сконцентрувати увагу глядача на акторському виконанні, експресії та драматичній напрузі.

Театр одного актора має тривалу історію, що налічує кілька століть. Від ранніх форм театрального монологу до сучасних інтерпретацій, цей жанр еволюціонував разом з театральними традиціями. У ХХ столітті особливу популярність здобули експериментальні постановки, в яких актори використовували новітні техніки для створення монотеатральних вистав.

Дослідженням феномену моновистави займалися такі практики і теоретики театального мистецтва як Л. Берьозкіна, Ж. Бортнік, М. Євреїнов, Д. Катишева, Р. Колосов, В. Яхонтов та ін.

Жанр моновистав відкриває нові горизонти для експериментів і самовираження, кидаючи виклик традиційним уявленням про театральне мистецтво.

Монотеатральна експресія відноситься до театральної практики, в якій один актор виконує всі ролі у виставі, набуваючи комплексного і багатогранного сценічного досвіду. Цей жанр дозволяє акторові повністю контролювати сценічну атмосферу, глибше занурюючись у характер кожного персонажа і створюючи нові виміри драматичної експресії.

Популярність жанру моновистави «відбувається багато в чому завдяки особливій специфіці театру одного актора, що відповідає і суспільним настроям, і тенденціям часу. Не випадково відбувається бурхливий розвиток даного жанру паралельно з поширенням ідей персоналізму, адже в основі цих ідей і специфіки театру одного актора закладено розуміння людини, особистості як основи світу» [1, с. 228]. У контексті українського театального мистецтва Театр одного актора «Крик» займає особливе місце завдяки своєму засновнику і єдиному актору М. Мельнику, який вже понад 30 років успішно реалізує концепцію монотеатру.

Важливо відзначити, що театр одного актора, зокрема театр «Крик» під керівництвом Михайла Мельника, залишається недостатньо дослідженим у контексті українського театального процесу. Це викликає необхідність наукового аналізу цього феномену, щоб краще зрозуміти його вплив на розвиток національної культури та розкрити його унікальність.

Дослідження творчого методу Театру одного актора «Крик» є важливим не лише для розуміння специфіки моновистав, але й для аналізу впливу цього жанру на сучасне українське театральне мистецтво.

Михайло Васильович Мельник – український актор і режисер, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка народився 18 травня 1957 року на Сумщині. Фах актора здобув в Київському державному інституті театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, де пройшов ґрунтовний вишкіл на курсі талановитої театальної педагогині, професорки Нінелі Антонівни Биченко.

Свою акторську і режисерську працю в Дніпропетровському академічному українському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка М. Мельник поєднував з художнім керівництвом театральною студією при Дніпропетровському монтажному технікумі. На основі згаданої студії 1987 р. він створив театр-студію «Крик», яка 1989 р. переросла у Театр одного актора «Крик». Нині М. Мельник є директором і художнім керівником цього театру.

З самого початку своєї діяльності М. Мельник відзначався інноваційним підходом до театру одного актора, в якому він одночасно виконує всі ролі, створюючи таким чином єдину сценічну реальність. Його творчість відзначається високим рівнем експресії, драматургічною напруженістю та здатністю глибоко взаємодіяти з глядачем.

М. Мельник зосереджує свою творчість на експресивності як ключовому елементі своїх вистав. Його підхід до акторської гри передбачає максимальне використання фізичних та емоційних ресурсів для створення яскравих образів.

М. Мельник використовує у своїх постановках широкий спектр акторських технік, включаючи імпровізацію, вербальні і невербальні прийоми, гру на музичних інструментах, щоб створити багатогранні характери своїх персонажів, які виходять за межі стандартних театральних уявлень.

Метод акторської гри М. Мельника відзначається високим рівнем трансформації персонажів. Він використовує спеціальні техніки для створення ілюзії, що на сцені присутні кілька акторів, хоча насправді є лише один. Швидкі зміни у голосі, міміці та рухах дозволяють йому ефективно створювати ігрову ілюзію різних персонажів. Цей метод забезпечує не лише візуальну різноманітність, а й дозволяє глядачам зануритися в складні емоційні та психологічні конфлікти, які розгортаються на сцені.

М. Мельник майстерно використовує сценічний простір та час для створення драматичного напруження і візуальних ефектів. Постановки цього неординарного митця відрізняються нестандартним використанням

простору, що додає їм додаткову динаміку, використанням елементів декору і світла, що підкреслює зміну сценічних ситуацій і настрою, створюючи таким чином унікальну атмосферу для кожної вистави.

Музика і звуковий супровід є важливими компонентами творчого методу М. Мельника. Він використовує звукові ефекти і музичні композиції для підсилення емоційного впливу вистав. Музика може варіюватися від класичних до сучасних стилів, створюючи таким чином різноманітні звукові ландшафти, що доповнюють драматургію вистави.

Творчий метод М. Мельника, зокрема використання експресивності, швидкої зміни ролей та інноваційних сценічних рішень, має значний емоційний і психологічний вплив на глядачів, які відчують себе частиною внутрішнього світу персонажа, що створює сильний емоційний резонанс.

Кожна вистава Театру одного актора «Крик» перетворюється на особистісний досвід для глядачів. Завдяки глибокому зануренню в різні аспекти людської природи і переживань, М. Мельник створює потужний емоційний ефект, що може включати почуття тривоги, співчуття, розчарування або натхнення. Він активно залучає глядачів до процесу створення вистави, використовуючи прямий контакт і взаємодію, що дозволяє їм відчувати себе частиною вистави, підвищує рівень залучення та участі аудиторії.

Творчість М. Мельника має значний соціально-культурний резонанс. Його вистави порушують важливі соціальні теми, такі як національна ідентичність, культурна спадщина, людські стосунки, спонукають глядачів задуматися над важливими питаннями буття, сприяють культурному розвитку суспільства.

Високий рівень професіоналізму і творчі досягнення театру «Крик» сприяли формуванню позитивного іміджу українського театру на міжнародній арені, що підтверджується численними нагородами та визнанням на театральних фестивалях. Творчість М. Мельника здобула прихильні відгуки театральних експертів і критиків.

У 2007 р. М. Мельник отримав найвищу державну нагороду – національну премію України імені Тараса Шевченка за виставу «Гріх», поставлену за мотивами творів М. Коцюбинського «Intermezzo» і «Що записано у книгу буття». За кілька років до цього, за постановку цієї вистави М. Мельник отримав Гран-прі театрального конкурсу Придніпров'я «Січеславна» та срібну статуетку Міжнародного театрального фестивалю «Золотий витязь» у Мінську.

М. Мельник з приводу вистави «Гріх» зазначив: «Для мене ця вистава – національна трагедія сьогоденного і завтрашнього дня. Вона зачіпає абсолютно кожну людину: від малого до старого. Для мене “Гріх” – основна вистава у творчості. Це одна з величезних українських сторінок мого буття. В ній, спираючись на тексти Михайла Коцюбинського, я втілюю свій біль» [2].



Рис. 1. На світлині: Мельник Михайло Васильович, засновник і очільник Театру одного актора «Крик»

У репертуарі театру «Крик» низка вистав: «Гайдамаки» – за однойменною поемою Т. Шевченка; «Дикий» – за мотивами повісті С. Цвейга «Амок»; «Парфумер» – за романом П. Зюскінда; «Пропавші» – за мотивами творів Остапа Вишні; «Лоліта» – за однойменним романом В. Набокова; «Ворота раю» – за однойменною повістю Є. Анджеєвського; «Непізнані» – за мотивами повісті С. Цвейга «Лист незнайомої» (сучасна версія); «Табу» – за мотивами повісті Л. Толстого «Крейцера соната» (сучасна версія); «Гріх» – за мотивами творів М. Коцюбинського; «Сонце в очах твоїх...» (музична вистава-контакт). Всі вистави цього театру йдуть українською мовою.

Доцільно було б здійснити порівняльний аналіз творчих методів інших представників театру одного актора, що дозволить виявити спільні риси та відмінності. Наступне дослідження може також зосередитися на порівнянні творчості М. Мельника з аналогічними театральними митцями на міжнародному рівні, що дозволить краще зрозуміти місце та значення українського театру одного актора в розвитку світового театрального мистецтва.

Використані джерела

1. Колосов Р. В. Выразительные средства театра одного актера (на материале театрального искусства России XX века) // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 2. С. 228–230.
2. Овсянникова А. Грішний Мельник // День. 14 бер. 2007. <https://day.kyiv.ua/article/kultura/hrishnyy-melnyk>

Кіно Данііл Віталійович (Kino Daniil),
студент магістратури 2-го курсу
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
групи МСМ-11-22 (2nd-year master's student
of the National Academy of Culture and Arts Management
of the MSM-11-22 group)

Науковий керівник (Supervisor):
Матушенко Валерій Борисович (Valeriy Matushenko),
 професор НАКККиМ, доктор філософії,
 кандидат культурології, заслужений працівник культури України
 (professor of NACAM, doctor of philosophy,
 candidate of cultural studies, Honored Worker of Culture of Ukraine)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ДВАДЦЯТЬ П'ЯТЬ РОКІВ ТВОРЧОГО ШЛЯХУ НЕЗАЛЕЖНОГО ТЕАТРУ

TWENTY-FIVE YEARS OF THE CREATIVE PATH OF THE INDEPENDENT THEATER

Сучасний театр – унікальний вид мистецтва, різновид суспільної свідомості. Театр розвивається в тісній взаємодії з життям народу, національною культурою та історією. Як правило, свого мистецького розквіту театр досягає тоді, коли він залучає прогресивні ідеї часу, починає боротьбу за гуманістичні ідеали, правдиво розкриває складний внутрішній світ людини. За допомогою драматургічних дій акторів відображається життя в театрі, утверджуються світоглядні уявлення та ідеї. Розкриття психологічних і соціальних конфліктів, боротьба характерів і думок є основою театральних вистав.

Особливості сучасного театру характеризуються емоційно-духовною єдністю глядачів і акторів, перенесенням того, що відбувається на сцені в глядача, а також наявністю спільних інтересів між режисером, акторами та глядачами. Важливу роль у морально-етичному, естетичному та патріотичному вихованні відіграє театр. Для цього він має у своєму розпорядженні великий арсенал засобів художньої виразності, узагальнення та впливу на маси. І в цьому плані актуальними стають досягнення інтерактивних форм театрального мистецтва [1].

Сучасний театр скасовує кліше про те, що театр починається з вішалки і закінчується чергою в гардеробі. Вона постійно постає в нових формах, стираються межі між залом і сценою. Тепер у глядача є можливість долучитися до дії та вплинути на хід вистави. Тож воно більше не відділене від дії. Після усунення заданих бар'єрів обидві сторони цього діалогу – глядач і актор – можуть співпереживати емоціям, створюючи таким чином новий простір. Від початку свого існування театр виступав засобом спілкування в суспільстві, і з кожним роком ця функція тільки посилювала своє значення.

Український театр – справжнє багатство, неповторне свідчення української духовності. Театральне мистецтво є своєрідним дзеркалом, у якому відбиваються всі проблеми і процеси становлення і трансформації, характерні особливості життя суспільства, його прагнення, духовний та інтелектуальний потенціал, негативні й позитивні тенденції його розвитку. Театр є універсальною мовою спілкування людини з буттям.

Вітчизняні театри (державні, громадські, комунальні, приватні), мають значний авторитет та давно користуються любов'ю глядачів.

XXI століття для молодих митців театального мистецтва України – певний виклик часу історії та світу сучасної глобалізації. У своїх виставах режисери намагаються висвітлити проблеми, які їх хвилюють. Проте не завжди їхнє бачення майбутніх вистав відповідає певному рівню професійної компетентності у використанні засобів розкриття змісту драматичних творів. Сьогодні український театр, безперечно, зберігає свої традиції та особливості. Проте об'єктивною потребою суспільства є знайомство глядача з новаторськими знахідками європейського театру.

Центр мистецтв «Новий український театр» – незалежний київський театр, заснований у 1998 році. З моменту заснування театр очолює директор і художній керівник Віталій Кіно. До арт-центру входять «Театр на Михайлівській», «Театр на Троєщині» та дитячий театр «Сонечко», дитяча театральна студія «Сонечко моє» та студія для дорослих «Акторська майстерня Віталія Кіно». 16 вересня 2023 року відкриттям «Театру на Троєщині» театр відзначив своє 25-річчя [2].

Що ж таке незалежний театр? Незалежний від кого? Від глядача? Від влади? Від естетичних ідеалів епохи? Говорячи про театр незалежний, в першу чергу маємо на увазі театр приватної форми власності, засновником якого виступає приватна особа або група осіб. Діяльність такого театру ніби наближена до так званих західних моделей антрепризи. Тобто такий, у якому частіше продюсер (чи іноді сам режисер) збирає групу митців – акторів, музикантів, хореографів, художників, авторів – під окремий проект, не створюючи при цьому постійно діючого колективу (або в майбутньому, накопичуючи і поповнюючи афішу, продюсер може запропонувати співпрацю з окремими митцями на постійній основі). Розрізняють театри-студії, арт-проекти та власне незалежні – приватні театри. Останні можуть бути проектними (без постійного репертуару) чи на зразок державних – репертуарними, з постійно діючою сценою, знайомою афішою, пізнаваними акторами [3].

За 25 років творчого життя відбулися прем'єри за творами В. Шекспіра, П. Мирного, С. Цвейга, М. Кропивницького, Т. Вільямса, Ж. Кокто, О. Кобилянської, А. Чехова, В. Соллогуба, Е. Скриба. Проте, на «оживленні» класики театр не зупинився. В репертуарі НУТу багато нових імен. П'єси сучасних драматургів Наталі Уварової, Романа Горбика, Ніколая Халезіна, Віктора Рибачука, Ольги Зверліної, Біляни Срблянович, Марини Смілянець, Юрія Васюка, інсценізації творів Тані Малярчук та інші вперше в Україні були поставлені саме на сцені «Нового українського театру».

Використані джерела

1. Радунець О. Життя театр, а всі ми в нім – актори [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://teatr.kolomyia.org/news/-item/58284>
2. Центр мистецтв «Новий український театр». [Електронний ресурс] / Інформація. Режим доступу: <http://primetour.ua/-uk/excursions/theatre/TSentr-iskusstv--Noviy-ukrainskiy-teatr-.html>
3. Смілянець М. Центр мистецтв «Новий український театр» – один з перших незалежних театрів Києва. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://teatrarium.com/noviy-ukraine-teatr/>

Коряк Ангеліна Олегівна (Angelina Koryak),
здобувачка ОР «Магістратура»
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(student of the Master's degree
National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):
Погребняк Галина Петрівна (Galyna Pogrebnyiak),
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури та
акторської майстерності імені Лариси Хоролець Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Doctor of Arts, Professor, Professor of Directing and Acting named after
Larisa Khorolets National Academy of Culture and Arts Management)
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ ДНІПРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ВИКЛИКИ

DEVELOPMENT OF THEATER INFRASTRUCTURE OF THE DNIPR: TRADITIONS AND MODERN CHALLENGES

Театральна інфраструктура Дніпра має глибокі історичні корені, що сягають XIX століття. Театр завжди був важливим культурним елементом міста, яке на той час називалося Катеринославом. У 1870-х роках тут з'явилися перші постійні театральні трупи. Катеринослав став осередком не лише класичного європейського, але й українського театального мистецтва [1, с. 44]. Місцеві театри ставили як українську класику, так і популярні на той час іноземні вистави, залучаючи різноманітну аудиторію.

Суттєвий вплив на формування театральних традицій міста здійснив Дмитро Яворницький, який активно підтримував розвиток українського театру. Його зусилля сприяли піднесенню національної тематики на театральній сцені, що стало важливим культурним зрушенням у південній Україні [2, с. 62]. Цей період відзначився зростанням популярності національних українських вистав, які виводили на перший план народні героїчні образи та історичні події.

Проте у XX столітті театральна інфраструктура Дніпра зазнала значних змін через вплив політичних подій. У радянський період театри стали інструментом ідеологічної пропаганди, і багато постановок мали чіткий соціалістичний підтекст. Незважаючи на це, українським митцям вдалося зберегти національну ідентичність через театральні вистави, адаптуючи класичні твори для радянської сцени. Як зазначає дослідниця Г. Веселовська, український театр цього періоду розвивався під впливом соціалістичного реалізму, проте митці все ж продовжували експериментувати із режисерськими підходами та сценографією [1, с. 87]. Це дозволило Дніпровському театру зберегти культурну унікальність навіть у радянську епоху.

Після здобуття незалежності у 1991 році театральна інфраструктура Дніпра зіткнулася з новими викликами. Головною проблемою стало скорочення фінансування з боку держави. Багато театрів опинилися в ситуації, коли бракувало коштів на підтримку технічного оснащення, модернізацію будівель і виплату заробітної плати акторам. Більшість культурних установ, зокрема театри, залежали від меценатів, грантів та підтримки місцевих громад [4, с. 24].

Театральний критик О. Коваленко вказує, що однією з ключових проблем є застарілість сценічного обладнання, яке ускладнює постановку сучасних інтерактивних вистав [2, с. 101]. Такі обмеження впливають не тільки на технічну складову, але й на можливість залучення нових талантів. Сучасний театр вимагає високого рівня технічної підготовки, що стосується не лише акторів, але й художників, режисерів та технічних працівників.

Дніпро продовжує демонструвати активність у театральній сфері. Місто має кілька основних театрів, таких як Дніпровський академічний театр драми та комедії, Театр юного глядача та незалежні театральні студії. Дніпровський академічний театр ім. Т. Шевченка став важливим культурним центром, який продовжує ставити як класичні, так і сучасні твори [5].

Таким чином, незважаючи на фінансові труднощі, театральна спільнота Дніпра не втрачає зв'язок із традиціями. Як зазначає Н. Семенова у своїй роботі про новітні форми українського театру, інтеграція мультимедійних технологій і нових форм вираження дозволяє театрам бути актуальними для сучасної аудиторії [4, с. 39]. Театри активно експериментують із форматом вистав: використовуються відеопроєкції, інтерактивні елементи та перформанси. Окремо варто виділити діяльність незалежних театральних студій, які стали частиною культурного життя Дніпра. Такі проекти, як «Театр на долоні», використовують нетрадиційні локації для вистав, що дозволяє залучати нову аудиторію, зокрема молодь. Ці проекти, на відміну від класичних театрів, демонструють більшу гнучкість у підходах до постановок, що дозволяє ставити експериментальні твори з мінімальними витратами.

Використані джерела

1. Веселовська Г. І. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття. *Культура України*. С. 44-88. URL : elib.nlu.org.ua.
2. Коваленко О. В. Театральне мистецтво України: виклики та перспективи. Київ: Наукова думка. Т. 1. № 1. 352 с.
3. Малюта М. М. Сучасний український театр: від класики до експерименту. Видавництво ЛНУ. Т. 2, № 1. 298 с.
4. Семенова Н. Ю. Новітні форми театального мистецтва в Україні. *Фоліо*. Т. 3, № 1. 312 с.
5. Сайт Дніпровського академічного театру ім. Т. Шевченка. URL : <https://teatr.dp.ua>

Коряк Тимур Олегович (Tymur Koryak),
 здобувач ОР «Магістратура»
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(student of the Master's degree
National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):
Погребняк Галина Петрівна (Galyna Pogrebnyiak),
 доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури та
 акторської майстерності імені Лариси Хоролець Національної академії
 керівних кадрів культури і мистецтв
 (Doctor of Arts, Professor, Professor of Directing and Acting named after
 Larisa Khorolets National Academy of Culture and Arts Management)
 Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ВДОСКОНАЛЕННІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE IMPROVEMENT OF ART EDUCATION

У сучасному світі, де технології стрімко проникають у всі сфери життя, мистецька освіта не може залишитися осторонь від цих змін. Новітні технології, зокрема штучний інтелект (ШІ), відкривають нові горизонти для акторів, режисерів та інших творчих фахівців, пропонуючи інноваційні підходи до навчання та розвитку їхніх навичок [1, с. 47].

Віртуальна реальність (VR) надає можливість студентам зануритися у віртуальні середовища, що максимально наближені до реальних. Це особливо важливо для акторів, які можуть вивчати реакції публіки на свої виступи, адаптуючи свій стиль гри відповідно до умов виконання [2, с. 29]. Завдяки таким технологіям, студенти отримують практичний досвід без страху перед критикою реальних глядачів. Вони можуть відточувати свої акторські навички, проходячи через різноманітні сценарії, що дозволяє їм краще підготуватися до реальних виступів.

Штучний інтелект, у свою чергу, стає не лише інструментом, але й партнером у навчальному процесі. Його здатність створювати адаптивні навчальні програми, які враховують індивідуальні особливості студентів,

відкриває нові можливості для персоналізованої підтримки. Наприклад, студенти, які навчаються акторській майстерності, можуть отримувати зворотний зв'язок у реальному часі про свою гру, що допомагає їм швидше усвідомити свої сильні та слабкі сторони [3, с. 18]. Система, заснована на ШІ, може аналізувати відеозаписи виконання студентів, надаючи рекомендації щодо покращення їхньої виразності, емоційного стану та навіть мови тіла.

Важливим аспектом є використання ШІ для виявлення та аналізу творчих тенденцій в мистецтві. Завдяки алгоритмам машинного навчання, які аналізують величезні обсяги даних, освітні заклади можуть отримувати цінну інформацію про нові напрямки, що виникають у світі театру, кінематографу та інших форм мистецтва [1, с. 53]. Це забезпечує створення сучасних навчальних програм, що відповідають вимогам ринку, а також задовольняють потреби студентів у нових знаннях.

Штучний інтелект також відкриває нові можливості для колективної творчості. Режисери та сценаристи можуть використовувати ШІ для генерації ідей, сюжетних ліній або навіть цілком нових персонажів. Завдяки аналізу історичних, культурних та соціальних даних, алгоритми можуть допомагати у написанні сценаріїв, що забезпечують глибше розуміння сучасної аудиторії [4]. Цей інноваційний підхід може значно збагачувати театральне мистецтво, дозволяючи створювати унікальні твори, які вражають своєю оригінальністю та сучасністю.

На філософському рівні, інтеграція штучного інтелекту у мистецьку освіту ставить перед нами низку етичних питань. Чи може машина бути творчою? Чи здатний ШІ створити справжнє мистецтво? Це питання не лише про технології, але й про сутність людської творчості [3, с. 22]. Дискусії навколо цих тем спонукають студентів мистецьких навчальних закладів критично осмислювати власні погляди на мистецтво, роль творчості та місце людини у світі, де ШІ відіграє все більшу роль.

Штучний інтелект також здатен підтримувати процеси колаборації серед творчих особистостей. Наприклад, у спільних проектах студенти можуть співпрацювати з ШІ для генерації оригінальних ідей, які потім

реалізуються у їхніх роботах [4]. Це може включати написання сценаріїв, розробку костюмів та навіть хореографії, що забезпечує багатогранний підхід до створення мистецтва.

Творчі фахівці майбутнього повинні вміти адаптуватися до цих змін, використовувати нові технології для реалізації своїх ідей і, водночас, зберігати свою людяність і творчу індивідуальність. Сучасна мистецька освіта має на меті підготувати нове покоління професіоналів, які будуть готові працювати у динамічному та мінливому світі, використовуючи всі доступні інструменти для досягнення своїх цілей [2, с. 35].

Отже, інтеграція новітніх технологій у мистецьку освіту відкриває нові можливості для майбутніх акторів і режисерів, дозволяючи їм глибше зануритися у творчий процес, досліджувати нові горизонти та шукати власний унікальний шлях у світі мистецтва. Справжнє мистецтво, незважаючи на всі технологічні інновації, завжди залишатиметься в руках людини, яка наділена емоціями, переживаннями та унікальним поглядом на світ.

Використані джерела

1. Луньов А. О. Штучний інтелект у сучасній культурі: можливості та виклики. *Культурологічні аспекти*. Т. 5, № 2. С. 45-60.
2. Федоренко В. С. Мистецтво в епоху цифровізації: виклики для творчості. *Соціокультурні дослідження*. Т. 4, № 1. С. 18-35.
3. Smith G. The Future of Creative Work: Artificial Intelligence and the Arts. *Journal of Arts and Technology*. Vol. 3, No. 1, pp. 22-30.
4. Thompson K. Embracing the Future: How Technology is Transforming Education. *Educational Review*. Vol. 4, No. 2, pp. 45-60.

*Литвинов Євген (Evgen Litvinov),
аспірант спеціальності менеджмент
ПВНЗ «Європейський університет»
бульвар Академіка Вернадського 16-В, Київ 03115
E-mail: yelytvynov@e-u.edu.ua
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1797-433X>*

СУЧАСНИЙ СТАН СФЕРИ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

THE CURRENT STATE OF THE SPHERE OF CULTURE IN UKRAINE

Культурна сфера відіграє важливу роль, вносячи значний внесок у різні аспекти суспільства та підтримуючи національну ідентичність, а особливо в такі важкі часи: пандемія та російське вторгнення в Україну. Культурні ініціативи, такі як мистецькі вистави, концерти, театральні вистави та інші події, служать засобом відволікання від стресових ситуацій та сприяють психосоціальній реабілітації; грають важливу роль у збереженні та підтримці культурної ідентичності під час війни. Проекти, спрямовані на вивчення і збереження культурної спадщини, можуть висвітлювати важливі аспекти історії та традицій. Окрім того, культурні спільноти можуть виступати як центри громадського об'єднання та волонтерської діяльності. Мистецькі та культурні ініціативи об'єднують людей для спільних зусиль у підтримці постраждалих внаслідок війни та допомозі військовим та їх родинам. Багато науковців працюють над дослідженнями стану сфери культури України (Г. Пінковська, І. Бураковський, В. Кравчук та інші), проте ця тема залишається гострою та актуальною.

Пандемія та війна значно вплинули на культурні сфери країни, створюючи виклики для мистецької та культурної життєдіяльності. Об'єктом дослідження вибраний Театрально-видовищний заклад культури «Київський академічний театр юного глядача на Липках». ТВЗК «КАТЮГ на Липках» належить до базової мережі закладів культури міста Києва, тому має фінансову підтримку за рахунок коштів місцевого бюджету. Ця підтримка розповсюджується виключно на виплати заробітних плат та сплати комунальних послуг. Отже виробництво вистав, їх підтримка

(ремонт декорацій, костюмів) та технічне забезпечення театру здійснюється за рахунок бюджету театру.

Були проаналізовані паспорти бюджетної програми місцевого бюджету в період з 2019 року по 2022 рік, які щорічно подаються театром до Департаменту культури виконавчого органу Київської міської ради (КМДА). Ці документи окрім статистичних даних також містять пояснення розбіжностей між затвердженим планом бюджетної програми та фактичними результативними показниками.

Кількість вистав впала більше ніж в два рази. В 2020 році розбіжність виникла у зв'язку із карантинними обмеженнями, в 2022 році – із введенням тимчасового простою та обмеженою діяльністю через військовий стан.

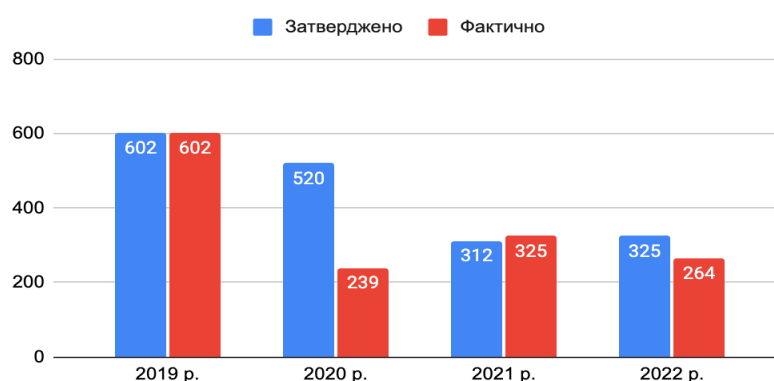


Рис.1: Кількість вистав (од.)

Лише 30,7% глядачів від запланованих 80000 осіб відвідали театр, через карантинні обмеження в 2020 році. В 2022 році лише 26,2% від запланованих 48500 осіб у зв'язку із введенням військового стану та тимчасовим простоєм театру.



Рис.2: Кількість глядачів (осіб)

У зв'язку з падінням кількості глядачів та зменшенням проведених вистав театр виконав плановий обсяг доходів: в 2020 році на 33,8%, а в 2022 році на 51,5%.

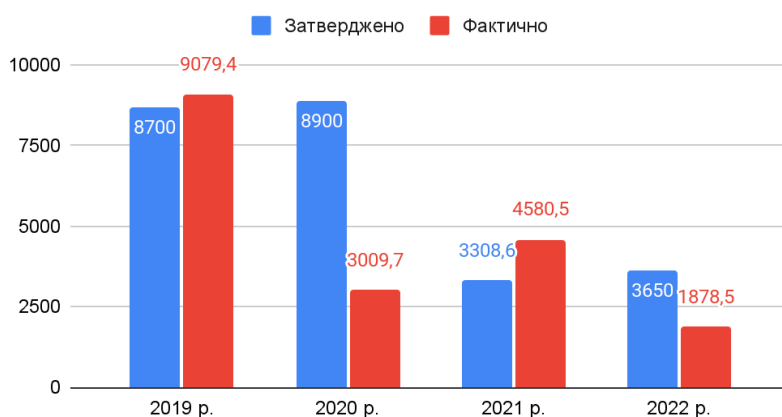


Рис.3: Плановий обсяг доходів (тис. грн.)

Основною частиною діяльності театру є створення та виставлення театральних вистав. З огляду результатів аналізу паспортів бюджетної програми в період з 2019-2022 рр. можна стверджувати, що показники кількості глядачів та вистав падають, через що зменшується кількість доходів театру. В сучасних умовах слід приділити більше уваги для пошуку нових варіантів доходів та залучення глядачів:

- актуалізація репертуару: аналіз комерційно вигідних вистав;
- пошук та створення безпечних умов для проведення вистав;
- створення «мобільних» версій вистав, задля збільшення гастролей;
- трансляції вистав для розширення аудиторії тощо.

Результати дослідження свідчать про тривожний спад кількості глядачів та вистав, що може серйозно вплинути на фінансову стійкість і якість театральних постановок. В умовах сучасної реальності необхідно вдосконалити стратегії для збереження та підвищення важливого мистецького внеску галузі в культурний простір України. Розвиток і адаптація стають вирішальними завданнями для всієї культурної сфери. Важливо впроваджувати новаторські підходи, розширювати аудиторію та

забезпечувати безпеку на культурних заходах. Спільні зусилля стають необхідні для забезпечення стійкого функціонування та розвитку культурного спадщини країни в умовах постійних змін та викликів сучасності.

Використані джерела

1. Безгін І. Д. Мистецтво і ринок: Нариси. Київ : ВВП «Компас», 2005. 544 с.
2. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід. Переклад з англ. за ред. І. Д. Безгіна. Київ : ВВП «Компас», 2000. 640 с
3. The state of culture and creative industries during the war, <https://ucf.in.ua/news/11082022>

Лукінова Анастасія Олександрівна (Anastasiia Lukinova),
здобувачка ОР «Магістратура»
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(student of the Master's degree
National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (м. Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

Погребняк Галина Петрівна (Galyna Pogrebnyiak),
 доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури та
 акторської майстерності імені Лариси Хоролець Національної академії
 керівних кадрів культури і мистецтв
 (Doctor of Arts, Professor, Professor of Directing and Acting named after
 Larisa Khorolets National Academy of Management of Culture and Arts)
 ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РЕЖИСЕРСЬКА СИСТЕМА В СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ

THE DIRECTING SYSTEM IN THE STAGE SPACE

У XX столітті театральну термінологію здебільшого формували режисери, які поєднували постановочну практику з педагогічною діяльністю.

Ідея класифікації театральних і режисерських систем набуває актуальності саме через потреби у режисурі. Відтак, постала гостра

потреба вирішити питання, щодо системності вистав і репертуару у цілому. До таких класифікацій можна віднести бінарний поділ на театри, загальний поділ на театр умовний і натуралістичний, театр священний, грубий і неживий у тощо.

У той час існували деталізовані схеми. Наприклад, Микола Вороний у 1927 році говорив про систему гри (система Кропивницького – Карпенка-Карого). Існували й інші практики театру, де вживали термін «система». На думку Брехта, в контексті розуміння методу (відтак система Станіславського є прогресом з тієї точки зору, що це система) [5].

Найбільш доцільним визначенням терміну «система» було запропоновано Курбасом. Під цим терміном він мав на увазі певний порядок систематизованих та певним чином упорядкованих речей. Систему, на його думку, можна розуміти, як порядок, але не в речах, а в діях. Дефініція «порядок» вживалася у розумінні «послідовності», «закономірності». Лесем Курбасом термін «система» використовувався у значенні загальної впорядкованості, як елемент соціальної системи, технологія акторської творчості чи то спосіб виховання актора. А також як сукупність формальних прийомів та метод роботи режисера [1].

Для практиків термін «система» – це передовсім алгоритм акторської або режисерської творчості. Інколи поняття система могла бути вживана у більш широкому розумінні, наприклад, стосовно акторської школи, чи то як узагальнена характеристика певного типу театру, мистецького напрямку тощо.

Під впливом радянської ідеології на початку 1930-х років системотворчість було «згорнуто» її витіснила «ідеологія». У результаті такі дефініції як система і метод почали вживати як правило у вузькому значенні. У радянський період у мистецтві у 1930-х рр політики завжди було більше ніж технології. Наслідком цього стала ситуація, коли попитом користувалися альтернативі праці режисерів [5]. У цей період у радянському просторі системи ставали інструментом національної політики. Втілення одних із них не здійснювалося шляхом витіснення інших. Приміром, Леопольд Єсснер, Ервін Піскатор і Бертольт Брехт створили самобутні

моделі вистав і театрів, які знайшли вияв лише в одному-двох сценічних жанрах (експресіоністський, політичний та епічний театри).

Теж саме можна сказати і про вертеп. Він по своїй суті є театром однієї вистави й одного сюжету, так само як і містерія. Відтак виникає проблема системи сценічних жанрів як корелята театральної системи [3]. Крім того, існує поняття режисерська система, що по суті окреслюється загальними естетичними і структурними принципами, що є характерними у побудові вистав постановниками однієї або різних епох. Як і будь-які систематизації у мистецтві, класифікації режисури також є умовними.

У 1930-х роках, існує певна класифікація або такі театральні напрями, як побутовізм, студійність, ексцентризм, естетизм, поетична побудова, театралізований психологізм, соціальний психологізм тощо.

Проте, навіть у найкращих методистів західноєвропейського театрознавства, таких як: М. Германа, А. Кестера саме реконструкція театральних систем не підноситься на ступінь типологічного вивчення, принаймні у вищезгаданому розумінні, проте залишається на ступені точних наукових описів досліджених явищ.

У деяких зарубіжних театральних словниках і текстах окремих статей поняття «система» використовується в різних значеннях. Наприклад, таких, як система зірок, система репертуарного театру, система драматургії конкретного автора, система освітлення, оплати праці, прокату репертуару тощо.

Цікаве визначення терміну система дав Патріс Паві. Хоч у своєму словнику він запропонував далеке від практики визначення. Його дефініція сценічної системи – це про сукупність знаків, що належать одному й тому ж матеріалу, й разом із тим утворюють семіологічну систему опозицій, інформаційної надлишковості тощо. Таке визначення поширюється на внутрішню організацію однієї з систем. Разом із тим взаємовідношення між системами змушує розуміти спектакль як об'єкт, який перетинають різні сили з усіх боків [2].

На противагу Патрісу Паві, до визначення проблеми режисерської та театральної системи з практичної точки зору підійшов Крістофер Бальме.

Він розглядає професійний театр як самостійну, самодостатню систему. Водночас, театральна система, за словами Еріка Фішер-Ліхте, складається із сукупності рішень команди: постановників, виконавців, гримерів тощо.

Іноді режисерські секрети систем приховані дуже глибоко. Так відбувається не обов'язково тому, що режисер не хотів ділитися ними. Більшість режисерів все ж прагнуть поділитися своїм досвідом та знаннями. Особливо цікавою думкою в даному контексті є те, що ті підходи, на які вчора не звертали увагу, може стати цінним сьогодні [4].

Режисерська система являє собою лише потенційну можливість, її існування чи відсутність визначається залежно від тих вихідних принципів, на які вона спирається. Такий стан справ спостерігається в європейській театральній практиці та педагогіці не лише в контексті системи окремого режисера.

На певному етапі така ситуація задовольняла водночас як театральних практиків Курбаса, так і театральних хронікерів. Це тривало до моменту, поки у процес не втрутилися театрознавці. Серед них: Олексій Гвоздєв, Яків Мамонтов та інші дослідники. Вони звернули увагу на те, що кожен з них аналізує різні аспекти, відповідно до своєї професійної сфери: історики театру з соціологічним ухилом розглядали художню та організаційну систему в контексті театральної культури, театральні практики зосереджувалися на методах роботи над роллю та виставою, а театральні журналісти писали про різноманітні теми, для яких ще не було визначено точних назв. Безперечно, метод і художня система взаємопов'язані, однак у той час, коли одні обговорювали реалізм, художню правду та інші абстрактні категорії, митців більше цікавили практичні питання: як це функціонує та як це реалізовано.

Насправді, ситуація доволі проста: у різні періоди певні терміни, не завжди глибоко осмислені, стають модними [2]. З одного боку, наше сприйняття світової театральної практики є, європоцентричним, проте з іншого – результат пропагандистських зусиль самих авторів, умовно незалежних експертів та культурної політики тощо. Таким чином, наше знання не лише про світовий, але й про європейський театр залишається

обмеженим, оскільки ми здебільшого орієнтуємося на список найвидатніших і найцікавіших, тобто на ринок мистецтва, сформований спільними зусиллями зазначених авторів, видавців та інших учасників [4].

Більшість режисерів незалежно від їх популярності, послідовно дотримуються принципів, методів і прийомів своїх попередників та вчителів, які вважаються засновниками режисерських систем як таких. Проте кожен майстер частіше за все адаптує окремі прийоми різних систем під себе.

Використані джерела

1. Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини. Упор. та авт. прим. М.Г. Лабінський. Київ: Дніпро, 1988. 517 с.
2. Леман Х.-Т. Постдраматичний театр. Київ : Смолоскип, 2013. 416 с.
3. Погребняк Г. П. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення. Київ : НАКККиМ. 2017. № 29. С. 46–54.
4. Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 1. Райнер Вернер Фасбіндер: сценічно-екранні експерименти. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 184-190.
5. Український театр XX століття: Антологія вистав. Київ : Смолоскип, 2012. 316 с.



Мартинова-Любецька Юлія Валеріївна
(Yuliia Liubetska),
 здобувачка магістратури (група ММВ-21-23з)
 кафедри вокального мистецтва НАКККиМ
 (obtaining a master's degree (MMV-21-23 group)
 Department of musical arts Institute of
 performative arts National Academy of Culture
 and Arts Management
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

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

доктор культурології, професор, професор
 кафедри вокального мистецтва Інституту
 сучасного мистецтва Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України
 (Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department Department
 of vocal arts Institute of Contemporary Art National Academy of Culture and
 Arts Management, Honored Art Worker of Ukraine).
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

АКТУАЛЬНІСТЬ ВИКОНАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПІСЕНЬ ПІД ГАСЛОМ: «ВСЕ БУДЕ УКРАЇНА»

THE RELEVANCE OF PERFORMING PATRIOTIC SONGS UNDER THE SLOGAN: «ALL WILL BE UKRAINE»

Сучасне становлення нашої України як самостійної, вільної, незалежної та нескореної держави має актуальну проблему зростання патріотичного духу через засоби культури та інші засоби масової інформації. Патріотизм – основа духовного становлення громадянина, серцевина людини, основа її активної позиції. Не можна забувати, що особливо сильно і яскраво патріотичні почуття й переконання виражаються в силі духу, у волі людській тоді, коли Батьківщина в небезпеці, в годину найтяжчих випробувань (В.О. Сухомлинський) [1].

Чи можна за допомогою пісні висловити не лише власну позицію, а й надихнути чи переконати інших в тому чи іншому баченні? Безперечно,

пісня, як публічний засіб відтворення, несе інформаційний посил з тим нахилом і баченням, який закладений в той чи інший вокальний твір. Створюється відповідний текст – вірш про країну, в якій ти живеш, про любов до України, про впевненість життя в Україні, про життя українців в цілому, про воїнів-захисників, про підтримку військовослужбовців, які боронять нашу Україну від ворога. І, використовуючи усі можливі зв'язки, пов'язані з Україною, ми несемо цей посил в маси, в інформаційний простір, в усі існуючі мас-медіа, щоб тема нескореної України і життя в ній були на вустах у кожного. Піснею ми стверджуємо віру в перемогу і найкраще життя саме в Україні.

Пісня під час повномасштабного вторгнення... Хтось скаже, мов, які можуть бути пісні під час війни. Я з цим не погоджуся, та й, думаю, багато хто з нас також, бо мова йде не лише про розважальні пісні для підтримки морального, психологічного та бойового духу, а й про пісні з патріотичним наповненням, про пісні, в яких стверджується сила до життя і перемоги, пісні, в яких «Все буде Україна»! Пісня – це один із засобів, за допомогою яких можна висловити свою позицію, думку, твердження, ідею, переконання. В пісні поєднане слово і музика, і саме це підсилює дію, переконуючи як свідомого так і необізнаного, молодого слухача, який має не стійку позицію чи думку, або просто не заглиблювався в те чи інше питання. Пісня допомагає розібратися і відчувати не лише своє серце, свої відчуття і переживання, а й переживання слухача, адже окрім текстового навантаження, яке підкріплюється не лише офіційними даними, а й інколи вигаданими, але спираючись на реальні події для посилення, іде емоційне навантаження, яке має надважливе значення в свідомості людини і в поєднанні з текстом посилює сприйняття почутого.

Як піснею донести вислів: «Все буде Україна»? Дуже просто! Що ми маємо на увазі, коли кажемо: «Все буде Україна!»? Йдеться про те, що Україна була, є і буде ! Ми стверджуємо, що ніхто не забере у нас незалежність, волю та свободу! Ми боремося, використовуючи усі можливі та існуючі засоби для збереження цілісності нашої України. Ми обов'язково маємо про це говорити, писати, співати.

Про ствердження факту, що «Все буде Україна» ми досягаємо наступними чинниками: співаємо і пишемо українською мовою, створюємо патріотичні пісні, оспівуємо красу і велич України, оспівуємо героїв минулого та сьогодення і, звичайно, співаємо про кохання тому, що любов врятує світ.

Актуальність проблеми виховання патріотизму, національної свідомості в українському суспільстві пов'язана з цілою низкою викликів, серед яких, частіше за все, незадоволення розвитком політичних, економічних, соціальних процесів у нашій країні [2]. Після окупації наших територій російським загарбником настає ще більша потреба в патріотичному вихованні молоді, адже від цього, без перебільшень, залежить не лише теперішнє життя, а й подальший розвиток та майбутнє усієї нашої суверенної держави.

Саме поняття «патріотичне виховання» формує в кожній людині почуття власної приналежності до своєї рідної країни, де вона народилася, формує повагу до історії своєї Батьківщини, до її культури, до рідної мови, національних інтересів, культурних звичаїв та обрядів, символів, традицій та правил. Патріотичне виховання формує готовність навчатися, працювати на благо своєї країни. Воно включає великий розвиток внутрішнього відчуття власної відповідальності за щасливе майбутнє своєї країни та спонукає до виникнення бажання долучатися власноруч до будь-яких дій для її розвитку й процвітання.

Існують **основні орієнтири** ствердження громадянської та національної ідентичності: самобутність, соборність, гідність, воля та свобода.

Самобутність – це те, що абсолютно відрізняє нас від інших народів, це та національна неповторність, яка ідентифікує нас, українців, по всьому світу, це специфіка нашої ментальності.

Соборність – це неподільність та єдність усіх наших територій, усвідомлена громадянська солідарність в думках та поняттях, єдність думок та справ усього світового українства, де б ми не знаходилися.

Гідність – це самоповага, самостійна здатність відстояти свої переконання та цінності самостійно або разом з однодумцями. Це повага до прав та гідності інших людей, відстоювання своїх державницьких та морально-духовних і позицій.

Воля та свобода – це сильне прагнення до досягнення цілі чи мети. Це абсолютне право на вільне вираження поглядів, вільний доступ до засобів масової інформації. Це здатність вільно думати, говорити, діяти. Проявом волі та свободи українського народу є дозвіл людям брати активну участь у формуванні політичних рішень країни, що стосуються життя громадян. Це героїка боротьби за незалежність України, прагнення до власної самостійності та невпинний розвиток та самовдосконалення.

Виховання – багатогранний і складний процес, значення якого не можливо переоцінити. Він передбачає формування у людини єдиної системи цінностей і соціальних компетенцій. А це і ставлення до себе і своїх батьків та рідних людей, відношення до природи, суспільства, своєї країни тощо.

Патріотизму неможливо навчити, так як це емоційно-моральна якість кожної людини, яка здобувається виключно вихованням, а не навчанням. Василь Сухомлинський писав: «Виховання патріотичної свідомості, почуттів і переконань нерозривно пов'язане з розумовим, моральним, трудовим, ідейно-світоглядним, естетичним, емоційним становленням особистості. Патріотичне виховання – це сфера духовного життя, яке проникає в усе, що пізнає, узнає, робить, до чого прагне, що любить і ненавидить людину, яка формується. Патріотизм, як діяльна спрямованість свідомості, волі, почуттів, як єдність думки і діла дуже складно пов'язаний з освіченістю, етичною, естетичною, емоційною культурою, світоглядною стійкістю, творчою працею» [3].

Отже, на сьогодні патріотичне виховання має надзвичайно важливе значення для формування, вдосконалення та розвитку особистості. Воно неодмінно має коригувати минулий вплив спадковості й соціального середовища на українця шляхом формування його внутрішнього духовного світу. Але у світі існують і вкрай протилежні точки зору: від

досягнення шляхом виховання до повного заперечення його можливостей. Наприклад, філософ Клод Адріан Гельвецій вважав, що виховання може все, а філософ Марі Франсуа Вольтер навпаки: «від усякого виховання, друже мій, рятуйся на всіх вітрилах». Я схиляюся до ствердження неодмінної потреби в патріотичному вихованні, бо без нього ми не дійдемо до створення свідомих, волелюбних, незалежних, цілеспрямованих та національно-ідентичних українців.

Для того, щоб виховувати патріотизм українською піснею потрібно знайти «Ключ розуміння», як сказав православний монах Йоаникій Галятовський в однойменній книзі.

Описане саме розуміння того, що українська мова є абсолютним показником ідентичності українця. І, власне, те саме стосується і пісень. Патріотичне виховання молодії людини повинно бути виключно українською мовою і виключно піснями з України, починаючи з вивчення історично сформованих пісень і закінчуючи піснями сьогодення, які створюються паралельно з подіями, які відбуваються в Україні.

Українці – це нація нескорених та незламних людей. І це історично доведений факт. Століттями нас знищують, витісняють, виганяють, забирають наші землі та угіддя, виселяють людей на інші землі, привласнюючи території та власність українців.

Українці – це нація, яку історично, віками витісняли з життя шляхом фізичного знищення, духовної експропріації, генетичних мутацій, цілеспрямованого перемішування народів на її території, внаслідок чого відбулася амнезія історичної пам'яті і якісні втрати самого національного генотипу. Образ її спотворювався віками, їй приписувалася мало не генетична тупість та необізнаність, не відмовлялося в мужності, але інкримінувався то націоналізм, то антисемітизм. Велике диво, що наша нація на сьогодні є, вона давно вже могла б знівелюватися й зникнути. Фактично це раритетна нація, самотня на власній землі у своєму великому соціумі, а ще самотніша в універсумі людства. Фантом Європи, що лише під кінець століття почав набувати для світу реальних рис. Вона чекає

своїх філософів, істориків, соціологів, генетиків, письменників, художників, композиторів та співаків [4].

Українська пісня – це геніальна поетична біографія нашого народу. Жодна нація за всю історію не має такої кількості пісень, яку створив український народ. Це історія народу-трудівника, народу-борця, народу, що цілі віки бився за свою свободу, за право на повноцінне життя, на виявлення всіх своїх здібностей. Пісні є безсмертними скарбами народної культури. Вони живуть, примножуються, квітнуть, передаються з покоління в покоління, в них історія нашого народу, його душа, характер, вдача. Приємно, що такого роду захід дозволяє поринути у своєрідний дух української культури, зберігає українську автентичність серед багатьох народів [5].

Без патріотичного виховання неможливий розвиток держави та особистості зокрема. Українська пісня багатогранна, різноманітна та має безліч напрямків [6].

В українських піснях співають про кохання, батьків, дітей, природу, тварин, любов до рідної землі та оспівують все, що існує в житті людини. У багатьох українських артистів-вокалістів лейтмотивом їх репертуару стають патріотичні пісні, як власне вираження своєї громадянської позиції, які реалізуються в різноманітних аспектах – від замилювання красою рідного краю до філософських роздумів над долею рідної країни, її народу. Патріотичні пісні, які мають багатий спадок, мають особливе значення для народу України. А що, власне, таке – патріотизм? Нині патріотизм визначають як любов до Батьківщини, як почуття відповідальності за її долю і готовність служити її інтересам. С. Натансон, зокрема, теж визначає патріотизм як любов до своєї країни, але підкреслює, що це особлива любов, яка поєднується з відчуттям особистої ідентичності з країною, а ще з особливою тривогою за її благополуччя, з готовністю пожертвувати собою заради її країни [7].

В переважній більшості вокальна, інструментальна, вокально-інструментальна, музично-танцювальна творчість народу тотожна поняттю музичного фольклору. За С. Садовенко, «народна музично-

поетична творчість – це частина набутку народної спадщини минулого» [8, с. 12]. Історично, патріотичні пісні розвивалися і набували змін, відповідно до часу та епохи.

Метою виконання та написання патріотичних пісень є підтримка національної ідентичності, сердечного висловлення безперечної любові до своєї країни, де ти народився і живеш, для збереження культурної спадщини України та, безперечно, для підтримки національного об'єднання свідомих громадян.

Патріотичні пісні пишуть для того, щоб виразити любов до рідної землі, до краю, з якого бере початок твоє коріння. Патріотичні пісні пишуть, виконують, щоб виразити щиру любов до історії своєї країни, її культури, природи.

Підтримуючи національну єдність в українських піснях, ми об'єднуємо людей навколо спільних ідей, цінностей, ідеалів та традиційних, національних символів, розповсюджуючи та примножуючи свідомих та щирих українців на своїх рідних територіях.

Патріотичні пісні виховують у людей, зокрема в Україні, почуття гордості за свою країну. Такі пісні завжди стимулюють активність громадянської позиції у вираженні національних інтересів та стимулює відчуття власної важливості у тих чи інших вчинках, пов'язаних з інтересами країни та українців в цілому. Патріотичні пісні зберігають історичну пам'ять, а саме: передають і зберігають в пам'яті історичні подвиги, традиції та події, які пов'язані з власною країною.

На сьогоднішній день в Україні іде війна, іде боротьба за нашу незалежність, волю та свободу і патріотичні пісні, як ніколи, можуть служити засобом мобілізації свідомих громадян та засобом вираження глибокої підтримки необхідних та важливих національних ідей та цілей.

Отже, без перебільшення, українські, патріотичні пісні виконують серйозну, глибоку та надважливу роль у зміцненні та формуванні патріотизму та національної свідомості, патріотичні пісні об'єднують свідомий український народ та займає одне з важливих місць у відродженні та зміцненні нашої України [9].

Як влучно зауважує сучасний культуролог Світлана Садовенко, «у нинішній історичний період розвитку українського суспільства, під час повномасштабної російської навали 2022 року, українська пісня стає фактором всесвітнього зростання популярності, забезпечення високоякісного співробітництва та підняття статусу конкурентоспроможності і пізнаваності нашої країни» [10, с. 41].

Актуальність звороту «Все буде Україна» – це сьогодення, яке відображає незламну віру, силу, надію та оптимізм у щасливе майбутнє України. Ці слова символізують, стверджують та несуть надію на позитивні зміни в країні, на подолання труднощів у боротьбі з ворогом і несуть надію на створення кращого, щасливого життя для всіх свідомих громадян України. Ці слова втілюють дух національної свідомості та єдності, витримки, солідарності, мужності та впевненості у своїх можливостях та можливостях тих, кому не байдужа доля України і всіх українців в цілому. І тому, актуальність гасла « Все буде Україна!» в українських патріотичних піснях має бути піднесена, озвучена, надрукована і оспівана по всьому світові!

Використані джерела

1. Сухомлинський В. О. Вислови мудрого вчителя В. Сухомлинського про патріотичне виховання, про виховання громадянина // Позакласний час. 2008. № 10. С. 57–59.
2. Мокан В. Чому держава повинна унормувати сферу національно-патріотичного виховання. Українська правда. 2021. URL : <https://www.pravda.com.ua/columns/2021/12/14/7317302/> (дата звернення 20.03.2024).
3. Сухомлинський В. О. Вибрані твори. В 5-ти т. Т. 1. Київ : Радянська школа, 1976.
4. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала. Київ : Видавничий дім «KM Akademia», 1999. 10 ст.
5. Режим доступу: <https://borsukivska-gromada.gov.ua/news/1583155559/>
6. Режим доступу: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/33176>
7. Nathanson, Stephen. Patriotism. Morality and Peace, Lanham : Rowman & Littlefield. 1993. С. 34–35.
8. Садовенко С. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору. Київ : Шкіл. світ, 2008. 128 с. С. 12.

9. Режим доступу: <https://vseosvita.ua/library/embed/01003dyn-e41f.doc.html> (дата звернення 20.03.2024).

10. Садовенко С. М. Українське народне хорове мистецтво як динамічний соціокультурний феномен: культурологічні аспекти концептуалізації / DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262204> // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 2. С. 40–47. Режим доступу : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademiia/Vydannia/Visnyk_2_2022_DOI.pdf



Маркова Валерія Валеріївна
(Valeriya Markova),

магістрантка Київського університету культури
(master's student Kyiv University of Culture)

v.markova@gmail.com

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ФЕНОМЕН ТЕАТРУ «ЧОРНИЙ КВАДРАТ» ЯК ОСЕРЕДКУ СУЧАСНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ

THE PHENOMENON OF THE BLACK SQUARE THEATER AS A CENTER OF MODERN IMPROVISATION

Театр «Чорний квадрат» є одним з провідних центрів сучасної імпровізації на пострадянському просторі. Заснований у Києві в 1991 році, театр швидко набув популярності завдяки своєму новаторському підходу до акторської майстерності та унікальній системі навчання. Від самого початку «Чорний квадрат» вирізнявся з-поміж традиційних театрів, оскільки його концепція базується на принципах імпровізації та створення сценічного дійства в режимі реального часу, що вимагає від акторів надзвичайної майстерності, швидкої реакції та високого рівня креативності.

Однією з визначних рис театру є його здатність поєднувати гумор з елементами психологічної драми, що робить кожну виставу унікальним досвідом як для акторів, так і для глядачів. Феномен театру «Чорний квадрат» значною мірою пов'язаний із його експериментальною природою, де відсутність чіткого сценарію та режисерського плану дозволяє акторському складу створювати абсолютно нові сценічні форми,

базуючись на відгуках та реакції залу. Такий підхід до вистав сприяє тому, що кожне шоу стає унікальним і неповторним, а глядачі, у свою чергу, відчують себе частиною події, яка відбувається прямо перед ними.

Феномен театру «Чорний квадрат» також полягає в особливій методиці підготовки акторів, що ґрунтується на розвитку навичок імпровізації та емоційного інтелекту. Актори цього театру не просто засвоюють технічні прийоми імпровізації, а й вчаться працювати у тісній взаємодії з іншими членами трупі, що сприяє формуванню унікальної сценічної хімії. У центрі їхньої підготовки лежить принцип «так, і...», який вимагає від акторів сприйняття та розвитку будь-якої ідеї, запропонованої партнером. Це не тільки стимулює колективну творчість, а й формує атмосферу взаємної підтримки та довіри, яка є необхідною для успішної імпровізації.

Ще однією важливою особливістю театру є його здатність створювати інтерактивне середовище, де глядачі стають активними учасниками вистави. Це дає театру можливість порушувати умовності традиційного театрального простору і створювати нові форми взаємодії з аудиторією. У спектаклях «Чорного квадрата» глядачі не просто спостерігають за розвитком подій, а можуть активно брати участь у створенні сценічного сюжету, пропонуючи ідеї, теми чи репліки, які актори тут же інтегрують у виставу. Такий рівень інтерактивності розвиває унікальний формат, який часто називають іммерсивним театром, де межа між сценою і залом стає майже невідчутною.

Крім того, театр «Чорний квадрат» робить значний внесок у розвиток жанру комедійної та драматичної імпровізації в Україні, популяризуючи його серед широкої аудиторії. Вистави цього театру часто мають соціально-психологічний підтекст, порушуючи важливі питання сучасного суспільства, такі як міжособистісні стосунки, пошук себе, життєві кризи та моральні дилеми. В такому підході поєднується гумор і глибока філософська думка, що робить вистави не лише розважальними, але й спонукає до роздумів. Театр використовує комедію як засіб

дослідження людської психології, що дозволяє йому підтримувати тісний контакт із сучасним глядачем.

Інноваційні методи театру «Чорний квадрат» також впливають на театрознавчі підходи, оскільки імпровізація тут розглядається не лише як сценічний метод, а й як форма мистецької практики, що дозволяє досліджувати творчий процес у його природному вигляді. Феномен цього театру виходить за межі традиційних уявлень про театр, адже «Чорний квадрат» є не лише майданчиком для експериментальних вистав, але й навчальним центром, який формує нове покоління акторів-імпровізаторів. Завдяки постійним майстер-класам і тренінгам для новачків, театр сприяє популяризації імпровізаційного жанру та підвищенню його професійного рівня в Україні.

Феномен театру «Чорний квадрат» також пов'язаний з його здатністю адаптуватися до сучасних культурних і технологічних змін, що дозволяє йому залишатися актуальним та привабливим для різноманітної аудиторії.

У контексті глобальної цифровізації та зростаючої популярності онлайн-контенту, театр активно використовує можливості соціальних мереж і платформ для відеотрансляцій, щоб донести мистецтво імпровізації до ширшої аудиторії. Зокрема, записи виступів, прямі ефіри та спеціально створені онлайн-шоу залучають нових глядачів, які не завжди мають можливість відвідати спектаклі наживо, що створює новий формат для взаємодії з публікою.

Окрім того, театр «Чорний квадрат» розвиває та популяризує формат корпоративних і приватних шоу, які стали невід'ємною частиною його діяльності. Актори трупи виконують спеціальні імпровізаційні програми для корпоративних заходів, що сприяє поширенню ідей імпровізаційного театру за межі традиційного сценічного простору. Такий підхід дозволяє театру не лише розширити фінансові можливості, а й залучити нову аудиторію, що може в подальшому стати регулярними глядачами театру.

Суттєву роль у феномені «Чорного квадрата» відіграє також його здатність залучати до співпраці професіоналів різних галузей мистецтва та культури. Театр активно співпрацює з художниками, музикантами,

сценаристами та кінематографістами, що дозволяє створювати крос-дисциплінарні проєкти. Такі творчі колаборації не лише збагачують вистави новими художніми рішеннями, але й допомагають розширити межі жанру, додаючи нові елементи аудіовізуального та інтермедійного мистецтва.

Не менш важливою особливістю «Чорного квадрата» є його освітня діяльність, яка спрямована на поширення технік імпровізації серед широкої аудиторії. Театр регулярно проводить тренінги, воркшопи та майстер-класи як для професійних акторів, так і для аматорів. Ці програми сприяють розвитку навичок комунікації, креативного мислення та емоційної чутливості, що є важливими не лише для сцени, а й у повсякденному житті. Завдяки цьому театр «Чорний квадрат» стає своєрідною платформою для саморозвитку, де кожен може освоїти основи імпровізації та отримати унікальний досвід особистісного зростання.

Усе це робить «Чорний квадрат» не лише театральною трупкою, але й культурним феноменом, що пропонує сучасній аудиторії новий спосіб сприйняття мистецтва, де кожен виступ – це не лише розвага, але й спосіб розкрити внутрішній потенціал, встановити зв'язок з аудиторією та опанувати мистецтво бути «тут і зараз».

Використані джерела

1. Anderson J. Spontaneous Theatre: The Power of Improvisation. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2018. 198 p.
2. Гончарук О. Імпровізація у контексті сучасного театру України // Культурологічний журнал. 2019. № 4. С. 15–22.

*Місюра Поліна Валеріївна (Misura Polina),
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і
мистецтв (Masters student of the National Academy
of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ІНТЕГРАЦІЯ ЕКРАННИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: СИНТЕЗ ВІЗУАЛЬНОГО ТА СЦЕНІЧНОГО ДОСВІДУ

INTEGRATION OF SCREEN TECHNOLOGIES IN THEATER ART: SYNTHESIS OF VISUAL AND STAGE EXPERIENCE

У сучасному театральному мистецтві спостерігається зростання інтересу до впровадження кінематографічних технологій як засобу розширення виразних можливостей сценічного мистецтва. Цей процес інтеграції створює нові форми синтезу візуального та сценічного досвіду, розмиваючи межі між традиційним театром та кінематографом. Театр, який історично спирається на живу гру акторів та безпосередню взаємодію з глядачем, тепер активно використовує можливості кінематографічних засобів для створення нових художніх реальностей.

Актуальність теми зумовлена стрімким розвитком цифрових технологій і їхнім впливом на різні галузі культури, зокрема театр.

Мета вибору теми полягає у дослідженні того, як кінематографічні технології впливають на сценічне мистецтво, яким чином вони змінюють візуальне сприйняття глядача для театральних постановок та як синтез візуального та сценічного досвіду може сприяти розвитку театральної мови. Проаналізувати переваги та виклики, які постають перед театрами в процесі впровадження цих технологій.

Одним із найбільш поширених способів інтеграції кінотехнологій у театр є використання відеопроєкцій та мультимедійних екранів. Це явище стало популярним на сценах європейських та українських театрів, де відеопроєкції використовуються для створення динамічних декорацій або візуальних ефектів, які раніше були неможливі.

Прикладом успішної інтеграції відеопроєкцій є вистава «Франкенштейн» на сцені Королівського національного театру в Лондоні (2011), режисером якої виступив Денні Бойл. У цій виставі візуальні технології відіграли важливу роль у створенні похмурої та моторошної атмосфери історії.

Протягом усієї вистави сцена заповнювалася проєкціями, що допомагали глядачам зануритись у світ наукових експериментів та фантастичних подій. Бойл використовував проєкції для створення ефекту руху, коли персонажі пересувалися у величезних просторах, які змінювалися прямо перед очима глядачів.

Сучасні вистави, що використовують мультимедійні технології, кардинально відрізняються від традиційних, демонструючи високу динаміку, інтерактивність і посилений емоційний вплив. Завдяки віртуальним елементам глядач постійно залишається залученим, занурюється в атмосферу вистави і відчуває себе її частиною.

В українському театральному мистецтві інтеграція кінематографічних технологій також активно розвивається, і є низка прикладів, де це вдало поєднується.

Одним із яскравих прикладів є постановки Дикого театру. Це сучасний незалежний театр, який активно експериментує з мультимедійними засобами. Вистава «Піна днів» – приклад дійсно цікавого використання відеопроєкції у сучасному українському театрі. У своїй статті журналістка Ганна Щокань пише, що візуальний ряд вистави – це окрема сила, зокрема анімація. *«Зіграло все : від серця на імпровізованому екрані, яке промовисто пульсувало, допоки збиралась публіка, до анімаційного снігу, дощу , міфічних істот, абстракції. Все це потужно довершувало занурення в світ життя як кохання»* [1].

Незважаючи на широкі можливості, які відкривають кінематографічні технології перед театром, цей процес не обходиться без викликів. Одним з основних питань є баланс між технологіями та живою дією на сцені. Існує ризик, що надмірне використання цифрових технологій може відволікти глядача від основної дії та створити враження

перенасиченості візуальними ефектами. Проте правильний підхід до інтеграції технологій дозволяє зберегти ту саму емоційну взаємодію, яка є серцем театру.

Отже, інтеграція кінематографічних технологій у театральне мистецтво є перспективним напрямом розвитку, який дозволяє розширити межі художнього вираження та створювати унікальні сценічні експерименти.

Синтез візуального та сценічного досвіду відкриває нові горизонти для сучасного театру, де традиційні форми поєднуються з інноваціями, створюючи нові форми мистецького висловлювання.

Цей процес вимагає від митців постійного пошуку балансу використання технологій та збереження автентичності театального мистецтва, що й робить цей напрям таким захопливим.

Використані джерела

1.	Українська	Правда.	Культура.	URL:
	https://life.pravda.com.ua/columns/2023/08/23/256118/		(дата	звернення
	28.10.2024).			



Мишков Владислав Вікторович
(Vladyslav Myshkov),
 здобувач ступеню «Магістр»
 спеціальності 025 Музичне мистецтво
 «Сольний спів» кафедри вокального
 мистецтва Інституту сучасного
 мистецтва Національної академії керівних
 кадрів культури і мистецтв (first-year
 student of the Master's degree programme
 speciality «Solo singing» of the Department of
 Vocal Art of the Institute of Contemporary Art
 National Academy of Culture and Arts
 Management)

м. Київ, Україна (м. Kyiv, Ukraine)

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

доктор культурології, професор, професор

кафедри вокального мистецтва Інституту сучасного мистецтва

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений
 діяч мистецтв України

(Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department
 of vocal arts Institute of Contemporary Art National Academy of Culture and
 Arts Management, Honored Art Worker of Ukraine).

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ГЕРОЇКА В ОПЕРІ ЯК МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНИЙ ЗАСІБ ГАРМОНІЗАЦІЇ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ В УМОВАХ СУЧАСНИХ СТРЕСОВИХ ВИКЛИКІВ

HEROISM IN OPERA AS A MUSIC THERAPEUTIC MEANS OF HARMONIZING THE EMOTIONAL STATE IN THE CONDITIONS OF MODERN STRESSFUL CHALLENGES

У сучасному світі, де стрес, тривога та емоційне перевантаження стали частиною повсякденного життя, музика, і зокрема опера, стають важливими інструментами для психоемоційної стабілізації та гармонізації емоційного стану. Героїчні мотиви в опері, зокрема, можуть мати потужний терапевтичний вплив, створюючи враження величі та відваги,

що допомагає людям справлятися з випробуваннями, які приносить сьогодення.

Музика давно визнана потужним інструментом для регулювання емоційного стану. Вона здатна змінювати настрій, заспокоювати, піднімати дух, надихати або виводити на новий рівень емоційної напруги. Героїчні мотиви, які часто використовуються в операх, особливо ті, що зображують відвагу, боротьбу за справедливість або перемогу над труднощами, мають здатність мобілізувати внутрішні ресурси слухача, викликаючи почуття гордості, надії і сили.

Опера, як жанр, використовує різноманітні музичні засоби, аби створити потужний емоційний вплив. Героїчні сцени в операх часто поєднують маршеві мотиви, величні оркестрові партії, драматичні арії та хорові сцени, які підсилюють відчуття перемоги, мужності та духовної сили. Приміром, в операх таких композиторів, як Дж. Верді (особливо в його патріотичних творах), Р. Вагнер (із його величними героїчними образами) або Дж. Пуччіні, часто фігурують теми героїзму, боротьби за вищі ідеали, що можуть бути використані для психологічної підтримки в складні часи.

Музикотерапія є ефективним методом зменшення стресу, підвищення настрою і підтримки психічного здоров'я. Героїчні образи, змальовані в операх, можуть мати *кілька ключових терапевтичних ефектів*. Серед них – *емоційна підтримка, релаксація та зниження рівня тривоги, підвищення впевненості* тощо.

Емоційна підтримка полягає у тому, що оперні герої, які переживають складні ситуації, але врешті-решт долають їх, можуть стати для слухачів прикладом того, як перемогти труднощі. Це стимулює позитивне сприйняття світу, надає сили для подолання особистих перешкод.

Музика, особливо коли вона включає великі оркестрові п'єси та хорові сцени, може допомогти знизити рівень фізіологічного стресу, зменшуючи вироблення кортизолу – гормону стресу і в цьому полягає терапевтичний ефект щодо *релаксації та зниження рівня тривоги*.

Підвищення впевненості зумовлюється тим, що почуття героїзму та сили, яке передає опера, може допомогти слухачам відчувати себе сильнішими і здатними досягати великих цілей. Це особливо важливо в умовах постійного стресу, коли людина може втратити впевненість у своїх силах.

Так, «Аїда» Джузеппе Верді – опера, в якій героїка, боротьба і жертвність заради високої мети виражені через величну музику та драматичні моменти. Герої, що стоять на порозі великих жертв, стають втіленням відваги, що може надихати слухачів на внутрішній подвиг.

«Трістан і Ізольда» Ріхарда Вагнера – опера, в якій через музику створюється відчуття потужної емоційної боротьби та боротьби з власними почуттями, що може служити як терапевтичний механізм для людей, які переживають емоційні труднощі.

«Турандот» Джакомо Пуччіні – опера, в якій зображено силу духу та відвагу, що проявляються у боротьбі за справедливість і любов. У наш час, коли стрес є невід’ємною частиною життя, оперна музика може бути використана в рамках терапевтичних програм для зниження рівня стресу та розвитку емоційної стійкості.

Спільне слухання опери, аналіз героїчних мотивів і навіть виконання окремих арій чи хорів під керівництвом музикотерапевта може стати потужним засобом для зняття емоційної напруги.

Інтеграція героїчної опери в контекст музикотерапії передбачає не лише пасивне слухання, а й активні методи взаємодії з музикою, які можуть включати, зокрема, слухання в групах. Це *колективне прослуховування оперних творів*, де група слухачів разом переживає емоційні піки героїчних сцен, може створити відчуття спільноти та підтримки. Це допомагає знизити відчуття ізольованості, яке часто є наслідком стресу, і створює емоційний зв’язок серед людей, що переживають схожі труднощі.

У *музичних тренінгах* – окремих музикотерапевтичних сесіях, що включають оперу, важливою частиною є не лише слухання музики, але й участь у виконанні певних фрагментів. Вокальні вправи, спільне

виконання арій або хорових партій можуть зміцнити емоційну стійкість, поліпшити дихання та загальний психоемоційний стан. Спільне співоче виконання героїчних фрагментів також може допомогти людині відчути себе частиною чогось більшого, підвищуючи самооцінку та мотивацію.

Дієвим є *аналіз музики та обговорення змісту*. Часто музикотерапевти включають у процес обговорення героїчних образів, що зустрічаються в операх. Це дозволяє слухачам розкрити внутрішні емоційні переживання, пов'язані з творами, і зрозуміти, як герої в опері можуть допомогти в подоланні особистих проблем. Такий підхід не тільки дає емоційну розрядку, але й сприяє розвитку саморозуміння та глибшого зв'язку з власними переживаннями.

В умовах сучасних стресових ситуацій – глобальних економічних та політичних криз, природних катастроф, емоційного виснаження через інформаційний потік і соціальні мережі – героїчні образи, представлені в опері, набувають особливої актуальності. Музика, яка передає боротьбу за добро, справедливість і перемогу над негативними обставинами, має великий потенціал у зміцненні морального духу сучасних людей. Вона допомагає знайти силу для того, щоб продовжувати рухатися вперед, незважаючи на виклики та перешкоди, з якими доводиться стикатися. Опера як мистецький жанр, що втілює теми боротьби та перемоги, надає слухачам емоційну підтримку, особливо в умовах глобальних або локальних криз. Героїчні арії можуть надихати на дії, допомагаючи людям знайти сили для боротьби з негараздами.

Героїка як символ національної гідності. У деяких випадках опера з героїчними образами стає інструментом підтримки національної свідомості та гордості, особливо коли йдеться про операції, в яких герої змальовуються як захисники нації або представники сильних національних ідеалів. Героїчні мотиви опери мають універсальний потенціал, адже вони можуть бути застосовані до широкого кола людей, зокрема: Військовослужбовці та ветерани: Для тих, хто пережив військові конфлікти або інші стресові ситуації, опера може стати важливим засобом реабілітації. Слухання героїчних мотивів дає можливість відчути зв'язок з

ідеями служіння та боротьби за високі цінності, що може бути підтримкою для психоемоційного відновлення. Особи, що пережили травми: Для людей, які пережили емоційні чи фізичні травми, героїчні мотиви можуть служити шляхом для відновлення внутрішньої сили та відновлення віри в себе.

Молодь і діти: У навчальних установах героїчні опера можуть служити не лише емоційною підтримкою, але й уроком моральності, відповідальності та самопожертви. Вони можуть стати стимулом для розвитку позитивних рис характеру, таких як відвага, відданість і терпіння. Музикотерапія, що використовує оперу з її героїчними мотивами, має великий потенціал для розвитку в майбутньому.

Це може включати не тільки адаптацію класичних опер до сучасних умов, а й створення нових творів, що враховують специфіку сучасних соціальних і культурних проблем.

Крім того, технології, такі як віртуальна реальність або інтерактивні музичні програми, можуть стати новими засобами для використання опери в терапевтичних цілях.

Дослідження доводить, що героїка в опері є потужним музикотерапевтичним інструментом, здатним впливати на емоційний стан людини, допомагаючи їй справлятися з різноманітними стресовими викликами. Музика, яка відображає боротьбу, мужність і перемогу, має здатність підвищувати емоційну стійкість, знижувати рівень тривоги і депресії, а також сприяти розвитку внутрішньої сили. В умовах сучасних стресових ситуацій опера може стати важливим інструментом для психоемоційного відновлення та гармонізації емоційного стану.

Героїчні мотиви в опері можуть стати потужним засобом для гармонізації емоційного стану в умовах сучасних стресових викликів. Вони мають здатність не лише відволікати від проблем, але й надихати, мобілізувати внутрішні ресурси та допомагати в боротьбі зі стресом.

Терапевтичний вплив опери, її здатність викликати почуття величі та надії, може служити важливим елементом для підтримки психічного здоров'я та емоційної рівноваги в сучасному світі.

Використані джерела

1. Садовенко С. М. (у співав.). Вплив музики різних напрямків і стилів на емоційно-психологічний стан людини / Садовенко С.М., Ярмолюк А. В. // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення. Зб. наукових праць / Наук. ред., упор.: С. Садовенко. Київ: НАКККиМ, **2018**. 200 с. С. 174–181.

2. Садовенко С. М. Втілення ідей героїчного епосу українського народу як механізм передачі традицій національного патріотизму і моральних імперативів в умовах війни // Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни. Матеріали науково-практичної конференції (17–18 червня 2022 року). Харків : Друкарня Мадрид. 2022. 268 с. С. 169–175. Режим доступу : <http://repositsc.nuczu.edu.ua/bitstream/123456789/15883/3/2022%20D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9A%D0%90%20%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A4%D0%95%D0%A0%D0%95%D0%9D%D0%A6%D0%86%D0%87%20%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D0%B2%20%D1%83%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%85%20%D0%B3%D0%BB%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97%20%281%29.pdf> (дата звернення: 20.12.2023).

Мошина Анна Антонівна (Anna Moshyna),
магістрантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(Master's student at the National Academy
of Culture and Arts Management)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

АДАПТАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ДО СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВ: ОСМИСЛЕННЯ Й ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНИХ ТВОРІВ СУЧАСНИМИ РЕЖИСЕРАМИ

ADAPTATION OF CLASSICAL DRAMATURGY TO MODERN SOCIO-CULTURAL CONDITIONS: MEANING AND INTERPRETATION OF CLASSICAL WORKS BY MODERN DIRECTORS

Класична драматургія завжди відігравала фундаментальну роль у розвитку культури, зберігаючи у собі важливі теми й образи, що відображають основні конфлікти людського буття. Проте сучасний світ

вимагає нових поглядів на традиційні сюжети та героїв, адже соціокультурні умови постійно змінюються. Сьогодні глядач прагне бачити у виставах власні переживання та виклики, що вимагає від режисерів постійного переосмислення класики. Українські та зарубіжні митці інтерпретують класичні п'єси, додаючи до них нові акценти, що відображають сучасні соціальні, політичні та культурні реалії, та роблять ці твори більш близькими та зрозумілими для нових поколінь.

Класичні твори, як-от п'єси Вільяма Шекспіра, Мольєра, Альбера Камю часто сприймаються як моральні та етичні орієнтири, але їх традиційне виконання в сучасному театрі поступово втрачає актуальність. Молоді глядачі прагнуть бачити живі відображення власних проблем, що змушує режисерів йти на сміливі експерименти зі змістом і формою постановок. Одним із таких викликів є необхідність балансувати між повагою до оригіналу й інтеграцією нових сенсів, що дозволяє класичним п'єсам звучати як відповіді на питання сучасності.

Для режисерів, які звертаються до класики, важливо знайти спосіб залучити аудиторію, що звикла до інших форматів сприйняття інформації, таких як відео, цифровий контент та інтерактивність. Адаптація класичних творів під сучасні смаки вимагає від театру нових форм вираження – від сценографії та світлових ефектів до інтерактивних елементів, що дозволяють глядачеві глибше поринути в сюжет.

Постановка «Тартюф» Дмитра Богомазова в театрі імені Франка є яскравим прикладом того, як класичні драматичні твори можуть бути адаптовані до сучасних соціокультурних умов, залишаючись зрозумілими та актуальними для нового покоління глядачів. Важливим аспектом адаптації є новий переклад Ірини Ведіної, який робить текст більш доступним та природним завдяки сучасному ямбу замість традиційного олександрійського вірша, що наближує мову героїв до повсякденного спілкування і дозволяє глядачам легше поринути у події на сцені [1].

Режисер створює сценічний простір, у якому гармонійно поєднуються символи різних епох – від старовинних предметів до сучасних елементів, таких як телевізор. Цей підхід підкреслює

актуальність теми лицемірства, втіленої у постаті Тартюфа, і водночас вказує на універсальність та вічність цього конфлікту у суспільстві. Д.Богомазов використовує алегоричні образи, наприклад, маски тварин, щоб акцентувати увагу на темі маніпуляції та подвійності людської натури, що має особливий резонанс у сучасному українському контексті, позначеному інформаційними війнами та необхідністю критичного мислення. Вистава також зосереджується на важливості здатності протистояти маніпуляціям та розпізнавати лицемірство, що є цінним уроком у нинішніх умовах політичної нестабільності та впливу інформаційних загроз. У контексті адаптації класики до нових соціальних умов ця постановка стає своєрідним дзеркалом, що відображає сучасну боротьбу за правду та справедливість, спонукаючи глядачів до рефлексії над проблемами сьогодення крізь призму класичного твору.

Таким чином, «Тартюф» Дмитра Богомазова демонструє, як завдяки сміливим режисерським рішенням класична драматургія може не лише зберігати свою актуальність, але й служити інструментом для обговорення сучасних соціокультурних проблем, надаючи їм нового звучання та значення.

Зарубіжні режисери також активно переосмислюють класику. Наприклад, в адаптації «Короля Ліра» канадського режисера Робера Лепажа персонажі отримали ознаки сучасних політичних лідерів, що дозволило глядачам побачити корупцію та жорстокість влади в знайомому контексті. Використання модернізації, метафоричного прочитання та контекстуалізації дає змогу режисерам глибше розкрити характери та конфлікти, що залишаються актуальними попри зміни часів.

Сучасні політичні й соціальні обставини мають сильний вплив на інтерпретацію класичних творів, адже актуальні події змінюють наше сприйняття минулого. Соціальні рухи, воєнні конфлікти, пандемії і кризи змінюють сенси, надаючи класичним п'єсам нового значення. Наприклад, постановки «Гамлета» у світі, що постраждав від війни, дозволяють глядачам краще відчувати трагедію головного героя та його дилему між обов'язком і бажанням миру.

Соціальні виклики надихають режисерів звертатися до тем, що торкаються боротьби за справедливість, права людини та суспільну відповідальність. Наприклад, у часи соціальних протестів актуалізується тема свободи особистості й права на самовираження, що піднімається у п'єсах Ібсена, таких як «Ляльковий дім». В українських театрах теми боротьби за свободу та справедливість особливо гостро звучать у постановках, що звертаються до політичних криз та соціальних конфліктів сучасного світу.

Отож, адаптація класичних творів у сучасному театрі не лише відображає нові тенденції у мистецтві, але й відповідає на запити сьогодення суспільства, яке прагне бачити на сцені рефлексії своїх реалій. Розвиток цих підходів у сучасному театрі дозволяє зберігати класичні твори, інтегруючи їх в актуальні соціокультурні контексти, що робить їх доступними і зрозумілими для нового покоління глядачів. Завдяки такому підходу класична драматургія не тільки зберігає своє місце в культурі, але й стає інструментом для осмислення сьогодення, запрошуючи глядача до діалогу з вічними питаннями буття.

Використані джерела

1. А що Тартюф? У театрі Франка пройшла прем'єра вистави за Мольєром – як це було. URL : <https://suspilne.media/culture/672928-a-so-tartuf-u-teatri-franka-projsla-premera-vistavi-za-molerom-ak-ce-bulo/> (дата звернення 20.12.2023).

Нікітченко Марина Костянтинівна (Marina Nikitchenko),
магістрантка кафедри режисури та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець НАКККіМ (Київ),
Master's student of the 2nd year of the Department of Directing and Acting named
after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets NAKKKiM
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

Матушенко Валерій Борисович (Valeriy Matushenko),
 доктор філософії, кандидат культурології, доцент, професор НАКККіМ,
 заслужений працівник культури України
 (Doctor of Philosophy, Candidate of Cultural Studies, professor of NAKAM,
 docent, Honored Worker of Culture of Ukraine)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ПЛАСТИЧНОЇ РЕЖИСУРИ В ТЕАТРІ «ЗОЛОТИЙ КЛЮЧИК»

PROBLEMS AND PROSPECTS OF THE DEVELOPMENT OF MUSIC AND PLASTIC DIRECTING IN THE «GOLDEN KEY» THEATER

Театр «Золотий Ключик» займає особливе місце в культурному просторі Дніпра, створюючи унікальні постановки для дітей та дорослих. З моменту свого заснування, театр постійно працює над вдосконаленням своїх вистав, впроваджуючи новітні театральні технології та методики. Однією з ключових особливостей театру є інтеграція музично-пластичних елементів у вистави, що дозволяє досягати високого рівня емоційної виразності та художньої завершеності. Цей підхід не лише збагачує естетичне сприйняття глядачів, але й сприяє всебічному розвитку акторів, особливо дітей, які вчаться виражати свої емоції через музику і пластику. Водночас, розвиток музично-пластичної режисури стикається з низкою проблем, які потребують вирішення для подальшого успішного функціонування театру. Серед них виділяються фінансові труднощі, недостатня кількість кваліфікованих кадрів, відсутність спеціалізованих навчальних програм, а також проблеми з інфраструктурою [1].

В Україні наразі бракує навчальних програм, спрямованих на підготовку спеціалістів з музично-пластичної режисури для дитячих театрів. Це ускладнює пошук кваліфікованих кадрів, здатних забезпечити

високий рівень постановок. Така ситуація призводить до дефіциту професіоналів, які володіють необхідними знаннями та навичками для роботи з дітьми в сфері театрального мистецтва, зокрема у поєднанні музики і пластики. Без належної підготовки кадри не завжди можуть повністю реалізувати потенціал театральних постановок, що впливає на якість і глибину виступів.

Цей брак кваліфікованих спеціалістів також ускладнює впровадження інноваційних методик та сучасних підходів у навчання дітей. Навчальні заклади, які готують акторів і режисерів, здебільшого орієнтовані на традиційні форми театрального мистецтва, не приділяючи достатньої уваги специфічним аспектам дитячого театру. Це означає, що багато режисерів і викладачів змушені самостійно опановувати нові методики та розробляти власні навчальні програми, що потребує значних зусиль і часу [2].

Відсутність структурованих програм навчання знижує можливість професійного зростання молодих спеціалістів у сфері музично-пластичної режисури. Це може призводити до того, що талановиті фахівці залишають сферу дитячого театру або шукають можливості для розвитку за кордоном, де є більше ресурсів та підтримки для творчого розвитку. Така ситуація створює додатковий виклик для театру «Золотий ключик», який прагне підтримувати високу якість своїх виступів та забезпечувати своїм вихованцям найкращі умови для творчого розвитку.

Вирішення цієї проблеми потребує активної підтримки з боку держави та освітніх установ, спрямованої на розвиток і впровадження спеціалізованих навчальних програм для підготовки кадрів у сфері музично-пластичної режисури. Інвестування в освіту та професійний розвиток може стати ключем до довгострокового успіху і стабільного розвитку театру «Золотий ключик» та інших дитячих театрів в Україні.

Важливим аспектом також є те, що робота з дітьми вимагає не тільки творчого підходу, але й особливого психологічного підходу, що значно відрізняється від роботи з дорослими. Важливим аспектом є здатність створити довірчу атмосферу, де дитина відчуває себе комфортно і

впевнено. Важливо враховувати емоційні та психологічні потреби дитини, які можуть суттєво відрізнятися від потреб дорослих. Режисери та хореографи повинні володіти спеціальними навичками для налагодження ефективної комунікації з дітьми, бути здатними до співчуття та мати вміння підтримувати мотивацію та інтерес дитини.

Не всі фахівці мають достатній досвід та навички для ефективного навчання і взаємодії з дітьми, що може негативно впливати на результати роботи. Без відповідної підготовки і глибокого розуміння психологічних особливостей дитячого віку, може виникнути ризик формування у дітей негативного ставлення до творчої діяльності, зниження їхньої самооцінки або втрати інтересу до занять. Тому для досягнення успіху в роботі з дитячими колективами, необхідно постійно вдосконалювати свої педагогічні методики, враховувати індивідуальні особливості кожної дитини і забезпечувати сприятливу та підтримуючу атмосферу для навчання і розвитку [3].

Ключовим чинником для забезпечення високої якості навчання та постановок є регулярне підвищення кваліфікації педагогів і режисерів. Організація тренінгів, семінарів та майстер-класів, орієнтованих на розвиток навичок роботи з дітьми та впровадження сучасних методик музично-пластичної режисури, є ключовою для підтримки професійного росту фахівців. Такі навчальні заходи дозволяють педагогам і режисерам ознайомитися з новими підходами, техніками та інструментами, що значно розширює їхні можливості у створенні ефективних і креативних постановок.

Регулярні навчання сприяють обміну досвідом та налагодженню професійних контактів, що може бути корисним для впровадження інноваційних ідей і практик. Залучення відомих експертів та практиків у галузі допоможе підвищити рівень професійної підготовки, забезпечуючи якісне виконання завдань і досягнення високих результатів у роботі з дитячими колективами. Систематичний підхід до підвищення кваліфікації також сприяє підвищенню мотивації та професійної задоволеності

педагогів і режисерів, що безпосередньо вплине на якість навчального процесу і кінцеві результати творчої діяльності.

Однією з ключових перспектив для розвитку музично-пластичної режисури є активне залучення грантів та спонсорської підтримки. Для подолання проблеми фінансування необхідно не лише шукати традиційні джерела, але й розширювати горизонти пошуку, включаючи гранти від міжнародних культурних фондів, програм з підтримки мистецтв та інноваційних ініціатив.

Попри те, що введення військового стану обмежило участь у фестивалях та міжнародних конкурсах, існує багато можливостей для залучення фінансування з боку благодійних фондів і міжнародних організацій. Найактивніше зараз фінансовою допомогою для розвитку та підтримки дітей займається міжнародна організація «UNICEF». Також, можна звернутися до держави для отримання грантів на розвиток у сфері культури.

Для приватних закладів, таких як музичний театр «Золотий ключик», більше підходять гранти для розвитку власної справи, що може забезпечити необхідні ресурси для реалізації нових проєктів. Систематичний підхід до пошуку ресурсів та формування партнерських відносин дозволить забезпечити стабільний розвиток і втілення амбітних проєктів у сфері музично-пластичної режисури, сприяючи її подальшому зростанню та інноваційному розвитку[4].

Співпраця з міжнародними театральними колективами та участь у міжнародних фестивалях і конкурсах будуть важливими для підвищення рівня художнього та технічного виконання в театрі «Золотий Ключик». Така міжнародна взаємодія дозволить переймати передовий досвід, сучасні методики та інноваційні практики, які вже зарекомендували себе на світовій сцені.

Взаємодія з закордонними фахівцями відкриє нові перспективи для творчого розвитку, надасть можливість впроваджувати новаторські підходи та вдосконалювати існуючі методи роботи. Участь у міжнародних платформах також сприятиме розширенню мережі професійних контактів,

що може призвести до нової співпраці і проєктів. Це не тільки збагачуватиме репертуар театру, але й підвищуватиме його конкурентоспроможність на міжнародній арені.

Інтеграція міжнародного досвіду у власну практику допоможе підвищити художній рівень постановок, вдосконалити техніку виконання та сприятиме загальному розвитку музично-пластичної режисури. Впровадження інноваційних рішень і прийомів дозволить музичному театру «Золотий Ключик» залишатися на передовій позиції у сфері дитячого театру, сприяючи його подальшому зростанню та успіху.

Музично-пластична режисура в музичному театрі «Золотий Ключик» має значний потенціал для розвитку, однак потребує подолання низки серйозних проблем, які включають фінансування, підготовку кадрів, інфраструктуру та специфіку роботи з дітьми. Питання фінансування вимагає комплексного підходу, включаючи залучення додаткових ресурсів, таких як гранти, спонсорська підтримка та партнерські проєкти, що можуть забезпечити стабільний бюджет для реалізації творчих задумів. Підготовка кадрів є важливою для підтримки високого рівня професіоналізму; тому необхідно організовувати регулярні тренінги, майстер-класи та програми підвищення кваліфікації для педагогів і режисерів. Удосконалення інфраструктури театру також є пріоритетом, адже оновлене обладнання і комфортні умови роботи сприяють підвищенню ефективності творчого процесу. Специфіка роботи з дітьми вимагає врахування їхніх психологічних і емоційних потреб, що може бути реалізоване через впровадження інноваційних педагогічних методик та створення сприятливого навчального середовища [5].

Вирішення цих проблем та реалізація перспективних напрямів розвитку не тільки дозволять дитячому музичному театру «Золотий Ключик» зберегти свій унікальний стиль, але й вийти на новий рівень художньої виразності та професійної майстерності. Це забезпечить театр успіхом не лише на місцевому рівні, але й на міжнародній арені, сприяючи його визнанню та популярності в широкому культурному контексті. Розвиток і реалізація новаторських ідей, високоякісних

постановок і ефективних педагогічних практик допоможе театру утвердити своє місце як важливого культурного інституту, що активно впливає на розвиток музично-пластичної режисури в Україні та за її межами.

Використані джерела

1. Абрамян В. Театральна педагогіка. Київ: Лібра, 1996. 224 с.
2. Борисова Т. Формування емоційної культури молодших школярів засобами театральної діяльності на уроках мистецтва | педагогічна освіта: теорія і практика. Педагогічна освіта: теорія і практика. URL : <http://pedosv.kpnu.edu.ua/article/view/222911> (дата звернення: 03.07.2024).
3. Виталков В. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип.14. Рівне: РДГУ, 2008. 193 с.
4. Офіційна сторінка дитячого музичного театру «Золотий ключик» в Instagram. *Instagram*. URL : https://www.instagram.com/teatr_zolotoy_kluchik/ (дата звернення: 02.08.2024).
5. Офіційна сторінка дитячого музичного театру «Золотий ключик» на YouTube. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/@goldkeytheater3743/videos> (дата звернення: 01.06.2024).

УДК: 159.98:316.77:78:681.8

Обод Андрій Іванович (Andriy Obod),
здобувач другого (магістерського) освітнього рівня
кафедри музичного продакшну та звукорежисури НАКККиМ
Науковий керівник (Supervisor):
Дьяченко Володимир Валерійович (Volodymyr Dyachenko),
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
музичного продакшну та звукорежисури НАКККиМ

ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ: АЛГОРИТМИ ЕФЕКТИВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ЗВУКОРЕЖИСУРІ

PSYCHOLOGY OF THE CREATIVE PROCESS: ALGORITHMS OF EFFECTIVE COMMUNICATION IN SOUND ENGINEERING

У статті розглядаються психологічні засади ефективної комунікації в звукорежисурі. Досліджуються емоційні, когнітивні та соціальні аспекти взаємодії між звукорежисером та замовниками, підкреслюючи багатогранність ролі звукорежисера як інтерпретатора, медіатора та співавтора. Аналізується вплив музичної психології, включаючи перцептивну втому, апофенію та аудіопарейдолію, на сприйняття звуку та взаєморозуміння. Особлива увага приділяється важливості професійної термінології та причинам конфліктів, зумовлених нереалістичними очікуваннями або браком аргументації. Обґрунтовується необхідність колаборативного підходу для досягнення високоякісного та художньо цінного результату.

Ключові слова: звукорежисура, психологія творчості, комунікація, музична психологія, перцептивна втома, апофенія, аудіопарейдолія, співпраця.

This article examines the psychological foundations of effective communication in sound engineering. It explores the emotional, cognitive, and social aspects of interaction between sound engineers and clients, emphasizing the multifaceted role of the sound engineer as an interpreter, mediator, and co-author. The influence of music psychology, including perceptual fatigue, apophenia, and audiopareidolia, on sound perception and mutual understanding is analyzed. Special attention is given to the importance of professional terminology and the causes of conflicts stemming from unrealistic expectations or a lack of argumentation. The necessity of a collaborative approach to achieve high-quality and artistically valuable results is substantiated.

Keywords: sound engineering, psychology of creativity, communication, music psychology, perceptual fatigue, apophenia, audiopareidolia, collaboration.

Психологія звукозапису охоплює емоційні, когнітивні та соціальні аспекти взаємодії між учасниками творчого процесу, зокрема між

звукорежисером та замовниками. До останніх належать композитори, музиканти, режисери кіно й телебачення, рекламні агенти, крійтори та інші фахівці, що користуються послугами студії звукозапису. Дослідження у цій сфері зосереджується на тому, як емоції, когнітивні процеси та соціальна динаміка формують спільну роботу в студії звукозапису. Звукорежисер у студії виступає не лише як технічний виконавець, але й як інтерпретатор суб'єктивних задумів, медіатор та співавтор. Успіх проєкту залежить не тільки від компетентності замовника та здатності звукорежисера створити якісний мікс, адаптувати звук до жанрових стандартів і слухацьких очікувань, але й від ефективності комунікації. Для розуміння цих процесів доцільно звернутися до музичної психології.

Музична психологія досліджує особливості сприйняття музики людиною та механізми формування мозком зв'язків між звуками. Наприклад, праці Германа Гельмгольца, створені у XIX столітті, заклали основи для розуміння психоакустики, включно зі сприйняттям консонансу та дисонансу. У виданні «Musical Emotions Explained» [11] підкреслюється, що емоційний стан замовника впливає на його здатність до об'єктивації задуму, тоді як звукорежисер використовує емпатію для розшифровки ідей.

Сучасні дослідники, такі як Діана Дойч, вивчали звукові ілюзії (наприклад, «октавну ілюзію» чи «мовний-звуковий ефект»), які демонструють, як мозок інтерпретує неоднозначні звуки як осмислені патерни. Індивідуальні відмінності слуху можуть стати причиною непорозумінь через розбіжності у сприйнятті звуку.

У цьому контексті варто звернути увагу на психологічний та емоційний стан учасників процесу, зумовлений такими чинниками, як час доби, самопочуття, стан здоров'я та навіть погодні умови. Спостереження показують, що динаміка виконання музики, її темп та характер виконання безпосередньо залежать від цих факторів. Одним з них є перцептивна втома, яка призводить до емоційної та символічної інтерпретації, суб'єктивного сприйняття музики, звукових ефектів, балансу та тембру. Цей ефект також спостерігається при прослуховуванні звукових файлів у

незвичних акустичних умовах і є проявом апофенії та аудіопарейдолії, за яких через втому чи погане самопочуття слухачі «чують» неіснуючі патерни, звукові ілюзії, викривлення звучання та фантомні частоти. У таких випадках може спостерігатися психологічне слухове маскування партій, голосів та інструментів або, навпаки, виникати ефект «коктейльної вечірки».

Апофенія як психологічне явище вивчається в межах музичної психології, психоакустики та нейропсихології. Також значну роль при роботі на студії відіграє низка звукових психофізіологічних факторів, як-от гіперфокус і параноя, «вчорашня пам'ять», а також феномени, пов'язані з вибіркоvim сприйняттям та обробкою акустичної інформації. «Вчорашня пам'ять» впливає на здатність людини відновлювати звукові образи, сприймати зміни звучання, а апофенія сприяє виявленню закономірностей там, де їх може не бути. Розбіжності в оцінці матеріалів через ці фактори часто стають проблемою у взаємодії.

Плідна співпраця між учасниками творчого процесу звукозапису ґрунтується на розумінні цих явищ, побудові взаємовідносин та графіків роботи з їх урахуванням. Важливою частиною комунікації є музична та професійна термінологія. Часто замовники, які не володіють нею, висловлюють задуми через емоційні описи, метафори чи приклади, об'єктивують суб'єктивні образи за допомогою візуальних пояснень та жестів. Звукорежисер, намагаючись максимально точно зрозуміти творчі задуми, уточнює їх через додаткові запитання термінами, зрозумілими замовнику, у такий спосіб суб'єктивуючи об'єктивовані творчі задуми автора, адаптуючи його та свої суб'єктивні задуми до жанрових стандартів і слухачьких очікувань. У цьому контексті звукорежисер стає співавтором.

Таким чином, звукорежисер поєднує ролі техника (запис, зведення), інтерпретатора (розшифровка задумів), медіатора (керування емоціями), менеджера (координація процесу) і співавтора (генерація та регенерація творчих ідей).

Означено, що в музиці співпраця часто є колаборативною, у саундтреках до фільмів – ієрархічною (режисер домінує), у рекламі – орієнтованою на бриф, в аудіокнигах – технічною [19].

Студія звукозапису та її співробітники апріорі зацікавлені в якісному результаті роботи. На жаль, трапляються випадки неконструктивної поведінки замовника, брак аргументації з його боку, ігнорування технічних обмежень, нереалістичні очікування, що призводить до перевтоми та емоційного напруження. Психологічна атмосфера, створена диктаторськими методами управління проєктом, може призвести до його провалу.

Дослідження [8] показують, що авторитарний підхід гальмує творчість звукорежисера, а незнання основ звукорежисури (наприклад, компресії чи акустики) викликає невідповідність між задумом і результатом. Емоційне пригнічення внаслідок пресингу з боку замовника чи тиск дедлайнів посилюють ці проблеми, а виснажений та роздратований звукорежисер може втратити мотивацію і виконувати свою роботу менш сумлінно, знижуючи якість та художню цінність продукту.

У праці «Соціологія мистецтва» [1] зазначається, що досвідчені клієнти чітко формулюють цілі, тоді як некомпетентні вдаються до розмитих фраз чи авторитарних вимог на кшталт: «я так хочу».

Така ситуація може бути описана висловом: «Піди туди – не знати куди, принеси того – не знати чого».

Відсутність аргументації чи незнання принципів звуку (динаміка, частоти, просторові рішення) ускладнює об'єктивацію, підвищуючи ризик конфліктів і невдач [7].

Наприклад, коли замовник каже «зроби краще» або «зроби ще версію», не пояснюючи, що саме, на його думку, не так і як він уявляє собі мікс, це змушує звукорежисера працювати навмання, намагаючись вгадати задум за неочевидними ознаками, витрачаючи час та ресурс. Це призводить до його емоційного вигоряння, депресій та втрати впевненості в собі.

Естетичні уявлення, фізіологічні особливості слуху та культурний бекграунд обох сторін також впливають на результат. Метою будь-якої

творчої діяльності, особливо в гедоністичному суспільстві, є естетичний феномен.

Замовник часто виступає генератором свіжих, екстравагантних та неординарних ідей, а за високої компетентності це майже гарантує успіх. Наприклад, композитор зі знанням акустики чітко просить «зменшити 2000 Гц на вокалі», що прискорює роботу. Успішним прикладом є співпраця Daft Punk і звукорежисера в «Random Access Memories» (2013), де чіткі вказівки дали чистий фанк-саунд.

Проте трапляються випадки, коли замовник, який не знає принципів компресії, може вимагати зробити мікс гучніше, не розуміючи і не чуючи спотворень, а рекламний агент без підготовки наполягає на «яскравому» звуці, але при цьому бракує ці мікси через втому слуху при їх циклічному прослуховуванні. Часто, при роботі, коли у зведенні беруть участь усі члени музичного колективу і рішення приймаються колегіально, важко знайти компроміс, який влаштує всіх. Альберто Пароді, звукорежисер студії «Mulinetti» компанії «Logical Box», згадає свою співпрацю з групою The Cure, коли колектив не міг узгодити звучання гітарної партії в новій пісні. Було витрачено місяць студійного часу і зроблено понад 80 зведень. У результаті рішення прийняв продюсер, який змушений був терміново прилетіти до Генуї з Нью-Йорка, щоб фіналізувати проєкт. Цікаво, що він обрав другий дубль. Авторитарний підхід, як-от «Я так хочу», за відсутності аргументації блокує діалог, ставлячи звукорежисера в позицію «хлопчика на побігеньках» і виводячи його за рамки співпраці. Результатом буде формальне виконання роботи та очікування на кожну вказівку щодо кожного кроку та етапу роботи. Якщо при цьому замовник не має професійних навичок звукорежисера, робота заходить у глухий кут.

Попри всі складнощі, студія повинна залишатися місцем творчості, а звукорежисер – не просто оператором кнопок та регуляторів. Для прикладу, згадаємо про Штучний Інтелект: існують побоювання щодо майбутнього заміщення деяких творчих професій Штучним Інтелектом, але той, хто намагався сформулювати завдання для ШІ в галузі, якою не володіє достатніми знаннями, зіткнувся з проблемою нерозуміння. Технологія Emotion AI – система, що розпізнає, аналізує та реагує на

емоції відповідно до контексту – працює на основі патернів та, звісно, як машина не може щиро відчувати емоції. Тому правильна об'єктивація суб'єктивних творчих задумів за допомогою професійної термінології стає надважливою технікою комунікації та засобом формулювання контексту. Справжня творчість – це не лише технічний процес, а й емоції, досвід та унікальне бачення світу, які залишаються виключно людськими, і тому тема психології звукозапису залишатиметься актуальною ще довго. Навряд чи знайдеться митець, який відмовився б від насолоди творити.

Використані джерела

1. Becker H. S. Art Worlds. Berkeley : University of California Press, 1982. 408 p.
2. Bonde A., Hansen K. F. Music perception and cognition in radio listening. Music Perception. 2013. Vol. 30, no. 5. P. 467–478.
3. Cialdini R. B. Influence: The Psychology of Persuasion. New York : Harper Business, 2001. 320 p.
4. DeNora T. Music in Everyday Life. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 181 p.
5. Ferguson D. A., Perse E. M. The World of Radio: Audience behavior and dead air. Journal of Broadcasting & Electronic Media. 2000. Vol. 44, no. 2. P. 191–205.
6. Frith S., Zagorski-Thomas S. The Art of Record Production. Farnham : Ashgate Publishing, 2012. 288 p.
7. Horning S. S. Chasing Sound: Technology, Culture, and the Art of Studio Recording. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2013. 292 p.
8. Howlett M. The record producer as nexus. Journal of the Art of Record Production. 2012. No. 6. P. 1–12.
9. Huron D. Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation. Cambridge, MA : MIT Press, 2006. 462 p.
10. Izhaki R. Mixing Audio: Concepts, Practices, and Tools. New York : Routledge, 2017. 400 p.
11. Juslin P. N. Musical Emotions Explained. Oxford : Oxford University Press, 2019. 480 p.
12. Kahneman D. Thinking, Fast and Slow. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2011. 499 p.
13. Kotler P., Keller K. L. Marketing Management. Upper Saddle River, NJ : Pearson Education, 2016. 1008 p.
14. Levitin D. J. This Is Your Brain on Music. New York : Dutton, 2006. 322 p.
15. Sawyer R. K. Group Creativity: Music, Theater, Collaboration. Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 2007. 288 p.
16. Sweller J. Cognitive load during problem solving: Effects on learning. Cognitive Science. 1988. Vol. 12, no. 2. P. 257–285.

17. Tagg P. Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos. New York : Mass Media Music Scholars' Press, 2012. 700 p.
18. Thompson P. Collaborating in the studio: Communication and creativity. Journal of the Art of Record Production. 2019. No. 13. P. 1–15.
19. Zagorski-Thomas S. The Musicology of Record Production. Cambridge : Cambridge University Press, 2014. 269 p.
20. Мова як засіб кодування інформації. Referatss.com.ua. URL : <https://referatss.com.ua/work/mova-jak-zasib-koduvannja-informacii/> (дата звернення: 31.05.2025).

Озгович Андріана Миколаївна (Adriana Ozgovich),
 здобувачка вищої освіти I курсу групи ММВ 21-23
 кафедри вокального мистецтва Інституту сучасного мистецтва
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(first-year student of the Master's degree programme speciality «Solo singing» of the Department of Vocal Art of the Institute of Contemporary Art National Academy of Culture and Arts Management)
mmv2123.aozgovich@dakkkim.edu.ua
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Sadovenko Svitlana)
 доктор культурології, професор, професор кафедри вокального мистецтва
 Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України, член
 Національної всеукраїнської музичної спілки (Doctor of Cultural Studies,
 Professor, Professor of the Department of vocal arts Institute of
 Contemporary Art National Academy of Culture and Arts Management,
 Honored Art Worker of Ukraine,
 member of the National All-Ukrainian Music Union).
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСАХ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНИ: РАЙСА КИРИЧЕНКО

OUTSTANDING FIGURES OF UKRAINIAN MUSICAL ART IN THE PROCESSES OF NATIONAL AND CULTURAL DEVELOPMENT OF UKRAINE: RAYISA KYRYCHENKO

Райса Кириченко – українська співачка, Герой України, Член Комітету Національних премій України ім. Т. Шевченка.

Народилася 14 жовтня 1943 року у селі Землянки Полтавської області.

Навчалася в загальноосвітній школі I-III ступенів у своєму рідному селі. Закінчила Харківський інститут мистецтв у 1980 році.

З 1962 року виступає, як солістка Полтавської філармонії, а з 1963 року стає солісткою Херсонської та Житомирської філармоній.

З 1968 року – солістка Черкаського народного хору, а у 1979 році Раїсі Кириченко було присвоєно звання Народної артистки УРСР (рис. 1).



Рис.1. На фото: Кириченко Раїса Опанасівна

У співачки не було другорядних пісень в кожен твір було вкладено душу та тепло. «Я козачка твоя», «Мамина вишня», «Жіноча доля» - саме ці пісні відомі не тільки в Україні, а і за її межами: Польщі, Німеччині, Алжирі.

На жаль, таку світлу, талановиту людину здолала хвороба серця 9 лютого 2005 року Раїса Кириченко померла.

«Я козачка твоя». Слова Надії Галковської, музика Миколи Збарацького. Історія створення пісні «Я козачка твоя».

Автором слів є вчителька літератури та музики з Чернігівщини Надія Галковська, музику написав композитор Микола Збарадський.

Пісня народилася під час культурологічного походу козацькими шляхами, організованого чернігівськими активістами з метою ознайомлення населення з героїчною історією України. Сталося це навесні 1990 року на Коропщині. В один із вечорів гурт зупинився на відпочинок поблизу села Вишеньки на березі Десни. Як згадувала Н. Галковська, надихнув її на створення вірша образ військового, захисника. З-поміж історичних героїв особливо симпатизувала вона полковнику армії Богдана Хмельницького Івану Богуну. Крім того, у поході з ними був приємний молодий чоловік, псевдо якого було «Полковник». Так і з'явилася пісня про пана полковника, що узагальнює образ українського воїна-лицаря.

Прем'єра відбулася в новорічну ніч 1 січня 1991 року на Першому Національному телеканалі. «Я козачка твоя» прозвучала у виконанні народної артистки України Раїси Кириченко, а вже зовсім скоро стала однією з улюблених серед українців (рис. 2).

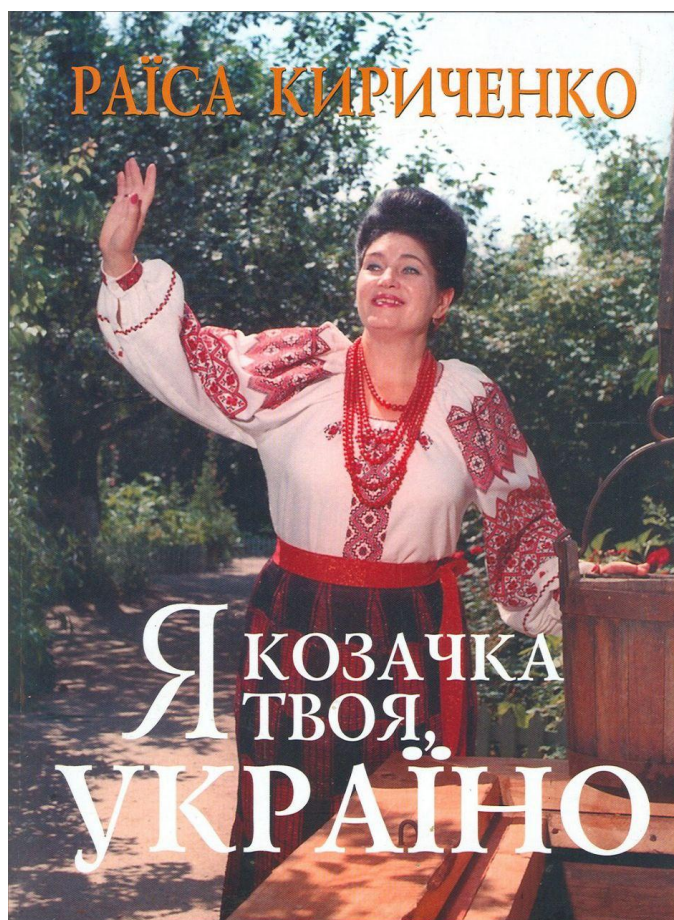


Рис. 2. Афіша з назвою концерту «Я козачка твоя, Україно»

Як згадувала сама Раїса Панасівна, вона не одразу почала співати цю пісню. Спочатку довго вчитувалася, співувалася, і нарешті, коли відчула серцем, – заспівала. Режисер звукозапису, почувши «...пане полковнику мій синьоокий», сказав: «Це шлягер!» і не помилився.

Піснею захоплювалися слухачі Канади, Австралії, Німеччини, Польщі, Алжиру, Тунісу та багатьох інших країн світу, де побувала з гастролями наша незабутня співачка.

Ідея та тема твору полягає у вірності, силі духу та коханні, що є невід'ємними атрибутами української культури та ідентичності. У пісні відображено вірність, самовідданість і любов жінки до свого коханого козака, якому вона обіцяє вірність та підтримку в будь-яких обставинах. Це витончена мелодія, що демонструє відданість та силу любові, а також важливість родинних зв'язків в українській культурі. Розмір пісні відповідає традиційній формі в українській музиці 4/4. Метр пісні відзначається ритмічністю та легкістю, що додає їй певну легкість та грацію. Тональність може бути в мажорі або мінорі, залежно від виконавських варіантів та аранжувань.

Пісня «Я козачка твоя» є виразною композицією, яка характеризується легкою та запам'ятовуючою мелодією. Ця музична композиція є витонченим музичним твором, який поєднує елементи української народної мелодії з оригінальними ліричними образами. Її кантиленність та емоційна насиченість роблять її особливою. Зображення козачки як сильної, вірної та відданої дружини підкреслюється через образність тексту, де слова створюють яскраві візуальні образи.

У виконанні пісні можуть виникати складнощі через необхідність передачі емоцій та виразності тексту. Важливо правильно передати душу твору та викликати в слухачів відчуття відданості та любові, що може бути викликом для виконавця.

Загальний висновок полягає в тому, що пісня «Я козачка твоя» є яскравим представником української народної музичної традиції, яка

відображає вірність, любов та відданість, а також важливість сімейних цінностей у культурі.

Використані джерела

1. Електронний ресурс. Режим доступу : <https://ukrmusic.online/encyclopedia/kyrychenko-raisa-panasivna/> (дата звернення 20.12.2023).
2. Електронний ресурс. Режим доступу : <https://songs.in.ua/kozachka-pane-polkovnyku/> (дата звернення 12.12.2023).

Отрохов Тимофій В'ячеславович (Otrokhov Tymofiy),
*студент магістратури 2-го курсу Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв, група МСМ 12-23*
(2nd-year master's student of the National Academy of Culture and Arts
Management, MSM 12-23 group)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

Матушенко Валерій Борисович (Valeriy Matushenko),
 доктор філософії, кандидат культурології, доцент, професор НАКККіМ,
 заслужений працівник культури України
(Doctor of Philosophy, Candidate of Cultural Studies, professor of NACAM,
docent, Honored Worker of Culture of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РЕЖИСЕРСЬКІ ПРИНЦИПИ У СУЧАСНИХ ПОСТАНОВКАХ ДРАМ ІВАНА ФРАНКА НА ПРИКЛАДІ «УКРАДЕНОГО ЩАСТЯ» ІВАНА УРИВСЬКОГО

DIRECTORIAL PRINCIPLES IN CONTEMPORARY STAGING OF IVAN FRANKO'S DRAMAS: IVAN URYVSKYI'S «STOLEN HAPPINESS»

Стаття присвячена розгляду режисерського задуму Івана Уривського у постановці «Украдене щастя» за твором Івана Франка. Сучасні підходи до драматургії Франка дозволяють виявити нові грані соціальних проблем та особистих трагедій, що продовжують хвилювати глядачів ХХІ століття.

Режисер Іван Уривський у своїй постановці «Украдене щастя» поєднує традиційні та новаторські засоби, аби акцентувати увагу на

соціальних конфліктах та внутрішніх трагедіях героїв Франка. Сучасна сценографія та мінімалістичні образи надають драмі нової глибини, створюючи атмосферу, яка надає класичним персонажам актуального значення. Завдяки цьому постановка стає не лише відображенням історичного контексту, але й дзеркалом соціальних та емоційних обмежень, з якими стикаються персонажі.

Ключовим елементом у версії Уривського є мотив пошуку та втрачання щастя як універсальної цінності. У трактуванні режисера щастя постає як мить, котра невловимо втрачається, що робить спроби героїв утримати його марними та приреченими на поразку. Це, зокрема, відчувається у трагічному образі Ганни, яка, намагаючись захистити свої почуття, втрачає більше, ніж може витримати. Уривський переносить цей драматичний конфлікт у сучасний контекст, надаючи особистим переживанням Ганни та інших героїв універсального звучання.

Для підсилення внутрішніх конфліктів Уривський застосовує техніку фізичної виразності, яка замінює або доповнює текстову складову. Тілесна пластика, жести та хореографічні фрагменти підкреслюють психологічний стан персонажів, створюючи глибокий емоційний зв'язок із глядачем. Така режисерська техніка дозволяє акторам краще передати внутрішні переживання героїв, підкреслюючи, що соціальні та особисті конфлікти є однією з центральних тем Франкової драматургії.

Сценографічне рішення Уривського – обмежений простір сцени, що символізує пастку, з якої немає виходу. Це алегорія на соціальні та емоційні обмеження, що є незмінною частиною життя героїв і робить постановку «Украденого щастя» своєрідною драматичною притчею. Поєднання символічних образів та традиційних елементів української культури створює особливий національний контекст, зберігаючи зв'язок із оригінальною драмою Франка.

Таким чином, завдяки своєму сучасному підходу, Іван Уривський демонструє універсальність тем Франкової драматургії, підкреслюючи, що соціальні та особисті конфлікти залишаються актуальними в умовах сьогодення. Його постановка «Украдене щастя» є прикладом вдалої

адаптації класики, яка допомагає глядачам глибше усвідомити значення соціальних проблем та людських трагедій.

Використані джерела

1. Франко І. *Украдене щастя*. Збірник творів. Київ: Дніпро, 1976.
2. Голубовська І. Режисерський задум та сучасні тенденції театральної інтерпретації класики // *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Серія «Культурологія»* 2021. № 2. С. 45–51.
3. Погребняк Г. Сценографія та пластика в українському театрі ХХІ століття // *Мистецтвознавчі студії*. 2019. № 3. С. 67–73.
4. Савченко В. Режисура та інтерпретація класики в українському театрі ХХІ століття. Львів: ЛНУ, 2020.
5. Дзюба І. Режисер Іван Уривський: інтерпретації української класики на сучасній сцені // *Культурний Простір*. 2023. № 1. С. 30–35.
6. Коваль М. Психологічний театр: тенденції розвитку в сучасній українській драматургії // *Українська драматургія*. 2022. № 4. С. 25–32.

Пукас Анна Андріївна (Anna Pukas),
студентка магістратури 1-го курсу, групи МСМ 12-23,
(1st-year master's student, MSM 12-23 group), Інституту сучасного
мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і
мистецтв (Institute of Contemporary Art National Academy of Culture
and Arts Management),
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА ЯК НАЙЯСКРАВІША ПОСТАТЬ АРТИСТКИ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

MARIA ZANKOVETSKA AS THE BRIGHTEST ARTIST CHARACTER IN THE HISTORY OF THE UKRAINIAN THEATER

Марія Костянтинівна Заньковецька (1854–1934) є однією з найвизначніших постатей в історії українського театру, чий внесок у розвиток сценічного мистецтва і національної культури важко переоцінити. Важливо звернути увагу на її багатогранну творчість, що стала ключовою частиною українського театрального відродження кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Марія Заньковецька стала символом театральної епохи, коли українська культура зазнавала потужного піднесення. Вона входила до трупи Марка Кропивницького, одного з засновників українського професіонального театру, що був важливою платформою для формування національної самосвідомості. Саме через таких акторів, як Заньковецька, український театр став засобом пропагування національної ідентичності в умовах політичних утисків, які обмежували розвиток української мови та культури. «Марію Заньковецьку порівнювали зі всесвітньовідомими театральними зірками свого часу – французенкою Сарою Бернар, італійкою Елеонорою Дузе, полькою Хеленою Моджеєвською.



Рис. 1. На світлині: Марія Заньковецька

Сучасники вважали, що її талант зробив би честь кращим європейським сценам. Їй пропонували працювати в імператорських і приватних театрах Петербурга і Москви, але актриса залишилась вірною рідній українській сцені та відіграла визначну роль у відродженні й становленні українського національного театру. Марія Заньковецька була його символом і душею» [1].

М. Заньковецька не тільки майстерно виконувала ролі на сцені, але й сформувала новий підхід до акторської гри. Її стиль вирізнявся глибиною психологізму, тонким відчуттям людської душі та драматичних переживань. Вона заклала основи реалістичної акторської школи, відходячи від умовностей традиційного театру. М. Заньковецька була першою, хто почав передавати на сцені внутрішній світ героїв через природність мови, жестів та емоцій, що стало основою для розвитку української драматургії. «Заньковецька не грала а жила на сцені, а жила і діяла в образах, жила таким повнокровним, емоційно насиченим життям, що досягала повної ілюзії і цим примушувала глядачів забути, що вони сидять в театрі» [2, с. 115].

М. Заньковецька стала символом не лише українського театру, а й національного духу. Її діяльність виходила далеко за межі сцени, вона підтримувала культурно-освітні проекти, активно долучалася до громадського життя. Вистави за її участю часто ставали подіями національного значення, що сприяло зростанню свідомості українців.

Після смерті М. Заньковецької її мистецька спадщина залишила глибокий слід в українській культурі. Її ролі в таких п'єсах, як «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького, стали класикою українського театру.

Феномен Марії Заньковецької полягає не лише в її неперевершеній майстерності, а й у тому, що вона стала уособленням національної культури та духовного відродження України. Вона поєднувала поетичність та чуттєвість, які відображали український національний код. Як зазначив один театральний критик минулого, її героїні були не просто звичайними жінками, а піднесеними, натхненними образами. М. Заньковецька настільки глибоко проживала їхнє життя на сцені, що могла любити й ненавидіти з такою пристрасстю, що глядачі переживали разом із нею, зливаючись в одне спільне почуття.

Грати на одній сцені з М. Заньковецькою було справжньою честю для будь-якого актора. Вона також мала рідкісну здатність допомагати молодим акторам, наставляючи, підказуючи, ділячись власним досвідом.

«Марія Костянтинівна, помічаючи іскорку таланту у молодих учасників вистав, допомагала їм його розкрити, дати можливість засяяти їй своєрідними, виразними гранями при створенні сценічного образу» [3, с. 8].

Марія Заньковецька проклала шлях для багатьох поколінь акторів та режисерів, залишивши по собі потужну творчу спадщину, яка до сьогодні надихає митців. Творчість геніальної артистки залишається актуальною, нагадуючи про важливість збереження через театральне мистецтво національної ідентичності.

Використані джерела

1. Акторський феномен Марії Заньковецької. URL: <https://www.tmf-museum.com/%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9%D1%84%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BD> (дата звернення – 05.12.2023).
2. Василько В. С. Правда мистецтва // Вінок спогадів про Марію Заньковецьку; Упоряд.: О. Ватуля, П. Долина, П. Перепелиця. Київ : Мистецтво. С. 103–120.
3. Марія Заньковецька і Ніжин // Марія Заньковецька – геній української сцени: до 160-річчя від дня народження провідної української актриси: бібліографічний покажчик; Упоряд.: В. І. Манжай, Н. В. Мухомодєєва ; вступ. ст. Г. В. Самойленка. Ніжин : Вид-во НДУ, 2014. С. 6–10.



**Пупченко Марія Віталіївна
(Mariia Pupchenko),**

*здобувачка I курсу ОР «Магістратура»
спеціальності «Сольний спів» кафедри
вокального мистецтва ННІ сучасного
мистецтва Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв (first-year student
of the Master's degree programme speciality «Solo
singing» of the Department of Vocal Art of the
Institute of Contemporary Art National Academy
of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);*

*викладач сольного співу та музично-теоретичних дисциплін
Дитячої Музичної школи №2 м. Миколаєва «Teacher of solo singing
and music theory disciplines at the Children's Music School No. 2 in Mykolaiv»
м. Миколаїв, Україна (Mykolaiv, Ukraine)*

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),

*доктор культурології, професор, професор кафедри вокального мистецтва
Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України (Doctor of Cultural
Studies, Professor, Professor of the Department Department of vocal arts
Institute of Contemporary Art National Academy of Culture and Arts
Management, Honored Art Worker of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ДЕЯКІ ФОНЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ ДЛЯ РОБОТИ ВОКАЛІСТА З МУЗИЧНИМ ТВОРОМ ІНШОМОВНОГО ПОХОДЖЕННЯ

SOME PHONETIC FEATURES OF VOCAL ENGLISH FOR VOCALISTS WORKING WITH FOREIGN MUSICAL WORKS

Пісні іншомовного походження відіграють важливу роль у культурному обміні, збагачуючи музичні традиції новими емоційними відтінками. У таких композиціях інтонаційна палітра часто зазнає змін, щоб адаптувати зміст та емоційний заряд до специфіки іншої мови та культурного контексту. Це створює унікальний ефект, коли оригінальні почуття отримують нове прочитання через призму місцевої музичної традиції.

Залежно від стилю пісні та культурної специфіки слухачів змінюється акцент на мелодиці, ритмі чи вокальній техніці, щоб підкреслити впізнавані та зрозумілі емоції. Наприклад, при виконанні перекладених пісень часто потрібні нові мелізми або зміни тембру, які негативно впливають на мову, але водночас не зберігають оригінальну емоційну глибину.

Музика стає універсальною мовою, а інтонації почуттів – містком, що за різними культурними традиціями, створюючи композиції іншого походження зрозумілими і близькими для широкої аудиторії.

Тому, велику увагу треба приділяти мові вокального твору, бо кожна мова має свої специфічні положення язика, губ, гортані. Тож, пропонуємо розібратися у вокальній англійській.

В українця чи американця однаковий набір структур, з якого складається голос. І тому задаємось питанням, чому дуже важко звучати невимушено, коли ми говоримо чи співаємо англійською мовою. Головна різниця між українською та американською вимовами в положенні язика. Вони знаходяться умовно в двох різних площинах, а саме: в українській мові превалюючим положенням є середнє, середньо-низьке та низьке положення, а в американській – середнє, середньо-високе та високе. І саме цей фактор здебільшого впливає на відмінності у звукоутворенні між українською та англійською мовами. Але не виключає використання високого положення в українській й відповідно низького в англійській. Така відмінність впливає як на голосні так і на приголосні звуки, які у більшості мають м'яку вимову.

Ще одна особливість цих мов у кількості голосних звуків: в українській [а – о – у – е – і – и]; в англійській виділяють аж 15 голосних звуків: А [æ]; Е [e]; І [i]; ЕЕ [I:]; О [ɒ]; У [ʌ]; У [u:]; ОО [ʊ]; АУ [eɪ]; АІ [aɪ]; ОА [oʊ]; ОУ [ɔɪ]; ОУ [aʊ]; АW [ɔ:]; ЕR [ɜ:]. Це означає, що до формоутворення цих звуків ми не звикли, тому виникають складності, щоб дійсно почути різницю краще до кожного звуку приведемо приклади слів. Ці слова з рівня А1, тому вони будуть знайомі, при причитуванні

треба вслухуватися в звучання та прослідкувати як міняється положення язика:

A [æ]: cat, apple, bag. E [e]: bed, red, pen. I [ɪ]: pig, big, sit. EE [I:]: see, tree, me. O [ɒ]: dog, hot, pot. U [ʌ]: cup, sun, luck. U [u:]: moon, food, cool. OO [ʊ]: put, could. AY [eɪ]: day, say. AI [aɪ]: time, my. OA [oʊ]: go, home, no. OY [ɔɪ]: boy, coin, enjoy. OU [aʊ]: house, out, mouse. AW [ɔ:]: draw, caught. ER [ɜ:]: her, bird, first.

Тепер при порівнянні з нашими звуками [а – о – у – е – і – и] і з тими, які ми почули, приходимо до висновку, що різниця велика. В американській англійській вражає різноманіття звуків, а ще незвичні положення язика та губ, які займають найважливішу роль у звукоутворенні слів. Звісно, ми можемо знайти схожі слова за звучанням, так наприклад, до слів *see, me* [I:] відповідні за звучанням – *мІсто, мІст*.

Для того щоб у вокалі покращити різницю між звуками і знайти правильний акцент, треба старатися використовувати середнє або середньо високе положення язика. Треба зробити таку вправу: розслабляємо язик, трошки подаємо його вперед, ближче до зубів нижньої щелепи, не тиснути, не напружувати, а кінчиком торкаємось і трошки піднімаємо спинку язика, щелепи відкрити, приблизно на відстані 2 – 3 см., промовляємо наші звуки [а – о – у – е – і – и]. Через таку вправу можна дійсно досягти певного покращення в нашому акценті, а саме головне – це внутрішню відчувати роботу язика. При виконанні він знаходиться близько до піднебіння, простір між м'яким піднебінням та спинкою язика скорочується і звук становиться більш *твенговим*, звучить дуже нозалізовано, тому стає зрозумілим, чому в американських вокалістів дуже виражений *tweng*.

Перейдемо до приголосних звуків, які так само мають специфічні особливості промовляння та яких не існує в українській мові, а саме: Th (кінчик язика згинаючись торкається верхніх зубів, звук нагадує шипіння [с]), Th (щелепа трохи смикається, між ними кінчик язика ледь висунутий, нагадує звук [з]), W (губи витягнуті вперед трубочкою промовляючи [уве] розкриваємо губи і при відкриваємо щелепу як на звуці [е]), Ng

(промовляємо ніби [нґ], але німим способом, відкривши рота та язиком перекриваємо задню стінку гортані), R (звук йде ніби з шиї, низьке положення гортані, язик піднімається з низу до піднебіння та промовляємо ніби [ар]).

Всі ці відмінності можуть бути і не важливі, бо для вокалу за стандарт використовують американську або ще її назва трансатлантична англійська (поєднання акценту між американським та британським). Цьому є ще об'єктивна причина, що міжнародний ринок музики орієнтовний на США та весь світ, який орієнтується на американську англійську мову. Другою причиною є те, що позиції голосового апарату в промовлянні найбільш зручні для співу. І остання причина, що деякі приголосні самі по собі вже милозвучні. Головне для вокалістів, які обирають роботу над іншомовними піснями почати практикувати та тренувати вимову.

Пропонуємо цікаву практику для покращення звуків україномовним вокалістам у англійських піснях.

Перша вправа – це на вимову звуку [v], який позначається V [vi:] як у слові *very*. та звук [уве], який позначається літерою W як у слові *well*. Більшість людей не завжди розрізняють ці звуки і тому не зовсім правильно їх вимовляють. Перший звук ми вимовляємо так, щоб наша верхня губа трохи зайшла за нижній ряд, була затиснута зубами та з промовлянням відпускаємо зубами губу. Для прикладу підберемо український відповідник – *вітер*. Другий звук вимовляємо з положення витягнутих вперед губ, як на звук [у], далі розводимо кутки рота в різні сторони в нейтральне положення, додаємо звук [ве]. Слова, які підходять для відпрацювання першого звуку: *very, even, every, everything, ever*. Для другого: *well, was, were, one*. Слова, які поєднують звучання двох звуків: *very well, everyone, everywhere*. В процесі роботи треба слідкувати за внутрішньою роботою, амплітуда не повинна бути дуже великою, вуста повинні мати правильний естетичний вигляд.

Друга вправа – це на вимову Th дзвінкий звук [ð] – Th глухий звук [θ]. Загального правила вимовляння різниці цих двох звуків не існує,

просто запам'ятовуємо слова, в яких вони зустрічаються. Для зручності розглянемо їх паралельно з парою звуків [с] та [з] літери S та Z. Звичайно ж в українській мові звуків [ð],[θ] латинських літер Th – не існує тому для нас звично використовувати заміну звуків [с] та [з]. Різниця між всіма цими звуками в роботі голосових складок. Вимова S звуку [с] – це так званий *voiceless sound* – голосові складки не беруть участі в його утворенні. При вимові Z звуку [з] язик трохи піднімаємо до верхніх зубів та розслабляємо корінь язика – це *voiced sound* – голосові складки приймають в його утворенні і завдяки цьому цей звук може мати різну висоту. Щоб чітко усвідомити різницю між цими двома звуками можна покласти долоні на зону щитоподібного хряща, де знаходиться голосові складки і промовляємо *Zzzzzz...* – відчувається вібрація, *Ssssss...* – вібрація відсутня. Тому вимовляючи звук, який записаний літерами Th глухий звук [θ], як S [с] та Th дзвінкий звук [ð] Z [з]. Слова, які підходять для відпрацювання першого звуку: *both, thing, nothing, something, thank, path*. Для другого : *this, that, they, those, the*. Додаємо невеликий список слів, де звук Z [з] іноді може перетворюватися на S [с], із-за того, що в письмі стоїть літера S. Запам'ятайте ці слова, у вимові повинен бути звук [з]: *was, is, his, hers, these, those, goes, does, as, always*.

Третя вправа на звуки, яких немає в українській мові – Ng, Nk, наприклад слова: *sing* та *think*. Зазвичай помилка криється в тому, що ми просто сприймаємо це як два звуки [нг], [нк], тому може виникати хибний звук [нг, нк]: слово *sing* – кажемо *si[нг]*, а замість *think* – кажемо *hi[нк]*. Ці звуки утворюються від того, що наш язик ніби «відклеюється» від м'якого піднебіння, промовляємо. Щоб чітко відчути різницю між звуками [n] і [ŋ], які показані літерами N, Ng, треба робити перкати язиком. Для відпрацювання Ng, Nk кінчик язика на піднебінні, за другим разом корінь язика в контакт з м'яким піднебінням. Не напружуйте язик, для зручності відкрити щелепу трохи більше, щоб язика було де розвернутися і бачити його роботу. Слова для відпрацювання: *sing, song, doing, young, ring, wrong*. Інше положення: *think, pink, drink, drunk, thank*.

Ці всі права активізують роботу всього головосого апарату: язик, щелепа, губи, гортані, що допомагають також і у вокалі формувати правильний звук та знаходити певні емоційні фарби в голосі. На відпрацювання набутих навичок промовляння, технік вокалу *край, белт, мікс*.

Отже, вивчення фонетичних особливостей вокальної англійської мови є важливим етапом у підготовці вокаліста до виконання музичних творів іншомовного походження. Основні аспекти, яких впливають на якість виконання, а відмінності у формоутворенні звуків можуть впливати на динамічність і мелодійність вокалу, а також на здатність досягати потрібних емоційних відтінків.

Використані джерела

1. An Introduction to Phonetics., URL : <https://academic.oup.com/book/48032?login=false> (дата звернення 25.10.2024 р.).
2. Archive.org. (n.d.). *Practical Phonetics and Phonology: A Resource Book for Students*., URL: <https://archive.org/details/practical-phonetics-and-phonology-a-resource-book-for-students-pdfdrive> (дата звернення 24.10.2024 р.).
3. Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press., URL : <https://archive.org/details/psychologyformus0000lehm/page/n1/mode/1up> (дата звернення 20.10.2024 р.).
4. Project Gutenberg. (n.d.). *Introduction to Phonetics*., URL : <https://www.gutenberg.org/> (дата звернення 29.10.2024 р.).
5. Каганець А. Авторський курс для вокалістів викладачів BASE (дата звернення 15.09.2024 р.).



**Сімонова Вікторія Володимирівна
(Victoria Simonova),**

*здобувачка I курсу магістратури
спеціальності «Сольний спів»*

кафедри вокального мистецтва

*Інституту сучасного мистецтва Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв»*

*(first-year student of the Master's degree
programme speciality «Solo singing» of the*

*Department of Vocal Art of the Institute of
Contemporary Art National Academy of Culture
and Arts Management)*

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

**Садовенко Світлана Миколаївна
(Sadovenko Svitlana)**

доктор культурології, професор, професор кафедри вокального мистецтва

Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів

культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України, член Національної
всеукраїнської музичної спілки (Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor

of the Department Department of vocal arts Institute of Contemporary Art
National Academy of Culture and Arts Management, Honored Art Worker of

Ukraine, member of the National All-Ukrainian Music Union).

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ВОКАЛІСТА З ВІЙСЬКОВИМ ОРКЕСТРОМ ТА СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТНИХ ВИСТУПІВ

FEATURES OF VOCALIST'S WORK WITH A MILITARY ORCHESTRA AND THE SPECIFICS OF CONCERT PERFORMANCES

Робота вокаліста у співпраці з військовим оркестром є унікальним досвідом, що поєднує високий професіоналізм, емоційну глибину та значущість культурної місії. Така діяльність вимагає від виконавця особливих навичок, репертуарної підготовки і розуміння ролі музичного мистецтва в умовах сучасних викликів. В даному дослідженні висвітлено основні аспекти роботи вокаліста з військовим оркестром, а також специфіка концертних виступів у цьому напрямку.

Однією з головних особливостей співпраці вокаліста з військовим оркестром є необхідність гармонійної взаємодії між вокальною партією і звучанням оркестру. Військовий оркестр характеризується багатим тембровим спектром і потужною динамікою, що створює широкі можливості для підсилення емоційного впливу виконуваних творів. Водночас це вимагає від вокаліста досконалого володіння технікою звуковидобування, зокрема адаптації гучності голосу до оркестрового супроводу.

Динамічні переходи і темброві контрасти в оркестрі дозволяють підкреслювати драматичні чи урочисті моменти твору. Вокаліст, як головний носій текстового і емоційного змісту, має синхронізувати свої вокальні акценти з оркестровими кульмінаціями, забезпечуючи цілісність виконання.

Вибір репертуару для концертів з військовим оркестром є ключовим завданням, яке залежить від тематики заходу та аудиторії. Часто виконуються патріотичні твори, адаптації народних пісень або сучасні композиції, що мають сильне емоційне та символічне навантаження. Такі твори не лише розважають, але й надихають, підтримують моральний дух військових та цивільних.

Адаптація репертуару до військового оркестру передбачає врахування специфіки інструментального супроводу. Наприклад, маршові та урочисті твори можуть мати більш виражений ритмічний малюнок, тоді як ліричні композиції акцентують увагу на м'якості звучання і емоційній виразності.

Технічні аспекти співпраці з військовим оркестром охоплюють як вокальну, так і сценічну підготовку. Вокаліст повинен враховувати акустичні особливості великих відкритих просторів, де часто відбуваються військові концерти. Це вимагає від виконавця розвитку голосової витривалості, чіткої артикуляції та виразності подачі тексту.

Крім того, важливою є робота над сценічним образом, оскільки такі виступи зазвичай мають високу символічну значущість. Вокаліст виступає

не лише як виконавець, але й як культурний посланник, що передає аудиторії ідеї патріотизму та національної єдності [3].

Варто зазначити, що концертні виступи з військовим оркестром виконують важливу психологічну та терапевтичну функцію. Музика стає інструментом емоційної підтримки, допомагає долати стрес і зберігати віру в перемогу. Для вокаліста це означає необхідність вміння налаштовуватися на глибоке емоційне занурення, адже лише через щирість і проникливу подачу можна створити необхідний музикотерапевтичний ефект для слухачів [1, 4].

Особливо важливими є виступи для військових на передовій або у шпиталях. У таких умовах кожен музичний номер стає актом моральної підтримки, що надихає на боротьбу і додає сили.

Концерти з військовим оркестром відіграють важливу соціальну роль, сприяючи збереженню національної пам'яті та культурної ідентичності [2]. Вокаліст, співпрацюючи з оркестром, стає носієм духовних цінностей, демонструючи силу культури навіть у найскладніші часи. Практична реалізація таких проектів включає кілька етапів: ретельне планування репетицій, взаємодія вокаліста з диригентом, адаптація програми до конкретної аудиторії, врахування особливостей місця проведення концертів. Підготовка вимагає командної роботи, де вокаліст, диригент і музиканти оркестру об'єднують зусилля для досягнення максимального ефекту.

Робота вокаліста з військовим оркестром – це синтез мистецтва, патріотизму і професіоналізму. Вона не лише сприяє розвитку музичного таланту, але й має значний вплив на суспільство. Через спів і музику вокаліст здатен об'єднувати людей, надихати їх на дії та підтримувати в складні моменти. У цьому полягає унікальність і цінність такого творчого формату.

Використані джерела

1. Вознесенська О. Л. Арт-терапія як засіб психосоціального відновлення особистості: [зб. наук. праць]. 2015. № 3 (29). С. 40–47.

2. Мазур Б. М. Сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 34–37. URL : <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3789> (дата звернення 20.03.2023).

3. Макаренко Л. П. Соціально-політичне та мистецьке значення пісенних творів, у яких зображено сучасні потрясіння в Україні під час подій на Майдані та війні. Збірник наукових праць ЛОГОС., 2020/2/23. С. 147–149.

4. Садовенко С. М. Музика як дієвий механізм лікувального і регулятивного впливу на емоційно-психологічний стан людини // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації. Зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2019. 400 с. С. 163–171.

Сунгуров Іван Андрійович (Ivan Sungurov),
*магістрант групи СМ-73 м
 спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
 кафедри мистецтв факультету мистецтв
 Київського університету культури
 (master's student of group SM-73 m
 specialty 026 "Stage Art"
 of the Department of Arts, Faculty of Arts,
 Kyiv University of Culture).*

Науковий керівник: Гусакова Ніна Миколаївна (Nina Gusakova),
*кандидат педагогічних наук,
 доцент кафедри режисури та майстерності актора
 Київського університету культури (Scientific advisor:
 Candidate of Pedagogical Sciences,
 Associate Professor of the Department of Directing and Actor's Skills
 Kyiv University of Culture)
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

КОНЦЕПТУАЛЬНА РЕЖИСУРА ДАВИДА ПЕТРОСЯНА

CONCEPTUAL DIRECTION BY DAVID PETROSIAN

Сучасний період розвитку суспільства, зумовлений рядом значущих змін в усіх галузях людської життєдіяльності внаслідок тенденцій глобалізації, євроінтеграції, інформатизації та ін. Театр, як дзеркало суспільних процесів, гостро реагує на трансформації соціокультурного

простору. В першу чергу це позначилося на зміні традиційного дискурсу сценічного мистецтва в Україні, внаслідок діяльності нової хвилі театральних діячів, основним завданням яких є пошук актуального звучання вистав, нових форм, що відповідають очікуванням глядачів та ідейному змісту твору в багатьох випадках при зміщенні акценту з авторського задуму та класичних постановочних традицій.

Одним із яскравих прикладів українських режисерів, постановки яких засвідчують новаторське бачення і неординарне трактування літературного першоджерела молодим поколінням майстрів сцени є Давид Петросян. Випускник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого (акторський курс О. Шаварського (3 роки) та режисерський курс В. Судьїна), засновник театру «Practicum» (2016 р. в колаборації з режисером А. Невінчаним), протягом останніх восьми років (2016–2024 рр.), завдяки феноменальному і тонкому відчуттю сценічного простору, сміливому прочитанню та вирішенню творів сучасної і класичної драматургії, а також майстерних інсценізацій літературних творів, створенню імерсивної атмосфери та високохудожнього візуального ряду є одним із провідних режисерів сучасного українського театру, а його вистави з успіхом йдуть на сценах Центру Сучасного Мистецтва «ДАХ», Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Київського академічного драматичного театру на Подолі, Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки та Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької, головним режисером якого Д. Петросяна було призначено восени 2023 р.

Характерним для режисера є звернення як до відомих класичних творів (та «Володар мух» за однойменним романом В. Голдінга і твором «Присмерк Європи» О. Шпенглера (2018 р.), «Земля» за повістю О. Кобилянської, «Кассандра» за однойменною поемою Лесі України (2021 р.), «Цар Едіп» за однойменною п'єсою Софокла (2022 р.), «Візит» за п'єсою «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (2023 р.), «Отелло» за однойменною п'єсою В. Шекспіра (2024 р.) і до сучасних п'єс, наприклад,

«Мене звати Пітер» Я. Фрідріха (2016 р. та 2021 р.), «Сиротливий захід» М. Мак Дони (2017 р.), «Війна» Л. Нурена, «Буна» В. Маковій (2018 р.), «Крум» Х. Левіна (2020 р.), яку Д. Петросян вважає драматургією з потужною літературною основою.

Д. Петросян – майстер атмосфери, яку створює, спираючись, зокрема і на власний оригінальний звуковий супровід. В поєднанні з візуальним рядом постановки, глибинний, насичений асоціаціями і метафорами, в'язкий, філософсько-психологічно осмислений мультимедійний звуковий простір, що вкладається з музичних цитувань відомих композиторів-класиків, дзинчання, скреготу і шурхоту, створює унікальну авторську режисерську лексику. Відповідно до розуміння Д. Петросяна, музика в драматичному театрі є одним із режисерських інструментів, разом із художнім оформленням, грою акторів, авторським театром [1].

Не меншу увагу в процесі постановки вистав режисер приділяє сценографічному вирішенню, що розробляє сам або у співпраці з провідними сучасними театральними художниками (Д. Колот, К. Маркуш, та ін.). Мистецтвознавці акцентують увагу на характерних для режисерського почерку Д. Петросяна рисах: приголомшливому мінімалізму, детальній продуманості, точності та почутті міри. На думку О. Попової ці риси отримали відповідне відображення і в предметно-просторовому середовищі вистави: «в процесі створення режисерського сюжету Д. Петросян закономірно розробляє просторово-часовий розвиток майбутньої вистави, включно з можливим рішення мізансцен» [3, с. 124]. Отже, творчість Д. Петросяна знаходиться на межі музичного, образотворчого та драматичного мистецтва – суміжність трьох видів мистецтва є проявом оригінального творчого методу митця, концептуальною ознакою його режисерського почерку.

Однією зі знакових вистав Д. Петросяна є «Земля» О. Кобилянської (режисер здійснив її постановки на сценах Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у 2018 р. та Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької

в 2023 р.), інтерпретувавши твір як містичну оповідь про «сакральність землі, її життєдайну силу, що дає міць та сковає волю» [2], а землю – як метафору людського життя. На думку постановника, О. Кобилянська трансформує біблійні сюжети крізь призму національної ідентичності, а повість є одним із прикладів високохудожньої світової літератури, що характеризується майстерним поєднанням трагедії епічного масштабу з тонкою психологією [4].

Отже, як важливий етап в національному театральному процесі, творчість Давида Петросяна великою мірою визначає напрямок розвитку національної режисури.

Використані джерела

1. Гордієнко М. Режисер Давид Петросян про музику, театр і про музику в театрі. 2023. URL : <https://theclaquers.com/posts/11275> (дата звернення: 12.04.2024).
2. Земля. Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької. 2024. URL : <https://zankovetska.com.ua/repertoire/zemlya/> (дата звернення: 7.05.2024).
3. Попова О. В. Дизайн сценічного простору в сучасному українському театрі : дис. доктора філософії за спеціальністю 022 – Дизайн. Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство освіти і науки України. Київ, 2023. 251 с.
4. Семенишин М. «Зерно нелюбові, посіяне батьками, проростає братовбивством»: Театр Заньковецької оновився «Землею». Українська правда. 2023. URL : <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/09/27/256774/> (дата звернення: 6.05.2024).



Черепкова Поліна Анатоліївна
(Polina Cherepkova),
 здобувачка I курсу ОР «Магістратура»
 спеціальності 025 Музичне мистецтво
 «Сольний спів» кафедри вокального мистецтва
 Інституту сучасного мистецтва
 Національної академії керівних кадрів культури і
 мистецтв (first-year student of the Master's degree
 programme speciality «Solo singing»
 of the Department of Vocal Art of the Institute of
 Contemporary Art National Academy of Culture and
 Arts Management)
 м. Київ, Україна (m. Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),
 доктор культурології, професор, професор кафедри вокального мистецтва
 Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів
 культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України, член
 Національної всеукраїнської музичної спілки (Doctor of Cultural Studies,
 Professor, Professor of the Department Department of vocal arts Institute of
 Contemporary Art National Academy of Culture and Arts Management,
 Honored Art Worker of Ukraine,
 member of the National All-Ukrainian Music Union).
 м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПОЗАЧАСОВА ЛІРИКА ТА ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ВОКАЛЬНІЙ КЛАСИЧНІЙ МУЗИЦІ

TIMELESS LYRICS AND THEIR INTERPRETATION IN VOCAL CLASSICAL MUSIC

Позачасова лірика має особливе значення у культурному дискурсі, оскільки її зміст залишається актуальним для різних поколінь і культур. Лірика, що торкається фундаментальних тем людських переживань, таких як кохання, втрати й прагнення, знаходить своє відображення в вокальній класичній музиці через інтерпретацію композиторів та виконавців. Вокальна музика здобувала популярність у Західній класичній традиції з раннього Ренесансу, коли композитори почали активно інтегрувати поезію у свої твори. Твори таких композиторів, як Клаудіо Монтеверді, заклали

основи для подальшого розвитку оперного жанру, в якому лірика і музика переплітаються.

Значущі фігури, такі як Франц Шуберт, активно досліджували поетичні тексти, адаптуючи їх до вокальних творів. Вокальні цикли, зокрема «Die schöne Müllerin», ілюструють, як поезія може трансформуватися в музику, передаючи глибокий емоційний спектр. Густав Малер, своєю чергою, ще більше розширює це злиття, створюючи симфонії, в яких лірика є невід'ємною частиною музичного висловлювання.

Позачасова лірика містить теми, які залишаються актуальними для людства будь-якої епохи. Кохання, страждання, пошук сенсу та краси узгоджуються з глибинними емоціями, які продовжують резонувати у свідомості слухачів. Тексти видатних поетів, таких як Йоганн Вольфганг фон Гете, Райнер Марія Рільке та Фрідріх Шіллер характеризуються багатством образів та символів, що дозволяє їм успішно адаптуватися до сучасного виконання та продовжувати хвилювати аудиторію.

Композитори, які прагнуть адаптувати поетичні тексти до музичних творів, глибоко розуміють емоції, закладені в ліриці. Вокальні цикли, такі як «Dichterliebe» Роберта Шумана, служать яскравим прикладом того, як поезія може бути інтерпретована через музику. У цих творах мелодія, гармонія та ритм працюють разом, щоб створити потужну емоційну атмосферу, де кожен музичний елемент підкреслює смислове навантаження слів. Важливу роль у цій інтерпретації грає виконавець, для якого важливо не лише фахово виконати партитуру, а й передати відчуття та емоції, закладені в тексті.

Сьогодні, з розвитком музичних технологій і нових форм виконання, сучасні композитори та виконавці переосмислюють позачасову лірику, вносячи нові елементи у класичний жанр. Митці, такі як Олафур Арнальдс і Джордж Крам (нині покійний), експериментують з поєднанням традиційних музичних форм із сучасними стилями, включаючи електроніку та мультимедійні елементи. Вокальне виконання набуває нових вимірів, де технологічні інновації, такі як обробка звуку, змінюють

відчуття та емоційний вплив твору. Багато сучасних виконавців повертаються до класичних текстів, додаючи свою інтерпретацію через нові художні рішення та стилістичні підходи.

Позачасова лірика в класичній вокальній музиці відіграє важливу роль у збереженні універсальних тем, які продовжують хвилювати слухачів різних поколінь. Вона не лише відображає глибинні людські переживання, але й дозволяє дослідникам зрозуміти взаємозв'язок між поезією і музикою, який існує крізь час. Ця лірика служить містком між минулим та сучасністю, прокладаючи шлях для нових досліджень та виконання.

Позачасова лірика, використана у вокальній музиці, є потужним інструментом для передачі емоційних станів, вона надихає композиторів і виконавців на творчі пошуки, спонукаючи до глибшого осмислення і переосмислення класичних текстів. Використовуючи новітні технології, артисти можуть розширити межі традиційного виконання, пропонуючи слухачам нові й захопливі враження. Наприклад, інтеграція візуальних елементів, таких як відео-арт або світлові інсталяції, додає нові вимірювання до сприйняття вокальних творів і їх лірики.

Таким чином, дослідження взаємодії позачасової лірики та класичної вокальної музики може сприяти глибшому розумінню культурних, соціальних та емоційних аспектів як творів, так і їх виконавців. Подальші дослідження в цій області можуть зосередитися на аналізі нових підходів до інтерпретації класичних текстів, а також на впливі культурних контекстів на сприйняття лірики в різні епохи.

Узагальнюючи, позачасова лірика залишається важливим та актуальним складником поведінки людських емоцій, спонукаючи нас не лише до роздумів про минуле, але й до пошуку нових шляхів вираження через музику. Саме ця здатність лірики до трансформації, адаптації та відгуку на зміни в суспільстві робить її надзвичайно цінною у світі вокальної класики, дозволяючи кожному поколінню знайти в ній щось своє, в той час, як вона продовжує захоплювати слухачів своєю вічною актуальністю.

Використані джерела

1. Карпенко А. До проблеми визначення поняття «ліризм»: коло основних термінів / А. Карпенко / Час мистецької освіти. Мистецька освіта: пошуки та відкриття: зб. ст. VIII Всеукр. наук.-практ. конф., 22–23 жовт., Харків, 2020. – Ч. 2. – С. 3–7.
2. Жукова Н. А. Культурно-історична інтерпретація в музиці: до постановки проблеми // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. IV–V, ч. I. С. 176–184.
3. Садовенко С. М. Вокальні жанри і стилі: види, специфічні риси, порівняльний аналіз, приклади (Vocal genres and styles: types, specific features, comparative analysis, examples) // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: розмаїття, взаємодія, єдність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2021. 336 с. С. 185–190.
4. Rabb, Theodore K. Introduction: Opera, Musicology, and History. *The Journal of Interdisciplinary History*, vol. 36, no. 3, 2006, pp. 321–30.
5. Robison, C. W., Bounous, B., & Bailey, R. Vocal Beauty: A study proposing its acoustical definition and relevant causes in classical baritones and female belt singers. *Journal of Singing*, 51, 1994, pp. 19-30.

Шевчук Назарій (Nazariy Shevchuk),

студент магістратури 2 курсу Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, група МСМ-11-23 (2st-year master's student, National Academy of Culture and Arts Management, MSM 11-23 group)

Науковий керівник (Supervisor):

Шлемко Ольга Дмитрівна (Olga Shlemko),

*професор кафедри режисури та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України
(Professor of the Department of the direction and acting arts
at the National Academy of Culture and Arts Management,
Candidate of art studies, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ІСТОРІЯ ПОСТАНОВКИ П'ЄСИ «МАТІНКА КУРАЖ...»

Б. БРЕХТА НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

HISTORY OF THE PERFORMANCE OF THE PLAY

«MOTHER COURAGE... » BY B. BRECHT

ON THE UKRAINIAN SCENE

З-поміж антивоєнних п'єс Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» займає особливе місце.

Актуальність цієї п'єси набуває особливої гостроти і на початку ХХІ ст. Незважаючи на багату історію постановки п'єси «Матінка Кураж та її діти» на українській сцені, досі відсутнє спеціальне театрознавче дослідження. Спробуємо цією публікацією частково заповнити цю прогалину.

Б. Брехт написав п'єсу «Матінка Кураж та її діти» 1939 р., перебуваючи в еміграції, ніби відчуваючи наближення Другої світової війни. В основу цієї п'єси покладено повість німецького прозаїка ХVІІ ст. Ганса Якоба Кристофера фон Гріммельсгаузена «Детальний і дивовижний життєпис бувалої дурисвітки й заброди Кураж», де він відтворив події Тридцятилітньої війни 1618–1648 років. Після свого повернення в повоєнну Німеччину Б. Брехт вже як режисер здійснив три постановки згаданої п'єси.

В Україні п'єсу «Матінка Кураж та її діти» вперше поставлено 1965 р. на сцені Чернівецького обласного музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської. Режисер-постановник Є. Золотова прагнула висловити виставою протест проти війни, а «тому на перший план вийшов подвиг Катрін – німої дочки матінки Кураж. Є. Золотова акцентувала процес змужніння характеру дівчини, її усвідомлений героїчний вчинок. Модифікація цього образу призвела до модифікації й характеру Анни, привнісши сильну викривальну ноту у загалом трагедійне звучання вистави. Героїзм Катрін посилив суб'єктивну вину матінки Кураж, але й ствердив віру у світле майбутнє, у стійкість і силу окремої людини» [3, с. 640]. Однак ця постановка не відповідала вимогам епічного театру, оскільки була вирішена у традиційній емоційній манері акторської гри, в основі якої було перевтілення. Таким чином, перша постановка на українській сцені п'єси Б. Брехта «не стала часом набуття досвіду втілення ідей брехтівського “епічного театру”. Здається, єдине, що зрозуміли творці вистави, це те, що втілення драматургії Б. Брехта вимагає максимальної інтенсивності виражальних засобів, величезної ударної сили, напруження від акторів» [3, с. 640].

Сценографія вистави була лаконічною як цього вимагав Б. Брехт у своїх ремарках. Тож «на сцені тільки найнеобхідніше – єдиний декораційний модуль – фургон, що котиться помостом» [3, с. 640], виявляючи місце та характер дії.

Виконавця ролі Матінки Кураж Г. Янушкевич детально розкривала всю гаму почуттів своєї героїні: «скупість і черствість маркітантки, страждання жертви війни, хитрість і вміння пристосуватися до обставин, пристрасну материнську любов до своїх дітей. Складність характеру брехтівської героїні впливає з її соціального становища, з того способу мислення, який був властивий людям епохи, відтвореної драматургом» [3, с. 641]. Навіть «в сцені над тілом вбитої дочки ми побачимо той же скупий вияв материнського горя і невловимий перехід героїні в інший стан – в діловитість маркітантки з її “здоровим глуздом”. Схилилася мати над своєю мертвою дочкою, обняла і тихенько заспівала їй колискову, як колись в дитинстві. Ще не усвідомлюючи цієї останньої своєї втрати, Кураж – Г. Янушкевич заспокоює доньку: тепер буде краще... може, та засне... Вже спить... Ні, померла» [3, с. 641].

На героїчний вчинок у п'єсі, а відповідно і у виставі, здатна лише німа Катрін. Драматург «вважав, що в умовах несправедливого, “нелюдського” суспільства на справді героїчний вчинок спроможний або свідомий борець, або людина розумово хвора. Проте у виконанні В. Зимньої хворобливість Катрін виглядала сумнівною» [3, с. 641].

Виконавиця ролі Катрін В. Зимня, зважаючи на те, що її героїня німа, змушена була шукати специфічних виражальних засобів для розкриття характеру. Тож акторка «розкривала складний внутрішній світ своєї героїні – її горе, муки німоти, мрії про щастя, материнство – користуючись при цьому різномірними засобами пантоміми. Очі, рухи, жести виконавиці передавали відтінки настрою Катрін» [3, с. 644].

Наприкінці вистави Катрін, бажаючи врятувати дітей і помститися за свою понівечену долю, незважаючи на погрози солдат, б'є несамовито у барабан, сповіщаючи про небезпеку і врешті падає мертвою від ворожої кулі. Однак завершальним епізодом вистави «стане той, де матінка Кураж

– Г. Янушкевич знову впряжеться у фургон, рушивши слідом за війною. А все ж виразне «Ні!» німої дівчини, яка своїм вчинком довела, що людина може і повинна зупинити війну, прозвучить як найвища трагічна ноти “чернівецької” вистави» [3, с. 645-646].

Вже на початку ХХІ ст., у 2009 р., п'єсу «Матінка Кураж та її діти» під назвою «Kurazh» як сценічну фантазію на дві дії було здійснено режисером-постановником М. Гринишиним на сцені Івано-Франківського академічного обласного музично-драматичного театру імені Івана Франка. Відсутність у програмці вистави прізвища Б. Брехта, режисер-постановник пояснює тим, що це його «сценічна фантазія, тобто вигадка» [2]. Творці вистави «провокують глядача, схильного тільки простувати за відомим сюжетом, вірити на слово і приймати загальновизнані кліше поведінки, ставати іншими. Через елементи театру абсурду і впізнавані трагічні сцени (як-от танго, що його танцює матінка Кураж із мертвим закривавленим сином, а у фіналі – і з донькою) пропонують нам відійти від учинків, на які нас програмують, заганняючи в рамки, закликають відчутти відповідальність за власне буття» [2].

На початку 2019 р. відбувся прем'єрний показ відновленої вистави «Кураж» за мотивами п'єси «Матінка Кураж та її діти» на сцені Київського академічного театру юного глядача (режисер-постановник О. Складенко). По суті, це була поновлена вистава, здійснена ще 2014 р. на сцені навчального студентського театру Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (майстерня В. І. Зимньої). Виставу за жанром означено як пластичну драму за ремарками творів Б. Брехта на одну дію. Це була перша в Україні спроба здійснити сценічне прочитання відомої п'єси лише мовою пластики та хореографії. У сценографії та в одязі акторів відсутній будь-який натяк на час. У двогодинній виставі також цілком відсутній текст. Водночас, «не вимовивши жодного слова, герої говорять про найважливіше. Але для найважливішого частіше за все і не потрібні слова. Це перше, що було цікаве в цій виставі. Друге, це Голос. Голос у виставі – це одна з головних ролей. Він асоціюється зі смертю. Коли щось має

трапитися він з'являється. Він з'являється, коли мають загинути діти матінки Кураж. Постановка хореографії настільки зроблена на високому рівні, що протягом двох годин, які йде вистава, неможливо відірвати погляд і ці дві години пролітають дуже швидко» – зазнає рецензент вистави [1] (див. рис. 1).



Рис. 1. Світлина з вистави Київського академічного театру юного глядача «Кураж» за мотивами п'єси «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта. 2019 р.

Одну з останніх постановок п'єси «Матінка Кураж та її діти» на українській сцені здійснили в Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі, який у зв'язку з початком повномасштабної російської військової агресії змушений був переїхати до м. Суми, де працює на базі Сумського національного академічного театру драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна. Прем'єрний показ вистави, здійсненої головним режисером цього театру М. Булгаковим, відбувся у січні 2024 р. (див. рис. 2).



Рис. 2. Світлина з вистави Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта. В ролі Матінки Кураж – Наталія Карчкова. 2024 р.

Отже, історія постановки п'єси «Матінка Кураж та її діти» на українській сцені розпочалася 1965 р. і продовжує тривати досі, набуваючи все більшої актуальності, зважаючи на воєнну агресію проти України. Постановки, здійснені на початку ХХІ ст. вже враховують певною мірою вимоги до постановок епічного театру.

Використані джерела

1. Болгарова Н. Прем'єра «Кураж» (Театр на Липках). URL : https://natalybolharova.blogspot.com/2019/06/blog-post_24.html (дата звернення: 31.10.2024).
2. Тугай Л. Мовою куражу про тотальну війну // Галичина. 2009, 05 бер. URL: <http://www.galychyna.if.ua/publication/culture/movoju-kurazhu-pro-totalnu-viinu/print.html> (дата звернення: 31.10.2024).
3. Федченко Л. Б. Брехт «Матінка Кураж та її діти» // Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 639–646.

Шиманський Микита Олегович (Mykyta Shimanskyi),
студент магістратури 2-го курсу
Національної академії керівних кадрів культури і
мистецтв, група МСМ 12-23
(2nd-year master's student, National Academy of Culture and Arts
Management, MSM 12-23 group)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ТЕХНІКА ВИКЛАДАННЯ АЗІВ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА РІЗНИМ ВІКОВИМ КАТЕГОРІЯМ

TECHNIQUES OF TEACHING THE BASICS OF ACTING TO DIFFERENT AGE GROUPS

На сьогоднішній день, майстерність актора починають викладати, навіть, у кулінарних вузах, за цю дисципліну беруться всі кому не лінє і всі, хто хоче заробити гроші. За роки розвитку мистецтва актора, було створено десятки різних систем викладання, які між собою мають збіжності. Звісно, що немає єдиного правила, як потрібно навчати актора, є ефективні техніки для одних, які не підходять іншим. І одна із причин полягає у віці учнів та їх підготовці.

«Школа повинна орієнтуватися на завтрашній день розвитку. Від природи в душі дитини закладений величезний потенціал, щоб стати людиною й піти у безсмертя людиною» [1]. Ці слова мають братися за істину, бо в наш час, віруси та війна ускладнюють виховання дітей. Тож, створюючи програму навчання молодих акторів, треба розуміти, що не кожна дитина піде шляхом мистецтва, але виходячи після цих курсів, дитина має бути впевненою в собі, мати вміння комунікацій, повинна бути ознайомлена з мистецтвом слова, орфоепією, щоб вміти правильно та впевнено існувати у суспільстві.

Інша мова йдеться про дорослих людей, які мають повне право вибору акторської професії у будь якому віці.

Тож, ми, як викладачі мистецтва, маємо, дати можливість цим людям доторкнутися до цієї професії, щоб вони могли зрозуміти, чи варто їм змінювати усе своє життя заради цього.

Використані джерела

1. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка. Київ : Лібра, 1996.

ЗМІСТ

ВСТУП

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko)

ХІІІ МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

«ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ
ХХІ СТОЛІТТЯ: СФЕРИ, КОНЦЕПЦІЇ, ЕФЕКТИВНІСТЬ» ЯК ЧИННИК
ЕФЕКТИВНОСТІ МІЖНАРОДНИХ ПАРТНЕРСЬКИХ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ,
КОНЦЕПЦІЙ ТА СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ
КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

(XIII INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
«ACTIVITIES OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND ARTISTIC
SPACE 21ST CENTURY: SPHERES, CONCEPTS, EFFECTIVENESS» AS A
FACTOR OF THE EFFICIENCY OF INTERNATIONAL PARTNERSHIP
INTERCONNECTIONS, CONCEPTS AND SPHERES OF ACTIVITY
OF THE NATIONAL ACADEMY
OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT) 3

ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ХХІ СТОЛІТТЯ: СФЕРИ, КОНЦЕПЦІЇ, ЕФЕКТИВНІСТЬ

THE ACTIVITY OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE OF THE 21ST CENTURY: SPHERES, CONCEPTS, EFFECTIVENESS

Афоніна Олена Сталівна (Olena Afonina)

МУЗИЧНЕ ПРОДЮСУВАННЯ В ІМЕНАХ ТА ІСТОРІЯХ

(MUSICAL PRODUCTION IN NAMES AND STORIES) 46

Бабій Ігор Леонідович (Ihor Babii)

РОЛЬ ПРОДЮСЕРА У ФОТОМИСТЕЦТВІ

(THE ROLE OF THE PRODUCER IN ART PHOTOGRAPHIC) 51

Бєдний Андрій Іванович (Andrii Biednyi)

ПРОДЮСУВАННЯ У СФЕРІ ВОКАЛЬНОГО
ВИКОНАВСТВА. ВИТОКИ

(VOCAL PRODUCTION PERFORMANCE. LEAKS) 55

Бондарець Надія Леонідівна (Nadiia Bondarets)

ЗМІСТ САУНДПРОДЮСУВАННЯ В УКРАЇНІ

(CONTENT OF SOUND PRODUCTION IN UKRAINE) 60

Боришполь Ганна Іванівна (Hanna Boryshpol)

ТРАНСФОРМАЦІЯ СМИСЛІВ ІСНУВАННЯ ЛЮДИНИ В ХРОНОТОПІ

КУЛЬТУРИ СУСПІЛЬСТВА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

(TRANSFORMATION OF THE MEANINGS OF HUMAN EXISTENCE

IN THE CHRONOTOPE OF THE CULTURE OF THE EARLY

XXI CENTURY SOCIETY)..... 66

Гаврилович Сергій Миколайович (Serhiy Havrylovych)

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ В ІНКЛЮЗИВНІЙ ПРОГРАМІ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО

ПРОЄКТУ ДЛЯ МОЛОДИХ МИТЦІВ «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ»

(ART MANAGEMENT IN THE INCLUSIVE PROGRAM OF THE

ALL-UKRAINIAN PROJECT FOR YOUNG ARTISTS

«PROSTO NEBYLYTSI») 73

Гвоздь Юрій Миколайович (Hvozdz Yurii)

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ЕВОЛЮЦІЇ СОПІЛКОВОГО МИСТЕЦТВА

В ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ

(HISTORICAL RETROSPECTIVE OF THE ART OF THE FLUTE IN HISTORY

AND CONTEMPORARY TIMES)..... 83

Грищенко Валентина Іванівна (Valentyna Hryshchenko)

GHOST-ПРОДАКШН: ПЛЮСИ ТА МІНУСИ

(GHOST PRODUCTION: PROS AND CONS)..... 91

Годлевський Володимир Олександрович (Volodymyr Godlevsky)

ФОЛЬК-ДЖАЗ ЯК НАПРЯМ У РЕПЕРТУАРНОМУ ЗАБЕЗПЕЧЕНІ

АКОРДЕОННО-БАЯННОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ПЕРШОЇ

ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

(FOLK-JAZZ AS A DIRECTION IN THE REPERTORY PROVISION OF THE

ACCORDION-BAYAN ART OF UKRAINE IN THE FIRST QUARTER

OF THE 21ST CENTURY) 94

Дубровіна Ірина Володимирівна (Iryna Dubrovina)

БІБЛІОТЕЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ

(LIBRARY ENVIRONMENT AND MUSICAL ART

IN THE CONTEXT OF TODAY)..... 97

Дьяченко Володимир Валерійович (Volodymyr Diachenko)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ JAYCEN JOSHUA ПІСНІ «MALAMENTE»
 У ВИКОНАННІ ROSALÍA: СИНТЕЗ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ
 І СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ЗВУКОРЕЖИСУРИ
 (SOUND DIRECTOR JAYCEN JOSHUA'S INTERPRETATION
 OF THE SONG «MALAMENTE» PERFORMED BY ROSALÍA:
 A SYNTHESIS OF CULTURAL TRADITIONS AND MODERN
 RECORDING PRODUCTION TECHNOLOGIES)..... 103

Зайцев Олег Дмитрович (Oleh Zaitsev)

ПОСТАТЬ ЖІНКИ-ХУДОЖНИКА У ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНОМУ
 МИСТЕЦТВІ ЗАКАРПАТТЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОРІЧЧЯ:
 КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ
 (THE FIGURE OF A FEMALE ARTIST IN THE THEATRICAL
 AND DECORATIVE ARTS OF TRANSCARPATHIA XX – FIRST
 QUARTER OF XXI CENTURY: CULTURAL ASPECT)..... 109

Зосім Ольга Леонідівна (Olga Zosim)

ПРОМОЦІЙНІ ВИМІРИ НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
 (PROMOTIONAL DIMENSIONS OF SCIENTIFIC ACTIVITIES)..... 114

Козлін Валерій Йосипович (Valerii Kozlim)

ПРОБЛЕМИ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА ГІТАРІ
 PROBLEMS OF SOUND PRODUCTION ON THE GUITAR 118

Королик-Бойко Леся Євстахіївна (Lesya Korolyk-Boyko)

ФУНКЦІЇ ТА СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ СФУЖО В КОНТЕКСТІ
 ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА ХХІ СТОЛІТТЯ
 (FUNCTIONS AND SPECIFICS OF THE ACTIVITY OF SFUZHNO IN THE
 CONTEXT OF THE FORMATION OF CIVIL SOCIETY
 OF THE 21 ST CENTURY) 120

Матвєєва Катерина Вікторівна (Kateryna Matvieieva)

ТЕАТР ОДНОГО АКТОРА В СУЧАСНІЙ КРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ
 (ONE-MAN THEATER IN MODERN UKRAINIAN CULTURE) 127

Матушенко Валерій Борисович (Valeriy Matushenko)

ДРЕВНІ ВУЛИЧНІ ЗАХОДИ В СТАРОДАВНІЙ ГРЕЦІЇ
 (ANCIENT STREET EVENTS IN ANCIENT GREECE) 130

Матушенко Валерій Борисович (Valeriy Matushenko)

Гирич Віктор Сергійович (Viktor Hyrych)

ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ВИДОВИЩА В ПЕРІОД ІСНУВАННЯ КИЇВСЬКОЇ РУСИ
(THEATRICAL SPECTACLES DURING THE PERIOD
OF KYIVAN RUS' EXISTENCE) 133

Мусієнко Валентина Іванівна (Valentina Musiienko)

ВОКАЛЬНИЙ ТРЕНІНГ ЯК СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ
У ГАЛУЗІ 026 «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО» ДО САМОПРОДЮСУВАННЯ
У МАЙБУТНІЙ ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

(VOCAL TRAINING AS A COMPONENT OF THE PREPARATION OF
STUDENTS IN INDUSTRY 026 «PERFORMING ARTS»
FOR SELF-PRODUCTION IN FUTURE
PROFESSIONAL ACTIVITIES) 138

Недін Лариса Миколаївна (Larisa Nedin)

РЕЖИСЕР АНАТОЛІЙ ЛИТВИНЧУК ЯК МАЙСТЕР СЦЕНІЧНИХ
ПЕРШОПРОЧИТАНЬ, ПОСЛІДОВНИК ТВОРЧОГО
МЕТОДУ ЛЕСЯ КУРБАСА

(DIRECTOR ANATOLY LYTUVYNCHUK AS A MASTER OF STAGE
FIRST READINGS, A FOLLOWER OF THE CREATIVE
METHOD OF LES KURBAS) 142

Овсянніков Вячеслав Георгійович (Ovsyannikov Vyacheslav)

МУЗИЧНІ СТІМІНГОВІ ПЛАТФОРМИ
В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СЬОГОДЕННЯ
(MUSIC STREAMING PLATFORMS

IN TODAY'S CULTURAL SPACE)..... 147

Погребняк Галина Петрівна (Galyna Pogrebnyiak),

Грановська Владислава Олександрівна (Vladyslava Granovska),

Предаченко Оксана Олегівна (Oksana Predachenko)

СПЕЦИФІКА ВИРОБНИЦТВА І ДИСТРИБУЦІЇ КІНОПОТТЕРІАНИ ЯК
ФЕНОМЕНА ЕКРАННОГО МОНОПРОДЮСУВАННЯ Й ПОЛІРЕЖИССУРИ
(SPECIFICITY OF THE PRODUCTION AND DISTRIBUTION OF
KINOPOTTERIANA AS A PHENOMENON OF SCREEN

MONO-PRODUCTION AND POLY-DIRECTION) 150

Рудніцька Олександра Олександрівна (Oleksandra Rudnitska)

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА РОМІВ
НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

(THE INFLUENCE OF UKRAINIAN CULTURE
ON THE DEVELOPMENT OF GYPSIES ART AT THE BEGINNING
OF THE 21ST CENTURY) 167

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko)

ВЗАЄМОДІЯ АКТОРА І РЕЖИСЕРА З МУЗИЧНИМ КОНТЕНТОМ
ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК УСПІХУ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ
ПОСТМОДЕРНОЇ ДОБИ
(THE INTERACTION OF ACTOR AND DIRECTOR WITH MUSICAL
CONTENT AS AN IMPORTANT FACTOR OF SUCCESS IN
POSTMODERN STAGE ART)..... 171

Сапожнік Ольга Васиївна (Olga Sapozhnik)

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ПОПМУЗИКИ В УКРАЇНІ:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ
(PECULIARITIES OF THE FORMATION OF POP MUSIC IN UKRAINE:
CULTURAL ASPECTS) 181

Сєрова Олена Юріївна (Olena Syerova)

МУЗИЧНИЙ БІЗНЕС ЯК РУШІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ ДЖАЗОВОГО
ПРОДАКШНУ В ОСТАННІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ
(MUSIC BUSINESS AS A DRIVER OF THE TRANSFORMATION OF JAZZ
PRODUCTION IN THE LAST THIRD OF THE 20TH CENTURY) 184

Степанов Володимир Андрійович (Stepanov Volodymyr)

РОЗВИТОК ГІТАРИ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ
(DEVELOPMENT OF THE GUITAR: HISTORICAL ASPECT)..... 190

Супрунова Дарина

Андріївна (Daryna Suprunova)

ПРОДЮСИНГОВІ СТРАТЕГІЇ РЕАЛІЗАЦІЇ МЮЗИКЛІВ У КОНТЕКСТІ
СВІТОВОГО ШОУ-БІЗНЕСУ
(PRODUCTION STRATEGIES FOR THE REALISATION OF MUSICALS IN
THE CONTEXT OF WORLD SHOW BUSINESS)..... 195

Сушко Павло Миколайович (Pavlo Sushko),

СВІТОВІ МОДЕЛІ ПРОДЮСУВАННЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ
СФЕРІ: ДОСВІД ДЛЯ УКРАЇНИ
(WORLD MODELS OF PRODUCTION IN THE AUDIOVISUAL
SPHERE: EXPERIENCE FOR UKRAINE) 199

Торконяк Наталія (Natalia Torkonyak),

РОЛЬ ПРОДЮСЕРСТВА У ТВОРЧОМУ СТАНОВЛЕННІ ХРИСТИНИ
СОЛОВІЙ: ХУДОЖНИЙ І НАЦІОНАЛЬНО-МЕНТАЛЬНИЙ АСПЕКТИ
(ROLE OF PRODUCTION IN THE CREATIVE FORMATION
OF HRYSTYNA SOLOVIY: ARTISTIC
AND NATIONAL-MENTAL ASPECTS) 204

Ценух Ірина Олександрівна (Iryna Tserukh)

ТВОРЧА СПАДЩИНА ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА У СУЧАСНОМУ
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ: ДОСВІД НАУКОВОГО
УКЛАДАННЯ ТА ПРОДЮСУВАННЯ НОТНИХ ВИДАНЬ
(THE CREATIVE HERITAGE OF OLEKSANDR IVANKO IN THE
CONTEMPORARY CULTURAL AND ARTISTIC SPACE:
EXPERIENCE IN SCIENTIFIC COMPILATION AND PRODUCTION
OF MUSIC PUBLICATIONS) 208

ПРАКСЕОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОДЮСУВАННЯ
У ГАЛУЗІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.
ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ПРОДЮСЕРА В КОНТЕКСТІ
КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

PRACTICEOLOGICAL ASPECTS OF PRODUCTION
IN THE FIELD OF ART EDUCATION.
FORMATION OF THE PRODUCER'S PERSONALITY IN THE
CONTEXT OF CULTURAL IDENTITY

Іщенко Катерина Володимирівна (Katerina Ishchenko),

Тищенко Михайло Петрович (Mykhailo Tyshchenko)

ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ТАНДЕМ ВИКЛАДАЧА ТА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ПРИКЛАД І ОСНОВА ВИХОВАННЯ СПІВАКА
(CREATIVE-PEDAGOGICAL TANDEM OF TEACHER AND
CONCERTMASTER AS AN EXAMPLE AND BASIS
FOR EDUCATION OF A SINGER) 214

Комар Володимир Олександрович (Volodymyr Komar)

ЦИФРОВА МУЗИЧНА ПЛАТФОРМА SPOTIFY
ЯК СУЧАСНИЙ ІНСТРУМЕНТ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ
АУДІАЛЬНОЇ ПРОДУКЦІЇ
(DIGITAL MUSIC PLATFORM SPOTIFY AS A MODERN TOOL
FOR AUDIO PRODUCTS PROMOTION) 218

Матушенко Валерій Борисович (Valeriy Matushenko)

СУЧАСНА БАЗА ВИВЧЕННЯ ТА ОРГАНІЗАЦІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ
(A MODERN BASIS FOR THE STUDY AND ORGANIZATION
OF UKRAINIAN WEDDING RITUALS)..... 222

Мусієнко Валентина Іванівна (Valentina Musiienko)ОСОБЛИВОСТІ ДОБОРУ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ АКТОРА
В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ(FEATURES OF THE SELECTION OF AN ACTOR'S VOCAL REPERTORY
DURING THE LEARNING PROCESS) 235**Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko)**ЗДІБНОСТІ, ОБДАРОВАНІСТЬ, ТАЛАНОВИТІСТЬ, ГЕНІАЛЬНІСТЬ:
ВПЛИВИ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ, ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК(ABILITIES, GIFT, TALENT, GENIUS:
INFLUENCES, INTERPRETATIONS, INTERCONNECTION) 238**Сафонова Ірина Григорівна (Iryna Safonova)**ROLA INSTYTUCJI PAŃSTWOWYCH W DZIAŁALNOŚCI PRODUCENTA,
CZYNNIKI LEGISLACYJNE I ICH ZNACZENIE(ПРАВОВИЙ АСПЕКТ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОДЮСЕРА ЯК СПІВТВОРЦЯ
АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ) 247**Свирид Іванна Євгенівна (Ivanna Svyryd)**ФОРМИ КЛУБНИХ ОБ'ЄДНАНЬ – ПРОВІДНИЙ ВИД ДІЯЛЬНОСТІ
ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОСТІ(на прикладі діяльності клубних закладів Івано-Франківської,
Львівської та Тернопільської областей)(FORMS OF CLUB ASSOCIATIONS – THE LEADING TYPE OF
ACTIVITY OF CONTEMPORARY CULTURE INSTITUTIONS(on the example of club establishments in Ivano-Frankivsk, Lviv
and Ternopil regions)) 249**Семенуха Руслан Петрович (Ruslan Semenukha)**ПРОГРАМНО-АПАРАТНІ ЗАСОБИ ДЛЯ СТВОРЕННЯ
ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ(SOFTWARE AND HARDWARE FOR CREATING
ELECTRONIC MUSIC) 255**Сендецький Андрій (Andriy Sendeckiy)**КУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ БЕЗ СЛІВ (КОМУНІКАЦІЙНІ ПРАКТИКИ
ТЕАТРУ «І ЛЮДИ, І ЛЯЛЬКИ»)(CULTURAL DIALOGUE WITHOUT WORDS (COMMUNICATION
PRACTICES OF THE THEATER «AND PEOPLE AND DOLLS»)) 258

Стеценко Ірина Борисівна (Iryna Stetsenko), Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko) STREAM-ОСВІТА – НОВА ОСВІТНЯ ТЕХНОЛОГІЯ (STREAM EDUCATION – A NEW EDUCATIONAL TECHNOLOGY)	262

Шлемко Ольга Дмитрівна (Olga Shlemko) ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ ЛЕСЯ КУРБАСА В «МОЛОДОМУ ТЕАТРИ» (EXPERIMENTAL RESEARCH OF THE FOREST OF KURBAS IN THE «YOUNG THEATER»)	276

Черняк Дарина Сергіївна (Daryna Chernyak) РОЛЬ МУЗИКИ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ (THE ROLE OF MUSIC IN THE FORMATION OF PERSONALITY).....	282

СТУДІЇ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ

STUDIES OF YOUNG RESEARCHERS

Артюшенко Анна Володимирівна (Artiushenko Anna) МЮЗИКЛ «ТИГРОЛОВИ» ЯК ЯСКРАВИЙ ПРИКЛАД СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МЮЗИКЛУ (THE MUSICAL «TYHROLOVY» AS A BRIGHT EXAMPLE OF THE MODERN UKRAINIAN MUSICAL).....	285

Бондаренко Валерій Олександрович (Valerii Bondarenko) ВИДОЗМІНИ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ (CHANGES IN THE REPERTOIRE POLICY OF UKRAINIAN THEATERS UNDER MARTIAL LAW)	289

Гупало Лілія Володимирівна НЕФОРМАЛЬНА ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ ЗІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА МИКОЛАЇВЩИНІ (INFORMAL TRAINING OF PERFORMING ARTS SPECIALISTS IN MYKOLAIV OBLAST).....	293

Добри́вечер Софія Денисівна (Sofia Dobryvecher) РОЛЬ ПІСНІ «SANDCASTLES» BEYONCE У ТВОРЧОМУ ПРОЄКТІ «В ОБІЙМАХ КОХАННЯ» (THE ROLE OF THE SONG «SANDCASTLES» BY BEYONCE CREATIVE PROJECT «IN THE EMBRACE OF LOVE»).....	297

Дяченко Андрій Олегович (Andriy Dyachenko)

БОГДАН СТУПКА ЯК ФЕНОМЕН

УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

(BOHDAN STUPKA AS A PHENOMENON OF UKRAINIAN

THEATRE ART) 303

Ісаченко Владислав Сергійович (Vladyslav Isachenko)

ТВОРЧИЙ МЕТОД МИХАЙЛА МЕЛЬНИКА –

ОЧІЛЬНИКА ТЕАТРУ ОДНОГО АКТОРА «КРИК»

(THE CREATIVE METHOD OF MYKHAYL MELNYK –

HEAD OF THE ONE-ACTOR THEATRE «KRIK») 307

Кіно Данііл Віталійович (Daniil Kino)

ДВАДЦЯТЬ П'ЯТЬ РОКІВ ТВОРЧОГО ШЛЯХУ

НЕЗАЛЕЖНОГО ТЕАТРУ

(TWENTY-FIVE YEARS OF THE CREATIVE PATH

OF THE INDEPENDENT THEATER)..... 313

Коряк Ангеліна Олегівна (Angelina Koryak)

РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ ДНІПРА:

ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ВИКЛИКИ

(DEVELOPMENT OF THEATER INFRASTRUCTURE

OF THE DNIPR: TRADITIONS AND MODERN CHALLENGES) 316

Коряк Тимур Олегович (Tymur Koryak)

РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ВДОСКОНАЛЕННІ

МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

(THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN

THE IMPROVEMENT OF ART EDUCATION 319

Литвинов Євген (Evgen Litvinov),

СУЧАСНИЙ СТАН СФЕРИ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

(THE CURRENT STATE OF THE SPHERE

OF CULTURE IN UKRAINE)..... 322

Лукінова Анастасія Олександрівна (Anastasiiia Lukinova)

РЕЖИСЕРСЬКА СИСТЕМА В СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ

(THE DIRECTING SYSTEM IN THE STAGE SPACE)..... 325

Мартинова-Любецька Юлія Валеріївна (Yuliia Liubetska)

АКТУАЛЬНІСТЬ ВИКОНАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПІСЕНЬ

ПІД ГАСЛОМ: «ВСЕ БУДЕ УКРАЇНА»

(THE RELEVANCE OF PERFORMING PATRIOTIC SONGS

UNDER THE SLOGAN: «ALL WILL BE UKRAINE»)..... 330

- Маркова Валерія Валеріївна (Valeriya Markova)**
 ФЕНОМЕН ТЕАТРУ «ЧОРНИЙ КВАДРАТ»
 ЯК ОСЕРЕДКУ СУЧАСНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ
 (THE PHENOMENON OF THE BLACK SQUARE THEATER
 AS A CENTER OF MODERN IMPROVISATION)..... 338
- Місюра Поліна Валеріївна (Misura Polina),**
 ІНТЕГРАЦІЯ ЕКРАННИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО:
 СИНТЕЗ ВІЗУАЛЬНОГО ТА СЦЕНІЧНОГО ДОСВІДУ
 (INTEGRATION OF SCREEN TECHNOLOGIES IN THEATER ART:
 SYNTHESIS OF VISUAL AND STAGE EXPERIENCE) 342
- Мишков Владислав Вікторович (Vladyslav Myshkov)**
 ГЕРОЇКА В ОПЕРІ ЯК МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНИЙ ЗАСІБ
 ГАРМОНІЗАЦІЇ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ В УМОВАХ
 СУЧАСНИХ СТРЕСОВИХ ВИКЛИКІВ
 (HEROISM IN OPERA AS A MUSIC THERAPEUTIC
 MEANS OF HARMONIZING THE EMOTIONAL STATE
 IN THE CONDITIONS OF MODERN
 STRESSFUL CHALLENGES)..... 345
- Мошина Анна Антонівна (Anna Moshyna)**
 АДАПТАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ
 ДО СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВ:
 ОСМИСЛЕННЯ Й ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНИХ
 ТВОРІВ СУЧАСНИМИ РЕЖИСЕРАМИ
 (ADAPTATION OF CLASSICAL DRAMATURGY
 TO MODERN SOCIO-CULTURAL CONDITIONS:
 MEANING AND INTERPRETATION OF CLASSICAL
 WORKS BY MODERN DIRECTORS) 350
- Нікітченко Марина Костянтинівна (Marina Nikitchenko)**
 ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ПЛАСТИЧНОЇ
 РЕЖИСУРИ В ТЕАТРІ «ЗОЛОТИЙ КЛЮЧИК»
 (PROBLEMS AND PROSPECTS OF THE DEVELOPMENT
 OF MUSIC AND PLASTIC DIRECTING
 IN THE «GOLDEN KEY» THEATER)..... 354
- Обод Андрій Іванович (Andriy Obod)**
 ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ:
 АЛГОРИТМИ ЕФЕКТИВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ЗВУКОРЕЖИСУРІ
 (PSYCHOLOGY OF THE CREATIVE PROCESS:
 ALGORITHMS OF EFFECTIVE COMMUNICATION
 IN SOUND ENGINEERING)..... 360

- Озгович Андріана Миколаївна (Adriana Ozgovich)**
 ВИДАТНІ ПОСТАТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО
 МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСАХ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО
 РОЗВИТКУ УКРАЇНИ: РАЙСА КИРИЧЕНКО
 (OUTSTANDING FIGURES OF UKRAINIAN MUSICAL ART
 IN THE PROCESSES OF NATIONAL AND CULTURAL DEVELOPMENT
 OF UKRAINE: RAYISA KYRYCHENKO) 366
- Отрохов Тимофій В'ячеславович (Otrokhov Tymofiy)**
 РЕЖИСЕРСЬКІ ПРИНЦИПИ У СУЧАСНИХ ПОСТАНОВКАХ
 ДРАМ ІВАНА ФРАНКА НА ПРИКЛАДІ
 «УКРАДЕНОГО ЩАСТЯ» ІВАНА УРИВСЬКОГО
 (DIRECTORIAL PRINCIPLES IN CONTEMPORARY STAGING
 OF IVAN FRANKO'S DRAMAS: IVAN URYVSKYI'S
 «STOLEN HAPPINESS») 370
- Пукас Анна Андріївна (Anna Pukas)**
 МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА ЯК НАЙЯСКРАВІША ПОСТАТЬ
 АРТИСТКИ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
 (MARIA ZANKOVETSKA AS THE BRIGHTEST ARTIST CHARACTER
 IN THE HISTORY OF THE UKRAINIAN THEATER) 372
- Пупченко Марія Віталіївна (Mariia Pupchenko)**
 ДЕЯКІ ФОНЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ
 АНГЛІЙСЬКОЇ ДЛЯ РОБОТИ ВОКАЛІСТА З МУЗИЧНИМ
 ТВОРОМ ІНШОМОВНОГО ПОХОДЖЕННЯ
 (SOME PHONETIC FEATURES OF VOCAL ENGLISH
 FOR VOCALISTS WORKING WITH FOREIGN
 MUSICAL WORKS) 376
- Сімонова Вікторія Володимирівна (Victoria Simonova)**
 ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ВОКАЛІСТА З ВІЙСЬКОВИМ
 ОРКЕСТРОМ ТА СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТНИХ ВИСТУПІВ
 (FEATURES OF VOCALIST'S WORK WITH A MILITARY
 ORCHESTRA AND THE SPECIFICS OF CONCERT
 PERFORMANCES) 382
- Сунгуров Іван Андрійович (Ivan Sungurov)**
 КОНЦЕПТУАЛЬНА РЕЖИСУРА ДАВИДА ПЕТРОСЯНА
 (CONCEPTUAL DIRECTION BY DAVID PETROSIAN) 385
- Черепкова Поліна Анатоліївна (Polina Cherepkova)**
 ПОЗАЧАСОВА ЛІРИКА ТА ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
 У ВОКАЛЬНІЙ КЛАСИЧНІЙ МУЗИЦІ
 (TIMELESS LYRICS AND THEIR INTERPRETATION
 IN VOCAL CLASSICAL MUSIC) 389

Шевчук Назарій (Nazariy Shevchuk)

ІСТОРІЯ ПОСТАНОВКИ П'ЄСИ «МАТІНКА КУРАЖ...»

Б. БРЕХТА НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

(HISTORY OF THE PERFORMANCE OF THE PLAY

«MOTHER COURAGE... » BY B. BRECHT

ON THE UKRAINIAN SCENE)..... 392

Шиманський Микита Олегович (Mykyta Shimanskyi)

ТЕХНІКА ВИКЛАДАННЯ АЗІВ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА

РІЗНИМ ВІКОВИМ КАТЕГОРІЯМ

(TECHNIQUES OF TEACHING THE BASICS OF ACTING

TO DIFFERENT AGE GROUPS)..... 398

Наукове видання

**ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА
В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
ПРОСТОРИ ХХІ СТОЛІТТЯ:
СФЕРИ, КОНЦЕПЦІЇ, ЕФЕКТИВНІСТЬ**

**ACTIVITY OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND ART
SPACE OF THE 21ST CENTURY:
SPHERES, CONCEPTS, EFFICIENCY**

Збірник наукових праць

*Упорядник, науковий редактор,
відповідальна за випуск*

Садовенко С. М.

Комп'ютерна верстка

Садовенко С. М.

Підписано до друку 01.09.2024. Формат 60х84 ¹/₁₆
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. др. арк. 19,54
Обл.-вид. арк. 6,05. Наклад 300 прим. Зам. 109

Видавець і виготовлювач

Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Адреса: 01015, Київ-15, вул. Лаврська, 9

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011