

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

**Діяльність продюсера
в культурно-мистецькому просторі
XXI століття: партнерство, моделі,
напрями, стратегії**

Збірник наукових праць

**ACTIVITIES OF THE PRODUCER
IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE
21ST CENTURY: PARTNERSHIP, MODELS,
DIRECTIONS, STRATEGIES**

м. Київ – 2023

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Протокол № 1 від 29 серпня 2023 р.).*

Науково-редакційна колегія:

КОПІЄВСЬКА О. Р., в. о. ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, професор, заслужений працівник освіти України, голова науково-методичної комісії з розробки стандартів вищої освіти, галузі знань 02 «Культура і мистецтво», сектору вищої освіти Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України, член науково-методичної підкомісії з розробки стандартів вищої освіти спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності», сектору вищої освіти Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України, експертка Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти (*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 академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ; **ПОГРЕБНЯК Г. П.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець НАКККіМ; **САДОВЕНКО С. М.**, доктор культурології, професор, в.о. завідувача кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України (*куратор проекту, 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 проекту
«Теорія і практика продюсерської діяльності в культурно-мистецькому просторі
XXI століття». Куратор проекту – САДОВЕНКО Світлана Миколаївна*

Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2023. 469 с.

Збірник наукових праць містить статті й тези, в яких аналізуються досягнення, інновації, перспективи у продюсерській 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. В чергове 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 XII Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії», проведеної кафедрою академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 15–16 грудня 2022 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, 2023

© НАКККіМ, 2023

© Садовенко С.М. (упор., наук. ред., відп. за вип.), 2023



*Садовенко Світлана Миколаївна
(Svitlana Sadovenko),
доктор культурології, професор,
виконувач обов'язків завідувача
кафедри академічного і естрадного вокалу
та звукорежисури, 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 проекту (Doctor
of Cultural Studies, Professor, Acting Head of
the Department of Academic and Pop Vocals and Sound Engineering and
Professor of the Department of Directing and Acting named after People's
Artist of Ukraine Larisa Khorolet's Institute of Contemporary Art National
Academy of Culture and Arts Management, Honored Art Worker of Ukraine,
member of the National All-Ukrainian Music Union).*

ORCID [0000-0001-9166-5259](https://orcid.org/0000-0001-9166-5259)

e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

**ХІІ МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ
«ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
ПРОСТОРИ ХХІ СТОЛІТТЯ: ПАРТНЕРСТВО, МОДЕЛІ, НАПРЯМИ,
СТРАТЕГІЇ» В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ
МІЖНАРОДНИХ ПАРТНЕРСЬКИХ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ, НАПРЯМІВ
І СТРАТЕГІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**XII INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
«ACTIVITY OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND ARTISTIC
SPACE OF THE 21ST CENTURY: PARTNERSHIPS, MODELS,
DIRECTIONS, STRATEGIES» IN THE CONTEXT OF THE
ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT OF INTERNATIONAL
PARTNERSHIPS STYLES, DIRECTIONS, STRATEGIES OF THE
NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT**

ХІІ Міжнародна науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії», організована і проведена 15-16 грудня 2022 року кафедрою академічного і естрадного вокалу та звукорежисури

Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (виконувачка обов'язків завідувача кафедри – докторка культурології, професорка Світлана Миколаївна Садовенко).

Конференція проводиться щорічно у грудні і вже дванадцять років поспіль збирає доволі велике коло шанувальників продюсерської діяльності в культурно-мистецькій та освітянській сферах.

15 грудня конференцію було проведено в читальній залі Національної історичної бібліотеки України у змішаному форматі. Для творчої співпраці та діяльності в Україні та за її межами зібралися продюсери, виконавці, практики в галузі музичного продакшну, науковці, які різнопланово висвітлювали у своїх доповідях і виступах проблеми і шляхи їх вирішення за темою конференції (*див. рис. 1, 4–18*).

Відкрив конференцію Кулиняк Михайло Андрійович, кандидат мистецтвознавства, директор Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, який привітав учасників масштабного науково-практичного заходу, зачитав лист-вітання від виконувачки обов'язків ректора НАКККіМ, докторки культурології, професорки, заслуженої працівниці освіти України Ольги Рафаїлівни Копієвської і побажав плідної роботи (*див. рис. 2*).

З вітальним словом до учасників конференції звернулася заступник генерального директора Національної історичної бібліотеки України Дяченко Ірина Едуардівна. Вона подякувала за багаторічну співпрацю з НАКККіМ, партнерство і різні напрями співпраці, що у сьогоднішній день є актуальним і призводить до дієвих результатів у галузі продюсування і суміжних напрямленостях діяльності.

Надійшло привітання учасникам конференції від Ірини Олександрівни Манохи, докторки психологічних наук, професорки, директорки Східноєвропейського інституту психології (Україна – Франція). В листі йшлося, що «за невимовно жахливих обставин війни активно продовжувати свою освітянську, наукову і мистецьку діяльність – величезна мужність і справжня незламність духу кожного з нас, як і нашого народу, наших дивовижних людей. Саме зараз ми по-справжньому

розуміємо і відчуваємо силу і міць нашої української душі, наших цінностей, нашої людяності і нашого прагнення бути вільними, жити у свободі, бути собою» (див. рис. 19). Ірина Маноха побажала конференції стати креативним майданчиком наукового і творчого пошуку, справжніх відкриттів і – нових здобутків.

Концертний виступ професора кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, народного артиста України Михайла Петровича Тищенка (концертмейстер – кандидат мистецтвознавства Катерина Іщенко) став творчим вітанням учасникам конференції і продовжив науково-творчий поступ конференції. У виконанні знаного співака сучасності Михайла Тищенка прозвучала Арія Каніо з опери «Паяци» Руджеро Леонкавалло та українська народна пісня в обробці Анатолія Авдієвського «Діброво зелена» (див. рис. 3).

У дискусійній панелі першого пленарного дня прозвучали виступи науковців з України, Італії, Франції, Німеччини, Польщі, Великобританії, Сполученого Королівства Англії, США. Виступили: *Королик-Бойко Леся Євтахіївна* (Lesya Korolyk-Boyko), заслужена діячка естрадного мистецтва України, співачка, диригентка, викладачка, громадська діячка, голова культурно-просвітницької асоціації «Mist-Il Ponte» (м. Губбіо та м. Перуджа, Італія) з доповіддю на тему «Організаційно-творчі засади діяльності регента в умовах створення УГКЦ за кордоном (на прикладі міст Губбіо та Перуджа, Італія)» («Organizational and creative principles of the activity of the regent in the conditions of the establishment of the UGCC abroad (on the example of the cities of Gubbio and Perugia, Italy)»); *Микитин Леся Іванівна* (Lesya Mykutyin), Президентка асоціації «Український хор св. Володимира Великого», диригентка Українського хору св. Володимира Великого (м. Париж, Франція). «Український хор за межами України» («Choeur ukrainien en dehor de l'Ukraine»); Mark Fraser, Lecturer in Social Work at the University of Cambria, Institute of Health, Social Science (Carlisle, Great Britain) з доповіддю «Соціальна робота як інструмент налагодження соціокультурних зв'язків в умовах глобальних змін в світі (концептуальний огляд напрямків)» («Social work as a tool for establishing

socio-cultural ties in the conditions of global changes in the world (conceptual overview of directions)»); *Вільямс Крістофер* (Christopher Williams), композитор, музичний директор, викладач Королівського коледжу музики (*Лондон, Сполучене Королівство*) Церкви Лондонської громади ((London, UK) з доповіддю на тему «Громадський музичний проєкт: від ідеї до втілення» («Public Music Project: from Idea to Implementation»); *Свитка Ірина* (Iryna Svytka), директорка Детройтського відділу Українського Музичного Інституту Америки, викладачка фортепіано, членкиня МТНА (Music Teacher National Association), ММТА (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 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»). Всі доповіді закордонних учасників окрім наукових теоретичних і практичних сенсів, були наповнені вірою в український народ і перемогу у війні, що розв'язана росією на нашій території.

Основну доповідь дискусійної панелі першого пленарного засідання на тему «Нові грані мистецького продюсування як вимога часу» («New facets of artistic production as a requirement of the time») виголосив *Неволов Василь Васильович* (Vasil Nevolov), кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, голова правління Київської міської організації ВГО Товариство «Знання» України, письменник, драматург (м. Київ, Україна).

Важливим продовженням основної доповіді стали виступи докторів наук, професорів, а саме: *Афоніної Олени Сталівни* (Olena Afonina), докторки мистецтвознавства, професорки, професорки кафедри хореографії НАКККіМ (м. Київ, Україна), яка у своїй доповіді «Викладач-продюсер у мистецтві освіти» («Teacher-producer in the art of education») запропонувала ввести до вжитку цілком слушне нове поняття «викладач-продюсер»; *Зосім Ольга Леонідівна* (Olga Zosim), докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (м. Київ, Україна) розкрила стильову палітру сучасної української патріотичної пісні («Style palette of modern Ukrainian patriotic song»); *Карась Ганна Василівна* (Hanna Karas), докторка мистецтвознавства, професорка, професорка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужена працівниця культури України (м. Івано-Франківськ, Україна) виступила з доповіддю на тему «Продюсування академічної музики як наукова проблема і навчальна дисципліна» («Academic music production as a scientific problem and educational discipline»); *Кравченко Анастасія Ігорівна* (Anastasiia Kravchenko), докторка мистецтвознавства, доцентка кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна) у доповіді на тему «NFT як новий медіажанр крипто-арту» («NFT as a new media genre of crypto art») познайомила учасників конференції з сучасними практиками; *Погребняк Галина Петрівна* (Galina Pogrebniak), докторка мистецтвознавства, професорка НАКККіМ, професорка кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ (м. Київ, Україна) розкрила тему «Авторська режисура в контексті продюсерських моделей фільмотворчості» («Author's directing in the context of filmmaking models»).

Цікавим і дуже насиченим був проведений *Микитю Богдановим*, музикантом, продюсером, композитором, звукорежисером, саунд-продюсером, випускником НАКККіМ (Німеччина – Україна, м. Берлін –

м. Київ) майстер-клас на тему: «Концепція просування українського артиста за кордоном» (див. рис. 26).

16 грудня 2022 року, попри прильоти, повну відсутність світла, води, опалення, відбувся Круглий стіл в межах XII Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії». Модератори: *Садовенко Світлана Миколаївна* ((Svitlana Sadovenko)), в.о. завідувача кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури ІСМ НАКККіМ, докторка культурології, професорка, членкиня Національної Всеукраїнської музичної спілки, Національної ради жінок України, правління Київської міської організації НВМС, заслужений діяч мистецтв України; *Белявіна Наталія Дмитрівна* (Natalia Belyavina), професорка, кандидатка педагогічних наук, професорка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, заслужена діячка мистецтв України, членкиня Національної спілки театральних діячів України; *Ліфінцева Галина Олексіївна* (Galina Lifintseva), методистка вищої категорії НАКККіМ, голова організаційної групи конференції.

Цікаві ідеї, пов'язані з реальним партнерством, супроводжували виступи усіх учасників Круглого столу з України та з-за кордону (див. рис. 22–25, 27). Зауважимо на виступах: *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) на тему «Фестиваль «Золоті оплески Буковини» як складова сучасного театрального процесу. Партнерство, моделі, напрями, стратегія»; *Обух Людмили Василівни* (Liudmyla Obukh), кандидатки мистецтвознавства, доцентки, доцентки кафедри естрадно-вокального мистецтва ЗВО «Університет Короля Данила» (м. Івано-Франківськ, Україна) на тему «Проектна діяльність Романа Дзундзи крізь призму продюсування української академічної музики» («Project activity of Roman Dzundza through the prism of producing Ukrainian academic music»); *Рябчун Ірини Володимирівни* (Iryna Ryabchun),

кандидатки мистецтвознавства, викладачки-методистки факультету музичного мистецтва Київської дитячої Академії мистецтв на тему «Митець як індикатор національної травми (на прикладі Грецької композиторської школи)» («The artist as an indicator of national trauma (on the example of the Greek school of composers»); *Толмачова Рубена Владиславовича* (Ruben Tolmachov), заслуженого артиста України, доцента, доцента Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського на тему «Репертуарна політика аматорського, студентського та професійного хорового колективу» («Repertoire policy of amateur, student and professional choirs»); *Садовенко Світлани Миколаївни* (Svitlana Sadovenko), докторки культурології, професорки, заслуженої діячки мистецтв України, в.о. завідувача кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна) на тему «Новий сучасний репертуар для вокалістів солістів, ансамблів і хорів різного віку і складу. Презентація нових збірок і авторських творів» («New modern repertoire for vocalists, soloists, ensembles and choirs of various ages and compositions. Presentation of new collections and author's works»); *Шлемко Ольги Дмитрівни* (Olga Shlemko), кандидатки мистецтвознавства, доцентки, заслуженої артистки України, професорки кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець НАКККиМ (м. Київ, Україна) на тему «Особливості сценічного виконання поетичних творів» («Peculiarities of stage performance of poetic works»); *Матушенка Валерія Борисовича* (Valeriy Matushenko), доктора філософії, кандидата культурології, професора НАКККиМ, доцента, професора кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець НАКККиМ (м. Київ, Україна) на тему «Основні особливості естрадного мистецтва в контексті його успішного продюсування» («The main features of pop art in the context of its successful production»); *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 («Modern teaching of the integrated course «Art» in primary school»). Зазначені виступи розкрили практичну складову теми Круглого столу і були цікавими всім учасникам науково-практичної конференції.

Вагомим та інформативно наповненим став виступ доктора *Анджея Мірські*, доктора психологічних наук, професора Ягелонського університету Краківської академії імені Анджея Фрича Моджевського (м. Краків, Польща) з доповіддю «Талант і освіта: погляд ХХІ століття» («Talent and education: a view of the 21st century»). Колега зі Швейцарії *Суботіна Олена Павлівна* (Olena Subotina), викладачка естрадного вокалу вищої кваліфікаційної категорії, авторка мистецьких проєктів, продюсерка, членкиня Асоціації діячів естрадного мистецтва України (*м. Женева, Швейцарія*) представила доповідь на тему «Українська вокальна культура як чинник становлення сучасного образу України в культурно-мистецькому просторі Швейцарії» («Ukrainian vocal culture as a factor in the formation of the modern image of Ukraine in the cultural and artistic space of Switzerland»), яка викликала чимало запитань і зацікавлення у присутніх.

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

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

Велика подяка Національній історичній бібліотеці України та її генеральному директору, заслуженому працівнику культури України Самохваловій Аллі Віталіївні за багаторічну співпрацю і партнерство.

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», цього року у партнерстві співпрацювали *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, *Комар Володимир Олександрович*, заступник директора Інституту сучасного мистецтва з виховної роботи НАКККіМ, старший викладач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ та *Дьяченко Володимир Валерійович*, доцент кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства. До роботи в організаційній групі конференції активно долучилася *Попович Марія Олександрівна*, старша викладачка, провідний концертмейстер кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури ІСМ НАКККіМ, яка при відключеннях світла, а отже і Інтернету, допомагала підтримувати зв'язок з іноземцями в онлайн-форматі, продовжуючи безперебійну роботу конференції, попри виклики воєнного часу.

У групі комп'ютерно-звукового забезпечення співпрацювали Русанівський Кирило Геннадійович, в.о. завідувача відділом комунікації Національної історичної бібліотеки України; Новицький Олег Сергійович, бібліотекар другої категорії НІБ України та Бородін Олександр, здобувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Проведення XII Міжнародної науково-практичної конференції «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії» вчергове презентувало науково-практичне спрямування роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв в контексті становлення і розвитку міжнародних партнерських взаємозв'язків, напрямів і стратегій, підтвердивши його актуальність і перспективність, окресливши нові завдання і шляхи розвитку.

СВІТЛИНИ



Рис. 1. На фото: учасники конференції.



Рис. 2. На фото: Вітальне слово директора Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ, кандидата мистецтвознавства Михайла Кулиняка.



Рис. 3. На фото: Творче вітання від народного артиста України, професора кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ Михайла Тищенка. Концертмейстер – кандидат мистецтвознавства Катерина Іщенко.



Рис. 4. На фото: Учасниці конференції: Марія Попович, Зоя Ружин, Світлана Садовенко, Галина Ліфінцева.



Рис. 5. На фото: Під час конференції. Зліва – направо: Галина Ліфінцева, Світлана Садовенко, Зоя Ружин.



Рис. 6. На фото: Учасники конференції.
Зліва – направо: Галина Ліфінцева, Зоя Ружин, Марія Попович, Лариса Недін, Світлана Садовенко, Лариса Горенко.



Рис. 7. На фото: Світлана Садовенко, Марія Попович



Рис. 8. На фото: Галина Ліфінцева, Лариса Горенко

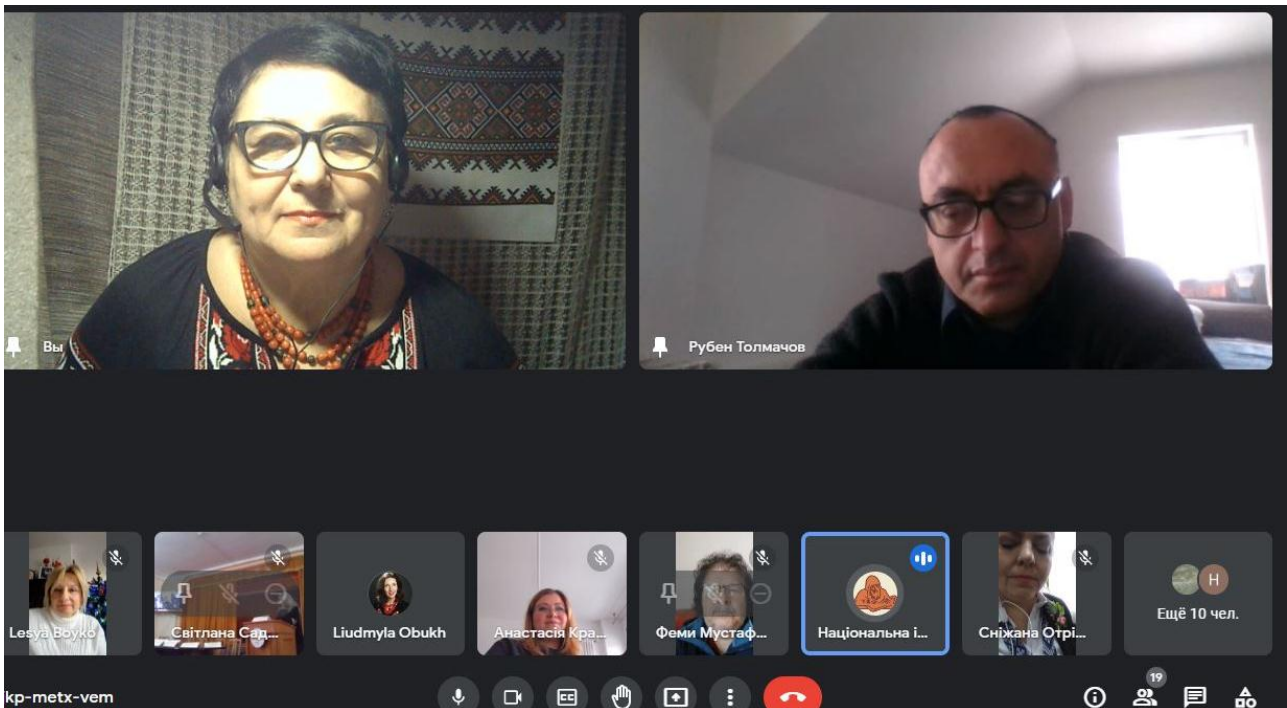


Рис. 9. На фото: учасники конференції: доктор мистецтвознавства, професор Ганна Карась, заслужений артист України Рубен Толмачов, громадська діячка Леся Королик (Італія), доктор мистецтвознавства Анастасія Кравченко, професор Фемій Мустафаєв, магістрант Сніжана Отрішко та інші.

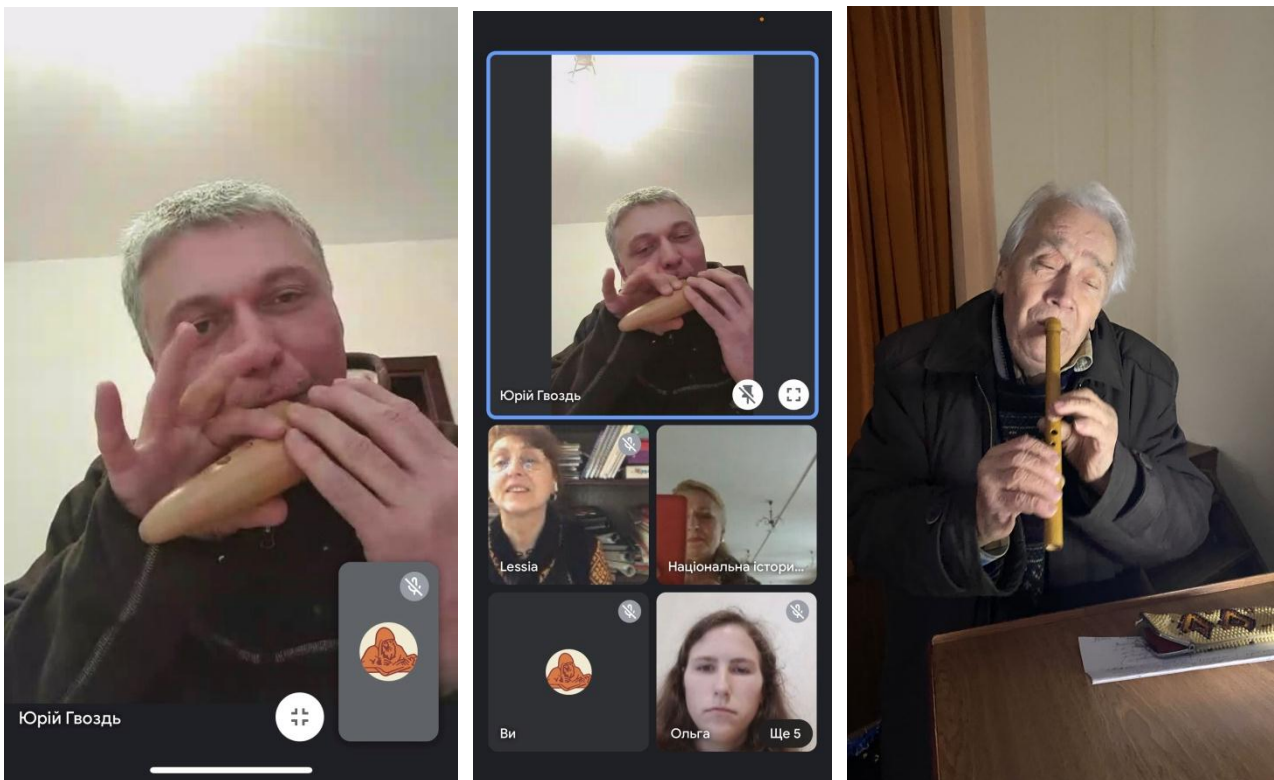


Рис. 10. Під час роботи конференції. Виступи заслужених артистів України Юрія Гвоздя та Бориса Лободи.



Рис. 11. На фото: Під час конференції: композитор Олександр Сошальський, директор ІСМ НАКККіМ Михайло Кулиняк.



Рис. 12. На фото: Подяка Національній бібліотеці України за партнерство і багаторічну співпрацю.



Рис. 13. На фото: Під час роботи конференції.

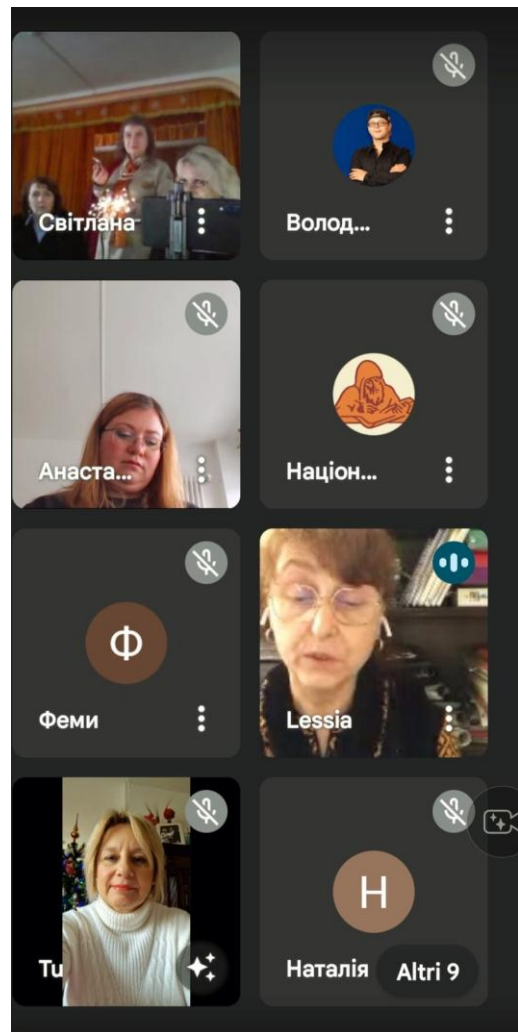
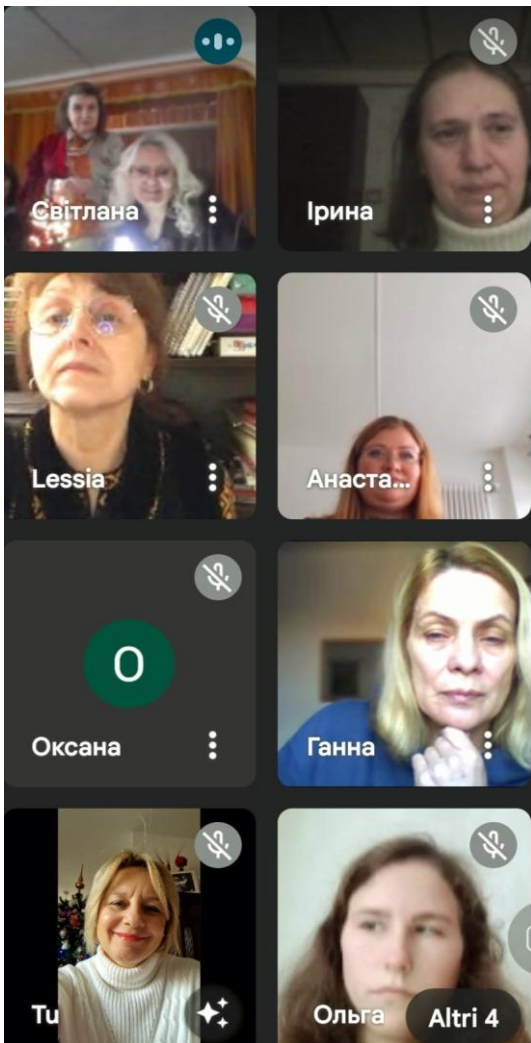


Рис. 14, 15, 16, 17. На фото: Учасники конференції: Лариса Недін, Леся Порядченко, Ганна Боришполь, Леся Микитин, Леся Королик, Анастасія Кравченко, Ірина Стеценко та ін.



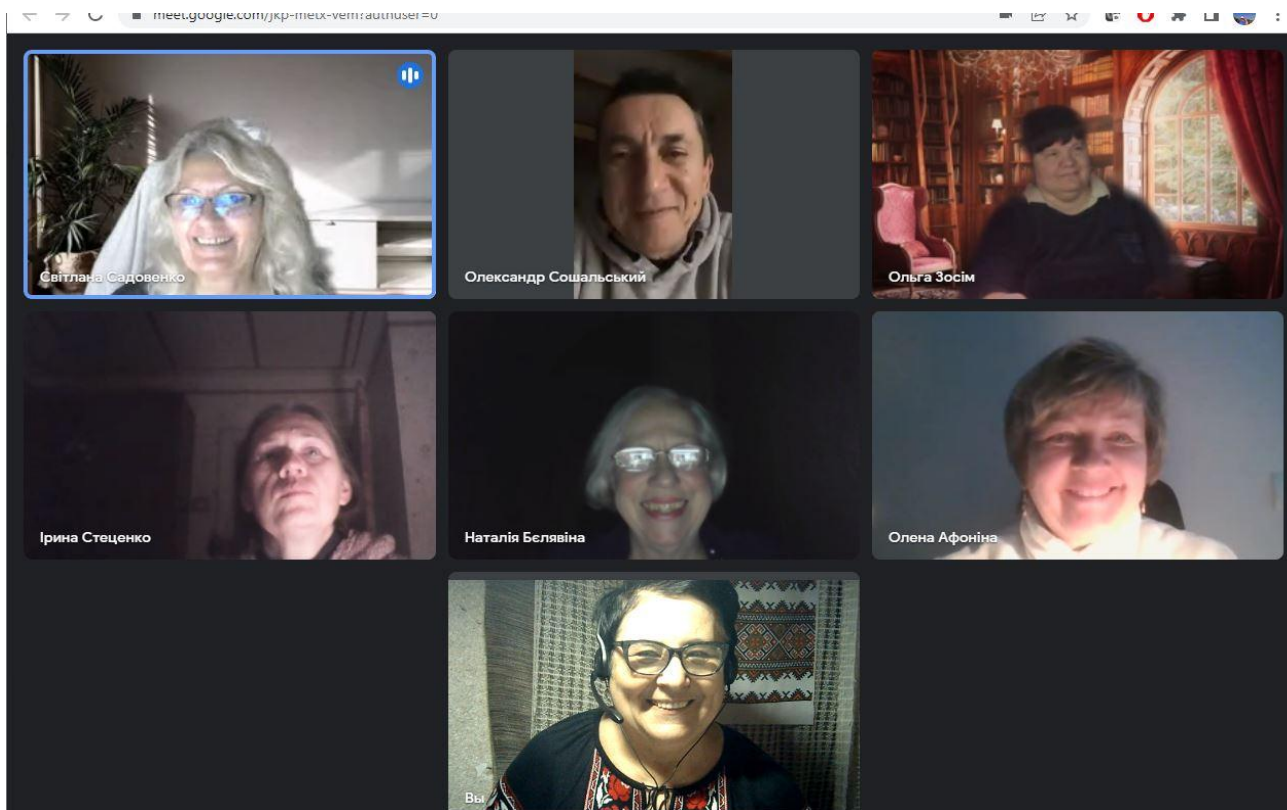


Рис. 18. На фото: Учасники конференції: Світлана Садовенко, Олександр Сошальський, Ольга Зосім, Ірина Стеценко, Наталія Белявіна, Олена Афоніна, Ганна Карась.



Рис. 19. На фото: Вітальний лист учасникам конференції від Ірини Манохи.

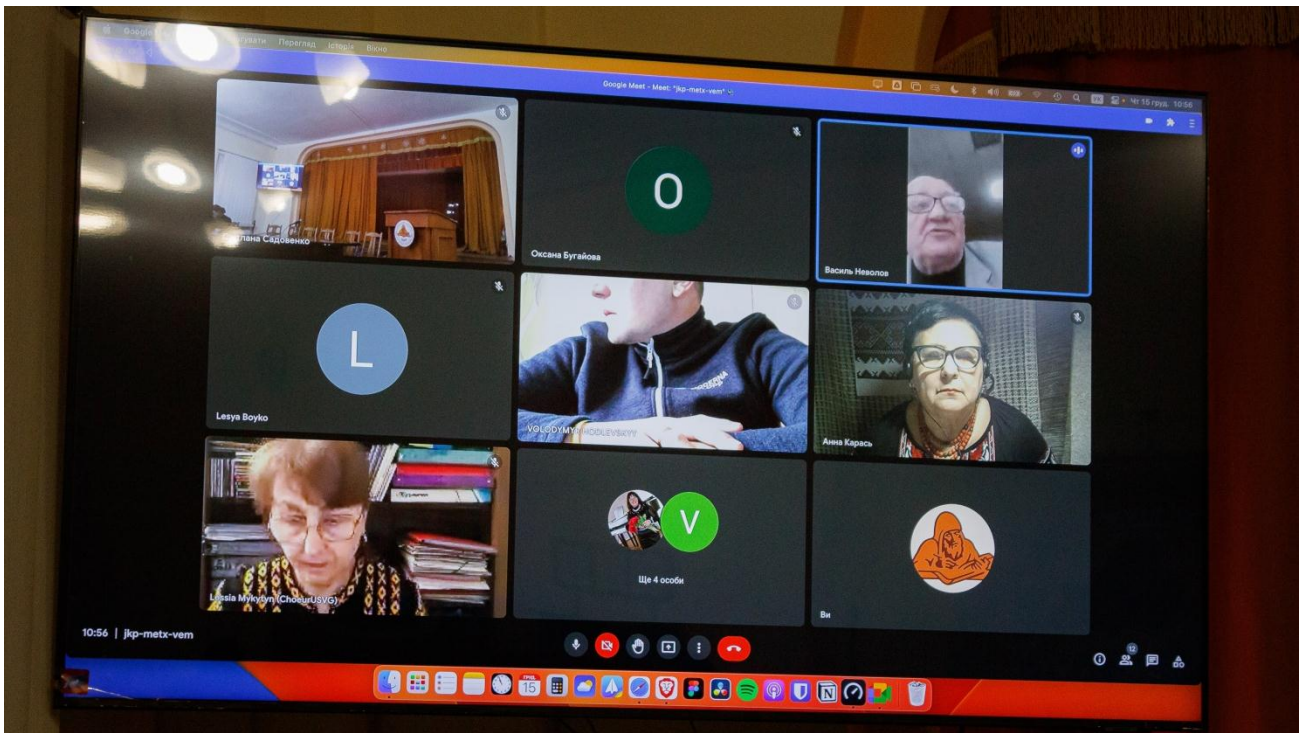
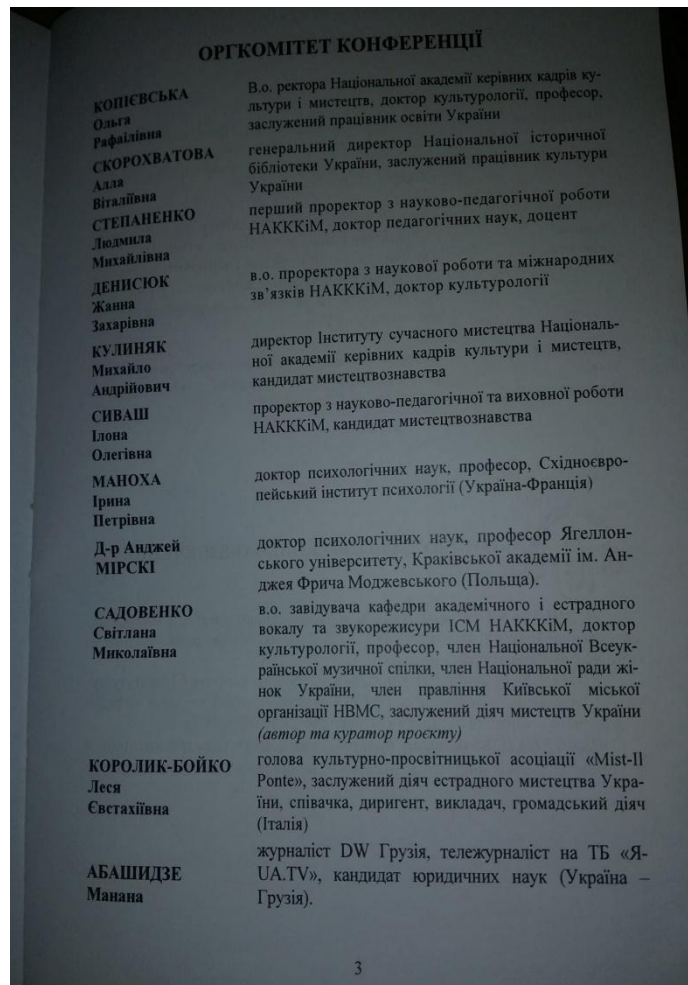
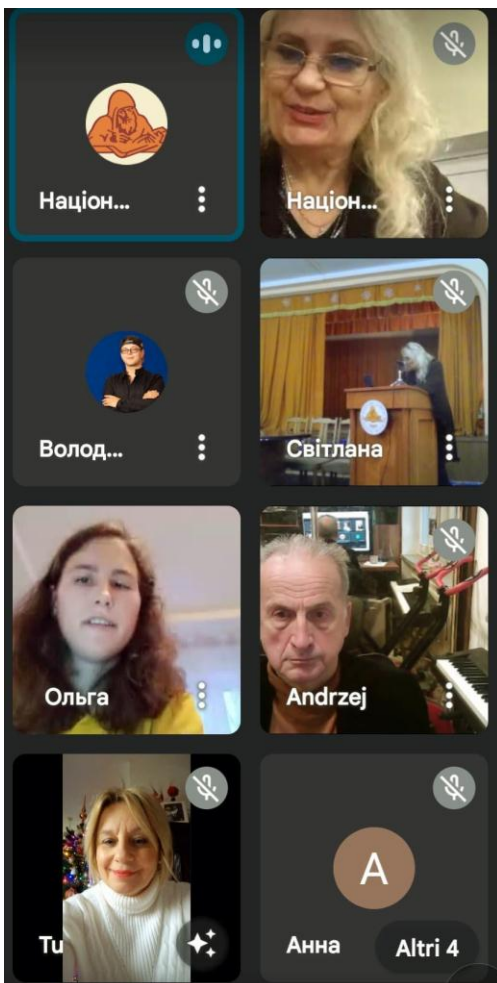


Рис. 20, 21. На фото: Учасники конференції: Леся Микитин (Франція); Ганна Карась (Івано-Франківськ); Володимир Годлевський, Василь Неволов, Володимир Комар (Київ), Леся Королик-Бойко (Італія), д-р Анджей Мірські (Польща) та ін.



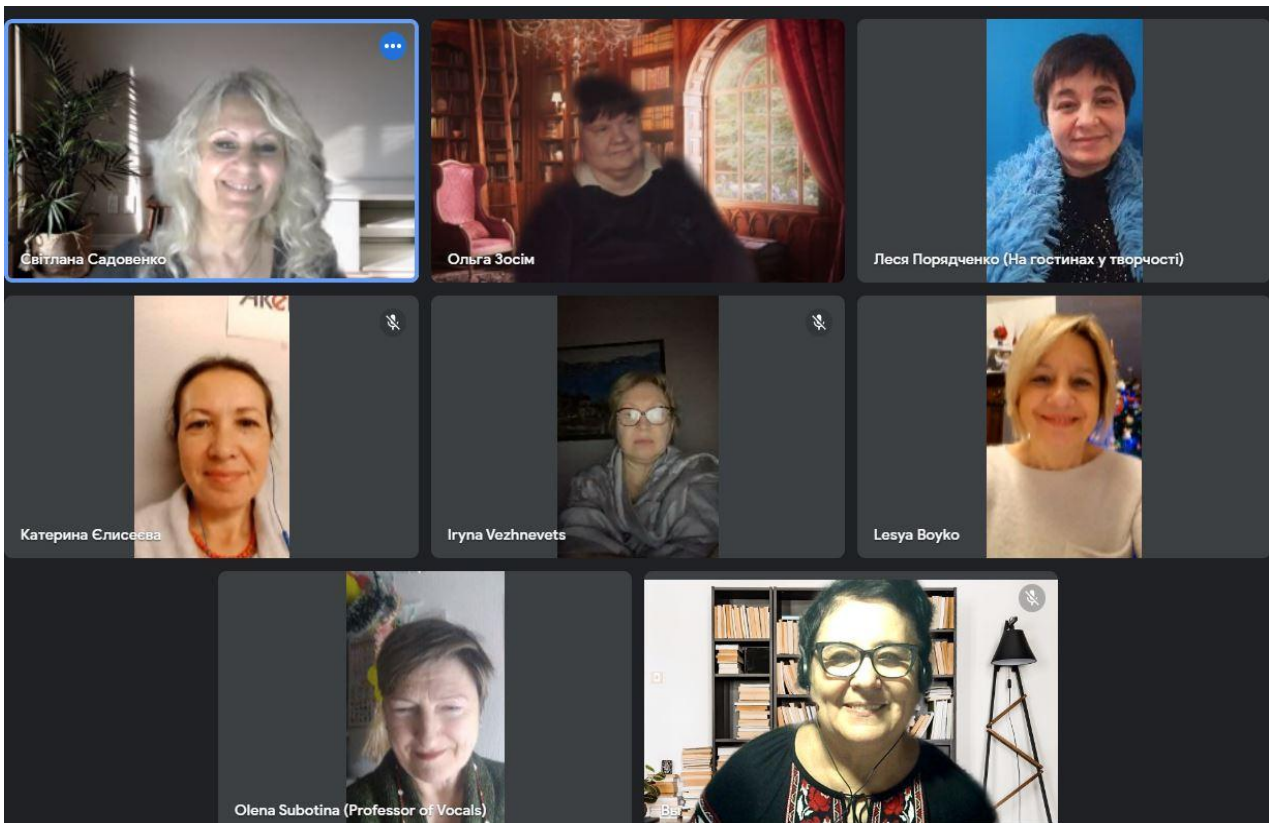
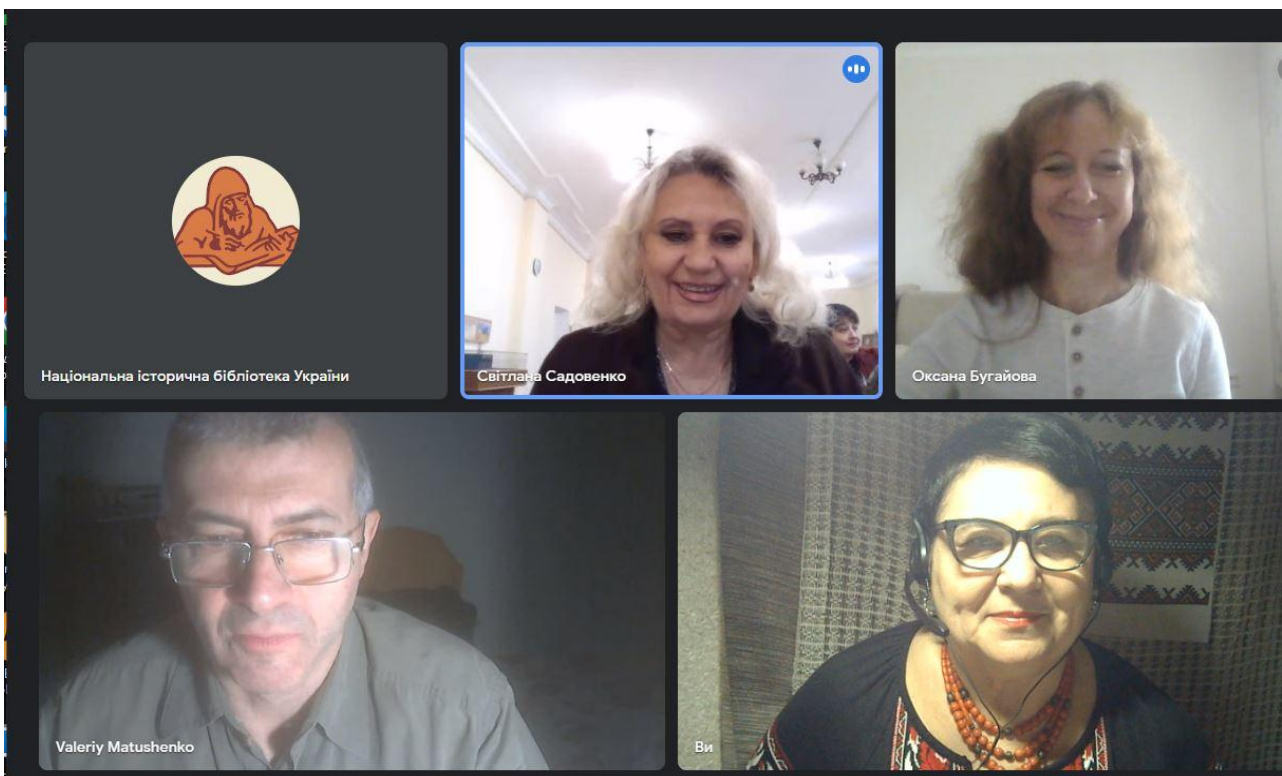


Рис. 22, 23. На фото: Учасники Круглого столу конференції.



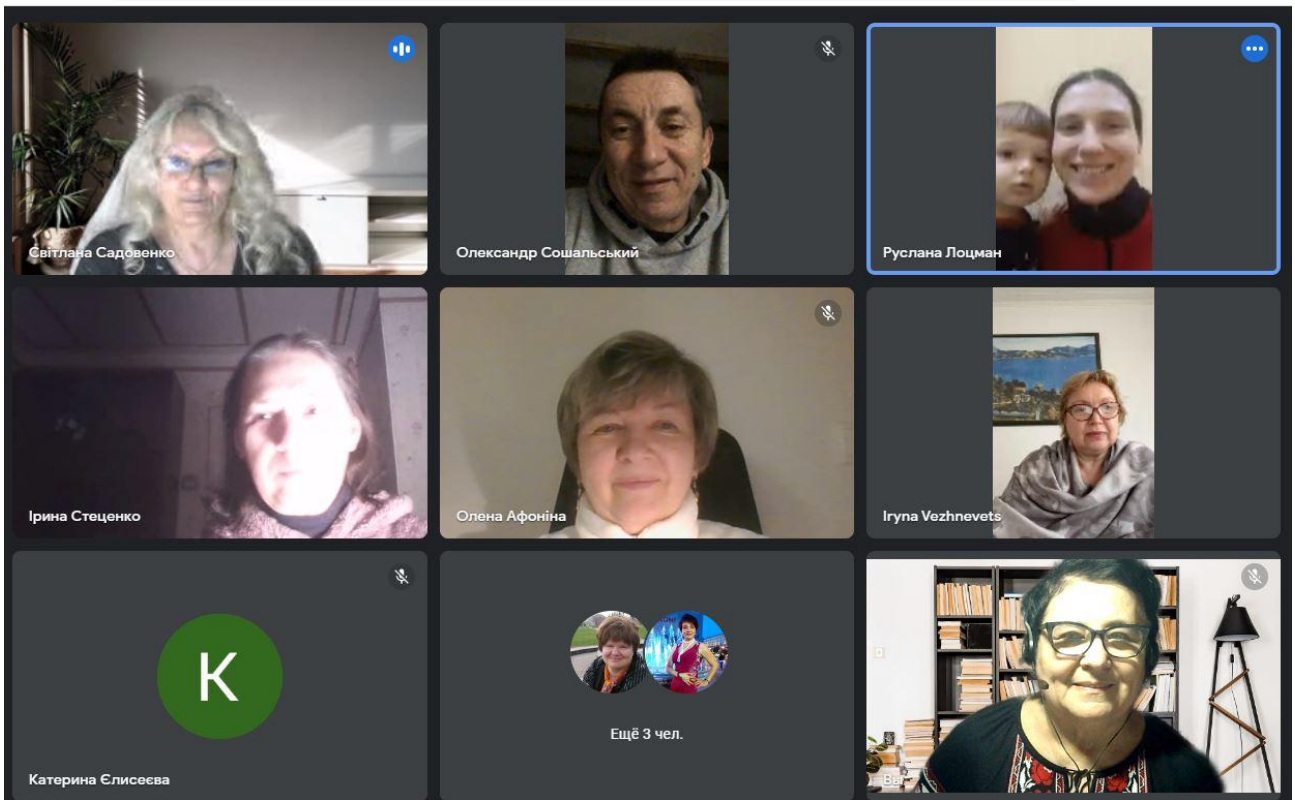


Рис. 24, 25. На фото: Учасники Круглого столу конференції: Світлана Садовенко, Олександр Сошальський, Ольга Зосім, Ірина Стеценко, Наталія Белявіна, Олена Афоніна, Ірина Вежневець, Ганна Карась, Руслана Лоцман, Марія Попович та ін.



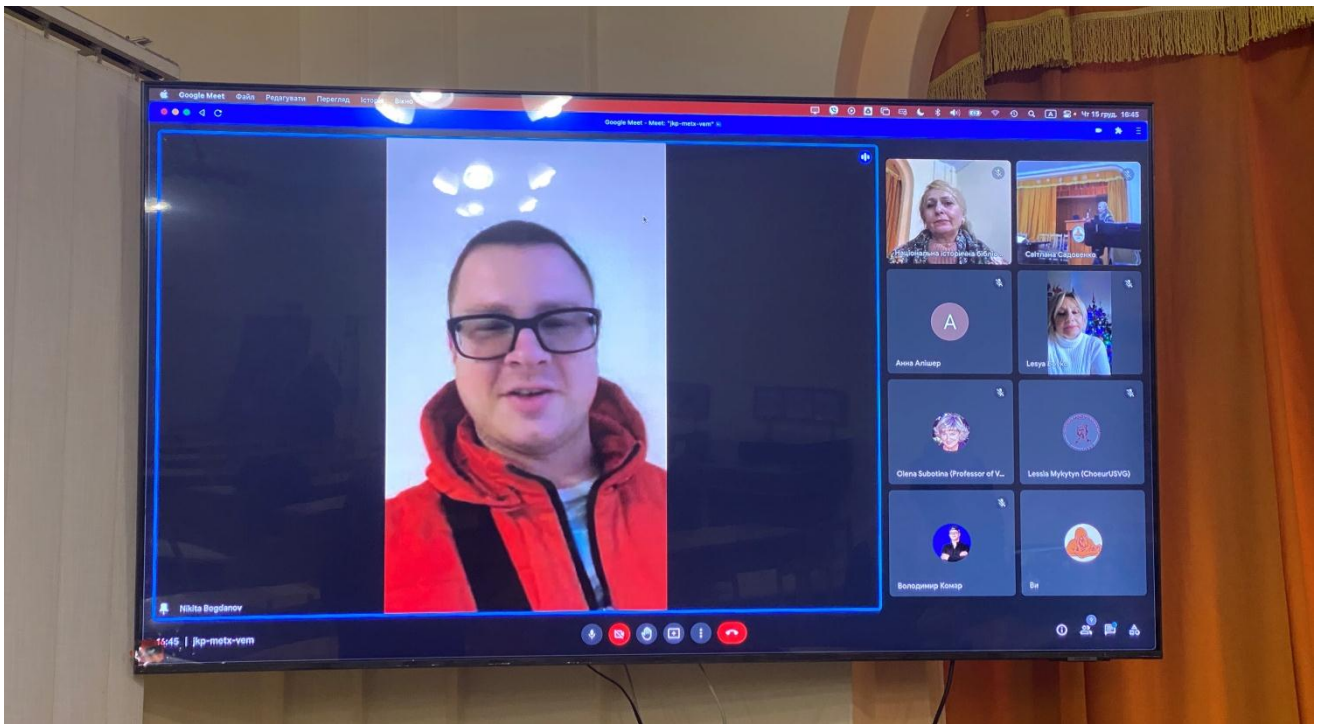


Рис. 26. На фото: Ведучий майстер-класу Микита Богданов, музикант, продюсер, композитор, звукорежисер, саунд-продюсер (Німеччина – Україна).

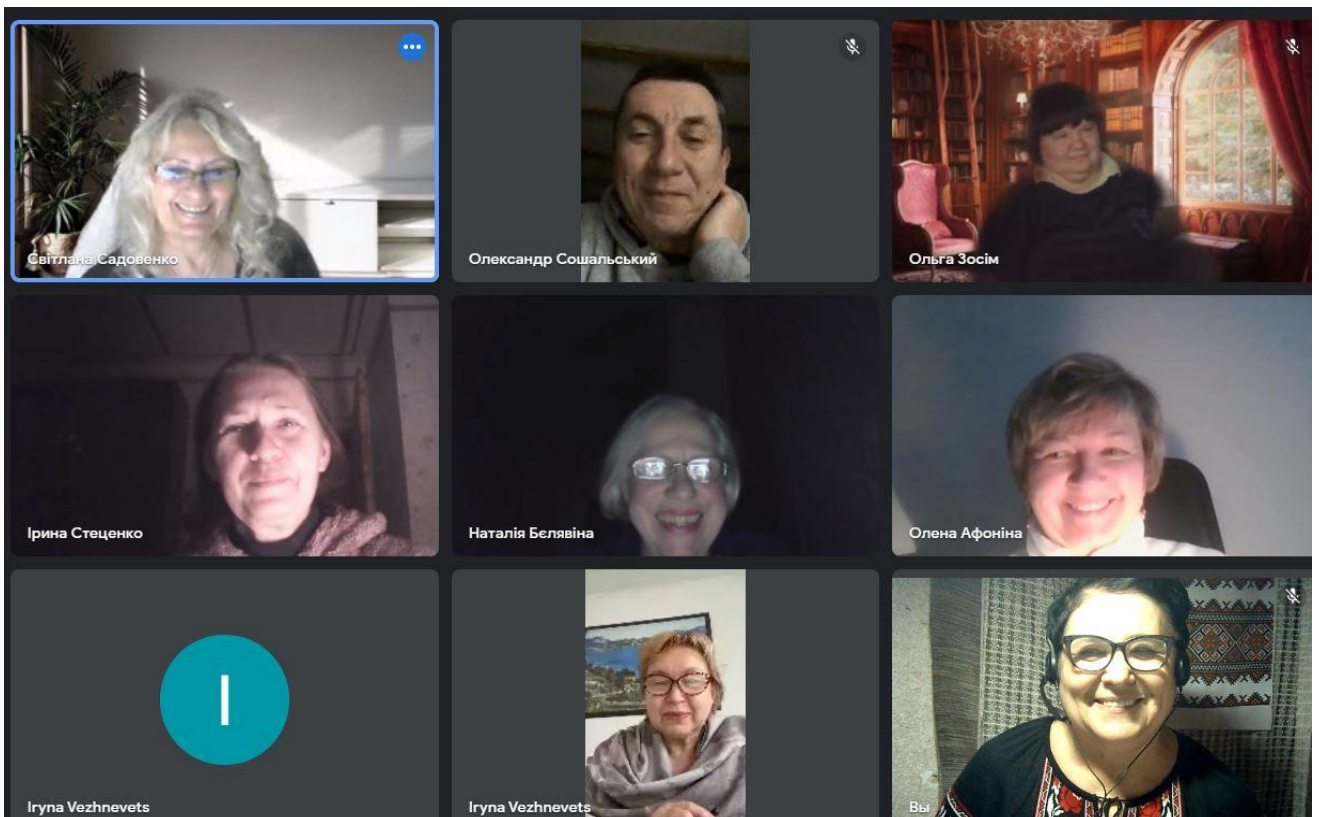


Рис. 27. На фото:
Учасники Круглого столу конференції: Світлана Садовенко, Олександр Сошальський, Ольга Зосім, Ірина Стеценко, Наталія Белявіна, Олена Афоніна, Ірина Вежневець, Ганна Карась та ін.

ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ XXI СТОЛІТТЯ: ПАРТНЕРСТВО, МОДЕЛІ, НАПРЯМИ, СТРАТЕГІЇ

THE ACTIVITIES OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE OF THE XXI CENTURY: PARTNERSHIP, MODELS, DIRECTIONS, STRATEGIES



*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)*

ВИКЛАДАЧ-ПРОДЮСЕР У МИСТЕЦТВІ ОСВІТИ

TEACHER-PRODUCER IN THE ART OF EDUCATION

Викладач є творчим і технічним керівником магістрів/аспірантів. Він керує аудиторними часами, забезпечує комфортне навчання підготовленими матеріалами для лекційних занять і самостійної роботи. Крім обслуговування навчального процесу, викладач активно включений у діяльність виконавства, науки, менеджменту, що представлено у публікаціях, приміром минулорічної конференції з продюсування. І за

цією проблематикою можемо простежити певну логіку дефініції (від лат. *definitio*) роз'яснення чи витлумачення сенсу «викладач-продюсер».

Починаючи від реалізації власних проєктів Ірини Вежневель, пов'язаних з камерною музикою, вона зауважує на питаннях «унікального тандема поезії і музики», які стають ключовими у вирішенні мистецтва освіти сучасного виконавця, затребуваного як у власній країні, так і за її межами. Викладачка звертає увагу на якісній інтерпретації музичних творів різними мовами. Тож, розуміємо важливість подальших успіхів, включення у мистецький простір вихованців І. Вежневель – виконавська майстерність, яка складається з багатьох «дрібниць», а особливо для вокалістів володіння «поетичним кодом», розуміння «інтонацій і орфоєпії рідної мови», вміння не втратити «глибини підтекстів, які створює композитор музичними засобами» [1, с. 8].

Нібито зовсім інше питання, але воно є вельми актуальним для виокремлення питань у ланці «викладач-продюсер» – взаємозв'язки менеджменту і звукорежисури, які формують творчі проєкти в естрадному мистецтві як необхідність якісного культурно-мистецького продукту, його конкурентоспроможності. Цю проблему розкриває відома науковиця Лариса Горенко. І тут виникає уявний дискурс з дослідженнями української мистецтвознавиці Ганни Карась – продюсування мистецьких проєктів діаспори звукозапису української вокальної музики на прикладі різнобічної діяльності Павла Гуньки. «Сьогодні більше 430-ти високомистецьких творів, більшість з яких є шедеврами найвидатніших композиторів України» [1, с. 43]. Така кількість української лірики, де «всі тексти творів, перекладені англійською, французькою та німецькою мовами, що робить їх ще більш доступними для широкого загалу» [1, с. 43]. Крім того, хід науковиці, званої професорки розповсюджується й на просування продукту, а саме «Твори можна прослухати, тексти безкоштовно завантажити з веб-сторінки UASP» з координатами Веб-сторінки. The Ukrainian Art Song Project (UASP) // www.ukrainianartsong.ca [1, с. 44].

Проблему PR-стратегії в контексті створення іміджу фірми/організації та як метод у шоу-бізнесі вдало розкриває знана дослідниця, культуролог і музикознавиця, продюсерка Світлана Садовенко, яка зауважує, що «важливим напрямом ... є формування іміджу конкретних працівників» [1, с. 196], а також те, що «спеціалісти ..., що займаються створенням іміджу, мають бути обізнаними в галузі психології, дизайну, журналістики і навіть фізіології людини або ж це повинна бути команда креативно мислячих людей, які працюють на одну мету і спільними зусиллями досягають поставлених задач, долаючи перепони, а також кризові ситуації, які для цієї професії є характерними» [там само, с. 203], що цілком відповідає розгляду піднятої нами проблеми. Тож, бачимо поєднання та синтез викладацької і продюсерської діяльності, наявний у Г. Карась і закладений у навчальний процес з метою розвитку професійної майстерності у І. Вежневць, Л. Горенко, С. Садовенко.

З представлених матеріалів можемо виокремити наступні позиції, які є важливими як у продюсуванні, так і в мистецтві освіти: професійна майстерність, виокремлення актуальних суспільних, культурно-мистецьких питань та введення їх до роботи з метою подальшої презентації.

Викладач виконує роль інвестора. Тільки цей еквівалент вимірюється не банківськими банкнотами, а компетенціями. Студент отримує знання, які передає викладач.

А чим займається продюсер? Його діяльність пов'язана з фінансуванням, виробництвом та розповсюдженням продукції. Продюсер, орієнтується у сучасному культурно-мистецькому світі з оцінкою і складанням бізнес чи стратегічних планів. Продюсер застосовує весь арсенал своїх знань і умінь (компетенцій) до просування культурно-мистецького продукту. Метою продюсерської діяльності є успішна презентація проєкту (виконавця, продукції) на ринку. Таким чином, головним бажанням продюсера стає популярність проєкту (виконавця, продукції) серед населення та його прибутковість.

Продюсер вивчає ринок, який складається з суспільних запитів. Його виконавець залежить від продюсерських ідей і засобів їх втілення. Для втілення художніх образів (ідей) продюсер формує бюджет, підкорений всій ланці вироблення культурно-мистецького продукту. Від всіх етапів пошуку ідеї, розробки і втілення проєкту залежить кінцевий результат, його успіх або ні. Рекламна стратегія, творчі завдання чітко вибудовані. Продюсер подає готовий продукт.

Викладачі кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАККіМ яскраво втілюють ідеї синтезу поняття викладач-продюсер у мистецтві освіти (Л. Бурміцька, І. Вежневцев, О. Зосім, Ф. Мустафаєв, Н. Овсяннікова, С. Садовенко).

Спробуємо визначити роль і значення викладача у ланці «викладач – студент – наукова (виконавська) діяльність – перспективи розвитку студента (аспіранта)». Викладач, який стає науковим керівником, професійний досвід спрямовує на розкриття потенціалу здобувача вищої освіти чи наукового ступеня. Це починається від вибору теми дослідження, або виконавського репертуару. Наукова тема (виконавський репертуар) мають бути актуальними часу. Для цього керівник стежить за тим, що відбувається у просторі науки, культури, мистецтва. Він читає статті, вивчає матеріали конференцій, відвідує конференції, наукові семінари тощо. Так, він відрізняється від продюсера фінансовою складовою.

Взаємовідносини між викладачем і студентом регулюються програмою курсу. Викладач має представити матеріал, а студент підготувати завдання, відповіді, творчі проєкти. Тут згадуються вдалі творчі магістерські проєкти І. Вежневцев з науковим керівництвом автора тез «Музична семантика жіночих образів в оперному мистецтві» (Д. Малініна), «Жіночі образи в класичній вокальній музиці» (Г. Стретович), які отримали визнання на конкурсах після їх захисту. Тож, актуальність обрання тем і виконавська якість підтверджують майстерність викладачів-продюсерів.

У сучасній освіті викладач вирішує всі проблеми, починаючи від професійних обов'язків написання програми, тексту лекцій, забезпеченням

процесу передачі підготовленого матеріалу у вигляді презентації в програмі Microsoft PowerPoint. Для студентів-музикантів викладач має вивчити програми з набору нотних текстів Sibelius (у багатьох версіях), Finale (не менше п'яти версій).

Володіння роботи програмами Finale закріплено у тринадцяти авторських посібниках з сольфеджіо. У програмі Microsoft PowerPoint викладач має вставляти відео і звук до слайдів. Для цього необхідно знайти в YouTube відео і програми, які підходять до різних лекцій. Краще сплачувати версії YouTube Premium. Буде простіше користуватися і знаходити матеріали для лекцій.

Після цього викладач оволодіває функціями копіювання і додавання матеріалів відео/аудіо до слайдів. Для лекцій художників добре додавати розповіді мистецтвознавців про стилі у різні епохи (приміром, Museum of Fine Arts, Lectures at the MFA) та розміщувати матеріали в Google Classroom. На цьому об'єм роботи не закінчується, а тільки починається.

Тож, дефініція «викладач-продюсер» може стати актуальною проблемою і мати перспективність вивчення у науковому дискурсі.

Використані джерела

1. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: досягнення, інновації, перспективи. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2022. 375 с. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Zbirka_PRODIUSER_2021-2022_DRUK.pdf



Бєдний Андрій Іванович
(Andrii Biednyi),
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, доктора культурології, професора), 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 діячками мистецтв України Оксаною Петриковою, Анжеолою Ярмолук, 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:
Ангела Ярмолук, Фемій Мустафаєв, Ніна Матвієнко,
Світлана Садовенко*

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



Рис. 4. На фото: Ігор Завадський

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 невпинну творчу активність.

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 спілкуванням 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 доладними 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
(Nadiia Bondarets),
Sound Expert, Media Trainer,
викладач звукорежисури кафедри кіно-,
телемистецтва Київського національного
університету культури і мистецтв & КУК,
член Спілки звукорежисерів України
Phone/viber/telegram:
+38 (093) 7717274,
ORCID: 0000-0002-6716-0995,
e-mail: nadegdaleonidovna@gmail.com,
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Носенко Олексій Васильович (Oleksii Nosenko),
асистент викладача кафедри кіно-,
телемистецтва Київського національного
університету культури і мистецтв (Master's
Student at the Film and Television Art
Department Kyiv University of Culture)
ORCID: 0009-0005-3374-2283,
e-mail: inbox@oleksiinosenko.com,
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)



ЗВУКОРЕЖИСУРА ПОДКАСТІВ ЯК НОВИЙ НАПРЯМ У МЕДІАВИРОБНИЦТВІ

PODCAST AUDIO ENGINEERING: A NOVEL PATH OF ADVANCEMENT IN MEDIA PRODUCTION

Мета – проаналізувати жанр подкасту, дослідити процес створення подкастів, встановити роль звукорежисури в подкастингу, донести важливість професійної звукорежисури в подкастах, визначити вплив якісного звуку в подкастах на слухачів та довести, що з'являється новий напрям у медіавиробництві – звукорежисура подкастів. **Методологія дослідження.** У статті були застосовані такі методи: теоретичний – аналіз досліджень закордонних авторів та наявних інформаційних джерел, емпіричний – систематизація власного практичного досвіду, прослуховування, опис звукових технічних характеристик і аналіз роботи звукорежисерів у кращих зразках сучасних подкастів. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано звукову складову подкастингу, проведено детальний аналіз необхідного звукового обладнання для

здійснення звукозапису під час подкасту, доведено, що зародився новий напрям в медіавиробництві – звукорежисура подкастів. **Висновки.** У ході статті нами проаналізовано жанр подкасту і розглянуто думки науковців і експертів щодо цього. Детально опрацьовані структурні компоненти процесу створення і необхідне технічне забезпечення подкасту. Встановлено роль звукорежисера в подкастингу і доведено важливість професійної звукорежисури в подкастах. Визначено рівень впливу якісного звуку в подкастах на слухачів. Доведено, що звукорежисура подкастів – це новий напрям в медіавиробництві.

Ключові слова: подкаст; звукорежисура; звукорежисура подкастів; медіавиробництво; подкастинг.

Purpose of the Article. The purpose of this article is to thoroughly examine the podcast genre, delve into the processes involved in creating podcasts, explore the critical role of audio engineers in the realm of podcasting, underscore the significance of professional engineering in ensuring optimal podcast quality, define the impact of high-quality sound on podcast audiences, and establish the emergence of audio engineering as a burgeoning field within media production specifically tailored for podcasts. **Research Methodology.** This article employs a comprehensive research approach, encompassing both theoretical and empirical methods. The theoretical research involves the analysis of current publications and data to establish a solid foundation for the study. The empirical research encompasses a systematic synthesis of personal practical experiences, including attentive listening, meticulous examination of technical specifications, and in-depth analysis of notable works by prominent audio engineers in the domain of podcasting. By employing these diverse research methods, this study aims to provide a well-rounded exploration of the subject matter. **Scientific Novelty.** The present study pioneers a comprehensive analysis of the auditory aspects of podcasting, marking the first-ever investigation into the realm of sound within this medium. Special attention is dedicated to the meticulous examination of sound equipment utilized in podcast production. Moreover, this research substantiates the emergence of podcast audio engineering as a novel discipline in the domain of media production. **Conclusions.** This article has conducted an exhaustive examination of the podcast genre, drawing upon the insights and ideas of esteemed scientists and experts in the field. Additionally, a meticulous exploration of the structural components and technical requisites of this medium has been presented. The study firmly establishes the indispensable role of sound engineers in podcasting, highlighting the profound impact of high-quality sound on podcast audiences. Moreover, it unambiguously demonstrates the paramount significance of professionalism in podcast creation. Finally, this research firmly establishes podcast sound engineering as an emerging discipline within the expansive domain of media production, contributing to the ever-evolving landscape of this industry.

Keywords: podcast; sound production; podcast sound production; media production; podcasting.

Світова пандемія COVID-19 і повномасштабне вторгнення в Україну російських військ спричинили стрімкий розвиток і розповсюдження в українському медійному просторі аудіо та відео контенту в форматі подкасту. Подкаст як формат, не вимагає від його учасників освіти журналіста та ведучого чи попереднього досвіду роботи в кадрі, а головною цінністю має донесення змістів до певної аудиторії. У форматі подкасту контент можуть створювати як школярі, так і фахівці немедійних галузей та відомі публічні особистості. Подкасти можуть бути різного жанру та тематики: інформативні, розважальні, культурні, наукові тощо.

Особливість формату полягає в його розміщенні на аудіо та відеоплатформах, де споживачі контенту, можуть слухати чи дивитися матеріал в зручний час, необхідну кількість разів, навіть застосовуючи субтитри зручною мовою. Подкасти можна слухати онлайн, використовуючи вебплеєри або профільні додатки для прослуховування подкастів, такі як Apple Podcasts, Google Podcasts, Spotify та інші. Крім того, їх можна завантажити на власний носій інформації та слухати офлайн.

Популярність подкастів зростає, оскільки вони надають можливість слухачам отримувати інформацію та розваги на свій смак, незалежно від графіка та місця перебування. Проведені дослідження споживання подкастів експертами Statista (Statista, 2022) показують, що 79% американського населення знають про подкастинг і його особливості, а в 2021 році 91% населення Австралії старше 12 років знали про подкастинг. 62% американців хоча б раз слухали аудіоподкаст. Ліндсі Ферріган (Midas, 2020) дослідила, що 65% слухачів подкастів прослуховують подкаст цілком, 68% слухачів подкастів переглядають всі епізоди, які вони завантажили для автономного відтворення. «Очікується, що до 2024 року кількість слухачів подкастів по всьому світу зросте до 504,5 млн. осіб» – зауважили експерти Statista (Statista, 2022).

За інформацією Pew Research Center, подкасти випускають 73% великих новинних агенцій світу. Ведуть свої майданчики з подкастами і українські видання, які раніше публікували лише текстовий контент. До таких можна віднести подкасти про психологію у The Village

Україна, про науку в онлайн-журналі «Куншт», про медіа у проєкті The Ukrainians та про кіно у видання Vertigo. Велику низку подкастів випускає «Українська правда». Також в медіапросторі з'являються і стають досить популярними подкасти, засновані на ентузіазмі окремих авторів, наприклад гучний подкаст «Подкаст терапія» Спартака Суботи і Євгена Яновича.

Велика популярність і доступність формату в Україні навіть зумовила появу аудіопремії «Слушно» за ініціативи MEGOGO Audio, в рамках якої нагороджували кращі подкасти та подкастерів України.

Першим законотворцем жанру подкастів і майданчиком для прослуховування в 2005 році став Apple, зараз застосунок «Подкасти Apple» є одним з провідних. В 2019 році Spotify почав розвивати у своєму додатку категорію подкастів та стрімко набирає популярності і до сьогодні, враховуючи появу 2021 році платформи в Україні, то і українські споживачі подкастів застосовують майданчик для розміщення і прослуховування. У 2022 році YouTube також створив категорію подкастів на базі своєї платформи, але поки що вона доступна лише в США. YouTube ділить подкасти за жанрами: музика, спорт, гумор тощо. Та не зважаючи на обмежену локацію користувачів, це не заважає йому бути одному з лідерів у сфері подкастів, адже інфлюенсери створюють та викладають їх у вигляді відеоматеріалів, що дозволяє їм набрати велику аудиторію, завдяки популярності YouTube.

Процес створення подкастів називається подкастинг. До подкастингу відносять – звукозапис, відеозапис, монтаж та розміщення на платформах. Подкаст може реалізовуватися в стрімінговому форматі (потокове онлайн-мовлення) або ж у записі. У форматі подкасту головним елементом, який несе зміст є голос доповідача чи доповідачів, адже без зрозумілого аудіоконтенту подкаст втрачатиме зміст. Тому для регулярних і професійних випусків у форматі подкасту застосовуються професійні мікрофони, мікшерні пульти, навушники, комутація, а також залучаються звукорежисери для консультацій чи звукозапису, редагування і міксування аудіо.

«Жодних ґрунтовних досліджень українського ринку подкастів наразі не існує», – на думку автора подкасту про бізнес та маркетинг «Зроби якнайкраще» та засновника спільноти PodcastsNOWua.com Максима Шевчука, самого ринку в класичному розумінні в Україні поки теж немає.

Отже, відсутність ґрунтовних досліджень українського ринку подкастів і недостатня вивченість звукорежисури подкастів у світі – роблять цю тему актуальною. Тому автор вважає доцільним проведення такого дослідження, результати якого можуть бути корисними, як для студентів, так і різних представників та фахівців медіавиробництва.

У різних контекстах сучасну звукорежисуру в медіавиробництві розглядають М. Моженко («Дигіталізація медіа і сучасна аудіовізуальна культура», 2015 р.), О. Лішафай («Естетика екранного звуку, акустика і комунікація в мистецтві театру, кіно, естради», 2015 р.) та ін.

Розвиток звукорежисури в Україні в цифровому медіавиробництві визначає В. Дяченко в дослідженні «Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика» (2018).

«Тенденції та перспективи розвитку української звукорежисури» аналізує В. Волкомор в однойменному дослідженні (2019).

О. Бут в статті «Діалог класичного і модерного напрямів у звукорежисурі» (до питання визначення професії) (2018) наголошує, що активний розвиток телевізійної індустрії, студій звукозапису, процеси радіофікації та звукопідсилення сценічних (концертних) майданчиків сприяють значному розширенню галузі звукорежисури й подальшій професійній диференціації.

Мета – проаналізувати жанр подкасту та історію походження, дослідити процес створення подкастів з огляду звукорежисури, встановити роль звукорежисури в подкастингу, донести важливість професійної звукорежисури в подкастах, визначити вплив якісного звуку в подкастах на слухачів та довести, що з'являється новий напрям у медіавиробництві – звукорежисура подкастів.

У ході статті проаналізовано жанр подкасту і розглянуто думки науковців і експертів щодо цього. Детально опрацьовані структурні компоненти процесу створення і необхідне технічне забезпечення подкасту. Встановлено роль звукорежисера в подкастингу і доведено важливість професійної звукорежисури в подкастах. Визначено рівень впливу якісного звуку в подкастах на слухачів. Доведено, що звукорежисура подкастів – це новий напрям в медіавиробництві.

Формат «Подкасту» вперше з'явився в 2004 році, (хоча і стосовно дати започаткування точаться суперечки) тому даному напрямку діяльності ще немає і 20 років: вперше подкастинг використав Адам Каррі, який написав у серпні 2004 року код програми, що дозволяє автоматично завантажувати нові аудіофайли з використанням RSS. Файли могли переноситися на комп'ютер або переноситися на портативний MP3-плеєр. А британський журналіст The Guardian Бен Хаммерслі у публікації «Audible revolution» (англ. – «Звукова революція»), міркуючи над назвою нової медіапрактики, автор запропонував два терміни: аудіоблогінг та подкастинг (Hammersley, 2004). Обидва з часом набули світового поширення. Неологізм podcasting утворився шляхом злиття слів broadcast та pod (англ. – дієслова «транслявати» та похідного від пристрою Apple iPod та поширеної практики прослуховування аудіоподкастів на портативних медіаплеєрах). 2005 року слово «подкаст» внесли до Оксфордського словника як слово року. У 2015 р. Т. Б. Боніні визначив подкастинг як «технологію, що використовується для розповсюдження, отримання та прослуховування на замовлення звукового контенту, створеного традиційними медіа, такими як радіо, видавництва, журналісти та навчальні заклади (школи, професійні навчальні центри), а також контенту, створеного незалежними радіопродюсерами, артистами та радіоаматорами» (Bonini, 2015, p. 21). Але, М. Ліндгрєн вважає, що подкастинг «ідеальний для вивчення особистого життя та персонального досвіду. На відміну від історій, створених для екранів, що розігрують візуально оформлені емоції, аудіорозповіді вивчають життя через звуки та слова, нашептани в наші вуха. Персоналізований простір прослуховування,

який створюються навушниками, посилює зв'язок між голосами оповіді та слухачем» (Lindgren, 2016, p. 24).

Детальному й різноаспектному вивченню подкастингу та подкастів в медійному просторі присвячені наукові дослідження і світових, і українських дослідників (С. С. Данилюк, Н. В. Грицик, І. М. Дробіт, О. С. Бецько, Т. В. Шиян, Н. В. Кардашова, Т. Вінсент, Н. Гапачило, В. Грицик, О. Пономаренко, Е. Річард, Г. Стенлі, Н. Хоклі, О. Кирилова, О. Дмитровський тощо).

Дослідники Edison Research називають подкастинг однією з найпрогресивніших галузей медіавиробництва особливо у секторі тижневих публікацій (Edison Research, 2021). Інколи подкаст називають революційним цифровим форматом, бо він змінив традиційний спосіб доступу споживачів до контенту, трансформував методи монетизації реклами рекламодавцями. Щодо специфіки виробництва, то аудіоісторії легко створювати.

Р. Беррі наголошує на тому, що подкастинг – не лише технологія поширення, а також методологія виробництва та споживання.

В процесі подкастингу звукозапис голосу є обов'язковою складовою, відповідно під час створення подкастів застосовується звукотехнічне обладнання та звукове програмне забезпечення, залучаються фахівці в галузі звукорежисури чи подкастер бере на себе функції звукорежисера проекту. У випадку, коли подкастер сам записує і монтує подкаст або ж випускає його в прямій трансляції, для запису застосовується необхідне звукотехнічне обладнання і звукове чи стрімінгове програмне забезпечення. Для вибору необхідного програмно-апаратного комплексу подкастер користується професійними консультаціями чи експертними думками фахівців саундіндустрії.

Тому вважаємо за потрібне в процесі подкастингу виокремити два види діяльності саундфахівців залучених до створення подкастів: консультація саундекспертів і робота звукорежисера подкастів, які спрямовані на якісний результат аудіоконтенту.

У випадку коли подкастер самостійно здійснює запис, трансляцію, монтаж і розміщення подкасту, може скористатися компетентною консультацією саундексперта щодо вибору звукового обладнання, яке буде узгоджене з іншими технічними складовими: відеообладнанням чи елементами запису, майданчиками, на яких буде розміщуватися готовий результат, візуальним наповненням у кадрі. Наприклад, подкастер створює матеріал за допомогою смартфона та розміщує на платформі YouTube, з вимогою самостійно під'єднати без додаткових налаштувань звукове обладнання. Саундексперт обирає петличний мікрофон з круговою діаграмою направленості, конденсаторний чи електретний, який буде підключатися з урахуванням коннектора смартфона без встановлення додаткових драйверів і працюватиме як із вбудованим додатком-диктофоном у смартфон, так і з відеокамерою та трансляціями.

У випадку коли у подкасті беруть участь більше ніж 1 учасник, коли це медійні чи публічні особи, відповідно, аудиторія прослуховування чи перегляду такого подкасту буде ширша, а вимоги аудиторії до якості контенту будуть вищі, тоді долучають до команди професійного звукорежисера.

Звукорежисура подкастів складається з наступних етапів:

- Ознайомлення з умовами, локацією і таймінгом запису;
- Вибір звукового обладнання згідно задач та умов;
- Монтаж звукового обладнання на локації;
- Налаштування звукового обладнання згідно райдерів та творчих задач;
- Ознайомлення подкастерів із особливостями застосування обладнання;
- Звукозапис подкасту на локації;
- Редагування подкасту в професійних ліцензійних програмах редагування звуку;

- Мікшування подкасту в професійних ліцензійних програмах редагування звуку;
- За необхідності, музичне чи шумове оформлення подкасту;
- Збереження готового матеріалу згідно з технічними характеристиками, які будуть відповідати вимогам розміщення на відповідних платформах чи ресурсах.

Звукорежисура подкастів передбачає аналіз засобів прослуховування споживачами контенту: частіше всього це смартфон, вбудовані акустичні системи ноутбука чи навушники, тобто пристрої, які відтворюють вузький спектр частот з вираженими середніми частотами.

Новий напрям професії передбачає аналіз аудіоматеріалів і слухового сприйняття людини: в аудіо контенті носієм інформації є голос людей – це середні частоти, а вухо людини частоти сприймає нелінійно і найкраще інформацію чує, навіть на низьких рівнях гучності, в частотному діапазоні від 200 до 6000 Гц.

Вищеперераховані параметри впливають на вибір звукового обладнання. Звукорежисура подкастів передбачає вибір мікрофонів, які якісно будуть сприймати середні частоти, але без виражених прикрашань, спотворень чи сибілянтів, мати широкий динамічний діапазон, для запису голосів із різним рівнем гучності, і не вловлювати акустику приміщення, а тільки безпосередньо голос доповідачів. Мікшер для подкастів повинен мати якісні мікрофонні преампи (з рівнем підсилення вище 56 – 62 дБ), зручне та легке керування, можливість багатоканального запису, виводу в ефір телефонних дзвінків, увімкнення музичних фрагментів чи супроводу, вбудовані потужні підсилювачі для навушників.

В січні 2023 року компанія Adobe запустила безкоштовний сервіс Enhance Speech, в якому штучний інтелект корегує записаний голос у відповідності до особливостей відтворення і кращого сприйняття подкасту користувачами. Даний сервіс здатний враховувати і корегувати голоси різної висоти, різного рівня гучності і різної динаміки.

Основною метою звукорежисури подкастів є забезпечення максимальної якості звуку та зручності сприйняття контенту для слухачів з урахуванням технічних особливостей платформи для розміщення подкасту та засобів відтворення. Тому класична музична, концертна, кіночи телезвукорежисура не повністю забезпечать результат – комфортне отримання голосової інформації слухачем.

Окремо варто враховувати особливості звукорежисури подкастів в прямому ефірі на стрімінгових платформах, де необхідно забезпечувати не тільки якісний звукозапис спікерів, а й високу якість трансляції. Наприклад, цю особливість не враховують політичні оглядачі в своїх подкастах. В Україні для отримання альтернативної інформації під час повномасштабного вторгнення споживачі медіаконтенту в інтернеті часто обирають для перегляду подкасти військових оглядачів і експертів на стрімінгових платформах і коментарях майже щоразу є зауваження щодо якості звуку, адже саме аудіоінформація в таких подкастах – важливіший елемент за візуальну складову. Надвисока якість аудіо в трансляціях може також завадити, бо не зможе оброблятися стрімінговою платформою і буде спотворювати звук для користувачів. Або відсутність професійного обладнання – забезпечить недеталізований, нечіткий, низького рівня гучності, зі спотвореним частотним спектром звук.

Отже, враховуючи попит на подкасти і стрімку популярність у різних сферах застосування – від розважальних до пізнавально-наукових, залучення професіоналів звукорежисури є однією із обов'язкових передумов подкастингу.

Саме тому, автор вважає, що формується новий напрям в звукорежисурі – звукорежисура подкастів. Звукорежисура подкастів, як новий напрям у медіавиробництві опирається на чітко визначені звукотехнічні характеристики, умови створення і особливості відтворення, які відрізняються від інших жанрів медіа, а функції звукорежисера подкастів відмінні від інших напрямів діяльності.

Проаналізувавши жанр подкасту та історію походження, зроблено висновки, що подкаст виокремився в медіапросторі як окремий жанр і має

своїх авторів, критиків і поціновувачів. Незважаючи на достатньо короткий історичний час існування формату – з 2004 року, у подкастингу сформувалися технічні вимоги, технологічні жанрові особливості, майданчики для розміщення і трансляції.

Дослідивши процес створення подкастів з огляду звукорежисури, визначено, що подкасти створені із застосуванням правильно дібраного звукового обладнання мають більше попит серед споживачів контенту та дозволяють слухачам чи глядачам подкасту зосередитися на змісті, а не на намаганні розібрати інформацію від спікерів через неякісні запис чи передачу звуку.

Встановити роль звукорежисури в подкастингу, виведено перелік функцій, які виконує звукорежисер подкасту. Окремо зосереджено увагу, саундфахівці можуть бути задіяні в подкастах в різних ролях:

- саундексперт із консультацій і вибору звукового обладнання,
- звукорежисер запису, міксингу і мастерингу подкасту,
- звукорежисер трансляції чи стрімінгу подкасту.

Донесено важливість професійної звукорежисури в подкастах, оскільки зміст формату без якісної передачі інформації втрачається, застосовується високотехнологічне обладнання і професійне звукове програмне забезпечення, список функцій і задач такий, що вимагає професійних знань, умінь і навичок. Тому в процесі подкастингу має бути задіяний професійний звукорежисер.

Доведено, що з'являється новий напрям у медіавиробництві – звукорежисура подкастів, адже завдання, функції, цілі звукорежисури подкастів відрізняються від інших напрямів у медіавиробництві.

Список бібліографічних посилань

Бут, О.В. (2018). Діалог класичного і модерного напрямів у звукорежисурі (до питання визначення професії). Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 22, 112–119.

Данилюк, С. С. Подкаст як засіб формування професійної компетентності сучасних фахівців // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і

загальноосвітній школах : [зб. наук. пр.]. – Вип. № 34 (87). Класич. приват. ун-т ; [голова ред. ради : Монаєнко А. О. ; голов. ред. : Сущенко Т. І. ; чл. редкол. : В. Й. Бочелюк та ін.]. Запоріжжя : Класич. приват. ун-т, 2014. С. 153–160.

Дьяченко, В. В. (2018). Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика (Автореферат дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.

Кардашова, Н. В. Англомовний подкаст як засіб формування компетентності в аудіюванні студентів мовних спеціальностей // Вісник КНЛУ. Серія Педагогіка та психологія. Випуск 24, 2015. С. 176–185.

Лішафай, О. О. (2015). Естетика екранного звуку, акустика і комунікація в мистецтві театру, кіно, естради. Питання культурології, 31, 149–156.

Моженко, М. В. (2015). Дигіталізація медіа і сучасна аудіовізуальна культура. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 33, 91–98.

Хренов, Д. О. (2018). Роль звукорежисури в становленні та розвитку українсько-го кіно та телемистецтва. Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство, 39, 85–93

Berry, R. (2016). Podcasting: Considering the evolution of the medium and its association with the word ‘radio’. Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media, 14(1), 7-22. [online]. Доступно: <https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.7_1> [Дата звернення 21 травня 2023].

Bonini, T. B. (2015). The ‘Second Age’ of Podcasting: reframing Podcasting as a New Digital Mass Medium. Quaderns Del CAC, 41(18), 21-30.

Edison Research. (2021). The Infinite Dial 2021. [online]. Доступно: <<https://www.edisonresearch.com/wp-content/uploads/2021/03/TheInfinite-Dial-2021.pdf>> [Дата звернення 21 травня 2023].

Fasquel, M.-H. Création et podcasting en classe de langue : la collaboration au service de la communication compte rendu d'un projet en classe d'anglais / M.-H. Fasquel. – Artois Presses Université, 2015.

Hammersley, B. (2004, February 12). Audible revolution. the Guardian. [online]. Доступно: <<https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>> [Дата звернення 21 травня 2023].

Hobson, J. (2012). How I use it: Podcasts. Occupational Medicine, 62(5), 394-394. [online]. Доступно: <<https://doi.org/10.1093/ocmed/kqs060>> [Дата звернення 21 травня 2023].

Lindgren, M. (2016). Personal narrative journalism and podcasting. Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media, 14(1), 23-41. [online]. Доступно: <https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.23_1> [Дата звернення 21 травня 2023].

MIDAS Measurement of Internet Delivered Audio Services 2020. [online].
Доступно: <https://www.rajar.co.uk/docs/news/MIDAS_Spring_2020.pdf> [Дата звернення 21 травня 2023].

Number of podcast listeners worldwide from 2019 to 2024, Most popular podcast genres with 16 to 24 year-olds in the United Kingdom (UK) in 2022, Ranking of the most-used applications to listen to podcasts in France in 2022, Ways in which people discover new podcasts in the United States and Europe in 2021, Podcast advertising spending in Europe from 2018 to 2023, U.S. Podcasting Industry – Statistics & Facts, Podcasting worldwide – statistics and facts – [online].
Доступно: <<https://www.statista.com/topics/3170/podcasting/>> [Дата звернення 21 травня 2023].

References

But, O.V. (2018). Dialogue of classical and modern trends in sound engineering (defining a profession). *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 22, 112–119 [In Ukrainian].

Danyliuk, S.S. Podkast yak zasib formuvannia profesiinoi kompetentnosti suchasnykh fakhivtsiv [Podcast as a Means of Modern Educators' Professional Competence] // *Pedagogika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyschii i zagal'noosvitnii shkolakh* [Pedagogy of Creative Personality Formation in High and Comprehensive School] : [zb. nauk. pr.]. Vyp. № 34 (87). *Klasych. pryvat. un-t ; [golova red. rady : Monaienko A. O. ; golov. red. : Sucshenko T. I. ; chl. redkol. : B. Y. Bocheliuk ta in.]. – Zaporizhzhia : Klasuch. pryvat. un-t, 2014. S. 153–160* [In Ukrainian].

Dyachenko, V.V. (2018). Creative activity of Ukrainian sound directors of the second half of the 20th – early 21st century: theory, history, practice (Abstract of Ph.D. thesis). National Academy of Management of Culture and Arts. Kyiv [In Ukrainian].

Kardashova, N.V. Anglomovnyi podkast yak zasib formuvannia kompetentnosti v audiyuvanni studentiv movnykh spetsial'nostei [English Podcast as a Means of Competence Formation through Students of Linguistic Specialties' Listening] / N. V. Kardashova // *Visnyk KNLU* [Kyiv National Linguistic University Journal]. *Seriia Pedagogika ta Psychologiya*. Vypusk 24, 2015. S. 176–185 [In Ukrainian].

Lishafay, O.O. (2015). Aesthetics of screen sound, acoustics and communication in the art of theater, cinema, pop. *Pytannia kulturolohii*, 31, 49–156 [In Ukrainian].

Mozhenko, M.V. (2015). Digitalization of media and modern audiovisual culture. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 33, 91–98 [In Ukrainian].

Khrenov, D.O. (2018). The role of sound engineering in the formation and development of Ukrainian cinema and telemetry. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 39, 85–93 [In Ukrainian].

Berry, R. (2016). Podcasting: Considering the evolution of the medium and its association with the word 'radio'. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14(1), 7-22. [online]. Available at: <https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.7_1> [Accessed 21 may 2023].

Bonini, T. B. (2015). The 'Second Age' of Podcasting: reframing Podcasting as a New Digital Mass Medium. *Quaderns Del CAC*, 41(18), 21-30.

But, O. (2018). Dialogue of classical and modern trends in sound engineering (defining Edison Research. (2021). *The Infinite Dial 2021*. [online]. Available at: <<https://www.edisonresearch.com/wp-content/uploads/2021/03/TheInfinite-Dial-2021.pdf>> [Accessed 21 may 2023].

Fasquel, M.-H. *Création et podcasting en classe de langue : la collaboration au service de la communication compte rendu d'un projet en classe d'anglais / M.-H. Fasquel*. Artois Presses Université, 2015.

Hammersley, B. (2004, February 12). Audible revolution. *the Guardian*. [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>> [Accessed 21 may 2023].

Hobson, J. (2012). How I use it: Podcasts. *Occupational Medicine*, 62(5), 394-394. [online]. Available at: <<https://doi.org/10.1093/occmed/kqs060>> [Accessed 21 may 2023].

Lindgren, M. (2016). Personal narrative journalism and podcasting. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14(1), 23-41. [online]. Available at: <https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.23_1> [Accessed 21 may 2023].

MIDAS Measurement of Internet Delivered Audio Services 2020. [online]. Available at: <https://www.rajar.co.uk/docs/news/MIDAS_Spring_2020.pdf> [Accessed 21 may 2023].

Number of podcast listeners worldwide from 2019 to 2024, Most popular podcast genres with 16 to 24 year-olds in the United Kingdom (UK) in 2022, Ranking of the most-used applications to listen to podcasts in France in 2022, Ways in which people discover new podcasts in the Unites States and Europe in 2021, Podcast advertising spending in Europe from 2018 to 2023, U.S. Podcasting Industry - Statistics & Facts, Podcasting worldwide - statistics and facts. [online]. Available at: <<https://www.statista.com/topics/3170/podcasting/>> [Accessed 21 may 2023].



Боришполь Ганна Іванівна (Hanna Boryshpol),
аспірантка кафедри культурології та міжкультурних комунікацій (graduate student of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications) Інституту практичної культурології та арт-менеджменту (Institute of Practical Cultural Studies and Art Management) Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (National Academy of Culture and Arts Management) м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine).
Науковий керівник (Supervisor) –

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),
доктор культурології, професор, в.о. завідувача, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України (doctor of cultural studies, professor, Acting head, professor of the department of academic and pop vocals and sound engineering, professor of the department of directing and acting named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets National Academy of Culture and Arts Management, Honored Artist of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ФЕНОМЕНАЛЬНА РОЛЬ СУСПІЛЬНОГО ІДЕАЛУ УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ В ПРОДЮСУВАННІ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ЗАРУБІЖЖЯ

THE PHENOMENAL ROLE OF THE SOCIAL IDEAL OF UKRAINE IN THE XXI CENTURY IN PRODUCING THE CULTURE OF UKRAINE IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE ABROAD

Дослідження розглядається як продовження пошуку культурологічних вимірів феномену суспільного ідеалу: акцентуація питання деконструкції застарілого міфу «Україна – частина культурного простору СНГ» через відновлення історичної справедливості у приналежності культурних артефактів українському культурному простору, промоція української культури в культурно-мистецькому просторі зарубіжжя як основа для формування нової концепції гуманізму,

нового культурного лідерства, осмислення нової системи культурно-духовних цінностей.

Мета дослідження – окреслити вектори культурної експансії України в сучасному світовому культурному просторі як напрямки презентації культурного потенціалу українського суспільства та культурної колаборації зі світовим культурним співтовариством, а також шляхи переосмислення та самоусвідомлення цінності культурної спадщини в середині українського суспільства, що дозволить розширити аспекти обґрунтування актуальності основного наукового пошуку: культурологічних вимірів феномену суспільного ідеалу в хронотопі культури України ХХ – початку ХХІ століття.

Хронотоп історичних подій 2022 року продемонстрував надзвичайну вразливість системи співіснування держав в світі: система цінностей, норм і правил співіснування. запропоновані декількома міжнародними конференціями на найвищому рівні за наслідками ІІ світової війни і протягом ІІ половини ХХ століття, більше не є гарантіями миру. Відкрите військове вторгнення РФ в Україну в лютому 2022 поставило світ перед очевидною необхідністю докорінно міняти правила гри. Саме перебіг подій на театрі військового зіткнення на території України дав життя новим феноменам в культурному просторі цивілізованого світового суспільства початку ХХІ століття. Стійкість українського війська та самоорганізація соціуму, синергетична колективна відповідь українського суспільства на зовнішні та внутрішні екзистенційні виклики покликали надзвичайний рівень мотивації до активної усвідомленої дії в українському соціокультурному просторі. Світ усвідомлює біфуркаційний момент для всієї людської цивілізаційної культури через відмову від комфортних культурних стереотипів дисциплінарних суспільств, болісне проживання і вихід з-під дії культурних колективних травм. І це не є публіцистичним метафоричним виразом або гіперболою.

Картину світу найближчого майбутнього визначатимуть вітальність культури та масштаби культурних амбіцій нових міжнародних союзів, країн, груп та окремих людей. Своєю звитягою та стійкістю українське

суспільство саме зараз вказує світу на необхідність створення принципово іншої системи світового культурного лідерства в найближчій перспективі. Культурна креація такої картини світу можлива через оволодіння потенційною енергією, яка вивільняється при усвідомленій відмові від застарілих організаційних форм та принципів культурно взаємодії, створення на цьому нових «робочих» культурологічно-філософських тем в культурі, науці, технологіях.

Отже, важливим буде наголосити, що без пред'явлення випереджальних «інакших» передових культурно-філософських концептів, виокремлення мисленнєвих «інновацій» в поточному моменті не відбудеться їх реалізація в подальшому. Особливо актуальними стають наукові пошуки і культурно-філософське осмислення нових горизонтів культурної екзистенції, нової світобудови, нового існування людства в розширеному і поглибленому просторі, якого не треба побоюватись, а починати використовувати запропоновані простором нові можливості співіснування: ГТР- та AI-культури, останні відкриття в царині геному людини тощо. Саме українське суспільство, армія і народ, як колективний актор подає приклад виходу на межі моменту через проходження території страху, болю, екзистенційного ризику і загроз.

Складність початку і розгортання принципово інакшої наукової дискусії очевидна, більше того, наявний системний спротив йде з середини. Ключовою ознакою в цьому явищі є почуття страху як на стратегічному, так і на побутовому рівнях: страх вийти за межі усталених культурних правил і норм конкуренції. З іншого погляду, основна складність для внутрішнього соціокультурного простору полягає у відсутності сутнісно-перспективної відповіді на ключові граничні питання про смисли моменту війни та «довгу волю» в суспільстві як підґрунття для масштабного і цілісного мислення в міфодизайні іншого культурного простору. Ця відповідь необхідна для прояву незаперечної енергії дії через усвідомлену мотивацію до дії. Всі учасники поточного сценарію відповідальні за успішність або неуспішність майбутнього культурного проекту співіснування.

Проте, момент розгортається тут і зараз. І в ньому надзвичайно потужний ресурсний потенціал для впливу на поточну соціокультурну ситуацію як в середині країни так і в світі містить унікальний феномен українського мистецтва, презентований через культурну дипломатію. В умовах війни відбувається закономірне позбавлення зайвого та чужого, проявлення аутентичного та самобутнього, що додає унікальності українській культурі, робить її цікавою для інших культур.

За першим визначенням дослідника Ф. Баргхорном (США) у 30-х років ХХ століття поняття «культурна дипломатія» описувалось як маніпуляція культурними зв'язками із пропагандисткою метою. Політолог М. Каммінгс (США) за мету культурної дипломатії вважав сприяння взаєморозуміння. Основою культурної дипломатії початку ХХІ століття продовжує бути концепція політолога Дж. Ная (США), який став автором концепцій «м'якої» та «розумної сили». За цією концепцією, існує три механізми: культура, політичні цінності та зовнішня політика та три рівня її застосування: державний, суспільний і приватний [1].

Культурна дипломатія сприяє формуванню бренду країни і є суперсилою у подоланні культурних стереотипів. «Третім стовпом» поряд із безпекою та економікою в складі системи зовнішньої політики держави назвав культурну дипломатію канцлер Німеччини В. Брант. Більшість науковців відрізняють поняття культурної та публічної дипломатії, а назву «народна дипломатія» застосовують з метою наголосу на масштабності недержавної культурної взаємодії. За поглядами сучасних українських дослідників, а саме: культурологів Н. Мусієнко, М. Процюк, О. Розумної, економіста Г. Шамборовського, соціолога Т. Черненко, культурна дипломатія – це сукупність обмінів інформацією, ідеями та цінностями задля підтримки довготривалих відносин чи сприяння національним інтересам [2; 3; 4].

Моделі поведінкової реакції українців на різні виклики в різні історичні моменти, переосмислені і втілені в культурні продукти – живописні, літературні, музичні, кінематографічні, мультижанрові культурні проєкти та акції – стають дієвими інструментами для

транслявання тяглості української культурної традиції, висвітлення феноменальної ролі суспільного ідеалу в продюсуванні культури України в культурно-мистецькому просторі зарубіжжя початку XXI століття. Поряд з культурно-філософським осмисленням ситуації та вибудовуванням фахового дискурсу українська культурно-мистецька експансія і культурна дипломатія виконує роль провідника нової системи культурних цінностей, для власного суспільства також. Згадаємо декілька.

2022 рік, 100 років з дня прем'єри українського «Щедрика» в США. З нагоди свята в стінах легендарного Карнегі-Хол у Нью-Йорку відбулося святкування ювілею найвідомішої різдвяної колядки, записаної українським композитором Миколою Леонтовичем. Влітку 2023 року запланована виставка робіт Марії Приймаченко в лондонській арт-галереї Saatchi.

У 2021 році на всесвітньо відомому Байройтському фестивалі опери в Німеччині вперше за 145-років за пультом стояла талановита жінка – українка Оксана Линів, віртуозно диригуючи норавливим «Голландцем» Р. Вагнера і додавши до музики германського генія дешицу українського шарму. Василь Сліпак – всесвітньо відомий український оперний співак, соліст Паризької національної опери, волонтер, учасник Революції гідності та бойових дій на сході України з позивним «Міф» з 1997 року жив у Франції, провів успішні сольні тури країнами Європи. Нагороджений найвищою державною нагородою – орденом «Золота Зірка» та званням Героя України (посмертно).

У вересні 2023 року на Міжнародному Венеціанському кінофестивалі в програмі «Класика» відбудеться показ фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків»: ювілейний 80-тий найпрестижніший міжнародний кінофестиваль вперше презентує фільм С. Параджанова у рік 100-літнього ювілею режисера.

Як висновок. Культурно-мистецька українська спільнота та світова українська діаспора мають велике адвокаційне завдання: поки в держави Україна відсутні необхідні ресурси за об'єктивних причин, усіма доступними засобами розповсюджувати нюансовані культурні знання про Україну в євроатлантичній та загальносвітовій спільноті, будувати

ефективну структуру, де працюють правила гри, яка перебуває в діалозі і розвивається. Культурна емоція лишається на довго, породжує культурні смисли і спонукає до культурної дії та взаємодії.

Впродовж наступних досліджень передбачається розглянути питання виникнення мотивації в соціумі українського суспільства як історико-культурного феномену в момент біфуркаційного виклику і «товстого історичного часу», а також прояв «довгої волі» в архетипі українців.

Використані джерела

1. Парчевська В., Паніна І. Дискусія щодо поняття «культурна дипломатія». URL : <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/8422/8421> (дата звернення 05.12.2022).
2. Політика культурної дипломатії: стратегічні пріоритети для України: зб. наук.-експерт. матеріалів /за заг. ред. О. П. Розумної, Т. В. Черненко. Київ : НІСД, 2016. 92 с.
3. Процюк М. Публічна та культурна дипломатія як засіб «м'якої сили» України: запозичені моделі, реальні кроки та стратегічні пріоритети. *Зовнішня політика і дипломатія: традиції, тренди, досвід*. Серія «Політичні науки». 2016. Випуск 22. Частина 2. С. 21–28.
4. Шамборовський Г., Мусієнко Н. Завдання і можливості культурної дипломатії у розвитку сучасної держави та інститутів громадянського суспільства в Україні (програмний документ). *Агора*: зб. наук. ст. 2016. Випуск 14. С. 91–100.
5. Культурна дипломатія в часи невизначеності: як відбувся Міжнародний форум культурної дипломатії. URL : <https://theukrainians.org/kulturna-dyplomatiia/> (дата звернення 05.12.2022).
6. «Емоція лишається надовго»: три культурні менеджерки про soft power культурної дипломатії. URL : <https://creativeeurope.in.ua/posts/soft-power-cultural-diplomacy> (дата звернення 05.12.2022).
7. Культурна дипломатія: від самопізнання до само презентації. URL : <https://uaculture.org/texts/kulturna-dyplomatiya-vid-samopiznannya-do-samoprezentacziyi/> (дата звернення 05.12.2022).



Бурміцька Людмила Франківна
(Lyudmila Burmitska),
доцентка кафедри академічного і
естрадного вокалу та звукорежисури
Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, доцентка,
заслужена діячка мистецтв України
(Associate professor of the academic
department And pop vocals and sound
engineering Institute of Modern Art
National Academy of Culture and Arts
Management, Associate Professor,
Honored Artist of Ukraine)
<https://orcid.org/0000-0002-0904-4830>
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

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

**THE SONG CREATIVITY OF THE COMPOSER O. BURMITSKY
DURING THE RUSSIAN AGGRESSION OF 2022 – EARLY 2023.
SUBJECT AND RELEVANCE**

Воєнна агресія росії проти України, яка розпочалась 24 лютого 2022 року, кардинально змінила життя людей різних мирних професій. Багато сімей вимушені були покинути свої домівки, вивезти із зони бойових дій людей похилого віку та дітей у більш безпечні місця. Українське суспільство об'єдналось, щоб протистояти цьому лиху на військовому, гуманітарному, культурному фронтах.

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

культурних установ, особистостей і культурної пам'яті» [3].

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

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

Композитор прагнув заглибитись у світ, у якому зараз, під час війни, опинилось українське суспільство, щоб зрозуміти всі переживання, проблеми та потреби того часу та через пісню, засобами музичної виразності, підняти бойовий дух військових і цивільних громадян, підтримати родини, які залишались в зоні бойових дій, або вимушені були покинути свої домівки й поїхати в західні області України чи за її межі, достукатись до сердець та вилікувати душі людей, які постраждали від російської агресії, зміцнити віру у перемогу [2].

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

яке також писав композитор, стверджували віру в міцність і незламність Збройних сил України, підіймали бойовий дух і додавали сил для протистояння російській агресії.

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

У перший місяць війни була написана й пісня «На стомленій землі весна шепоче» (див.: <https://www.facebook.com/watch/?v=1138565563362723>) також на вірші Дмитра Хоми, яку виконали солістки Академічного ансамблю пісні і танцю Державної прикордонної служби України (ДПСУ) Олена Назарова, Ірина Рябко та заслужений діяч мистецтв України Людмила Бурміцька. Вокальні треки співачки надсилали Олександрю з різних куточків України, куди вимушені були виїхати з дітьми на початку війни.

Пісенні композиції періоду першого року російської воєнної агресії: «Ніхто крім нас» на вірші знаного українського поета-пісняря Вадима Крищенка, «Запалюю свічу», «Новий рік 2023» на вірші Дмитра Хоми, «З нами правда, браття», «Дамо жару» на вірші Миколи Яроша, «Ми єдині» на вірші Володимира Вакулича об'єднують мелодичні звороти рішучості, сили, протистояння, енергії та емоційної напруги, так званого «драйву».

Особливого значення набула пісня, написана ще у 2014 році та виконана Академічним ансамблем пісні і танцю Державної прикордонної служби України «Це війна» на слова Олександра Смика (див.: <https://fb.watch/jmuR4HMCNh/>). У 2022 році ця пісенна композиція прозвучала у виконанні польської співачки Олександри Журавель на телевізійній антивоєнній акції, яку провели польські діячі культури на підтримку України.

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

Притаманний індивідуальному стилю композитора виражений мелодизм у поєднанні з національною характерністю та сучасними засобами музичної виразності проявились у написанні романсу «Ти любила мене» на слова Анатолія Вихруща та в пісні, де оспівується тепло материнської любові, вдячність та шана батькам «Матусю моя» на слова львівського поета Богдана Чудійовича. Солоспівам притаманна сучасність побудови мелодії, внутрішня експресія в поєднанні зі слов'янською широтою, різноманітність форми та тісний зв'язок музичного й поетичного образів.

Війна московії проти України дала поштовх для написання нових музичних творів на теми, які загострились та стали актуальними. Пісенні композиції митця отримали важливе для суспільства спрямування: патріотичне, антивоєнне, ліричне, збереження українських традицій та родинних цінностей. У ті тривожні дні композитор писав про те, що

відбувалось у житті кожного українця, чим дихало і жило суспільство. Пісні відображали найсвіжіші події того часу, про які потрібно було говорити зараз, а не колись. Саме в цьому полягає актуальність і цінність пісенної творчості Олександра Бурміцького в період воєнної російської агресії 2022 та початку 2023 років.

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

Використані джерела

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

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

3. Вікіпедія: вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B2%D0%BE%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%BB%D1%8C,_%D0%B8%D0%B4%D0%B8_%D0%BD%D0%B0_%D1%85%D1%83%D0%B9

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

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

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

B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0

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



***Вежневець Ірина Леонідівна**
(Iryna Vezhnevets),
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри вокального мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
(PhD in Arts, Senior lecturer Department
of the Modern Art Music National Academy of
Culture and Arts Management)
ORCID <https://orcid.org/0000000209721977>
i.vezhnevets@gmail.com
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ПРОДЮСУВАННЯ У СФЕРІ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА. ВИТОКИ

VOCAL PRODUCTION PERFORMANCE. LEAKS

Бути виконавцем на сучасній естраді – це не тільки реалізація свого творчого потенціалу, можливість передати слухачам свої думки і почуття під час інтерпретації вокальних творів. В умовах професійної праці співак мусить бути продюсером своєї творчості. На превеликий жаль, вся багатогранна продюсерська діяльність, найчастіше, лягає на плечі виконавця: контроль за творчим і виробничим процесом, фінансування проектів і їх просування, загальна реклама і комунікація з іншими виконавцями задіяними в творчому проєкті, навіть надання музичного матеріалу і створення умов для роботи. Все від бізнес-проєкту до

кінцевого результату, навіть в тих умовах, коли проєкт не приносить бажаного фінансового успіху. Контроль за роботою технічного персоналу, забезпечення чіткого виконання всіх етапів підготовчої і репетиційної частини у створенні якісного продукту та контроль за виконанням проєкту. Не буде зайвим нагадати і про «вишеньку на торті», «третю частину» проєкту, коли після закінчення концерту або вистави, потрібно виступити в якості прес-аташе, провести зустріч з представниками преси, спонсорами і «меломанами». Найважчою роботою залишається юридичний супровід і фінансові розрахунки. Саме тому, мабуть, більшість сучасних виконавців вирішують працювати автономно, щоб не нести матеріальну і моральну відповідальність за своїх колег.

Але метою цієї публікації є виключно музичне продюсування, що має на меті організацію і здійснення творчого проєкту з відповідною драматургією, чергуванням ладу мізансцен, архітектонікою і звуковою палітрою динаміки тембрів, яка наповнює життям унікальну акустичну атмосферу. Для розуміння цього явища необхідно згадати витoki продюсування вокального виконавства.

Американський дослідник Е. Айзенберг виокремив у академічній традиції три історичні етапи становлення музичного продюсування. Перше покоління продюсерів очолив Фред Гайсберг (1873–1951). Піаніст-аккомпаніатор, асистент лабораторії Е. Берлінера в 1898 р. був першим інженером звукозапису англійської фірми «Grammophone Company», хоча не вважав себе продюсером, скоріше діячем, відповідальним за пошук кращих музикантів для звукозапису.

Серед його перших праць в Лондоні декілька записів з голосом австралійського співака С. Ламонте, який в той час працював у ресторані «Rules» на Мейден-лейн. Саме Гайсбергу ми завдячуємо за унікальні записи легендарних музикантів і популяризації їх творчості, світових зірок Енріке Карузо (в Милані, 11 квітня 1902), Іегуді Менухін, Аделіна Патті, Франческо Таманьо, Федір Шаляпін, Беньяміно Джільї, Неллі Мельба, Джон Мак Кормак, Фріц Крейслер тощо. Він легко генерував творчі ідеї і створював умови для їх реалізації [5, с. 116–117]. Енріке Карузо сказав:

«Мої записи Victor будуть моєю біографією» (в США записи виходили під лейблом «Victor Talking Machine Company», з 1903 – нового рівня преміум-класу «Victor Red Seal»).

Гайсберг єдиний у світі продюсер, який створив запис співака-кастрата Алессандро Морескі (Alessandro Moreschi, 1858–1922, співак і хормейстер хору Сікстинської капели) останнього співака-кастрата. З 1870 року кастрація була офіційно заборонена, але у випадку з Морескі, це була гостра необхідність для збереження життя. Морескі навчався співу і хоровому мистецтву у Scuola Di San Salvatore).

Гайсберг першим продюсував записи з Індії (наприклад, Гаухар Джаан співав хаял, 2 листопада 1902) та Японії (більше 270 творів записано за один місяць 1903) Гайсберг працював у Росії, де його записи створили міцний творчий поштовх до розвитку музичного мистецтва в цілому і звукозапису як засобу продюсування (записи тенора Володимира Розинга – відомого в Європі як Вал *Розинг* (1890–1963, що навчався у Джорджа Пауела в Лондоні, Джованні Сбрільї і тенора Жана де Решке у Парижі).

Представник наступного покоління, англієць Уолтер Легге (1906–1979), був музичним продюсером (відповідно до всіх сучасних вимог), і не приховував того, що в своїй роботі спирався на досягнення попередника, але емпіричним шляхом він дійшов висновку, що робота музиканта повинна бути основана на плідній співпраці музиканта і продюсера.

Крім того, він намагався отримати якісну студійну запис як на публічному концерті, і підкреслював, що звукозапис мусить бути краще ніж «живе» виконання: музикант може працювати над виконавською технікою до тих пір, поки вона не буде досконалою. Запис дає можливість порівнювати інтерпретації, відшліфувати технічну якість і формувати свій особистий ідеал звучання, тоді як кінцевий результат дає можливість отримати відгук експерта про всі стадії «озвучування» музичного твору. [1, с. 117–119].

Третє покоління класичних продюсерів очолював Джон Калшоу (1924–1980). Його завданням було створити принципово новий продукт: запис – як *нову форму презентації музичного твору*, що якісно

відрізняється від публічного виконання. Запис і презентація опери «Електра» Ріхарда Штрауса (1968) стали видатною подією. Не тому, що були задіяні нові прогресивні технології звукозапису. Дебати з оперним критиком Конрадом Л. Осборном могли звести нанівець всі зусилля продюсера. Осборн вважав не припустимим запис класичної опери з додаванням засобів стереофонії, звукових ефектів в дусі радіотеатру. Тоді як Калшоу наполягав на тому, що «добре зроблений звукозапис повинен створювати те, що він називав «театром уяви» (англ. «*theatre of the mind*») [2, с. 23–26]. Тим не менш, навіть опера що створена для домашнього прослуховування, не може і не повинна викликати у слухачів ті ж враження, що і при відвідуванні оперних театрів, оскільки нові технології звукозапису дозволяють втілити в життя композиторський текст з усіма його фактурними нюансами більш повно в плані емоційної виразності, чим це можна здійснити в оперному театрі. Крім того, такий запис може зробити оперу привабливою навіть для тих людей, які ніколи на неї не ходять [1, с. 120–122].

Якщо на початку ХХІ століття зазвичай професійні музиканти за допомогою аудіозаписів насолоджувались фрагментами концертів зарубіжних виконавців, черпали натхнення у видатних митців, навчались тонкощам здобутків міжнародного мистецтва, то зараз *всі заняття* навіть молодших школярів відбуваються на кращих прикладах мистецтва, і поняття «уява», «візуалізація» та «когнітивно-візуальний підхід», уміле їх використання у процесі навчання – «сприяє розвитку самостійності, активності, творчо-пізнавальної діяльності учнів» мовою сучасних методик навчання. Так, кожен із застосовуваних компонентів має власні виражальні засоби та дидактичні можливості, що спрямовані на забезпечення оптимізації процесу навчання та популяризації мистецтва. Вокальне мистецтво не є винятком з правил.

Якщо згадати постать, що займалась продюсуванням масової музичної культури, особистість, що дорівнює своїми здобутками Ф. Гайзбергу, на початку 30-х років це є Джон Хаммонд (1910–1987). Під час подорожей Америкою він відкрив світу таких виконавців як: Каунт

Бейсі, Боб Ділан, Бессі Сміт, Тедді Уілсон, Арета Франклін, Біллі Холідей. Хаммонд зосередився на пошуках яскравих представників блюзового і джазового виконавства. Мотивуючи і стимулюючи їх творчу діяльність, Хаммонд створив галерею кращих зразків афроамериканської музики, що мала імпровізаційний характер.

Від початку 50 років ХХ століття продюсери отримали важелі впливу на формоутворення зразків масової музичної культури, завдяки винаходу многоканального магнітофону (1955) і звукозапису методом послідовного накладання шарів звуку. Саме з цього часу технології звукозапису є не тільки засобом фіксації акустичної музики, вони отримали статус нового *засобу створення музики*.

В історії звукозапису і продюсування першими були Еміль Берлінер, Берна Коутаз, Джон Калшоу, К. Роберт Файн, Фред Гайсберг, Клаус Хейманн, Ален Лансерон, Уолтер Легге, Едвард Льюїс, Годдард Ліберсон, Річард Мор, Тед Перрі, Кеннет Уілкінсон і у кожного своя історія відкриття зірок.

Використані джерела

1. Eisenberg E. The Recording Angel: Explorations in Phonography. E. Eisenberg. New York: McGraw-Hill Book Company, 1987. 264 p.
2. Culshaw, J. Ring Resounding / J. Culshaw. London: Secker & Warburg, 1968. 276 p.

*Грищенко Валентина Іванівна (Hryshchenko Valentyna),
кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри
академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
відмінник освіти України
(Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of
Academic and Pop Vocal and Sound Engineering National Academy of Culture
and Arts Management, Excellence in education of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

МЕТОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ, ЩО ВИКОРИСТОВУЮТЬСЯ ДЛЯ ПРОСУВАННЯ АРТИСТА АБО МУЗИЧНОГО ТВОРУ

METHODS AND TECHNOLOGIES USED TO PROMOTE AN ARTIST OR A MUSIC WORK

Музична індустрія як і будь-який інший вид бізнес є економічною одиницею. Ключовим товаром на цьому ринку є творчий продукт, а інформаційне охоплення індустрії дає їй перевагу перед будь-яким конкурентом. Тому, шоу-індустрію завжди можна розглядати з точки зору класичної бізнес-моделі. Кожен успішний бізнес зазвичай проходить через кілька базових етапів: *планування, запуск, зростання та становлення.*

Артисти та їх творчий продукт проходять через аналогічний процес. Однак, не всі прибуткові бізнеси стають популярними брендами. Це пояснюється тим, що все залежить виключно від нішевого характеру та конкурентоспроможності пропонованих ними продуктів .

Просування є основним інструментом для підвищення популярності артиста та його творчих продуктів. Вже замало записати трек, віднести на радіо і покласти на полицях цифрових магазинів. Зростання конкуренції в музичній індустрії, поява «народних артистів» і збільшення каналів розповсюдження музичного контенту (соціальні мережі) призвело до того, що авторам та артистам стає дедалі важче і дорожче просувати свої музичні твори.

Ніні існує кілька перевірених методів просування («промоушн») артиста або музичного твору, що зарекомендували себе. Розглянемо кожен із них. У професійному середовищі шоу-бізнесу «промоушн» – це

термін, що означає сприяння популярності цільової аудиторії творчої одиниці та розширення цієї аудиторії на різні географічні регіони.

Концертна діяльність. Даючи багато концертів, творча одиниця (артист, гурт) може заявити про себе великій кількості людей, які відвідують конкретне місце, де відбувається цей виступ. Основна складність полягає в тому, що публіка часто не готова сприймати нове і вважає за краще слухати старе та знайоме.

Однак, позитивна сторона полягає в тому, що серед широкої публіки трапляються заможні меломани з хорошими організаторськими здібностями, тому якщо ви зможете справити враження на публіку, то зможете домогтися гарного просування в плані популярності, в пізнаваності імені та кількості замовлень від компаній.

Випуск альбому. Цей спосіб складний та дорогий, і вимагає професійної команди. Також, він не може бути першим кроком у процесі просування. Це пов'язано з тим, що без певної популярності артиста (гурту) рівень продажів дисків буде нульовим або дуже низьким, і не покриє витрати на продажі, не кажучи вже про прибуток.

Участь у фестивалі. Музичні фестивалі – це чудовий спосіб не лише привернути увагу відомих продюсерів, а й, що не менш важливо, привабити слухачів з усієї країни. Це відбувається тому, що фестивалі приваблюють більше людей, ніж клубні концерти, і ці люди приїжджають з різних міст. Такі заходи відвідують і представники різних секторів громадськості, що приходять на фестиваль як аудиторія з різними цілями.

Інтернет. Всесвітня павутина поступово знижує роль продюсерів і медіа індустрії загалом. Дедалі частіше користувачі завантажують музику з Інтернету і дивляться відео виключно в мережі. Це стає найважливішим методом просування артисту (колективу) і в найближчому майбутньому ця тенденція буде тільки посилюватися, тому бажано не упустити цю можливість вже сьогодні.

В Інтернеті також існує низка професійних ресурсів для музикантів, де вони можуть розміщувати свої mp3-файли, щоб відвідувачі цих сайтів могли їх прослухати та оцінити. Однак популярні вони саме серед

музикантів. Цей метод може слугувати платформою для розширення їх музичних зв'язків.

Веб-сайти не вважаються ефективним засобом просування артиста або групи. Ви можете використовувати веб-сайт для інформування людей, які є шанувальниками артиста або гурту. Однак, не варто очікувати, що багато людей випадково зайдуть на ваш сайт і виявлять бажання познайомитися з вашою творчістю через пошукову систему. Проте, веб-сайт необхідний для музичного проекту.

Сайт є візитною карткою артиста (гурту) і необхідний як кінцева точка залучення публіки під час використання інших методів просування в Інтернеті. Він має містити всю найцікавішу інформацію про гурт, музику, фотографії, афіші концертів тощо. Надайте фанатам можливість спілкуватися.

Соціальні мережі – досить поширений спосіб просування артиста чи гурту. Соціальні мережі характеризуються тим, що користувачі мережі активно діляться цікавою інформацією, відео та музикою.

Онлайн Інтернет-радіо здебільшого дуже добре розвинене у англomовному сегменті Інтернету. Наприклад, на потоковому сервісі jango.com, користувачі вибирають канал наприклад, Radiohead, і починають слухати гурти зі схожою тематикою, як от Muse, Placebo, Oasis, Kasabian і, звісно, Radiohead. Приблизно кілька разів на годину транслюються менш відомі гурти, і ви можете одразу ж проголосувати за них позитивно чи негативно.

Однак, оскільки користувачі цього сайту здебільшого іноземні, цей ресурс не вважається придатним для україномовних груп. Принцип роботи цього ресурсу дуже простий. Ви завантажуєте свою музику, визначаєте свою цільову аудиторію і вибираєте музикантів схожого з вами жанру.

Потім завантажену музику програвать користувачам jango.com упереміш з обраними вами популярними виконавцями. Голосуючи за свою музику, ви можете отримати нових шанувальників. А також ви можете переглядати звіти про те, як слухають вашу музику.

На відміну від поточкових ресурсів, *онлайн-радіо* орієнтується на вподобання користувачів, і ці станції транслюють заздалегідь налаштовані

плейлисти з музикою, що ґрунтується на вподобаннях ведучого. Іншими словами, це майже те ж саме, що і звичайне радіо, за винятком того, що воно транслюється через Інтернет.

Ще один спосіб просувати свій бізнес-створити *вірусне відео*. Вірусне відео – це таке відео, яке після перегляду викликає у людей бажання негайно відправити його друзям або поділитися посиланням. Звичайно, заздалегідь передбачити його ефект неможливо, але спробувати все ж варто. Адже, якщо відео влучає в ціль, ефект вражає і миттєво поширюється мережею. До того ж, для цього непотрібна професійна зйомка, потрібно лише знайти правильний прийом.

Якщо відео сподобається аудиторії блогера, вона із задоволенням поділиться ним зі своїми друзями та знайомими, і врешті-решт ім'я виконавця (гурту) помітять.

Скандал. Цей метод підходить для «піару» і «підтримки інтересу» до громадських діячів. На ранніх етапах вашої кар'єри він може дати найнепередбачуваніші результати і, найімовірніше, буде прямо протилежний тому, чого ви хочете.

У підсумку можна зазначити, що роль продюсера сьогодні вкрай важлива. Це пов'язано з тим, що саме продюсер створює кумирів для мільйонів людей – нових «зірок». І від того, як продюсери просувають імідж своєї музики та артистів, залежить, яким виросте нове покоління.

Існує безліч різних методів та технологій просування артистів і музичних продуктів. Потрібно використовувати різні методи, але для досягнення найкращих результатів необхідно враховувати закони бізнесу.

*Грінченко Світлана Іванівна (Svitlana Grincenko),
старший науковий співробітник Українського центру культурних
досліджень, кандидат соціологічних наук
(Senior Research Fellow at the Ukrainian Center for Cultural Studies,
Candidate of Sociological Sciences)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

КУЛЬТУРНА СКЛАДОВА СТРАТЕГІЇ МІСТА: ПРІОРИТЕТИ ТА ВИКЛИКИ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ

THE CULTURAL COMPONENT OF CITY STRATEGY: PRIORITIES AND CHALLENGES IN WARTIME

***Анотація.** Дослідження присвячене аналізу культурної складової стратегії міста у час воєнного стану та післявоєнний час. Розглядаються питання розробки культурних стратегій міст України, вплив зовнішніх чинників на цей процес, а також міжнародні заходи та конференції, спрямовані на відновлення культурного сектору.*

***Ключові слова:** культурна стратегія, міжнародна співпраця, фінансування культури, міграційні процеси, соціальні зміни, відновлення культурної спадщини.*

***Abstract.** The study is devoted to the analysis of the cultural component of the city strategy in wartime and post-war periods. It examines the issues of developing cultural strategies for Ukrainian cities, the impact of external factors on this process, as well as international events and conferences aimed at restoring the cultural sector.*

***Key words:** cultural strategy, city, wartime, post-war period, international cooperation, cultural financing, migration processes, social changes, restoration of cultural heritage.*

Розвиток міської культури в умовах воєнного та післявоєнного часу вимагає спільного бачення та планування. В реаліях сьогодення, культурна складова «Стратегії міста» має стати ключовим документом, який визначатиме напрямки змін та їхнє призначення для всіх учасників культурного процесу. Процес розробки культурних стратегій міст України суттєво впливає на зовнішні чинники, такі як геополітичні події, економічні виклики, міграційні процеси та глобальні зміни в сфері безпеки та міжнародних зв'язків.

Міжнародні заходи, такі як Ukraine Recovery Conference (URC) та конференції за підтримки ЮНЕСКО, відіграють ключову роль у формуванні міжнародної підтримки для сталого відновлення, реформування та модернізації культурного сектору України. Ці заходи демонструють активні зусилля України та міжнародної спільноти в напрямку відновлення культурного сектору, що є важливим аспектом для збереження національної ідентичності та підтримки людського капіталу в умовах війни.

Провідним документом щодо бачення майбутньої загальнонаціональної стратегії культури України стала «Матриця реформ», яка акцентує увагу на розвитку спроможностей українських культурних інституцій, підтримці сектора креативних індустрій та зміцненні міжнародних культурних зв'язків. Повоєнне відновлення культурної сфери України є невід'ємною частиною загального процесу відновлення країни і має включати в себе розвиток людського потенціалу, підтримку митців, науковців, а також створення платформ для культурного обміну.

Залучення всіх зацікавлених сторін, таких як неурядові організації, бізнес, університети та громади, є критично важливим для створення інклюзивного процесу відновлення.

Чітке розмежування повноважень між різними рівнями влади дозволить оптимізувати управлінські процеси, забезпечуючи ефективність реалізації культурних програм.

Визначення конкретних цілей та ключових показників ефективності для культурних інституцій сприятиме моніторингу прогресу та коригуванню стратегій у процесі відновлення. Таким чином, інтеграція цих компонентів забезпечить не лише збереження культурної спадщини, а й сприятиме формуванню нової, сучасної культурної ідентичності України, що відповідатиме європейським стандартам і цінностям.

Безсумнівно, що будь-який загальнонаціональний план повинен бути конкретизований до рівня регіонів та громад, щоб врахувати різноманітність базових показників, рівень міграційних процесів та

ступінь пошкодження критичної і житлової інфраструктури. Саме розробка відповідних планів і стратегій на локальному рівні забезпечить більш комплексний і інклюзивний процес відновлення.

Тому з 2022 року стратегія розвитку міст, а також стратегія розвитку територіальної громади набула статусу обов'язкового документу. Незважаючи на обов'язковість стратегій для територіальних громад, у містах залишається відсутнім єдиний нормативний акт, який би чітко регулював взаємозв'язок між Стратегією розвитку міста та іншими документами різних рівнів, що впливають на його розвиток, зокрема у культурній сфері. На національному рівні існує зрозуміла ієрархія між стратегічними документами, що сприяє узгодженості політик у різних галузях, у тому числі в культурі. Водночас у містах відсутнє чітке регулювання, яке б визначало, чи повинна Стратегія розвитку міста враховувати державні галузеві концепції, зокрема ті, що стосуються культури та збереження культурної спадщини.

Таким чином, в розробці стратегії міст інші важливі галузеві концепції, що мають безпосередній вплив на культурну сферу, залишалися поза увагою. Взаємозв'язок між «Стратегією розвитку міста» та іншими документами місцевого рівня, які визначають культурні пріоритети, реалізується через план заходів з її впровадження. Проте зв'язок між Стратегією та Програмою економічного і соціального розвитку, яка також впливає на культурний контекст міста, залишається нечітким, попри те, що обидва документи мають трирічний цикл затвердження. Це вказує на відсутність чітко визначених концептуальних відмінностей між ними.

Особливої уваги заслуговує відсутність регуляцій, що визначають взаємодію між Стратегією, Планом заходів з її реалізації та міськими цільовими програмами, включно з тими, що стосуються розвитку культурних інституцій та ініціатив. Відсутність окремих норм щодо розробки та впровадження міських галузевих концепцій, особливо у культурній сфері, значно ускладнює системний підхід до управління розвитком міста.

Отже, проведений аналіз вказує на необхідність удосконалення системи стратегічного планування у містах, щоб забезпечити інтеграцію та узгодженість між документами, що регулюють розвиток культурної сфери, та враховувати актуальні виклики і реалії сучасного урбаністичного середовища.

Використані джерела

1. Про утворення Організаційного комітету з підготовки та проведення Конференції з питань відновлення України (URC 2024) в м. Берліні : Розпорядж. Каб. Міністрів України від 17.09.2024 р. № 885-р . URL : <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-utvorennia-orhanizatsiinoho-komitetu-z-pidhotovky-ta-provedennia-konferentsii-z-pytan-vidnovlennia-ukrainy-urc-2025-v-italiiskii-respublitsi-i170924-885> (дата звернення: 22.09.2024).

2. Назаренко Ю., Сирбу О. Стратегії розвитку міст: удосконалення підходів. Приклад Києва | Cedos. Cedos. URL : <https://cedos.org.ua/researches/stratehii-rozvytku-mist-udoskonalennia-pidkhodiv-pryklad-kyieva/> (дата звернення: 22.09.2024).

3. Уряд запустив інтерактивний сайт Матриці реформ, де зібрані всі індикатори, зміст реформ та графік їх виконання. URL : <https://www.kmu.gov.ua/news/uriad-zapustyv-interaktyvnyi-sait-matrytsi-reform-de-zibrani-vsi-indykatory-zmist-reform-ta-hrafik-ikh-vykonannia> (дата звернення: 22.09.2024).



Дьяченко Володимир Валерійович
(*Volodymyr Diachenko*),

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного і
естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв (*Candidate of art,
Associate Professor of the Department of
Academic and Pop Vocal and Sound
Engineering National Academy of
Management of Culture and Arts*)

ORCID:

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

vdiachenko@dakkkim.edu.ua

м. Київ, Україна (*Kyiv, Ukraine*)

ТОНАЛЬНО-ТЕМБРАЛЬНИЙ БАЛАНС ФОНОКОМПОЗИЦІЙ У КОНТЕКСТІ ПРОДУКУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

TONAL AND TIMBRE BALANCE OF AUDIO COMPOSITIONS IN THE CONTEXT OF MUSIC PRODUCTION: PROBLEM STATEMENT

Анотація: стаття присвячена дослідженню проблем тонально-тембрального балансу у фонокомпозиціях, розглянутого у контексті музичного продакшну та сучасних технологій звукорежисури. Проаналізовано взаємозв'язок між технологіями звукозапису, обробки звуку та естетичними якостями музичних творів. Особливу увагу приділено проблемам сучасної звукорежисури внапрямі популярної музики, а також ролі тембральних ознак у створенні стилістично цілісних фонокомпозицій. Для імплементації цих питань у дослідженні проведено аналіз фонокомпозицій «Billie Jean» Майкла Джексона, які можна вважати класичним прикладом ідеальної гармонії між творчим задумом і технічними рішеннями.

Ключові слова: тонально-тембральний баланс, фонокомпозиція, музичний продакшн, звукорежисура, звукозапис, тембр, міксування, Майкл Джексон, «Billie Jean».

Abstract: The article is devoted to the study of the problem of tonal and timbre balance of audio compositions, which is considered in the context of music production and modern sound engineering technologies. The relationship between sound recording and sound processing technologies and the aesthetic qualities of musical works is analysed. Particular attention is paid to the problems of modern sound engineering in the field of popular music, as well as the role of timbre features

in creating stylistically coherent sound compositions. To address these issues, the study analyses Michael Jackson's song «Billie Jean», which can be considered a classic example of perfect harmony between creative intent and technical solutions.

Keywords: *tonal and timbre balance, phonocomposition, music production, audio engineering, sound recording, timbre, mixing, Michael Jackson, «Billie Jean».*

Вступ. Тональний і тембральний баланс – важливий інструмент у музичному продакшні, який впливає на те, як слухачі сприймають композицію, незалежно від її жанру чи епохи. Успішні музично-композиційні вирішення вимагають точного поєднання висоти і тембру для створення унікального звукового простору, що підсилює емоційне та художнє сприйняття музики.

Метою роботи є аналіз змін тонально-тембрального балансу в процесі музичного продакшну на прикладі звукозаписів музичних творів Майкла Джексона, видатного артиста та новатора в галузі поп-музики.

У сучасній музичній індустрії питання забезпечення якісного тонально-тембрального балансу є однією з ключових проблем у роботі звукорежисера та продюсера. Під тонально-тембральним балансом розуміють відповідність між різними елементами фонокомпозиції за тембром, частотними характеристиками, гучністю та їх відносним розташуванням у звуковому просторі. Від цього балансу залежить загальна звукова картина, емоційне сприйняття твору, а також його відповідність стилістичним та жанровим вимогам.

Об'єктом дослідження є фонокомпозиції у сучасному музичному продакшені, а предметом - тонально-тембральний баланс фонокомпозицій у контексті роботи звукорежисера.

Слід зазначити, що більшість досліджень розглядають питання звуку з боку технічного виконання, але менше торкаються інтеграції тонально-тембральних аспектів у продюсерське бачення та роботу над музичним стилем. Серед таких праць звернемо увагу на роботу Вільяма Мойлана, в якій автор аналізує процес мікшування, зосереджуючись на художньому підході до створення саундтреку, де важливу роль відіграють баланс і гармонія в тональних і гармонійних елементах. Ф. Рамзі і Т. Маккормік роблять ще один важливий внесок у своїй книзі «Звук і запис:

Застосування і теорія», де вони розглядають не тільки технічні, але й теоретичні аспекти звукозапису. Їхня праця особливо корисна для розуміння основних принципів виробництва звуку та застосування цих знань у реальних студійних умовах [2, с. 3].

Саймон Загорський-Томас у своїй книзі «Мистецтво виробництва звукозапису: Творча практика в студії» досліджує творчі процеси під час запису та продакшну, приділяючи увагу інноваційним підходам до організації студійної роботи. Джон Вільямс у своїй дисертації «Записуючи історію: Досліджуючи взаємозв'язок між музичним продакшеном та оповіддю» досліджує взаємозв'язок між музичним продакшеном та оповіддю, зосереджуючись на тому, як звукові рішення впливають на емоційну структуру твору [6, с. 4].

Цікава праця Марка Загера «Музичне виробництво: Посібник для продюсерів, композиторів, аранжувальників та студентів», в якій автор надає практичні рекомендації для музичних продюсерів, композиторів та аранжувальників, допомагаючи їм зрозуміти, як використовувати інструменти для досягнення тонального і тембрального балансу, необхідного в музичних композиціях [5].

Виклад основного матеріалу. Симбіоз мистецьких технологій в звукорежисурі передбачає використання різних методів досягнення бажаного результату, таких як еквалізація, компресія, реверберація, а також просторове розташування інструментів у міксі. Правильне використання цих інструментів допомагає зберегти стилістичну автентичність твору, водночас підкреслюючи індивідуальні особливості кожного інструменту та голосу.

Тонально-тембральний баланс залежить від декількох факторів. Наприклад, у різних музичних стилях вимоги до тембру можуть змінюватися: для рок-музики характерні насиченість середніх частот, агресивність звучання гітар та барабанів, тоді як для поп-музики важливою є чіткість вокалу та збалансованість між різними інструментами. В цьому контексті звукорежисер грає ключову роль у досягненні гармонійної інтеграції всіх елементів композиції.

Ключові аспекти тонального і тембрального балансу в музичному продакшні лежать в основі успіху звукорежисера, який не тільки працює над музичним матеріалом, а й створює відчуття простору і глибини, що підсилює настрій композиції. Отже аранжування, музичний, тональний (частотний) баланси стають ключовим елементом, який визначає, як слухач відчує пісню, на яких інструментах він зосередиться і як інтерпретуватиме загальну атмосферу твору. Звукорежисер контролює тональний баланс за допомогою мікшування, еквайзера, компресії та інших методів, щоб зберегти чистоту і виразність кожного інструмента у творі.

Звукорежисер контролює технічний аспект процесу запису та впливає на художній результат, працюючи над інтеграцією різних елементів композиції у гармонійне ціле, у процесі мікшування і мастерингу визначаючи місце кожного інструменту в звуковій картині.

Використання цифрових інструментів у забезпеченні тонально-тембрального балансу дозволяє точно контролювати кожен елемент у композиції, але одночасно це створює певні виклики, коли доводиться балансувати між природністю звучання та синтетичною прозорістю цифрового звуку. Для збереження автентичного звуку, продюсери часто поєднують аналогові інструменти з цифровими ефектами, створюючи унікальний баланс, характерний для конкретного треку.

Послідовна інтерпретація звукового образу пісні, імплементація точного тонального і музичного балансів в межах напряму поп-музики, вимагають особливого підходу до продакшну. У композиціях М.Джексона продюсери часто грають на контрастах між низькими та високими частотами, ритмом, панорамою, тональними кольорами та звуковими елементами-прикрасами, що створює особливу драматургію композицій. Такий підхід характерний для багатьох популярних хітів 80-х років, але в творчості Джексона він набуває особливого значення через його характерний вокал та унікальні рішення.

Наприклад, творчість Майкла Джексона та його продюсерів, зокрема Квінсі Джонса, ілюструє важливість таких змін у поп-музиці. Яскравим прикладом є пісня «Billie Jean», де музичний та тональний баланси

досягаються завдяки ретельному поєднанню бас-гітари та ударних. Продюсери зосередилися на бас-гітарі, яка створює глибину і ритмічну стабільність, в той час як верхній регістр, який включає вокал і синтезатори, забезпечує чітку і легко впізнавану мелодійну лінію. Це створює сильний контраст між глибоким басом і високими частотами вокалу.

Тембральні ознаки «Billie Jean» включають у себе чітко визначену ритмічну структуру, побудовану на основі драм-машини LinnDrum, синтезовані басові партії та акустичні елементи, такі як гітара та перкусія. Важливу роль у досягненні збалансованого тембру відіграла багатоканальна система запису та експериментів звукорежисера з його персональною технологією Acusonic Recording Process.

Звукорежисер Брюс Шведен, працюючи над цим треком, використовував техніку послідовної автоматизації рівнів, завдяки чому вдалося досягти чіткої динаміки між різними елементами композиції. Наприклад, вступ барабанів поступово знижується на 3 дБ, щоб забезпечити плавний перехід до вокалу М. Джексона. Це дозволяє створити ефект емоційного наростання, підкреслюючи вокальні партії та надаючи композиції структурної цілісності.

Робота Б. Шведена над піснею Майкла Джексона «Smooth Criminal» є гарним прикладом точних творчих і технічних рішень. Інтерв'ю та статті підкреслюють виняткову здатність звукорежисера поєднувати музичність з передовими студійними технологіями для створення звуку, який став культовим у поп-культурі [1]. У «Smooth Criminal» Swedien застосував унікальну комбінацію технік, щоб досягти динамічного, пробивного і захоплюючого звучання, яке характеризує трек. Одним з ключових елементів у продакшні стало ретельне використання просторових ефектів і стереозображень, які створили відчуття руху в міксі, що доповнило ритмічну і ліричну інтенсивність пісні. Також потрібно звернути увагу на акцент на чітких середніх частотах у поєднанні з ритмічними ударами. В даному випадку тембральні зміни використовуються для підсилення напруження й динаміки треку. Ударні мають особливо стиснутий і сконцентрований звук,

що створює відчуття негайності, тоді як синтезаторні фрази забезпечують атмосферу швидкого розвитку сюжету пісні.

Чіткість та глибина звучання голосу Джексона досягається завдяки використанню високоякісних мікрофонів, серед яких: Shure SM7, в парі з передпідсилювачами Neve 1084 і компресорами Universal Audio 1176LN. Це дозволило записати без спотворень динамічний діапазон вокалу Джексона, зберігаючи при цьому щільне, сфокусоване звучання, яке є невід'ємною частиною загальної естетики треку. Звукорежисер також точно користується автоматизацією та мінімально динамічною компресією, що, звісно, вплинуло на ідеальне позиціонування вокалу у насиченому аранжуванні фонокомпозиції.

Отже, геніальне розширення меж звукорежисури, а також поєднання Брюссом Шведеним музичного артистизму із технологічною точністю сприяли шаленій популярності легендарних альбомів Майкла Джексона.

Постановка проблеми. Музична звукорежисура вимагає інтеграції методології, звукотехнічних та творчих вирішень для досягнення цілісного музичного, тонально-тембрального балансу фонокомпозиції. Питання, яке постає перед продюсерами, полягає не тільки в технічній обробці звуку, але й у створенні емоційної насиченості музичного твору через баланс між різними звуковими елементами та об'єктами (музичними партіями в аранжуванні твору). Поп-музика 2020х років взагалі стає все більше електронною та більш технологічною, комп'ютеризованою, що відкриває нові можливості для творчого продюсування, але й вимагає глибшого розуміння акустичних та тональних особливостей фонокомпозиції.

Однак, зі збільшенням технічних можливостей зростає і відповідальність звукорежисера за створення творчого музичного продукту, який має відповідати вимогам замовника, естетичним критеріям. У сучасній музиці, де творчо-технологічна інтерпретація, технологія, звукотехнічні вирішення, музичний і тембральний баланси відіграють вирішальну роль у формуванні унікальності музичного стилю,

звукорежисери повинні знаходити баланс між технічними інноваціями та творчими завданнями.

Висновки. Творчо-технологічна інтерпретація, музичний та тембральний баланс у фонокомпозиції є одними з основних елементів, які визначає естетику та стилістичну цілісність музичного твору. Також сучасні технології звукозапису надають звукорежисерам безпрецедентні можливості для контролю над кожним елементом композиції, дозволяючи створювати складні та багатосарові звукові картини. А приклад композицій М.Джексона, праця його продюсера К.Джонса та звукорежисера Б.Шведена демонструє, як правильне використання технічних та творчих рішень творчої команди може сприяти досягненню досконалого музичного продукту.

Тонально-тембральний баланс у музичному продюсуванні відіграє ключову роль у формуванні загальної картини твору. Зміни тонального балансу у фонокомпозиціях М.Джексона демонструють, наскільки важливою є інтеграція технічних і художніх рішень для створення впізнаваного та емоційно насиченого звучання. Використання методології, звукорежисерських прийомів, звукотехнічної та музикознавчої інтерпретації, творчо-технологічного аналізу та контрастів між окремими звуковими елементами-прикрасами, ефектами, аранжуванням, музичним балансом, панорамуванням, басами та високими частотами, а також застосування сучасних технологій дозволяють продюсерам досягати високої якості звуку та забезпечувати стилістичну і жанрову автентичність творів. Подальші дослідження у цій галузі допоможуть вдосконалити основи звукотехнічного і музикознавчого аналізу, техніки музичного продакшну та звукорежисури для забезпечення гармонійного музичного, тонально-тембрального балансу у різних жанрах та стильових напрямках музики.

Використані джерела

1. Bruce Swedien, the Genius behind the Sound of Michael Jackson! (2024) mixingandmastering. Available at: <https://www.mixing-mastering-online.com/single-post/bruce-swedien-the-genius-behind-the-sound-of-michael-jackson> (Accessed: 17 September 2024).

2. Moylan W. *Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording*. New York: Routledge, 2015. 568 p.
3. Rumsey F., McCormick T. *Sound and Recording: Applications and Theory*. 7th edition. New York: Routledge, 2014. 658 c.
4. Williams J. *Recording the story: Exploring the relationship between music production and narrative*: phd. Queensland University of Technology, 2021.
5. Zager M. *Music Production: A Manual for Producers, Composers, Arrangers, and Students*. Rowman & Littlefield, 2021. 451 c.
6. Zagorski-Thomas S. *The Art of Record Production: Creative Practice in the Studio*. New York: Routledge, 2016. 314 p.

Єлисеєва Катерина Юріївна (*Kateryna Elyseeva*),
провідний концертмейстер,
старший викладач кафедри
академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(*lead accompanist, senior teacher of the department*
academic and pop vocals and sound engineering
National Academy of Culture and Arts Managers)
м. Київ, Україна (*Kyiv, Ukraine*)

ФЕСТИВАЛІ ДАВНЬОЇ МУЗИКИ ЯК ЯВИЩЕ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

EARLY MUSIC FESTIVALS AS A PHENOMENON OF POSTMODERNISM

У сучасній практиці музичного виконавства популярним напрямом стала реконструкція із максимальною культурно-історичною точністю та достовірністю, музичних творів середньовіччя, Ренесансу, бароко та раннього класицизму. Такий напрям музично-виконавського мистецтва отримала назву «аутентичного», або «історично-поінформованного», виконавства. Часто музичним матеріалом є ноти невідомих творів, знайдені в бібліотеках та архівах, якто табулатури середньовіччя та Ренесансу, партитури барочних опер, симфонічні та камерно-інструментальні твори раннього класицизму. За жанрової ознакою давня музика доволі різноманітна, – це і вокальна музика (а capella та камерна), інструментальна, симфонічна, опера та балет. Хронологічно вона обіймає період від X до початку XIX століття.

Часто музичним матеріалом є ноти невідомих творів, знайдені в бібліотеках та архівах – табулатури середньовіччя та Ренесансу, партитури барочних опер, симфонічні та камерно-інструментальні твори раннього класицизму. За словами творчого керівника Центру барочної музики у Версалі Бенуа Дратвіцького, «французькі архіви та бібліотеки буквально через край переповнені невиданими творами; із 500 опер, складених у Парижі у XVIII столітті, у наш час було виконано поки що лише чверть». Також і навпаки, можуть виконуватися популярні музичні твори, їх звучання на старовинних інструментах, або відтворених за зразком, набуває нових кольорів. Такі, наприклад, добре відомі сонати віденських класиків, що звучать зовсім по-іншому на історичному фортепіано, ніж на сучасному роялі. Інші засоби, що вирізняють саме історично-поінформоване виконавство від традиційного, – це настройка за камертоном з частотою 432Гц, вибір темпів у творах, інтерпретація нотного матеріалу (наприклад, мелізмів), вокальна та інструментальна техніки безвібратного звучання тощо.

Популяризація давньої музики шляхом проведення тематичних музичних фестивалів стала набувати популярності у світі із середини ХХ століття. Найстарішими фестивалями давньої музики є фестиваль у місті Індіанаполіс у Сполучених Штатах Америки, який щорічно проводиться там з 1966 року, та фестиваль у місті Інсбрук в Австрії, який було започатковано у 1976 році, також проводиться щорічно. Із того часу географія фестивалів поширюється. Багато фестивалів проводять Німеччина, Франція, Італія. З 2002 року фестиваль давньої музики стали проводити і в Україні, у місті Львові. Фестивалі стають своєрідною «резиденцією» для співпраці музикантів.

Поява фестивального руху давньої музики хронологічно співпадає зі зміною загальнокультурної парадигми на постмодерністську. Культурологічний аспект цього явища сучасного життя ще потребує філософсько-естетичного осмислення. Постає питанням чи є фестивалі давньої музики явищем постмодернізму? І якщо так, то які принципи для цього явища характерні?

Традиція постмодернізму у своїй суті робить відсилання до минулого. І давня музика є тим джерелом, що у виконавстві знаходить сучасне життя, а аутентичне виконавство є тим напрямом, що підтверджує ідею Умберто Еко про відкритість твору для безлічі інтерпретацій (і хоч це було сказано для літературних творів, до музики це також цілком може бути застосовано). У своїй інтерпретації аутентисти намагаються йти шляхом заперечення класичної музичної традиції у виконанні старовинної музики, вони намагаються нівелювати цей вплив. При такому підході, з одного боку, можна говорити про спробу усунення сучасних культурних впливів. З іншого боку, подібна інтерпретація також стає методом сучасної культури, засобом доторкнутись до минулого і виразити через нього сьогодення. Це погляд на твір дослідника, який здобув певні знання у минулому. Заперечення сучасних культурних впливів у інтерпретації твору є не більше, ніж використання інших методів для пізнання історії та культури.

Принцип цитатності, притаманний постмодернізму, також знаходить своє відображення у явищі аутентичного виконавства. За великим рахунком, всяке виконавство є цитатою порівняно з імпровізацією, авторським виконанням. А фестиваль можна розглядати як гру, дійство карнавального характеру, яскраве і екзотичне, і в той же самий час направлене на пошуки сучасною людиною своїх витоків.

Використані джерела

1. В Празі почався міжнародний фестиваль старинної музики. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://www.vinegret.cz/101865/v-prage-nachalsia-mezhdunarodnyi-festival-starinnoi-muzyki>
2. Eco U. The open work. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989. 285 p.
3. Homepage – Innsbrucker Festwochen der Alten Musik [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://www.altemusik.at/de>
4. Indianapolis International Baroque Competition – INDIANAPOLIS EARLY MUSIC. *INDIANAPOLIS EARLY MUSIC*. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://iemusic.org/concert-1-1-3-2>



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

Zaitsev1967@gmail.com

м. Ужгород, Україна (Uzhgorod, Ukraine).

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

доктор культурології, професор, в.о. завідувача,
професор кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури, професор кафедри
режисури та акторської майстерності

імені народної артистки України Лариси Хоролець НАКККиМ,
заслужений діяч мистецтв України (doctor of cultural studies, professor,
Acting head, professor of the department of academic and pop vocals and sound
engineering, professor of the department of directing and acting named after
People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets, Honored Artist of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

МАЛА СЦЕНА В ЗАКАРПАТСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ XXI СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

THE SMALL STAGE IN THE TRANSCARPATHIAN THEATRICAL SPACE OF THE XXI CENTURY: A CULTURAL ASPECT

В умовах існування українського театру XXI століття активним пошуком є нові способи організації діалогу з глядачем, необхідною умовою якого є єдиний театральний простір, який частіше стає об'єктом для теоретичного дослідження. Культурологія довгий час не зверталася до вивчення цього аспекту існування театральної культури, відносячи проблему театального простору до сфери інтересів театрознавців та мистецтвознавців.

У зарубіжній та українській культурології, мистецтвознавчих працях дослідники проблеми театального простору Г. Крег, П. Брук, Є. Гротовський, О. Демідко, О. Колісник, А. Алішер, О. Островерх, К. Юдова-Романова, П. Паві розглядають простір, як частину театральної культури.

Дослідження театральної культури, основних тенденцій її розвитку та особливостей функціонування в певний історичний період на сьогоднішній день ускладняється відсутністю чітко визначених категорій та понять. Культурологічний підхід вимагає вироблення понять, які дозволили б підійти до послідовного глибокого осмислення всього різноманіття явищ та процесів сучасної театральної культури. Одним із таких понять є «театральний простір».

Дослідник П. Паві вважав, що театральний простір «складається зі сценічного простору – простору сценічного майданчику, де відбувається сценічна дія; ігрового простору – простору присутності гри актора; простору глядача» [3, с. 362]. На думку Ю. Лотмана, який стверджував, що «театральний простір ділиться на дві частини: сцену і зал для глядачів, між якими складаються відносини, що формують деякі з основних опозицій театральної семіотики» [2, с. 318].

Розглядаючи основні тенденції розвитку та функціонування театального простору ХХІ століття, можна стверджувати, що однією з найпоширеніших і стійких тенденцій є Мала сцена. Мала сцена, як породження радянської театральної культури ХХ ст., відрізняється від Малої сцени ХХІ ст. Її поява в театрах у 70-80 рр. ХХ ст. обумовлена радянською театальною культурою: особливими відносинами держави та творчої інтелігенції та змінами культурної політики держави. Мала сцена стала реакцією на зростання та розвиток великих міст, на культурні процеси на тлі яких відбувається втрата цілісності самосвідомості людини. Не випадково життя більшості українських театрів у великих містах України відбувається під гаслом «Пошуку однодумців». Таким місцем для творчих однодумців стає – мала сцена.

Обмежений простір Малої сцени завжди висував вимоги до роботи режисера та художника. Своєрідність малої сцени в тому, що вона лаконічна, аскетична і більше близька до складних театральних жанрів, які апелюють до глядача інтелектуального, який прагне доторкнутися до глибинних проблем, які вирішує високе мистецтво. Мала сцена дає

можливість сконцентрувати на невеликому просторі гри зусилля актора, режисера та художника.

Робота режисера та художника при постановці вистави, полягає у необхідності враховувати малі обсяги сцени, і шукати спосіб спілкування із глядачем, найбільш адекватний для даної організації сценічного простору.

Театрально-декораційне мистецтво малої сцени зазнає важливих змін і проходить серйозні випробування, оскільки вистава повинна бути оформлена малими можливостями та прагнути до тієї простоти, яка допоможе глядачу пізнати драматургію сценічного твору.

Театральний простір, який створює художник для вистав малої сцени не має виглядати занадто театральним, але бути справжнім. Міра умовності в оформленні зовсім інша, ніж на великій сцені. Неможливість встановлення великих декорацій дає поштовх у розвитку інших виразних засобів, таких як гри світла, відео проєкції, реквізиту, елементів декорацій та меблів. Костюми для вистав на малій сцені вимагають уважної та ретельної роботи театрального художника, оскільки вони на близькій відстані від глядача будуть виглядати не справжніми.

Вперше в історії закарпатського театру Мала сцена була започаткована головним режисером Закарпатського українського музично-драматичного театру заслуженим діячем мистецтв України С. Мойсеєвим та головним художником С. Масловим у 1989 р. в приміщенні балетного залу українського театру. Пропрацювала вона недовго, було поставлено лише декілька вистав, фінансової підтримки від дирекції театру не отримала.

Мала сцена ХХІ ст. знову представлена лише мистецтвом Закарпатського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені братів Шерегіїв. Саме в тому приміщенні балетного залу на 3 поверсі театру у квітні 2016 році відбулося відродження за участю молодих акторів та режисера-постановника театру, заслуженого артиста України М. Фіщенко. Першою прем'єрою стає

вистава «Спадкоємець» за однойменною п'єсою сучасного французького драматурга Лео Е. Манна (художник В. Степчук).

Відкриття Малої сцени театру стає майданчиком для творчих експериментів режисера та молодих акторів. Для роботи малої сцени починає підбиратися твори сучасної драматургії. Звернення до нової драматургії (А. Іванова, Н. Неждани), дало режисерам та художникам можливість привернути увагу до безпосередньо сьогоденних проблем, запропонувавши можливі шляхи їх вирішення у виставах театру: «Спадкоємець» Лео Е. Манна (реж. М. Фіщенко, худ. В. Степчук, 2016), «Круті віражи» Е. Ассу (реж. М. Фіщенко, худ. В. Степчук, 2017), «Краще залишайся мертвим» К. Ветдінгера (реж. М. Фіщенко, худ. В. Степчук, 2018), «В той же час наступного року» Б. Слейда (реж. М. Фіщенко, худ. В. Степчук, 2018), «С Училище» А. Іванова (реж. М. Фіщенко, худ. Л. Белая, 2019), «Я чекаю на тебе мій любий» Даріо Фо, Франка Реме (реж. В. Семенцов, худ. Л. Белая, 2019), «Ответка» Н. Неждани (реж. М. Фіщенко, худ. Л. Белая, 2022) [1, с. 138, 139].

Аналіз вистав дозволяє зробити висновок про те, що на даному етапі Мала сцена закарпатського театру була необхідна лише самим діячам театру, ніж масовому глядачеві. Глядач залишався вірним традиціям закарпатського музичного театру і частіше відвідував вистави на основній великій сцені театру.

На сьогодні мала сцена залишається творчим майданчиком для театральних експериментів штатних акторів та студентів Академії культури і мистецтв.

Таким чином, мала сцена в закарпатському театральному просторі ХХІ ст. є невід'ємною частиною театральної культури краю. Вона активно бере участь у пошуку нових формах сценічного втілення сучасної драматургії різних способів спілкування з глядачами.

Відкритий театральний простір сцени відповідно до категорії «театральна культура» розширяється смисловими рамки цього поняття, визначивши театральний простір як простір діяльності суб'єктів та взаємодії елементів театральної культури Срібної землі.

Використані джерела

1. Зайцев О., Зайцева Е. Театрально-декораційне мистецтво Закарпатського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв 1946–2021 рр. Ужгород : ПП Аутдор-Шарк, 2021. 246 с.
2. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Таллин : Александра, 1993. Т. 3. 480 с.
3. Паві П. Словник театру /пер. М. Якуб'як. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.



*Зосім Ольга Леонідівна (Olga Zosim),
докторка мистецтвознавства,
професорка, професорка кафедри
академічного і естрадного вокалу та
звукорежисури ІСМ Національної
академії керівних кадрів культури і
мистецтв (Doctor in Arts, Professor,
Professor of Academic and Pop Vocal and
Sound Directors Department of National
Academy of Culture and Arts
Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ПРОФЕСІЙНА САМОРЕАЛІЗАЦІЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ: ВІД МАГІСТРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ ДО НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

PROFESSIONAL SELF-FULFILLMENT OF HIGHER EDUCATION ACQUIRES OF ART SPECIALTIES: FROM MASTER'S CREATIVE PROJECT TO SCIENTIFIC RESEARCH

Із прийняттям закону «Про освіту» [1] був розширений спектр підготовки фахівців з мистецьких спеціальностей завдяки появі освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва, який передбачає не написання традиційної наукової роботи, а створення та публічне виконання творчого мистецького проєкту з відповідним науковим обґрунтуванням у вигляді

дисертації, яку має захистити здобувач у разовій спеціалізованій вченій раді. Ступінь доктора мистецтва вже давно існує в європейській освітній практиці, а віднедавна він став реалією й української.

На сьогоднішній день в Україні людей, що отримали ступінь доктора мистецтва, ще небагато, оскільки підготовка здобувачів розпочалася недавно, однак можливість одночасно поєднувати і творчість, і наукову діяльність для представників мистецьких спеціальностей є надзвичайно привабливою.

Втім, поєднання в освітній програмі творчої та наукової складової здобувачі вищої освіти можливо не лише на третьому (освітньо-творчому), а й на другому (магістерському) рівні. Йдеться про один з видів магістерської освітньої програми, а саме – освітньо-професійної, яка передбачає публічну демонстрацію творчого проєкту, що здійснюється у формі концертного виступу, та захисту його теоретичної роботи, що має назву анотація до творчого проєкту.

Анотація до творчого проєкту – це аналог магістерської роботи, але не на абстрактну теоретичну тему, часто далеку від мистецьких уподобань здобувача, а науковий текст, безпосередньо пов'язаний з його творчою діяльністю. Завдяки такій формі атестаційного екзамену здобувач має можливість професійної самореалізації та самопрезентації ще у процесі навчання.

Відзначимо, що в даному випадку йдеться не лише про творчу самореалізацію та самопрезентацію, а й наукову. І хоча форма й обсяг анотації до творчого проєкту часто є дещо меншим, ніж у класичній магістерській роботі (50 сторінок замість традиційних 80–90), часто наукова складова такого роду робіт є достатньо вагомою, особливо в тих випадках, коли йдеться про маловідомі або взагалі невідомі в українському культурно-мистецькому просторі твори.

Як приклад, наведемо творчий проєкт магістрантки НАКККіМ Антоніни Вінник «Геній Стівена Сондхайма» [2], де здобувачка не лише вперше в Україні виконала вісім сольних та ансамблевих композицій з мюзиклів класика американського мюзиклу С. Сондхайма (з них – дві

композиції у перекладі українською мовою), а й подала розгорнутий аналіз його життєтворчості та здійснила музикознавчий розбір мюзиклових композицій, що виконуються у проєкті.

Отже, в магістерському мистецькому проєкті відбувається не лише творча професійна самореалізація та самопрезентація здобувачів магістерського ступеня, а й наукова. А. Вінник як виконавиця планує розширити свій творчий проєкт і презентувати мюзикли С. Сондхайма для широкої публіки. З часом, можливо, вже після реалізації власних проєктів вона звернеться до наукової роботи, а саме теоретично узагальнить напрацювання з творчості класика американського мюзиклу в вигляді дисертації – доктора мистецтва або доктора філософії.

Аналогічним чином відбувається здобуття ступеня доктора мистецтва. Безумовно, професійні вимоги на третьому (освітньо-творчому) рівні є більш складними. Для музикантів здобуття ступеня доктора мистецтва передбачає однорічне навчання в асистентурі-стажуванні з подальшим дворічним продовженням за відповідною освітньою програмою, де здобувач має відповідним чином апробувати свій проєкт на концертах, а наукову складову – в публікаціях у вигляді статей в наукових фахових виданнях. Проте сама ідея поєднання творчої та наукової складової в магістерському творчому проєкті та творчого мистецького проєкту доктора мистецтва є ідентичною: здобувач виступає у звичному амплуа виконавця і лише доповнює його відповідною науковою складовою.

Таким чином, в творчому мистецькому проєкті музикант може не лише презентувати свою професійну майстерність як виконавця, а й науковця. Зазначимо, що деякі наукові обґрунтування творчого мистецького проєкту є серйозними дослідженнями, які поступаються роботам на здобуття ступеня доктора філософії лише обсягом.

Якщо доктор мистецтва прагне продовжити наукові студії, він має можливість вступити на програму підготовки докторів філософії.

Навчання на освітній програмі підготовки докторів філософії, у тому числі мистецьких спеціальностей, передбачає опанування компетенцій науковця, а не виконавця-практика.

Тим не менше, для здобувачів відповідного ступеня передбачена можливість розвитку як науковця, що у своїй науковій роботі поєднує теорію і практику.

Стандарти вищої освіти ступеня доктора філософії спеціальності 025 Музичне мистецтво передбачають здобуття відповідних компетенцій, серед яких «здатність ініціювати, розробляти і реалізовувати комплексні інноваційні проекти у сфері мистецтва та дотичні до неї міждисциплінарні проекти, лідерство під час їх реалізації» [3, с. 7].

Таким чином, здобувач, окрім безпосередньо наукової роботи, має можливість розробляти власні творчі проекти (як виконавець і як організатор), які стають підґрунтям практичної частини дисертаційного дослідження на здобуття ступеня доктора філософії.

Система вищої освіти України дає можливість професійної самореалізації та самопрезентації здобувачам як виконавцям і як науковцям на другому й третьому рівнях, завдяки цьому забезпечується гармонійність їх професійного розвитку.

Використані джерела

1. Про освіту: Закон України від 05.09.2017 р. № 2145-VIII: станом на 01.01.2023. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 01.03.2023).

2. Вінник А. І. Геній Стівена Сондхайма: анотація до творчого проекту на здобуття освітнього ступеня магістр; наук. керівник О. Л. Зосім. Київ: НАКККіМ, 2022. 68 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4571> (дата звернення: 01.03.2023).

2. Стандарт вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» для третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти. Київ, 2022. 14 с. URL : <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2022/09/19/025-Muz.mystetstvo-dok.filos.19.09.2022-834.pdf> (дата звернення: 01.03.2023).



Ищенко Катерина Володимирівна
(Katerina Ishchenko),
кандидат мистецтвознавства, провідний
концертмейстер кафедри академічного і
естрадного вокалу та звукорежисури ІСМ
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 академічного і естрадного вокалу
та звукорежисури 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 R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)



РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ОРГАНІЗАЦІЇ КОНЦЕРТІВ У КЛАСІ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ

ON THE ROLE OF THE CONCERTMASTER IN THE ORGANIZATION OF CONCERTS IN THE CLASS OF ACADEMIC SINGING

Як відомо, одним із цікавих та складних аспектів виконавської практики є мистецтво ансамблю, який, своєї черги, стає широким полем

для реалізації творчого потенціалу виконавців. Виходячи із загальної картини музичного мистецтва, можна сміливо стверджувати, що тандем вокаліста та піаніста, поряд із камерно-інструментальним ансамблем, є унікальним за своєю багатофункціональністю. На жаль, у сучасному виконавському просторі досі поширена думка про «другорядність» концертмейстера, який, зокрема, акомпанує академічному вокалісту. Часом піаніст сам «відходить» на другий план, підкоряючись волі соліста, що негативно впливає на творчий процес загалом. У зв'язку з цим, видається цікавим висловлювання відомого концертмейстера Вазі Чачави, який визначив для себе творче кредо – «потрібно вміти підкорятися активно».

Проблема виховання та становлення піаніста-концертмейстера як самостійного спрямування у виконавстві все частіше стає предметом дослідження у вітчизняному музикознавстві [1; 2; 3]. Так, у статті «Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності» [4] автор, спираючись на міркування відомих музикантів та критиків про роль концертмейстера як учасника творчого процесу, обґрунтовує необхідність дослідження еволюції цього аспекту піаністичної діяльності та визнання її паритетної ролі в ансамблі.

Нагадаємо, що «концертмейстер» у перекладі з німецької звучить як «майстер концерту», що вже дозволяє розмірковувати про рівноправну участь концертмейстера не лише у процесі навчання студента-вокаліста, а й в організації різноманітних виступів, зокрема – концертів вокальної музики.

Професійні функції концертмейстера синтезують у собі як виконавські, так і педагогічні, а часом і організаційні навички. Саме піаніст-концертмейстер протягом усього концерту перебуває на сцені із солістами, особливо якщо йдеться, наприклад, про збірні концерти, участь у яких беруть кілька виконавців. Цю проблему можна розглянути на прикладі концертів класу, в яких концертмейстер, поряд з педагогом, є головною ланкою у підготовці до виступу.

Одним з основних завдань, що постають на початковому етапі як перед педагогом, так і перед концертмейстером, є підбір програми

концерту загалом і вибір репертуару зокрема. Тут, безсумнівно, слід враховувати кілька факторів. Насамперед, рівень професійної підготовки виконавців, що дозволяє показати загальну картину, уникаючи порівняння слухачами студентів різних курсів. Саме у такому контексті зручно вибудовувати стилістичну концепцію концерту. Так, відомо, що для студентів молодших курсів як навчально-методичний матеріал використовуються арії композиторів XVI століття, які водночас є надзвичайно цікавими сторінками вокальної музики загалом. Як демонструє практика, виконання старовинних арій і арієт на початку концерту не тільки сприяє вибудовуванню загальної концепції, заснованої, наприклад, на хронологічному принципі (від віддалених епох до сучасності), але й дає можливість співакам-початківцям проявити себе.

Значну роль під час підготовки до концерту відіграє, безумовно, репетиційний компонент. Слід зазначити, що, на наш погляд, він відрізняється від стандартних занять, заснованих на робочих навчальних процесах, результатом яких стають, зокрема, академічні концерти (заліки) та іспити. Підготовка до виступу концентрує увагу та зусилля студента не на тому, як оцінить його виступ комісія кафедри, а як прийме його публіка, критика якої ґрунтується на враженні «тут і зараз». Саме на репетиціях, у союзі піаніста-концертмейстера та співака народжується творче свято, що втілює спільні виконавські та мистецькі пошуки.

На цьому етапі надважливим є вміння концертмейстера, як одного з безпосередніх учасників музичної дії, організувати репетиційні заняття, а також вести музично-виконавський діалог зі співаками, в якому комунікативні ресурси піаніста – це необхідна складова успішної творчої діяльності загалом. У процесі репетицій зі студентами до завдань концертмейстера входить вибудовування візуальних, слухових, гармонічних, тембральних зв'язків, синтезу музики та слова, заснованих на інтелектуальному досвіді, художній практиці, глибокому розумінні задуму твору. Крім того, на репетиціях, а тим більше концерті, невід'ємною рисою піаніста є здатність швидко перемикає увагу, що зумовлено стильовою, художньою, жанровою різноплановістю опусів. Тут слід зазначити

принципові фактурні, формотворчі, тембральні та інші відмінності між оперним та камерним репертуаром вокаліста. На наш погляд, саме в романсах, як вершині камерного співу, взаємодія між вокальною та фортепіанною партією є найбільш складним і багатограним діалогом, який часом переходить у паралельні монологи. Водночас арії та сцени з опер вимагають від концертмейстера зовсім інших навичок. За спостереженням Н. Ашихміної, майстерність «втїлити на роялі різні темброві та штрихові особливості оркестрових інструментів залежить багато в чому від музичної обдарованості концертмейстера, розвиненості його внутрішнього слуху і можливості почути і уявити необхідне звучання» [5, с. 43].

Кульмінацією спільної роботи, що базується на виконанні завдань, окреслених вище, стає безпосередньо концертний виступ. Концертмейстер завжди повинен пам'ятати, що вокаліст – це єдиний музикант, який сам і є інструментом, налаштування якого залежить від багатьох зовнішніх чинників: від погоди до останнього штриху в сценічному костюмі. Також важливу роль відіграє вміння концертмейстера інтуїтивно, підсвідомо відгукуватися на емоційну інформацію, що виходить від соліста, і, відповідно, бути готовим до будь-яких форс-мажорних обставин. Тут йдеться про здатність сприйняття непередбачуваних ситуацій і подій, що, своєю чергою, залежить від психологічного стану і професіоналізму концертмейстера.

Тож можна стверджувати, що роль професійного концертмейстера в організації концертів у класі академічного співу загалом та концертів класів зокрема – важлива складова музично-творчого процесу. Саме концертмейстер, що поєднує в собі не лише ансамблеві, а й педагогічні навички, у синтезі з його творчим, виконавським, технічним та інтелектуальним потенціалом, стає фундаментом під час підготовки концертного виступу співака.

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. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне, 2013. Вип. 19(1). С. 212–217.

5. Ашихміна Н. В. Концертмейстерський клас: навчальний посібник. Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2019. 205 с.

*Карпенко Ольга Валер'янівна (Olga Karpenko),
аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи
(graduate student of the Department of Art Studies),
старший викладач кафедри рисунку, живопису та скульптури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(senior teacher of the Department of Drawing, Painting and Sculpture of
the National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМАЛЬНО-ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

FEATURES OF THE FORMAL-PLASTIC LANGUAGE OF THE UKRAINIAN AVANT-GARDE

Справжній художник відрізняється від ремісника, тобто людини, яка добре засвоїла основи своєї професії і вправно застосовує свої знання, – так ось художник відрізняється саме наявністю власного авторського почерку, унікальної манери, або формально-пластичною мовою. Іноді пошук власного стилю триває дуже довго і можливо ніколи не завершиться успішним результатом. Художні інституції готують прекрасних знавців ремесла, які можуть блискуче відтворити предмет, натуру, матеріал. Написати схожий з оригіналом портрет, виконати композицію. Однак розкрити власний індивідуальний стиль, манеру, розвивати його, удосконалюватися на цьому шляху під силу не кожному.

І особливо вагомо, коли митець знаходить свою образно-пластичну мову, за допомогою якої він щиро розмовляє зі світом, розкриваючи власні емоції, переживання, створюючи свою філософію. Насправді геніальні мистці у пошуках власного стилю починають діяти в унісон із загальнонаціональним мистецьким кодом, оперуючи знаками і символами, які зашифровані у віковій традиції народного мистецтва. І тут мова йде не про стилізаторство, а швидше про народження нової образно-пластичної системи з використанням елементів, які містяться в українському народному мистецтві. Тому так яскраво вписані золотими літерами такі імена українських митців як Ганна Собачко-Шостак, Марія Приймаченко, Катерина Білокур, Іван-Валентин Задорожний, Віктор Зарецький та інші найяскравіші представники українського мистецтва.

Український авангард дав світові цілу плеяду надзвичайно потужних митців-новаторів, котрі змогли поєднати в своєму мистецтві новітні художні тенденції з інтерпретацією традицій народного мистецтва.

Пошуком формально-пластичної мови займався український кубофутурист і теоретик мистецтва Олександр Богомазов. Він шукав найбільш влучного поєднання кольору і ритмів. У жіночому портреті 1914 року, побудованому на дугоподібних ритмах та колірному контрасті синього і жовтого, сидяча постать жінки позбувається своєї статичності і починає пульсацію руху, розкручуючись від композиційного центру картини, що вибухає динамікою. У картині «Трамвай» теж 1914 року стрімкий рух трамваю підкреслений вертикальним форматом та діагональним рухом в картині. Постаті людей ледь накреслені, ніби захоплені загальним стрімким рухом. Контрастне поєднання червоних і зелених кольорів, а також синіх та жовтих створює піднесений настрій. Вивчення проблеми кольору яскравим чином проявило себе у творі «Пиляри» 1927 року. На насиченому синьому фоні розгортається композиція, побудована на ритмах жовтих, жовтогарячих червоних та зелених колірних мас, що поєднуються в смислові акцентні групи. Дзвінке поєднання кольорів відтворює звук і напругу пил, які немов бринять у просторі, заряджують своїм ритмом і енергією картинну площину.

Славетна українська кубістка, видатний сценограф Олександра Екстер також розвивала у своїй творчості динаміку, ритм та колір. Поєднанням виразного кольорового звучання з динамікою форми і ритмом позначилися її ескізи театральних костюмів та декорацій до таких вистав як «Фаміра Кіфаред», «Ромео і Джульєта», «Саломея». Особливого драматизму художниця досягла в ескізах до вистави «Ромео і Джульєта» та «Саломея». Контрастне співставлення кольорів у поєднанні з ритмами гострих ліній та дуг, діагонального руху створює неповторний і майстерний мистецький драматизм, що відповідає духу твору, до якого зроблені ескізи костюмів.

Казимир Малевич відпрацьовував ідею поєднання кольору і ритму у своєму селянському циклі, де рутинна праця передана за допомогою дугоподібних ритмів та контрастом теплих і холодних кольорів. Найбільшого ж впливу кольору і форми Казимир Малевич досяг у супрематизмі – унікальному безпредметному напрямку, винайденому ним у 1915 році. Ідея звільнення мистецтва від нашарувань літературного сюжету, моралі, предметності найбільшою мірою прозвучала в супрематизмі, поява якого була схожа на вибух у мистецтві, який остаточно відокремив традиції натуралізму і зображальності від чистого мистецтва, де суто живописні елементи поєднуються, створюючи свій космізм і свою філософію відчуття.

«Питання "чистого живопису", "чистої динаміки", "чистої форми" тощо, тобто абсолютне заперечення зображень реального світу, щораз частіше стають центральними у теорії мистецтва. Як кубізм, так і футуризм через широке використання геометричних форм та простоти зображення предметів наближалися до безпредметності та були вступом до абстрактного мистецтва, домінантного у ХХ ст. Мистецтво, що базується на уявній реальності, може переламати домінування змісту... Мистецтво не залежить від реальності, а творить, конструює нові системи реальності і впроваджує їх у культуру» [1, с. 118–119].

Давид Бурлюк досягав виразності у своїх роботах, приділяючи значну увагу фактурі поверхні картини, за допомогою якої художник майже скульптурно, рельєфно відтворює емоцію на полотні.

Отже саме завдяки складному шляху до пошуку власної формально-пластичної мови, індивідуальної творчої манери, відбувається народження справжнього митця, який змінює хід історії і формує тенденції у мистецтві на десятиріччя у майбутнє.

«Мова – це символічний код культури, знакова система, що є засобом спілкування і мислення. Тому у творчому самовираженні митці апелювали до стилістики модерністських течій та напрямків, українського народного мистецтва, іконопису тощо» [2, с. 16].

Використані джерела

1. Янішевська Н. Геометризм як мета та метод формотворення в українському та польському авангарді: аналіз теоретичного та мистецького доробку О. Богомазова та А. Хвістека // Народознавчі зошити. № 1 (97), 2011. С. 114–124.

2. Юр М. Український авангард: шлях до формально-пластичної мови // Українська академія мистецтва. Зб. дослідницьких та науково-методичних праць. Вип. 25. Київ, 2016. С. 13–23.

Козлін Валерій Йосипович (Valery Kozlin),
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури НАКККіМ (Doctor in Arts, Professor,
Professor of Academic and Pop Vocal and Sound Directors Department of
National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ВІЗУАЛІЗАТОР ДИХАННЯ ВОКАЛІСТА

VOCALIST BREATHING VISUALIZER

Організм людини – складна система взаємозалежних органів, побачити роботу яких звичайними методами буває складно. Полегшити

завдання часто можна за допомогою пристроїв на основі систем стеження технічної кібернетики.

Розглянемо одну із таких систем візуалізації дихання вокаліста.

Існують різні суб'єктивні уявлення про роль дихання у звуковидобуванні голосу вокаліста, різні типи дихання та переваги у включенні у цей процес різних областей тіла.

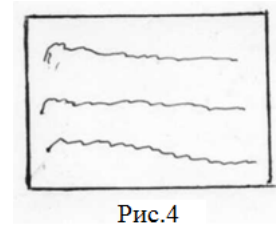
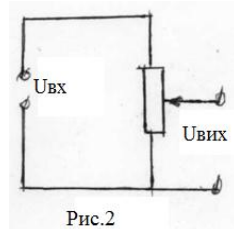
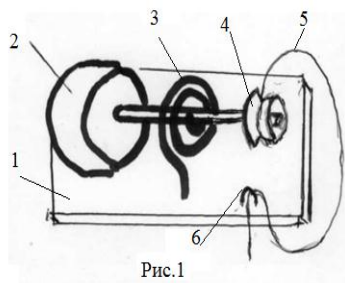
Для узагальнення термінології та взаємного розуміння називатимемо верхню, середню та нижню дихальні частини тіла. Наше завдання – зробити дихання «видимим». Щоб уникнути різних трактувань слова «візуалізатор» зробимо посилання на англійський та латинський словники, де «visual, visible» – це візуальний, зоровий, наочний, оптичний. Тобто, у нашому випадку «візуалізатор» – пристрій, за допомогою якого можна спостерігати за процесом дихання.

Зазвичай, педагоги для перевірки подиху вокаліста накладають долоні на певні області тіла. Але областей задіяних у диханні три, а руки – дві. Виходить не дуже комфортно і, головне, мало достовірно і односторонньо. Для візуального стеження за всіма областями дихання одночасно як педагогом, і студентом пропонуємо використати наступний пристрій. Його побудова така.

Пристрій має підкладку **1** (див. рис. 1) з будь-якого жорсткого листового матеріалу. До підкладки прикріплений потенціометр – **2** (див. рис. 1). На осі закріплена спіральна пружина **3** (рис.1), інший кінець якої з'єднаний з підкладкою. Пружина закручена так, щоб потенціометр був у нульовому положенні. На вісь потенціометра насаджений шків – **4** (див. рис. 1), на який намотана сувора нитка – **5** (див. рис. 1), інший кінець якої проходить вільно через скобу – **6** (див. рис. 1). Якщо потягнути за нитку, то вісь потенціометра долаючи опір пружини розкручуватиметься, якщо послабити натяг нитки, то пружина закрутить потенціометр у протилежному напрямку. На вхід потенціометра підключається малогабаритна батарея або акумулятор (див. рис. 2). Конструкцію бажано закрити кожухом.

Принцип роботи візуалізатора. Три однакові пристрої одягаються на тіло вокаліста (див. рис. 3), кожен на свою ділянку тіла, причому на повному видиху. Вільний кінець нитки охоплює тіло навколо і закріплюється так, щоб можна було легко розв'язати її в кінці роботи. При цьому ручка потенціометра пружиною закручується у нульове положення.

При наборі повітря відповідна область тіла розширюється, нитка натягується і розкручує потенціометр у протилежному напрямку. На виході потенціометра електрична напруга $U_{вих}$ змінюється пропорційно до дихання. Напруги потенціометрів подаються на три промені осцилографа або програмуються на екран комп'ютера, де спостерігається результат (див. рис. 4).



Повна кібернетична система контролю дихання представлена на рис. 5 (див. рис. 5), де:

1. Умовне завдання дихання. Датчик становища органу дихання.
2. Індикатор дихання. 3. Форма дихання. 4. Зоровий негативний зворотний зв'язок.

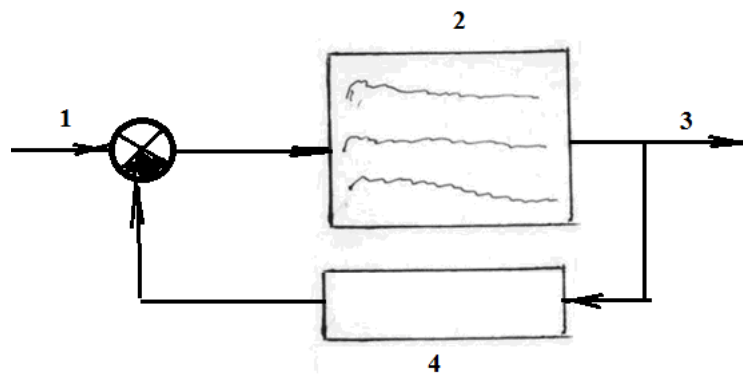


Рис. 5.

Ми не ставили завдання описувати ідеальну конструкцію пристрою – доводити її до досконалості – справа відповідних фахівців. Наше дослідження методологічне. Воно перевірено автором в експериментальному варіанті у різних науково-технічних лабораторіях і показало позитивні практичні результати.



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

заслужений діяч естрадного мистецтва України, співачка, диригент, викладач, громадський діяч, волонтер, голова асоціації «Mist-Il ponte» (м. Губбіо, Італія – с. Gubbio, Italy), володарка Всесвітнього Ордена «Золотої Зірки Культурної дипломатії», нагороджена медаллю «За служіння мистецтву» та знаком народної пошани – ювілейною медаллю «30 років Незалежності України»

(the Honored Modern Music Artist of Ukraine, a singer, conductor, teacher, public figure, volunteer, head of the association «Mist-Il ponte» (Gubbio, Italy), a laureate of international and Ukrainian festivals and competitions, a winner of the World Medal «Golden Star of Cultural Diplomacy», awarded with the medal «For Serving Art» and the Badge of Honor- the jubilee medal dedicated to 30 years of Ukrainian Independence;

м. Губбіо Італія – м. Івано-Франківськ Україна (Gubbio Italy – Ivano-Frankivsk Ukraine).

**ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧІ ЗАСАДИ ДІЯЛЬНОСТІ РЕГЕНТА
В УМОВАХ СТВОРЕННЯ УГКЦ ЗА КОРДОНОМ
(НА ПРИКЛАДІ МІСТ ГУББІО ТА ПЕРУДЖА, РЕГІОН УМБРІЯ,
ІТАЛІЯ)**

**ORGANIZATIONAL AND CREATIVE PRINCIPLES AND
FOUNDATIONS OF THE CHOIR DIRECTOR'S ACTIVITIES IN THE
CONDITIONS OF ESTABLISHING UGCC ABROAD (ON THE
EXAMPLE OF THE CITIES OF GUBBIO AND PERUGIA, REGION OF
UMBRIA, ITALY)**

«Хто співає, той молиться двічі, двічі прославляє Бога»... Вперше почула цей вислів Святого Августина ще в кінці 90-х в церкві святих Володимира і Ольги Української Греко-Католицької Церкви (далі –

УГКЦ) в м. Івано-Франківську, де на той час керувала дитячо-юнацьким хором, і який у моєму серці закарбувався назавжди. Я б ніколи не могла подумати, що буду мати відношення до створення церковного хору в УГКЦ на теренах Італії. Але, на Західній Україні є таке прислів'я: «Людина мислить, а пан Бог – креслить» і сьогодні щаслива, що Місію, дану з небес, несучи у світі.

В кінці 90-х років, коли в Україні почалася економічна та політична нестабільність, виникла четверта хвиля еміграції українців і на теренах Італії важливу та основну роль в об'єднанні українців у громади відіграла УГКЦ. Згодом почали створюватися культурні осередки, які відіграли не менш важливу роль у процесі формування української діаспори. Саме ці дві складові стали основними і важливими в організації української спільноти в Італії.

Українську громаду в Італії в основному складають жінки – приблизно 85%, решту – чоловіки. Більшість з них – вихідці із Західної України. На початку 2000-х років, тобто під час четвертої хвилі еміграції, вікова категорія становила від 36 до 55 років. Десять років пізніше і до сьогодні вікова категорія становить 20–25–55–70 років. Значна їх кількість мала певний рівень освіти у своїй країні, і перед тим, як виїхати за кордон, виконувала кваліфіковану або висококваліфіковану роботу, а приїхавши до Італії – це низько кваліфікована праця.

Проведу невеличкий екскурс у минуле і розповім, як зароджувалися українські громади та на яких засадах організовувалися церковні хори в УГКЦ в Італії. Наприкінці 1990-х – початку 2000-х років формування спільнот у різних містах Італії виглядало дуже хаотично. У вихідний день у парку або у одній з частин міста, куди приїздили «буси» з України, збиралися українці. Це був їх єдиний момент єднання та спілкування між собою. На «бусах» вони купували українські газети і журнали, додому передавали передачі, і на цьому все закінчувалося.

Розуміючи необхідність духовної опіки українців з боку Церкви, УГКЦ почала думати про те, як об'єднати українців навколо церкви і як створити (спочатку у великих містах Італії, а потім у малих) церковні

громади. За домовленістю з італійським єпископатом, священнослужителям УГКЦ надавалася можливість служіння в римо-католицьких храмах. Передумови для таких дій Церкви були доволі добрі, позаяк у Римі були дві українські колегії, де навчалися семінаристи і священники, котрі радо підтримали цю ідею духовного проводу українців в Італії. Присутність Церкви стала базовим фактором у консолідації українського народу та гарантом збереження своєї духовності, культури та ідентичності.

На початку 2000 року наплив українських емігрантів почав зростати. І 16 жовтня 2001 року, за угодою Блаженнішого Любомира Гузара, Отця і Глави УГКЦ та Конференції Єпископів Італії було призначено першого Пасторального координатора для українців в Італії світлої пам'яті о. Василя Поточняка, який поряд із тим, що дбав про те, як забезпечити духовною опікою ті італійські території, де була скупчена велика кількість українських емігрантів, також мав налагоджувати контакти між уже наявними українськими громадами.

На той час у Римі, в українській колегії, навчалось 10 священників і завдяки їх наполегливій праці та активності почала стрімко зростати кількість новостворених громад УГКЦ по всій території Італії. Це був перший підготовчий етап формування української спільноти в Італії, який допоміг українцям не «загубитися» в чужому світі. Кількість громад УГКЦ в Італії на 2003 рік сягала вже щонайменше 50-ти.

З цього моменту розпочинається перша душпастирська діяльність священників УГКЦ для українських емігрантів, які на той час відчували неабияку потребу та тугу за власною Церквою і саме тоді й спостерігається тенденція організації церковних хорів для провадження Богослужіння.

Перші роки становлення УГКЦ в Італії в українських громадах і служіння священнослужителів були надміру важкими. Так як церковний спів є одним з основних чинників церковного обряду, то перед вірянами постало завдання – супроводжувати Богослужіння співом і сприяти та допомогти організувати церковний хор, а це було надзвичайно складно і відповідально. Мало-по-малу почали створюватися невеличкі хори, які на

початках мали більше ансамблевий вигляд, тому, що цілий тиждень, виконуючи важку роботу, не залишалось сил на співи і відповідно бажаних було мало.

Згодом священнослужителі почали шукати людей з музичною освітою і залучати їх до керівництва хором. Відтоді в українських громадах УГКЦ з'явилися церковні хори, яким керував регент.

Моя діяльність як регента в українській греко-католицькій церкві на теренах Італії почалася у місті Губбіо (регіон Умбрія) у 2003 році, населення якого становить 32,5 тисячі. Пригадую, коли далекого 2000 року приїхала до Італії, то зауважила, що всі українці, які тут працюють, мають, як і я, потребу у зв'язку з Батьківщиною. І єдиною структурою, яка дозволяє тримати ці зв'язки була УГКЦ. Так є і сьогодні. А церковний спів є одним з найважливіших елементів єднанням з обрядами та традиціями країни, звідки ми приїхали, і виявився надійним засобом збереження релігійної ідентичності.

У квітні 2005 року, на Великдень, ми вперше відслужили святкову Літургію. Відбулася вона у римо-католицькому храмі святого Івана (Chiesa San Giovanni). На той час нас, українців, було небагато, приблизно 30 людей. Саме з того моменту й постала потреба в людині, яка була б обізнана з Літургією, з церковним співом та яка б могла допомагати організувати недільні Богослужіння. І такою людиною виявилася я.

Свого часу, у 1989–1994 роках, я навчалася на музично-педагогічному факультеті Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника і отримала спеціальність вчителя музики та методиста з виховної роботи. Досвід керування хором здобула у церкві св. Володимира та Ольги, що у місті Івано-Франківську, де я в кінці 90-х років, перед від'їздом за кордон, співала у хорі «Миротворець», яким керувала Ганна Василівна Карась, сьогодні професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, за що я їй безмежно вдячна. Паралельно створила дитячо-юнацький хор «Херувими», яким керувала, а також під час Богослужінь разом з дяком співала тропарі, кондаки, ірмоси, які є складовою частиною Літургії.

Тому, коли приїхала до Італії і постала потреба організувати хор серед заробітчани, це не було для мене проблемою, адже з церковним співом та зі структурою Літургії я вже була обізнана. І саме моя професійність у керівництві хором, багаж знань, який я отримала під час навчання та керування церковним хором в Україні, дали можливість мені й українцям, які долучилися до співу в церкві, зберегти релігійні традиції, не загубитися і, як би сказала, не розчинитися у чужих звичаях та обрядах (див. рис. 1).



Рис. 1.

На фото: Церковний хор УГКЦ міста Перуджі (регіон Умбрія, Італія) під час репетиції у римо-католицькому храмі святого Антонія.

На початку недільні Богослужіння проводилися один раз на місяць, з 2017-го року і до тепер – щонеділі. Кількість українців, які живуть і працюють у цьому місті, щоразу зростає, на сьогоднішній день вже є понад 150 людей. Але тих, які постійно відвідують церкву з перших днів її відкриття, як було колись, так і тепер – 20 осіб. Тільки на Різдво і Паску є більше – близько 70–80. В місті Перуджа, яке знаходиться за 50 км від міста Губбіо і населення якого становить 165,5 тисяч осіб, склалася трішечки інша ситуація.

Церковний хор в УГКЦ був створений у листопаді 2008 року. До того часу це була невеличка група людей, яка щосуботи допомагала

священику служити Літургію. На 2008 рік у цьому місті працювало і жило майже 500 українців. Половина з них відвідували церкву. Також, завдячуючи обізнаності священика, ця спільнота була більш організована. І от виникла потреба створити церковний хор, який би супроводжував Богослужіння та мав би функцію допомагати священникові у підготовці і організації українських традиційних свят, таких як свято Миколая, Різдво, Пасха. Так, за ініціативи духівника української громади міста Перуджі отця Ігоря Крупи був створений церковний хор (*див. рис. 2*).



Рис.2.

На фото: Леся Королик – регент церковного хору з душпастирем УГКЦ – отцем Ігорем Крупою у римо-католицькому храмі Святого Антонія (м. Перуджа).

До складу церковних хорів міст Губбіо та Перуджа входили люди різного віку та різних професій, які не мали спеціальної музичної освіти, не були обізнані з нотною грамотою, і яких об'єднувала не лише любов до хорового співу, але й віра і бажання своїм співом відроджувати й пропагувати українську духовну спадщину, українську пісню, традиції, звичаї та обряди церковного співу в УГКЦ в Італії (*див. рис. 3*).



Рис. 3.
На фото: Церковний хор УГКЦ міста Перуджі.

Повномасштабного прослуховування не робилося, бо хотілося залучити якнайбільше людей. На початку створення цих хорів, від репетиції до репетиції, людей ставало все менше й менше, адже спів під час Літургії – це є обов’язок, потрібно постійно відвідувати репетиції, серйозно відноситися до кожного Богослужіння. Тому в кінцевому результаті у місті Губбіо постійних хористів було шестеро. Це був ансамбль, а у місті Перуджі – 12 хористів, серед яких 11 жінок і один чоловік.

Робота з церковним хором є дуже відповідальною і потребує особливої праці та терпіння, а коли це ще й з людьми, які не мають жодної професійної підготовки, то в два рази важче. Тоді потрібно ще більше витратити часу й сил на навчання пісень і частин Літургії. Але, так як у хористів завжди було велике бажання навчитися співати, тому всі труднощі долалися легко. Не кожному хористу було легко співати, не кожному це вдавалося. Та наша спільна й наполеглива праця кожної репетиції, зуміла виплекати у них вміння торкатися сердець людей, присутніх на Богослужіннях. Мої організаційно-творчі засади діяльності як регента у двох містах є дуже схожими.

Церковний хор на Богослужінні є виразником віри Церкви. І церква доручає йому співати тексти, які зібрали в собі віру і духовний досвід багатьох поколінь. Співаючи Богослужіння, хористи виражають і свою особисту віру в Бога, свій досвід спілкування з Богом. Спів проходить через їхні душі і передається у співі всім присутнім у церкві, тому що церковний хор молиться співаючи і залучає до молитви літургійну спільноту.

Візантійський обряд, за яким служиться Літургія в українських громадах УГКЦ – це обряд входів і виходів, обряд постійного руху, динаміки. І ті, що співають, мають відчувати цю динаміку і передавати її під час співу. Коли хор співає, то маємо розуміти тексти, які співаємо, і знати церковні традиції та обряди. Щоразу повинні серйозно ставитися до своєї місії і ревно готуватися до конкретного Богослужіння, яке звершується згідно з уставом. Це правило також передбачає використання під час богослужіння багатого розмаїття літургійних наспівів, яким вирізняється співоча традиція в УГКЦ. В основному це галицькі наспіви, які я чула у церкві в Україні і «перенесла» їх сюди, за кордон, це так звана самуїлівка. Коли засновувалися хори, завжди наголошувала на тому, що перед початком Літургії варто виробити звичку бодай на пів години раніше приходити до церкви, щоб спокійно приготуватися і серцем, і душею, щоб мати можливість повторити пісні та складні частини Літургії.

Пізніше це вже ввійшло у звичку і хористи приходили на репетицію уже не на пів години раніше, а й на годину. І це радувало, бо мали багато часу поспівати і належним чином приготуватися до Літургії. Щоразу акцентувала увагу на тому, що під час богослужіння маємо бути дуже уважними, звертала увагу на дикцію і на те, що під час співу маємо чітко і виразно вимовляти слова у фразах, постійно усвідомлювати зв'язок між словами молитви і мелодією молитви.

Головним завданням церковного хору в українських громадах УГКЦ міст Губбію та Перуджа було і залишається участь у Богослужіннях і святах, таких як Різдво, Пасха, свято Миколая, храмове свято, а також паломництво до святих місць. Під час недільних Богослужінь в УГКЦ –

співається Літургія святого Івана Золотоустого, і лише в певні періоди церковного року – Літургія Василя Великого, яка правиться лише 10 разів на рік та Літургія Напередосвячених Дарів під час Великого посту.

В репертуарі хорів були частини Літургій різних композиторів, Пасхальна Утрень, Єрусалимська Утрень, Велике Повечір'я Різдва Христового та Богоявлення, Акафіст та Молебень до Пресвятої Богородиці, Акафіст та Молебень до Серця Христового, Чин вінчання, Чин Хрещення, Панахида. Служба Божа на галицькі мотиви, так звана самуїлівка, не залишала нікого байдужим, її вже знали всі прихожани і співали разом з хором (*див. рис. 4*).



Рис. 4.

На фото: Пасхальна Утрень в УГКЦ міста Перуджі.

Основу нашого репертуару склали духовні твори на музику відомих композиторів-класиків А. Веделя «Отче наш», Д. Бортнянського «Херувимська», Д. Січинського «Нехай сповняться уста наші», М. Лисенка «Боже, великий єдиний» та чимало релігійних пісень, написаних композиторами, поетами, отцями УГКЦ В. Стехом та

І. Дуцьком, які присвячені різним святкам. Серед них: «Пренебесна, пречудесна», «Вірую, Господи», «Тіло Христове прийму», «Отворіть царські ворота», «Єдиним серцем і устами», «В Назареті зацвіла лелія», «О, Ісусе наш небесний», «Люди мої, люди», «Цей день», «Страдальна Мати», «З нами Бог», «Чоловіче добрий» та багато інших. Вони вже стали народними і улюбленими. І насправді великі ті поети та композитори, творчість яких переходить у власність народу і стає воістину народною. Серед репертуару є й колядки, щедрівки, українські народні, стрілецькі пісні та пісні італійською мовою (див. рис.5).



Рис. 5.

На фото: Церковний хор УГКЦ міста Перуджі.

За час свого існування і завдяки постійним творчим пошукам, хори зуміли вдосконалити свій виконавський рівень, звучати злагоджено, проникливо, молитовно, вражаючи чистотою строю, володінням всіма елементами хорової органіки. Щоб єднати українських емігрантів в Італії, на початку 2000 років, УГКЦ почала проводити ряд культурно-мистецьких заходів, найбільше серед яких Свято Матері – на території Прокатедрального собору св. Софії у Римі у форматі широкомасштабних духовно-розважальних заходів. На свято з'їжджалися представники українських громад з усієї Італії – переважно декілька тисяч осіб, а також запрошувалися з України народні та заслужені артисти, відомі виконавці української пісні.

З 2011 року УГКЦ почала організовувати різдвяне національне паломництво до папських базилік Рима у Ватикані. З цього ж року українські іммігранти з Італії здійснюють щорічну спільну Національну прощу до відпустового місця Люрд (Франція), а з 2015 року – і до Фатіми (Португалія).

Крім того, відбувається і низка інших щорічних загальноцерковних паломництв до таких відпустових місць, як Барі, де зберігаються мощі св. Миколая, Падова (мощі св. Антонія) та інші. Усі ці паломництва стали ще одним духовно-культурним об'єднавчим чинником українців в Італії.

У громадах УГКЦ в Італії діють різні молитовні спільноти, а найбільш поширена серед них – «Матері в молитві». До всіх цих заходів долучався і хор міста Перуджі, де неодноразово співав Літургію під час паломництва до Люрду (Франція) та Монтенеро (регіон Ліворно, Італія (див. рис.6). А також кілька разів у місті Перуджа брав участь під час панахиди у день вшанування пам'яті жертв Голодомору.

У 2015 році в одному з місцевих храмів Перуджі відбувся різдвяний концерт, де церковний хор виконував колядки і щедрівки та знайомив італійську публіку з різдвяними українськими традиціями.



Рис. 6.

На фото: Церковний хор УГКЦ міста Перуджі на прощі у Монтенеро (Ліворно, Італія).

У травні 2017 року, в межах офіційного візиту до архієпархії м. Перуджі прибув блаженніший Святослав (Шевчук) – глава й отець УГКЦ, Верховний архієпископ Києво-Галицький, митрополит Київський – предстоятель УГКЦ. У місцевому катедральному соборі разом з Патріархом церковний хор УГКЦ міста Перуджі спільно з Патріархом співав Молебень до Пресвятої Богородиці (див. рис. 7).



Рис. 7.

На фото: Церковний хор УГКЦ міста Перуджі з главою УГКЦ, Митрополитом Київським – Блаженнішим Святославом Шевчуком у Катедральному Соборі міста Перуджі.

15 жовтня 2017 року Папа Римський коронував у Римі ікону Зарваницької Матері Божої, а вже на початку листопада цього ж року, українська громада разом з парохом УГКЦ та кардиналом і архієпископом міста Перуджі Гуальтьєро Бассеті мала можливість молитися на Літургії в катедральному соборі цього міста (див. рис. 8, 9).

Щороку, в другій половині січня, в Італії відзначають День Мігранта і Біженця і церковний хор міста Перуджі разом з іншими національностями завжди брав участь у святковій Літургії. У 2008 році, у місті Губбіо, українська громада святкувала 5-ту річницю з дня її заснування. Церковний хор був організатором цього заходу. У 2011–2014

роках Карітас міста Губбіо організував «Свято народів», де церковний хор завжди брав активну участь.



Рис. 8.
На фото: Церковний хор УГКЦ міста Перуджі з Гуальтьєро Бассеті – Кардиналом і архієпископом міста Перуджі у Катедральному



Рис. 9.
На фото: Леся Королик – регент церковного хору УГКЦ міста Перуджі з Гуальтьєро Бассеті – кардиналом і архієпископом міста Перуджі.

Отже, на теренах Італії УГКЦ всіляко підтримує і розширює втілення в Богослужінні церковного співу, який є виразником духовних ідей та йде в парі з розвитком обрядових форм Богослужіння. З досвіду своєї праці з церковним хором в українській громаді УГКЦ за кордоном, зокрема в Італії, хочу відзначити, що завдання регента – донести до хористів значимість їхнього співу в церкві, дати їм змогу пережити певні відчуття, через які вони б змогли промовити до вірян і допомогти їм молитися. Адже церковний спів – це не просто естетична краса чи якесь естетичне задоволення, це щось вище. Це в першу чергу – молитва.

Створення церковного хору в громадах УГКЦ міст Губбіо та Перуджа – це результат великої праці та заслуга не лише дійсних учасників співочої групи, але й всіх тих небайдужих людей, які будучи далеко від дому, натхнені ідеєю почути традиційний для нашого обряду церковний спів. Наша спільна праця в хорі єднала нас у наших традиціях, підсилювала духовно, давала можливість кожному бути значущим, а ще

таким чином ми мали змогу підтримувати зв'язки один з одним. Ця праця, яка проводилася на духовно-просвітницькій ниві у містах Губбіо та Перуджа щоразу залишала помітний слід. (див. рис.10).



Рис. 10.

На фото: Церковний хор УГКЦ міста Перуджі.



Рис. 11.

На фото: Римо-католицький храм Святого Антонія (м. Перуджа). Українська громада міста Перуджі (регіон Умбрія, Італія) під час Богослужіння.

Завдяки духовній музиці цементується, зокрема національна свідомість, а це є дуже важливо для нас, українців за кордоном. І нація, яка себе цінує та шанує, має дуже сильно акцентувати це у релігійному та культурному житті (*див. рис. 11*).

Церковний спів є важливою частиною культури України. Власне, наша нація і наша культура збереглась завдяки церковному співу. І маю надію, що українська громада УГКЦ в Італії й надалі буде робити все для того, щоб церковний спів був збережений в осередку української діаспори.

Джерела, які використовувалися у роботі з хорами:

1. Всі йдемо до Тебе / упорядн. С. Пашовський. Львів: вид-во Тараса Сороки, 2009. 118 с.
2. Гаврилів С. Українські колядки та щедрівки / упорядн. Станіслав М. Гаврилів. Львів: Saskatoon, 2005. 297 с.
3. Господь – моя пісня: збірник релігійних пісень / упорядники: Тереза Ференц, Ірина Мельник, Олеся Костецька. Львів: Свічадо, 2008. 656 с.
4. Дацко М. Служба Божа на основі народних мелодій в обробці для мішаного хору / упорядн. М. Дацко. Львів: вид-во отців Василян «Місіонер», 2000. 54 с.
5. Іде зірда чудна: Колядки, щедрівки та віншівки / упорядн. Н. Манько. Львів: Свічадо, 2006. 464 с.
6. Парастасник. Львів: Стрім, 2002. 151 с.
7. Прийдіте поклонімся (молитовник). Львів: виданий стараннями Міжнародної католицької організації «Церква в потребі», 1994. 672 с.
8. Прийдіте поклонімся (молитовник). Львів: Свічадо, 2010. 988 с.
9. Служба Божа Св. Івана Златоустого на мішаний хор, виконавці хори м. Івано-Франківська та Калуша. Диригенти Ж. Зваричук, П. Князевич, Б. Савчук, Б. Гурський / упорядник Б. Гурський. 108 с.
10. Федорів Мирон М. Частини до Служби Божої та інше на мішаний хор. Львів: видання оо. Василян, 199. 98 с.
11. Церковні пісні. Ч. 1: Гімни та молитви. Львів: Логос, 1991. 63 с.
12. Церковні пісні. Ч. 2: Пісні до Пречистої Діви Марії; Пісні до святих. Львів: Логос, 1991. 63 с.
13. Чин Божественної Служби Передшеосвячених Дарів; Літургія Св. Григорія Двоєлова, Папи Римського (для приватного вжитку). Рим: Українська Папська Колегія Св. Йосафата, 1995. 139 с.



Кравченко Анастасія Ігорівна
(Anastasia Kravchenko),
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології та
міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Doktor of Study of Arts, docent of the Department
of Cultural Studies and Intercultural
Communications
National Academy of Culture and Arts Managers)
ORCID: 0000-0001-6706-7937
[*akravchenko@dakkkim.edu.ua*](mailto:akravchenko@dakkkim.edu.ua)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

NFT ЯК НОВИЙ МЕДІАЖАНР КРИПТО-АРТУ

NFT AS A NEW MEDIA GENRE OF CRYPTO-ART

У дигітальних процесах культуротворення ХХІ століття особливої популярності набуває NFT як продукт арт-блокчейну – технології, що виникла у добу інформаційного суспільства. Поєднання масового та елітарного, медіа й культури, комп'ютерного програмування та мистецтва, машини і людини обумовлює трансформацію інструментальних, конструктивних можливостей художньої творчості. Застосування технологій в мистецтві впливає на докорінну зміну в психології його стрийняття, модифікує параметри естетичної краси і цінності художніх артефактів. Системні зв'язки людини та комп'ютера змінюють і саму людину, що знаходиться на межі тотального занурення у віртуальні метавсесвіти доповненої реальності.

За цих умов комп'ютерне мистецтво стає частиною нової комунікативної парадигми. Сьогодні людина перебуває в мультимодальному просторі життєтворчості, віртуальна складова якого передбачає існування у метавсесвіті не матеріально-речових, а цифрових – аватарів, друзів, послуг, сервісів, оселі, навчання, роботи, подорожей, усіх

видів дозвілля, зокрема і мистецтва. Все це у розмаїтих варіантах своїх експлікацій – VR («віртуальна реальність»), AR («доповнена реальність»), MR («змішана реальність») утворює дигітальний дискурс, де активізуються креативні індустрії, а отже й культуротворчі процеси. Виникнення таких термінів, як «медіа-мистецтво», «крипто-арт», «кібер-арт», «діджитал-арт», що часто вживаються синонімічно, але мають свою специфіку, лише підкреслює значення цього культурного сегменту в життєвих траєкторіях як творців цифрового арту, так і його реципієнтів.

Приміром, різний ступінь дигіталізації та взаємодії реального та віртуального світів демонструють імерсивні технології (згадаємо, виставки в імерсивних галереях «Grand Palais Immersif», «Atelier des Lumières» у Парижі) або візуалізація нейромережі (картини, графіті, інтер'єрні малюнки, промофото та ін., які створює штучний інтелект). Безсумнівно, що подібні новації зросли на ґрунті соціокультурних та естетичних очікувань сучасної публіки. Остання прагне повного занурення в плурімедіальний простір культури з можливістю впливати на оточуюче середовище через об'єкти з якими вона взаємодіє за допомоги технологій мистецтва.

Разом з тим, спостерігаємо еволюцію у сфері колекціонування артефактів мистецтва. Поява такого різновиду як крипто-колекціонування (тобто, колекціонування незамінних токенів – NFT) засвідчує трансформацію естетичного інтелекту, що віддаляється від усталеного віками розуміння утилітарної та художньої складової витворів мистецтва, а також принципів володіння, зберігання, використання та сприйняття матеріальних об'єктів культури. Адже крипто-колекціонування передбачає придбання цифрових мистецьких активів, що підвищує вагу умоглядної, естетичної насолоди від володіння не матеріальним предметом, а образом, який не має фізичного «тіла».

Тут можна згадати NFT-роботи художниці та дизайнерки Крісти Кім, що продаються на цифрових маркетплейсах. Приміром, її відео-NFT «Mars Hause» (2021) – це віртуальна «нерухомість» на червоній планеті, власник якої може користуватися своєю оселею за допомоги технологій

AR: прогулятися будинком, поплавати в басейні, милуватися марсіанськими пейзажами крізь прозорі стіни тощо.

Концепція Крісти Кім передбачала не тільки набуття права власності при купівлі NFT «Mars Hause», але й ексклюзивного дизайнерського проекту цього будинку, який можна буде реалізувати після освоєння людиною Марсу. До цього можна додати, що подібні нестандартні ідеї знаходять свій відгук у крипто-колекціонерів, оскільки цей NFT був високо оцінений та проданий на цифровому аукціоні (за 500 тис. \$ у еквіваленті). Відтак, можемо констатувати розвиток нового напрямку інвестування у крипто-активи.

Так само активно блокчейнізується сфера мистецтва в усіх його різновидах. Відомі музеї світу презентують власні NFT-колекції. Прикладом слугують: створення колекції цифрових листівок від Британського музею, або ж придбання Центром Помпідю для своїх фондів 18 NFT-творів французьких та іноземних блокчейн-митців, а також поява перших NFT-музеїв (NFT-ART Museum та ін.).

З 2022 року підхоплюють цей тренд в музейній практиці й українські установи – Національний художній музей України, Харківський художній музей, Національний музей імені Андрея Шептицького. Вони створюють NFT-колекції як для продажу на аукціонах, так і для експонування за допомоги технологій VR. Віднедавна існує в Україні також віртуальний METAHISTORY Museum of War, що уособлює запит суспільства на фіксацію історії розгортання воєнних подій та пов'язані з цим благодійні ініціативи.

Крім візуального сектору культури, музичні виконавці також демонструють своє зацікавлення ринком NFT. Так, канадська співачка Grimes (Клер Еліз Буше) створила NFT-колекцію «WarNymph», до якої увійшли аудіовізуальні (у т.ч. анімовані) роботи «Марс», «Земля», «Смерть старого» та ін., головним персонажем яких став цифровий аватар Grimes, а музична складова NFT представлена фрагментами її неопублікованих композицій. Цікавим прикладом є NFT за матеріалами творчої спадщини британського рок-співака Девіда Бові, що можуть

претендувати на статус своєрідного цифрового меморіалу. Ці NFT виконані як картки з QR-кодами, скануючи які їх власники стають володарями рідкісного контенту: неопублікованих фотографій або версій пісень, фрагментів репетиційного процесу, записів розмов Девіда Бові з колегами, друзями тощо. У своєму активі NFT мають і українські співаки Святослав Вакарчук, Тіна Кароль, KAZKA, Alyona Alyona, Ірина Білик, що орієнтуються як на комерціалізацію власного зіркового бренду, так і приділяють увагу благодійності та соціальним проектам.

Популярність NFT не оминула також світ фешн-індустрії. Сьогодні такі модні бренди як Carolina Herrera, Carlings, Fabrikant та ін. створюють колекції цифрового одягу. Варто відмітити, що спершу цифровий одяг розглядався як складова рекламних кампаній або ж мав успіх у геймерів для втілення оригінальних образів героїв комп'ютерних ігор. Однак згодом стало очевидним, що ця ідея стає популярною серед інших груп споживачів, які прагнуть розширити межі можливого у своєму гардеробі та бажають демонструвати в соцмережах екстравагантні віртуальні образи чи створити уявлення про власний бездоганний імідж, або ж воліють придбати модний одяг для свого 3D-аватару.

Додатковим імпульсом в цьому сегменті креативних індустрій став антиковідний карантин, коли й з'явилися перші он-лайн бутики цифрового одягу для «виходу в люди», тобто у світ соцмереж (приміром, один з таких – «Dress X» створили у США вихідці з України – Н. Моденова та Д. Шаповалова). Орім того, що формат цифрового одягу поступово стає частиною бізнес-моделі високої та вуличної моди, такі кейси використовуються і з метою благодійності. Так, у 2023 році американський бренд LEVER COUTURE оголосив проєкт «Love Letter to Ukraine» зі створення цифрової сукні, обличчям якого стала співачка Тіна Кароль. Кожен охочий міг надіслати малюнки або слова підтримки українцям до річниці повномасштабного вторгнення Російської Федерації. Ці послання будуть відображені на білій сукні, а кошти з її продажу надійдуть до благодійного фонду першої леді Олени Зеленської.

Зважаючи на існування в дигітальному культурному просторі числених зразків NFT (окрім вищезазначених прикладів згадаємо й NFT-іграшки, меми, гіфки, відбитки пальців, логотипи, обкладинки альбомів тощо), можна констатувати появу нового медіажанру в цифровому середовищі, що має значні перспективи пройти крізь розмаїті стадії релятивності до кристалізації своєї еталонної жанрової форми.

Крім того, вже на сьогодні можемо резюмувати високу зацікавленість у NFT як жанрі крипто-арту споживачів – фанатів, колекціонерів, інвесторів, що підтверджується конкретними угодами з продажу NFT на цифрових аукціонах.

Наявність віртуальних платформ зі створення та продажу NFT, а також спеціалізованих NFT-агенцій, що допомагають блокчейн-митцям у питаннях продюсування на всіх творчих та організаційних етапах процесу (аналітика ринку, художні й технічні ініціативи, ефективні колаборації, координація, експонування та продаж, контроль, бюджет, кібербезпека, юридична та медіа-підтримка тощо), вказують на потенціали подальшого розвитку медіажанру NFT як складової футурологічної метаконцепції цифрового майбутнього людства.

З огляду на це, можна резюмувати високу наукову доцільність розгортання подальших дискусій не тільки щодо передумов, але й щодо відповідних соціокультурних та семіотичних наслідків появи NFT, що окреслюють чергову стадію наближення трансформаційного переходу від RR («real reality») до метавсесвіту VR («virtual reality»).

Кришталь Олександр Миколайович (Oleksandr Krystal),
аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
звукорежисер вищої категорії Національного академічного драматичного
театру імені Івана Франка (Graduate student of the Department of Cultural
Studies And intercultural communications National Academy of Culture and
Arts Managers, Sound engineer of the highest category of the National
Ivan Franko Academic Drama Theater)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9405-9737>
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ НАДТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА «КОРІОЛАН»

FEATURES OF CREATING A MUSICAL DESIGN ON THE EXAMPLE OF JOHN FRANK'S EXHIBITION «CORIOLANUS»

Трагедія «Коріолан» – історія злету і падіння легендарного давньоримського полководця, сюжетну основу для якої Шекспір запозичив із «Порівняльних життєписів» давньогрецького історика Плутарха. У п'єсі є і гостра політична драма, і драма сімейних відносин, і внутрішня трагедія однієї людини. Її герой – Кай Марцій, уславився своїми подвигами у війні з ворогами римлян – вольсками. Після завоювання столиці вольсків міста Коріоли за бойові звитяги він отримав прізвисько Коріолан.

Повернувшись з перемогою додому доблесний воїн йде у «велику» політику – у консули Римської республіки. Але у політичних баталіях незламний і непохитний герой, що звик перемагати ворогів у відкритому бою, виявився вразливим у своїй силі: відвертий, прямодушний і безкомпромісний Коріолан не здатний на обман і хитрощі. Внаслідок політичних маніпуляцій, замість шани і визнання мужній воїн проголошується ворогом народу і отримує від римлян вирок – довічне вигнання. Розлючений Коріолан залишає місто, в бажанні помститися він об'єднується зі своїми колишніми ворогами – вольсками й веде їх армію

на Рим. Але напередодні вирішального штурму Коріолан, зворушений благами матері, відмовляється від остаточного знищення Риму та платить за цей свій вибір власним життям.

Найцікавішим з дослідників творів Шекспіра і, зокрема, п'єси «Коріолан» був Іван Якович Франко, який в своїй передмові до видання «Уільям Шекспір. Коріолан. Переклад П. О. Куліша. Львів, 1900 рік» писав: «Трагедія Коріолана» появилася, по-перше, в першому повному виданні Шекспірівських творів in folio 1623 р. Шекспір взяв основу для своєї трагедії з оповідання грецького писателя Плутарха про життя римського героя з початків республіки Кнея (не Кая) Марція, прозваного Коріоланом... Той легендарний скелет, який Шекспір найшов у Плутарха, він дуже значно переініціював, для догоди своєму поглядові на героя і юрбу, який він хотів перевести в драму. Ся тенденція була – виявити своє презирство для юрби, для простого люду, а пошану, навіть закохане обожання, для визначних одиниць, для героїв. Та найбільшу потопу свого гніву і презирства виляв Шекспір на простий народ, на «юрбу», оту темну, змінчиву, легковірну, і недовірливу, трусливу в небезпеці, до сеї юрби Шекспір почував інстинктові обридженні. Що могло довести Шекспіра до такого погляду на героїв і юрбу? Що могло довести в його душі до такої нечуваної інтенсивності обожання для одних, а погорди і обридженні – для другої?... Ми мусимо бачити в них особисті ремінісценції автора, виплоди його життя і тих відносин, серед яких розвивалася його творчість. Чуючи й себе одною з тих великих цифр, гірко відчуваючи своє упослідженні, своє низьке становище в суспільності, Шекспір тим живіше відчував великі трагедії, великих героїв, що погибали в конфлікті з людською завистю, непостійністю та низьким честолюбством» [2].

«Велику роль в трагедії грає мати – «найгордіша і найбільше викінчена постать матері, яку лише створив Шекспір». Сеї фігури Шекспір покориствовався постаттю своєї власної матері. Ся постать могла в повній силі ожити в його пам'яті якраз тоді, коли ся мати вмерла, а се сталося 9 вересня 1608 року. Шекспір, без сумніву, був на її похороні і

потім іще пробув пару неділь у Стратфорді. З сього виводять, що тоді ж під враженням материнної смерті, був написаний «Коріолан»...».

«Сучасні актори та режисери прагнуть побачити героїв Шекспіра, позбавлених зовнішньої романтичної привабливості, ідеалістичних ілюзій, упереджених моральних оцінок їх характерів та вчинків. Вони прагнуть неприкрашеної правди, і навіть подекуди неприємної. «Не омана, яка нас звеличує», а навпаки – відверта неприхована істина створює мету найбільш новаторських постановок Шекспіра. Подібній Шекспір стає по-справжньому сучасним...» [4].

За словами режисера-постановника вистави Д. Богомазова: «Ця п'єса – чи не найскладніша у Шекспіра. Її взагалі не часто ставлять. У ній – і велика кількість персонажів, і складна система сюжетних ліній, й існує багато тем, адже у ній виписана, якщо й не модель цивілізації, то – вся вертикаль побудови великої держави згори до низу. При цьому у п'єсі є й трагічні епізоди, і дуже комічні. «Коріолан» – це енциклопедія життя, її текст живе вже стільки століть, а досі актуальний ... Це роздуми про велику складність побудови суспільного життя, у ній підіймається тема влади і народу, їхніх відносин, порушується проблематика існування чеснот у політиці, містяться думки про демократію і про те, чи може людина в демократичному світі наполягати на своїй принциповій думці, відмінній від думок інших.

Завдання драматурга полягає в умінні спіймати вічні сенси, які існують поза мінливим, одномоментним. Шекспір саме так і написав, тому п'єса й сьогодні сприймається сучасно. Там можна вгадувати постаті як із вуличної юрби, так і з сучасного українського політикуму. Але ти не зможеш сказати, хто ж саме цей сенатор, – це той відомий нам політик-популіст чи хтось інший. Це неможливо сказати, і ми про це не говоримо, але асоціації з певними персоналіями будуть. У нас це буде – трагіфарс. У Шекспіра це трагедія, але він же ніколи не писав чистих жанрів. Тож, у нашому «Коріолані» буде багато смішного, комічного, може, навіть, і фарсу: музичного, драматичного, трагічного. Це як замальовка з нашого життя, де є всього багато і різного» [1].

Герой п'єси – Коріолан – прагне помститися народові та об'єднується зі старим ворогом, і за цей вибір він платить власним життям.

Олексій Богданович, народний артист України (виконавець ролі Авфідія), так описав героя: «Коріолан – це така претензія на роль бога в цьому житті. Він вважає себе богом. І, можливо, це було тією помилкою, за яку він, власне, і поплатився» [3].

У виставі присутні сучасна декорація та сучасні костюми, але певним чином стилізовані. Є окремих римський елемент – біла статуя Марса, або, наприклад, костюм генерала Франко та костюм Черчилля. Ці політичні фігури присутні у виставі, хоча вони мають інші наймення, це алегоричні образи видатних політиків. Частина костюмів замовлена у фахівців, які спеціалізуються на історичних реконструкціях та шиють історичні костюми для кіно.

За задумом режисера-постановника, це, в тому числі й, музичний фарс, тому на сцені є фортепіано, є жива музика, та два оркестри - оркестр римських громадян і оркестр вольськів (у них оркестр дуже маленький). У римлян – справжній оркестр з акордеонами, трубами, барабанами і живим виконанням.

Театральна звукорежисура як специфічна форма художньої творчості, направлена на створення звукового образу драматургічного матеріалу режисера-постановника відповідними технічними засобами та орієнтується на всебічне втілення творчого задуму композитора.

Робота театрального звукорежисера має потужний культурологічний вплив - є невід'ємною складовою художньої культури, сприяє донесенню її до глядача та занурення його в специфічне середовище, в якому відбувається вистава, також залучає людей в активний процес комунікації і творчості, та відбувається в умовах колективної творчої діяльності, де театральний звукорежисер виступає як зв'язуюча ланка між режисером-постановником, композитором, музикантами, акторами та іншими учасниками творчого процесу. Для плідної роботи в таких умовах, театральний звукорежисер повинен мати

цілий ряд особливих вмінь та навичок. В першу чергу, це культура професійного спілкування, основу якої складає компетенція в таких галузях як музична естетика, історія музики та виконавської майстерності, основи інструментального аранжування, тощо. Від музичної культури театрального звукорежисера, його художнього смаку та творчого використання усієї палітри сучасних засобів художньої виразності в значній мірі залежить рівень музичної культури сучасного глядача.

Творчі можливості театрального звукорежисера на сучасному етапі розвитку комп'ютерних технологій, процесорної обробки звуку та багатоканальних систем просторової передачі звуку відкривають можливості для створення унікального музичного образу вистави.

В репетиційно-підготовчому процесі випуску вистави проводилась робота над музичним оформленням і подальша його оптимізація, разом з авторами вистави, вже після прем'єрного показу.

Під час репетицій на сцені, звукорежисером забезпечувався комунікаційний процес між режисером та композитором: спочатку проводилась фіксація режисерських рішень, а пізніше надавались детальні пояснення композитору відповідно до поставлених задач режисером щодо естетичної й художньої ідеї, цілісності та відповідності певному стилю: яку музику (музичний фрагмент) потрібно написати, та/або що змінити у вже готовій музичній композиції.

Виконувалась адаптація технічних рішень з підзвучування, використання фонограм у сценах, розподіл музичних пауз відбувався разом з акторами, всі моменти музичної динаміки обговорювались творчим колективом вистави.

Звукорежисером покращена якість звучання фінальних сцен першої та другої дій: за технічною складовою вони є однаковими, але за музично-драматичним рішенням – різними. Це вимагало однакового технічного устаткування й прийомів на сцені, але різних драматичних рішень та наповнень, які спочатку не поєднувались між собою, тому була застосована сукупність елементів, що створюють у слухача, за допомогою

асоціацій, уявлення реалії подій, що відбуваються на сцені, життєву правдоподібність та передають характер головного героя.

Була виконана компіляція та зведення музичних творів для головних персонажів вистави, а також для специфічних сцен, оскільки музика впливає на гру акторів на сцені, їх емоційний стан, тим самим допомагаючи їм зосередитися і глибше розкрити театральні образи.

Проводився розподіл фонограм, шумів і звукових ефектів у сценічному просторі, забезпечено створення звукового супроводу відеоматеріалу, включеного в частину дій.

Процес виконання завдань режисера-постановника був творчий, тому особливих труднощів не виникало як під час реалізації, так і в процесі комунікації між учасниками вистави. Музичне оформлення якісно підкреслює та співзвучне драматургії вистави, створює у глядачів певний настрій та психологічні відчуття відповідно до сценічної дії, підкреслює емоційні акценти, допомагає розвитку сюжетних ліній, як результат – створений звуковий образ вистави повністю передається глядачеві за допомогою засобів художньої виразності.

Використані джерела

1. Базів Л. Інтерв'ю з головним режисером НАДТ ім. Івана Франка Богомазовим Д.М. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2596632-dmitro-bogomazov-golovnij-reziser-nacionalnogo-dramteatru-imeni-ifranka.html>

2. Овчаренко Е. Енциклопедія життя. URL : <http://slovoprosvity.org/2019/01/10/entsyklopediya-zhyttya/>

3. Вона про сьогодні. URL : https://24tv.ua/kyivnews/vona_pro_sogodennya_u_kiyivskomu_teatri_imeni_franka_postavili_pyesu_shekspira_koriolan_n1086373

4. Кориолан. URL : <https://theatre.love/performances/kor-olan/>

*Лазарєв Сергій Георгійович (Sergiy Lazarev),
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кіно- і телемистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
(Candidate of art studies Associate Professor of the Department of Film and
Television Arts Kyiv National University culture and arts)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ЗАСОБИ ПРОСУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У СФЕРІ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ (МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД)

MEANS OF PROMOTING MUSICAL WORKS IN THE SPHERE OF ELECTRONIC MUSIC (INTERNATIONAL EXPERIENCE)

Сучасна музична індустрія вимагає використання новітніх засобів просування музичних творів. Сфера електронної музики є найбільш чутливою до технологічних новацій і знаходиться в авангарді щодо застосування новітніх технологій просування. Третє десятиліття XXI століття почалося з надскладних подій для музичної індустрії всього світу, змінило й визначило напрямки продюсерської діяльності. В час глобальної пандемії ми спостерігали рефлексію діячів музичної сфери у різних проявах, серед інших наприклад організація «вертикальних концертів», які можна було відвідати особисто і спостерігати за подією з вікон будинку напроти, з вулиці або з сусіднього балкону. Однак ця форма не стала рентабельною моделлю, а була лише вимушеною короткочасною альтернативою, численні обмеження пов'язані з пандемією створили багато складнощів як для організаторів музичних подій, так і для глядачів. Як результат, певний час ми спостерігали навіть домінування дистанційної участі у музичних подіях. Віртуальні стріми - «живі» виступи артистів онлайн вимушено замінили реальне спілкування артистів з публікою на концертах. Зазначимо також тимчасовий перехід на онлайн режим багатьох значних музичних подій сфери електронної музики серед яких *Amsterdam Dance Event, Tomorrowland* та багато інших. Такі передумови оздобили ґрунт для значного посилення ролі інтернет технологій як у організації і проведенні подій так і у просуванні музичного продукту взагалі.

При цьому слід відзначити також посилення тенденції до індивідуалізації в індустрії в цілому. Напрацьована домінуюча схема всесвітньої музичної індустрії «артист – лейбл», де артист (автор) видає свій твір в музичному видавництві (лейблі), який розповсюджує його серед своєї цільової аудиторії як на фізичних носіях, так і на всіх головних музичних платформах (*Apple Music, Spotify*, тощо) набула розвинену сервісну гілку яка дає можливість артисту (автору) видати твори безпосередньо самому, оминаючи лейбл. Серед компаній такого напрямку *Tunecore* (належить *Believe Distribution*), *CD Baby, Distrokid* та інші. Цікаве на перший погляд рішення, що відкриває прямий шлях до дистрибуції найчастіше виявляється хибним, повністю обмежуючи цільову аудиторію артиста його власними знайомими, друзями або підписниками у соціальних мережах. Поряд з зазначеним вище така модель не включає у себе контроль якості як художніх, так і технічних характеристик аудіо-матеріалу. За офіційними даними платформа *Apple Music* наразі налічує понад 100 мільйонів творів і щодня на платформу додається понад 100 тисяч нових творів. З цього приводу наведемо цікавий коментар керівника компанії *Universal Group - Sir Lucian Grainge*, «Коли музичні платформи поглинають 100 000 треків на день, чистим результатом цього є заплутаність для всіх нас, і для споживачів, і для абсолютно усіх... ми не вважаємо, що це становище може залишатися стійким як для нас (для музичних видавництв), так і для шанувальників музики» [2], каже *Sir Lucian Grainge*. Ми аналізували це явище у 2018 році в роботі «Електронна музика як соціокультурне явище» де його було визначено як «феномен ускладнення вибору» [1]. В зазначеному дослідженні увага фокусується на відсутності контролюючої якості ланки між виробником (автором музики) і споживачем (слухачем).

Реакцією на таке значне перенасичення ринку деяких платформ, орієнтованих вузько на електронну музику, стала робота музичних редакторів, які видаляють неякісні твори з доступу (*Beatport, Traxsource, MusicWorx*) та розподіляють невірні марковані за стилем твори до коректних категорій. Однак у випадку із світовими гігантами як *Spotify* чи

Apple Music таких дій не слід очікувати, враховуючи значно ширший стильовий спектр матеріалу, що видається. Цікаву аналітику наводить команда видання *Music Business Worldwide*, за зібраними даними (офіційно опублікованими компанією *Spotify*) витрати на зберігання музичного контенту на хмарних сервісах значно зростають, що на думку авторів і запрошених до інтерв'ю експертів водночас робить модель, яка наразі утворилася в теперішньому музичному ринку нестабільною і нерентабельною. Так на думку віце-президента компанії *Universal Music Group*, *Michael Nash*, «стрімінгові платформи прямо наразі затоплені приливною хвилею контенту, оскільки мільйони авторів отримують доступ до них. Але насправді це лише завантажувачі контенту, вони не митці у тому сенсі, як ми традиційно думаємо про артистів» [2]. З позиції завдань просування саме доступність є ключовим фактором ризику з міркувань вибору коректної моделі видання музичних творів в умовах значного надлишку. Екстремально важливо враховувати таке перенасичення музичного ринку у просуванні музичного контенту і в дійовій моделі просування значне місце займатиме саме робота з цільовою аудиторією з використанням інтернет технологій. Особливо гостро цей аспект постає для українських митців в часи війни.

Серед багатьох можливостей інтернет технологій дієвим інструментом просування залишаються так звані «промо-пули», які пропонують можливість отримати рецензію професійного артиста за можливість отримати композицію безкоштовно. Можемо назвати такі як *Fat Drop*, *Music Worx*, *Inflight*, *Release Promo*. В сфері електронної танцювальної музики, де основним носієм і покупцем музичних творів є діджей, такі компанії першочергово позиціонують себе як діджей – лейбл орієнтований сервіс. Разом з тим цей інструмент широко застосовується лейблами і артистами у інформуванні радіо та інших медіа.

Підсумовуючи варто зазначити, що в міжнародній музичній індустрії модель «артист – лейбл» продовжує бути домінуючою формою у виданні музичних творів для професійних артистів, на противагу

індивідуалізованій схемі «артист – дистрибутор», яка не є перспективною і може бути прийнятою до уваги здебільшого авторами – аматорами.

Використані джерела

1. Лазарєв С. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 241 с.

2. Ingham T. Why Ingesting 100.000 Tracks a Day May Not Prove Sustainable For Spotify's Business in the Long-Term. Music Business Worldwide : London, 2022. web site URL : <https://www.musicbusinessworldwide.com/ingesting-100000-tracks-a-day-may-not-prove-sustainable-for-spotifys/> (date of treatment: 15.12.22).



***Лоцман Руслана Олександрівна
(Ruslana Lotsman),***
*кандидат педагогічних наук,
докторант Національного
педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова
(Candidate of Pedagogical
Sciences,
Doctoral student of the National
Pedagogical University
Named after M.P. Dragomanov)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

РОЗВИТОК АРТ-МЕНЕДЖЕРСЬКИХ ЗДІБНОСТЕЙ ЯК ЗАПОРУКА УСПІХУ ВОКАЛІСТА

DEVELOPMENT OF ART MANAGEMENT SKILLS AS THE KEY TO THE VOCALIST'S SUCCESS

Сучасний інформаційний простір дозволяє людині розвиватися в різних сферах в залежності від власних уподобань. Безліч інтернет-ресурсів здатні забезпечувати необхідними науковими та методичними матеріалами щодо саморозвитку творчої особистості. Перебуваючи в світі без кордонів професійного спрямування кожен бажаючий має можливість

опанувати нові онлайн-курси, навчитися того, чого раніше не знав. Власне і тема цієї доповіді виникла з обставин життя та творчості, коли вокаліст за спеціальністю набуває досвіду арт-менеджменту.

Проблемам розвитку вокальних навичок та вмінь присвячено безліч науково-методичних праць вітчизняних та зарубіжних авторів. Серед найвагоміших книг, що сприяють успіху вокаліста, напрацювання Л. Дмитрієва, М. Микиші, В. Антонюк та інших вчених вражають змістовністю та наповненістю важливою інформацією. Здебільшого мова йде про успіх правильно сформованого вокального звука, вдало підібраних вправ та вокалізів, які допомагають розвинути гарне співацьке дихання та діапазон і здобути професійну форму для подальшої сценічної діяльності. Як зазначає В. Антонюк, «професія співака вимагає опанування широким спектром спеціальних музичних здібностей», а ще можна додати, що не лише музичних, а й організаційно-практичних, креативно-творчих та інших [1, с. 160].

Історії успіху видатних вокалістів України та світу стають прикладом для наслідування, проте не можуть бути повторені в сучасному світі через іншу реальність та умови творчого становлення. Адже з розвитком шоу-бізнесу виникла професія арт-менеджера, від якого сьогодні залежить успіх вокаліста – класичного, народного чи естрадного напрямку.

Менеджмент мистецтва (арт-менеджмент) передбачає багатофункціональну управлінську діяльність у сфері мистецтва охоплює розробку стратегій організації та просування мистецтва, управління проектами й безпосередньо творчим процесом у сфері художньої культури та мистецтва [5]. Актуальність розвитку арт-менеджерських здібностей в студентів мистецьких спеціальностей підтверджується зростанням кількості телепроектів, які готують «зірку» за кілька ефірів. І поруч з тим, щоб засвоїти вокальну школу від провідного педагога, молода творча особистість шукає наставника – організатора концертної діяльності, який поведе далі на велику сцену.

Сценічне мистецтво передбачає презентацію сольних програм, виступів на різних заходах, де вокаліст реалізує власну творчість. Якою

вона має бути, які сучасні тенденції в музиці та сценічне амплуа вокаліста – питання дуже важливе, бо безпосередньо впливає на успішність його кар'єри. Можна просто прийти в театр чи філармонію, в будь-який творчий колектив працювати по закінченню університету. Проте, в сучасних умовах розвитку вокального мистецтва України недостатньо тільки співати. Маючи гарний голос і не маючи продюсера вокаліст приречений на очікування щасливого випадку долі та успіху. Менеджмент, як наука, вчить досягати успіху самостійно, розраховуючи наперед кроки і контролюючи результати праці.

В демократичних державах світу мистецький менеджмент напряму залежить від культурної політики держави, і важливе місце приділяється саме розвитку творчості молоді. Організації у сфері культури отримують від держави «додаткові субсидії», які стимулюють їх до розширення аудиторії споживачів культурного продукту [2, с. 55].

Арт-менеджмент як поняття, виникло далеко за межами України і не є традиційним для нашого народу. Українці в умовах глобалізації та інформатизації опановують нові професії, переймаючи досвід розвинених держав, формують нову культуру відносин, праці та культури. В світі мистецтва, зокрема вокального, давно керують правила продюсування культурного продукту та менеджерської діяльності. Створені нові агентства та корпорації, що займаються «розкруткою» та продюсуванням артистів-вокалістів і сприяють їх успіху. Про те, як самостійно розвинути арт-менеджерські здібності вокалістам, наступні приклади-поради.

По-перше, організація сольних концертів та виступів на мистецьких заходах. Вокаліст має самостійно визначитись з репертуаром. Скласти список творів, які раніше вивчав з викладачем вокалу, співав з родиною чи просто для себе. Провести вдома репетицію для себе чи в присутності рідних, друзів або ж записати на відео з метою подальшого перегляду та оцінки. Важливо вибрати найбільш вдалі твори по звучанню та тематиці і записати їх в головний репертуарний список. Від творів, які гарно звучать і мають супровід для сценічного виконання, можна відштовхуватись при створенні пропозиції. Пропозиція – це невеликий відеоролик чи словесний

опис з прикріпленим аудіо файлом, що готується для надсилання потенційним роботодавцям. Забезпечити концертними виступами може як представник організатора святкового заходу, так і агент-менеджер, який шукає того, хто замовляє виступ.

Система сучасного арт-менеджменту в Україні зводиться до того, що певне коло творчих людей взаємодіє між собою та забезпечує себе роботою, тому чужій людині важко туди втрапити. Вирішальну роль відіграє впізнаваність вокаліста – його участь в телешоу, проектах, «засвітка» на телеекранах чи в радіоефірах. Якщо цього нема, варто йти власним шляхом та самостійно організовувати концерти. Починати з маленьких залів, сіл, містечок і розширювати аудиторію до всеукраїнського рівня. Участь у фестивалях та конкурсах сприяє налагодженню контактів та визнанню творчого доробку авторитетними діячами культури.

По-друге, запис власних альбомів. Альбом пісень для вокаліста – візитна картка, по якій можна зрозуміти стилістику виконавської манери, репертуару та визначити потенційну аудиторію. Професійний запис вокальних творів на студії та їх видання на cd-диск чи викладення на інтернет-платформах – це є обличчя співака.

Питання просування створеного контенту – це наступний етап.

Найпростіше просувати свою творчість через соцмережі та ютуб, поширюючи в інтернет-просторі по групах, сайтах, які займаються розміщенням пісенного контенту. До прикладу, створення та наповнення ютуб-каналу є безкоштовною формулою успіху, оскільки дозволяє створити сторінку власної творчості, викладаючи та просуваючи її без затрат. Тут окремо варто цікавитись, як зробити свій канал більш відомим і збільшити підписку.

По-третє, сценічний одяг. Для кожного артиста, не лише вокаліста, це є визначальна позиція іміджу. *Імідж* (від англ. – «імітувати») – рекламний, представницький образ творчої особистості, уявлення оточення про неї [5]. Сценічне вбрання має відповідати репертуару і бути гармонійним для співака. Для виконавця народних пісень оптимальним

буде національний костюм (автентичний чи стилізований- головне зі смаком). Для виконавця класичних творів – відповідно аристократичний стиль одягу. Естрадні співаки можуть експериментувати з образами в залежності від стилю концертної програми.

Четверте побажання вокалістам і одне з найголовніших – навчитися створювати культурно-мистецькі проекти. Ці вміння передбачають написання плану, опису проекту, розрахунку витрат та орієнтовного графіку виконання поставлених завдань. Арт-менеджерські здібності розвиваються в процесі підготовки заявки на конкурс проектів, який оголошують фонди та установи, що дають фінансування на цю ідею.

Отримавши грант на власний творчий проект, вокаліст зможе реалізувати творчий задум як самостійно, так і з організованою командою однодумців. До прикладу, вокалістка за покликанням та професією, авторка цієї статті з 2014 року реалізувала ряд мистецьких проектів: «Народна філармонія – Героям України», «Великодній кошик для воїнів», «Миколайчук-Фест», «Диво UA», «Музей живої пісні», «Пісенна світлиця», «Живі мелодії села», «Таємниці Україноспіву» та інші [3]. І в усіх проектах вдалось поєднувати професію вокаліста з арт-менеджментом, залучаючи дітей і молодь до справи збереження та розвитку національної культури. Так, наприклад, в межах проекту «Мистецько-просвітницький фестиваль української дитячої пісні «Диво UA», що спрямовувався на утвердження національно-патріотичної свідомості дітей та молоді, популяризацію української пісенної культури, учасники-вокалісти мали змогу долучитись до організаційної роботи [4].

Студенти НПУ імені М. П. Драгоманова, які опановують народний спів за спеціалізацією, в підготовці до Гала-концерту фестивалю ставали наставниками молодшим учасникам-школярам та готували музичні виступи в супроводі Академічного оркестру народної та популярної музики Українського радіо.

Окремо визначені студенти – вокалісти допомагали в прослуховуванні учасників та проведенні репетицій, нагородженні лауреатів, а також брали участь у звукозаписах фестивального

аудіоальбому в Будинку звукозапису Українського радіо. Весь цей досвід – сценічної, організаційної та просвітницької діяльності – відіграє важливу роль у формуванні творчої особистості молодого співака та допомагає розвинути арт-менеджерські здібності, що є корисними для майбутнього.

Отже, володіючи вміннями продюсувати власне мистецтво, вокаліст отримує запоруку успіху: бути вільним у творчості та тішити нею максимально широку аудиторію, яка оцінить та надихне на подальші звершення.

Використані джерела

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : [підручник / 2-е вид., В.Г. Антонюк]. Підручник . Київ : LAT & K, 2012. 192 с.
2. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль/ Перекл.з англ. Б. Шумилович. Львів : Літопис, 2008. 360с.
3. Таємниці Україноспіву: науково-популярне видання. Кам'янець-Подільський : ФОП Буйницький О.А., 2020. 88с.: нот., іл., к'юар-коди на відео додатки.
4. Збірка українських дитячих пісень «Дитяча філармонія «Диво UA» з додатком CD /Упор. Лоцман Р.О. Київ : Друкарня «Рема-Прінт», 2018. 45 с.
5. Електронний ресурс. Режим доступу : <https://vue.gov.ua> / Велика українська енциклопедія (дата звернення 20.01.23).



Макарова Наталія Вікторівна
(Natalia Makarova),
аспірантка кафедри теорії та історії
музики Національної музичної академії
України імені П.І. Чайковського
(graduate student of the Department of Theory
and History of Culture of the Tchaikovsky
National Academy of Music of Ukraine)
ORCID iD:
<https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>
natalya.makarowa19@gmail.com
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)
Науковий керівник:
Андрущенко Тетяна Вікторівна
(Andrushenko T.V.)
доктор політичних наук, професор
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

КУЛЬТУРА ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО БАР'ЄРУ

THE CULTURE OF OVERCOMING THE STAGE BARRIER

Проблемі емоцій присвячено дослідження В. Вундта, Ч. Дарвіна, Г. Ланге, У. Джеймса, С. Рубінштейна, О. Леонтьєва та ін. Питання психологічної саморегуляції розглядали С. Науменко, В. Петрушин, В. Подуровський, Б. Теплов та ін. Теоретичну базу дослідження складають праці з історії концертного виконавства (В. Ражніков, В. Стахов, Г. П'ятигорський та ін.); роботи, присвячені проблемам стилю і художньої інтерпретації (Л. Ауер, Ю. Єлагін, Г. Ципін та ін.). Проблемою сценічного хвилювання займалися видатні педагоги Л. Баренбойм, І. Гофман, М. Давидов, Р. Коган, Г. Нейгауз, С. Савшинський, М. Фейгін, П. Чеснокова. Зокрема, Г. Коган, Л. Баренбойм і С. Савшинський висвітлили проблему сценічного бар'єру у педагогічно-психологічному спрямуванні. Л. Бочкар'єв, Г. Ержемський, М. Льовітова, В. М'ясищева, В. Текучева показали проблему з психологічної сторони. Далі вчені та педагоги показали наскільки важливо тренувати психоемоційний стан виконавця, коли увага фіксує позитивні емоції від успішних тренувань, що

згодом добре було б перетворити у звичку. І тоді виконавець зможе пройти випробування сценою, не відчуваючи негативної сторони хвилювання.

Щоб краще зрозуміти причину катастроф на сцені, вченими та педагогами досліджено різнопланові аспекти, зокрема: визначено сучасність поняття «сценічне хвилювання» (Л. Маккіннон); виокремлено ознаки, причини й наслідки сценічного хвилювання (Ф. Бузоні, І. Гофман, та ін.); різновиди хвилювання (Л. Маккіннон, Г. Нейгауз, А. Орендліхерман та ін.); етапи-фази хвилювання під час виступу; доцільність психологічної підготовки до концерту (Л. Бочкарьов); специфіку самопочуття виконавця (Г. Нейгауз та ін.); артистизм (Я. Мільштейн, Б. Яворський та ін.); психологічні установки та методику подолання страху сцени (В. Гізекінг, А. Оренд-Ліхерман та ін.); індивідуальність проблеми підготовки концерту (О. Віцинський, Г. Нейгауз та ін.); зв'язок хвилювання та віку (Л. Слуцька та ін.).

Метою статті є висвітлення аспектів концертного виступу як особливого виду музично-виконавської діяльності.

Є. Гуренко підкреслив, що ключовою особливістю виконавства є жива інтерпретація. Хоча під інтерпретацією науковець розумів відносно самостійну вторинну творчість, що полягає в процесі «конкретизації продукту первинної художньої діяльності».

За О. Бодіною, процес виконавської інтерпретації має три рівні: перший – вивчення виконавцем окремих мотивів; другий – з'являється художнє узагальнення твору, або його елементів; третій після завершеності двох перших виконавець починає вибудовувати драматичну лінію, розкриваючи задум композитора. А. Корихалова взагалі вважає, що всі проблеми все рівно залишатимуться проблемами саме виконавства.

Різні дослідники пов'язують негативність ситуації сценічного хвилювання з різними проблемами. До прикладу, О. Гольденвейзер, С. Савшинський та ін. наголошували на присутності страху з приводу ймовірності забути текст чи щось наплутати, тобто з проблемою пам'яті; О. Алексєєв стверджував присутність скутості, сухості, формальної гри,

запинань та пропусків цілих епізодів; Л. Маккіннон наслідком хвилювання вважала перенапруження м'язів, неточність інтонаційних зворотів, відчуття неповноцінності та передчуття публічного провалу; Л. Ауер, Г. Коган називали боязнь естради; І. Гофман, П. Казальс вбачали причину у нервозності, недостатності технічної впевненості; Ф. Бузоні, Л. Розман та ін. відзначали відсутність темпової регуляції з боку виконавця, коли пальці самі по собі («заграв твір»), неритмічність, квапливість; О. Віцинський займався проблемою порушення уваги; Л. Бочкар'єв експериментально довів нездатність управляти емоційним станом.

Не для всіх виконавців естрадне хвилювання катастрофічне. Відсутність хвилювання – це тривожний дзвіночок, як зазначила Н. Трулль з цього приводу зазначає: «Якщо людина не хвилюється перед виходом на сцену – вона не артист і на сцені їй робити нічого».

П. Нерсесьян зазначала, що «Хвилювання – це неодмінна умова для того, щоб людина сконцентрувала всі свої сили – фізичні і психічні; людина байдужа, яка ніколи не хвилюється, нічого цікавого і значного на концертній естраді не створить».

Виконавець – це особистість, якій підвласне розуміння задуму композитора та втілення його є кінцевою метою виконавської діяльності. На сцені піаніст живе «подвійним» життям, тобто паралельно проживається те, що є в даний момент на естраді, а в уяві оживають образи того, що має бути. І дуже часто між цими станами може бути прірва. Але, з іншого боку, слухач цього може і не відчутти. Л. Коган казав так: «Якщо є контакт, якщо публіка слухає з особливим настроєм і увагою, то заради цього хочеться віддати все найкраще, що є в тобі; протягом однієї-двох хвилин сконцентрувати всі свої знання, усю свою роботу, напругу перед концертних днів. Умить – повна віддача».

Особливістю розвитку сучасного світу є страшена конкуренція в усіх професійних галузях. Та особливо це правило діє у світі виконавства. На жаль, це ще більш додає кожному виконавцю хвилювання перед

виходом на сцену. Як особливий вид, виконавська діяльність потребує особливих підходів для організації та проведення концертної діяльності.

Виконавець може рівнятись в своїй діяльності на іменитого улюбленого музиканта. Це навіть дуже добре. Нормальне суперництво у виконавській діяльності відкриває нові горизонти, нові риси особистості виконавця. Зазвичай така ситуація стабілізує виконання, додає азарту, дає поштовх для розвитку своїх виконавських навичок та вмінь. Проте, інколи, суперництво переростає у патологію. Виконавець, що перебуває в стані невротичного суперництва, буде себе постійно порівнювати з іншими виконавцями, в нього постійно виникають бажання бути особливим, винятковим, мати більший успіх, адже ніхто окрім нього не може мати більше слави, аніж він. Лише в стані нормального суперництва піаніст може задовольнятися посереднім успіхом. Те саме можна перенести й на будь-які інші ситуації в житті. Для невротика ж головним буде навіть не власний успіх, а усвідомлення того, що інші переможені ним. «Він буде робити все можливе, щоб зірвати зусилля конкурента, навіть якщо явно завдає шкоди власним цілям».

В сучасному суспільстві набагато зменшилась активність свідомості, у багатьох індивідів виникає невпевненість у власних силах, іноді навіть зовсім безпідставна, що спантеличує, дратує, людина розгублюється, а в такому стані піддатися різноманітним маніпуляціям дуже просто. Такий вплив на свідомість людини може мати дві форми – активну та пасивну. Викладач для студента, наприклад, при певній розсіяності останнього може переконувати, ігнорувати, спонукати до наслідування, адже по відношенню до студента викладач завжди є більш стійким індивідуумом. По такій схемі навіть із хороших, здібних студентів може ліпитись сіра миша в області виконавства. Мало хто з молодих виконавців може вистояти.

Та найбільш небезпечним є цілеспрямований вплив на психіку людини. Соціологія знає багато прийомів психологічного впливу.

Серед них:

- Переконавання – завдяки цьому прийому можна повністю змінити судження про себе, а також ставлення до того чи іншого явища. Особливо

катастрофічною є картина, коли змінюється ставлення до своїх виконавських можливостей, що й призводить до зміни рішення про продовження своєї виконавської діяльності;

- Зараження як передача свого пояснення дійсності для молодого виконавця, поки він ще не знайшов свого пояснення. Передається спрямовано, проте мимоволі;

- Деструктивною критикою можна знищити навіть дуже талановитого виконавця, адже мало хто здатний винести зверхність, осуд, інколи й висміювання, образи. Негативна сторона – не дозволяє людині реально дивитись на ситуацію, потрошки відбирають віру в свої здібності та можливості.

В процесі концертного виступу піаніст внутрішньо переживає, адже на естраді потрібно грати в рази забарвленіше, емоційніше, викладаючись на 200%. А це викликає більші затрати енергетичного ресурсу. Трансформується внутрішнє «Я», з'являються стрес-фактори. І не обов'язково це буде просто хвилювання. Адже піаністи більше, ніж інші виконавці є під владою «невідомого», адже інструмент в концертному залі не свій – це найбільший стрес-фактор, бо ніколи не знаєш чи буде відповідати інструмент тим дотикам до яких звук піаніст, тренуючи програму. Частіше всього потрібно на ходу змінювати характер рухів. А далі віднесемо сюди запах залу, панівний колір приміщення, температуру, фізичний стан виконавця, а також частину доби.

На плечі виконавця лягає ще й контроль над успішним виконанням, адже виконавець має лише єдину можливість «пройти шлях» від першого до останнього звуку, викладаючи максимально всі напрацьовані раніше аспекти виконання. Потрібне повне занурення в твір і бачити його одночасно, в одну мить, як би з висоти пташиного польоту, але при цьому з залізним відчуттям, що фізично виконавець все ж знаходиться за інструментом і психологічна дистанція між цими станами комфортна, щоб не згубити відчуття потоку реального часу. Проте, гіпервідповідальність, яка нав'язана ззовні кожному виконавцю, не приведе ні до чого хорошого. Як мінімум до скованості, а ще посилюється невпевненість у власних

силах. К. Ігумнов зазначив, що «з віком стаєш більш відповідальним до себе, починаєш відчувати якусь загострену відповідальність за свою гру».

Навіть якщо виконавець володіє гарною технікою, це ще не означає, що на сцені він покаже 100% результат. Все таки, якщо перед виходом на сцену він буде відчувати сильне хвилювання, або й навіть паніку, то про якість виконання мова йти взагалі не може. Особливо актуальною ця проблема є для піаніста-виконавця, адже він повинен яскраво та зі смаком показати своїм виконанням всю красу та глибину філософського бачення композитора. А уявимо собі, що виконавець сидить на сцені не сам, а виконує великий циклічний твір з оркестром. У такій ситуації переживання множиться на певний знаменник.

Якщо за якихось обставин виконавець не встиг оволодіти потрібною для виконання навичкою, то виконання буде нервовим, нечітким, незакінченим, невпевненим. Але є й інша сторона – за умови, що твір вивчений просто ідеально, технічно доведено до досконалості, все рівно це не є ліками від переживань на естраді. Особливо це проявиться в ситуації недооцінки/переоцінки своїх виконавських можливостей. Якщо виконавець візьметься за програму, яка буде для нього залегка – не буде змоги показати себе, подрайвувати, виконання буде сіре, без особливого натхнення, адже піаніст буде відчувати себе школярем. Але в цій ситуації є лише той плюс, що твори прозвучать технічно досконало, з усім розумінням ситуації.

Якщо виконавець все ж переоцінив свої можливості – це стане ясно лише на сцені. Адже хвилювання значно звузить його бачення та руховий діапазон, не буде потрібного рівня виконавської свободи, інколи взагалі може відчуватись зажатість, темп зведеться до середнього, не буде шалених *prestissimo* і над повільного *grave*, звук стане сірим. Але це ще пів біди, адже якщо ще й текст буде забуватись і відчуття внутрішнього часу не буде узгоджене з зовнішнім часом – найкращий варіант буде просто зійти зі сцени.

Багато розуміти, що до репертуару слід брати твори, які зрозумілі виконавцю, коли в арсеналі навичок є все необхідне, щоб справитись зі

складністю та об'ємом того чи іншого твору (фортепіанна література просто вражає масштабами представленого репертуару, а твори здаються слухачу просто безрозмірними. Промовчимо про сам факт того, що піаністу прийдеться багато годин провести за інструментом, щоб просто вивчити текст, але, не будемо забувати, що виконання на естраді потребує в кілька разів більше фізичних, розумових та емоційних сил). Щоб в підсумку не мати вкрай виснаженого виконавця, або розчарованих слухачів, слід брати твори не гранично важкі. Або, хоча б продумувати програму концерту так, щоб в більше половини творів виконавець насолоджувався та фізично не відчував дискомфорту.

Занадто сильне хвилювання може викликати ще факт тривалої перерви у виконавській практиці, або нерегулярні виступи. «Специфіка професійної діяльності виконавців вимагає від них регулярного перебування на сцені, що пов'язано з певною психічною напругою, яка обумовлює високу вірогідність зривів, стресів, криз і таке інше, що, у свою чергу, може призводити не тільки до порушень психофізіологічних процесів організму, але і до порушень професійної діяльності».

Особливо чинниками, що впливають негативно на психічне здоров'я виконавців, є нерегулярний спосіб життя, праця не чергується з відпочинком, постійна конкуренція, важка виснажлива робота, переживання великого спектру емоцій, що постійно змінюються.

Емоції людини – це особлива складова її особистості, адже саме завдяки емоціям людина може реагувати на всі події, що відбуваються в житті. Особливо це важливо в концертній діяльності, коли потрібно пристосовуватись та адаптуватись в умовах сьогодення, приймати ті чи інші рішення. Без емоційної складової реалізувати потенціал особистості навряд чи вдасться. Особливо великих затрат в психо-емоційному плані потребує виконавська діяльність піаніста-виконавця.

Емоція – певна психовегетативна реакція на якусь ситуацію. В. К. Вільнюс визначає провідні та ситуативні емоції. Провідними керується поведінка та почуття людини при виникненні певних проблем. Ситуативними емоціями вибудовується перепона для значимої для

особистості діяльності – страхом або гнівом, а також маркуються досягнення – радість, гордість. Особливо цікаво для нашого дослідження є патерн успіх-неуспіх в таких його проявах як констатований, передбачений та узагальнений.

Відомо, що музикант на сцені знаходиться в особливо напруженому емоційному стані, адже виконавцю дається лише одна спроба. І цей ефект підсумковості дуже гнітить та вимагає великих затрат як емоційних, так і розумових, фізичних. Якість виконання програми в таких умовах може різко погіршитись. Через це потрібно кожному виконавцю знати методи та способи саморегуляції свого сценічного стану, щоб подолати сценічний бар'єр.

Сценічний бар'єр як вид психологічного бар'єру¹ характерний виключно для творчої виконавської діяльності піаністів, співаків та акторів. «Сценічний бар'єр – це цілісний, складний психологічний феномен, комплекс негативно забарвлених психофізіологічних, емоційних, інтелектуальних, поведінкових реакцій та їх проявів, що сприяють виникненню суб'єктивно непереборних перешкод, перепон, які гальмують, обмежують, порушують, блокують активність особистості виконавця, спрямовану на реалізацію сценічної діяльності, на досягнення успіху».

Сценічні бар'єри існують двох видів – зовнішні та внутрішні. Якщо зовнішні ще надають можливість виконавцю змінити негативну ситуацію, або вийти з неї, то внутрішні ще й заважають при досягненні мети. Спочатку будь-який бар'єр є короткочасним станом психіки виконавця. Проте, після кількісного впливу змінюється самооцінка, з'являється невпевненість у власних силах. Нас цікавлять саме внутрішні сценічні бар'єри. Оскільки вони невидимі, тому і найбільш небезпечні.

¹ Психологічні бар'єри мають різноманітне пояснення в літературі. Це і «перешкода для чого-небудь»; це і психологічні настрої та стани особистості, через які відкривається емоційно-інтелектуальний потенціал виконавця; певні установки, що шкодять налагодити гарну взаємодію та спілкування з іншими людьми; переживання труднощів в певній діяльності; розуміння невідповідності вимог діяльності можливостям особистості; свого роду стіна, небачена для оточуючих, для приховування своїх неповноцінностей або комплексів тощо.

А. Саннікова [2; 3] визначила вісім шкал складових сценічного бар'єру. До психофізіологічної складової належать реакції, що сприймаються людиною як такі, що загрожують життю та діяльності. В нашому випадку вони будуть заважати виступу на фізіологічному рівні – тремор рук, серцебиття, сильне потовиділення, озноб тощо. Проте, є і від'ємний полюс цього компонента, а саме, зібраність, активність, готовність до виступу.

Емоційна складова характеризується відношенням особистості до тої чи іншої ситуації. Додатний полюс вилетється в страх перед глядачами, сценою, тривожність, небажання займатись сценічною діяльністю. При від'ємному полюсі повністю відсутні переживання, навіть може виникати бажання скоріше вийти до глядачів.

Когнітивний тонус сценічного бар'єру характерний для інтерпретації особистістю поточної ситуації, де проходить аналіз та інтелектуальна активність, що націлені на певний результат, фокусується увага та думки, робляться певні прогнози. Додатний полюс проявить себе в думках виконавця про провал, тоді і починаються проблеми з пам'яттю, думки плутаються, настає нерозуміння того, що відбувається навкруги. Для від'ємного полюсу характерно стійка увага, думки про успіх, уявлення сценічної ситуації як приємної та простої.

Конативний показник сценічного бар'єру характеризується виразністю, виразністю звукової палітри. Додатний полюс проявить себе в скутості, ступорі, виконавець не може почати грати, інколи й повністю припиняє свій виступ.

Контрольно-регулятивна складова виявить весь вольовий потенціал особистості. При додатному полюсі виконавцю надзвичайно складно контролювати свої дії, реакції та думки на естраді, важко зосередитись при по сторонніх шумах в залі. Від'ємний полюс проявляється коли виконавець гарно володіє собою на сцені, контролює відчуття, думки, міміку та жести. Навіть за наявності помилок залишається впевненим.

Мотиваційно-складова покаже ступінь, характер та силу професійної мотивації, у виконавця або є потреба та бажання займатись виконавською діяльністю, або немає.

Енергетична складова визначає «ціну» переживання, психічні та фізичні витрати. Додатний полюс дуже часто призводить до емоційного спустошення, перевтоми.

Композитна оцінка відображає загальну схильність виконавця до ступору, емоційних пробок, де ситуація виступу сприймається як щось негативне, дискомфортне з відповідно несприятливим результатом, виникає страх виглядати недостатньо компетентним, негативною реакцією публіки та ін.

На жаль, часто виступаючи на естраді без того, щоб хоч якось мінімально подолати психологічну проблему сценічного бар'єру та захопитись виконавською діяльністю не приведе ні до чого хорошого. Зі збільшенням кількості концертів потрібно дбати про збільшення кількості вдалих, добре зіграних виступів, коли виконавець окрім впевненості текстового виконання відчує ще й психологічну впевненість та віру в свої виконавські можливості. Інакше, з часом, піаніст зовсім відмовиться від концертної діяльності на тлі зникнення інтересу до своєї професії, ситуації професійного вигорання, появи зростаючого психологічного дискомфорту, або й навіть депресії. В якості регулювання стабілізації концертного стану можна використати принцип стабільності. Якщо часто виходити на сцену – то рано чи пізно хвилювання повинно зникнути. А якщо більшість концертів буде вдалими, то це буде стимулювати виконавця частіше виходити до слухачів.

А. Федорова зазначає, що стан підвищеної тривожності виникає як результат реакції організму виконавця на загрозу. У свідомості виконавця не диференціюється різниця фізичної та психологічної небезпеки. А оскільки різниці немає, організм виділяє ті самі гормони що й при ситуації загрози життю чи здоров'ю. Виникає захисна реакція, виключається можливість активізації уваги, ясного думання та мобілізації внутрішньої енергії.

Так, Федір Шаляпін писав, що він ні на хвилину не розстається із своєю свідомістю на сцені. «Ні на секунду не гублю здатність і звичку контролювати гармонію дій. Чи правильно стоїть нога? Чи в гармонії положення тіла з тим переживанням, яке я маю відобразити? Я бачу кожен крок, я чую кожен шепіт навколо себе...» (Ф. Шаляпін).

Отже, потрібно вчитись концентрувати та розподіляти свою увагу. А також опанувати техніки самонавіювання та самопомочі (В. Мішанчук).

М. Ярошевський виділив мотиви, що безпосередньо впливають на виконавський процес, зовнішні – вимоги навчання, мотиви отримати більш високу посаду, підвищення власного престижу та внутрішні – мета та зміст самої діяльності. Якщо у виконавця буде простежуватись зацікавленість мистецтвом, бажанням висловитись і донести своє бачення з любов'ю до слухачів, то і сценічний бар'єр відійде на другий план. Проте, якщо у виконавця є чітке розуміння того, що програма концерту заважка, або й зовсім не відповідає рівню виконавських можливостей, або якщо ще не всі навички автоматизовані, а твори не «дозріли», тоді і проявиться сценічне хвилювання у всій красі. М. Бернштейн ще наголошував на тому, що злий жарт з виконавцем може зіграти «роз-автоматизація», коли порушуються координація навичок виконання. Особливо вилізе в місцях, які перевчались, але ще недостатньо автоматизовані.

Відомий англійський педагог та професійний музикант Е. Вейс у своїй науковій праці «Уміння творити за фортепіано» впевнений, що технічно підготований піаніст з гарним знанням тексту своє хвилювання завжди здатний подолати. Потрібно зрозуміти що відчуває виконавець, які думки приходять перед самим виходом. Дуже часто, особливо починаючі виконавці починають малювати картину, що до концерту вони не готові, твори не довивчені, або й взагалі не вивчені, гра непрофесійна тощо. Тут слід зрозуміти для себе з ким хочете себе порівнювати. Не всі ж народжені Ботвіновими, Єрмінями.

Слід пам'ятати, що Ви як виконавець – унікальне явище, адже так як Ви ніхто не прочитає даний твір, не відчує особливості, не подивиться Вашими очима. Не треба порівнювати себе зі світовими величинами! Не наганяйте в себе ще більшого страху та не руйнуйте своє «Я».

На рахунок готовності, то навряд чи Ви будете готові краще через 50 років. Якщо Ви вже на сцені – то і є в стані готовності. І чекати чогось більшого не варто. Особливо допомагає у випадку фобії перед великою аудиторією зіграти декілька разів в залах менших за розміром. Якщо виконавець зможе домогтись внутрішнього спокою, комфорту, тоді, згодом, буде все рівно яка кількість людей буде присутньою (все рівно рахувати слухачів не будете). Багато внутрішніх сил забирає страх забути текст. Можна спробувати собі дати установку, що з 10 (припустимо) концертів з цією програмою Ви вийдете на сцену з нотами 2 рази. Далі ще 2 рази ноти залишаться в залі. А потім ноти взагалі не беріть з дому, щоб не спокушати себе заглядати в них постійно.

Перестаньте слухати внутрішнього критика, забудьте про свою значимість-величність та йдіть за своїм внутрішнім. Спробуйте розчинитись в звуках. І якщо Ви раз вирішили стати на стезю виконавства, не приймайте в свою адресу грубі, їдкі зауваження, нікому і ні за яких обставин не дозволяйте займатись критицизмом Вашої гри, творчості, якщо Ви вважаєте, що причин видимих на це немає. Краще з легкою посмішкою, хоча б про себе, скажіть «А Ви зробіть краще за мене» і побажайте цій людині всього кращого.

Сцена – головний екзаменатор виконавця-піаніста, адже саме виходячи до глядачів виконавець має можливість подивитись на себе збоку і зрозуміти всі помилки під час вивчення програми. Головним завданням для виконавця є підібрати правильно репертуар, щоб приборкати зайве хвилювання та відчутти впевненість у власних силах.

Музиканти привчені ставити цілі і добиватись їх за будь-якої ціни. Проте така дисциплінованість, на жаль, не може захистити особливу структуру їх психіки від негативного впливу прояву сценічного бар'єру. Надмірна самолюбність, емоційна чутливість та образливість можуть

завдати непоправної шкоди самооцінці виконавця, особливо після їдкої критики ззовні.

Отже, потрібно вміти захищати свою психіку від негативних впливів та виробляти систему власних методів боротьби зі сценічним бар'єром.

Використані джерела

1. Міщанчук В. М. Методика використання сугестивних технологій у музично-виконавській підготовці майбутніх учителів музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2015. 20 с.

2. Саннікова А.О. Сценічні бар'єри: психодіагностичний інструментарій // Наука і освіта № 6, 2014. С. 102–107.

3. Саннікова А. О. Феномен сценічного хвилювання // *Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського*. 2009. Спецвипуск. С. 137–143.

4. Естрадне хвилювання [Електронний ресурс]. Режим доступу : www.violamusik.me. Дата звернення: 20.12.21.

5. Weiss, E. Free to be Creative at the Piano: A Revolutionary Approach to Music Making [Text] UK, Publisher: CreateSpace, 2010. p. 342. G ISBNG13: 978G1451595246



*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)*

ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

CREATIVE AND ORGANISATIONAL ACTIVITIES OF THE UKRAINIAN DRAMA THEATRE IN THE CONTEXT OF THE FULL- SCALE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

Український драматичний театр в умовах повномасштабної російсько-української війни (від 24.02.2022 р.) проявив себе як культурний, духовний центр українського суспільства з високою самоорганізацією. Так, в перші місяці від початку повномасштабного вторгнення російської федерації на територію України основна творча діяльність українських драматичних театрів була призупинена задля зрозуміння обставин, що склались в країні.

Основним напрямом роботи проаналізованих театрів стало волонтерство з його господарчою складовою (що також можна розглядати, як зразок для наслідування усім українцям і світовій спільноті, бо захисники і захисниці України виявили надзвичайну мужність щодо захисту своєї Батьківщини, а також було продемонстровано небачене єднання театру і суспільства): при театрах функціонували волонтерські штаби, де збирали необхідні речі, продукти, медикаменти, як для

переселенців, так і для військових на фронт, театри ставали прихистками для тимчасово переміщених осіб, кулінарними цехами тощо. І це можна окреслити як прояв матеріальної підтримки українського суспільства. Інша складова волонтерської діяльності українського театру – творча: поїздки з концертними програмами до поранених у військовій шпиталі, в центри для переселенців, біженців, що являє собою спосіб реабілітації та відновлення морально-емоційного стану глядача, як прояв духовної підтримки [6].

У такий спосіб український драматичний театр завдяки здібностям і талантам артистів, працівників театру став культурним центром моральної і матеріальної підтримки українського суспільства. Тож вважаємо, що моральну підтримку українського суспільства, котра здійснюється через трансляцію українських цінностей, колориту, характерних рис українського народу, які презентуються у виставах, можна окреслити як духовну складову українського драматичного театру, що зародилась ще в часи театру корифеїв, а може, й ще раніше. Наголошуємо, що духовна складова української культури, драматичного театру зокрема, являє собою підтримку суспільства в часи волі та захисту в тяжкі часи війни, в тому числі, під час окупацій, гібридної війни тощо.

Разом із тим, в умовах воєнного стану країни, можливості інтернет-ресурсів дозволили реалізовувати професійну діяльність артистів, підтримувати зв'язок із поціновувачами театру, зокрема українські театри створювали творчі онлайн-проекти, що транслювалось на персональних та офіційних сторінках в соцмережах. Поступово театри поновлювали свою творчу роботу, хоча і з певними змінами (вистави у бомбосховищі), майже всі українські драматичні театри розпочали театральний сезон 2022–2023 рр., проте волонтерську роботу не полишають й донині, в тому числі, гастролі іншими країнами задля збору коштів, придбання або перевезення автомобілів на потреби ЗСУ.

Звертаємо увагу на один з напрямів українського театру, йдеться про Театр пісні як явище, котре на сьогоднішній день ще не так широко розповсюджене. Яскравим прикладом є народний художній колектив

Театр пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва, заснований 2005 року під керівництвом композитора, доктора культурології, професора, заслуженого діяча мистецтв України Садовенко Світлани Миколаївни.

Активний розвиток зазначеного театру пісні «Ладоньки» потребував розширення керівного складу колективу задля підтримки художньої й виконавської якості сценічних виступів артистів. На сьогоднішній день до роботи колективу вже долучились висококваліфіковані фахівці з різних напрямків театральної культури, зокрема вокального мистецтва Нечаєва Анастасія Володимирівна та Дар'я Олексіївна Завітова, акомпаніатор/концертмейстер Андрій Іванович Бедний та режисер-хореограф Анастасія Анатоліївна Колесник.

Українська лірика впізнається у піснях згаданого театру («Ой, зійдімося, Роде», «Українська хустка», «Молитва за Україну» та ін.), як і в українському драматичному театрі. На сучасному етапі Україна як ніколи, потребує відродження української дитячої пісенності, так само, як з'являються нові дитячі казки або нове трактування відомих казок, так само і театр пісні відображає розвиток музично-пісенної складової українського театру. Тож своєю творчістю Театр пісні «Ладоньки» підтримує непереможний дух українців, сприяє єднанню українського суспільства і водночас несе виховний аспект, адже пісня формує світобачення, як виконавців, так й слухачів.

Можна припустити, що Театр пісні може перерости в новий прояв українського театру – дитяча опера чи щось зовсім нове.

У часі російсько-української війни композитори й автори слів пісень знаходять один одного і об'єднуються у творчій співпраці завдяки українським цінностям і українській ідеї, як це було в часи театру корифеїв – М. Кропивницький, М. Старицький, М. Лисенко, М. Заньковецька та ін.

Так, на початку березня 2022 року київська композиторка Світлана Садовенко написала музику на вірші «За Перемогу! За волю народу!» Зої Ружин, яку спочатку сама виконала і презентувала на своєму каналі в

Youtube. Пісня набрала понад тисячу переглядів за декілька днів і була підхоплена студентом кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Владиславом Мишковим (клас народного артиста України Фемій Мустафаєва) [4], яку він виконав під баянний акомпанемент свого викладача сільської музичної школи, і поставив пост на Facebook.

Зрозуміло, що пісня почала звучати і в колективі, очолюваному С. Садовенко – народному художньому колективі Театрі пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва, про який вже йшлося. Її заспівали і записали відео керівники Театру пісні – Анастасія Нечаєва і Тетяна Калиниченко під баянний акомпанемент Андрія Бедного, акомпаніатора колективу. Потужно зазвучала пісня у виконанні знаних виконавців, яким пісня припала до душі. Неймовірно виконали пісню Леся Королик з Італії [2], Юрій Мамчук з Києва.

В перекладенні Світлани Садовенко для хору пісня потужно і новому прозвучала у виконанні відомого ансамблю солістів «Благовість» під керівництвом народної артистки України Тетяни Кумановської [5].

Також пісню «За Перемогу! За волю народу!» виконує окремо учень театру пісні «Ладоньки» Ілля Мицай і, зрозуміло, весь склад дітей колективу. Пісня продовжує свою виконавську ходу і звучить на багатьох концертних майданчиках Києва, України та за її межами.

Важливо підкреслити, що театр пісні «Ладоньки» під час російсько-української війни, як і кожен український драматичний театр по всій Україні, долучились до волонтерської роботи (збір коштів на дрони, на протезування військових, придбання авто для фронту, медикаменти, теплі речі, дитячі малюнки з гарними побажаннями тощо), що підкреслює суть українського театру як духовного культурного центру, так і розповсюдження, популяризація української культури за кордоном (гастролі у м. Гамбург, Бад-Брамштедт, Любек та інші, Німеччина).

Таким чином, відбувається трансляція і донесення української ідентичності дітьми до дітей різних країн через мелодику пісні як процес духовного єднання.

Досліджуючи український драматичний театр, стикаємось з надзвичайним феноменом регенерації (національна ідентичність, сила духу українського суспільства, інтерес до національних цінностей тощо), з відображенням макрокосмосу суспільства через мікркосмос українського драматичного театру, що виявило абсолютну єдність театру із суспільством.

Використані джерела

1. Баладу про волю Світлани Садовенко «Десь на вигоні» читає Едуард Порядченко. Київ, квітень, 2022 URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2Vf2sktnQHg> (дата звернення: 18.07.2023).

2. За Перемогу! За волю народу! Сл. Зої Ружин, муз. Світлани Садовенко. Виконує Леся Королик. Переможемо! *Youtube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=7xHK8R8kWVc> (дата звернення: 17.07.2023).

3. «За Перемогу! За волю народу!». Слова Зоя Ружин, муз. Світлани Садовенко. Виконує Юрій Мамчук *Youtube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bVYkqk71T64> (дата звернення: 17.07.2023).

4. «ЗА ПЕРЕМОГУ!» Пісню на слова Зої Ружин, музику Світлани Садовенко виконує Владислав Мишков Київ, 2022 URL : <https://www.youtube.com/watch?v=j65Hr8jR0QA&t=36s> (дата звернення: 18.07.2023).

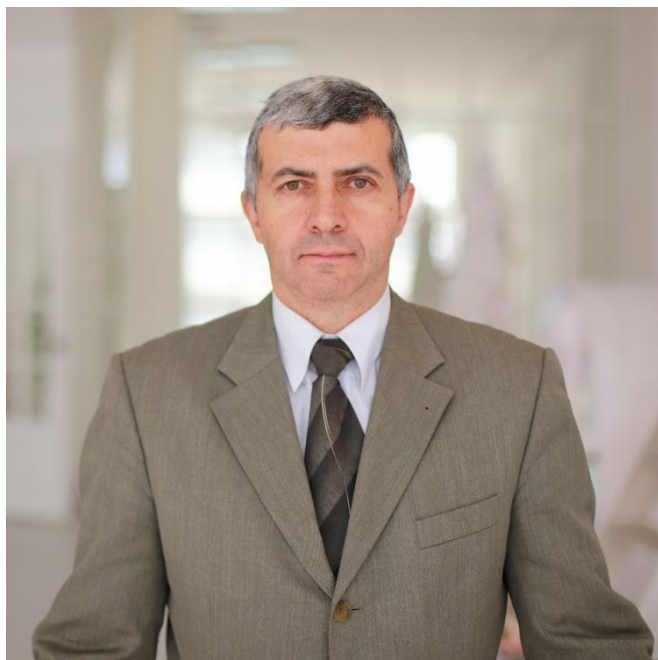
5. За Перемогу! Сл. З. Ружин, муз. С. Садовенко. Вик. Анс. солістів «БЛАГОВІСТЬ» під орудою Т. Кумановської *Youtube*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=EdA9snhyрКА> (дата звернення: 17.07.2023).

6. Матвеева К., Порцева Л.І. Український театр як єдина сфера колективного життя суспільства під час визвольної війни. *Modernn aspekty vědy: XX. Dl mezinrodn kolektivn monografie. Mezinrodn Ekonomick Institut s.r.o. Česk republika: Mezinrodn Ekonomick Institut s.r.o., 2022. 494-529 str.*

7. Народний художній колектив Театр пісні «Ладоньки» / *Facebook*. URL : <https://www.facebook.com/groups/1703356706576527> (дата звернення: 16.07.2023).

8. Садовенко С. М. Професійно-мистецькі та соціально-культурні практики у сфері музичного мистецтва в умовах війни: на прикладі діяльності кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККиМ. URL : <https://cutt.ly/Үес4j0xr> (дата звернення: 18.07.2023).

9. Світлана Садовенко *Youtube*. URL : <https://www.youtube.com/@user-bq8oq4qn3o/videos> (дата звернення: 18.07.2023).



Матушенко Валерій Борисович
(Valery Matushenko),
професор НАКККиМ, професор
кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної
артистки України Лариси
Хоролець, 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, associate professor, candidate of cultural studies,
honored worker of culture of Ukraine)
тел.: 050-683-89-40
[*Matushenko-valeriy@ukr.net*](mailto:Matushenko-valeriy@ukr.net)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ СВЯТ ДЛЯ ЮНАЦТВА ТА ДІТЕЙ

THE SPECIFICS OF ORGANIZING AND HOLDING HOLIDAYS FOR YOUNG PEOPLE AND CHILDREN

Дуже важливий сегмент у роботі професійного ведучого-артиста становить проведення дитячих програм та конкурсів. Таких програм може бути досить багато, наприклад, свято першого дзвінка, прощання з першою вчителькою – випуск школярів 4 класу, день Святого Миколая (19 грудня), Новорічне свято у школі, день захисту дітей (1 червня) та випускний вечір після 11 класу.

Розглянемо мистецтво ведення дитячих програм та свят на прикладі випускного балу після завершення 11 класу.

Специфікою проведення програми для школярів є те, що діти, незважаючи на те, що їм після завершення школи вже виповнюється чи виповнилось 17, або 18 років залишаються дітьми. І вимагають до себе з боку ведучого особливого, більш прихильного ставлення. Це означає, що не кожен з них може вільно говорити в мікрофон, деякі ніяковіють перед відеокамерами, а дехто взагалі не може чітко сформулювати свої думки. І тут від ведучого вимагається терпіння, розуміння ситуації, любов до дітей. Коли артист веде програми та свята для дорослих, то не треба за них знаходити слова, довго чекати на промову, а з дітьми все навпаки. Іноді їм треба підказати, що говорити, а буває, по-іншому – після підказки одразу відчувається образа.

Буває, що хтось із дітей бурхливо вимагає виголосити побажання, а не може поєднати слова в реченні. Деякі діти навіть на випускному балу дивляться на своїх батьків та бояться сказати зайве слово. Крім того, ведучий повинен знати, що діти постійно хочуть змагатися в будь-яких ситуаціях. Це стосується не тільки оцінок в їх табелях, а й того, хто більше знає, хто краще бігає, хто вище стрибає, хто може однокласницю взяти на руки та виконати якесь завдання. Всі ці моменти ведучий повинен знати, враховувати і вставляти у свій сценарій проведення розважальної програми для дітей [1].

Підготовка до проведення випускної програми починається з того, що ведучий повинен зустрітися з класним керівником, представниками батьківського комітету, завучем школи та найактивнішими дітьми саме того, випускного класу. Бажано зробити це так, щоб всіх зібрати в одному місці. Це робиться для того, щоб одразу почути усі думки щодо проведення свята. Як показує особиста практика, то директори шкіл присутні на вечорах в одному випадку з десяти, а знати, що буде їм дуже хочеться. Тому вони посилають туди завучів, класних керівників, організаторів шкіл та ін. А самі директори шкіл присутні на урочистій частині в школі з 17 до 20 години, де вручаються атестати, де лунають красиві слова батьків і вчителів та всі абсолютно тверезі. А потім усі

йдуть додому, переодягаються і з 22 години вечора до 4 ранку відбувається саме нічна вечірка.

І тому, коли ведучий збирає, наприклад, у школі всі зацікавлені в якісному проведенні свята сторони, він може вислухати усі побажання, висловити свої пропозиції не тільки від завуча, класного керівника та батьків, але й бажання дітей в присутності батьків. Наприклад, в позаминулому році я проводив випускний вечір в ресторані за тридцять кілометрів від Києва, біля озера, поруч з лісом. І це рішення було прийнято під час нашої зустрічі, за 2 місяці до випускного вечора, буквально на моїх очах, саме завдяки твердій позиції дітей. Батьки та вчителі пропонували знайти ресторан чи кафе в Києві, біля метро, а діти стояли на своєму – тільки за містом. І коли конфлікт досягнув свого апогею, а ніхто не хотів поступатися, то я втрутився в розмову з пропозицією до вчителів і батьків, мовляв, на хвилину уявіть собі, що це ви закінчуєте школу, а не вони. І це – перший, незабутній вечір у Вашому житті.

Дайте тільки чесну відповідь на питання – де б ви хотіли провести ніч з однокласниками та зустріти ранок: в забрудненому районі, біля станції метро, де немає свіжого повітря та жодного дерева, а кожні 10 хвилин в ресторан заходять незнайомі люди, напідпитку, а також неохайні та брудні. На четвертій секунді батьки і вчителі сказали мені: «так». Вони яскраво представили собі ту картину, яку я їм вербально намалював. Рішення було прийнято одноголосно, а усі діти, які були присутні на цій зустрічі, в одну мить стали моїми друзями та потім погоджувались на усі мої пропозиції сценарію програми. На цій зустрічі ми обговорили усі конкурси, вікторини, скільки потрібно призів, сувенірів на свято, хто відкриває вечір, яка послідовність тостів батьків, вчителів та дітей, яка буде музика, коли треба вранці приїхати автобусу, щоб діти зустріли ранок. Все було вирішено дуже швидко. Потім, під час проведення самого вечора в ресторані, все пройшло на дуже високому, чудовому рівні зі всіх боків. Діти були мені вдячні, що я став на їх бік, вони активно брали участь у всіх конкурсах, іграх, вікторинах. Батьки та вчителі також дякували за те, що в ресторані було дуже затишно. А свіже

повітря, прекрасне озеро, смачні страви, оригінальна програма створили незабутню атмосферу випускної ночі. І мені було дуже приємно наприкінці вечора почути від батьків фразу, мовляв, ми вам дуже вдячні за те, що втрутилися, швидко розібралися та переконали нас відсвяткувати в такому прекрасному місці. Це дуже приємно і важливо чути кожному артисту після проведення своєї роботи.

Бажано для своїх замовників ставати добрими друзями, партнерами та приятелями. Щоб після проведення цього заходу у всіх 60 учасників програми залишився ваш телефон. І якщо в кого-небудь буде свято, а саме: день народження, хрестини, весілля, корпоративна вечірка, проводи на пенсію тощо, то вони, довго не вагаючись, зателефонують тільки Вам, а не іншому ведучому. Це означає – знайти із замовником контакт і порозуміння.

Що стосується стилю й манери ведення розважальних програм для дітей та молоді, то в кожного професійного ведучого повинен бути свій стиль і манера [1]. Наприклад, працюючи 11 років на посаді головного режисера Солом'янського (Залізничного) району м. Києва, я кожного року був членом районної атестаційної комісії на конкурсі ведучих, танцювальних колективів, пісенних та оригінальних номерів. Що стосується ведучих, то деякі з них працювали в жорсткій манері артиста, що намагається тиснути на глядачів. Коли він усе вирішує, не питає ні на що дозволу, веде себе дуже задирливо і жорстко. Якщо замовники погоджуються з таким стилем проведення свого заходу, то така манера ведення може існувати.

Скажу про себе. Мені особисто такий стиль роботи не до вподоби. Інші ведучі працюють в стилі – ведучий на побігеньках. Це означає, що під час програми цей ведучий повністю слухає, що йому кажуть замовники, ніякого лідерства, ніякої ініціативи, його завдання – швидко, без вагань зробити те, що йому сказали. Я б ще зрозумів таку манеру ведучого, якщо б він про це домовився заздалегідь. Тобто, про виконання на святі таких конкурсів, ігор, вікторин. Але коли ведучий починає щось проводити, а замовник його без церемоній зупиняє та наказує проводити

інше, а ведучий мовчки виконує, то це може говорити більше як про неповагу до ведучого з боку замовників, так і занижену самооцінку.

А найбільше подобається стиль, де все тримається на повазі один до одного. Ведучий з повагою відноситься до замовників та гостей свята, а вони довіряють своєму ведучому та поважають всі ігри, вікторини та конкурси, які він проводить. Все виконується з посмішкою, всім комфортно, радісно. Ведучому й замовнику водночас стиль та манера ведення свята подобаються. Всі отримують насолоду від програми. До цього треба прагнути сучасним ведучим.

Методи і прийоми роботи сучасного ведучого з аудиторією різних вікових категорій можуть бути абсолютно різними. Наприклад, працюючи з дітьми, достатньо назвати їх по імені та надати мікрофон і вони будуть відповідати чи щось говорити. А якщо на святі присутні їх батьки, люди середнього віку, чи бабусі-дідуся, яким по 80-85 років, то треба знати їх імена та по-батькові. Крім того, бажано знати про них дещо важливе, наприклад, стаж роботи, основну професію, заслуги перед Україною.

Практика показує, що люди розкриваються, коли бачать тепле відношення до себе. І тоді можуть сказати тост, побажання, звернутися до ювіляра. Якщо у ведучого є можливість зустрітися з такими людьми перед святом чи програмою, то треба у них багато чого з'ясувати, наприклад, де народилися, де закінчили школу, чи брали участь у російсько-українській війні вони чи їх батьки, про трудовий шлях і таке інше. Бажано вислухати життєву історію від цієї людини, а потім на святі перекласти її своїми словами. А на святі, якщо ви знайдете підхід до такої людини та розкажете історію про неї, вам будуть вдячні за це не тільки ці люди, а й усі присутні на святі. \

Крім того, треба кожному ведучому взяти за правило, ніколи не перебивати людину, яка в мікрофон виголошує тост, ніколи не підвищувати голос на людей, особливо, старших за віком, ніколи не казати брудні слова, не лаятись на святі, вести себе коректно, культурно; мова повинна бути чітка, професійна та зрозуміла кожному учаснику

заходу. Якщо ви оголосили тост конкретної людини, а вона в цей час їсть, то дайте можливість їй поїсти, скажіть про неї якісь приємні слова і ця людина буде Вам дуже вдячна за це. І ніколи не ображайте жодного учасника вечірок чи подій. Якщо людина образилась, то вона буде вам мстити: чи словами, чи діями. А ви артист-ведучий чи режисер! Це звучить гордо! Так може образити артист звичайну людину? Звісно, ні.

У роботі ведучого бувають випадки, коли його запрошують вести спортивні програми, змагання, наприклад, коментувати футбольні матчі. Треба чітко розуміти, що братися за ту чи іншу роботу треба тільки тоді, коли ви професійно зможете це виконати. Якщо ви колишній спортсмен, ви чітко знаєте правила гри, вам є що сказати вболівальникам, тоді ви впевнені у своїх силах і сміливо можете взятися до справи. А якщо всього цього немає, а перед вами стоїть бажання тільки заробити гроші, то краще за все добре подумати. Якщо ви не сподобаєтесь, то люди будуть незадоволені. І після цієї невдачі всі ці люди, які вас бачили, чули – всім своїм знайомим будуть казати, що ця людина – не спеціаліст, пройдоха, їсть чужий хліб. Що буде в результаті? Грошей ви не отримаєте, настроїть людям і собі зіпсуєте. А найголовніше, ваш авторитет впаде до нуля, а його потім дуже важко піднімати [2].

Тому, перед початком будь-якої коментаторської діяльності треба дуже ретельно підготуватися. Навіть якщо ви – колишній футболіст. Треба, по-перше, перечитати футбольні правила в сучасній інтерпретації. Футбольні правила, хоча й дуже консервативні, бо вперше прийняті ще у 1871 році у Великобританії, теж змінюються. І важливо, щоб під час коментування ніхто не закидав артисту-ведучому, що він відстав, чогось не знає, а це правило в цьому році змінено. Слідкувати за змінами треба постійно.

По-друге, треба бути начитаним. Під час гри буває дуже багато зупинок, пауз. І якщо ведучий не може заповнити паузу, як конференсьє під час концерту, то цьому коментатору нульова ціна в базарний день. Треба знати дуже багато спортивних історій, сюжетів, які вчасно вставляти при першій-ліпшій нагоді.

По-третє, ніколи не можна вважати себе найголовнішим у цій ситуації. Не забувайте, що ви – тільки коментатор цього конкретного матчу. Вас слухають вболівальники різних команд. Пропонуйте тільки те, що ви бачите на моніторі, чи на стадіоні, але ніколи не нав'язуйте свою точку зору глядачам. Вони в вас бачать свого колегу, співрозмовника, але не директора, чи начальника, який сказав – і це наказ! Ні. Тільки коментар цього, чи іншого епізоду.

Професійний розбір моменту від початку й до кінця. Якщо ви працюєте на радіо та телебаченні, то бажано, щоб поруч з вами знаходився відомий футболіст, якому довіряють вболівальники. Це буде ваша гарантія успіху. Тобто, ви радитесь із справжнім професіоналом, улюбленцем публіки, а не вип'ячуєте себе на перший план.

І в-четверте, коректно треба відноситись при коментуванні до обох команд. Ви не повинні показати, що вам подобається одна команда. Інакше болільники, які вболівають за іншу команду, будуть вас ненавидіти. Ви повинні бути об'єктивним, толерантним, справедливим. І тоді вас приємно буде слухати, а запрошувати вести матчі будуть дуже часто. Бажаю вам прислухатись до моїх порад і хай вам щастить у проведенні свят, спортивних змагань, ювілеїв та корпоративних вечірок.

Використані джерела

1. Матушенко В. Б. Мистецтво ведучого та конференс / Навчально-методичний комплекс дисципліни для студентів спеціалізації «Режисер театралізованих видовищ та шоу-програм». Київ : НАКККіМ, 2014. 76 с.

2. Матушенко В.Б. Розвиток естрадного мистецтва : підручник для вищих навчальних закладів культурно-мистецької освіти. Київ : НАКККіМ, 2016. 200 с.



Мусієнко Валентина Іванівна
(Valentina Musiienko),
кандидат педагогічних наук, доцент,
коцент 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 пробудувати 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. Н.Д. Белявіна, 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.



***Недін Лариса Миколаївна
(Larysa Nedin),***
*заслужена артистка України (Honored
Artist of Ukraine), доцентка,
доцентка кафедри акторської
майстерності та режисури драми,
доцентка кафедри сценічної мови
Київського Національного університету
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого (associate professor,
Associate Professor of the Department of
Acting mastery and directing of drama,
associate professor of the stage language
department of the Kyiv National University
theater, cinema and television named after I.
K. Karpenko-Kary)*

[*loraart@ukr.net*](mailto:loraart@ukr.net)

[*https://orcid.org/0000-0001-6404-5775*](https://orcid.org/0000-0001-6404-5775)

Тел. 066 732 01 53; 068 784 63 67

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ФЕСТИВАЛЬ «ЗОЛОТІ ОПЛЕСКИ БУКОВИНИ» ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ: ПАРТНЕРСТВО, МОДЕЛІ, НАПРЯМИ, СТРАТЕГІЯ

«THE GOLDEN APPLAUSE OF BUKOVINA» FESTIVAL AS A COMPONENT OF THE MODERN THEATER PROCESS: PARTNERSHIP, MODELS, DIRECTIONS, STRATEGY

У статті здійснено аналіз художньо-організаційних аспектів фестивалю комедії «Золоті оплески Буковини», та його ролі у сучасному театральному просторі України. Аналіз програмної й тематичної наповненості напрямків,

стратегічного впливу на інтеграційно-партнерські процеси. Систематизовано функціонування фестивалю в хронологічному порядку.

Актуальність обраної теми полягає в тому, що аналіз творчо-організаційних процесів фестивалю «Золоті оплески Буковини» є складним завданням. Огляди в електронних засобах масової інформації, газетні, журнальні публікації носять здебільшого регіональний інформативний характер, тож потребують більш широкого і глибшого вивчення театрознавцями, мистецтвознавцями, фахівцями зі сфери менеджменту і продюсування.

Ключові слова: *«Золоті оплески Буковини», Чернівці, фестиваль, бренд міста, організаційно-творчі форми, партнерство, театр, комедія.*

Разом із відродженням незалежності України відбулося відродження і театральне, що посприяло студійному і фестивальному рухові. «Мельпомена Таврії» в Херсоні, «Золотий Лев» і «Кіт Гаватовича» у Львові, фестиваль драматургії «Любові і Бобра» та фестиваль комедійного мистецтва «ГаШоТю» в Києві, «Чехов-Фест» у Сумах, фестиваль-лабораторія «Український театральний детектив – дітям!» і фестиваль «МОЛОКО» в Одесі, «Простір Майстра» – фестиваль пам'яті Едуарда Митницького в Києві, «Коломийські Предсталення» в Коломиї, «Монологи над Ужем» в Ужгороді, Театральна лабораторія «СТРУМ» в Хмельницькому, «Вересневі самоцвіти» в Кропивницькому, театральний фестиваль «Комора» в Кам'янці-Подільському, «СвітОгляд» в Северодонецьку, фестиваль жіночої творчості імені Марії Заньковецької в Ніжині, Фестиваль-Премія «ГРА» і «Тиждень актуальної п'єси», фестиваль монодрам «МАРІЯ» в Києві, фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» в Чернівцях. І це далеко не повний перелік фестивалів театального жанру в нашій країні. Деякі з них мають вже «поважний вік», деякі ще зовсім «молоді», та в будь-якому разі, фестиваль – це подія, яка робить внесок у соціальне, економічне життя області, міста, району, впливає на соціокультурну ситуацію, на культурну інтеграцію і глобалізацію, відкриває нові партнерські можливості.

Національну культуру неможливо уявити без театральних процесів. Оскільки культурний обмін дає можливість зрозуміти і пізнати одне одного, театально-фестивальні форми стратегічно сприяють вирішенню

проблем у подоланні культурних кордонів. Трансформація соціокультурного простору сучасності зумовлена інтеграційними процесами України в європейському напрямку, які виразно прослідковуються не лише в столиці країни, а й в окремих регіонах. Цей процес потребує наукового аналізу.

У цій статті проаналізуємо фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» як явище, модель та як складову сучасного театрального процесу в Україні.

Актуальність дослідження полягає в тому, що український досвід, як складова світового, засвідчує, що фестивальний рух впливає, а часом і визначає, напрямки розвитку в усіх жанрах мистецтва, відкриває нові моделі, схеми, принципи, напрямки творчої співпраці. Інтерес українських театрознавців до фестивального руху в Україні зумовлений впливом цього явища на культурно-мистецьке життя країни. Саме тому є потреба з'ясувати, яке місце посідає фестиваль «Золоті оплески Буковини» в соціокультурних, освітніх, економічних сферах Чернівецького регіону і в масштабах країни.

Методологічною основою дослідження вищевказаного фестивалю є статті, праці вітчизняних науковців, серед яких: І. Безгін, О. Безгін, А. Вічна, О. Семашко та ін.

Дослідженню результатів роботи фестивалю «Золоті оплески Буковини» в різні роки присвячені статті таких авторів, як Г. Заславець, Т. Кратко, О. Росинська, А. Підлужна, Н.Фещук, О. Чайка, Ю. Чорней, В. Яшан та ін.

Мета статті – аналіз концепції, творчо-організаційних аспектів фестивалю «Золоті оплески Буковини», визначення ролі в сучасному театральному процесі, проблем і перспектив розвитку, дослідження змін творчо-організаційних форм, напрямків за час існування фестивалю.

Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської – шедевр архітектури початку ХХ століття, одна з найкращих будівель міста, яка є центром Театральної площі. Збудовано театр за рекордний термін – чотирнадцять

місяців у 1904-1905 роках за проектом австрійських архітекторів Фердинанда Фельнера і Германа Гельмера, відомих за спорудженням у Європі близько п'ятдесяти театрів, зокрема у Відні, Будапешті, Одесі, а також «брата-близнюка» Чернівецького театру – міського театру німецького міста Фюрт (Баварія). Тут виступали майстри оперної та драматичної сцени Європи: Енріко Карузо, Федір Шаляпін, Соломія Крушельницька, Марія Бієшу, актор австрійської драми Олександр Моїссі. Третього жовтня 1905 року відбулось урочисте відкриття міського театру постановкою п'єси Франца фон Шьонтана «Марія-Терезія». У привітальній пам'ятній грамоті з цієї нагоди написано: «З гордістю і задоволенням ми дивимося сьогодні на наш міський театр – це шедевр архітектурного мистецтва, який свідчить про те, що наше місто Чернівці може змагатись з великими культурними центрами Заходу. Хай щаслива доля здійснить усі наші надії. Нехай цей театр стане справжнім храмом мистецтва і культурним центром для усіх національностей нашого міста. І хай допоможе нам Бог!» (Романченко, Федорович, 2016, с. 13).

Спочатку приміщення театру використовувалось лише для гастрольних вистав різних європейських колективів. Публіці показували опери, оперети, комедійні та драматичні постановки, зінгшпілі. Потім у будівлі був німецький театр, у 1922-1940 роках – румунський театр, а з 1940 року – український театр, до трупі якого приєдналися актори Харківського театру революції. З того часу на сцені театру звучить українська мова.

Попри всі економічні, політичні складнощі, театр продовжує працювати, розвиватись. Це живий організм, який не зупиняється, бо вбирає в себе мистецький досвід попередніх поколінь і водночас залишається експериментальним.

Згідно з постановою Кабінету Міністрів України від 17.05.01р. № 529 на базі Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської у 2003 році було започатковано регіональний фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» (Архів театру, 2003, Постанова).

Сама ідея проведення фестивалю комедії належить заслуженому працівникові культури України Юрію Марчаку, який тоді обіймав посаду директора театру, і народному артистові України Олегу Мосейчуку, який на той час був головним режисером театру. Назву придумав актор театру, заслужений артист України Мирослав Маковійчук. Фестиваль відбувається останньої декади жовтня, коли місто виграє всіма відтінками осіннього листя. Чернівчани особливо люблять цю пору року. Тому й виникла назва «Золоті оплески Буковини». Засновниками єдиного на той час фестивалю комедії в Україні виступили Міністерство культури України, Львівське регіональне відділення Національної спілки театральних діячів України, Чернівецька обласна державна адміністрація, управління культури ЧОДА і театр ім. О. Кобилянської. На «перші проби» було запрошено театральні колективи з Івано-Франківська, Львова, Рівного, Тернополя, Хмельницька та Ясс (Румунія).

Основна мета фестивалю: сприяння творчому поступу Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. О.Кобилянської, розширення співпраці між театрами, культурне та естетичне виховання громадян регіону, зокрема молоді, на кращих здобутках театрального мистецтва, обмін досвідом творчих працівників театрів, пошук нових творчо-організаційних форм, напрямків, пропагування найоптимістичнішого драматургічного жанру – комедії, залучення ЗМІ до проведення прес-конференцій.

Перший фестиваль не мав конкурсної основи. Колективи-учасники нагороджувалися фестивальними дипломами. Вперше за всю історію буковинського театру відбувалось таке масштабне дійство. Зацікавлення глядачів та преси перевершило всі сподівання. В місті – ажіотаж, щовечора в театрі – аншлаги, шпальти місцевих газет яскравіли портретами, інтерв'ю, ранкові теле- і радіоефіри починались фестивальними оглядами.

Проте в 2004 році фестиваль не проводився. Команда організаторів і творчий колектив свідомо взяли паузу, щоб детально проаналізувати все, виробити чіткі стратегію і тактику, залучити меценатів до проведення

фестивалю і перейти на конкурсну основу, що посприяло вимогливішому відбору вистав, впроваджуються номінації. Постала потреба залучити професійне журі – театрознавців, критиків, режисерів, акторів, науковців.

І в 2005 році відбувається другий фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» в оновленому форматі. Приєднуються театри з Вінниці, Києва, Чернігова, Бреста (Білорусь). За роки проведення фестивалю більшість театральних колективів України мали змогу показати свої вистави чернівецькому глядачеві.

Хронологія проведення фестивалів: 2003, 2005, 2006, 2007 роки, у 2008-му – фестиваль не проводився. Чернівецька область потерпала від стихійного лиха, повінь наробила багато біди. Місцева влада змушена була відмовитись від багатьох проєктів, оскільки ліквідація наслідків повені потребувала великих грошових витрат. У 2009 році проводиться п'ятий фестиваль, далі – 2010, 2011, 2012, 2013 роки. У 2014 році, коли український народ повстав на захист здобутків незалежності, демократії, свободи, коли український народ оплакував загиблих в столиці на Майдані, коли увесь світ обговорював анексію Криму, коли на сході України гинули українські вояки, було прийняте рішення не проводити фестиваль. Наступні фестивалі – 2015 – десятий, ювілейний; 2016, 2017, 2018, 2019 роки. COVID-пандемія, яка розповсюдилась країнами світу і є вкрай небезпечною, відтермінувала проведення XV-го фестивалю, а повномасштабна російсько-українська війна, яка розпочалась 24 лютого 2022 року тимчасово унеможливила проведення фестивалю, оскільки Чернівецька область – одна з перших прийняла тисячі біженців зі сходу, півдня України та Київщини. Та підготовка триває. Оргкомітет фестивалю під час вимушеної паузи активно веде перемовини з потенційними партнерами, шукає нові стратегічні можливості.

Організатори з особливою увагою і відповідальністю ставляться до драматургічної складової фестивалю. За роки існування цього проєкту глядачі мали змогу подивитись вистави за такими п'єсами, або інсценованими творами: І. Карпенко-Карий «Мартин Боруля», М. Кропивницький «Пошились у дурні», М. Гоголь «Ніч перед Різдвом» і

«Ревізор», Гр. Квітка-Основ'яненко «Шельменко Денщик», І. Котляревський «Енеїда», Ю. Федькович «Запечатаний двірник», А. Чехов «Дядя Ваня», М. Куліш «Мина Мазайло», І. Озаркевич «Анничка», Г. Хоткевич «Гуцульський рік», А. Андреев «Чарівні сабінянки», А. Крим «Євангеліє від Івана», «Заповіт цнотливого бабія» і «Жіноча логіка», Н. Ковалик «Неаполь – місто Попелюшок», М. Шизгел «Джаз подружнього життя», К. Гольдоні «Труфальдіно із Бергамо» і «Трактирниця», Д. Фонвізін «Бригадир», Ж.Б. Мольєр «Шлюб по неволі» і «Скапен-Штукар», У. Шекспір «Приборкання норовливої», «Веселі плакальниці» і «Дванадцята ніч, або що захочете», М. Гершензон «Хелемські мудреці», Г. Рябкін «Моделі сезону», В. Азерніков «Весільний марш», В. Александрі «Карнавал у Яссах», Л. Лунарі «Інцидент», Г. Запольська «Мораль пані Дульської», О. Каневський, С. Сміян «Таке єврейське щастя», Б. Томас «Здрастуйте, я ваша тітонька», Б. Нушич «Пані Міністрова», М. Себастьян «Безіменна зірка», Н. Казандзакіс «Грек Зорба», О. Олесь «Бабусині пригоди», М. Макдонах «Каліка з острова Інішман», В. Смехов «Алі-Баба і розбійники», А. Іванов «За дверима бажань», Я. Федоришин «Глорія», М. Янчук «Где ві сохніте бельйо? чи У Києві на Подолі...», А. Герні «Ти мій Бог», Д. Кешеля «Недотепа із Вертепа», О. Саповський «Не такий, як усі», О. Мордань «Ніч Святого Валентина», А. Ніколаї «Любов до скону», Н. Кауард «Зірка, або Інтотоксикація театром», Г. Доніцетті «Дзвіночок», Д. Бокаччо «Декамерон», Я. Купала «Павлинка», М. Лисак «Дитина в дарунок», І. Ільф, Є. Петров «Великі комбінатори», Я. Гашек «Швейк», І. Кішон «Агов, Джульєтто!», В. Рудов «Комедія про...сєнс існування», Я. Барнич «Шаріка, або Кохання січового стрільця», С. Васильченко, О. Верстюк «На вулиці скрипка грає», І. Миколайчук «Небилиці про Івана», М. Ладо «Дуже проста історія», Г. Горін «Забути Герострата», Лопе де Вега «Собака на сні», П. Квітлер «Незрівнянна», К. Маньє, М. Самойлов «ОСКАР», М. Фрейн «Театр», О. Галін, С. Павлюк «Зірка кохання», Ф. Крьоца «Рятуйте, мене женять», М. Камолетті «Боїнг-Боїнг», Р. Куні «Шалена, шалена ніч», К. Більчо «Наполовину пісня», П. де Марвіо

«Сп'янілі від кохання», Р. Ламуре «Супниця або Порцелянові пристрасті», М. Мітуа «Шалене суботнє надвечір'я», М. Кеяно «Зроблено на заході», Я. Отченашек «Ромео і Джульєтта в кінці листопада», Е. де Філіппо «Цмліндр», Я. Барнич «Гуцулка Ксеня» та ін.

Довгий час театральне мистецтво залишалося незмінним. Його жанрами були комедія, трагедія і драма. Але в сучасному світі режисери шукають нову мову спілкування, нові підходи до постановок, нові моделі і рішення. Почали інтегрувати у свої спектаклі інші види мистецтва. Це добре прослідковується, коли аналізуємо фестивальні покази. Відеоряд, комп'ютерна графіка, закадрова озвучка тексту, монолог в кадрі, монолог за кадром ще донедавна вважалися зовсім не театральними засобами виразності, а сьогодні активно застосовуються на театральному кону. Або, скажімо, іммерсивний театр, коли для постановника і акторів важливо залучити глядачів до дійства, зробити їх співучасниками вистави. Дозволяється глядачам обирати, як розвиватимуться події, безпосередньо розмовляти з актором, послуговуватись реквізитом, спільно створювати спектакль. В багатьох виставах використовують елементи пластичного театру, театру тіней або ж стиль перформансу. Вся палітра перерахованого чудово прижилася і в комедійному жанрі.

Кожен театральний фестиваль в Україні має своє «обличчя». Найголовніший компонент будь-якого фестивалю – це концепція. Щоб не був клоном інших заходів, у нього має бути своя неповторна концепція, ідея (Фестивалі та події в світі. 2015. Електронний ресурс). Чернівецький – з самого початку позиціонувався як фестиваль комедії, включаючи і всі піджанри, як то: лірична комедія, трагікомедія, музична комедія, водевіль, фарс, гротеск та ін. Практично всі театри в Україні державної і недержавної форм власності мають у своєму репертуарі вистави-комедії.

Щоб стати учасником фестивалю треба заздалегідь подати заявку. Представники Оргкомітету після попереднього перегляду запропонованих вистав визначають, які театри будуть запрошені до участі, з якими виставами. Так формується афіша фестивалю.

Родзинкою фестивалю «Золоті оплески Буковини» став «Форум на канапі». Після перегляду кожної вистави у фойє на другому поверсі театру збираються актори, режисер, директор або художній керівник, журі, представники ЗМІ, глядачі (за бажанням) і обговорюють побачене, аналізують, дискутують, часто-густо звучить і критика. Організатори фестивалю навіть ввели таку номінацію «критик з народу». Таким дипломом нагороджується найактивніший учасник «Форумів на канапі» з-поміж глядачів.

Окрім традиційних номінацій, які є на всіх фестивалях, що відбуваються на конкурсній основі, як то: найкраща вистава, найкраща головна чоловіча роль, найкраща головна жіноча роль, найкраща роль другого плану, найкраща режисура, найкраща сценографія, найкраще музичне оформлення, найкраще пластичне рішення і т.д., за ініціативи членів журі оргкомітет впровадив нагороди «Лицар української театральної сцени», «Гордість української театральної сцени», «Спеціальна премія журі», диплом «За творче освоєння національних традицій і художнє втілення класичного драматургічного твору». До складу журі щорічно запрошуються найкращі театральні діячі: режисери, актори, сценографи, театрознавці, критики, драматурги, продюсери, музикознавці, викладачі творчих вузів.

Варто зазначити, що участь у фестивалі різних років театрів Румунії, Угорщини, Білорусі відкрили нові можливості творчої співпраці на міжнародному рівні. Йдеться не лише про гастролі за обміном, а й про постановки режисерів українських в театрах зазначених країн, відповідно іноземних режисерів з акторами театру ім. Ольги Кобилянської. Розширилась драматургічна палітра театрів. В кожній країні своя театральна школа, в чомусь відмінна від української. Ця інакшість завжди інтригує. Отже, співпраця з режисерами інших країн – це імпульс до взаємозбагачення, а це одна із цілей фестивалю. Українські режисери, працюючи в театрах за кордоном, відкривають світові шляхом майстер-класів, творчих тренінгів багатство традицій української театральної школи.

Починаючи з 2003 року, на фестиваль приїздили: Білоруський молодіжний театр (м. Мінськ), Ботошанський театр ім. М. Емінеску (Румунія), Вінницький театр ім. М. Садовського, Волинський театр ім. Т. Шевченка, Дніпровський молодіжний театр «Вірино», Донецький драматичний театр (м. Маріуполь), Духовно-мистецький центр «Голос» (м. Чернівці), Закарпатський театр драми і комедії (м. Хуст), Закарпатський театр ляльок, Івано-Франківський театр ім. І. Франка, Коломийський театр ім. І. Озаркевича, Карпатський театр ім. братів Ю.-А. та Є. Шерегеїв (м. Ужгород), Київський театр оперети, Київський театр ім. І. Франка, Київський театр юного глядача, Львівський театр ім. М. Заньковецької, Львівський театр «Воскресіння», «Театр у кошику» (м. Львів), Одеський театр музичної комедії ім. М. Водяного, Рівненський театр ляльок і Рівненський музично-драматичний театр, Тернопільський театр актора і ляльки, Тернопільський театр ім. Т. Шевченка, Театр ОДЕОН (Румунія), Театр української традиції «Дзеркало» (м. Київ), Театр королеви Марії (Румунія), Черкаський театр ім. Т. Шевченка, Херсонський театр ім. М. Куліша, Хмельницький театр ім. М. Старицького, Чернігівський театр ім. Т. Шевченка, Яський театр ім. Васіле Александрі (Румунія) і Чернівецький театр ім. О. Кобилянської теж брав участь на конкурсній основі.

За всі роки фестиваліні покази відвідало близько 700500 глядачів. Дирекція театру ім. О. Кобилянської, оргкомітет, аналізуючи фестиваліні досвід, зробила висновки, що кількість глядачів щороку зростає, оскільки «розростається» фестиваль. Якщо в перші роки він тривав 5 днів, згодом 6-7 днів, починаючи з 2011 року – 10 днів. Організатори експериментують. Є спроби залучити театри ляльок, опанувати жанр моновистави-комедії, є спроби залучити колективи, які мають в репертуарі «вистави під відкритим небом».

Важлива відмінність фестиваліних заходів від стаціонарної діяльності установ культури – це юридична, адміністративна і творча свобода (Баканурський. Корнієнко. Театральні-драматичний словник ХХ ст., 2009, 267-268). Фестиваль став складовою системи формування

культури міста. З точки зору розвитку туризму став брендом міста. Важливим аспектом у розробці стратегії бренду міста є формування цілей. Ж. Торрес, провідний експерт у галузі брендингу територій, у своїх дослідженнях підкреслює важливість того, щоб поставлені цілі були «достатньо вимірювальними». Як правило, бренд міста розробляється, з метою отримання наступних результатів: поліпшення соціально-економічного та культурного розвитку міста; розвиток усіх форм бізнесу; розвиток туризму; залучення інвесторів; участь у програмах загальнодержавного та регіонального розвитку; участь у програмах з міжнародного співробітництва.

На сьогодні дирекція театру ім. Ольги Кобилянської пишається тим, що на час проведення фестивалю, кількість туристів збільшується, оскільки багато хто прагне потрапити на покази вистав. Збільшилась кількість спонсорів та меценатів, які прагнуть подальшої партнерської співпраці, оскільки це стало престижно. В місті збільшилась кількість міні-готелів, які на час фестивалю мають чималі прибутки. Фестиваль фігурує в програмах, проєктах міжнародного співробітництва. У 2017 і 2018 роках з майстер-класами і творчими лабораторіями приїздять спеціалісти з Прибалтики і Німеччини. В 2019 році в рамках фестивалю в приміщенні Чернівецької обласної державної адміністрації була проведена Міжнародна зустріч представників Європейської мережі історичних театрів маршруту Чорне море, в якій брали участь: генеральний директор Чернівецького театру ім. О. Кобилянської Юрій Марчак, сценограф Джером Маккельберт, який представляв Міжнародну організацію сценографів, театральних архітекторів та техніків, Руперт Раймс – член правління PERSPECTIV (Асоціація історичних театрів Європи), Лора Чернакова – керівник міжнародного відділу Ivan Vazov National Theatre Sofia, Bulgaria, генеральний директор Театру «Одеон» (Бухарест, Румунія) Крістіан Софрон, Сильвія Гілаш – літературний радник Національного театру ім. Васіле Александрі (Ясси, Румунія), Богдан Струтинський – Голова НСТД України, очільник Київського Національного театру оперети, Лариса Недін (авторка статті) –

театральний педагог, доцент Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, Віра Китайгородська – начальник Управління культури Чернівецької обласної державної адміністрації.

Започаткований у 2003 році фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» Чернівецьким академічним обласним українським музично-драматичним театром ім. Ольги Кобилянської відіграє надважливу роль в обміні досвідом в процесі роботи артистів, режисерів, сценографів, композиторів, хореографів, директорів, адміністраторів, менеджерів, художніх керівників, як в окремо взятому регіоні, так і в масштабах України. Завдяки серйозній аналітичній роботі, вдосконаленню організаційних методів, сміливому пошуку новітніх форм, став знаним і популярним не лише в Україні, а й в інших європейських країнах. А це шлях для вирішення проблем розвитку національного театрального мистецтва та інтегрування в європейський мистецький простір. Шлях до взаємозбагачення під час зустрічей, прес-конференцій, круглих столів за участю представників державних, культурно-мистецьких організацій, установ, засобів масової інформації, бізнес-орієнтованих організацій.

Всі колективи-учасники відчують гостинність господарів і публіки, тому більшість театрів є багаторазовими учасниками фестивалю, хоч і, часто-густо, при спілкуванні під час «Форуму на канапі» чують від членів професійного журі серйозні критичні зауваження, що сприяє більш вимогливому відбору вистав для майбутніх заходів.

Фестиваль – це свято Театру, на яке чекають містяни, заради якого приїздять з інших міст України та зарубіжжя. Досягнуто мети – плідна взаємодія театру з публікою, що є запорукою успіху в подальшій долі самого фестивалю. Завдяки вдалому менеджменту, продюсерським ініціативам організаторам вдалося фестивалю «Золоті оплески Буковини», як проєкт, зробити конкурентним, зробити брендом мста і регіону.

Враховуючи політичну, економічну, соціальну, культурну дійсність, реагуючи на виклики часу (коронакриза, пандемія, від якої найбільш постраждала Чернівецька область, широкомасштабне вторгнення ворожої

Росії на територію України, введення військового стану), фестиваль не припинив діяльність, а лише відтермінував наступний – п'ятнадцятий. Організатори цілком усвідомлюють, фестиваль саме комедії не втратив актуальності. Продовжується робота, удосконалюється організаційно-творча модель, оскільки фестиваль інтегрувався в усі комунікативні структури, схеми, що пов'язані з населенням міста, регіону.

Триває робота в напрямку інтеграційних процесів. Розширюється коло партнерських зв'язків на міжнародному рівні.

Якщо театр і може чимось допомогти людині, то це зробити її трішки кращою і щасливішою. Хай це будуть сльози, сміх, роздуми, але байдужою вона не залишиться.

Використані джерела

1 Романченко А., Федорович Н. Мрія з Оксамиту і Золота. Арт видавництво ТОВ «РЕД ЗЕТ». 2016. 13 с.

2 Постанова Кабінету Міністрів України № 529 від 17 травня 2001. Архів театру. Положення про фестиваль. 2003.

3 Фестивалі та події в світі. Електронний ресурс. 2015. URL : <http://www.worldfestivals.ru/festivals/>

4. Баканурський А., Корнієнко В. Фестиваль театральний. Театрально-драматичний словник ХХ ст. Київ : Знання України. 2009. С. 267–268.

Папченко Валерій Павлович (Valerii Papchenko),
*доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України
(Associate Professor of the Department of Academic
and Pop Vocal and Sound Engineering National Academy
of Management of Culture and Arts,
Honored Worker of Culture of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ПРОФЕСІЯ МУЗИЧНОГО ПРОДЮСЕРА: МИСТЕЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

PROFESSION OF MUSIC PRODUCER: ART TRANSFORMATIONS

Головне завдання процесу музичного продюсування, а саме його творчого аспекту, полягає в тому, аби знайти методи, які б покращили звучання твору (тут мається на увазі, що продюсер працює над музикою, написаною композитором). Стандартна ситуація: музична п'єса звучить досить добре, але продюсер *відчуває*, що її треба і можна покращити. Саме на категорії *відчуття*, *бачення перспективи*, плюс глибоких знань музики і методів її опрацювання базується професія продюсера [1].

Але, як стають музичними продюсерами? В нашій країні, наскільки мені відомо, їх фахово не готують, тому в музичні продюсери приходять з інших, споріднених професій. За нашими спостереженнями це – звукорежисери і музиканти.

Тут варто зазначити, що в літературі зустрічаються інші зазначення цієї професії – «продюсер звукозапису», «саунд продюсер», «аудіопродюсер». На наш погляд, саме термін «музичний продюсер» більш вдало визначає особливості професії фахівця, який працює на теренах звукозапису і концертної діяльності, має справу з музикантами і музичним матеріалом, тому далі ми будемо застосовувати саме цей термін.

Ключовим моментом для *звукорежисера*, який вирішив спробувати себе у якості музичного продюсера – це не енциклопедичні знання у галузі

електронного і акустичного обладнання, а глибоке розуміння того, яка з фонограм звучить добре, а яка – ні, і чому. Якщо продюсер, який сформувався зі звукорежисера, вільно орієнтується у музичному матеріалі і студійному устаткуванні, йому залишається лише уважно прослухати результат, здійснити потрібні корекції і зробити свій вагомий висновок щодо естетичної якості і перспективності фонограми.

Один з численних міфів індустрії звукозапису полягає в тому, що музичний продюсер повинен геніально розбиратися у складному студійному обладнанні. Це абсолютно не відповідає дійсності, тому що електронна апаратура – лише *один із засобів* досягнення кінцевого результату у створенні пісні-«хіта». Дійсно, якщо продюсер, що сформувався з звукорежисера, може реалізувати своє бачення музичного твору, маючи лише початкові технічні знання, але чітко уявляє собі важливі особливості звучання твору, то навіщо йому треба бути обізнаним в усіх тонкощах найновішого студійного обладнання – безлічі складних ревербераторів, компресорів, еквалайзерів? Для роботи з обладнанням існує *власне* звукорежисер, а завдання музичного продюсера – зробити фонограму, яка матиме комерційний успіх і підкорить серця шанувальників.

Ще одним моментом для звукорежисера, який прагне стати музичним продюсером, є розуміння, якими методами поліпшити звучання, коли музична п'єса звучить *майже добре*. Вуха підкажуть продюсеру, наприклад, які мікрофони ліпше використати, де їх розташувати біля джерел звуку, коли і яку корекцію звуку використати, і якою повинна бути обробка звучання ефект-процесорами.

Удосконалюючись у процесі створення записів, «продюсер-з-звукорежисера» поступово почне *інстинктивно* розуміти, коли музична ідея спрацьовує, а коли – ні. Такому фахівцеві вистачить базових знань з сольфеджіо і музичної літератури аби за такою схемою вирости у музичного продюсера, і тому є чимало прикладів.

Продюсеру, що сформувався із звукорежисера, легше буде працювати з вже записаним «первинним» музичним матеріалом.

Наприклад, з рок-гуртами, що самостійно пишуть музику для себе. Саме по такій схемі вирости, пройшли етап продюсування і успішно працюють самостійно більшість провідних українських рок-гуртів: «Океан Ельзи», «Скарябін», «ВВ», «Друга ріка», «Скай», «Тартак» та ін.

Навпаки, вітчизняні солісти – поп-виконавці здебільшого не пишуть пісні для себе і використовують твори незалежних композиторів.

Іншим шляхом у професію музичного продюсера приходять фахівці, що сформувався з *музиканта*. Такий вид «трансформації», на відміну від попереднього «продюсера-звукорежисера», має широкі можливості: музикант зможе більш тонко відчувати максимальний музичний результат, який може бути досягнутий виконавцями. Такому продюсеру варто запросити в проект звукорежисера, який звільнить його від керування звуковим обладнанням і буде втілювати у звук творчі ідеї продюсера-музиканта.

Нам видається, що саме завдяки цим обставинам такий тип продюсера може досягнути більш яскравих результатів, ніж «продюсер-звукорежисер». Провідні світові музичні продюсери (Джордж Мартін – «The Beatles», Батч Віг – «Nirvana», Філ Рамон – Madonna, Тревор Хорн – Том Джонс, Шер) вважають ключовою у своїй професії саме *музичну*, а не технічну компоненту, і аргументи для заперечення цього ствердження знайти важко.

Якщо такий продюсер може вільно спілкуватися у студії з виконавцями на зрозумілій їм *музичній* мові, чітко бачити кінцеву мету запису, але має лише загальні знання про студійне устаткування, то для успішного шляху у продюсування йому не потрібні вичерпні знання про технологічний цикл виробництва фонограми.

Продюсер-музикант здатний більш тонко відчувати той максимальний результат, який може бути досягнутий у студії, а його помічник (в даному випадку звукорежисер) по вказівкам продюсера виконає всю технічну роботу з обладнанням, звільнивши продюсера для вирішення суто творчих завдань.

Автору видається, що продюсер-музикант («другий» тип продюсера) в порівнянні з продюсером-звукорежисером («перший» тип) знаходиться

у дещо кращому стартовому положенні, і ось чому. Він зможе більш тонко відчувати, яких змін потребують музичні партії для покращення фінального звучання і надання фонограмі «енергетики», «зарядженості» (термінологія продюсерів).

Отже, продюсери часто починають свою кар'єру двома шляхами: першими ідуть професійні музиканти, другим – звукорежисери.

Відомі особистості поєднують обидва. Одна якість поєднує успішних музичних продюсерів, якого б «походження» вони не були – чітке розуміння, «бачення», яке звучання мусить бути на кінцевому продукті – фонограмі.

Саме тому наш подальший науковий пошук буде зосереджений на професії музичного продюсера.

Використані джерела

1. Martin, George; Hornsby, Jeremy (1994). All You Need Is Ears. New York: St. Martin's Press.



**Погребняк Галина Петрівна
(Galyna Pogrebnyiuk),**

*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Doctor of Arts, Associate 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);

Предаченко Оксана Олегівна (Oksana Predachenko),

*здобувачка 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,
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

СІКВЕЛ «САМ ВДОМА» ЯК ФЕНОМЕН РЕЖИСЕРСЬКО- ПРОДЮСЕРСЬКОЇ СПІВПРАЦІ

SEQUEL «HOME ALONE» AS A PHENOMENON OF DIRECTOR-PRODUCER COOPERATION

Якщо запитати кількох пересічних громадян, як кожен ставиться до різних пір року, можна спостерігати цікаву статистику: весна, літо та осінь будуть відчутно переважати над зимою. Тоді як рідкісними поціновувачами зими виявляться саме діти. Воно і не дивно, три місяці на рік – що тижня купа свят: Катерини, Андрія, Миколая, Різдво перше, Новий Рік, Різдво друге, Меланки, Водохреща, а далі по дрібничці, ледь не до Великодня. Діти, звільнившись від шкільних занять, насолоджуються передчуттям різдвяного дива. Мандаринки та свіжа хвоя, сніжинки на вікнах і санчата в коридорі, гаряче какао й червоні щічки від морозу, а у вечері думати про те, де батьки сховали подарунки і дивитись телевізор

доки не зморить сон. Звісно, дорослі таких розкошів не мають, тому після важкого робочого дня, живлять слабенький вогник святкового настрою, різдвяним кіно. У кожного свої вподобання: «Це дивовижне життя», «Міцний горішок», «Реальна любов», «Гаррі Поттер», «Поганий Санта», але беззаперечним хітом є «Сам удома» та «Сам удома 2» – скільки б ми їх не переглядали, кожного року, тільки но засніжить, рука сама потягнеться вмикати телевізор, бо ж «кожен Новий рік у мешканців практично всього світу є традиція <...> дивитися різдвяну комедію «Один удома», яка ось уже понад тридцять років є безумовним символом свята» [5].

То в чому ж секрет названих стрічок, котрі дійсно є явищем унікальної (успішної і в творчому і в комерційному відношенні) співпраці режисера і продюсера? Чому в нас, як і у більшості глядачів, після перегляду фільму «Сам удома» Кріса Коламбуса виробляється дитинне передчуття дива? Ймовірно, не в останню чергу тому, що сучасний фільм може бути режисерським за задумом, у нього можна імплантувати глибинний філософський сенс, його можна наповнити неймовірними новаторськими образами, але він має залишатися продюсерським за методом втілення, вибором і забезпеченням шляхів реалізації постановницького задуму і всіх включених в нього смислообразів [6, с. 299].

Щоб відповісти на поставлене вище питання, нам доведеться переміститись у часі на роки так на 30 навспак. Погодьмось, що 1980 – 1990-ті роки – безсумнівно, своєрідний і навдивовижу креативний період несподіваних відкриттів у кінематографі – передовсім американському. Це той час, коли можна зняти ультражорстокого «Робокопа» (1987 р.), а режисер Пол Верховен та продюсер Арні Шмідт не постраждають ні від нападок публіки, ні від представників їдкої преси й навіть здобудуть п'ять відзнак «Сатурн», отримають переможний «Оскар», увійдуть до низки престижних номінацій премії ВАФТА. Це той насичений творчістю період, коли Спайк Лі фільмує культовий «Роби як треба!» (1989 р.), адже чорношкірий режисер не «повістка», а норма. А ще можна запропонувати публіці «нарізку» з улюбленого кіно й Квентіну Тарантіно спродувати «Скажених псів» (1992 р.). Девіду Лінчу (режисерові й продюсеру

одночас) не заборонено міксувати «мильну оперу» та психоделію й презентувати телеглядачам «Твін Пікс» (1990-1991 рр.), пропонуючи телепродукт чи не кожному бажаному. Ба навіть стрічка «Не погрожує Південному Централу, попиваючи сік у своєму кварталі» (1996 р.) режисера Періса Барклея й продюсера Еріка Голда є лише невинною забавкою. Здається, що у 1980–1990-ті роки світовий кінематограф має щонайширші горизонти й можливості.

При цьому певна рафінована частина публіки в кіноклубах обговорює «Короткий монтаж» (1991 р.) Роберта Олтмена, «Секс, брехня і відео» (1989 р.) Стівена Содерберга, а вдома з батьками та дітьми, вкотре ставлять касету чи то диск «Сам вдома» і сміються, щиро, від душі, бо вони такі ж як Макалістери: мають стабільний дохід, suburban-будинок, кілька машин, газон і квитки на літак в різдвяний вікенд. Для нас же стрічка створювала той neverland, в котрий ми хочемо потрапити й досі.

Отже, 1990 на екрани виходить стрічка «Сам вдома» Кріса Коламбуса за сценарієм Джона Гюз, тримається на перших місцях в прокаті близько 12 тижнів й, маючи бюджет всього 10 мільйонів доларів, б'є світовий рекорд – здобуває 476 мільйонів доларів світових касових зборів та входить «до Книги рекордів Гіннеса, як найкасовіша комедія всіх часів» [5]. А за два роки світ побачить ще й картину «Сам вдома 2. Загублений в Нью-Йорку», з удвічі більшим бюджетом, але з дещо меншими бокс офісом. То чи так вже програє «Сам вдома 2» через разючу схожість другої стрічки на першу?

Для початку представимо кілька персоналій. Джон Г'юз, з-під «ідейного авторства вийшли хіти “Бетховен”, “101 далматинець”» [5], створив сценарій до «Сам вдома», надихнувшись роботою на знімальному майданчику фільму «Дядечко Бак», в якому був режисером. Вже тоді майстер хотів бачити в ролі Кевіна, маленького Маколея Калкіна. Постає питання – чому ж Г'юз не знімав «Сам вдома» самотужки, адже на його рахунок було вже близько шести режисерських робіт («Шістнадцять свічок» (1986 р.), «Клуб «Сніданок»» (1985 р.), «Літаком, потягом, автомобілем» (1987 р.) інші)? Виявляється, сценарна продуктивність

Г'юза, на той час була надто потужною і забиравала так багато часу, що він фізично не міг впоратись з такою кількістю проєктів та ідей.

В одному з інтерв'ю Г'юз вказував, що багато хто з кінематографістів переважно зображають підлітків аморальними і неосвіченими, такими, що мають досить низовинні цілі. На переконання митця, фільмарі, здається, гадають, що підлітки не дуже розумні. То ж на противагу колегам по цеху митець дотримується іншої думки. Він дослухається до дітей, шанує їх думки і міркування [7]. Отож у своїх роботах Джон Г'юз ретельно досліджував і намагався зрозуміти підліткову психологію, дитячі проблеми, сімейні стосунки, активно спирався на особистий життєвий досвід, використовуючи біографічні елементи та скраплюючи добрим гумором – таким чином власне і досягалась життєва правдивість. То ж будучи «майстром сімейного та молодіжного кіно, він уміє зобразити у своїх картинах дітей та підлітків живими, справжніми» [5]. При цьому маючи доволі відповідальне ставлення до своїх проєктів, Г'юз не покидає сценарій «Сам вдома», а виступивши в ролі продюсера, запрошує до співпраці свого однодумця – режисера Кріса Коламбуса.

На рахунку К. Коламбуса на той час було вже кілька режисерських («Готель розбитих сердець» (1988 р.) та сценарних («Гремліни»(1984 р.), «Молодий Шерлок Голмс» (1985 р.)) робіт, які свідчили про його здатність проїнятися кінематографічним матеріалом. Продовж 1990-х, у подальших проєктах, Коламбус розвине тематику сімейних стосунків:

- «Місис Даутфайер» (1993 р.) – важливість присутності обох батьків у житті дитини;
- «Дев'ять місяців» (1995 р.) – дитина має бути бажаною;
- «Мачуха»(1997 р.) – прийняття нових стосунків розлучених батьків, та смерті одного з родителів.

Різдвяна комедія «Один вдома» стала відправною точкою дослідження родинних конфліктів і водночас стартом по-справжньому значного успіху і світового визнання режисера [3].

Зазначимо, що аж до початку двохтисячних постановник стає наймовірно затребуваним і активно знімає сімейні комедії, виробляючи свій неповторний режисерський стиль, завдяки якому, переглянувши кінороботи, глядачі могли би безпомилково вгадати, що його автор-творець – Кріс Коламбус. Крім того, з 1995-го режисер ще й активно продюсує більшість касових фільмів. І якщо спочатку це були успішні стрічки, які він сам і фільмував як режисер, то у подальшій творчій діяльності К. Коламбус виступає як продюсер інших затребуваних у глядацької аудиторії проектів. Серед його робіт як продюсера два фільми «Фантастична четвірка» (у режисурі Джоша Тренка), три частини «Ночі в музеї» (у режисурі Шона Леві), три перших картини про Гаррі Поттера, де третю стрічку фільмує режисер Альфонсо Куарон [4].

Саме в період роботи над стрічкою «Сам вдома» складається знайомство Кріса Коламбуса з п'ятикратним лауреатом премії «Оскар» (за кіно музику до фільмів «Скрипаль на даху», «Щелепи», «Зоряні війни. Епізод IV. Нова надія», «Іншопланетянин», «Список Шиндлера»), композитором Джоном Вільямсом, з котрим митці разом ще співпрацюватимуть над двома першими частинами серії про «Гаррі Поттера».

Зазначимо, що саме Д. Вільямс є своєрідним винуватцем тотальної любові українського глядача до «Сам Вдома», завдяки тому, що використав та додатково обробив мелодію «Carol of the Bells», котра є мелодією «Щедрик» легендарного М. Леонтовича, на українську обрядову пісню-щедрівку. Крім того варто нагадати, що український «Щедрик» можна почути у культовій комедії «Санта Клаус», ромкомі «У дзеркала два обличчя», трилері «Міцний горішок 2», фільмі жахів «Шепіт» та інших. Крім цього, культова легендарна колядка прозвучала у таких серіалах як: «Південний парк», «Сімпсони», «Гріфіни», «Суботній вечір у прямому ефірі», «Менталіст» [1].

Ймовірно стійкому багаторічному успіху фільму «Сам вдома» сприяв і той факт, що незмінним учасником кінофраншизи (аж до третьої частини – «Сам вдома 3») є оператор Джуліо Макат, котрий виявився не

аби яким майстром в роботі над комедійним жанром, про що свідчать його роботи і з іншими режисерами та продюсерами, зокрема, з Томом Шедьяком та Адамом Шенкманом, такі як «Ейс Вентура: Детектив домашніх тварин», «Божевільний професор», «Весільний переполох», «Обвалення будинку» ін.

Звісно, не лише через одну й ту ж творчу команду чи кастинг акторів в обох частинах, фільмові «Один вдома 2» закидають тотальне самоцитування. Тож спробуємо з'ясувати, чи дійсно глядача двічі поспіль годують однією і тією ж кіностравою, чи все ж таки на екрані презентовано два різних блюда.

Увімкнемо, «лічильник» для кількості запозичень в «Один вдома2» з першої частини, на стартових 20 хвилинах фільму, щоб співвіднести з об'ємом оригінальних напрацювань.

1. Стрічка розпочинається кадром із зображенням будинку Маккалістерів, який є тотожним до початкового кадру з першої частини.

2. Друга сцена показує вітальню дому, котра гуде, мов вулик, адже знову дві сім'ї збираються у поїздку.

3. Повтор жарту про те, що малому Фулерові не можна пити багацько на ніч рідини.

4. В наступній сцені, де Кевін дивиться телевизор і бавиться з диктофоном, показна причина, чому Макалістери знов просплять, тотожна причині минуло фільму – батько Кевіна збив час на годинникові.

5. В сцені концерту, де Баз жартує над Кевіном, малий торсає старшого брата, як і минулого разу.

6. На горищі відбувається аналогічний діалог Кевіна з матір'ю, в якому Кевін мріє про Різдво наодинці, як і торік.

7. Далі епізод зборів Макалістерів, що проспали, копіює сцену з попереднього фільму, з тією лише відмінністю, що Кевіна не забуто.

8. В аеропорту відбувається пробіжка Макалістерів, як і минулого року. Саме тоді губиться Кевін.

9. В літаку подружжя Кейт та Пітера, повторюють діалог про «погане передчуття».

10. Під час отримання багажу знову виявляється, що Кевін відсутній, в такий же спосіб, як і минулого разу.

11. Кевін в Нью-Йорку виголошує монолог, про те що знову лишився сам на Різдво.

Отже, на 1/6 двогодинний стрічки, припадає, приблизно, по одній самоцитаті на кожні 2 хвилини.

Можливо такі повторення є стилістичними ознаками авторської режисури Кріса Коламбуса, а не спекуляцією, але, як відомо, від повторення сенс сказаного втрачається.

До прикладу, можна розглянути сцену, де в першому фільмі «Один вдома», Кевін засинає під мультфільм «Як Грінч вкрав Різдво» (1966 р). В першій частині, сцена має символічне значення, яке втілює ідею всієї стрічки. Разом з тим, друга частина використовує цитування «Як Грінч вкрав Різдво» тільки як вдалий перехід між кадрами. Адже Кевін, їдучи в лімузині вже не відчуває тієї самотності, а відверто насолоджується своїм становищем.

Варто детальніше зупинитись на змалюванні образу Кевіна Макалістера.

Фільм «Сам вдома» підкупив глядачів, показавши милого хлопчика, котрий, опинившись наодинці, намагається поводитись, як дорослий – розсудливо та відповідально. Кевін робить закупи, готує собі вечерю, йде до церкви і звісно захищає дім, але тоді ж лякається дорослого кіно, та гидує Базовим журналом «Playboy» – проявляючи свою дитинність. Гадалось наступний фільм розвине персонаж, але стався дивний зворотній рух образу – Кевін, будучи надзвичайно соціально-адаптованою дитиною, використовує свої навички для розваг та забаганок, розтринькуючи сімейний бюджет. А рішення ловити злодіїв мотивується не самозахистом, а лише однією сценою, де Кевін бачить у вікні дитячої лікарні хлопчика.

Розвитку не отримала і акторська гра Маколея Калкіна. Шалена популярність, що випереджала, маленького актора після першої стрічки та «Дядечка Бака» Джона Г'юза, дозволяла не розширювати емоційну амплітудність. Український глядач може не помітити монотонність

завчених фраз Кевіна, адже емоційне забарвлення забезпечували актори дубляжу зі студії «1+1» та «Новий канал». Проте слід відмітити, що несподіваного розвитку отримав персонаж брата Кевіна – Баз. Зі звичайного, шкідливого тінейджера він перетворюється в підлітка-маніпулятора з роллю котрого блискуче впорався Девіан Ретрей.

Відповідну сходинку підтримують виконавці ролей дорослих: Кетрін О'Гара та Джон Герт – знову стурбовані батьки, Джо Пеші та Деніал Стерн – вкотре комічні злодюжки, Бренда Фрікер (дама з голубами) чудово замінила Робертса Блосома (двірника). Проте, продюсер і режисер стрічки «Один вдома 2» таки порадували глядача доповненням акторського складу. Зараз складно не помітити Дональда Трампа в фое готелю «Плаза», але не він є зіркою. Глядацьку увагу привертають додаткові антагоністи – консьєрж та коридорний. Коридорного зіграв, тоді ще стерпний, Роб Шнайдер, а на роль консьєржа запросили Тіма Карі.

Уточнимо, що на той час вказаного британського актора й співака знали за ролями у стрічках «Полювання за «Червоним жовтнем»» (1990 р.) та «Воно» (1990 р.), а його надзвичайна артистичність приваблює увагу глядача, в кожному кадрі, де той з'являється. Талановитий митець починав свою кар'єру в бродвейських шоу, однак роль ексцентричного трансвестита в екранізації мюзиклу «Шоу жахів Роккі Горора» (1975 р.), хоч і не одразу, але принесла йому шалену популярність. Фільм дійсно потрапив до категорії культових, тому й глядач, занурений в тодішній попкультурний контекст, із вдячністю сприйняв появу Тіма Карі в стрічці «Один вдома 2», як подарунок під різдвяну ялинку.

Проте, уособленням «подарунку під ялинку» в фільмі стала іграшкова крамниця «Скринька Дункана». Щоправда складно уявити сьогодні деякогось підприємця, котрий би дозволив собі утримувати такий заклад, але достатньо згадати розкішні книжкові крамниці з романтичної комедії «Вам лист» (1998 р.) Нори Ефрон і все стає на свої місця: «А, точно, це ж 90-ті в США!».

Феєрія фарб, сяяння різдвяних прикрас та розмаїття дитячих іграшок у другій частині фільму «Сам вдома» різко протиставляється іншій локації

– покинутому будинку дядька Роба. Мовчазний, похмурий велет, вкритий пилюкою, пожирає та перетравлює бандитів Гарі з Марвом в епізодах надзвичайно жорстокої буфонади. Здається, творці стрічки мало не насолоджуються насиллям рівня анімаційної стрічки «Том та Джері».

Якби ми не знали про психологічний підхід сценариста до написання своїх комедій, можна було б полишити без уваги опонування іграшкової крамнички до дядькового будинку, але, цілком вірогідно, що продюсер і сценарист Джон Г'юз тут заховав символ дорослішання. На наше переконання у фільмі «Один вдома» режисер зобразив трансформацію маленького Кевіна через подолання страху перед інфернальною, живою піччю з підвалу Макалістерів. Кінокартина «Один вдома 2» показала перехід від відверто дитячого – «Скриньки Дункана», до самотньої зрілості – будинок дядька Роба. Адже Кевін, як Холден Колфілд, тиняється Нью-Йорком і непомітно з дитини перетворюється в тінейджера. Можливо, його, так званий, «зворотній рух» (про який ми говорили вище) до суто дитячої поведінки є страхом перед незворотнім дорослішанням?

Звісно, стрічку «Сам вдома 2», можна назвати саморимейком першої частини. Але продюсер і режисер не програють у спілкуванні з глядачем. Адже за логікою великих студій: якщо є продукт, що продається, то слід спродувати сиквел, в котрому буде все теж саме, але ще потужніше впливатиме на глядача. Студії-мейджори не спішать досліджувати і розбирати успіх певного фільму, прагнучи заробляти – і це є споконвічною істиною, ще з часів «Щелеп» Спілберга. Але друга частина стрічки «Сам вдома» постає не копією першої, а більш дорослою версією самої себе.

Унікальна командна робота Д. Г'юза та К.Коламбуса перетворюють продукування дитячого сиквела на різдвяний гімн. Простий гумор, що не змінився з часів Чапліна та Ліндера, зрозумілі проблеми, для кожної родини, вигадливість симпатичного хлопчиська (що межує з психопатією маніяка) перетворюють обидві стрічки «Сам вдома» та «Сам вдома 2» на ритуально-обрядову страву, яку ми споживаємо що року, з першим снігом. Ми свідомо здійснюємо одні й ті ж дії, щоб, ввести себе в стан

«очікування дива». Кожної зими Кевін виходить у життєве поле і ловить нас, знову і знову, маленьких, щоб не впали у прірву дорослого життя. Адже важливим у реалізації кінопроєкту є значний сегмент творчості, що стоїть на перепоні формуванню спрощеного стереотипу кінопродюсера як замовника виключно «низькоякісного масового кінопродукту». Таким чином, зміна парадигми творення фільмів змушує усвідомити ту логічну схему виробництва й дистриб'юції, коли від мети й завдань, які собі ставить продюсер (формуючи команду, здатну їх вирішити, і з власної волі «претендуючи на роль безпосереднього учасника творчого процесу»), від усвідомлюваних кінопідприємцем ролі й місії дійсно залежить доля кінопроєктів [2].

Використані джерела

1. Гулій Н. Український «Щедрик» у голлівудських фільмах та серіалах: оригінальна добірка. URL : https://kino.24tv.ua/ukrayinskiy-shhedrik-u-gollivudskih-filmah-serialah-dobirka_n1834838 (дата звернення: 14.02.2023).
2. Кохан О. В Киеве есть все, чтобы создать современное кино на уровне, как минимум, не уступающем голливудскому. URL : <https://detector.media/community/article/7694/> (дата звернення: 15.02.2023).
3. Крис Коламбус. Биография. URL : <https://kino-teatr.ua/person/columbus-chris-1372.phtml> (дата звернення: 16.02.2023).
4. Кріс Коламбус – режисер, який подарував світу фільм «Один удома». URL : <http://poradu.pp.ua/nauka/42296-krs-kolambus-rezhiser-yakiy-podaruvav-svtu-flm-odin-udoma-dva-pershih-flmu-pro-garr-pottera.html> (дата звернення 17.02.2023).
5. Литовченко Д. У чому секрет успіху фільму «Один вдома»: мотив «Том і Джеррі», унікальність задуму, простота подачі. URL : <https://odnaminyta.com/shou-biznes/novini/214984-u-chomu-sekret-uspihu-filmu-odyn-vdoma-motyv-tom-i-djerri-unikalnist-zadumu-prostota-podachi/> (дата звернення 18.02.2023).
6. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с.
7. Roberts Soraya. A Diamond and a Kiss: The Women of John Hughes. URL : <https://hazlitt.net/longreads/diamond-and-kiss-women-john-hughes> (дата звернення 19.02.2023).



Полтавець Наталія Вікторівна
(Natalia Poltavets),
старший викладач кафедри живопису Київської
державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(senior teacher of the painting department of the Kyiv
State Academy of Decorative and Applied Arts and
Design named after
Mykhailo Boychuk)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)
E-mail: natalka.arts@gmail.com,
pani.oksana.art@gmail.com

НАЦІОНАЛЬНА СПІЛКА ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ І ПРОДЮСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ У СФЕРІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

THE NATIONAL UNION OF ARTISTS OF UKRAINE AND PRODUCTION ACTIVITIES IN THE FIELD OF FINE ARTS IN TODAY'S CONDITIONS

Анотація. Дослідження присвячене питанню виникнення професійних об'єднань художників в різні історичні періоди, передісторії створення Національної спілки художників України в першій половині ХХ ст., багатогранній ефективній діяльності спілки і проблемним питанням її діяльності в умовах сьогодення.

Ключові слова: професійні угруповання художників, мистецьке середовище, фінансова забезпеченість, професійні критерії, державне замовлення, соціальна затребуваність, національна мистецька школа.

Abstract. The study is devoted to the issue of the emergence of professional associations of artists in different historical periods, the background of the creation of the National Union of Artists of Ukraine in the first half of the 20th century, the multifaceted effective activity of the union and the problematic issues of its activity in today's conditions.

Key words: professional groups of artists, artistic environment, financial security, professional criteria, state order, social demand, national art school.

Художники у різні історичні періоди були об'єднані в професійні угруповання – цехи і гільдії, згодом корпорації, товариства, арт-групи, гурти і асоціації. Всі вони захищали права своїх членів, водночас діяли за

певними правилами, яким підкорялися громади. Потребу щодо угруповання вимагає складна творча професія, адже лише професійне мистецьке середовище в змозі утримувати і розвивати досягнення напрацьованої мистецької школи, забезпечувати творчу конкуренцію, утверджувати рівень художнього критерію, виявляти основні тенденції розвитку мистецтва в кожному періоді його існування. Творчі об'єднання існують за умови затребуваності їх діяльності, наявності розвинених соціальних відносин «замовник – митець», відповідної фінансової забезпеченості художніх проєктів, продюсерської діяльності, висвітлення і популяризації художніх творів мистецтвознавцями у пресі, фахових виданнях, соцмережах.

Різноманітні мистецькі угруповання нашої держави в сфері образотворчого мистецтва першої третини ХХ ст. в 1938 році об'єдналися в одну організацію – Спілку художників України, діяльність якої підпорядковувалась владним структурам. Це об'єднання було продиктовано урядовими заходами задля керованості творчою інтелігенцією, діяльність якої відтепер підлягала ідеологічному диктату. Важливим організаційним заходом уряду від моменту утворення творчих спілок стало державне фінансування, спрямоване на розвиток культури.

Попри ідеологічний тиск, який через спілчанське об'єднання здійснювався на художників, Спілка відіграла і велику позитивну роль, особливо в роки після закінчення Другої світової війни. Митці отримували художні майстерні, що було засадничим для їхньої професійної діяльності, будувалися відомчі будинки для проживання. Спілкою здійснювалася велика організаційна робота – разом із Міністерством культури постійно організовувались художні виставки, симпозіуми, творчі групи, закупувались кращі мистецькі твори, поповнювались художні музеї, була організована популярна всеукраїнська художня лотерея. Було зорганізовано Художній комбінат, в якому митці отримували замовлення на виконання різноманітних художніх робіт – від копій картин відомих майстрів до авторських творів живопису, графіки, декоративно-

прикладного мистецтва, величних скульптурних меморіальних комплексів, пам'ятників видатним історичним особам тощо.

Діяльність Спілки художників України часів тоталітаризму була надзвичайно широкою, адже вона здійснювалася під егідою і за допомогою урядових установ. З настанням Незалежності роль держави в культурних процесах в сфері образотворчого мистецтва, зокрема, в діяльності Національної спілки художників України (НСХУ) неухильно зменшується, що призводить до великих труднощів самого існування такого великого творчого об'єднання і його членів. В умовах відсутності в нашій країні сформованого артринку, закону про меценатство, державної підтримки в різноманітних формах представників творчих професій художникам складно реалізовувати значні творчі задуми, що в сукупності позначається на якості творів і розмиванні художніх критеріїв сьогодення. Відбуваються перехідні процеси в культурному полі. Водночас зростає роль і кількість художніх галерей із сучасним артменеджментом, в художніх музеях організуються творчі заходи новітніх експериментальних форматів, образотворче мистецтво шукає нові форми свого існування.

НСХУ на сьогодні володіє значним майном, яке включає Будинок художника в Києві, власні художні галереї, відомчі будинки і художні майстерні в усіх обласних центрах України, Будинки творчості тощо. Утримання такої великої власності на умовах самоокупності є нелегкою задачею. Значна кількість площ спілчанських приміщень здається в оренду, до мінімуму зведений штат спілчанських керівних органів, але, попри все, саме Спілка художників продовжує відігравати засадничу роль у розвитку і популяризації національної художньої культури сьогодення. Адже НСХУ на регулярній основі продовжує організовувати традиційні Всеукраїнські художні виставки з усіх видів образотворчого мистецтва, де молоді представники нового покоління художників можуть заявити про себе, виставитись поряд із відомими майстрами.

Зримо прослідковуються досягнення і відмінності основних мистецьких шкіл України – харківської, київської, одеської, львівської,

закарпатської, кримської (до окупації автономної республіки росіянами). Два десятиріччя поспіль проводяться всеукраїнські тематичні бієнале історичної картини «Від Трипілля до сьогодення очима сучасних українських художників», Всеукраїнське трієнале живопису, організовуються галузеві мистецькі експозиції, звітні обласні художні виставки, звітні виставки мистецьких симпозіумів, ювілейні художні виставки відомих художників тощо. Таким чином, Спілка художників виконує об'єднуючу функцію для українських митців, підтримує своїх членів у їх творчій діяльності, виявляє провідних художників і сприяє їх відзначенню на урядовому рівні, сприяє висуненню достойних претендентів на здобуття найвищої мистецької відзнаки нашої держави – Національної премії України імені Тараса Шевченка, популяризує українське мистецтво у фаховому часописі «Образотворче мистецтво», на онлайн-платформах тощо.

НСХУ здійснює свою багатогранну діяльність у багатьох напрямках, в тому числі, продюсерському. В той же час вона сприяє діяльності продюсерів інших рівнів, які представляють різні організації і установи, постійно надає їм інформативну допомогу. Адже в НСХУ працюють різні секції – секція живопису, об'єднання художників графічного мистецтва, секція скульптури, секція монументально-декоративного мистецтва, секція критики і мистецтвознавства, секція художнього проектування і оформлення, секція плакату і графічного мистецтва, секція художників театру, кіно і телебачення, секція декоративно-прикладного мистецтва. Їх діяльність здійснюють бюро кожної із секцій, які працюють на виборній основі, голови яких затверджуються на з'їздах Спілки художників і, як правило, є провідними майстрами кожної із галузей. Саме секції володіють вичерпною інформацією про стан справ у своїй галузі, про досягнення і проблеми, про персоналії кожного із членів спілки. У складі НСХУ – 79 народних художників, 109 заслужених діячів мистецтв України, 237 заслужених художників України, 41 лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Національна спілка художників України постійно збільшує кількість своїх членів, що свідчить про потребу її існування. На 1 січня 1983 СХУ об'єднувала 18 обласних організацій із загальною кількістю 2135 членів. Сьогодні, отримавши національний статус, НСХУ налічує 4330 спілчан.

Київська організація НСХУ (КОНСХУ) є найбільшою в Україні, в ній більше ніж 1500 членів, у тому числі, понад 70 народних художників України, понад 200 заслужених художників України та заслужених діячів мистецтв України, понад 20 академіків і член-кореспондентів Національної академії мистецтв України, понад 20 лауреатів Національної премії імені Тараса Шевченка.

Національна спілка художників України тісно співпрацює у продюсерській діяльності із більшістю художніх музеїв і багатьма художніми галереями України, вищими мистецькими навчальними закладами, НАМУ, КМДА, обласними державними адміністраціями, культурними осередками по всій Україні. Широка ефективна діяльність НСХУ сприяє здійсненню артменеджменту і продюсування в Україні, направлених на розвиток і популяризацію національної культури, утвердженню її на міжнародному рівні.

Використані джерела

1. Белічко Ю. Тема – ідея – образ: тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). Київ : Наукова думка, 1975. 278 с. : іл.
2. Демура О. Радянська естетика як окрема міфологічна складова тоталітарної пропаганди. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Філософія. 2015. Вип. 17. С. 101–106.
3. Ксьондзик Н. В. Соцреалізм крізь призму класицизму. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 2009. Т. 98: Філологічні науки. С. 78–82.
4. Павлов В. П. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ : Мистецтво, 1983. 191 с. С. 7–14.
5. Роготченко О. О. КОНСХУ: Шляхи розвитку і становлення // *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 9. С. 215–235.

*Радзієвский Віталій (Vitaliy Radzievskiy),
кандидат культурології, доцент
(Candidate of Cultural Studies, Associate Professor)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ВІТЧИЗНЯНА УСПІХОЛОГІЯ У ПРАВОСЛАВНІЙ РЕФЛЕКСІЇ

NATIONAL SUCCESS IN ORTHODOX REFLECTION

У статті з традиційних (православних, усталених українських) позицій наводяться роздуми про деякі рецепти щастя, успіху та радості; даються певні практичні поради. Це спроба звернути увагу на століттями усталене розуміння багатьох найважливіших понять (щастя, успіх, радість) і деяких суміжних, пов'язаних з ними. Справжнє і щире щастя не якесь відносне та тимчасове, а абсолютне і безмежне, – бо воно від Бога, з Богом і у Бога. Аналогічно і успіх із радістю. Нещасні ті, хто намагаються виглядати і здаватися щасливими, успішними, радісними, мудрими, правдивими та справедливими, – не будучи такими. Вони внутрішню порожнечу часом «показово» компенсують великою кількістю зовнішніх «ефектів», різних шоу, привабливих шат, дорогих трюків тощо. За тимчасовими, ілюзорними радістю, щастям та успіхом завжди приходять зневіра, відчай, нещастя та розчарування. Аксиома християнства проста: справжній християнин – це завжди добра (чесна, відверта, вірна, доброзичлива тощо) людина, яка прямує до вічного спасіння, справжньої істини, свободи і мудрості; ця людина (оновлена духовно) щаслива, радісна і успішна. Причому настільки, наскільки правильно долучається до Бога, до християнської віри та Церкви Христової. Наближається духовно, практично, особисто – через чистоту серця, освячення розуму (мати «розум Христа»), тверду волю, щирю душу, відверту (справжню, нелицемірну, святу) любов, через благочестивий спосіб життя, церковні таїнства (сповідь, причастя тощо), обряди та принципи. Загальний рецепт Щастя, Успіху, Мудрості, Радості, Істини, Спасіння, Любові, Справедливості, Свободи та Благочестя – щирий шлях до Христа. Приватні рецепти суто індивідуальні: кому треба посилено боротися із заздрістю, кому – з розпустою, кому – зі скупістю, кому – зі зневірою, кому – з розпачем тощо.

Questions of success, happiness and good luck are among the most sought after. Various materials (videos, articles, recommendations, etc.) on the Internet tell different stories about success, happiness and joy. Thousands of books have been written about happiness, success and joy. Most of them are subjective. In 2021 and early 2022, we conducted a study in Kyiv on the question «Are you interested in the topic of success, happiness and joy?» and almost 100% of the

respondents (242 out of 250 respondents) expressed concern. Many scientists have supported the idea of successology as a field of knowledge about success. Successology was even spoken of as a potentially independent science of the future (V. Korol, V. Orlenko, V. Shakun, D. Bocharnikov, Yu. Voitsekhovskiy, A. Radzievskiy, V. Radzievskiy and others). Something similar was said about happiness, trying to create a kind of happiness science². For example: «Happiness: Lessons from A New Science» by Richard Layard, «Introduction to HappinessKnowing» by R. Fatulaev, thoughts by V. Kryachko, I. Fainfeld, Yu. Alekseeva («Happiness»), P. Chaika, A. Buldakov, V. Kushnikov-Kondratenko and N. Dello, O. Grenets and others. However, the sphere of knowledge about happiness has been little studied at the proper scientific level. Although domestic spirituality pays attention to the themes of joy and happiness. Thus, the works of Orthodox saints: Theodosius of the Caves, Nestor the Chronicler, Vladimir Monomakh, Job Pochaevsky, Ivan Vyshensky, Peter Mohyla, and others. Christian researchers (A. Pakanich, A. Lorgus, I. Sinchuk, N. Morozov and others) argue that that without theology, happiness, joy, and success in their fullness are inconceivable. Outside of Ukraine, there is a lot of literature on success, happiness and well-being, a lot of coaches, mentors and leaders, but the objective direction for the scientific study of success, joy and happiness («The Science of Happiness») – if taken in a purely academic aspect – is at an early stage, formation stage.

The purpose of the article is to consider the issues of happiness, success and joy, taking into account domestic spiritual experience, in traditional Orthodox reflection.

Complexes of successology and happiness studies, as areas of knowledge about success and happiness in general, are involved in many sciences (psychology, pedagogy, history, philosophy, cultural studies, jurisprudence, sociology, ethics, aesthetics, art history, criminology, economics, statistics, religious studies, theology, demography, etc.). With t. sp. historical traditions of

² More: Радзівський В. О. Домінуючі субкультури України початку ХХІ століття в теоретичному дискурсі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2021. 448 с. (Radzievskiy V. O. Dominant subcultures of Ukraine at the beginning of the XXI century in theoretical discourse: monograph. Kiev, 2021. 448 p.).

Ukraine, speaking about happiness, joy, freedom, peace (inner, first of all), tranquility and success in the context of Orthodox theology, it is necessary to take a range of theological disciplines. Let us recall some of the key domestic expressions: «Each sculptor of his own happiness, success, joy, freedom, peace and tranquility», «The main person is the one who is next to you», «Our biggest enemy is ourselves and our biggest friend – we ourselves».

Those who say that some kind of joy, happiness and success may depend on the state, circumstances, needs, motives, goals and other internal and/or external factors are right in their own way. The future possible sciences of «success» and «happiness science» may have their own branches, sections, directions, subsections, general and special parts, specific areas, special vectors and many private and global fields and spaces (sometimes intersecting and interconnected). The scale of «happiness» (similar to joy, success and a number of other human states and experiences) depends on the individual. His desires, needs, aspirations, goals, tasks, etc. Wider – education, upbringing and development in general. They may change. Ideally, it should be «good where you are».

In the Orthodox concept, for happiness, success and joy, it is important to be with Christ, to live in His Church, feeling faithfulness to one's personal path. For church-going people, success, happiness, joy, freedom and wisdom is the salvation of the soul, it is to live on Earth in the Kingdom of God that is within us (righteousness and peace and joy in the Holy Spirit – cf. Rom. 14, 17³), and after earthly life – to find eternal bliss in the Kingdom of Heaven. The Apostle Paul taught Christians to look into themselves and into the teachings of Christ (1 Tim. 4, 16). This aspect is directly related to health, development, happiness, success, joy, etc. Similarly, a number of other concepts (justice, truth, freedom, wisdom, etc.)⁴. So, the fun is sometimes distorted beyond recognition. Joy and

³ Further references to the Bible with similar abbreviations: the short title of the book, the number of the chapter number and the number of the verse number. There are very, very many examples of understanding and improving oneself in Orthodoxy (lives and teachings of saints, pious stories and other narratives).

⁴ True wisdom is objective and comes from God. There are also all sorts of false wisdom and unfortunate wisdom (erroneously called wisdom). There are different approaches, understandings and kinds of wisdom, but it is best to stick to the true approaches, directions and interpretations. The Apostle James writes very clearly about wisdom and its features (eg: Jam. 3, 13-17). It is necessary to understand correctly where is heavenly, eternal and sublime wisdom, and where is primitive, imperfect and sinful. Similarly, with many important concepts. Faith can be unfaithful, empty

fun are essential. The first gospel miracle Christ performs in Cana at the wedding. Each miracle of Christ, His words and Earthly Life is all a «set», a complex of joys or one big and continuous Joy. Christian joy must always be genuine, perfect, leading to the Kingdom of God on Earth and to the Kingdom of Heaven after death.

What a terrible lie – to call a spade a spade and fall into self-deception. Today we sometimes call «meat» (which is without meat) meat, «milk» (which does not contain milk) we call milk, and for a long time we have been calling them surrogates for happiness, success, joy and even love. Substitution of meanings, concepts, leapfrog of subtexts and juggling of meanings are the ailments of our days. Even spiritual profit is leveled or replaced by material, and the reflection of traditionalism is often replaced by plausible falsehood.

Even in the Old Testament it is said: “Woe to those who call evil good and good evil, darkness is revered by light and light is darkness, bitter is revered by sweet and sweet is bitter” (Is. 5, 20). Self-deceptions, like deceptions, give rise to corresponding actions. The «happiness» of a drug addict (in a long-awaited dose), an alcoholic (from intoxication), a gamer (from a sick passion), etc. is terrible. There are many other false «happinesses»; for the vainglorious, in empty glory. From the prodigal – in sinful debauchery, from the thieving – vilely rob, etc., etc. True happiness should not be confused, which even on Earth (in the local, imperfect dimension) has heavenly shades of well-being, joy, light, wisdom, peace, tranquility (etc.) and grief-happiness («happiness»). The latter (pseudo-happiness, as well as grief-joy, and illusory success) in the form of various tricks are dangerous. Substitutions and changes in the concepts of meanings and values are dangerous. So, the lustful is sometimes called romantic, the unscrupulous – advanced, the crazy – non-standard, the sick – special, the prodigal – sexy, the depraved – loving (in a bad, sinful sense), the godless – unconventional, etc. We look by the measure of our imperfect and unworthy development. We do not confuse different «love» (there is wicked, fallen, dark, etc.) with true love (light, pious, righteous, etc.),

and superstitious, love can be false (how many depraved debauchery and all kinds of lewdness are called love and joy, happiness and success, etc.).

as well as dignity and pride, truth and falsehood, perfection and false perfection. We will not fall into various hooks, inconspicuous networks and all sorts of traps of false virtues, all kinds of seductive self-deceptions and seductive and imaginary unfortunate perfections. Remember: it is important to call a spade a spade. Correct knowledge is of great importance. Otherwise, you can find yourself, as if in the kingdom of crooked mirrors. Pseudo-concepts and «oblique» knowledge lead not only to the marginalization of the humanities, but also to the complete «fake» of thinking. The problem of «marginal history» is one of the reasons for the marginalization of consciousness. And spiritual profit is much more important than material. Moral income is much more valuable than financial income. Moral and intellectual gains are important.

For us, the basic concepts under consideration (happiness, success, joy), like many others (love, wisdom, truth, justice, etc.) are eternal and unchanging. They are in themselves true, objective. And their origins must be sought in the will of God, in the Law of the Lord, in the Creator of Heaven and Earth. Of course, with a personal measurement (in a specific human case), a lot can be corrected. And here really a lot depends on the potential of a person, his genetics, work on himself, mental attitude and much more. We perceive them differently, depending on the development, level of consciousness, characteristics and circumstances. Hence, we are happy, joyful and successful insofar as we participate to a greater or lesser extent in genuine, eternal and unchanging, constant and true given concepts.

A related theme is freedom. In Christian discourse, freedom is conceivable in Christ, in the Church of God, without slavery to sins, passions, lusts and vices.

How important is faithful, correct, non-hypocritical and true Christian love. To love God and neighbor is the basis of the Teachings of Christ. If a Christian wants to grow spiritually, then he needs to learn how to love himself properly. According to St. Theophilus of Kyiv, one must love with the love of a saint, namely a saint (and not like some – lustful, passionate, etc.). Remember the wisdom: «The road to hell is paved with good intentions. And saving faith with good deeds, by the grace of God, leads us into the Kingdom of Heaven».

Pray and act in the right direction, so that the Lord will help and assist you. Love and be loved (remember the Sermon on the Mount of Jesus Christ or the hymn of love of the Apostle Paul). One should treat a person as an icon, faded, worn out, but a shrine. The leitmotif, directed not only to eternity, but also to true spiritual blessings in general, is to seek first the Kingdom of God and His righteousness, and all this will be added to you (Matt. 6, 33). The formula «avoid evil and do well» (cf. Ps. 33, 15) is universal. Love and prudence are the main virtues. Prayer and patience, love and humility, prudence and work – everything will always grind. You are your conscious-volitional choice. Man's destiny implies that he finds his meaning. It is important to do everything with the soul. As the Orthodox say, one must love God, oneself, one's neighbor, and one's skill or craft (specialty, profession, work). Don't be afraid of failure, but avoid foolishness. God calls us to right action, godly living and constructive development. Remember the parables of Christ about the talents, mines, the sower, the pearl, etc. Love what is important and necessary. Concentrate on your own, hurry for the main thing (for everyone and you personally). Get rid of everything unnecessary.

Imperceptibly there is a massive degradation and devaluation of values, the loss of real meanings, meanings, concepts (and even elementary words). For example, few people know that fanaticism is faith without love. The fanatic is ready to kill for his beliefs, and the believer is ready to die for his faith. People lose their inner sight; lose their eyes and ears of the soul.

Saint Gregory the Theologian instructed: «Do not be attached to happiness, which is destroyed by time; and what time builds, time also destroys». «To anger God and do something that displeases Him – that is the true misfortune!» – John Chrysostom, beloved for centuries in ancient Rus and in Ukraine, emphasized. A standard situation, say, at the end of the 20th century: an atheist worked all his life and accumulated some capital for «happiness» and then suddenly it's time to die. A person is known by the one for whom and for what he lived and for the sake of whom and for what he died. Transpersonal values are always higher than the personality. It is important to understand the Divine (eternal and true), and not the human (meek and

deceitful) Goodness, Truth, Justice, Wisdom, Joy, Happiness, Freedom, etc. A separate topic is the false perception, acceptance and upholding (protection, faith, etc.) of false concepts as genuine. This is due to many factors (wrong education, lack of correct knowledge, obscuration of the mind, hardening of the blackened heart, etc.). The expression «how many people – so many opinions» for many today is quite suitable. This is understandable, because there really are many shades of states (different «colors and colors», levels and degrees of happiness, joy, success, etc.). But on the perishable, temporary Earth, joy is usually illusory, ephemeral, transient, and illusory. And the triumph of truth begins with the disclosure of a lie as a lie, and the victory of good begins with the discovery and denunciation of evil. However, the mass consciousness (considering the consequences of the fall, pride, inner inattention, spiritual ignorance and bad manners) is often predisposed to evil and lies.

Saint Nectarios of Aegina wrote that “those people are mistaken who seek happiness outside themselves – in foreign countries and travels, in wealth and glory, in great possessions and pleasures, in pleasures and excess and in empty things that end in bitterness! Building a tower of happiness outside our heart is like building a house in a place that is subject to constant earthquakes”. True love exists in close connection and interaction with faith, wisdom, humility, meekness, prudence, mercy, compassion and, most importantly, with obedience to God. Remember that «the kingdom of God is within you» (Lk. 17, 21). Do not be weighed down by the worries and troubles of this world and do not be captivated by the false perfections of this age⁵.

In the patterns of ancient Rus, Love is Truth, Wisdom, Freedom, Happiness, Strength, Joy, etc. The apostle teaches: «Rejoice always. Pray without ceasing. In everything give thanks: for this is the will of God in Christ Jesus concerning you» (1 Thess. 5, 16-18). The theme of joy is generously represented in the life of the Church. It is also found in the Bible (Lk. 2, 10; Matt. 28, 9; Phil. 4, 4; Jn. 3, 16 and etc.). And the gospel is good, kind, joyful (essentially happy, successful, and victorious) news. The gospel is called the

⁵ Cp. «For the Kingdom of God is not food and drink, but righteousness and peace and joy in the Holy Spirit» (Rom. 14, 17. Cf. Is. 55, 8).

stories about the miraculous Birth, earthly Ministry, Miracles, death on the Cross, Resurrection and Ascension of Jesus Christ. And this is precisely the greatest message that tells about the Truth and Love of God for all people; about freedom, about salvation, concerning everyone in general and each one specifically. The gospel is the deepest joy, deepest happiness, true well-being, and so on. The study of the Gospel is the greatest success and blessing, for it is a chance and an opportunity to gain Truth, Love, Faith, Wisdom, Eternity, etc. on a personal level (the most important, indispensable and necessary). The saints also spoke a lot about joy, greeting with the words «My Joy!» How many icons there are with the theme of Joy? The icon of the Mother of God «Eternal Joy», the image of the Most Holy Theotokos «Three Joys» or the Bethlehem icon with a smiling Virgin Mary. Remember the icons «Joy of All Who Sorrow» or «Unexpected Joy». And this happiness is to have saints and shrines next to you. How do the song words to the Most Holy Theotokos sound: "Rejoice, our Joy, cover us from all evil...». Or «Behold, through the Cross, joy has come to the whole world». For many, it can be a revolution in consciousness to understand that being in the Church, becoming an Orthodox Christian is, at times, heroism, a feat, self-giving and is the most important, bright and important happiness. Similarly, joy, success, salvation, freedom, wisdom, love and much more. A separate theme is the greatest joy of the Easter of Christ (in iconography, in literature, etc.). There is not and cannot be a greater Joy than the Resurrection of Christ. The Pascha of Christ is a pledge of eternal life for all people in general and for each one in particular. It is important to know the true, genuine, real Christ – church, Orthodox. And understand, accept, realize and feel this greatest happiness. To become as happy, joyful and successful as possible, one must be with Christ – in His one, holy, catholic and apostolic Church. The main life compass is the will of God, the Law of God. The wisdom of Christian ancestors: holiness, success and joy – to live in the Church of Christ.

The history of the Church is the history (primarily) of holiness and among the saints there are many martyrs for Christ and many confessors for the faith of God. Thank God, always and for everything! The main thing is to reach for the

Highest Reality, for the highest meanings and eternal values, strive for the Sun of Truth (toward Christ). Do not be slaves to stones (even precious ones) and metals (including electronic ones, etc.). Rise above the perishable and vain. In extreme situations (wars, various catastrophes) there is often a change in values, a rethinking of many things, and a change of positions. And trouble can become a springboard to enlightenment, to happiness, to success and to good.

Orthodox discourse is simple: happiness is to understand that the Lord Jesus Christ, our almighty and all-merciful God, really exists. The Savior and Creator of the world loves us. And this betrays happiness and understanding to everything, including concrete life. We emphasize 3 traditional domestic postulates (there were other postulates, but we will be brief and concise) so beloved by Russian saints – Anthony and Theodosius of the Caves, Metropolitan Hilarion, Nestor the Chronicler, Ilya Muromets, even Grand Dukes Vladimir the Great, Yaroslav the Wise, Vladimir Monomakh and others.

1-st: God definitely exists. Therefore, for our, human good, it is necessary for everyone to know the will of the Lord and fulfill it (both in the 11th century and in the 21st century). Natural Revelation is nature, history, and so on. Any theomachist can be ashamed only by the wing of a small butterfly, and more broadly – by the diversity of the worlds of insects, plants and animals (mysteries of micro- and macro-worlds, etc.). Cicero said that no matter how many millions of times you roll the dice with letters, lines of verses will not work out of them. The universe is much more complex than the most complex machine and deeper than all verses (cf. Heb. 3, 4). Spontaneous generation of life is less likely than a random set of moles on the computer «War and Peace» by L. Tolstoy. F. Bacon said: «Small knowledge moves us away from God, and great knowledge brings us closer to Him». If you want to Paradise – in the Orthodox faith, stay. «Man, – I.V. Kireevsky admonished, – is his faith». Supernatural Revelation is contained in the teachings of the Church, the most important part of which is the Bible. 2-nd postulate: Christ is the Savior of the world. The sages of all times and peoples are not competitors to the Lord. Even the best pots and plates are no match for the meanest man. But Christ is much higher than people, and people, in comparison with God, are much lower than

pots and plates, because God created man and the whole world from nothing, and man makes everything from something (some kind of raw materials, etc.). Christ revealed himself as God by miracles, words, deeds⁶. World history does not know a Person like Christ. No matter how many great people there were, no one could, cannot and will never be able to do anything like that. Our Lord Jesus Christ is timeless and above everyone and everything, He can absolutely everything. Denying the miracles of Christ, the apostles and saints, unbelievers invent «their own» (and in fact diabolical) false miracles. So, they do not want to accept the story of the resurrection of Lazarus after several days of death and the subsequent earthly life and episcopacy of the holy righteous Lazarus, but they believe how living beings arose from dead matter «by themselves». They reject biblical science, trying (out of pride and stupidity) to create an «alternative» from themselves and for themselves, preferring a plausible lie to the truth. They prefer true history (including biblical and ecclesiastical) mythology that is beneficial to them (for a sinful life, etc.) with imaginary or dubious heroes under a «suitable» ideology. The experience of the saints is varied and we will find an example for ourselves in any situation. All saints are happy, free, wise, truthful, joyful and successful people inside. Archimandrite Raphael (Karelin), interpreting the words of Christ (Jn. 3, 13), explains that other religions differ significantly from Christianity by the fact that their founders (Buddha, Zoroaster, etc.) did not resurrect, did not ascend to heaven, etc. On the contrary. The unfortunate anti-teachers (sometimes sincerely mistaken, but sincere or not – this is not the point now) of many people went to hell with their souls: «down – into the depths of the underworld – and there they drew their inspirations and revelations»⁷. How necessary for eternal salvation to read (and correctly understand!) the Bible, to try to delve into the

⁶ In the Christian paradigm, the main events in world, national and personal history come down to Christ and Christianization. The main event of the world (of all earthly history in this context) is the incarnation of Jesus Christ, His earthly life with miracles, instructions, the Crucifixion, Resurrection, Ascension and the foundation on Pentecost of the Orthodox Church of Christ. The main event of national history is the Baptism of Kievan Rus and the enlightenment of our land with the light of Christ's Truth, and the most important event in the history of everyone is Baptism and the acquisition of Christ, life in the Orthodox Church, spiritual abiding in Christ.

⁷ Карелин Рафаил, архим. Путь христианина. – М., 2005. – С. 325. (Karelin Raphael, archim. The Way of the Christian. – М., 2005. – P. 325.).

history of the Church of Christ (founded in A.D. 33, on the 50-th day from the Resurrection of Jesus Christ, which is spoken of by the apostles in the New Testament), to study the lives and teachings of the Orthodox saints of the Church of Christ, to strive to live a truly churchly pious life (with Baptism, Repentance, Communion and other Orthodox Sacraments), attending Christian services. A simple formula of happiness brought from Byzantium: to be with God. If we are with God, then the Lord will be with us and everything will be fine. There is a similar formula for success. Remember: the Kingdom of Heaven is taken by force, and those who use force take it by force (Mt. 11, 12). So, the 3-rd postulate is the Church of Christ created by Christ. Archimandrite Raphael (Karelin) writes that our House is the Church, the Father – is God, the mother – is the Most Holy Theotokos, Angels and saints – are our elder brothers. And we ourselves are brothers and sisters to each other. Blessed Augustine (+430) taught: «Without the Church one can believe in God, without the Church one can confess the Holy Trinity, uphold the Gospel and even preach it. The only thing that is impossible without the Church is salvation»⁸. The single most important question is the question of eternal salvation. How terrible hell is with eternal torment and how beautiful Paradise is with endless bliss, love and joy (cf. 1 Cor. 2, 9).

The historical movement is conditioned by the spiritual development of people. So it was, is and will be on Earth. The variability of history is associated with a set of human choices, behind which is the holiness or sinfulness of human souls. This is the essence of historical psychology. Passions, vices and whims give rise to social and natural disasters and disorder. We can say that this or that story is a reflection of this or that level of spirituality of individuals, the spiritual development of this or that society (people of a given territory and locality). It is worth talking about historical psychology (abbreviated: historpsychology) as a separate and important field of knowledge. Historical psychology is not only about the state of human souls

⁸ More: Радзівський В. О. Домінуючі субкультури України початку ХХІ століття в теоретичному дискурсі : монографія. Київ: НАКККиМ, 2021. – 448 с. (Radzievskiy V. O. Dominant subcultures of Ukraine at the beginning of the XXI century in theoretical discourse: monograph. Kiev: NAKKKiM, 2021. 448 p.). Compare: Radziyevskiy V. A. Traditional spirituality in Kievan Rus and in Soviet Ukraine // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. № 27/2014. – С. 75–81.

and their influence (causes, conditions, prerequisites, various complexes and relationships, conditions, etc.) on historical processes, but it can also become an explanation for many related and not only related processes, events and phenomena. The Orthodox paradigm speaks of the eternal and heavenly, sanctification, earthly death and the Last Judgment. Recipes for happiness, joy, success, wisdom, love and much more – from God and from you – from your being according to the will of God, your efforts, efforts, prayers and observance of the Law of God. The roots of all these recipes (happiness, joy, success, love, wisdom, etc.) are in the understanding of the true spiritual structure, which is in the Teachings of the Lord Jesus Christ.

Prejudice and prejudice are clear vices associated with personal pride. Not only do we have free will, reason, and feelings, but we are also highly dependent and limited. A separate topic – a special occasion story. The essence of which is to be sought not only the causes of individual historical events, but deeper sources and main reasons. In this regard, I will mention the theory of relative dependence. We are always responsible to God, to ourselves and to our neighbors. And our freedom ends where violence against another(s) begins. The key questions of life are questions of heavenly blessings; not only earthly values and priorities, but also heavenly ones. Between the words «to know about God» and «to know God» there is a great gulf connected with purity of heart and salvation. Happiness is in the ability to truly love God, yourself and your neighbor as yourself. And this needs to be learned. The «virtues of this world» must not be confused with the virtues of the heavenly world. Trust in God, for everything is from the Creator (Compare: Rom. 11, 36). But it is not enough to listen, know and remember, but it is necessary to act according to the Truth of God.

A number of scientists were looking for the laws of history and culture. There are many stories (world, history of countries, etc.). Everyone has their own story – from birth to a certain point in life. In a sense, many stories are collections of feelings, emotions, ideas, ups and downs, achievements, and failures. It is always a development somewhere (it does not matter now, in the context of this article, the development is correct or harmful, towards God or

not). Remembering historical psychology (historpsychology), we are talking about psychology in history in its different perspectives (the influence of people's psychology on processes, variable choices, thinking and consciousness in certain historical periods, the level of consciousness in specific historical epochs, etc.). The source of everything is not just the souls of individuals and individuals, but the level of spiritual development of people, especially those in power, leaders and the people in general, their spirituality – its high level or low. In any period of history there are many questions and judgments. How many states and peoples have left the historical arena. Babylon and Assyria, Sodom and Gomorrah. Where are the Pechenegs and Polovtsians, Scythians and Sarmatians, Cimmerians and Trypillians? Dead today, Machu Picchu (now in Peru) was once a great city. Where are its natives now? Where is Byzantium?

It is necessary to clearly distinguish the true from the false, the genuine from the false, the eternal from the temporal, the heavenly from the earthly, especially in the key and most important categories and concepts. Historically, in Ukraine, many concepts and categories, meanings and values were traditionally (in the Orthodox sense) associated with eternity and absolute. The main value for a person is in the spiritual and inner. The Kingdom of God is within us. Happiness is in us. Success is from the Lord God and from ourselves. Success is the right development. We are all different. And from our purity, prudence, way of life, and much more from what else, personal «patterns» (and options for understanding) of happiness, success, joy, love, wisdom, truth, justice, peace, etc. Our ancestors understood that happiness is impossible without love, joy and peace. Everyone has not just their own happiness, joy, success, etc. (Even if not only personal, but also family, tribal and various others – as it were, spiritual, material, purely financial or every day, etc.). We can be truly, truly happy, successful and joyful insofar as we are involved in their Absolute – true happiness, success and joy. What is important is the ratio of personal (one's «happiness, joys, successes, etc.») concepts (subjective level) to them (transpersonal and permanent) as objective, eternal and unchanging.



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

*доктор культурології, професор,
виконувач обов'язків завідувача кафедри
академічного і естрадного вокалу та
звукорежисури, 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
(Doctor of Cultural Studies, Professor, Acting
Head of the Department of Academic and Pop Vocals
and Sound Engineering and 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, Honored Art Worker of Ukraine,
member of the National All-Ukrainian Music Union).*

ORCID [0000-0001-9166-5259](https://orcid.org/0000-0001-9166-5259)

e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСНОВНІ ЧИННИКИ ЕФЕКТИВНОСТІ ПРОДЮСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ВИРОБНИЦТВІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОДУКТУ В СУЧАСНОМУ АРТ-ПРОСТОРИ

THE MAIN FACTORS OF THE EFFICIENCY OF PRODUCTION ACTIVITIES IN THE PRODUCTION OF CULTURAL AND ART PRODUCT IN THE MODERN ART SPACE

Практичні реалії функціонування арт-простору нині такі, що найближча часова перспектива з кожним роком досягає фахівців все швидше і швидше. Конкуренція зростає, оскільки кількість контенту збільшується. Така ситуація змушує підвищувати якість продукції, шукати інноваційні шляхи забезпечення її унікальності, попускати витрати на виробництво, підсилювати продуктивність праці тощо. Процес становлення ринкових відносин на перший план висуває питання підняття конкурентоспроможності продукції. У зв'язку з цим, актуалізується

питання підвищення ефективності роботи продюсера культурно-мистецької сфери у виробництві культурно-мистецького продукту в сучасному арт-просторі та максимальна раціоналізація управлінських дій.

Сьогодні є чимало чинників, які перешкоджають ефективним процесам створення українського, якісного, конкурентоспроможного культурно-мистецького продукту. Насамперед, це стосується проблем професійної підготовки фахівців у сфері комерційного виробництва культурно-мистецького продукту. Існує низка гострих протиріч між теоретичними знаннями молодих спеціалістів і практичною специфікою національної сфери культури і мистецтва. Фахівці цієї галузі, зокрема, продюсери, арт-менеджери, подекуди не мають необхідної конкурентної фахової підготовки, професійно значущих якостей у сфері комерційного виробництва культурно-мистецького продукту. Проблемою є затребуваність таких спеціалістів на ринку праці та нечисленна кількість відповідних професіоналів високого рівня [2]. Більшість молодих фахівців змушені здобувати власний досвід і професійні компетенції безпосередньо на практиці, методом пошуку, випробувань, аберацій. Відтак, розроблення теоретичних положень щодо специфіки виробництва культурно-мистецького продукту у сучасному арт-просторі та аналіз чинників, що визначають ефективність продюсерської діяльності є важливим. Розробка обраної проблематики допоможе фахівцям створювати, пропонувати і продюсувати саме ті проєкти, які зможуть позначити їх значну перевагу перед конкурентами.

Мета роботи – обґрунтування теоретичних положень щодо специфіки та ефективності продюсерської діяльності у виробництві культурно-мистецького продукту в сучасному арт-просторі.

Активізація ринкових процесів в Україні, докорінні реформи сфер життєдіяльності суспільства, виокремлення економічного блоку соціокультурних відносин, актуалізація фахових запитів середовища культури і мистецтва призвело до затребуваності певних видів професійної діяльності, серед яких формування інституту продюсування стало закономірним процесом розвитку масової культури і мистецтва.

Продюсер «producer» – професійний напрям, назва якого походить від англійського слова «product» – продукт [1]. Продюсер – це фахівець, який працює у сфері арт-індустрії. Управляє творчим, фінансовим, технологічним та іншими процесами створення культурно-мистецького продукту [2]. Цей вид діяльності є відносно новим напрямком для сучасної України. Чинне законодавство України визначає, що продюсером аудіовізуального твору є особа, яка організує або організує й фінансує створення аудіовізуального твору (ст. 1 Закону України «Про авторське право й суміжні права»). Закон України «Про кінематографію» установлює таке визначення продюсера: продюсер фільму – це фізична або юридична особа, що організує або організує й фінансує виробництво та поширення фільму. На нашу думку, Законом України «Про кінематографію» подано ширше й тим самим більш правильне визначення поняття продюсера. У зазначеному законодавчому акті перераховуються всі здійснювані продюсером дії в період створення аудіовізуального твору [2].

На теренах України, професія продюсера зароджувалася декілька разів. Вперше, – разом із зародженням масових театральних-видовищних мистецтв (театральних вистав, видовищ на ярмарках тощо) вона побутувала у стані свого зародження. Другий етап можемо віднести до появи інституту антрепренерства. Наступний період детермінується впливом політичних трансформацій другого десятиріччя ХХ ст. та триває до 80-х років. Останнім періодом розвитку професії вважається кінець ХХ – перша чверть ХХІ ст.

У ХХІ столітті постає необхідність мультифахових спеціалістів, які будуть спеціалізуватися на продажу культурно-мистецького продукту. Такий спеціаліст має володіти одночасно якостями менеджера, знаннями економіста і освіченістю фахівця у галузі культури і мистецтв.

У реаліях сьогодення успішний продюсер – центральна, ключова фігура шоу-бізнесу, так називаний «арт-космонавт» з боку організації культурно-мистецького процесу і «дипломат» з боку суспільства, який знає, що необхідно аудиторії сьогодні. Взаємодія цих двох складових забезпечує оригінальність і конкурентоспроможність продюсерських

проектів. Одним з головних завдань продюсера є добір успішної команди, в якій кожен учасник працює над виконанням професійних обов'язків, які, як в оркестрі, є частиною спільної для всього колективу діяльності.

У світі шоу-бізнесу обов'язками продюсера є доведення, що саме його культурно-мистецький проєкт є найкращим. Надзавдання продюсера – створення якісного комерційно вигідного, цінного і затребуваного продукту. Зрозуміло, що це пов'язане із численними процесами, серед яких: уміння правильно вибудувати процес комунікації з клієнтом, визначити мету проєкту, шляхи її досягнення тощо.

Сформувати ефективну команду, оцінити ризики і комунікувати з клієнтами на будь-якому етапі виробництва – ті елементи, з яких складається робота продюсера. Продюсер культурно-мистецької сфери – це одночасно і партнер, і опонент митця чи творчого колективу. Цей фах дає унікальне знання про навички спілкування та мислення однією мовою з будь-якими учасниками процесу виробництва.

Діяльність продюсера практично неможливо вписати в конкретний, сталий алгоритм, застосування якого дозволить зайняти позицію спостерігача. Завдання, які він вирішує, майже не піддаються формалізації. У творчих питаннях немає моделі, яку можна узяти на озброєння, зробити рівно те ж саме і отримати результат. Щоразу зі створенням нового культурно-мистецького проєкту необхідно заново винаходити всі складові процесу. Немає жодних курсів, правил, орієнтирів, які спрямують на стовідсоткову успішність проєкту. Є тільки фахівець, якого веде інтуїція, звичайно, досвід і попередні успіхи. Талановиті продюсери домагаються успіху, розкручуючи проєкти, на які інші не звертають уваги. Оскільки, вміння продюсера базуються виключно на досвіді, постає завдання взяти і експортувати ці уміння на створення культурно-мистецького проєкту і на аудиторію. Отже, щоб стати хорошим продюсером, необхідно мати велику практику, яка стає запорукою довгострокової кар'єри.

Також, арт-продюсер має чітко розуміти мету своєї діяльності. Є доволі багато продюсерів, які займаються некомерційним мистецтвом,

певною мірою заради урізноманітнення життя, задоволення особистих амбіцій та інтересів. Продюсер може суміщати свою професію з професією мецената, якщо дозволяють фінансові можливості. Можлива ситуація, за якої продюсер взагалі не буде опікуватися фінансовою частиною і буде відповідати виключно за творчий контроль культурно-мистецького проєкту. А може бути і так, що саме він планує і контролює виробництво, виходячи з конкретних ресурсів. У будь-якому разі продюсер має планомірно рухатися до своєї мети і чітко розуміти, що він робить правильно, а над чим потрібно ще попрацювати.

Розглянемо детальніше багатоскладовий процес продюсерської діяльності. Виробництво культурного-мистецького продукту є творчим процесом, у якому задіяні значні фінансові, технічні та трудові ресурси, його неможливо залишати без контролю і уваги професіонала. Організацію продюсерського проєкту забезпечують управлінські відносини, які спираються на особистісний фактор. Однак продюсерський проєкт не може існувати без команди митців та інших фахівців, які відповідають за безпосередній контроль кожного його аспекту. Необхідним стає професійне управління. Взаємодія з командою проєкту регламентується правовими принципами, відображеними в чинному законодавстві і в договірному регулюванні відносин. Продюсерський проєкт передбачає проведення значної кількості різнорівневих подій. Всі означені компоненти продюсерської діяльності, так чи інакше, пов'язані з творчістю: генеруванням ідей, створенням проєктів, просуванням культурно-мистецького продукту на ринок, утриманням творчого і комерційного потенціалу продукту на достойному рівні. Врахування економічної, правової специфіки у діяльності продюсера забезпечує фінансову стабільність проєкту. Отже, продюсерська діяльність – це багатокомпонентний процес, який вимагає від продюсера як креативно-управлінської особистості великої віддачі сил, часу.

Наше життя неможливо уявити без сучасного медіа контенту: новин, фільмів, телевізій, кіно, музики, живопису. Рекламні білборди, які бачимо, ідучи по справах, радіо, телеєфіри, строкатий екран комп'ютерного

монітора. Для більшості, споживачів контенту – це буденні «декорації». Для фахівців арт-сфери – це ціле життя і безмежний океан можливостей.

Аналіз наукової літератури та багаторічна практика доводить, що існують декілька основних чинників, що визначають ефективність продюсерської діяльності:

- Діджиталізація споживацької аудиторії. Завдяки динамічному розвитку технічного прогресу, з кожним роком створюються все більші технічні можливості (смартфони, планшети тощо) для перегляду контенту масовою аудиторією;
- Смаки споживацької аудиторії, які обумовлюють проблематику стильового розмаїття і актуальність створюваного контенту;
- Критика контенту. Основний практичний досвід полягає в тому, щоб почути об'єктивну думку з приводу культурно-мистецького продукту. Потрібно бути готовим до критики. Якщо вашу діяльність критикують, це означає, що ви змусили людей на вас відреагувати. Якщо ваша діяльність не викликає зворотної реакції, то люди, швидше за все, бояться критикувати, тому як існують певні проблеми контенту.

Таким чином, необхідно розвивати продюсерський продукт одночасно в багатьох напрямках, інтуїтивно відчувати інших людей і об'єктивно оцінювати реальність. Тобто, для того, щоб культурно-мистецький продукт був конкурентоспроможним в сучасному арт-просторі фахівцю необхідно, по-перше, залучати до процесу його реалізації необхідну кількість сучасних засобів виробництва, і, по-друге, бути в курсі смаків споживацької аудиторії. Тому, оптимізація діяльності щодо продюсування певного продукту/проекту детермінується двома параметрами: управління інноваційними модусами виробництва і креативними процесами. Більше того, оскільки продюсерські центри є також і суб'єктами підприємницької діяльності, то поліпшення їх процесів виробництва матеріалу безпосередньо буде пов'язане зі зростанням прибутку. Потрібно лише враховувати яка саме специфіка діяльності центру, оскільки для виробників і трансляторів контенту кошти модернізації робочих процесів будуть дещо відрізнятися.

Головним фактором інноваційного розвитку сучасного продюсерського центру, що займається виробництвом культурно-мистецького продукту, є успішне і своєчасне впровадження нових і прогресивних засобів техніки. Сучасне оснащення дозволить постійно підтримувати і піднімати рівень виробленого контенту і значно скоротити фінансові витрати виробництва.

Сучасному продюсеру необхідно розробити раціональні механізми продюсування того контенту, що буде, як мінімум, підкреслювати його перевагу перед конкурентами і дозволить залишатися конкурентоспроможним в довгостроковій перспективі, а як максимум, удосконалювати себе з творчої та виробничої позиції, що дозволить в подальшому розширити ринки збуту контенту і примножити канали надходження прибутків.

Важливим для оптимізації продюсування контенту стає аналіз джерельної бази, яка може вплинути на формування концепції майбутнього культурно-мистецького продукту. Для того, щоб останній був конкурентно спроможним, необхідно враховувати діджиталізацію споживацької аудиторії, її смаки та критику контенту.

Таким чином, культурно-мистецький продукт в сучасному арт-просторі є сьогодні тим інструментом, що допомагає вирішувати конкретні проблеми, приймати відповідні рішення, вести необхідні діалоги, дискусії, знаходити відповіді й ефективно розвиватися.

Використані джерела

1. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення. Зб. наукових праць / Наук. ред., упор. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2018. 120 с. URL : file:///E:/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%94%D0%AE%D0%A1%D0%95%D0%A0_2020/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%94%D0%AE%D0%A1%D0%95%D0%A0_2020_%D0%94%D0%A0%D0%A3%D0%9A/Konf_Produser_2018.pdf

2. Смирнов А. І. Правовий статус продюсера як суб'єкта прав на аудіовізуальний твір (2019). URL : http://www.juris.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/4_2019/15.pdf (дата звернення: 03.05.2022).



Сапожнік Ольга Василівна
(Olga Sapozhnik),
*кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри академічного і
естрадного вокалу та звукорежисури
Інституту сучасного мистецтва
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 Institute of
Modern Art National Academy of Culture
and Arts Managers)*
ORCID 0000-0003-3510-5817
E-mail: olgavasylivna08@gmail.com
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

**СПЕЦИФІКА РОЗВИКУ СУЧАСНОЇ ПОПУЛЯРНОЇ
ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ:
МИСТЕЦТВОЗНАВЧО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЕКСКУРС**

**THE SPECIFICS OF THE DEVELOPMENT OF MODERN
POPULAR POP MUSIC IN UKRAINE:
ART HISTORY AND CULTURAL EXCURSION**

Сучасна популярна естрадна музика має свою специфічну мову, оригінальний виконавський стиль, особливі форми побутування, які багато в чому детерміновані новітніми технічними нововведеннями.

Вітчизняні наукові дослідження популярної естрадної музики, починаючи з 1920-х по 1970-і роки, мали дискретний характер. В силу жорстких ідеологічних настанов вчені змушені були теоретично досліджувати розвиваючий феномен в країнах Заходу, не визнаючи його існування в Україні. Тому молодіжна музична культура обмежувалась рамками консервативної дійсності, спостереженням за її розвитком не безпосередньо, а через фільтри тогочасної цензури. Все це призводило до домінування критичного пафосу над науковим аналізом.

У 1920-х роках формувалися ідейно-естетичні принципи вітчизняної популярної естрадної музики (В.Арсланов, П.Козицький, Ю.Мейтус), серед яких основними стали: дохідливість, загальнодоступність, легкість сприйняття. У цей період домінує ідея створення “мистецтва для всіх”, причому фахівці повинні були орієнтуватися на смаки і музичний рівень мас.

Музикознавчий підхід до аналізу сучасної популярної естрадної музики (Б. Котлярчук, Т. Чередніченко, Г. Шнеєрсон), що ґрунтується на зіставленні її зразків із загальноновизнаними музичними еталонами, сприяв формуванню негативного ставлення до цього явища культури.

У зарубіжних дослідженнях 1950-60-х років терміном «масова музика» визначалася вульгаризована культура нижчого рівня, проти якої не могли вистояти ніяка художня форма, ніякий обсяг знань, ніяка естетична система, оскільки свого роду культурна алхімія трансформувала її у ходовий товар. Сучасна популярна естрадна музика оцінювалася як явище, діаметрально протилежне традиційному класичному мистецтву. Так, досліджуючи естетосферу художньої культури ХХ ст., Н. Левченко доводить, що мистецтвознавці Т. Адорно та М. Хортхамер констатували наявність інтенсивного впливу даного виду мистецтва на молодіжну аудиторію. Проте, вважаючи його недостатньо естетичним, вони застерігали від стандартизації художніх процесів, в яких нівелюється індивідуальність особистості. Саме в уніфікації «індустрії культури», на їх думку, реалізується прагнення правлячих структур до керування масовою свідомістю.

Ще Б. Асаф'єв застерігав проти абсолютизації «суду фахівця» в музиці, захищаючи музичну науку від музичної ортодоксії, послідовники якої, на думку вченого, таврують «не музикою» явища, які є протиріччям усталеній системі видової класифікації.

На основі теоретичних узагальнень концептуальних підходів до вирішення проблеми функціонування сучасної популярної естрадної музики у соціокультурному середовищі А.Васюріна окреслила негативні аспекти, обумовлені розумінням цього виду мистецтва як складової масової культури: це мистецтво є «низькопробним», оскільки ґрунтується на спрощених жанрово-стильових елементах, або тому, що оперує

повсякденною музичною мовою й суперечить суті справжнього (академічного) мистецтва; це розважальна музика, що покликана задовольняти нерозвинені й низькі смаки пересічного слухача та виступає продуктом сучасної технології й тиражується «культурною індустрією», «шоу-бізнесом», засобами масової комунікації для великої кількості споживачів; такий вид мистецтва є засобом ідеологічної боротьби керівних структур для маніпулювання свідомістю мас.

Однак, історія розвитку сучасної популярної естрадної музики довела помилковість даних теорій, оскільки в процесі її розвитку сформувався високопрофесійний пласт, що заслуговує високої оцінки як явище музичного мистецтва.

Вперше у вітчизняній науковій літературі висвітлюється сучасна популярна естрадна музика як складова масових жанрів музичного мистецтва з кінця 1960 – початку 1970-х років. Термін «масова музика» вводить А. Сохор, до якої відносить напрями: народну пісенну творчість, естрадні твори, інструментальну оркестрову музику й окремо поп-музику.

Як зазначають дослідники А. Васюріна, Л. Григолія, І. Климук, Н. Кутова, Л. Мальцев, у 1960-х р. сучасна популярна естрадна музика розглядалась у контексті критики «буржуазної культури» й трактувалась як вияв кризи «культури буржуазного суспільства» та зброя ідеологічної боротьби, що виступала засобом маніпуляції свідомістю мас.

В радянський період розвитку вітчизняної культури відбувалось планове будівництво саме масової музичної культури, що було зумовлене бажанням здійснити державну монополію в галузі масового музичного мистецтва з метою керування свідомістю мас.

У середині 1980-х р. офіційно визнається існування молодіжного феномену (включаючи молодіжну музику) і в Україні. продовжуються спроби наукового обґрунтування поняття «сучасна популярна естрадна музика».

Дослідники О. Запесоцький, а пізніше – В. Дряпіка, І. Климук вводять поняття «молодіжна музика», яка включає різні жанри і стилі, що користуються популярністю у молоді, виконується «молодими для

молодих», а саме: традиційну естраду, диско, рок-музику.

На думку Г. Шохмана, сучасна популярна естрадна музика свідомо, декларативно адресована виключно молоді. Одним із негативних впливів автор зазначає експлуатацію фізіологічних особливостей юнацького віку, що спричиняє тяжіння до всякого роду крайнощів.

А. Васюріна, Н. Кутова, Г. Шостак, характеризуючи сучасну популярну естрадну музику, користуються терміном «музика масових жанрів», хоча сам термін не є сталим і зафіксованим у науковій літературі. «Музика масових жанрів», за А. Васюріною, функціонує в таких різновидах: музично-поетичний тип (авторська пісня й рок-музика); синкретичний концерт (поп-музика, естрадне шоу); концертна музично-театральна вистава (мюзікли, рок-опери).

Вітчизняні науковці В. Дряпіка, О. Рудницька розглядають феномен молодіжної «масової музики» як обов'язковий соціально-естетичний атрибут альтернативного світовідчуття сучасної молоді. Вчені виділяють проблематику дослідження молодіжної музики в проекції констатації існування різних видів музичних течій в багатомірному культурному полі; розкривають специфіку сучасного популярного мистецтва як своєрідну форму його музичного буття, що розгортається на рівні буденної свідомості через типізацію проявів та соціально-естетичних параметрів сучасної популярної естрадної музики.

У 1960-80-х роках музикознавці, композитори, діячі мистецтв (Д. Житомирський, Л. Мархасєв, П. Переверзєв, А. Петров) даний вид мистецтва відносять до категорії «легкої музики», виділяючи в ній основні жанри: джаз, естрадні пісні, вокально-інструментальний жанр, біт-музику, співану поезію. Аналіз досліджень дозволив визначити п'ять різновидів «естрадної музики»: суто розважальну музику; національний фольклор та негритянський фолк; джаз; рок-музику й пісні «молодіжної субкультури»; поп-музику.

Г. Келдиш та О. Різник розглядають авторську пісню як складову сучасної популярної музики, що створювалася без письмової фіксації самими виконавцями (у Франції – шансонє, в США та Англії – рок-

музикантами, в СРСР – бардами).

У 1980-х роках у науково-дослідній літературі відбувається розмежування поп- і рок-музики (Л. Мархасєв, М. Мейнерт, М. Саркітов, А. Троїцький, Т. Чередніченко, Г. Шестаков). Зокрема, М. Мейнерт зазначає, що для рок-музики характерними є соціальна активність, політичний протест, висвітлювання реальних проблем повсякденного буття, чітка позиція до існуючого режиму, а поп-музика (шлягер), на думку автора, специфічна нав'язливим примітивним запам'ятовуванням, фоновою та текстовою невибагливістю, безконфліктною тематикою.

Г. Шостак використовує визначення «музика масових жанрів», до якої відносить як складову й поп-музику, що включає: диско, ПЕП («примоднена естрадна пісня» – термін А. Троїцького), традиційну естрадну музику, в тому числі й українську, та рок-музику.

Застосовуючи поняття «масова музична культура», Л. Григорія до неї відносить рок-музику й поп-музику з усіма їх різновидами: диско, естрадні шлягери, ліричні пісні тощо. Автор переконаний, що загальна тенденція презентації масової музичної культури та музичної відеопродукції гальмує інтелектуальний розвиток молоді, сприяючи соціальній пасивності.

І. Климук вводить поняття «музичної моди» (модної музики), висвітлюючи різноманітні підходи до її сутності, природи виникнення і зазначає, що музична мода є естетично спрямованим способом стандартизації естетичної свідомості людини, короткочасною нормою престижно статусного освоєння музики. Сферами вияву музичної моди, на думку автора, є: музичні твори (сучасні тенденції, течії та популярні жанри минулого); музичні стилі; способи музикування; символи й знаки музичної моди (імідж виконавців, належність до певної течії молодіжної субкультури).

У характеристику поняття «сучасна музика масових жанрів» В. Березан включає жанрово-стилістичні різновиди, а саме: джаз, рок-музику, авторську пісню, поп-музику, революційну музику, масову музику 1920-40-х років, пісні воєнних років, естрадну пісню 1960-70-х

років, мюзикл, оперету, кіномузику. На думку дослідниці, «масова» у сполученні з «музикою масових жанрів» є культурно-соціальним показником й характеризує буттєву сторону явища, а не соціальний чи кількісно створований та трансльований засобами масової комунікації показник. В. Березан дає власне визначення поняття «сучасна музика масових жанрів», трактуючи його як продукт творчої діяльності, естетичні характеристики якої носять суб'єктивний характер і формують свідомість молодій людині.

Отже, музичні терміни і поняття мають умовний характер і можуть модулювати з однієї статусної системи в іншу.

А. Троїцький визначає розважальну музику для широкого вжитку терміном «попс», оскільки в ній використовується весь антураж та інструментарій сучасної рок-музики. Характерними рисами «попс музики» є простий текст, мелодійність, танцювальний ритм.

Г. Шостак дотримується думки про відносність будь-якої класифікації поп- та рок-музики, наголошуючи на постійній трансформації жанрів. Автор доводить, що в період її становлення й формування (1960-ті р.) цей напрям виконував більш розважальну функцію й являв собою широкий спектр жанрово-стильового різновиду заснованого як на підкреслено-примітивних зразках, так і на засадах вишуканої академічної музики.

Широке та різноаспектне тлумачення «масової музики» як музичного напрямку, теоретичне осмислення його специфіки зумовило варіативність інтерпретації й самого поняття.

Соціологи М. Саркітов, О. Семашко розмежовують поняття «популярна музика» і «поп-музика». Популярною, на думку вчених, може бути твір незалежно від жанру й стилю, але той, що має успіх у певному глядацькому середовищі, а «поп-музика» передбачає комерційний аспект, належність до індустрії грамзапису та засобів масової комунікації.

М. Саркітов визначає поп-музику за наявністю критерію популярності і вважає, що вона має бути, по-перше: схожою на «модну» музику, яка легко сприймається; по-друге: новаторською, нестандартною, нести в собі елементи новизни, які відрізнятимуть її від існуючих стереотипів.

«Естрадна музика», за визначенням С. Громова, є різновидністю форм розважальної «легкої музики» ХІХ-ХХ ст. й включає: симфонічні мініатюри, уривки з опер, пісні, марші, різні види танцювальної музики, що користуються найбільшим попитом у конкретний період часу. До «популярної музики» автор відносить різновиди духової музики, що виокремились у певний напрям завдяки інтенсивному розповсюдженню і споживанню музично-сценічних, побутових і танцювальних жанрів другої половини ХІХ ст. Поняття «популярна музика» і «поп-музика» різні за змістом, хоча етимологічно «поп-музика» являє собою скорочений варіант «популярної музики».

Отже, аналіз наукової літератури показав, що терміни: «сучасна музика», «легкожанрова музика», «легка музика», «популярна музика», «поп-музика», «музика масових жанрів», «молодіжна музика», – активно використовується в наукових та мистецтвознавчих дослідженнях. Разом з тим, неоднозначно визначаються принципово різні напрями, недостатньо вивірено взаємозв'язок виокремленого понятійно-категоріального апарату. У цьому зв'язку дослідники необгрунтовано легко маніпулюють даними поняттями, взаємозамінюючи їх, принципово не вникаючи в зміст, оскільки немає однастайності у їх тлумаченні. Проте, розвиваючись у постійному контакті з реаліями молодіжного життя, виходячи за межі суто ідеологічних постулатів, сучасна популярна естрадна музика набуває все більшої актуальності в музичній педагогічній практиці.

Сучасна популярна естрадна музика є унікальним і специфічним засобом пізнання, формування світогляду, ціннісних орієнтацій особистості, її ставлення до життєдіяльності, вона акумулює надбання світової культури, здійснює універсальний вплив на розвиток естетосфери людини.

Термін «сучасна популярна естрадна музика» виник як результат теоретичного аналізу мистецтвознавчої і художньо-публіцистичної літератури та узагальнення музичного й педагогічного досвіду. Понятійно-предметні уявлення про цей музичний феномен, характеризуються термінологічною неоднозначністю, поліаспектністю

класифікації основних сфер.

«Сучасна» – характеризує появу нового напрямку в мистецтві, час побутування (від виникнення джазу в кінці XIX ст. й до теперішнього часу).

«Популярна» – загальнодоступна, широковідома, користується загальним визнанням у конкретний період, незалежно від стилю, часу творення й обсягу глядацької аудиторії.

«Естрадна» – визначає спрямованість на конкретне середовище побутування, попит у певної вікової категорії, широкий спектр споживання у слухачів.

Ми пропонуємо таку жанрово-стильову класифікацію української популярної естрадної музики: джаз, рок-музика, авторська (бардівська) пісня, традиційна естрадна пісня, поп-музика та синкретичні жанри (поп-джаз, поп-рок та інші). Кожний жанр передбачає історично обумовлену класифікацію й трансформацію.

Використані джерела

1. Коротков С. А. История современной музыки. Киев. Продюсерский центр «LAV-studio» ТОО ЦУМ «КИЙ». 1996. 291 с.

2. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – «Теорія та історія культури». Київ, 2007. 175 с.

3. Сапожник О.В. Антологія української популярної естрадної музики. Частина перша: Навч. посібник. Київ : ДАКККиМ, 2003. 154 с.

4. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 203 с

*Сєрова Олена Юрїївна (Olena Sierova),
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(PhD in art history, Associate professor of the department of academic And pop
vocals and sound engineering
The National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

РОЛЬ МАЙЛЗА ДЕВІСА В ОНОВЛЕННІ СТИЛІСТИКИ ДЖАЗУ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

THE ROLE OF MILES DAVIS IN THE INNOVATIONS OF JAZZ STYLE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Сучасну музичну культуру неможливо уявити без такого самобутнього мистецького явища, як джаз. З часу свого зародження на початку ХХ століття і до сьогодні мистецтво джазу пройшло багато етапів розвитку. На кожному з цих етапів ключову роль у еволюції джазової стилістики та інструментального виконавства відігравали великі музиканти-виконавці, які своєю потужною творчою інтуїцією відкривали шлях новим стилям, напрямкам та течіям всередині джазового мистецтва. В цьому плані одним із найбільш репрезентативних творчих облич є постать великого джазового трубача ХХ століття Майлза Девіса, який не тільки створив інакший стиль гри на трубі, протилежний манерам своїх попередників Луї Армстронга та Діззі Гіллеспі, але й був причетний до тих митців, хто створював новий тип імпровізаційного мислення. З іменем М. Девіса були пов'язані більшість стилістичних модуляцій джазу другої половини ХХ століття.

Фігура Майлза Девіса постала на американській джазовій сцені кінці 1940-х років. Його творчий шлях починався в руслі бібопу та постбопу, проте пізніше ознаменував серйозний розвиток стилістики джазу після бібопу та привів до виникнення низки нових джазових напрямків. Протягом п'яти десятиліть своїх виступів Девіс регулярно оновлював свою манеру виконання, при цьому впливаючи на характер джазу та широку музичну

спільноту. Він був творцем найпопулярніших стильових напрямків у джазі, включаючи кул-джаз, модальний джаз, ф'южн та ейсід-джаз.

Але Девіс та його творчість вплинули не лише на джазову музику. Серед сучасних європейсько-американських композиторів та любителів академічної музики він майже так само відомий, як і у світі джазу. Він першим із джазменів за свої визначні творчі досягнення отримав данську премію Зоннінга, що присуджується Копенгагенським університетом для підтримки просування європейської культури. Прихильники блюзу, року, реггі, спірічуелс, неокласики, неоромантизму та багатьох інших жанрів та стилів – усі вони знають музику Дейвіса, і найбільш сприйнятливі з них зазнали на собі його безпосереднього впливу. А за оцінкою журналу «Rolling Stone», жоден інший джазовий музикант не вплинув на рок-музику, як він [4].

Перший джазовий стиль, виникнення якого безпосередньо пов'язують з творчістю Девіса, став кул-джаз (cool jazz). Вперше термін «cool» з'явився на платівці Девіса «Birth Of The Cool», що вийшла 1947 року і стала першою в історії напрямку. Комерційному успіху альбому сприяло саме ім'я Девіса, який на той час вже був досить популярним, а також активно брав участь у проекті білих музикантів. Кул-джаз не лише став одним з найважливіших стилів 1950-х, а й тим звуковим простором, що визначала нову епоху розвитку джазу. Кул розширив аудиторію джазу до небачених раніше розмірів. Цей новий стилістичний напрямок завоював популярність з тієї простої причини, що залучені у нього елементи європейської музичної класики робили його доступним широкому загалу, вихованому в академічних традиціях.

У другій половині 1950-х років Девіс продовжує свої творчі пошуки в подальшій еволюції бібопу. Поворотним моментом, який позначив остаточний відхід музиканта від кул-джазу та бібопу став альбом «Miles Davis Quartet», випущений у 1954 році. В композиціях альбому («The Leap» та інші) музикант використовує те, що пізніше стало відомо як хард-боп. Джазовий стиль хард-боп (він же фанкі-джаз, пост-боп) виник

на межі бібопу і кул-джазу, увібравши в себе також і елементи ритм-н-блюзу, соулу та госпелу.

Після кул-джазу та періоду хард-бопу він починає шукати нові засоби оригінальності музичної мови. В цьому плані знаковим став альбом «Milestones» 1958 року, про який вперше заговорили як про початок модального джазу. «Модальний джаз – це стиль, який виник після того, як багато засобів вже було вичерпано» [1]. Цей напрямок став логічним продовженням експериментів боперів щодо розкріпачення джазової гармонії заради свободи імпровізації. Теоретичним обґрунтуванням зародження модального джазу послужила книга «Лідійська хроматична концепція тональної організації» композитора і піаніста Дж. Расселла, що вийшла в 1953 році. Девіс та його колеги, які були у захваті від праці Расселла, відмовляються від стандартної логіки послідовності акордів, яка не давала солістам-імпровізаторам зазвучати по-новому. Це вдалося зробити за допомогою посилення ладової (горизонтальної) функції в імпровізації та ослаблення ролі гармонійної сітки. Модальний джаз у порівнянні з бібопом та пост-бопом характеризувався тенденцією до зближення з композиторською музикою, що виражається у посиленні формотворчої ролі композиції та гармонії, активній поліфонізації фактури інструментальних партій.

У 1958 році в інтерв'ю Нету Хентоффу з журналу «The Jazz Review» Майлз Девіс докладно зупинився на відмінності модального джазу від тієї акордової прогресії, яка переважно застосовувалась у бібопі: «Відсутність заданої схеми акордів дає більше свободи та простору для імпровізації. Коли ти граєш у такий спосіб, можна імпровізувати безперервно. Не потрібно дбати про зміни гармоній, і ти можеш варіювати мелодичну лінію. Ти маєш можливість продемонструвати свою винахідливість у мелодичному відношенні. Коли ж імпровізація ґрунтується на зміні гармоній, ти знаєш, що до кінця 32-х тактів усі гармонії вичерпані, і нічого не залишається робити, як повторити те, що ти щойно грав (з деякими варіаціями). Я думаю, що зараз у джазі відбувається відхід від використання звичайного набору

гармоній, кількості акордів буде менше, але при цьому відкриваються необмежені можливості для маніпуляцій із ними» [3].

Альбом «Kind Of Blue» 1959 року став логічним продовженням та вершиною пошуків Майлза Девіса у модальному джазі. Йому не вперше і не востаннє вдалося змінити хід розвитку джазу: відмовившись від імпровізації в тональностях на користь ладів, великий джазмен відкрив цим нові, незвідані музичні простори. Його пошуки підтримали й інші музиканти, що брали участь у записі альбому: геніальний джазовий піаніст-новатор Білл Еванс, якого Девіс обрав як одного з чудових мелодистів свого часу, саксофонний дует Джона Колтрейна з Кеннонболом Еддерлі, басист Пол Чемберс та ударник Джиммі Кобб. «Kind Of Blue» й досі розцінюється критиками як найзначніший запис Девіса. У 2019 році він був сертифікований Американською асоціацією звукозаписної індустрії як п'ятиразово «платиновий» альбом із сумарним тиражем п'ять мільйонів копій.

У 1960-х Майлз Девіс поступово наближався до нових музичних змін у своєму стилістичному мисленні. Чергова зміна стилістики у його творчості відбувся у кінці 1960-х років. Три альбоми кінця 1960-х років («Miles in the Sky», «Filles de Kilimanjaro» та «Bitches Brew») ознаменували виникнення нового напрямку в музичній культурі другої половини ХХ ст., яке отримало назву джаз-рок. Це був сплав року, поп-музики, соулу, фольку та комерційного джазу. Незважаючи на зміну стилістики в сторону її поєднання з популярним, але значно простішим за джаз, роком, музика Девіса залишалась далеко від «простоти». Він не потурав широкій аудиторії, не спрощував виконавську манеру і не опрimitивлював її, його музика не була розважальною, але залишалась суто концептуальною.

У 1980-х роках Майлз Девіс продовжує свої експерименти в області стилістичних пошуків й трансформацій. У 1986 році виходить знаковий альбом «Tutu», що ознаменував собою ще один полістилістичний мікс – фанк-рок-джаз. Девіс працював над цим альбомом разом з відомим мультиінструменталістом Маркусом Міллером. В кінці 1980-х років

Майлз Девіс одним з перших поєднав джаз з потужним молодим на той час хіп-хопом у своєму останньому студійному альбомі «Doo-Wop». Ідея цього незвичного для тогочасного джазу проєкту почалась з того, що Девіс зацікавився шумом вулиці, сидячи біля відчиненого вікна своєї нью-йоркської квартири. Як завжди, видатний музикант зумів розгледіти потенціал молодого стильового напрямку. Над створенням альбому Майлз працював разом з відомим саунд-продюсером Easy Mo Bee, який працює переважно в стилі хіп-хопу. У подальшому стилістичні новації останнього альбому Девіса «Doo-Wop» відкрили шлях ще одному новому стилю – ейсід-джаз (acid jazz). Синтез джазу та хіп-хопу виявився черговим доказом здатності Девіса пронести джаз через півстоліття, при цьому дбайливо вносячи до нього елементи різних епох.

Створюючи нові джазові жанри та стилі, Майлз Девіс не просто йшов у ногу з часом – найчастіше він був на крок попереду. Протягом усього свого творчого шляху видатний джазовий трубач володів даром вловлювати подих музичної моди і використовувати їх у своїй творчості. Його творча інтуїція підказувала йому напрямок розвитку його виконавської стилістики. Осмислення його виконавських та стилістичних новацій, специфіки мислення та творчих пошуків наразі це – поштовх для сучасних експериментів джазових музикантів, адже Майлз Девіс і нині сприймається сучасним джазом як геній, що зумів зазирнути у майбутнє та дати вектор для розвитку стилістики джазу на багато років уперед.

Використані джерела

1. Буригін Д. Стислий курс: модальний джаз. URL : https://www.colta.ru/articles/music_modern/1719-kratkiy-kurs-modalnyy-dzhaz (дата звернення: 02.12. 2022).
2. Davis M. Troupe Q. Miles: The Autobiography (Ome – A). Simon & Schuster; First Printing, Underlining edition, 1990. 432 p.
3. Hentoff N. An Afternoon with Miles Davis. The Jazz Review, Vol.1, No.2 (Dec. 1958). P. 9–12.
4. Palmer R. Miles Davis: The Man Who Changed Music : Rolling Stone's tribute to the legendary trumpeter and his protean genius. *Rolling Stone*, Nov. 14, 1991. URL : <https://www.rollingstone.com/music/music-news/miles-davis-the-man-who-changed-music-99466/> (дата звернення: 02.12.2022).

Скляренко Оксана Андріївна (Oksana Sklyarenko),
доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, письменниця,
ілюстратор, етнограф
(candidate of art history, writer, ethnographer)
oksanasklteddy@ukr.net
[м. Київ, Україна \(Kyiv, Ukraine\)](#)

ДО КЛАСИФІКАЦІЇ ЛЯЛЬОК: ЛЯЛЬКА З ЦЕЛУЛОЇДУ ТА ПОРЦЕЛЯНИ

TO THE CLASSIFICATION OF DOLLS: DOLL FROM CELLULOID AND PORCELAIN

Стаття присвячена класифікаційним особливостям ляльки, які виготовлялися із целулоїду та порцеляни, як гайбільш поширеніші матеріали для виготовлення колекційних ляльок.

The article is dedicated to the classificatory features of the doll, as they were prepared from celluloid and porcelain, as the most expanded materials for the preparation of collection dolls.

Всі ляльки можна класифікувати за матеріалами, з яких вони виготовлені. За цією ознакою іграшки поділяють на м'яконабивні, металеві, пластмасові, дерев'яні, гумові, целулоїдні, керамічні, порцелянові.

Целулоїд, твердий пластик, винайдений американським вченим Джоном Хайеттом (1837-1920) в 1869 р.

Компанія «Schildkröt-Puppen», раніше зареєстрована під найменуванням корпорації Rheinische Gummi-und Celluloidfabrik, була заснована в Мангеймі в 1873. У 1896 була зроблена перша лялька, виготовлена з целулоїду. "Черепашка", яка є торговою маркою компанії, була зареєстрована в Імперському Патентному бюро в Берліні. Schildkröt - найстаріший виробник ляльок, які безперервно виробляють ляльки з 1896 до сьогодні. Целулоїд – найвідоміший матеріал, який використовувався, щоб зробити ляльки [4].

Тверда порцеляна була вперше створена в Китаї в період правління монгольської династії Юань у 1575 році і стала результатом тривалого розвитку та вдосконалення кераміки [1].

У порівнянні з керамічними виробами з обпаленої глини та фаянсу порцеляна має відмінні властивості:

- має склоподібну фактуру на зламі черепка;
- напівпрозорий матеріал – при візуальному дослідженні добре видно потовщення;
- має міцність і пружність у порожнистих виробих більшу, ніж предмети з інших видів кераміки;
- за потреби дозволяє виготовляти вироби з надзвичайно тонкими стінками без втрати міцності та пружності;
- тонкостінні вироби з порцеляни мають видатні акустичні властивості: при ударі ззовні фарфоровий виріб видає тонкий мелодійний звук.

Порцелянові ляльки завжди були унікальними витворами мистецтва. З порцеляни виготовляється голова ляльки, а також деталі рук і ніг ляльки, тіло ляльки із текстилю із наповненням дерев'яною стружкою або антиалергійним компонентом, що забезпечують ляльці можливість мати ігрову функцію [2, 3].

Найвищий розквіт порцелянової ляльки припадає на останню чверть ХІХ століття, який називають «золотим століттям» ляльок. Загалом ляльки мали різні типи «віку», іконографію, функціональність.

Основними типажами у виготовленні ляльок із порцеляни були лялька-дама, лялька-дівчинка, лялька-дитина.

У першій третині ХХ століття популярною стає лялька-пупс, яка змінює статус ляльки з колекційного предмета, оскільки дає ляльці ігрову функцію, про що ми згадували вище у публікації.

Відродження порцеляни у створенні ляльок розпочалося у 1980-х роках, з появою ляльок кількість екземплярів яких обліковується від 100 до 1000 шт.

Справжній розквіт порцелянової ляльки відбувається сьогодні, у ХХІ столітті, у межах розвитку авторської художньої ляльки, яка має значення витвору мистецтва та колекціонування.



Рис. 1, 2, 3.

На фото: Фото 1. Лялька-хлопчик. Матеріал – порцеляна. Початок ХХІ ст.
Фото 2. Лялька-дівчинка. Матеріал – порцеляна. Початок ХХІ ст.
Фото 3. Лялька німецького виробництва. Середина ХХ століття.

Використані джерела

1. Ayers J., Bingling Y. Blanc de Chine: Divine Images in Porcelain. New York: China Institute, 2002.



Степанов Володимир Андрійович
(Volodymyr Stepanov),
кандидат педагогічних наук, доктор філософії,
викладач-методист КЗ «ІДШМ
імені Михайла Вериківського»
(candidate of pedagogical sciences,
doctor of philosophy, Methodist teacher «Verikivskiy
children's art school»)
м. Ірпінь, Україна (Irpin, Ukraine)

ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА

ON THE QUESTION OF THE FORMATION OF UKRAINIAN GUITAR ART

На сучасному етапі в Україні відбувається небувале піднесення патріотизму, національної ідентичності, інтересу до національних культурних надбань та традицій. У цьому контексті в галузі музичного мистецтва набувають актуальності питання становлення та розвитку національних інструментально-виконавських традицій.

Мета публікації – розглянути особливості розвитку гітари як академічного інструменту в Україні.

Гітару відносять до стародавніх інструментів з родини лютень. Як відомо з наукових джерел, до набуття свого сучасного вигляду (який склався у середині XIX ст.), гітара пройшла довгий шлях і лише у XVIII ст. утвердилася як інструмент з шістьма струнами [3].

З XVI сторіччя починається розвиток гітари у Європі, вона поступово витісняє лютню, багато музикантів переходять з лютні на гітару, що стає популярнішою за лютню. До наших часів збереглися зразки інструментів, зроблених у XVII сторіччі, наприкінці якого гітара стає улюбленим інструментом аристократії та композиторів усієї Європи [2]. В цей час гітара стає одним з головних інструментів домашнього

музикування, а згодом – і концертним інструментом, що дозволяє говорити про становлення академічного статусу класичної гітари.

Тому, досліджуючи традиції українського гітарного виконавства, на наш погляд, необхідно розглядати історію становлення класичної гітари в контексті європейської музичної культури. Проте, витоки традицій українського гітарного виконавства сягають корінням до явищ інструментальної культури українців у межах фольклорної традиції.

Відомо, що в Україні, починаючи з XVII ст., популярною була бандура, яка, в свою чергу, має схожість з лютнею, поширеною в європейських країнах, і яка є найближчою попередницею гітари. Репертуар бандуристів складався переважно з народних пісень, який з часом перейшов і в українську гітарну традицію. Обробки народних пісень і сьогодні залишаються улюбленим жанром та з успіхом виконуються сучасними гітаристами. Входять вони й до репертуарних збірників, за якими навчаються гітаристи-початківці та студенти ЗВО мистецького спрямування.

До XVIII ст. відносяться перші відомі нам свідчення про українських гітаристів. Проте, з особових списків польської королівської капели, датованих 1415 роком, дійшли імена українських лютнярів: Андрійко, Лук'ян, Подоляк, Богдан Стечко. У XVIII ст. європейського визнання досягли Т. Білоградський та І. Степановський. Чудово грав на гітарі талановитий український музикант і композитор Г. Рачинський. У наступному, XIX ст., європейської слави досягли гітаристи М. Соколовський та М. Вербицький, автор музики гімну України.

Традиції українського гітарного виконавства розкриваються у національній своєрідності, особливо західних регіонів, тісному зв'язку з народно-інструментальною творчістю, що пов'язано з популярністю бандури до розповсюдження у XVII ст. гітари. Традиційною є також емоційність виконання в поєднанні з високим рівнем техніки.

Окремо в контексті дослідження становлення української гітарної традиції слід відзначити мало відому, але вагому творчість М. Вербицького. У його творчому та педагогічному доробку є методична

праця «Поученіє хітари» та збережена в єдиному екземплярі рукописна збірка творів для гітари «Guitarre №16». Твори з цієї збірки є єдиним збереженим свідченням камерної (гітарної) творчості композитора, вони відображають характерні особливості, форми, жанри та способи викладу музичного матеріалу, притаманні тому періоду та на національному підґрунті розвивають стиль мистецтва європейських країн у першій половині ХІХ сторіччя. Збірка складається з 32 творів, які включають в себе 14 інструментальних п'єс (чардаш, польки, козачки, марші, мазурки), більш складні композиції, переважно у формі варіацій, та вокальні твори у супроводі гітари.

Варто відмітити, що інформації про гітарну творчість М. Вербицького немає в підручниках та планах мистецьких навчальних шкіл та закладів вищої освіти, навіть у розділі, присвяченому творчості композитора. Вказується, що він є автором гімну України, але не згадується про те, що від початку ця пісня створювалася для виконання у супроводі шестиструнної гітари [3].

Так само ігнорується постать видатного українського гітариста та композитора Марка Соколовського, що здобув славу першого гітариста Європи. Його виступи мали величезний успіх у Відні, Парижі, Лондоні у ХІХ сторіччі. Те ж саме великою мірою стосується і творчості світових композиторів-гітаристів. Складається хибне враження нібито гітара, яка є одним із небагатьох сольних інструментів, а до того лютого, взагалі не є частиною світової академічної музичної спадщини.

У своїй роботі «Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України» В. Сидоренко зазначає, що творчість українських гітаристів галицького регіону «представлена різноманітними складами: для гітари-соло, вокалу і гітари, ансамблів гітар, фортепіано та гітари в поєднанні з голосом. Їй притаманна об'ємна і різноманітна жанрова палітра: пісенно-танцювальні побутові композиції, нерідко з фольклорним орієнтиром – козаки, марші, вальси, мазури, думки, коломийки, обробки народних пісень; переклади творів відомих композиторів; більш розгорнуті форми з ознаками циклічності – фантазія,

попурі, варіації на теми опер, популярних чи народних пісень; віртуозні транскрипції, концертні парафрази, програмно-живописні п'єси-картини тощо» [1, с. 9].

У наш час у колі популярних музичних інструментів гітара є чи не найулюбленішим серед дітей шкільного віку. Про це свідчить досвід практичної діяльності в мистецьких закладах різного рівня. Проте, варто зазначити, що незважаючи на вагому історичну значущість гітари в контексті світового інструментального виконавства та наявність значної кількості українських виконавців та композиторів, що пишуть для гітари, інформації про них, доступної широкому загалу, та навіть для учнів музичних шкіл та ЗВО, недостатньо.

Наявність означеної проблеми відчувається вже з першого щабля професійної музичної освіти – мистецької школи, в якій виконавська практика недостатньо підкріплена відповідною методичною базою, а завдання розвитку слухацького досвіду, історичних відомостей про інструмент, знайомство учня з найкращими світовими зразками гітарного мистецтва цілком залежить від викладача.

Частково це можна пояснити особливостями становлення української гітарної професійної школи. Навчання у гітарних класах спеціальних музичних закладів, на відміну від професійного опанування інших інструментів, почалося в Україні порівняно недавно. Адже перший набір по класу гітари був оголошений в Київському музично-театральному технікумі (сьогодні – це Київський інститут музики ім. Р. Глієра) тільки у 1925 році.

З іншого боку, на початку ХХ ст. спостерігається цікавість до гітарної творчості та виконавства. Про це свідчить той факт, що у 1927 році у Києві відбувся концерт Андреса Сеговії, який також виступив у Харкові та Одесі.

З 1930 року у консерваторії та Музично-Драматичному інституті працював М. Геліс, з 1956 року Я. Пухальський, з 1979 М. Михайленко. Київська гітарна педагогічна традиція простежується у гітарних класах інших міст України – у Харкові (1947 М. Лисенко), у Рівному (1950-ті

роки, І. Кузнецов), Одесі (від 1916 до 60-х років викладання гітари започаткував З. Купченко, у Дніпропетровську (нині Дніпро) з 1927 року Г. Фролов, у Івано-Франківську з 1950-х років Є. Волчковський, в Ужгороді клас гітари був заснований у 1946 році П. Милославським, у Львові – Г. Казаковим.

У наш час гітарна педагогіка продовжує розвиток, сформовані центри фахової освіти з багатими виконавськими традиціями у Києві, Харкові, Одесі. З часу набуття Україною незалежності, почало активізовуватись гітарне концертнування, збільшується кількість творів для гітари, написаних сучасними українськими композиторами-гітаристами, розширюється вітчизняний гітарний репертуар.

Традиційно створюються композиції на основі фольклорного мелодизму, з притаманними йому засобами музичної виразності та ритмікою. Однією з провідних тенденцій стає неофольклоризм. Окрім фольклорних та неофольклорних композицій численними є твори в стилістиці неоромантизму, неокласицизму. Пишуться парафрази та вільні варіації – твори як для сольного виконання, так і різні форми ансамблів (гітари та скрипки або гітари та бандури), концерти, симфонічна поема А. Андрушка «No Fate» для гітари з оркестром, «Sinfonia estravaganza» для гітари з оркестром О. Козаренка.

З 2008 року починає виходити журнал «Гітара в Україні», проводяться композиторські конкурси, наприклад «Компогітар», публікуються збірки гітарних творів різної складності.

Незважаючи на певне збільшення уваги до гітари, в Україні стосовно гітарної творчості, особливо національної, ще немає належної та достатньої наукової бази. Проте необхідно констатувати тенденцію до професійних досліджень. В монографіях, дисертаціях, наукових статтях останніх десятиліть розглядаються питання методології гітарного виконавського мистецтва, «академізації інструменту», органології.

Отже, особливу увагу слід приділити вивченню здобутків української культури та мистецтва, національної інструментально-виконавської традиції (в тому числі гітарної), в контексті її включеності в

європейську та світову музичну культуру, адже нам є чим пишатись і що досліджувати. У зв'язку з цим, наступні наукові розвідки спрямуємо на дослідження української гітарної традиції в історичному аспекті.

Використані джерела

1. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів. 2009. 18 с. 19 с.

2. 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.

3. Чеченя К. А. Гітара в Україні. *Гітара в Україні*. 2008. №1. 48 с.

**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**



*Волошина Анна Гаррівна
(Anna Voloshyna),
методист вищої категорії
Центру неперервної культурно-мистецької
освіти Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Methodist of the highest category
Center of continuous cultural and artistic education
National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

**СТВОРЕННЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЯ КАР'ЄРНОЇ СТРАТЕГІЇ
АКТОРА В УМОВАХ СУЧАСНОГО ІНТЕРНЕТ-СЕРЕДОВИЩА ЗА
ДОПОМОГОЮ МОЖЛИВОСТЕЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ**

**CREATION AND IMPLEMENTATION OF AN ACTOR'S
CAREER STRATEGY IN THE CONTEXT OF THE MODERN
INTERNET ENVIRONMENT USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE
OPPORTUNITIES**

В умовах технологічної та соціокультурної глобалізації в галузі культури і мистецтва відбуваються глибинні трансформаційні процеси,

які, з одного боку, розширюють межі можливостей для реалізації творчої діяльності, а з іншого – є своєрідним викликом, що передбачає перманентний саморозвиток та підтримання високого рівня конкурентоспроможності. На сучасному етапі важливу роль майже у будь-якій сфері відіграють інтернет-маркетинг та соціальні мережі, оскільки вони стали найбільш потужними інструментами для розвитку бізнесу, особистого бренду та впізнаваності.

Мистецька сфера не стала виключенням і також активно використовує можливості інформаційних технологій для реалізації творчих проєктів, соціальної комунікації, висвітлення творчого та професійного шляху особи, групи осіб чи організації, напрацювання сталої аудиторії та її лояльності тощо. Акторська професія отримала розширений комплекс інструментів для розвитку та реалізації.

Створення кар'єрної стратегії та професійної траєкторії стало більш розгалуженим та незалежним. Характерна для ХХ – початку ХХІ століття схема «заклад вищої освіти – державний або приватний театр та кіно – педагогічна діяльність» не втратила своєї актуальності, проте отримала серйозний розвиток за рахунок можливостей провадження акторської та педагогічної діяльності у інтернет просторі. Можливість створення творчого інтернет-контенту, онлайн майстер-класів, вебінарів, конференцій та інших форм культурно-мистецької комунікації здійснила значний вплив на формування кар'єрних стратегій сучасних акторів.

Кар'єрна стратегія є важливим чинником професійного розвитку, саме тому вимагає відповідального та системного підходу до її створення та реалізації. Одним з основних чинників її ефективності є розробка особистого бренду. Особистий бренд актора – це імідж, який він будує навколо себе, самопрезентація особистості та професійної діяльності, форма позиціонування себе в суспільстві та мистецькому середовищі, що допомагає створювати конкурентну перевагу за рахунок лояльності оточення. Для актора, окрім фахової компетентності, важливим також є розвиток впізнаваності, оскільки від цього залежить його затребуваність на ринку праці, конкурентоспроможність та оплата праці.

Напрацювання впізнаваності класичними інструментами маркетингу вимагає досить великих часових та матеріальних видатків, водночас просування особистого бренду в інтернет-просторі є найменш затратною формою самореклами з можливістю зведення фінансових витрат на рекламу до нуля. Ще однією перевагою є можливість створення творчих проєктів в інтернеті. Найчастіше це – відео розважального або експертного характеру, тематичні дописи або систематизовані підбірки, які за умови створення коректної SMM-стратегії та креативного осмислення, демонструють високі результати із залучення аудиторії. Штучний інтелект (нейромережа), в свою чергу може допомогти у розширенні географії взаємодії з аудиторією, створенні контенту та його вдосконалення.

Наприклад, штучні інтелекти «Neurodub» та «HeyGen» перекладають відео більш, ніж десятьма мовами, зі збереженням оригінального тембру голосу автора, а також – трансформуванням артикуляції та міміки під вимову слів людиною в кадрі, відповідно, актор може використовувати відео не лише для розвитку впізнаваності в межах, наприклад, україномовного чи англomовного суспільства, а й по всьому світу і, як наслідок, претендувати на серйозні міжнародні проєкти, як особистість, що має певний обсяг зацікавленої аудиторії в конкретних країнах.

Штучний інтелект «ChatGPT» за своїм функціоналом схожий на пошукову систему, але із розширеними можливостями генерації та консолідації інформації. «ChatGPT» може створити контент-план, написати текст у різних стилях на будь-яку тему, створити підбірку, написати сценарій, згенерувати ідеї для позиціонування особистого бренду, зробити рерайт тексту або його переклад. «Stable Diffusion» здатний створювати графічні зображення та відео із урахуванням великої кількості деталей, які можна використовувати як айдентику для ідентифікації особистого бренду або як візуальний матеріал для творчих проєктів.

Є також можливість створення унікального неіснуючого персонажу для його подальшого просування, як окремого суб'єкту творчого простору.

Інтернет-технології та нейромережі не є вирішенням проблем сучасного культурно-мистецького простору чи складної ситуації на ринку праці, проте є оригінальним інструментом для розширення творчих, технічних та комунікативних можливостей.

Нові технології стали загальнодоступними, що також спровокувало різкий зріст конкуренції, проте, як зазначив Дейв Шапелл, «Сучасні проблеми потребують сучасних рішень».

Використані джерела

1. Бірук О. О. Бренд-менеджмент і головні аспекти. Режим доступу: [URL:http://el1artu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789/7116/6/Navchalno_etodychnyj_pidruchnyk.pdf](http://el1artu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789/7116/6/Navchalno_etodychnyj_pidruchnyk.pdf)
2. Садовенко С. М. Імідж як маніфестація культури і успішності людського життя // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: формування громадянського суспільства. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип.: С.М. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2016. 428 с. С. 54–59.
3. Хулей Г.С., Джон, П.Н. Маркетингова стратегія та конкурентне позиціонування. Тернопіль : Крок, 2005. 774 с.
4. Alina Wheeler. Designing Brand Identity. London : John Willey and sons, 2012. 258 p.



Сапожник 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)

**УКРАЇНСЬКИЙ СОЛОСПІВ У ФОРМУВАННІ ТРАДИЦІЙНОЇ
ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ АСПЕКТИ**

**UKRAINIAN SOLOSINGING IN THE FORMATION OF
TRADITIONAL POP SONGS:
CULTURAL AND ART HISTORICAL ASPECTS**

Одним із витоків традиційної естрадної пісні є український солоспів. Термін «солоспів» узагальнює й включає в себе два поняття: пісню та романс; є загальноживаним для визначення сольного вокального твору з інструментальним супроводом. Цей жанр походить із селянської пісенної культури, яка пройшла трансформацію у міській культурі та композиторській творчості.

Українська пісня-романс як жанр вокальної пісні з інструментальним супроводом у цілком сформованому вигляді побутує з XVIII ст., проте започаткування пісні-романсу в Україні фіксується з другої половини XVII ст. (М. Грінченко). Українські співаники з різноманітним пісенним матеріалом розглядаються як перші фіксовані зразки романсового жанру. Втім, враховуючи розповсюдженість

музичного інструментарію, в даний період фіксування пісні-романсу відбувалося з наявністю вокальної та інструментальної партій.

Побутування перших вокальних творів, попередників романсу серед козацтва, середнього духівництва й шляхти, ремісництва, характеризується зверненням до вже готових музичних зразків. Відбувається своєрідна підміна старого текстового матеріалу новим, при незмінній мелодії. Прикладом цього є перехід культової пісні (духовного канта) у світську пісню, яка стала прообразом пісні-романсу. Зазначимо, що певний вплив на розвиток вокальної музики в Україні мало музично-співацьке та інструментальне мистецтво українських братських шкіл. Також слід зауважити, що опосередкований вплив на еволюцію української пісні-романсу мало й європейське музичне мистецтво менестрелів, мінезингерів, трубадурів[4, с. 7–8].

Лірична пісня-романс кінця XVIII – початку XX ст. займає вагомим місце у творчості професійних композиторів, зокрема: М. Вербицького, П. Сокальського, М. Заремби, М. Лисенка. Проте спрямування загалом було на ліричні пісні романсового характеру з огляду на їх виконання у побуті.

Суттєвий вплив на романсову лірику мала творчість січових стрільців 1920-40-х років, що постала як самобутнє духовне надбання українського народу, відтворюючи одну з найяскравіших сторінок на скрижалях історії національно-визвольних змагань у XX столітті. Серед найбільш відомих постатей в історії стрілецької пісні – Роман Купчинський, Лев Лепкий, Степан Чарнецький, Михайло Гайворонський. Пісні січових стрільців мали велике значення як для піднесення бойового духу, зростання українського патріотизму, створення військового фольклору мазепинців, так і для передачі новій генерації автентичної стрілецької мелодики, маршової музики для оркестрів Українських Січових Стрільців (УСС).

Для пісень-солоспівів цього періоду характерним є також поєднання самобутніх фольклорних мотивів та індивідуального стилю композиторів-професіоналів.

Отже, українська традиційна естрадна пісня як жанр камерно-вокальної музики походить від ліричної пісні-романсу, котру в удосконаленому варіанті пізніше стали називати солоспівом. Традиційна естрадна пісня поєднує в собі характерологічні особливості даних жанрів, зокрема: збереження пісенності, вокальної природи пісні-романсу; домінування «омузиченої» розмовної мови, декламаційності над співучістю; вплив інструментальної лінії на характер вокального інтонування; поєднання солоспіву, зокрема, пісні-романсу з моделями художнього синтезу (полістилістичними, поліжанровими композиціями) й трансформація їх у 1990-х роках у синкретичні жанри естрадної пісні (зокрема у попмузику) [3, с. 4–5].

В умовах функціонування солоспіву на естраді переважаючого характеру набувають пісенний початок, для якого стає притаманним афектований тип інтонування (прагнення особливою емоційністю впливати на маси, масову музичну свідомість), та ідея повторення фраз, інтонацій, слів у куплетному викладі з метою залучення широкої аудиторії у процес музикування. З часом повторюваність перетворюється на стереотип, штамп у створенні популярної естрадної пісні.

Отже, характерними типологічними ознаками прояву рис пісні-романсу та солоспіву в естрадній пісні є: включення даних жанрів у полістилістичну структуру естрадних пісень; редукція (спрощення) їх до ліричного шлягеру; романсовість як принцип, що екстраполюється, розповсюджується на естрадні жанри, перетворюючи їх в набір стереотипів; гіпертрофія пісенності при збереженні ознак романсу (яскравий текст, семантичні формули: «інтонація зітхання», шепіт).

Використані джерела

1. Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 2. С. 153–158.
2. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.

3. Сапожнік О.В. Антологія української популярної естрадної музики. Частина друга: Навч. посібник. Київ : ДАКККІМ, 2003. 166 с.

4. Сапожнік О. Духовна музика українського православ'я у становленні вокально-академічного мистецтва XVII-XX століть: до питання національної стилістики // The scientific heritage. Art Studies. VOL 4, No 83 (83) (2022/ Budapest, Kossuth Lajos utca 84, 1204, Hungary. 67 P. P. 6-13.

*Свитка Ірина (Iryna Svytko),
директор Детройтського відділу Українського Музичного Інституту
Америку, викладач ф-но, член MTNA (Music Teacher National Association),
ММТА (Michigan Music Teacher Association), MDML (Metropolitan Detroit
Musicians League), акомпаніатор учнівських хорів при Українській
Католицькій Школі Непорочного Зачаття, керівник та акомпаніатор
жіночого вокального ансамблю «Вишиванка»
(76 відділ Союзу Українок америку в Детройті)
(director of the Detroit branch of the Ukrainian Music Institute of America,
teacher of music, member of MTNA (Music Teacher National Association),
ММТА (Michigan Music Teacher Association),
MDML (Metropolitan Detroit Musicians League), accompanist of student
choirs at the Ukrainian Catholic School of the Immaculate Conception,
director and accompanist of the female vocal ensemble «Vysyvanka»
(Department 76 of the Union of Ukrainian American Women in Detroit)*

**РОЛЬ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО
ІНСТИТУТУ АМЕРИКИ В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ
МУЗИКИ НА АМЕРИКАНСЬКОМУ КОНТИНЕНТІ ТА У
ВИХОВАННІ ПАТРІОТИЗМУ УЧНІВ ЧЕРЕЗ ВИКОНАННЯ
ТВОРІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТА
КОМПОЗИТОРІВ-КЛАСИКІВ**

**THE ROLE OF THE MUSICIAN-EDUCATOR OF THE UKRAINIAN
MUSIC INSTITUTE OF AMERICA IN THE POPULATION OF
UKRAINIAN MUSIC ON THE AMERICAN CONTINENT AND IN THE
EDUCATION OF PATRIOTISM IN STUDENTS THROUGH THE
PERFORMANCE OF THE WORKS OF CONTEMPORARY
UKRAINIAN COMPOSERS AND CLASS COMPOSERS SIKIV**

Українська діаспора в США зробила і продовжує робити надзвичайно багато для збереження і розвитку української культури і мистецтва на північноамериканському континенті. Сполучені Штати –

багатонаціональна країна, тому важливо для нас, українців, не загубитися серед цього бурхливого океану культур, не втратити рідну мову, культурні і мистецькі традиції, зберегти українську національну ідентичність. Зокрема, у штаті Мічиган, в околицях Детройту за останні більше, ніж 100 років українцями діаспори було збудовано декілька українських церков, діє Український Культурний Центр, щоденна американсько-українська Католицька Школа Непорочного Зачаття, дві суботні українські школи, діє Детройтський відділ (музична школа) Українського Музичного Інституту Америки, Союз Українок Америки та багато інших громадських організацій.

Емігрувавши з родиною до Детройту у 2006 році, я активно включилася в життя української діаспори. До еміграції я працювала викладачем та акомпаніатором Івано-Франківської музичної школи № 3, співала у вчительському та церковному хорах. Через тиждень перебування на американському континенті я вже співала у хорі Церкви Непорочного Зачаття. Того ж року мої дві донечки стали ученицями Школи Українознавства Товариства «Рідна Школа», через деякий час вони закінчили її з відзнакою. У 2007 році я отримала працю в цій школі, де сповна змогла втілити і продюсувати мої знання і вміння як вчителя і музиканта. У 2007 році я почала викладати фортепіано на Детройтському відділі УМІ (Українського Музичного Інституту). Моєю першою ученицею по фортепіано в Америці була доня Соломія Свитка, яка в Україні закінчила 3 класи фортепіано і дуже хотіла продовжувати навчання.

УМІ – найбільша і найстарша професійна музична школа української діаспори, заснована у 1952 р. в Нью-Йорку. У ті часи філії УМІ були поширені у 23 містах США. Ця мережа філіялів була створена на зразок Вищого музичного Інституту ім. М. Лисенка на Західній Україні, де засновники УМІ викладали в 30-х роках ХХ ст. Співзасновником, організатором, першим директором і президентом УМІ був піаніст-педагог Роман Савицький-старший. В наступні роки президентами були обрані: композитори-музикознавці І. Соневицький, З.

Лисько, піаністи-педагоги Д. Гординська-Каранович, М. Байлова, Т. Богданська, Н. Котович, диригент-педагог Б. Волянська. З 2016 року і в даний час УМІ очолює президент Марія Лончина-Лісовська, піаністка-педагог, яка з 2001 по 2016 р.р. була директором Детройтського відділу. УМІ був заснований з ціллю і метою дати можливість українським емігрантам музикантам-педагогам навчати дітей діаспори в кращих європейсько-українських та американських музичних традиціях, виховувати юне покоління в любові до батьківщини, а також, поширювати на американському континенті українську музичну спадщину. Саме це і роблять музиканти-педагоги УМІ уже протягом 70-ти років.

У 2016 році я була обрана директором відділу УМІ в Детройті. На даний час наш відділ є найбільший серед інших за кількістю учнів – 58. На відділі працюють 12 викладачів: 8 піаністів, 2 скрипалі, 1 вокалістка і 1 вчитель духових інструментів. Навчання гри на музичних інструментах відбувається за програмою УМІ, в основі якої – програма української музичної школи та американської.

Вчителі Детройтської школи тримають тісні зв'язки з американською музичною школою, через те, що більшість з нас належить до різних американських музичних асоціацій. Наприклад, я є член MTNA (Music Teacher National Association), ММТА (Michigan Music Teacher Association), MDML (Metropolitan Detroit Musicians League). Це дає можливість мені відвідувати штатівські музичні конференції, спілкуватися з американськими педагогами, переймати їхній досвід і ділитися своїм багатолітнім (понад 30 років) досвідом вчителя фортепіано. Також, я маю чудову можливість посилати своїх учнів на різні американські штатні конкурси, концерти: Young Artist Competition, Student Concert at Evola Music or at Kawai Piano Gallery, Piano Duets Festivals, Student Achievement Testing та інші.

Виконання 1-2 творів українських композиторів є обов'язковим у річній програмі УМІ. Навіть американці, поляки, румуни, китайці та філіпінці, які навчаються на нашому відділі, грають українську музику із задоволенням, особливо зараз, у час війни. Кожного року зорганізовуємо

концерт української музики. На відділі намагаємося зберігати українські різдвяні традиції. Щороку проводжу з учнями свого класу Різдвяний концерт, на якому діти грають і співають колядки сольо або дуетами. У 2021 році був проведений концерт української музики під назвою «Музичний калейдоскоп».

В час жорстокої та кривавої російсько-української війни ми, вчителі УМІ зорганізовуємо концерти в підтримку ЗСУ, долучаємо кошти з концертів для гуманітарної допомоги нашим захисникам, для закупівлі дронів. 10 квітня 2022 р. – зорганізований і успішно проведений Ювілейний концерт відділу з нагоди 70-річчя створення УМІ Америки – «Боже, Україну бережи». Гостями-виконавцями на ньому були Андрій Штурко, мій учень-випускник 2021 р. та Ольга Яловенко, солістка Івано-Франківської обласної філармонії. Зібрані кошти з квитків та благодійних датків були відправлені на потреби української армії.

У грудні 2022 р. за мою ініціативою, як директора, був проведений великий благодійний різдвяний концерт усіх учнів та вчителів відділу – «Різдвяна Зірка Перемоги». На концерт завітало багато гостей з детройтської громади, які побачили, з яким задоволенням наші діти та педагоги виконують колядки і щедрівки в обробці відомих українських композиторів. Зібрані до благодійної Скриньки кошти були відправлені на гуманітарну допомогу ЗСУ.

Учні відділу та вчителі є постійними учасниками багатьох імпрез, які організовує українська громада в Детройті, де вони виконують твори українських композиторів. Хочу відзначити участь моїх учнів Анастасії Банах, Романа Жилича, Андрія Штурка у громадському Шевченківському святі 2015, 2018 та 2019 р.р. Учні Христина Скочипець та Андрій Штурко виконали пісню «Сини Майдану» на концерті вшанування Небесної Сотні у 2019 р., а учні Андрій Марунчак та Анастасія Банах грали на концерті до Свята Покрови (2022). У листопаді 2022 р. четверо учнів відділу – Т. Москалюк (викл. – М. Борищук), Віктор Остап'юк (викл. – Г. Яловенко), та учні Юлія Телебзда і Андрій Пасічник (викл. – І. Свитка) мали честь представити Детройтську музичну школу на Ювілейному концерті УМІ в

Нью-Йорку. Андрій Пасічник майстерно виконав Ноктюрн до-дієз мінор М. Лисенка, а вчительський дует у складі Ірини Свитки та Галини Яловенко виконав «Ліричне попурі» М. Канке. Саме через таку активну концертну діяльність виховуємо патріотичні почуття наших учнів до України, до землі, де народилися їхні батьки.

Щорічно у грудні в Торонто (Канада) проходить Міжнародний (канадсько-американський) Фестиваль Української музики ім. Марти Кравців-Барабаш. Учні Детройтського відділу також є учасниками цього музичного свята української музики. Так, за останні 6 років у ньому брали участь мої учні: Анастасія Банах, Андрій Пасічник, Андрій Марунчак та Андрій Штурко. Умовою участі у фестивалі є – обов'язкове виконання 1-2 творів українських композиторів.

Ще одним дуже цікавим і важливим моментом навчання для наших учнів є участь у міжнародних дистанційних фестивалях-конкурсах. Це можливість показати свою творчість, свою гру більш ширшому колу глядачів. Влітку 2021 р. мої учні брали участь у багатожанровому конкурсі-фестивалі «Нашого цвіту – по всьому світу» і здобули такі оцінки: Анастасія Банах – 1 премія, Андрій Пасічник – Гран Прі, Андрій Штурко – Гран Прі. Участь учнів у різдвяно-мистецькому фестивалі-конкурсі «На різдвяні свята всі ся згуртуймо» (грудень 2022-січень 2023): Юлія Телебзда – 1 премія, Андрій Пасічник – Гран Прі. І знову ж таки, умовою участі в обидвох фестивалях було виконання творів українських композиторів.

Вчителі Українського Музичного Інституту Америки, зокрема в Детройтській музичній школі, завжди були і залишаються яскравим взірцем навчання своїх учнів гри на музичному інструменті у кращих українських, європейських та американських традиціях. Через виконання творів сучасних та класичних українських композиторів, через ознайомлення учнів з їхнім життєвим і творчим шляхом, ми виховуємо любов до української музики, культурних традицій, до мови та історії країни-батьківщини їхніх батьків, адже більшість наших учнів уже народилися в Америці.

Протягом 70-ти років існування УМІ музиканти-педагоги виконують, розповсюджують та популяризують українську музику на американському континенті. Зараз, як ніколи раніше, ми, сучасне покоління українських музикантів-педагогів, розуміємо наскільки важливою є наша діяльність, наше покликання далеко від батьківщини, адже зброя митця – це його інструмент, голос, слово і музика. Виховуючи дітей в українському дусі, ми плекаємо наступне покоління справжніх українців, яким прийдеться відбудовувати Україну і захищати її інтереси в світі. Слава Україні! Слава її героям! Слава українській нації!

*Степурко Віктор Іванович (Viktor Stepurko),
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри музичного продакшну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(candidate of art history, professor of the department of music production
National Academy of Culture and Arts Managers*

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ – ПРОДЮСУВАННЯ ІСТОРІЇ

THE UKRAINIAN ART SONG PROJECT – PRODUCING HISTORY

Творчий проєкт із серії «Українська мистецька пісня» було започатковано в 2004 році. Це ініціатива, яку спрямовано на запис і публікацію більше 1000 вокальних творів 26 видатних композиторів України різних часів. Третину запланованого вже здійснено в найкращих студіях світу за фінансування канадської діаспори. Записано вже понад 350 творів композиторів, таких як Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Стефанія Туркевич і Василь Барвінський. Записи здійснено у співпраці з відомими канадськими співаками неукраїнського походження. Продюсерську групу очолював британський співак українського походження П. Гунька, який наголошує: «Реалізацією цього знакового проєкту маємо на меті допомогти українцям, та й не тільки

українцям, зрозуміти, що Україна — не тільки гопак і шаровари, вишиванка і вінок, а значно більше. Це особливо потрібно саме тепер, у надзвичайно важкий для України час, щоб про неї знали як про культурну націю» [1].

У 2016 році співак П. Гунька за фінансування діаспори здійснив гастрольну поїздку до України (Київ, Львів, Івано-Франківськ), в якій презентував свою програму «Світ Тараса Шевченка і Вільяма Шекспіра в українській мистецькій пісні». Разом із піаністом Річардом Уайлдсом було озвучено камерно-вокальні твори Миколи Лисенка, Якова Степового, Стефанії Туркевич на поезії Тараса Шевченка та «Цикл Шекспірівських Сонетів» (у перекладах О. Тарнавського) відомого українського композитора Олександра Яковчука. Відомий музикознавець Любов Кияновська після виступу співака з цією програмою у львівській філармонії написала: «Розмови про “незручність” Лисенкового вокалу, “вторинність”, меншевартісність української музики у порівнянні з іншими європейськими культурами, “одноманітність” сентиментальних образів, які аж надто часто ведуться в середовищі наших музикантів-“патріотів”, абсолютно переконливо, сказати б – геніально спростовуються інтерпретацією Павла Гуньки» [2].

Звичайно, Микола Лисенко – це погляд у майбутнє, а тому він не одразу розкривається слухачеві. Як людина віруюча, композитор розуміє взаємопов’язаність історичних епох і має мужність визнавати реальність в усіх її часових формах: колишню, теперішню й майбутню. Відомим є факт, що навіть його родич і співавтор оперних проєктів Михайло Старицький критикував композитора за ускладненість музичної мови. У пізніші часи до такої критики додалася ще й зляканість адептів українства тим фактом, що Лисенко привносить у народну стихію класичні структури, порушуючи імпровізаційний характер музичного мислення українців. Дійсно, вихований на європейській класично-романтичній традиції, композитор вибудовує свою творчість гідною світового рівня. Однак, історичний парадокс ще й у тому, що мислення

митця досить часто знаходиться на рівні позачасових, трансцендентних меж.

Щоб відтворити трагічну історичну реальність, композитор «ламає» тональні сполучення, насичує хроматизмами мелодику солоспівів, використовує нереальні злами теситурних протиставлень, але не досягає бажаних результатів, тому що тонально-ладова система композиції не дає такої можливості. Слухаючи, наприклад, лисенківські солоспіви на вірші Т. Шевченка у виконанні П. Гуньки, відчуваєш, як співак разом з композитором робить спробу увіходити в іншу реальність. Якщо є орієнтири, то там легко віднаходити народні або жанрові (наприклад, вальсові) інтонації. Якщо ж є необхідність заглибитися в колишню епоху (наприклад, Гайдамаччини), змальовану Шевченком, то одразу ж відчувається, як композиторові й співакові «бракує слів» (музичних і вокальних засобів виразності), як їм «заважають» віршовані ритмічні структури, які композитор винахідливо намагається обійти, а співак відшуковує додаткову наративну виразність музичної інтонації у тембральних якостях свого голосу.

Найголовнішою сутністю інтимної камерно-вокальної творчості Миколи Лисенка є символічно прихований мотив любові до рідної землі, вболівання за її долю, що не може бути висловленим відверто, зважаючи на історичні умови творчого існування самого композитора. Здається, що канадські співаки, які беруть участь у реалізації проекту «Українська мистецька пісня», заслугою Павла Гуньки це розуміють і адекватно відтворюють у виконанні творів композитора. Тож, не випадково найпопулярнішими солоспівами М. Лисенка в Україні до сьогодні є ті, що присвячені кохання, щастю, прекрасній природі України. Проте багато з них рятувалися від гонителів всього українського за кордоном і лише зараз повертаються в Україну зусиллями канадської діаспори, яка зберегла історичні наративи української музики.

Ця проблема «внутрішньої схованки» історичних наративів стосується й учня Миколи Лисенка – Кирила Стеценка. Більш за те, згущення історичних подій навколо драми української ментальності,

гіркий досвід його вчителя, спонукують К. Стеценка до ще більш прихованих наративів, що висловлювали б його українськість. Всі більш-менш відверті натяки на боротьбу або спротив у таких творах ретельно приховуються автором, без будь яких спроб їх подальшого оприлюднення. Це стосується, наприклад, твору на вірш Івана Франка «Коваль», написаного в стилі українського танцю козачка, з вкрапленням гнівних і революційно-пафосних фраз: «Ходіть люди, порану, вибивайтеся з туману!» та «...В тую кузню, де кують ясну зброю замість пут». Звертає на себе увагу й єдиний російськомовний романс на вірш Костянтина Бальмонта «Довольно», що подається під виглядом любовної лірики. Однак, за історичним контекстом, після слів: «Когда вы порвали струну, когда растоптали весну» та «Но если еще я пою, я помню лишь душу мою, для вас уж давно я погас, довольно, довольно мне вас!», стає зрозумілим його антиросійський підтекст. Написаний у 1909 р., цей твір ніколи не видавався і був невідомим широкому загалу.

Творчість Якова Степового (1883–1921), можливо, найясніше висловлює наративну сутність української ментальності цієї зламної доби, звершеної в емоційно-психологічній розшарпаності суспільства. А інакше не можна оцінити той факт, за яким в одній людині може уживатися одночасно стільки болю і радості, романтичної закоханості й іронічної реалістичності (натуралістичності), відчайдушного несприйняття певних реалій його сьогодення, водночас і примирення (песимістичного знесилення). Молодий, розумний, добрий чоловік Яків Степовий бачив і відчував світ набагато ширше і глибше, аніж йому було дозволено часом. І ця ментальна захованість (прихованість) є проявленою як історичний і релігійний наратив в усіх його творах. Митець розуміє: трагізм українськості, що продовжується століттями і тисячоліттями, неможливо повністю висловити в поезії, музиці, драмі, живопису, філософії, а тільки в спілкуванні з власною душею, з Богом. Відтак можна зробити висновок, що вокальну творчість Якова Якименка можна назвати правдивим відображенням історичної розшарпаності степової України всіх віків, що

стоїть на роздоріжжі, як ота вивітрена «скіфська баба», яка поступово втрачає саму себе у спробах вловлювання всіх вітрів світу.

Подібні враження складаються й від представлених у проєкті «Українська мистецька пісня» творів галицьких композиторів. Найперша подібність інспірується такою ж відвертістю у висловленні своєї українськості. У Дениса Січинського: «Дума про Нечая» (слова невідомого автора), «І золотої й дорогої» (слова Т. Шевченка), «Серенада Яреми» (слова Т. Шевченка з поеми «Гайдамаки»); у Станіслава Людкевича: «За байраком байрак» (слова Т. Шевченка), «Ой вербо, вербо» (слова В. Пачовського), «Коваль» (слова І. Франка), «Восени» (слова І. Франка), «Засумуй трембіто» (слова Р. Купчинського); у Василя Барвінського: «Ой поля, ви поля» (слова О. Кониського), «Ой люлі, люлі, моя дитинко» (слова Т. Шевченка), «Сонет» (слова І. Франка). Однак, є й відмінність – у більш вільному оперуванні образним розумінням Бога. У Д. Січинського: «Кілько дум ту переснилось» (слова У. Кравченко); у С. Людкевича: «Я й не жалую» (слова А. Кримського), «Нині миру єсть спасенне» (сл. В. Пачовського), «Подайте вістоньку» (слова О.Олеся); у В. Барвінського: «Псалом Давида» (переклад П. Куліша), «Ой дивнеє Нарождення» (колядка), «Що то за Предиво» (колядка). Але слід відзначити і досить вагомі стилістичні відмінності галицьких композиторів у порівнянні з М. Лисенком, К. Стеценком та Я. Степовим, що характеризує їх музично-регіональний статус. Це проглядається в тематиці, використанні фольклорних джерел і, як не виглядає це дивним, одночасно у більш модерному, прозахідному ставленні до гармонії, вокальної мелодики й конструктивних особливостей своїх композицій.

Особливий статус у цьому списку імен галицьких композиторів належить Стефанії Туркевич (1898–1977), яка як митець у часі і просторі знаходиться в іншому хронотопі і стилістичному вимірі. Однозначно можна визначити її творче спрямування як композитора-символіста, хоча вона й навчалася у додекафоніста Арнольда Шенберга й робила спроби працювати в стилі Бенджаміна Бріттена. Однак, для неї як для жінки-композиторки важливим є висловлення особистісних, глибоко інтимних

почуттів, як наприклад у симфонічній поемі «La Vita» (1964–1965) або «Space Symphony» (1972). У представлених творах немає жодного спомину про національну ідентичність авторки або соціальний контекст її життєвих шляхів, але є висловленим почуття людської загубленості у пошуках власної долі,

Тож, стає зрозумілим, чому П. Гунька у концертному проєкті «Світ Т. Шевченка і В. Шекспіра в українській мистецькій пісні», представленому в Україні 2016 року, розпочинає свій виступ твором М. Лисенка «Минають дні» на слова Т. Шевченка, а завершує експресіоністичною обробкою кількох рядків цього ж тексту композиторкою С. Туркевич. Суть такого артистичного прийому — у бажанні засвідчити наратив історичної незмінності трагічної долі України у просторі-часі й спробувати перевести його розуміння з соціально-історичного контексту в площину містичного символізму. Необхідність такого художнього рішення диктується сучасністю, в якій швидкоплинна мімікрія історичного розуміння національних загроз усвідомлюється українцями вже на рівні внутрішніх інтуїтивних відчуттів.

Можна лише захоплюватися цією продюсерською роботою, яку провів співак П. Гунька, щодо втілення в життя своєї мрії – донести до слухача красу української душі, втіленої у вокальних творах наших поетів і композиторів. Уявімо, що творчість українських композиторів для всієї команди проєкту «Українська мистецька пісня» на початку його заснування є такою ж далекою, як для нас, українців, американська музика початку ХХ століття і стараннями П. Гуньки вона стає для них близькою і зрозумілою. Тож, вражає витончено-пітетне ставлення співаків-іноземців до нашої музики, розуміння складних історичних обставин і ще більш складних наративних реакцій українських композиторів на соціальні проблеми їх часу. Через ці виконавські інтерпретації відкривається цілий світ людських можливостей аж до вселюдського взаєморозуміння, бо вже «нема юдея, ні грека» (Гал. 3:28), як сказано у Святому Письмі, а є правда життя, правда людської адекватності у спогляданні «світу цього».

Можна довго перераховувати твори з цього проєкту, в яких геніальність композитора поєднується з унікальною виконавською майстерністю співаків, акомпаніаторів і звукорежисерів. Але слід сказати, що даний проєкт «Українська мистецька пісня», втілюваний П. Гунькою, його трактування творів, заяви в медіа-просторі не можуть не викликати й дискусії. Павло Гунька у багатьох своїх інтерв'ю скаржиться, що виховані на російському репертуарі українські співаки, які у великій кількості гастролюють світом, цураються українського репертуару. З його слів не зрозуміло, чи пропонувалося цим співакам, а вони відмовилися взяти участь у проєкті «Українська мистецька пісня». У будь-якому випадку наштовхуємося тут на парадокс: світовий оперний бізнес цінує німецький, італійський, російський репертуар і, відповідно, ангажує до нього й українських найкращих співаків, а П. Гунька до запису вокальних творів української музики для подальшого представлення її на світовому концертному ринку запрошує відомих канадських співаків. Це і є той парадокс, про який говорить і сам П. Гунька: «Ми не цінуємо свого!».

Тож, світ, можливо, й спізнає достойний рівень цієї музики, однак, українські слухачі можуть так і залишитися під «культурним» протекторатом північного сусіда, тому що відродження національної свідомості має розпочинатися з України, з автохтонної землі. Здається, що П. Гунька під час відвідин України з концертами зрозумів, у якому занедбаному стані знаходиться тут академічна концертна діяльність, а про український репертуар виконавців – годі вже й говорити. Можливо, саме тому цей проєкт в українському суспільстві залишається незатребуваним. Однак з початком повномасштабного вторгнення московії в Україну, продюсування нашої історії є тим більше конче необхідним.

Використані джерела

1. Бабій І. Павло Гунька: «Україна – не тільки гопак і шаровари, вишиванка і вінок, а значно більше». Галицький кореспондент. Дата оновлення: 11.07.2016. URL: <http://gk-press.if.ua/pavlo-gunka> (дата звернення: 03.04.2021).

2. Кияновська Л. Українські пісенні шляхи Павла Гуньки. Українська музика. 2016. № 3(21). URL : <https://ukrmus.files.wordpress.com/2017/07/pdf-statti-2016-3-n21-16.pdf> (дата звернення: 03.01.2021).

Матушенко Валерій Борисович (Valery Matushenko),
*професор кафедри режисури та акторської майстерності імені
народної артистки України Лариси Хоролець,
професор НАКККиМ, доцент, доктор філософії, кандидат культурології,
заслужений працівник культури України*
*(Professor of the Department of Directing and Acting named after People's
Artist of Ukraine Larisa Khorolets,
professor NAKKKiM, associate professor, doctor of philosophy, candidate of
cultural studies, Deserved worker of culture of Ukraine)*
тел. : 050-683-89-40
Matushenko-valeriy@ukr.net
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСНОВНІ ДОСЯГНЕННЯ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ЙОГО УСПІШНОГО ПРОДЮСУВАННЯ

MAIN ACHIEVEMENTS OF THE PRESENT POPULAR ART IN THE CONTEXT OF ITS SUCCESSFUL PRODUCTION

Сьогодні, під час повномасштабної війни, яку розв'язала російська федерація проти України, дуже важливу роль відіграють артисти естрадного мистецтва нашої держави. Вони роблять цікаві концертні програми, з якими їздять на передові позиції наших воїнів, у лікарні, де перебувають поранені бійці і, таким чином, підтримують моральний дух українських захисників та захисниць, виконуючи дуже важливу культурно-розважальну справу. Щоб професійно готувати концертні програми та виступи, займатися продюсерською діяльністю, треба професійно розбиратися в нюансах і тонкощах естрадного мистецтва і знати його особливості. Наведемо зараз основні особливості естрадного мистецтва, яких, на думку автора, дев'ять.

По-перше, це культ виконавця, тобто, в театрі в основі лежить спектакль, який готує театральна трупа на чолі з режисером. В цій трупі може бути два чи три рівноцінних склади. Справа в тому, що з цим спектаклем

театр може гастролювати і хтось з артистів може захворіти, не поїхати, зірвати голос. І у режисера завжди повинна бути заміна. На естраді такого не може бути апріорі. Якщо, приміром, Павло Зібров готує на концерт свою нову пісню, то крім нього цю пісню не виконає ніхто. Так само і виступи усіх інших естрадних артистів. Готується спеціальний концертний номер під конкретного артиста, з яким на естраді може виступити тільки він.

Друга особливість естради – лаконізм. Це стосується буквально всіх аспектів естрадного мистецтва. Лаконічними мають бути і авторський твір, і акторські засоби його втілення, і компоненти зовнішнього оформлення концертного номера, а також умови демонстрації естрадного номера.

Третя особливість естради – це її концентрованість. Всі концертні номери, що виконуються на естраді, повинні мати свою тему, проблему, ідею, чітко виражену позицію автора, стислість (номер триває, приблизно 5-10 хв), завершеність змісту і концентрованість. Концентрація виражальних засобів на естраді сьогодні повністю повинні відповідати духу, тематиці, темпам, ритмам часу.

Четверта особливість естради – її актуальність. Якщо номер чітко та професійно зроблений, але він абсолютно випадає з контексту вимог сучасності, то глядачі не будуть не будуть його сприймати. Концертний номер – це витвір актуального художнього мистецтва. А люди хочуть бачити, розуміти, співчувати, сміятися, плакати саме в цей час і на дану тематику.

П'ята особливість естради – це те, що в сучасному естрадному концерті можуть брати участь артисти усіх видів та жанрів мистецтва. І це нормально, коли на концерті виступають і співаки, і танцюристи, і гумористи, і клоуни, і циркові артисти, і фокусники, і номери з тваринами.

Шоста особливість естради – це її святковість. З самого початку естрада розвивалася як мистецтво святкового дозвілля. Тому естрадні жанри схильні до екстравагантності, різноманітності, святковості, різноплановості, гумористичності.

Сьома особливість естради – це те, що всі естрадні концерти, програми, фестивалі завжди присвячені якійсь конкретній події, наприклад, день гумору, свято пісні, день працівників культури, день театру тощо.

Восьма особливість естради – це те, що в кожній естрадній програмі, святі, концерті відбувається процес змагальності номерів. Кожен номер

ніби відстоює своє право перед глядачем на особливе ставлення і чудове сприйняття, а також на право називатися естрадним, сюжетним, професійним. І за всім цим стоять на естраді люди, які дивляться і моментально дають оцінку своїми оплесками та емоціями. І коли артист працює над своїм номером цілий рік, а глядачі бурхливими оваціями нагороджують цього артиста, то це серйозний поштовх для режисера, що номер цікавий, професійний, витримав конкуренцію з іншими номерами і в наступному концерті його можна ставити як кульмінаційний. Артисти естради такі ж люди, як усі, але дуже честолюбиві. І вони між собою сперечаються рівнем своєї майстерності та засобами своєї творчості. І тільки глядач вирішує, хто заслуговує на максимальні овації.

Ну, і дев'ята, основна особливість естради – це присутність на естрадному концерті, святі, фестивалі ведучого чи конферансьє. Цей артист є з'єднуючим фактором, стрижнем програми, без якого не можна уявити справжній професійний концерт. Ведучий повинен бути спеціалістом своєї справи, вміти знайти контакт з публікою, оголошувати концертні номери, заповнювати паузи, спілкуватися з глядачами, відповідати на їх питання, проявляти імпровізацію та вести концерт в правильному руслі до фіналу. Якщо ведучий виконав своє важке, але дуже важливе творче завдання, то естрадна програма відбулася на високому рівні і глядачі отримали високо естетичне задоволення. Такі професійні концерти та заходи треба організовувати та продюсувати.

Історію та розвиток естрадного мистецтва випускникам мистецьких закладів вищої освіти України треба обов'язково вивчати хоча б тому, що багато з них йдуть працювати в органи управління культурою на багатьох рівнях нашої держави: це і Міністерство культури та інформаційної політики України, районні державні адміністрації, управління культури міст, обласних центрів та сіл, різноманітні театри, театри-студії, розважальні заклади, концертні установи, кіностудії, телебачення, радіо, цирк, івент-агентства, а ще учбові заклади, магістратура, аспірантура, докторантура та ін. І щоб бути професіоналом у своїй галузі і продюсувати естрадне мистецтво, то треба вивчати та досліджувати історію, розвиток та новітні жанри, течії і особливості українського та світового естрадного мистецтва.

Використані джерела

1. Матушенко В.Б. Розвиток естрадного мистецтва : підручник. Київ : НАКККіМ. 2016. 200 с.



***Садовенко Світлана Миколаївна
(Svitlana Sadovenko),***
*доктор культурології, професор,
виконувач обов'язків завідувача кафедри
академічного і естрадного вокалу та
звукорежисури, 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
(Doctor of Cultural Studies, Professor, Acting
Head of the Department of Academic and Pop Vocals
and Sound Engineering and 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,
Honored Art Worker of Ukraine,
member of the National All-Ukrainian Music Union).*
ORCID [0000-0001-9166-5259](https://orcid.org/0000-0001-9166-5259)
e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

УКРАЇНСЬКА ЕТНІЧНА ІГРОВА КУЛЬТУРА ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

UKRAINIAN ETHNIC GAMING CULTURE AS A FACTOR OF NATIONAL CULTURAL HERITAGE PRESERVATION

Українська етнічна ігрова культура історично пов'язана з підготовкою молодого покоління до дорослого життя. В. Верховинець зауважував, що гра є наймилішою хвилиною, «котрої потрібно дитині для всебічного виховання її молоденького тіла, розуму та її індивідуальних здібностей. Завдяки іграм можна виховати у дитині всі властивості, що ми

шануємо у людей і котрі нам хотілося б прищепити малечі різними оповіданнями, бесідами та навчанням» [1, с. 3].

Це дійсно так. Зокрема, у публікації «Зимові народні забави: ігровий практикум» ми зауважували, що основним джерелом загального розвитку і важливим засобом пізнання дитини дошкільного віку є гра [6, с. 270]. Звертаючи увагу на важливості виховання дітей дошкільного віку на матеріалі народних ігор, ми зосереджувалися на музично-фольклорній скарбниці українського народу, зауважуючи, що саме музичні народні ігри сприяють розвитку естетичних та музичних здібностей, природно «допомагають дітям з легкістю оволодіти українською мовою, успішно навчити вимовляти важкі для них звуки, розвивають фонематичний, ритмічний, звуковисотний слух, мовленнєве дихання», а рухливі народні ігри мають особливе значення у повноцінному розвитку малюків і допомагають виростити дітей кмітливими, розумними, добрими й товариськими [5, с. 8].

Майже весь український дитячий музичний фольклор є ігровим. В ігровій діяльності на матеріалі музичного фольклору спочатку у дошкільнят, а потім і в більш дорослому шкільному віці формуються навички співу, слухання музики, розвиваються ладове чуття та відчуття прекрасного, організовуються ритмічні рухи та ритмічно-мовно-рухові навички, які мають найбільший вплив на становлення правильної звуковимови, розвиток музичного слуху, координацію співу з рухами тощо. Відтак, на музичних заняттях з дітьми дошкільного віку доцільними є музичні рухово-динамічні пантоміми, логоритмічні практикуми, які слугують і розспівками, і логопедичними вправами, а також вправами на дихання та емоційними музичними іграми-розрядками, які підвищують працездатність і увагу малюків [6, с. 271].

Дитячими музичними іграми є невеликі музично-поетичні твори. В їх основі лежить розкриття різних життєвих ситуацій засобами рухових елементів. Народні дитячі музичні ігри зародилися дуже давно. Значна їх частина перейнята з репертуару дорослих, особливо з обрядового фольклору. Теми працездатності, здоров'я, розуму, дружби, доброти,

чесності, цнотливості звучать у багатьох народних піснях. Ігрові приспівки ілюструють дії дорослих, дають найбільш повний вихід емоційної енергії дітей, їхньому темпераменту.

Основними персонажами ігор є птахи та звірі. Сучасні дитячі музичні ігри є плодами творчості та творчої діяльності самих дітей. У дитячих музичних іграх поєднуються дії, рухи, діалоги. Ігри супроводжуються своєрідними музично-поетичними вставками, які мають своє призначення – попереджати про початок гри, або про якийсь її етап, коментувати події тощо [8, с. 40–41].

У дитячих музичних іграх, як правило, має місце синтез слова, руху і музики, що сприяє фізичному, трудовому, моральному й розумовому вихованню підростаючого покоління. Це своєрідні ігри-змагання з танцювальними рухами, імпровізацією, фантазуванням. У них найбільш яскраво відбиті національні риси і комплексність вираження національного характеру через слово, музику, дію [7, с. 193–214]. Спостерігаючи життя дорослих, діти імітували у своїх іграх календарні і сімейні обряди, виконуючи при цьому відповідні пісні. Значна їх частина перейнята з репертуару дорослих, особливо з обрядового фольклору та сьогодні вони є плодами творчої діяльності самих дітей. Ігровий жанр дитячого музичного фольклору, історично пов'язаний з підготовкою молодого покоління до дорослого життя, ілюструє дії дорослих, дає найбільш повний вихід емоційної енергії і темпераменту дітей.

Найдавнішими є хороводні ігри. Вони утворюють основний компонент календарних обрядів. Хоровод є найпоширенішим і найдавнішим видом народного танцю. Основна побудова хороводу – коло. Його кругова композиція – подоба сонця. Рух по ходу сонця бере свій початок зі стародавніх язичницьких обрядів і ігрищ слов'ян, що поклонялися богу сонця – Ра (відсіля слова «РА-дість», «РА-й»).

Основою хороводу є спільне виконання пісні усіма учасниками, які не тільки співають, а й рухаються, пританцювують, розігрують дію. Танець, пританцювання, гра і пісня в хороводі нерозривно пов'язані

між собою. Як влучно говорить народна мудрість, «пісня, гра і танець в хороводі нерозлучні, як крила у птаха».

Хоровод – це масове народне дійство, де танець, або просто хода, або гра нерозривно пов'язані з піснею. Поступово хоровод звільнявся від язичницьких елементів. Наприклад, в IX ст. до часу діяльності творців слов'янської азбуки Кирила і Мефодія можна віднести виникнення на Русі побутових хороводів. Хоровод, в якому існують свої форми і правила виконання, стає народним побутовим танцем і прикрасою різних свят простого народу. У хороводі завжди проявляється почуття єднання, дружби, товариства. Його учасники тримаються за руки, іноді за один палець – мізинець, часто – за хустку, пояс, вінок. Хоровод є поширеним на території всієї України. Кожна область, кожен регіон вносить щось своє оригінальне в стилі, композиції і манеру його виконання.

Найбільш типовою формою побудови хороводів є коло. Часто можна зустріти коло в колі. Коло розривається, як кажуть в народі, розмикається, утворюються нові побудови, нові малюнки. Кожен малюнок, кожна побудова хороводу має свою певну назву, наприклад, «коло», «ворітця», «вісімка», «колона» або «карусель». Такі побудови називаються фігурами хороводу і є його складовою частиною.

Хороводи різноманітні не тільки за своєю побудовою, а й за назвами: «танок», «вулиця», «кола» або «містечко». Хоровод завжди виділяв з-поміж виконавців і організаторів талановитих співаків і співачок, танцюристів і танцюристок. Хоровод – танець масовий, в якому могли взяти участь усі бажаючі, втім найчастіше основним учасником і організатором була молодь. Хороводи виконуються в повільному, середньому і швидкому темпах. Протягом всієї історії хоровод завжди мав широке значення у повсякденному житті звичайної людини. Жодне ігрище, гуляння і будь-яке інше свято не мислилося без хороводу.

Практика показує, що сьогодні, ознайомлюючись із циклічними фольклорними творами, особливо дошкільнята з великим бажанням та емоційним інтересом запам'ятовують обрядові дійства і з великим задоволенням беруть участь у народних святах всього календарного року.

Втім, найбільш радісно діти, як і було в давнину, разом з більш дорослими дітьми, обходять двори із урочисто-піднесеним співом колядок і щедрівок, в яких бажають хорошого майбуття, врожаю хліборобу-хазяїну, зичать йому і його родині здоров'я, щастя, добробуту. Для цього діти з настроєм і насолодою вивчають колядки, щедрівки, коляди церковного змісту, віншування, а їхні батьки виготовляють народне вбрання, створюють Різдвяну Зірку, костюми, маски, зокрема, костюм кози для обряду Водіння Кози, адже, за давніми віруваннями, коза уособлювала багатство, достаток, допомагала створювати образ ідеальної світобудови («де коза ходить, там жито родить, де не буває, там вилягає; де коза ногою, там жито копною; де коза туп-туп, там жита сім куп») [4, с. 9].

Колядки – за функцією і смисловим навантаженням, це «словесно-музичні твори, святково-величальні пісні, які виконуються на Різдво, з Різдва до старого Нового року і мають на меті звеличення господаря та його родини» [4, с. 8], а також «накликати на господу та її мешканців милість богів та сил природи, дарувати багатство, добрий врожай, приплід худоби, та віщувати щасливу долю дітям – дівчатам – весілля, хлопцям – козацьку вдачу і успіх у житті» [2, с. 14].

Колядування завжди мало особливу магічну силу і донесло до сьогодення свою раритетну функцію. У своїй книзі «Радуйсь, земле, Коляда іде!» ми акцентуємо на унікальності величальних пісень різдвяно-новорічної обрядовості, до яких належать колядки та щедрівки і в яких яскраво презентується образ ідеального творення світу. Розкриваємо й зміст поняття колядка, яке «походить від імені богині неба Коляди, яка за легендою в цей день народжувала Нове Сонце. Щоб підтримати своє світило, люди хором співали величальні пісні Сонцеві, усім небесним богам – Місяцеві, зіркам, дрібному дощикові. Такі пісні звалися колядками, адже сонце в них було Колядою. Усі раділи, ходили від хати до хати і поздоровляли один одного з відродженням Сонця, перемогою над темними силами» [4, с. 8].

Щедрівки – це особливі пісні, за допомогою яких люди намагалися забезпечити гарний урожай, добробут, багатство. Щедрівкові дійства виконувалися тільки дівчатами (від старого Нового року до Водохреща).

Заходити до хат дівчатам не годилось. Робили це під вікнами осель, господарі у свою чергу обдаровували щедрувальниць. Крім того, вдосвіта на Василя (14 січня) тільки хлопчики оббігали найближчих родичів та сусідів і засівали їхні домівки зернами пшениці або жита, проговорювали при цьому вітання та побажання господарям, за що господар обдаровував посівальників подарунками. Усі обряди Щедрого вечора (з 13 на 14 січня) носять давній характер [4, с. 9].

У праці етнолога й священника о. Ксенофонта Сосенка «Культурно-історична постать Староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора» підкреслюється, що «зовсім самостійний світогляд виявляють Колядки, присвячені саме питанню Почину Світа. Вони в цій темі не зв'язані ані християнськими, ані біблійними поглядами і очевидно складені народом дуже давно і в більшій частині самочинно та незалежно. Вони дають матеріал великої вартости для культурно-історичних етнологічних дослідів над Українським народом. В зв'язку з головною темою праці оця частина Колядок, з якими лучиться ідеологічно багато Щедрівок, утверджує в нас наново погляд, що провідною думкою Українського старовіцького свята Коляди була ідея Різдва, себто зродження Світа і поклін Творцеві» [9, с. 219–220].

Ой як ще не було ні Землі, ні Неба,
А що тільки було та Синєє Море,
А посеред Моря – Зелений Явір.
На Явороньку – три Синії Птахи,
Три Синії Птахи та Радоньку радять.
Та Радоньку радять як Світ засновати.
Та й пірнули Птахи в Світові Глибини,
Та й винесли Птахи Жовтий Красен-Камінь.
Стало з того каменю та Яснеє Сонце.
Та й пірнули Птахи в Світові Глибини,
Та й винесли Птахи Злоту Павутинку.
Стала з Павутинки Ясна Твердь Небесна. 11
Ще пірнули Птахи у Світа Глибини,

Та й винесли Птахи Синій Срібен-Камінь.
Став з того Каменю Блідесенький Місяць.
Ще пірнули Птахи у Світа Глибини,
Та й винесли Птахи Золотий Пісочок.
Стали із Пісочку Дрібні Звіздочки.
Ще пірнули Птахи у Світа Глибини,
Та й винесли Птахи та Темного Мулу.
Стала з того Мулу Чорная Землиця,
Та й зросли на Землі Жито і Пшениця,
Жито і Пшениця, і всяка Пашниця!» [3, с. 69–70].

У колядках і щедрівках відображаються різноманітні форми спільного існування людей, засоби здійснення комунікації. Інституціолізованих форм в процесі соціокультурного становлення набувають неформальні людські згоди, які морально дозволяються і навіть заохочуються. Це проявляється в ігрових, ритуалізованих, художньо забарвлених формах випрошування «п'ятака», інших винагород за колядування чи щедрювання.

Проте, варто підкреслити, що укорінене в колядках і щедрівках випрошування являється не образливим, а сприймається природно, як форма самовпорядкування взаємозв'язків і відносин людей у формі подяки й своєрідної допомоги, без загрози існуючим дружнім стосункам, що і становлять конвенціональну сутність української народної художньої культури [4, с. 13].

Цікавими є колядки для маленьких хлопчиків і дівчаток, які можуть виконуватися в діалозі один з одним та в ігровій формі з господарями оселі, до якої завітали колядники:

Співають хлопчики (або один хлопчик):

Я маленький хлопчик,

Виліз на стовпчик.

На дудочку граю,

Христа прославляю.

Співають дівчатка (або одна дівчинка):

Я маленька дівонька,
 Як у полі квітонька.
 Чобіточки пурпурові.
 Будьте з празником здорові!
Разом хлопчики і дівчатка:
 А ви, люди, чуйте,
 Коляду готуйте.
 Яблучка, горішки! –
 Це наші потішки! [4, с. 24].

КОЛЯДКИ ДЛЯ МАЛЕНЬКИХ ХЛОПЧИКІВ І ДІВЧАТОК

(«Я маленький хлопчик» та «Я маленька дівонька»)

хлопчики: Я ма - лень - кий хлоп - чик, Ви - ліз на стовп - чик.
 5 На ду - доч - ку гра - ю, Хрис - та про - слав - ля - ю
 9 дівчатка: Я ма - лень - ка ді - вонь - ка, Як у по - лі кві - тонь - ка.
 13 Чо - бі - точ - ки пур - пу - ро - ві Будь - те з праз - ни - ком здо - ро - ві!
 17 А ви, лю - ди, чуй - те, Ко - ля - ду го - туй - те.
 21 Яб - луч - ка, го - ріш - ки, Це на - ші по - тіш - ки.

Ігровою є й колядка «Ой, зимонько-молодице», яку діти виконують з притупуваннями, вигукуваннями, погойдуваннями тощо:

ОЙ, ЗИМОНЬКО-МОЛОДИЦЕ

Колядка

Ой зи-монь-ко - мо - ло - ди_це, Гар - ні кни - ші, па - ля - ни_ці.
Доб - рі з ме - дом тов - че - ни - ки, А все - та - ні ва - ре - ни - ки. Гей - гу, Гей - гу!

А пляшечки, чарушечки,
Витинають дрібушечки.

А барило качається,
Своїх діток втішається.

Гей – гу, гей – гу!

Ой зимонько-молодице,
Гарні книші, паляниці.

Добрі з медом товченики,
А в сметані вареники.

Гей – гу, Гей – гу!

Ми знайшли ще один варіант цієї колядки, з іншими словами, але так само цікавий і ігровий:

ОЙ, ЗИМОНЬКО-МОЛОДИЦЕ

Колядка (варіант 2)

Ой зи-монь-ко, мо-ло-ди_це, а ще кра-щі ков-ба-соч-ки, Гей, гу! Гей, гу!
Гар-ні кни-ші, па-ля-ни_ці; со-лод-кі - і о - ла-доч-ки!

Ой зимонько, молодице,

Гарні книші, паляниці;

А ще кращі ковбасочки,

Солодкії оладочки!

Гей, гу! Гей, гу!

Ой зимонько, ой душечко!
Гарні були пампушечки;
Добрі з перцем товченики,
А в сметані вареники!
Гей, гу! Гей, гу!

**Перший куплет повторюється*

Потішною, яскравою й, зрозуміло, ігровою є колядка «А в печі пироги печуться», яку діти з чималим завзяттям вивчають і з великим піднесенням виконують:

А В ПЕЧІ ПИРОГИ ПЕЧУТЬСЯ

Колядка

5

А в пе - чі пи - ро - ги пе - чуть - ся, А ді - тям їс - ти не да - ють - ся.

О - дин до - ти за - пля - дав, По - ки та - ки не діс - тав Та й і з'їв.

А в печі пирогів не стало,
Він поліз на гору по сало.
Того сала не дістав,
Послизнувся тай упав,
Ой упав.
Ой вийшов хазяїн із хати
Тай почав його дрючком обертати
Чекай, чекай, пан-отче,
Не полізу по ноче
На цей раз.
А в печі пироги печуться,
А дітям їсти не даються.
Один доти заглядав,

Поки таки не дістав

Тай і з'їв.

Варто пам'ятати і про зимові вуличні ігри, що здавна народились у народі— катання на санчатах, гра в сніжки, будування з криги й льоду замків та лабіринтів, хто швидше зліпить сніговика, снігові дуелі, «не вступлю нікому гірку» та інші.

А ще цікавою була українська народна зимова гра з кумедною назвою «**фуркало**» (фургалка, фиркало, хоркало). Нині спостерігається її відновлення. Для гри в землю вкопується стовп, на якому набиваються навперехрест два ціпки (в давнину був один ціпок, а сьогодні відбувається трансформація цієї гри) з прикрученими по краях одного з них санчатами. Вільну палицю двоє хлопців розкручують, тим самим приводять у дію всю конструкцію і катають усіх охочих (*див. рис. 1*).

Сьогодні старовинна і дещо призабута народна зимова гра «круглянки» – катання на старому решеті або круглому кошикові, в яких днище обмазувалося глиною, заливалося водою і нарощувався шар криги, – знаходить свій відгук у катанні на дошках або спеціальних піддонах. Під час спуску з гори різної висоти пасажир потрапляє в різні несподівані положення. Це викликає сміх у глядачів і приємне відчуття в учасників.

Українські дитячі музичні ігри та музичні вставки до ігор є природним підґрунтям музично-естетичного виховання дошкільнят, формування у них музичних здібностей, впливають на формування координації рухів, уміння дітей орієнтуватися у просторі, виховують ініціативність, тренують роботу органів зору, слуху, пам'ять. Діти під час ігор та при співі набувають навичок правильного носового та ротового дихання, зміцнюються фізично.

Народні зимові ігри, зокрема музичні ігри, як весь дитячий фольклор, впливають на підвищення інтелекту дітей, сприяють їх фізичному, розумовому й загальному розвитку.

Участь у рухових іграх допомагає малюкам вчитися ходити, бігати, повзати, що впливає на нормалізацію роботи нервової системи, а отже, прививаються рухові навички, укріплюється опорно-руховий апарат,

з'являється м'язовий тонус, стимулюється розвиток психіки і мови дитини. У цьому полягає розвивально-терапевтична роль українських дитячих музичних ігор.



Рис. 1. На фото: Фуркало

Українська етнічна ігрова культура за допомогою фольклору, зокрема, прийому діючої співучасті дітей, легко створює фрагменти життя через моделювання гри, пов'язує реальні взаємини дітей та дорослих з ігровою ідеєю, відбувається залучення до пошукової діяльності, самостійності, розвивається фантазія, образне мислення тощо. А головне – відбувається відродження обрядових і мистецьких традицій, збереження традиційної пісенності, повернення молодим поколінням їх власної етнічної культури, можливість наслідування, а отже, збереження української національної культурної спадщини, що тісно пов'язане з патріотичним вихованням.

Використані джерела

1. Верховинець В. М. Весняночка [5-те вид.]. Київ : Музична Україна, 1989. 342 с.
2. Зимові свята – в Новий рік ворота / Упор. В. Демиденко, В. Осадча, Н. Плотнік та ін. Харків: Регіон-Інформ, 2003. 180 с.
3. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Вінніпег; Торонто, 1964. Т. 1. С. 69–70.
4. Радуйсь, земле, Коляда іде! Літературно-художнє видання / Автор-упорядник: Світлана Садовенко. Київ : ТОВ «Видавничий дім «Професіонал», 2018. 48 с.
5. Садовенко С. Іде зимонька снігами із піснями і танками! / Всеукраїнський часопис для педагогів-дошкільників «Дитячий садок» № 47 (575), грудень, 2010. С. 8.
6. Садовенко С. М. Зимові народні забави: ігровий практикум // Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського «Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки»: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції та методичні рекомендації, Київ, 21–22 жовтня 2010 р. Київ : ТОВ Видавництво «Сталь», 2010. 500 с. С. 270–285.
7. Садовенко С. М. Функції українських дитячих музичних ігор // Сучасний стан та перспективи розвитку народознавчої науки в Україні: Збірник матеріалів Круглого столу, присвяченого пам'яті В. Т. Скуратівського, Київ, 28 жовтня 2008 р. Київ : «Видавничий Дім Дмитра Бураго», 2008. 250 с. С. 193–214.
8. Садовенко, Світлана. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору: Навчально-методичний посібник. Київ : Шк. світ, 2008. 128 с.
9. Сосенко К. Культурно-історична постать Староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора. Львів: Накладом авт., 1928. Київ : СІНТО, 1994. 349, [4] с.

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),
доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України,
виконувач обов'язків завідувача кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв (*Doctor of Cultural Studies,*
Professor, Acting Head of the Department of Academic and Pop Vocals and
Sound Engineering Institute of Contemporary Art National Academy of
Management of Culture and Arts, Honored Art Worker of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);

Стеценко Ірина Борисівна (Iryna Stetsenko),
науковий співробітник Міжнародного науково-навчального центру
інформаційних технологій та систем НАН України і МОН України,
авторка технології «Логіки світу» для дітей 4–12 років
(*researcher of the International Scientific and Educational Center of*
Information Technologies and Systems of the National Academy of Sciences of
Ukraine and the Ministry of Education and Science of Ukraine, author of the
«Logics of the World» technology for children 4–12 years old)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);

ІНТЕГРАЦІЯ ВИДІВ МИСТЕЦТВА ЯК ІННОВАЦІЙНА ОСВІТНЯ ТЕХНОЛОГІЯ: ПІДРУЧНИКИ «МИСТЕЦТВО»

INTEGRATION OF ARTS AS AN INNOVATIVE EDUCATIONAL TECHNOLOGY: «ART» TEXTBOOKS

Підручник «Мистецтво» побудований на основі STREAM-технології. Це інноваційна освітня технологія, де вивчення природничих наук, технологій, конструювання й математики гармонійно поєднується з мистецтвом і роботою над змістом текстів. *Міжпредметна інтеграція* пронизує всі форми роботи з дітьми за STREAM-технологією.

Ми маємо допомогти дитині задіяти для пізнання світу відчуття та почуття, щоб вона могла якомога виразніше побачити об'єкти та явища навколишнього світу. Щоб дитина, відчуваючи, міркувала й діяла, споглядаючи – розуміла, милувалася й не шкодила. Адже дитина живе у світі емоцій, тому й пізнання світу через емоції для неї є природним.

Вразити, здивувати дитину – означає дати поштовх до поглибленого вивчення об'єкта, знов таки, через емоції. Наша мета полягає не в тому, щоб діти запам'ятали твори та прізвища митців, вивчили тонкощі технік.

Наша *мета* – навчати дітей відчувати мистецтво, порівнювати та обговорювати образи, створювати власні, мислити через образи, використовувати образне мислення й творчу уяву для пошуку нових знань, моделювання та прогнозування подій. Ми маємо зробити так, щоб діти полюбили мистецтво, і тоді вони вже із зовсім іншим настроєм вивчатимуть технології, які застосовують митці.

Саме тому на уроках діти зіставляють твори живопису й музику, малюють музику і під музику, наспівують з різним інтонаціями, вигадують мелодії, показують рухами образи, які створив композитор, інсценують, імпровізують тощо.

Різні джерела інформації можуть допомогти дитині відкрити різні грані явища або об'єкта. І тільки *порівняння і взаємодоповнення інформації створить цілісну картину*. Тож, дитина має вчитися аналізувати відчуте, розрізняти об'єктивне і суб'єктивне, перевіряти, наскільки її відчуття надійні, критично ставитися до відчутого, використовувати набуті вміння для отримання нових знань.

Активізувати пізнавальний розвиток дитини, навчити її дивитися й бачити, слухати й чути, спостерігати й відчувати світ навколо, помічати зміни в ньому і знаходити їхні причини допоможуть *відкрити запитання* (на які немає і не може бути єдиної правильної відповіді). Вони спонукають до міркування, висування власних ідей, знаходження нестандартних шляхів розв'язування, аналізування і, зрештою, критичного ставлення до отриманих результатів.

Засоби живопису, музики, танець можуть допомогти дітям побачити навколишній світ в усій його красі та багатогранності. Саме засоби мистецтва показують дітям, яким різним може бути світ довкола, усі яскраві барви та неповторні поєднання різних природних явищ. Звуки й барви гармонійно доповнюють словесний опис, і ми маємо можливість побачити світ «очима» художників, музикантів, архітекторів і додати свої враження.

Діти люблять досліджувати й імпровізувати, і ми даємо їм такі можливості у підручниках «Мистецтво».

Використовуючи *дослідницьке навчання*, вводимо дітей у ситуацію, показуємо проблему, аналізуємо, намагаємося її розв'язати, даємо нові знання, узагальнюємо нові поняття. Тоді діти розуміють, навіщо потрібні знання, як їх використовувати надалі.

На уроках використовуємо і відповідні форми роботи – досліди, імпровізації, самостійний пошук інформації, робота з хмарами слів тощо.

У підручнику багато уваги приділено формам роботи, де треба імпровізувати. Така діяльність не лише зацікавлює дітей, а й навчає брати на себе відповідальність за власні дії, швидко орієнтуватися в ситуації, вигадувати, як реагувати на зміни в ній, діяти нестандартно, не лякатися змін. Такі вміння стануть у пригоді завжди – у повсякденному житті та професійному, незалежно від обраної галузі діяльності. *Уміння імпровізувати необхідне творчим людям, а не простим виконавцям.*

Кожний урок пропонуємо починати з *привітання-імпровізації*. Це допомагає налаштуватися на урок, закріпити матеріал, показати дітям, що їм до снаги творчі завдання, які зазвичай виконують артисти й музиканти.

Виконуючи такі завдання, діти стають упевненішими у власних силах. *Головне* – спокійно ставитися до їхніх експериментів, спонукати їх діяти розкуто, допомагати долати страх перед виступами.

Хмара слів – водночас і *яскрава заплутана картинка*, яка дивує дітей і пробуджує їхній інтерес, і *дидактичний матеріал*, який допомагає розширити активний словник, зацікавити пошуком і поясненням нових слів, *наочний сучасний спосіб подання інформації*, а також цікавий *спосіб класифікації понять*, унаочнення асоціативних зв'язків.

Робота з хмарами слів може бути багатогранною та різноплановою. Вона буде доречною і *на початку вивчення теми*, коли треба занурити дітей у тему, активізувати їхні знання, разом пригадати, що вони вже знають, і *під час підбиття підсумку* для закріплення нових понять, уточнення знань, узагальнення вивченого.

Наведемо форми роботи з хмарию слів, які варто використовувати. Можна запропонувати дітям протягом вивчення теми створювати власну хмару слів (малюнок чи колаж), а наприкінці тижня порівняти та

обговорити їх. Можна створювати окрему хмару слів – що вразило, здивувало, сподобалося, про що хочеться дізнатися більше.

- Роздивіться хмару слів і знайдіть знайомі слова.
- Чи можете зрозуміти, що означають інші слова. *(Діти висловлюють здогадки, а протягом вивчення теми уточнюють інформацію.)*
- Намалюйте до всіх слів із хмари зображення, які допоможуть їх швидко пригадати.
- Що об'єднує зібрані у хмарі слова?
- Закрийте хмару слів і спробуйте пригадати всі слова. Хто пригадав більше?
- А тепер дивіться на свої малюнки до всіх слів із хмари та називайте їх. Чи всі зображення вдалі? Чому? Як покращити їх?
- Чим відрізняється вигляд слів у хмарі?
- Які слова написані більшими літерами, а які – меншими? Як ви думаєте, чому?
- Чи можете ви додати слова до хмари? Які саме? Якими літерами – великими чи маленькими – ви їх напишете? Чому?
- Роздивіться картинки у хмарі. Яким картинкам які слова відповідають? Напишіть їх.
- Зробіть із друзями хмару слів і малюнків за темою. Як ви її назвете?
- Порівняйте хмари слів.
- Чи будуть там слова, яких немає у цій хмарі? У кого таких слів буде найбільше?
- Які слова у хмарах повторюються частіше? Які трапляються лише у кількох хмарах? Які є тільки в одній?
- Складіть за хмарою слів діаграму. Яку інформацію вона може містити? Придумайте цікаві запитання до неї.
- Що треба зробити, аби слово на зображенні впадало в око?
- Чому таке зображення називають хмарою слів?
- Чи сподобалася вам хмара слів і завдання до неї? Чим саме?

У музиці немає чітких образів, як на картинах, тому для дітей з різними типами сприйняття інформації *важливо використовувати асоціації*, нав'язані різними видами мистецтва. Наприклад, можна запропонувати намалювати музичний настрій – мінор чи мажор, або ж показати його рухами, у танці чи пантомімі.

Адже одним дітям легше висловлюватися словами, для інших важливіший колір, хтось найкраще сприймає і подає інформацію у схемах і таблицях, стихія четвертих – звук і музика, а ще для когось важливий рух.

Майте на увазі, що насправді дуже важко зустріти дитину, яка належить тільки до того чи іншого типу. Йдеться лише про те, який канал сприйняття й вираження є для неї основним, визначальним.

Щодо особливостей організації уроків. Курс «Мистецтво» інтегрований, а це означає, що на уроках можуть з'явитися елементи будь-якого виду мистецтва. Тому кожний урок інтегрований. Тож сміливо використовуйте на уроках елементи різних видів мистецтва. Орієнтуйтеся на ваших учнів, на їхні інтереси, обізнаність, особливості сприйняття інформації. Малюйте образи, нав'язані музикою, продовжуйте дію на картині, інсценізуйте, вигадуйте комікси-пояснення тощо.

Останні два уроки кожної теми подвійні, тобто мають спільні назву й сюжет. Тому не варто чітко розмежовувати музичну та образотворчу діяльності. Зробіть однакові акценти на уроках і побудуйте їх відповідно до того, як розвиватиметься ваша робота з дітьми.

Зараз ставиться акцент на творчу роботу, виявлення та розвиток обдарувань дітей, тому під час різних уроків спонукаємо учнів до імпровізації, створення невеличких римівок, наспівування, вигадування мелодій і незвичайних технік живопису, фантазійного малювання, роботи над проектами тощо.

Спонукайте дітей створювати колекції творів, що сподобалися, – вернісажі картин (їх можна використовувати у повсякденні, наприклад, як фонові світлини на смартфон), плейлисти тощо.

Використані джерела

1. Стеценко І. Б., Садовенко С. М. Мистецтво : підруч. для 4 кл. закл. загал. серед. освіти / І. Б. Стеценко., С. М. Садовенко. Київ : Світич, 2021. 128 с. : іл.



м.

***Шлемко Ольга Дмитрівна
(Olga Shlemko),***
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та
акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси
Хоролець ІСМ Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України
(candidate of art studies, associate
professor, Professor of the Department of
Directing and Acting named after People's
Artist of Ukraine Larisa Khorolet's
National Academy of Management of
Culture and Arts)*
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)
електронна пошта: olgateren@ukr.net
конт. тел. (068)8854698, (050)8259162

МЕТОД АКТОРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТЕЛЛИ АДЛЕР

STELLA ADLER'S METHOD OF ACTOR TRAINING

Останнім часом спостерігається зростання інтересу до методів акторської гри, притаманних американській школі. Стелла Адлер (1901 – 1992) одна з найбільш відомих американських театральних педагогів, яка створила власний метод акторської гри, що ґрунтується на системі К. С. Станіславського.

Акторська кар'єра була цілком природньою для Стелли Адлер, оскільки вона народилася в акторській родині і є найбільш відомою представницею єврейсько-американської акторської династії Адлерів. Батьки Стелли – Якоб і Сара Адлери, були родом з Одеси, тривалий час

працювали в єврейському театрі і у 80-х роках XIX ст. емігрували до Сполучених Штатів Америки, де продовжили працю в ідиш-театрі. Акторами були також всі п'ятеро її братів і сестер.

Акторський дебют Стелли відбувся у віці 4 років, натомість акторська кар'єра завершилася в 1961 р. у віці 60 років. Зайнятість в театрі не завжди залишала достатньо часу для відвідування державної школи та навчання в Нью-Йоркському університеті. Однак це не завадило їй самій стати згодом театральним педагогом.

На Бродвеї С. Адлер дебютувала 1922 р. в ролі Метелика у виставі «Світ, у якому ми живемо» («The World We Live In»). Величезний вплив на неї справили вистави Московського художнього академічного театру (МХАТ), що на чолі з К. С. Станіславським гастролював в США у 1922-1923 роках. Вперше з елементами системи К. С. Станіславського молода акторка познайомилась під час відвідування в 1925 р. Американської театральної лабораторії (American Laboratory Theatre), заснованої колишніми акторами МХАТу Річардом Болеславським і Марією Успенською.

У 1931 р. С. Адлер стає акторкою експериментального, соціально орієнтованого театру Group, що став антиподом тодішнього комерціалізованого американського театру. Саме цей театр подарував американському театрові трьох визначних театральних педагогів, що стали творцями власних методів акторської гри – Лі Страсберга (1901 – 1982), Стеллу Адлер, Сенфорда Мейснера (1905 – 1997).

Однак під час роботи в цьому театрі у С. Адлер виникли протиріччя з режисером Лі Страсбергом, оскільки останній жорстко контролював манеру акторської гри, вважаючи, що головним спрямовуючим чинником для актора є емоції. Для того, щоб доказати неправоту свого опонента, С. Адлер в 1934 р. їде до Парижа, де протягом п'яти тижнів відвідує заняття з акторської майстерності К. Станіславського. На той час останній дещо переглянув свої погляди, вважаючи, що актор повинен творити за допомогою уяви, а не пам'яті, «що емоція з'явиться сама собою, якщо актор буде дотримуватись “дієвого стрижня” свого персонажа, втілюючи

наскрізну дію, що логічно веде до надзавдання» [1]. Це дало підстави С. Адлер по приїзді до Нью-Йорка звинуватити Л. Страсберга в неправильному трактуванні системи К. Станіславського. Стелла Адлер виявилась єдиною американською акторкою, яка навчалася у К. Станіславського.

На початку 1937 р. С. Адлер переїздить до Голлівуду, де протягом шести років під псевдонімом Стелла Ардлер (*англ. Stella Ardler*) знімається у кінофільмах. Водночас вона продовжує періодично брати участь у постановках театру Group аж до його ліквідації у 1941 р.

На початку 1940 р. в Нью-Йорку С. Адлер почала також викладати у Драматичній майстерні Ервіна Піскатора в Новій школі соціальних досліджень. Також вона викладала в «Нью-Йоркському університеті, Школі драми Єльського університету, а з 1949 року – у Студії акторської майстерності Стелли Адлер, яка зараз називається Консерваторією акторської майстерності Стелли Адлер на Манхеттені» [3].

У 1985 р. С. Адлер відкрила акторську школу Stella Adler Academy та театр у Лос-Анджелесі. Нині ця всесвітньо відома акторська школа називається Stella Adler Academy of Acting і готує акторів для театру, кіно і телебачення.

У 1988 р. С. Адлер опублікувала працю «Техніка акторської гри» («The Technique of Acting») з передмовою свого колишнього учня, одного з найвидатніших кіноакторів ХХ століття, двічі лауреата премії «Оскар» Марлона Брандо. Метод С. Адлер поділяється на три складові – **фундамент** (в основу методики покладено уяву), **роботу над персонажем** та **інтерпретацію сценарію**.

Усі три складові методу «становлять єдиний підхід – непростий, трудомісткий, що змушує актора віддаватися грі повністю. Він передбачає готовність змінюватися, розвиватися, рости. Для нього потрібне переконання, що особистісне зростання й акторський розвиток тотожні. Головне в ньому – не боятися мислити самостійно і приймати рішення» [1].

Основним джерелом акторської майстерності С. Адлер вважала уяву, а тому все, що актор робить на сцені має бути пропущено через «фільтр» уяви. Крім того, її методика ґрунтується «на постулаті, що акторська гра – це дія. Тому вона орієнтована на дію і виходить з того, що істину слід шукати в заданих п'єсою умовах» [1].

С. Адлер також спонукала студентів до розвитку мовного слуху, виховання мовного чуття, викорінювання мовних штамів та діалектизмів. Водночас вона була переконана, що окрім професійного зростання актор має розвиватися як особистість.

Дух і концепція методу Стелли Адлер криється в афоризмі «У вашому виборі ваш талант», який вона любила повторювати на заняттях зі своїми вихованцями.

Серед вихованців Стелли Адлер такі відомі актори як Марлон Брандо, Елізабет Тейлор, Джуді Гарленд, Долорес дель Ріо, Ліна Хорн, Роберт Де Ніро, Мартін Шин, Гарві Кейтель, Мелані Гріффіт, Воррен Бітті, Пітер Богданович та багато інших.

Очевидно, що варто дослухатись до поради Стелли Адлер тим, хто прагне стати актором: «Вимкніть телевізор і послухайте музику. Читайте хороші книги, читайте багато віршів, приєднуйтесь до тих, де ви можете читати один одному вголос» [3].

Особисте життя С. Адлер безперечно впливало на її творчість та професійну кар'єру. Вона була тричі одружена. Найбільший вплив на творчість С. Адлер мав її другий чоловік Гарольд Клерман, відомий американський режисер і драматичний критик.

Стелла Адлер пішла з життя 21 грудня 1992 р. у віці 91 року. У 2006 р. вона була удостоєна посмертної зірки на Алеї слави Голлівуду перед Театром Стелли Адлер.

СВІТЛИНИ



Рис. 1.

На світлині: Стелла Адлер в ролі Клер Портер.
Художній фільм «Тінь тонкої людини». 1941 р.



Рис. 2. На світлині: Стелла Адлер. 1935 р.



Рис. 3. На світлині: Стелла Адлер – театральний педагог.

Використані джерела

1. *Актерское мастерство: Американская школа; пер. с англ. М.Н. Десятовой; под ред. А. Бартоу. Альпина нон-фикшн, 2016. 405 с.*
2. *Flint P. Stella Adler, 91, an Actress And Teacher of the Method // The New York Times, December 22, 1992. URL: <https://www.nytimes.com/1992/12/22/obituaries/stella-adler-91-an-actress-and-teacher-of-the-method.html> (дата звернення: 16.06.2023).*
3. *Rothstein M. Stella Adler In Her Latest Role: Author // New York Times. September 4, 1988. URL: <https://www.nytimes.com/1988/09/04/theater/theater-stella-adler-in-her-latest-role-author.html> (дата звернення: 16.06.2023).*

*Храпаль Олена Юріївна (Olena Hrapal),
завідувачка вокально-хоровим відділенням
Запорізької дитячої школи мистецтв №4,
викладач-методист вищої категорії,
лауреат міжнародних конкурсів-фестивалів, член НВМС
(Member of the National Academy of Sciences,
Head of the vocal and choral department
Zaporizhzhia Children's School of Arts No. 4,
Teacher-methodologist of the highest category,
Laureate of international competitions-festivals).*

Науковий керівник:

Туріна Олена Андріївна,

доцент кафедри виконавських дисциплін №1 КМAM

(Research supervisor:

Olena Turina

Associate Professor of the Department of Performing Arts No. 1

)

ОНЛАЙН НАВЧАННЯ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

ONLINE TRAINING OF THE CHILDREN'S CHOIR COLLECTIVE

Актуальність теми. Сучасні події, зумовлені розповсюдженням у світі вірусу Covid-19 навесні 2020 р., та початком воєнного стану взимку 2022 р. спричинили в закладах мистецької освіти гостру потребу в організації дистанційного навчання, базових змін у традиційних її формах. У педагогічній спільноті постала нагальна потреба в набутті й апробації досвіду організації викладацької діяльності за допомогою цифрових засобів та комп'ютерних технологій. Безпосередньо викладачі вокально-хорових дисциплін опинилися перед потребою подолання проблеми проведення практичних групових занять в умовах дистанційного навчання, що зумовило виявлення цікавих педагогічних знахідок, зокрема створення віртуального хору. Причинами «розквіту» останнього слугувала потреба у зміні способу мислення та гостра необхідність збереження хорового мистецтва, що спонукало викладачів хорових колективів до вивчення проблем організації дистанційного хорової практики та швидкого опанування різних сучасних комп'ютерно-дистанційних

можливостей як належного забезпечення навчальних дисциплін «Хоровий клас, Хор, Ансамбль» в умовах дистанційного навчання.

Дослідження. Віртуальне мистецтва є продовженням технологічного мистецтва кінця ХХ ст. У науковій праці «Від технологічного до віртуального мистецтва» американський кінорежисер Френк Поппер простежує віртуальне мистецтво в гуманізації технологій, акценті на його інтерактивності, понятті мультисенсорного характеру (Popper, 2007).

Сучасні українські науковці А. Заболоцький (Заболоцький, 2016: 19–23), Ю. Іванов, О. Ольховська, Д. Ольховський (Іванов та ін., 2017: 58–62) у дослідженнях розглядали питання застосування комп'ютерних технологій дистанційного навчання у вищій освіті.

Захар Дубовий у дисертаційній роботі досліджував дистанційне навчання як сукупність сучасних інноваційних педагогічних та інформаційних технологій, зокрема мультимедійних, мережевих, музично-комп'ютерних, технологій електронного, комбінованого й змішаного навчання, що забезпечують доставку інформації в інтерактивному режимі від тих, хто навчає, до тих, хто навчається (Дубовий, 2019: 200).

Мета роботи. Незважаючи на деякі здобутки у вивченні питання дистанційної освіти, у мистецькій педагогіці донині бракує цілісного дослідження сучасної практики онлайн-навчання учнів вокально-хорових та музичних відділів та відділень, трансформації вокально-хорового мистецтва, застосування комп'ютерних технологій і, урешті-решт, появи віртуального хору.

Мета роботи аналізувати проблему і певні можливості у викладанні навчальних дисциплін хорового мистецтва під час онлайн навчання.

Основний текст. Українська музичної культури тісно пов'язана з хоровим мистецтвом, бо хоровий спів – вагоме надбання в духовності народу. Хор (грец. *χορός* – «натовп») – колектив співаків, які разом виконують який-небудь вокальний твір з інструментальним супроводом чи без нього (Музична енциклопедія, М., 1981).

У ХХ ст. внаслідок накопичення безцінного досвіду видатних хормейстерів-практиків і композиторської спадщини, формування професійної гілки дитячої хорової творчості та колективів любительського рівня, теоретичних і методико-виховних процесів «відкриття дитинства» дитяче хорове виконавство виокремлюється в самостійний вид із власною специфікою навчання, тембро-звуковими комплексами, репертуаром, функціональними й символічними знаками, набуваючи сьогодні статусу повноправної частини мистецького тезаурусу. У дитячому хорі синтезуються в «непростій сумі»: емерджентні властивості колективної творчої дії, загально хорового культурно-мистецького континууму з додатковою лінією специфічно-музичного емерджентного розвитку-становлення та іманентні емерджентні особливості дитячого образу світу з його «алогічними» стрибками, асоціаціями, перетвореннями. ігровими інтенціями, перманентним оновленням, «ангельською» щирістю-чистотою помислів та голосової тембральності, утворюючи ще один ряд емерджентних результативних виходів. Усе це зумовлює феноменологічний статус дитячого хору як виконавського явища, специфічної емерджентної цілісності, автономної мистецької одиниці, виховально-освітньої парадигми, культурного знаку.

Технічна комп'ютеризація ХХІ ст. принесла оновлення для світу хорової музики. Віртуальний хор – поняття нове та маловивчене. Дистанційна освіта – метод викладання, за яким учень та викладач фізично перебувають у різних місцях. Він передбачає поєднання різних інформаційних технологій: проведення аудіо- та відеоконференцій, обмін текстовими повідомленнями, демонстрацію електронних ресурсів різних форматів: презентацій, роликів, вебсторінок; обмін файлами, вебтури, опитування, тестування з миттєвою візуалізацією, можливостями збереження відеозапису для подальшого використання в навчанні.

Викладачів мистецьких шкіл освіти особливо цікавлять платформи, які б дозволяли бачити вихованців і те, що вони роблять. Засобами в реалізації завдань мистецької освіти стали ресурси, що насамперед забезпечують відеозв'язок та надають можливість викладачеві передавати

інформацію (знання, уміння, завдання, досвід) учневі за допомогою можливості чути та бачити один одного, зокрема такі цифрові сервіси, як Zoom, Skype, Viber, Telegram тощо. Серед прийомів дистанційної мистецької освіти доцільно використовувати: авторський блог, створення коротких онлайнроликів на різні теми, підготовку та розсилку аудіоповідомлень із завданнями (аудіозавдання для слухового аналізу, відеорозспівки), аналіз відео-, аудіозаписів, ресурсів; участь в інтернет-конкурсах.

Основною складністю дистанційного мистецького навчання є проведення групових занять для виконавських дисциплін, зокрема хору та хорового класу. Обмеження практичного контролю керівника хору за виконанням вокально-технічних вправ хористом, спотворений звук у зв'язку з уповільненням його передачі через різні швидкості інтернету, скривлена постановка корпусу та голови під час застосування електронних пристроїв, відсутність єдиного способу співацького дихання і звукоутворення тощо – нові диригентські труднощі в розвитку вокально-хорових навичок із метою досягнення краси та виразності звучання співочих голосів у процесі виконання хорових творів.

Безпрецедентність ситуації полягає в тому, що дистанційне навчання є єдиною можливою формою освітнього процесу, тоді як єдино можливою альтернативою дистанційній формі освітнього процесу – його призупинення.

Безумовно, створення віртуального хору в режимі «відео» могло б зацікавити хористів, проте ця робота потребує потужного комп'ютера і досить високого рівня підготовки фахівця в галузі комп'ютерних технологій.

Під час онлайн навчання опановування учнями хорових партій є тільки початком роботи над твором і не дозволяє почути звучання твору у хоровому виконанні. Велику роль в опановуванні програми має концертмейстер, який записує фонограму з прописаною мелодією кожної партії, та хорову партитуру, під час розучування якої учень відокремлює

свою партію. Гра хорової партитури концертмейстером допомагає учням дотримуватися одночасного темпо-метро-ритмічного ансамблю.

Розучування хорових творів та виконання їх а cappella без супроводу, тобто лише під власний спів, дає змогу учням розвивати та удосконалювати внутрішній музичний слух, інтонацію та вміння утримувати свою партію.

Досить цінним інструментом виступає відеофіксація для тренування учня як у аналізуванні своїх помилок так і для виступів перед публікою, оскільки учень набуває навичок вільно почуватися перед відеокамерою, може справлятися із хвилюванням, і як наслідок, володіє собою перед глядацькою аудиторією.

В умовах відсутності особистого спілкування нелегко підтримувати емоційний настрій учнів на творчість, переконливо та емоційно запропонувати учням варіанти розвитку музичного матеріалу, підказати цікаві рішення, надихнути на творчі пошуки.

Висновок. Проблема роботи з дитячим хором в аспекті опанування хорових предметів загострилась необхідністю їх викладання дистанційно, що зумовило пошуки форм і прийомів роботи з учнями, переосмислення традиційних та виявлення нових можливостей.

Відсутність живого спілкування між учнями та викладачами, труднощі в роботі з хором, компенсується новими знахідками:

- учні практикуються у нових навчальних форматах опанування навчального матеріалу (навчальні відео викладачів, обговорення питань у відеоконференціях), а отже, привчаються до самоосвітньої практики розучування хорових партій;
- опановують комп'ютерні технології – програми запису вивченого матеріалу, з наступним прослуховуванням, самоаналізом та обговоренням з викладачем;
- виявляють навички взаємодії і комунікації.

У групах, виконуючи спільно колективні, групові проекти, а також взаємодіючи з викладачем у форматах відео конференцій, відео консультацій (скайп, вайбер та ін.). Таким чином, існує реальна

можливість не тільки мінімізувати втрати у вивчення хорових дисциплін у онлайн навчанні, але й знайти нові ефективні форми роботи, які ґрунтуються на інформаційних технологіях.

Використані джерела

1. Васильєва, Л. Л. (2017). Досвід впровадження дистанційного навчання у фахову підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології.
2. Віртуальне мистецтво. Вікіпедія.
3. Дубовий З. Формування самостійності майбутніх вчителів музики у процесі дистанційного навчання. Кривий Ріг, 2019.
4. Карпенко Є. Дистанційне вивчення хорових дисциплін: втрати та знахідки.
5. Моторна О. Мистецтво дистанційно: втрачені можливості чи нові перспективи. Мистецтво і освіта, № 3.
6. Пігров, К. К. (1956). Керування хором. Київ: Держ. видав. образотворчого мистецтва і музичної літератури.

СТУДІ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ

STUDIES OF YOUNG RESEARCHERS



Багдасарян Рузанна Бабкенівна

(Ruzanna Baghdasaryan),

здобувачка магістратури (група МСМ 11-22)

кафедри режисури та акторської

майстерності імені народної артистки

України Лариси Хоролець Інституту

сучасного мистецтва Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв

(obtaining a master's degree (MSM group 11-22)

Department of Directing and Acting named after

People's Artist of Ukraine Larisa

Khorolets Institute of Modern Art National

Academy of Culture and Arts Managers)

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine).

Науковий керівник (Supervisor):

Шлемко Ольга Дмитрівна (Olga Shlemko),

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та

акторської майстерності імені народної артистки України Лариси

Хоролець ІСМ Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

заслужена артистка України (candidate of art studies, associate professor,

Professor of the Department of Directing and Acting named after People's

Artist of Ukraine Larisa Khorolets National Academy of Management of

Culture and Arts)

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛІЗАЦІЇ, ФОРМУВАННЯ ДУХОВНО-МОРАЛЬНОГО ОБЛИЧЧЯ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ШКОЛЯРІВ

THEATRICAL ART AS A MEANS OF SOCIALIZATION, FORMATION OF THE SPIRITUAL AND MORAL FACE AND NATIONAL SELF-AWARENESS OF SCHOOLCHILDREN

Соціальна компетентність особистості сьогодні є вагомим чинником гармонізації взаємин людини та соціуму, а також самоствердження

особистості. Формування соціальної компетентності у дітей шкільного віку – один із пріоритетів сучасної освіти. Значні можливості для соціального розвитку школярів мають технології, що ґрунтуються на використанні засобів мистецтва, у тому числі і театрального. Такі технології розкривають перед дитиною навколишній світ у його багатогранності та різноманітності, а це сприяє становленню їх соціальної компетентності, що полягає, насамперед, в успішному виконанні дитиною відповідних її віковій соціальних ролей. Театральне мистецтво має допомогти людині визначити своє місце у сучасних їй соціальних реаліях, досить складних і неоднозначних. Здавна різні форми театрального дійства є наочним і емоційним способом передачі досвіду в людському суспільстві. Театр завжди намагався осмислити світ, пов'язуючи минуле, теперешнє і майбутнє в цілісний досвід людства, встановити закономірності буття і передбачити прийдешнє. Театр як вид мистецтва став не тільки засобом пізнання життя, а й школою виховання підростаючих поколінь. Синтетичний характер театрального мистецтва є ефективним і унікальним засобом художньо-естетичного виховання учнів, завдяки якому дитячий театр займає істотне місце в загальній системі художньо-естетичного виховання. Враження, отримані від спілкування з мистецтвом, залишаються глибоко в підсвідомості на все життя. Саме в дитинстві людина починає моделювати свою картину світу.

Призначення театру для дітей – розвиток вільної, активної особистості, пробудження її творчого потенціалу. Тому особлива увага до театралізованої діяльності, яка допомагає сформувавши правильну модель поведінки дитини в сучасному світі, підвищити загальну культуру, познайомити дитину з дитячою літературою, музикою, образотворчим мистецтвом, правилами етикету, обрядами, традиціями, приділяється в освітній розвиваючій технології психолого-педагогічного проектування взаємодії дорослого з дитиною «Радість розвитку», що започаткована лабораторією психології дошкільника Інституту психології НАПН України. Згадане «психолого-педагогічне проектування взаємодії дорослого та дитини відкриває значні можливості в розвитку вільної

творчої особистості дитини, спроможності діяти самостійно, відповідно до ситуації; вчить застосовувати отримані знання на практиці, готує до розв'язання конкретних завдань у реальному житті; забезпечує дитині реалізацію власних можливостей відповідно її рівня розвитку» [1, с. 1].

Театралізована діяльність – це можливість розкриття творчого потенціалу дитини, виховання творчої спрямованості особистості, коли вчитель надає дітям можливість бути самостійними, творчими, стимулює пошук ними власних шляхів розв'язання проблем та практичного застосування надбаних знань і вмінь. Під час сприймання театрального видовища дитина є глядачем, у театралізованій грі вона – творець, актор, режисер; при підготовці театральної вистави – глядач, актор, сценарист, декоратор залежно від прийнятої ролі.

Сценічне мистецтво за своєю природою зумовлює розвиток почуття колективізму, навчає умінню підпорядковувати свої особисті інтереси загальній справі. Тобто дитина відчуває відповідальність, оскільки спільний інтерес залежить від кожного. В процесі спілкування з театральним мистецтвом народжуються та розвиваються емоційні переживання дитини, розширюються уявлення про особливості образотворчого та музичного мистецтва, які супроводжують сценічне дійство; удосконалюються психічні процеси: пам'ять, уява, мислення, розширюється світогляд та мовленнєве спілкування. У дітей розвивається пізнавальна культура, формується уміння творчого самовираження, розвивається здібність до використання прийомів імпровізацій, прагнення до перетвілювання, вміння від простого наслідування перейти до творчого само прояву. Розігруючи ролі, діти вчаться аналізувати добрі та погані вчинки, передавати своє ставлення до уявного героя, засвоюють зразки поведінки, розвивають уміння відчувати і розуміти партнерів, що, в свою чергу, дозволяє їм усвідомлювати почуття, потреби та поведінку інших людей.

Самореалізація дитини відбувається за умов, коли вона «живе за вимогами своєї сутності: задовольняє свою потребу в безпеці (повна сім'я, піклування, захист тощо); потребу в любові до себе (емоційне

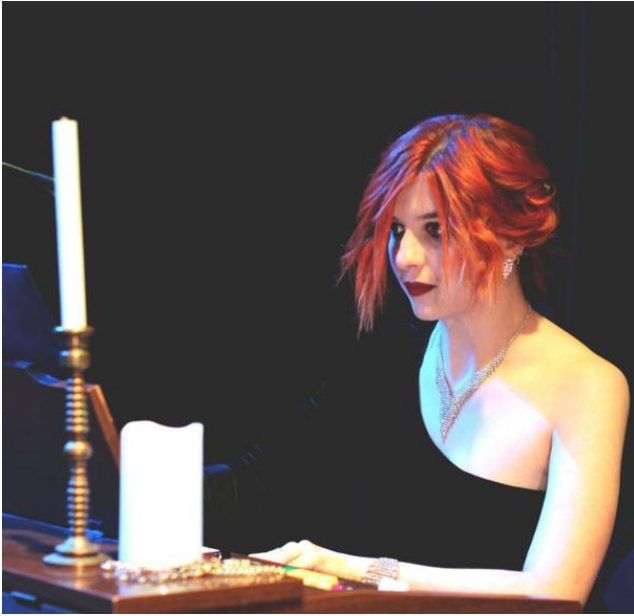
спілкування, ніжність, фізична ласка); потребу в навчанні (читати, писати, набувати знань у самообслуговуванні, засвоєнні правил поведінки, статевій ідентифікації та поведінці, у знайомстві зі світом дорослих і т. ін.); потребу бути собою (мати власні речі, свою територію, особисте життя, утверджувати себе в навколишньому світі)» [2, с. 199]. Якщо ці потреби з якихось причин не задовольняються, то діти затримуються у своєму розвитку, регресують, стають дратівливими, виробляють механізми психічного захисту або ж компенсаторні форми поведінки.

Отже, можна зробити висновки, що одним із засобів, що сприяють процесу соціалізації дітей дошкільного віку, є театралізована діяльність, у процесі якої розкривається емоційна, інтелектуальна сфера та чуттєво-образне мислення дітей, активізується фантазія та художня уява, мобілізується пам'ять та увага, розвиваються музичні та образотворчі здібності, які допомагають краще засвоювати інформацію, що надходить із суспільства, та орієнтуватися у відповідних ситуаціях. Коли дитина знаходиться в певному образі, то в неї виникає уявлення, сутність та оцінка того образу в якому вона знаходиться, а за рахунок цього формуються позитивні якості особистості, необхідні для успішної взаємодії з довкіллям та прийняття її у суспільстві. Тож залучення дітей дошкільного віку до театрального мистецтва сприяє їх соціалізації, засвоєнню певної системи знань, цінностей, норм, формуванню духовно-морального обличчя та національної самосвідомості.

Використані джерела

1. Корж Т. М. Упровадження освітньої розвивальної технології психолого-педагогічного проектування взаємодії дорослого з дитиною «Радість розвитку» у дошкільному навчальному закладі. С. 1–7. URL : https://repository.kristti.com.ua/wp-content/uploads/2016/07/Korz_h_Tehnologiya-Radist-rozvytku.pdf (дата звернення: 15.11.2023).

2. Уманець Л. Особистісні сюжети розвитку та психологічні ситуації // Основи практичної психології: підручник для студентів вищих закладів освіти / Панюк В., Титаренко Т., Чепелева Н. та ін. 3-е вид. Київ : Либідь, 2001. С. 191–206.



*Белкіна Маргарита Меружанівна
(Margarita Belkina),
магістрантка НАКККіМ
(Master's student NACAM)
м. Черкаси, Україна (Cherkasy,
Ukraine)*

**Науковий керівник:
Сєрова Олена Юріївна
(Olena Sierova),
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного і
естрадного вокалу та звукорежисури
НАКККіМ.
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)**

**«ПОПЕЛЮШКА» Е. ЛЛОЙДА-ВЕББЕРА ЯК ПРИКЛАД
СУЧАСНОГО МЮЗИКЛУ
«CINDERELLA» BY E. LLOYD-WEBBER AS AN EXAMPLE OF A
MODERN MUSICAL**

«Попелюшка», поставлена на Бродвеї як «Bad Cinderella» («Погана Попелюшка»), – це сценічний мюзикл на музику Ендрю Ллойд-Веббера та лібретто Девіда Зіпелла за книгою Емеральда Феннелла. Сюжетні зміни, адаптовані з однойменної класичної історії, включають переробку гендерних стосунків і тематичне дослідження ганьби краси. Попелюшка змінює свою зовнішність, щоб забезпечити кохання, але виявляє, що краще бути вірною собі.

Твір був написаний у 2019 році. Після початку попередніх показів у Вест-Енді в червні 2021 року вистави в Лондоні були призупинені через пандемію COVID-19; зрештою шоу відкрилося в серпні 2021 року і тривало до червня 2022 року. Попередні покази бродвейської вистави під назвою «Погана Попелюшка» почалися в лютому 2023 року, а прем'єра запланована на наступний місяць.

Британський композитор Лорд Ендрю Ллойд-Веббер досяг великих успіхів на терені музичного театру. Деякі його мюзикли йдуть понад десять років як у Вест-Енді, так і на Бродвеї. Найвизначнішою рисою його творчості, що, безумовно призводить до виконуваності творів

десятиріччями, як наприклад мюзикли «Привид опери», «Евіта», «Коти», є вміння йти в ногу з часом, уважно слідкуючи та застосовувати всі сучасні тенденції популярної музики. Звісно, не стала виключенням і остання його робота на сьогоднішній день – «Попелюшка».



Рис. 1.

На фото: Сцена з вистави «Bad Cinderella» у Вест-Енді в червні 2021 року

Пісня, в якій ми вперше знайомимось з головною героїнею мюзиклу «Bad Cinderella» і у якій заявляються усі основні лейттеми мюзиклу, написана у стилі R&B. Це не є дивним, оскільки цей стиль найбільше відповідає характеру героїні на початку мюзиклу, а сама пісня звучить вже третім номером.

З огляду на те, що в мюзиклі немає речитативів, і розвиток та розкриття персонажів відбувається в піснях, ми бачимо доцільним торкнутися сюжету мюзиклу. Отже, через те, що в місті краси Белвілі живе готична та грубувата дівчина Попелюшка, це місто програє конкурс краси. І його мешканці хапають Попелюшку, та прив'язують її до дерева в лісі. Саме тоді і звучить пісня «Bad Cinderella», у якій дівчина звинувачує жителів міста в тому, що вони називають її цим котячим іменем, та глузують з неї. Вона каже, що «зроблена з заліза і не буде підкорюватися

їх ідентичним стандартам», і якщо «містянам це не подобається», то хай «відчепляться від неї». Сама пісня написана в куплетній формі і складається з двох куплетів, бриджу та трьох приспівів. І поетичний текст щоразу змінюється навіть у приспівах.



Рис. 2.

На фото: Виконавці головних ролей Кері Хоуп Флетчер (Попелюшка) та Івано Турко (Принц)

Пісня написана в фа-мінорі. Приспиви звучать в однойменному мажорі, в останньому приспіві відбувається модуляція на пів тону вгору. Розмір 4/4, але ключ різаний. Тому темп пісні виходить повільний, що притаманно зазначеному стилю. Мелодія куплетів складається з акцентних стрибків. Її нерівність і деяка «рваність» підкреслює характер поетичного тексту, а також дає характеристику образу Попелюшки – дуже різкого, агресивного до оточуючих її людей. Мелодія приспіву навпаки включає в себе елементи соулу, вона протяжна, хвилеподібна, без стрибків. Вона вказує на подальші метаморфози, що відбуватимуться з дівчиною на шляху до прийняття себе. Тому саме приспів є основною

лейттемою Попелюшки у всьому мюзиклі та її перемоги над собою. Бридж написаний у вигляді хіп-хоп вставки, там відбувається ритмізована мелодекламація. Неоднорідність мелодичної лінії приводить до різниці фразування між куплетом і приспівом. Якщо, говорячи при-куплет, ми зазначаємо про короткі агресивні фрази, з акцентами кожні два такти, то вже приспів розрахований на довгу фразу, яка охоплює собою два поетичних рядки (8 тактів), та відсутність мелодичних акцентів. Кульмінація пісні приходить на кінець бриджу, початок останнього модуляційного приспіву, де відбувається модуляція – раптова, без ввідних акордів.

З цього можна почати говорити про складнощі, що виникають в процесі роботи над піснею. Інструментальна партія не дублює вокальну мелодію. Вона лише підтримує гармонічну та ритмічну структуру. Акордові акценти співпадають з акцентами в мелодії. Звісно, найважливішу роль в інструментальній партії відіграє ритм-секція (ударні, бас-гітара, ритм-гітара, клавішні). Виходячи з такого акомпанементу, у виконавця виникає перша технічна складність – відсутність мелодійної підтримки в акомпанементі. При цьому мелодійна лінія не є простою для інтонування, в ній багато стрибків, а в бриджі є стрибки на низхідний тритон і модуляція проходить саме у вокальній партії, без підтримки супроводу. Також, приспиви розраховані на володіння великим за обсягом диханням, оскільки цього вимагає фразування. Також доволі значним є діапазон пісні – від ля-бемоль малої октави до ми бемоль другої.

Ще зазначимо, що виконання мюзиклової пісні вимагає від виконавця передачі в першу чергу тексту, оскільки мюзикл не містить речитативів і зміст твору слухач дізнається саме з пісень. В цій пісню на кожну мелодичну долю приходить склад, немає розспівів. І відповідно до тексту має змінюватись характер голосу виконавця.

Найскладнішими для виконавця тут є три моменти. Перший – початок пісні. В ній немає вступу, тож виконавець має одразу сам вступити в ноту фа першої октави, що звучить в першу ж долю першого такту, і ще й є акцентованою. Другий – це останні два такти пісні, де виконавець має вперше взяти найвищу ноту твору – мі-бемоль другої

октави, зробивши стрибок на нону. І звісно, третім психологічно складним моментом для виконавця є остання нота твору, яка стоїть під ферматою, і в проспівуванні якої має відобразитися весь характер героїні – від прийняття власної свободи до агресії до навколишнього середовища.



Рис. 3.

На фото: Співачка Кері Хоуп Флетчер в ролі Попелюшки.

Отже, підсумовуючи розбір пісні «Bad Cinderella», можна зазначити що це мюзикловий твір, який вимагає від виконавця в першу чергу акторської майстерності, та вміння передавати через голос невірноважений емоційний стан героїні. Також, треба володіти повним вокальним діапазоном та різними виконавсько-стильовими особливостями R&B. Загалом в цьому мюзиклі звучать пісні, написані в різних стилях, від рок-балади до маршу. І вибір таких стилів не є випадковим, оскільки цільова аудиторія цього мюзиклу – підлітки, яким така музика до вподоби. Слід зазначити, що в історії розвитку жанру мюзиклу, «Попелюшка» є чи не єдиним прикладом цього жанру, спрямованим на подібну аудиторію. «Хітовий» приспів, тема якого звучить протягом всього мюзиклу та запам'ятовується з перших секунд, показує що навіть в вагомому віці Е. Ллойд-Веббер все ще створює музичні шедеври, які приходяться до душі слухачам та прихильникам жанру мюзикл.

Використані джерела

1. Ендрю Ллойд-Веббер. URL : <https://vmiremusiki.ru/endryu-lloyd-uebber.html>
(дата звернення – 22.11.2022)
2. Мюзкл «Попелюшка» від Ендрю Ллойд-Веббера. URL : <https://afisha.london/2020/08/13/myuzykl-zolushka-ot-endryu-lloyd-uebbera/>
(дата звернення – 22.11.2022)



Бондаренко Валерій Олександрович
(Valerii Bondarenko),
магістрант (Masters student)
кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки України
Лариси Хоролець Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
(Department of the direction and acting arts
named of Larysa Horolets 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

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України
(Professor of the Department of Directing and Acting arts named of Larysa
Horolets National Academy of Management of Culture and Arts,
Doctor of cultural studies, Professor, Honored Artist of Ukraine)
Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ XXI СТОЛІТТЯ

FEATURES OF THE FORMATION OF THE REPERTORY OF UKRAINIAN THEATERS OF THE XXI CENTURY

Значення репертуару в театральному мистецтві виходить за межі простої програми вистав. Він є інструментом комунікації між театром і аудиторією, а також важливим елементом культурного діалогу. Репертуар дозволяє досліджувати соціальні, політичні та культурні контексти, що, в

свою чергу, сприяє формуванню свідомості глядачів. Завдяки різноманітності репертуару, театри можуть адаптуватися до змін у суспільстві, відображаючи актуальні теми та виклики, які постають перед суспільством сьогодні.

Сучасний театр XXI століття – це синтез технологій, соціальної критики та катарсису повсякденності. Він стає простором взаємодії та активного втручання в реалії життя, де відбувається осмислення фактів і формування нових перспектив. Цей театр відображає ритм сучасного суспільства. Парадигма театру як чистої форми зазнала суттєвих змін під впливом сучасного візуального мистецтва, філософських концепцій, цифрових технологій та мас-медіа [1].

За роки незалежності український театр пройшов значний шлях розвитку і зазнав постійних змін. Сьогоднішній театр суттєво відрізняється від того, яким він був десять або п'ятнадцять років тому. Наприкінці 2000-х вітчизняний театральний ландшафт виглядав досить похмуро: посттоталітарна система державних театрів з художніми керівниками, що призначалися зверху і залишалися на своїх місцях довічно, з надмірно великими штатами акторів на мізерну плату, занепад студійного руху, а також естетична і тематична бідність репертуару. Загальний занепад став особливо помітним на фоні світової економічної кризи 2008 року. Театрознавці, вивчаючи цей період, зазначають, що «репертуарна політика державних театрів формувалася в залежності від невибагливих смаків платоспроможної аудиторії. Внаслідок цього, основними жанрами стали мелодрами та комедії, які нагадували серіали, але з деякою драматичністю» [2].

Сучасні тенденції в репертуарі українського театру відзначаються різноманіттям жанрів і форм, які відповідають актуальним суспільним запитам. По-перше, спостерігається значне відродження класичних творів, які адаптуються до сучасних реалій, що дозволяє глядачам по-новому осмислити знайомі сюжети. По-друге, сучасні українські п'єси здобувають популярність, відображаючи соціальні проблеми, політичні виклики та питання ідентичності. Театри активно співпрацюють з молодими

авторами, що сприяє появі нових голосів у театральному мистецтві. Потреба, використання новітніх технологій, таких як проекції, інтерактивні елементи та мультимедіа, стало невід'ємною частиною театральних вистав, надаючи їм нової динаміки та виразності. Крім того, театри звертаються до тем, пов'язаних із культурною спадщиною та національною ідентичністю, що сприяє формуванню глибшого зв'язку з глядачем. Ці тенденції створюють платформу для діалогу та роздумів про важливі соціальні питання, роблячи український театр актуальним і зрозумілим у сучасному контексті.

Тематичне різноманіття українських театрів є яскравою особливістю сучасного театального мистецтва, що відображає широкий спектр соціальних, культурних і політичних проблем. Багато вистав присвячені актуальним соціальним питанням, таким як війна, пам'ять, ідентичність і права людини. Це дозволяє глядачам зануритися в глибокі і часто болючі теми, що стосуються сучасного життя. Українські театри активно досліджують історичні події та культурні традиції, намагаючись осмислити власну спадщину. Через призму історії театри вивчають сучасність, ставлячи важливі питання про національну ідентичність. Особливу увагу приділяють темам любові, сімейних стосунків та міжособистісних конфліктів. Ці універсальні теми залишаються близькими кожному глядачу, що робить вистави зрозумілими. Також театри експериментують з формами подачі матеріалу, використовуючи новітні технології, інтерактивність і крос-жанрові підходи. Це відкриває нові можливості для вираження складних ідей та емоцій.

Український режисер М. Терещенко підкреслює, що під час читання п'єси режисер керується своїм світоглядом і сприймає художній твір через власну призму. Він зазначає: «Було б наївно вважати, що режисер читає п'єсу без особистих переконань. Коли текст торкається його душі, думки автора викликають безліч вражень і асоціацій, які залишаються в пам'яті. Перші враження – позитивні чи негативні – своєю несподіваністю закарбовуються в пам'яті і стають основою для творчого процесу. Хороше перше враження є запорукою подальшого успіху... Під час сприйняття

авторського тексту відбувається первинний аналіз і синтез, в результаті якого формується враження. У подальшій роботі цей процес поглиблюється... Вистави можуть відтворюватися і жити багато років, але завжди еволюціонують. Кожна наступна вистава відрізняється від попередньої. Гра настільки багатогранна й різноманітна, що, переглядаючи одну й ту ж виставу кілька разів, глядач щоразу відкриває для себе нові грані п'єси, яка завжди залишається унікальною і неповторною, так само як і виконання актора. На те, як розкривається зміст твору, впливають зміна історичних обставин, склад виконавців та атмосфера в залі. Як і раніше, сучасних глядачів, насамперед, цікавлять драматичні конфлікти, свідками яких вони є самі», – зауважує режисер [3].

Становлення українського театру стало ключовим елементом культурного розвитку країни, оскільки він відображає не лише художні досягнення, а й соціальні трансформації. Протягом років театр служив майданчиком для вираження національної ідентичності, допомагаючи суспільству осмислити свою історію та культурну спадщину. В умовах незалежності український театр почав активно реагувати на сучасні виклики, ставши простором для дослідження актуальних тем, таких як війна, права людини та соціальні проблеми. Завдяки цьому він не лише зберігає традиції, але й стає інноваційним, вводячи нові форми та технології, які збагачують театральну мову.

Таким чином, український театр відіграє важливу роль у формуванні культурного дискурсу, спонукаючи глядачів до роздумів і діалогу. Його розвиток сприяє створенню спільноти, здатної обговорювати й осмислювати складні питання, що постають перед суспільством. У підсумку, театр стає не лише місцем мистецтва, а й активним учасником соціально-культурних процесів, що визначають майбутнє України.

Використані джерела

1. Бурнашов І. Ю. Сучасні виміри українського театру. Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого. 2020. 20 с.
2. Гайшенець А. Український театр у пошуках сенсу: зради і перемоги останніх 10 років. URL:

https://ukr.lb.ua/culture/2019/12/25/445743_ukrainskiy_teatr_poshukah_sensu.html

(дата звернення 22.09.2024).

3. Терещенко М. С. Режисер і театр. Київ: «Мистецтво» 1971. 158 с.



Вологіна Катерина Сергіївна
(Kateryna Volohina),
*здобувачка магістратури кафедри
режисури та акторської
майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
(Masters degree, 2nd year of study of
Directing and Acting named after Larisa
Khorolets National Academy of
Management of Culture and Arts).*

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),
*професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор
культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України
(Professor of the Department of Directing and Acting National Academy of
Management of Culture and Arts, Doctor of Cultural Studies, Professor, onored
Artist of Ukraine)м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

МЮЗИКЛИ: ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ВИНИКНЕННЯ

MUSICALS: HISTORICAL BASIS OF EMERGENCE

Років двадцять тому Отто Шнайдерайт, автор «Книги про оперету», розпочав її з жартівливих парадоксів: «Оперета – найвідоміший вид мистецтва. Оперета – найменш відомий вид мистецтва. Оперета відома всім, бо всім відомі оперети. Оперета не відома нікому, бо ніхто не знає, що таке оперета».

Офіційною датою народження жанру мюзиклу історики театру вважають 1943 р., коли в майбутньому «серці мюзиклів» на Бродвеї

відбулася прем'єра вистави «Оклахома!», яку спочатку за традицією було названо авторами композитором Річардом Роджерсом і лібретистом Оскаром Гаммерстайном «музичною комедією».

Після прем'єри, яка пройшла з грандіозним успіхом і яку критики і глядачі сприйняли як абсолютно інноваційну, таку, що руйнує усталені традиційні канони музичних спектаклів, форму, авторами було запропоновано новий для позначення жанру термін «Musical», що став надалі самостійним сценічним жанром.

Це сталося не випадково. По-перше, спектакль композиційно була єдиним цілим, оскільки лібретистові вдалося відчувати специфіку нового жанру. У ній були відсутні традиційні для музичних вистав того часу, не пов'язані з сюжетною лінією, окремі вставні, так звані, дивертисментні вокальні, дивертисментні, хореографічні та вербальні номери.

По-друге, всі компоненти вистави існували нерозривно: єдиний сюжет, виписані характери героїв, музичне, вокальне і танцювально-пластичне рішення підкреслювали і розвивали загальну безперервну лінію сценічної дії.

І, нарешті, в рамках простої і невибагливої фабули – кохання, що спалахнуло між місцевим жителем, ковбоєм-скотарем Керлі Маклейном і молодою дівчиною Лорі Вільямс, яка приїхала із сусіднього штату Міссурі працювати на власній фермі, авторам вдалося повести розмову про основоположні в усі часи і для всіх людей на планеті людські цінності. Таких як любов, соціальна спільність, почуття патріотизму. Недарма через кілька років після прем'єри одну з пісень вистави було оголошено офіційним гімном штату Оклахома.

Реалістичний театр кінця XIX ст. розробляє систему сценічного переживання в пропонованих обставинах, заданих драматургом. Здавалося, що такий канонізований психологічний театр має послабити позиції музики, видовищності, театральної естрадності. Їх цілком можна було вигнати з класичного драматичного театру, оголосити атрибутами низького жанру.

Якщо в драматичному театрі автори п'єси і постановники поступово підходять до розкриття психологічного стану героя п'єси, всіх її персонажів через вчинки, поведінку її персонажів через вчинки, поведінку, монолог чи діалог, то в естрадному театрі і, зокрема, в мюзиклі вокальний або пластико-хореографічний номер часто демонструють емоційний стан персонажа на даний момент. Тим самим, можна говорити про те, що відбувається свого роду загальмовування, а часом і зупинка розвитку дії. Саме через це мюзиклу в драматургії потрібний більш динамічний і агресивний за дією поступальний імпульс.

Відтак, в цьому полягає головна причина того, що мюзикли можуть бути засновані на канонічних сюжетах класичної театральної драматургії Мігеля Сервантеса, Чарльза Діккенса, Шолом-Алейхема, Бернарда Шоу, Вільяма Шекспіра, які рясніють тим, що сьогодні на естраді прийнято пов'язувати з англійським поняттям «екшн», – гостросюжетною дією і зміною місць цієї дії, але ніколи на психологічних драмах. При цьому ми бачимо, що важливим фактором є те, що дії часто додає динаміки яскрава лірична лінія романтичних любовних стосунків головних героїв, якісно осучаснених за психологією і світовідчуття лібретистами, а за сучасними музичними інтонаціями та ритмічною структурою – композиторами.

Ця думка може бути підтверджена великою кількістю постановок мюзиклів. Найяскравішим прикладом можливостей трансформації класичної драми «Ромео і Джульєтта» стало перероблення сюжету Вільяма Шекспіра Артуром Лоренцом і Леонардом Бернстайном у найяскравіший романтичний мюзикл «Вестсайдська історія». Його прем'єра відбулася на сцені бродвейського театру «Winter Garden» у 1957 р. і пройшла понад 750 разів, перш ніж вирушила в тріумфальне світове турне. Перенесення дії в часі із середньовічної Верони на вулиці сучасного Нью-Йорка, де відбувається протистояння двох вуличних банд, проте дозволяє авторам мюзиклу зберегти головне в сюжетній лінії мюзиклу – неможливість з'єднатися через кланові міжусобиці двом люблячим серцям. Нові Ромео і Джульєтта постають в образах юнака –

американця польського походження Тоні та пуерториканської дівчини Марії, що належать до різних ворогуючих молодіжних угруповань.

Розвиток музичного театру – це історичний розвиток театральної вистави у поєднанні з музикою, який сформував в інтегрованій формі сучасного музичного театру, що поєднує пісні, розмовний діалог, акторську гру і танець. Хоча музика була частиною драматичних вистав з давніх часів, сучасний західний музичний театр сформувався з кількох попередніх напрямків, що розвивалися протягом кількох століть, аж до 18 століття, коли в Англії та її колоніях з'явилися баладна опера і пантоміма як найпопулярніші форми музичних розваг.

Історія виникнення мюзиклів налічує кілька століть і пов'язана з розвитком музичного театру, драми та популярної музики.

Розглянемо розгорнуту історію цього жанру. У стародавні часи музика, спів і танці були невід'ємною частиною театральних вистав, особливо в релігійних і культових церемоніях. Звідси витoki мюзиклу починають свій шлях.

У Стародавній Греції хорові пісні та музичні оркестри відігравали важливу роль у драматичних постановках, таких як трагедії та комедії. Ці музичні елементи підтримували дію на сцені, посилюючи емоції та збагачуючи смисловий контекст.

У Середньовіччі релігійні театральні вистави, звані містеріями і моралітетами, включали музичні компоненти. Містерії – це драматизовані версії біблійних історій, а моралітети – алегоричні п'єси, що вивчали моральні уроки. Музика, спів і танці використовувалися, щоб привернути увагу і підкреслити важливі моменти в сюжеті.

В епоху Ренесансу і бароко був більш витончений підхід до інтеграції музики і драми. Опера, що з'явилася в Італії, об'єднала музику, спів і драму в художнє ціле. Вона була одним із перших проявів мюзиклу, хоча в більш формалізованій формі.

У XIX столітті в Європі набула популярності оперета – легкий жанр із комічними елементами та танцями. Оперета вплинула на розвиток мюзиклів, вносячи елементи веселоців і розваг.

Загалом ранні прояви мюзиклу являли собою симбіоз різних мистецьких елементів – драми, музики, співу й танцю. Ці елементи супроводжували дію на сцені, посилюючи емоції персонажів і збагачуючи смисловий контекст твору. Музику і спів використовували для підкреслення важливих моментів у сюжеті, а також для залучення глядачів у дію, що відбувається на сцені.

Використані джерела

1. Садовенко С. М. Мюзикл у культурно-мистецькому просторі: від минулого до сучасності // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Дванадцятої Міжнарод. наук.-творчої інтернет-конф., м. Київ, 15 травня 2019 р. / за заг. ред. Н. Д. Белявіної. Київ : НАКККіМ, 2019. 139 с. С. 81–86. Режим доступу : https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Konferencii/2019_kulturno-mystecke_seredovysche_tvorchist_ta_tehnologiyi_materialy.pdf
2. Садовенко С. М. Естрадознавча рефлексія мюзиклу як жанру сучасного мистецтва: функції, особливості, впливи // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Київ. націон. універ. кул. і мист. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 03 листопада 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. 182 с. С. 134–136. Режим доступу : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Akademiia/Vydannia/konferentsii/2022_Kultura_mystetstvo_suchasnyi_naukovyi_vymir.pdf



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, в.о.
завідувача, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та
звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і
мистецтв, заслужений діяч мистецтв України (doctor of cultural studies,
professor, Acting head, professor of the department of academic and pop vocals
National Academy of Culture and Arts Management,
Honored Artist of Ukraine)
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
NEBYLYTSLI»

Розглянуто важливий аспект успішного функціонування Всеукраїнського проекту 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.*

Реалії ХХІ століття 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 реалізується низка мистецько-едукативних програм: Міжнародний пленер «Арт-Палітра», Мистецький проєкт «Art-weekend», Міжнародний мистецький проєкт «Портрет Музею», громадська Школа мистецтв та Едукативна 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.

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 реалізується 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 (Лл. 2).



*Лл. 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; 17], Бориславський сирітський будинок «Оріана» [7; 16], 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 [19], 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 реалізувати 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 інституціях 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.

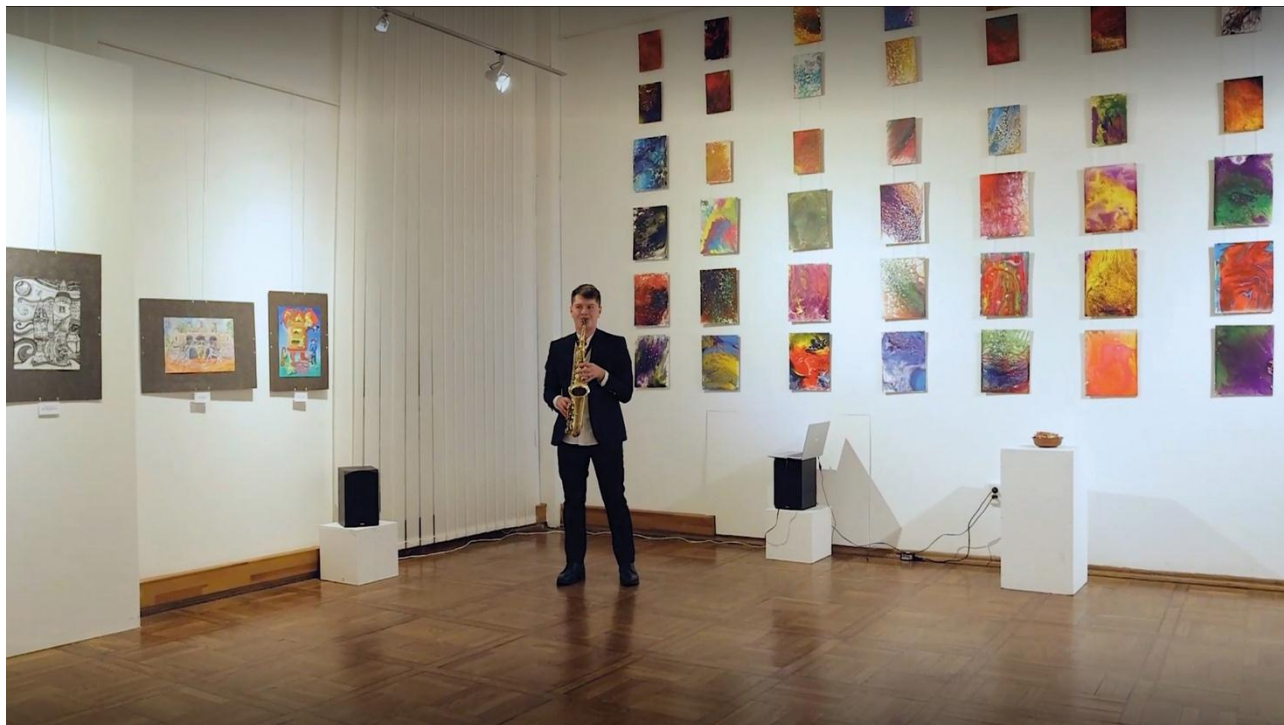


Лл. 3. Урочисте відкриття Всеукраїнського проєкту для молодих митців «ПРОСТО НЕБИЛИЦІ»-2019 у Львівському палаці мистецтв. Зліва направо члени кваліфікаційної колегії та учасниця арт-івенту: керівник кафедри мистецької едукaції Інституту малярства і мистецької едукaції Університету КЕН Наталія Копитко (Краків, Польща); живописець-фотохудожниця Мар'яна Демчук (Цюріх, Швейцарія); лавреатка II ступеня Аліна Певнева (Северодонецьк, Україна); скульптор, старший викладач кафедри рисунку та живопису Київського національного університету технології 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.

Одним із давніх виставкових партнерів в історії «ПРОСТО НЕБИЛИЦЬ» є арт-галерея Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого у Києві (Лл. 4).

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 (Лл. 5).



Лл. 4. Виставка робіт учасників інклюзивної програми «Арт-палітра» у техніці рідинного живопису під час Уроцистого 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.

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.



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

Унікальним форматом Проекту 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 Проекту, самовідданому професійному виконанню та постійному пошуку нових взаємокорисних контактів на рівні міжнародного культурного діалогу Всеукраїнський проект 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-sendetskyu/> (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 Любінь. *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 проекту 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 (Yurii Hvozdz),
*аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв, заслужений
артист України (Ph.D. student of the National
Academy of Culture and Arts Management,
Honored Artist of Ukraine)*
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine),
dmz2122.uhvozdz@dakkkim.edu.ua

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

*доктор культурології, професор,
в.о. завідувача, професор кафедри
академічного і естрадного вокалу та
звукорежисури Національної академії*

*керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України
(doctor of cultural studies, professor, Acting head, professor of the department
of academic and pop vocals National Academy of Culture and Arts
Management, Honored Artist of Ukraine)*
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

СОПЛКОВЕ МИСТЕЦТВО ТА РЕПЕРТУАР КОНЦЕРТНОГО ВИКОНАВЦЯ

COMMUNITY ART AND THE REPERTORY OF THE CONCERT PERFORMER

У статті розглядається роль репертуару концертуючого сопілкаря, процес підбору та адаптації як вже відомих творів (композицій), так і маловідомих для широкого загалу, та виконавців зокрема. Перелічені основні засади, на яких базується підбір нотного матеріалу з урахуванням специфіки та можливостей інструменту.

***Ключові слова.** Сопілкове мистецтво, репертуар концертного виконавця, аерофони, артист оркестру народних інструментів, «троїсті музики», поліінструментальність.*

Сопілка, як складова сопілкового мистецтва є духовним надбанням українського народу, проявом його ідентичності та самобутності. В умовах сьогодення підбір репертуару, адаптація вже існуючих творів, аналіз загальних тенденцій у фольклорі та у сопілковому мистецтві

зокрема, зумовлює рівень успішності та сприйняття аудиторією творчості виконавця-сопілкаря.

Переживши певну «еволюцію» та вдосконалення, сопілка з середини ХХ ст., поступово охоплює все більше коло професійних музикантів та майстрів з виготовлення музичних інструментів. До таких знаних та відомих майстрів як: Д. Демінчук, М. Тимофіїв, Д. Левицький звертаються за порадами сопілкарі та аранжувальники українського фольклору. Співпраця майстра з виготовлення інструменту і концертуючого музиканта призвела до появи ансамблю сопілок: пікколо F dur, прими C dur, альт G dur, тенора F dur, баса C dur так і окремих сопілкових строїв, на потребу виконавця, та адаптації звучання сопілки в оригінальних тональностях. Супутні аерофони також набули більш уніфікованого вигляду.

Сопілкарі починають грати класичні твори, обробки сучасних композиторів, перекладення з інших інструментів. Репертуар та технічна можливість інструменту дозволяє грати як фольклор України та народів світу, так і адаптовані під сопілку твори.

Палітра репертуару сопілкаря надзвичайно різноманітна: фольклор Гуцульщини, Буковини, Подніпров'я, музичні награвання, обрядові та весільні мелодії, польки, козачки, танці, притаманні тій чи іншій місцевості. Певні відбитки на творчість накладають умови та задачі, які перед собою ставить концертуючий сопілкар. Соліст, артист оркестру, виконавець в складі «троїстих музик» та інших музичних форм, зумовлює ту репертуарну політику, яка відповідає концепціям та стилістиці колективу, регіону, музичного закладу. Розглядаючи перелічені особливості та напрямки, а також можливості окремого виконавця, підібрати якусь універсальну палітру концертуючого сопілкаря практично не можливо. Сопілкар даючи сольний концерт у супроводі фортепіано, чи оркестру, базуючись на традиціях виконання та загальних законах сцени, намагається показати себе якомога більш різнопланово, та різножанрово: твори світової та української класики, обробки народних мелодій танців, загальну тематику виступу.

Артист оркестру народних інструментів, нажаль, далеко не завжди може проявити індивідуальність, показати своє вміння володінням інструментом, хоча роль сопілкаря-оркестранта, теж дуже важлива в контексті звучання українського оркестру народних інструментів.

Троїсті музики – жанр найбільш органічний та вдалий для концертуючого сопілкаря в якому талант виконавця може розкритися повною мірою. Широкий вибір вже виданого нотного матеріалу, можливість для творчого пошуку та інновацій робить цей жанр найбільш привабливим та універсальним для виконавців.

Невід’ємним елементом концертуючого сопілкаря стає його полі інструментальність – володіння супутніми аерофонами: фрілка, тилинка, окаріна, дуда (волинка), най (Пан-флейта), дводенцівка. Все вищезазначене як і індивідуальна майстерність виконавця, здатність до опанування тих чи інших супутніх та близьких аерофонів формує напрям і перелік основних джерел музичного «нотного» матеріалу сопілкаря:

- Твори для сопілки з оркестром, які вже видані;
- Обробки та аранжування для сопілки, які ще не видані але використовуються;
- Переклади з інших музичних інструментів, та адаптація для сопілки;
- Музика сприйнята «на слух» – почута та зафіксована в нотах, опрацьована та адаптована до можливостей інструменту.

Таким чином, репертуар концертуючого сопілкаря залежить від вищеперерахованих чинників та особистої майстерності.

З вищезазначених чинників, які можуть впливати та визначати репертуар сопілкаря найбільш важливими є такі: індивідуальна майстерність музиканта; різножанровість; робота над творами для сопілки, як виданими так і такими що збереглися в рукописах та на аудіо-носіях; пошук нового репертуару; здатність опановувати супутні аерофони; самостійна адаптація музичних творів (перекладення для сопілки, окарини, ная, фрілки тощо); участь у конкурсах та фестивалях;

комунікативність та взаємодія з іншими сопілкарями, майстрами з виготовлення інструментів, музичними колективами.



Годлевський Володимир Олександрович
(*Volodymyr Godlavsky*),
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв (*Ph.D. student*
of the National Academy of Culture and Arts
Management)

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

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

доктор культурології, професор, в.о.

завідувача, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та
звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і
мистецтв, заслужений діяч мистецтв України (*doctor of cultural studies,*
professor, Acting head, professor of the department of academic and pop vocals
and sound engineering National Academy of Culture and Arts Management,
Honored Artist of Ukraine)
м. Київ, Україна (*Kyiv, Ukraine*)

**ФОЛЬКЛОРНІ ЕЛЕМЕНТИ У ДЖАЗОВІЙ ІМПРОВІЗАЦІЇ
НА ПРИКЛАДІ ВЛАСНОГО ТВОРУ
(Імпровізація в стилі джаз-фольк-рок)**

**FOLKLORE ELEMENTS IN JAZZ IMPROVISATION
ON THE EXAMPLE OF OWN WORK
(Improvisation in the style of jazz-folk-rock)**

Народний музичний фольклор країни чи народності має специфічні структуру та колорит, який класифікують і ставлять його на окрему ланку світової музики. Саме фольклор дає невичерпне джерело творчого натхнення багатьом композиторам. Популяризація народного мелосу призводить до збільшення і збагачення музики, її попиту та актуальності, поєднанням та компоюванням з різними стилями та напрямленнями в сучасній авангардній та естрадній музиці. Поряд з обробками і

інтерпретаціями українських народних пісень важливе місце займають оригінальні авторські композиції у джазовій, рок і поп-музиці, засновані на фольклорному матеріалі. В баянній літературі зазначене поєднання стилів здійснили вітчизняні майстри композиторської ідеї: А. Білошицький, В. Власов, В. Губанов, В. Зубицький, В. Рунчак, В. Подгорний та ін. Наприклад, В. Зубицький (I та II джаз-партити, Присвячення А. П'яццоллі, «Від Фанчеллі до Гальяно»), А. Білошицький (фантазія-капричіо на теми Гершвіна) демонструють органіку джазових елементів для авторських творів, поєднання фольклору і джазу, в яких призводить до зближення в аспекті мистецтва імпровізації. Справжня творча асиміляція з фольклором досягає цілі, якщо вона відбивається не тільки в національному характері теми, а й в її імпровізаційному розвитку, коли споріднення фольклорних елементів з джазом знайдено не за зовнішнім темпераментом, а за більш глибокими музичними ознаками. Успішне опрацювання зазначеного напрямку потребує від композитора (чи імпровізатора) знання сучасної джазової музики й одночасно специфіки своєї народної музики, а від виконавця досконалого вивчення стилю гри на народних інструментах. Засобів звернення до фольклору може бути багато. Виконання джазу ставить виконавцем своєрідні завдання, з використанням національної ритміки, мелодики, гармонізації, з використанням народного інструментарію як вдалого показника поширення сучасної музики, а також сучасних прийомів гри на них. Так, наприклад, ударно-моторні баянні засоби (удари руками по корпусу, грифу, кришці, міху) застосовані В. Власовим у його джазових композиціях для баяну імітують ударні інструменти джаз-ансамблю, використання нових міхових прийомів у сучасній джазовій музиці підкреслює ідею поєднання ритмічної спрямованості до яскравого вираження матеріалу (збивки ритмічного матеріалу – ритмічна група ансамблю).

У 80-ті роки ХХ століття в Європі, а наприкінці – в Україні, поширюється стильовий напрямок *World music*, що містить джазову, рок і поп-музику і використовує фольклор різних народів світу. Унікальним

музикантом, який використовує всі типи взаємозв'язків фольклору з джазом у своїй творчості є кримсько-татарський гітарист – віртуоз Енвер Ізмайлов. У його творчості неможливо відокремити джазові тенденції від народних, але головне в тому, що Е. Ізмайлов не наслідує: у нього немає ніяких установок на музичні авторитети у світі джазу, поп і рок-музики. Основним методом розвитку матеріалу Е. Ізмайлова є джазова імпровізація в злитті з фольклорною варіантністю і з імпровізаційність сучасної електронної музики, в тому числі рок-музики. Характерна риса фольклору, – відсутність чіткої межі між виконавцями і аудиторією стала фундаментальною особливістю усієї естрадної музики, зокрема джазу і рок-музики. Саме в цих напрямках найбільш сильною є спрямованість на слухача, на його сприйняття, на залучення його на спільне музикування, на об'єднання в єдиному креативному акті. Це сприяє об'єднанню, підкріпленому не раціональною, а емоційною образністю.

Ще один представник фольклорно-естрадної музики, бандурист-віртуоз, імпровізатор та експериментатор композиторської ідеї – Роман Гриньків. Саме він є представником нової генерації молодих виконавців-імпровізаторів. На початку 90-тих років він записав великий диск із джазовими музикантами. В його творах гармонійно поєднана ідея синтезу фольклору та імпровізації. Завдяки новим прийомам гри та застосування нової інтерпретаційної думки розширюють можливості інструменту, а також глибину оволодіння ним, яке потребує від виконавця-імпровізатора досконалості.

Саме на цьому ми і хочемо провести паралель використання фольклорних елементів та імпровізації в сучасній джаз, рок, поп музиці на прикладі власного твору, в якому використано багато сучасних прийомів гри та звуковидобування, його приналежність до стилю World music, а також використано фольклор не тільки українського колориту, а ще елементи мугаму, які належать до східної музики.

Головна ідея твору є співставлення фольклорних елементів двох культур-української та східних народів. Процес розвитку тематичного матеріалу даного твору бере за основу на початковому протиставленні

двох тематичних сфер у другому розділі, а також органічному їх синтезуванні в третьому. Форма твору складається з трьох розділів:

Вступ

I частина

II частина:

а) імпровізація

б) токато

III частина

Кода

Вступ і перший розділ (частина) містять у собі елементи джазової мелодики та гармонії. Використання гострих та активних ритмів в початковому матеріалі підкреслює бажання автора відтворити динамічну атмосферу сучасності. Після ритмізовано-гармонічної ідеї у вступі (матеріал 1-го розділу) розвивається у вигляді репризних елементів, але в різних тональних планах. Використання такого викладення матеріалу в постійній модуляційній формі дозволяє більш яскравіше та контрастніше виділити драматичну лінію першого розділу (див. рис. 1, 2).



Рис. 1. Приклад постійної модуляційної форми

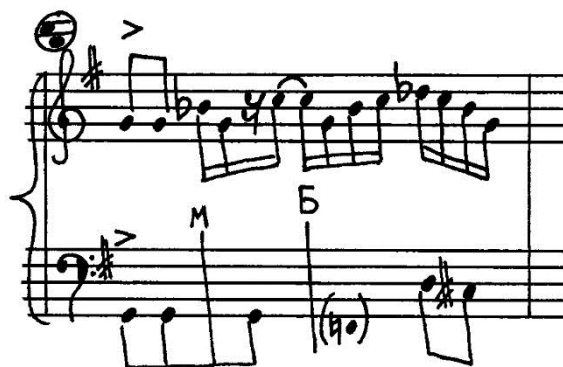


Рис. 2. Приклад постійної модуляційної форми

Наприкінці першого розділу постійні модуляційні елементи приводять в початкову тональність твору *e-moll*. Матеріал постійно динамізується, додавання до основної мелодії квартового тону(див. рис. 3). Це надає мелодизму більш різкого контрасту з попереднім матеріалом, а також динамічний розрив в фактурі, з обов'язковим використанням регістрової палітри(див. рис. 4).



Рис. 3. Приклад додавання до основної мелодії квартового тону.

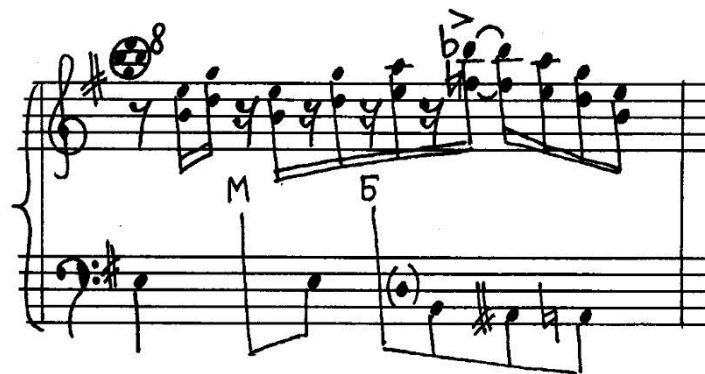


Рис. 4. Приклад з використанням регістрової палітри.

Ритмічна основа яскраво підкреслює енергійну спрямованість думки розділу, до останньої ноти є пульсуючим джерелом використання джазової гармонії як засобу сучасного музичного мистецтва.

Перший розділ є цілком завершеною думкою, який дає величезний контраст до наступного розділу з повністю протилежними засобами виразності, ідею та художнім планом.

Початок другого розділу викладений в формі імпровізації. Саме тут переплітаються дві лінії різних етносів: українського та східного. Тому

імпрізована форма є засобом вираження думки автора при такому матеріалі та художньому плані розділів.

Український мелос викладений в формі каденції, це дає ідею продовження і розширення, а також варіювання цієї теми.

Наступна східна мелодика, яка продовжує формування першої, написана в формі мугаму. **Мугам** – це музичний жанр або музичний твір у східних країнах, де основою мелодики є східні лади (близько 70 видів), а також імпрізована форма викладення матеріалу. Схожість ладу двох, але різних за фольклором тем дає певну художню ціль і розкриття колориту. Окремим засобом, більш подібним на східну мелодику та інструментарій, який використовується для виконання мугаму (дудук, саз, зурна, даф) є прийом нетемперованого гліссандо на баяні. Підтягування та опускання верхньої та нижньої ноти імітує природу інструменту та також його тембральні можливості. Саме для цього був підібраний регістровий фон. М'яка регіровка підкреслює цей колорит (фагот і кларнет), дрібна мелізматика та артикуляційне мислення до основного тону дають можливість розвивати думку, підводячи її до більш розширеного матеріалу зі стійкою ритмічною основою (див. рис. 5).

Наступне переплітіння двох тем, підкреслене зміною гармонії та ритмічного малюнку дає більш фактурне забарвлення матеріалу і підготовку до розвитку в більш сучасному варіанті та розробці в подальшому загостренні драматичного конфлікту між двома темами (див. рис. 5, 6).

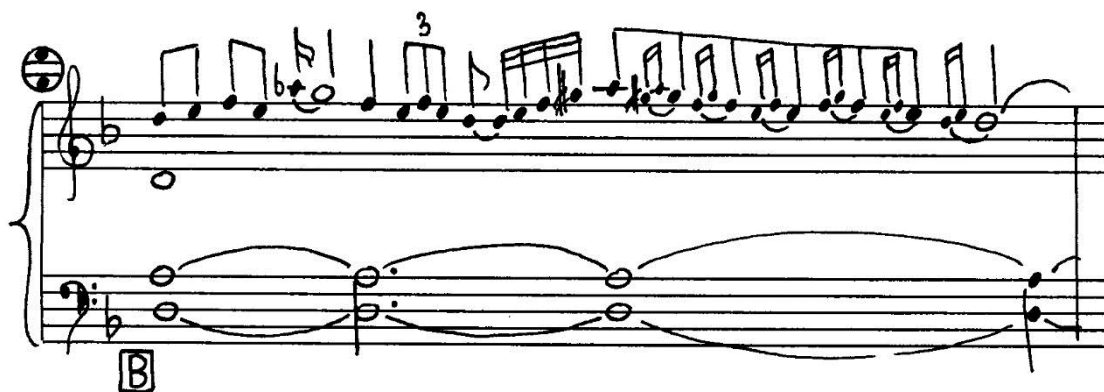


Рис. 5. Приклад розширення матеріалу зі стійкою ритмічною основою.

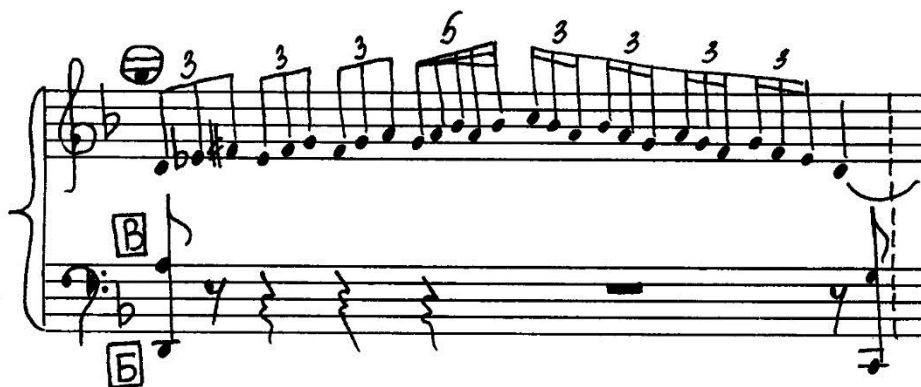


Рис. 6. Приклад переплетіння двох тем.

ТОКАТА. Контрастною зміною фактури та ідеї є другий підрозділ другого розділу. Це токато – віртуозна п'еса чи частина в швидкому темпі, чіткому ритмі, в якій переважає ударна акордова техніка. В XI – XVIII ст. токато була твором імпровізованого характеру. Саме тут автор передає ритмічну забарвленість мелодії та різну гармонічну функціональність (див. рис. 7).

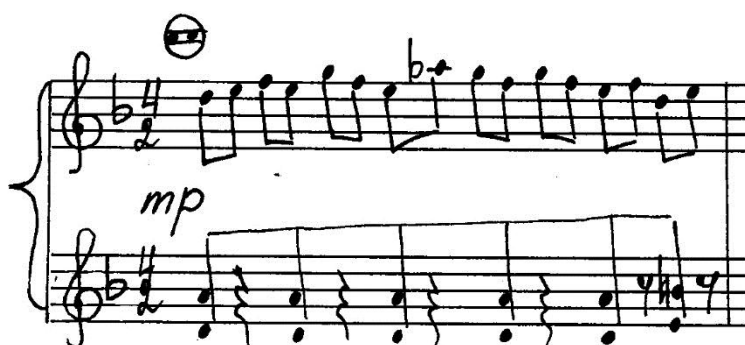


Рис. 7. Приклад ритмічної мелодії та різної гармонічної функціональності.

Це є своєрідним продовженням ідеї розробки і переплітання двох тем, які контрастують одна з одною. Теми викладені в одному темпі і єдиній ритміці. Засобами розвитку матеріалу є тембральні зміни (якщо на початку токати використаний регістр «баян», то пізніше використовується «фагот», «орган», а в кульмінаційних місцях «тутті»), тональний план (початок токати в d-moll, середина в g-moll, уривками b-moll, кульмінація і перехід до наступного розділу в d-moll), а також фактурний розвиток (на початку використовується перша та друга октави, в середині – велика,

мала, 1, 2 октави, у кульмінаційних місцях – найбільший діапазон між лівою і правою руками)(див. рис. 8, 9, 10).



Рис. 8. Приклад засобів розвитку матеріалу.



Рис. 9. Приклад засобів розвитку матеріалу.



Рис. 10. Приклад засобів розвитку матеріалу.

Особливим моментом токати є її ідейний розвиток. Матеріал підрозділу викладається пластами з постійними перехідними зв'язуючими елементами. Таке варіювання теми додає більш стрімкого розвитку в кульмінаційній частині. Після кульмінації трапляється обвал діапазонного матеріалу, який призводить до більш спокійного викладення не в темповому аспекті, а в контрастному і динамічному(див. рис. 11).



Рис. 11. Приклад контрастного та динамічного викладення.

Це початок останнього пласту, який з'єднає 2 та 3 розділи. Він дуже швидко набирає динамічного масштабу і тембрального забарвлення, який призводить до пульсуючого завершення розділу. Додатковими засобами є прийом тремоло, який підкреслює енергійну активність (див. рис. 12). Елементом з'єднання двох розділів є проведення теми, яка стане основною в третьому розділі. Це тема українського танцю **аркан**, тільки викладена в змінному викладі з східним мелодизмом.



Рис. 12. Приклад прийому тремоло.

В цілому в даному підрозділі форма токати прослуховується від початку до кінця. Продовжить цю безперервну лінію розвитку твору логічно продовжена і більш ширше викладена наступна ідейна розробка твору з використанням більш енергійних ритмів джазової гармонізації та динамічного підсилення тематичного матеріалу.

Третій розділ за своєю структурою нагадує форму варіації. На початку викладена тема (українській танець аркан), у сучасній гармонії та

ритмічному супроводі з подальшим переходом до варіаційної частини, яка розвивається завдяки постійному підвищенню кожного проведення матеріалу на секунду вгору (g, a, h, cis, dis) та регістровому додаванні (спочатку «фагот», потім «орган») з постійним ростом динамічної гучності. Вкінці розділу викладений фінал твору, побудований на акордовій техніці в правій руці та синкопованому ритмі в лівій. Динамічне нагнітання досягається завдяки проведенні теми матеріалу кожного разу на малу терцію вгору(див. рис. 13, 14).



Рис. 13. Приклад фіналу твору.



Рис. 14. Приклад фіналу твору.

Кінець фіналу зроблений в формі перерваної кульмінації. Завдяки появі нової хвилі, яка стрімко розвивається і підводить ще ближче до кульмінації, енергійна сторона не втрачає свого нагнітання, а навпаки підносить 3 розділ до логічного завершення і підготовки до останнього викладення матеріалу-коди(див. рис. 15).



Рис. 15. Приклад перерваної кульмінації.

Логічним відгуком початку твору, його тематики, драматизму і ідейного змісту є кода. Саме тут використано матеріал початку (1 розділ) тільки в зміненому фактурному та динамічному аспектах. Відгук сучасної музики залишає за собою право домінувати і підкреслити зв'язок початку і кінця твору, їхньої належності щодо жанру твору, а також його естрадного спрямування (див. рис. 16).



Рис. 16. Приклад початку коди.

ВИСНОВОК. На прикладі власного твору зроблений аналіз оригінальної композиції на фольклорній ладовій, інтонаційній основі, прийомах виконання. В українській естрадній музиці широко використовується підхід до фольклору на різних рівнях:

1. жанр, автентичний музичний матеріал, виконавська манера, народний інструментарій з відповідними прийомами гри, ладова основа, ритмічні та інтонаційні звороти;
2. синкретичне начало, варіативне мислення в розвитку матеріалу, переінтонування, проникнення у фольклорний колорит. На прикладі

поєднання національної манери виконання з фольклорними елементами відбувається поширення напрямку World music як прояву загальної тенденції глобалізації.

Як із синтезу негритянської та європейської культур виник джаз і рок, так і, завдяки тенденції глобалізації в музиці, можуть привести до формування нових течій, що будуть поєднувати в собі естрадну музику (без розподілу на джаз, рок і поп музику) із фольклором народів світу. В частині розгляду власного твору зроблені опрацювання фольклорного матеріалу, а також виявлені особливості, насамперед у зверненні до архаїчних пластів фольклору, у передачі виконавської манери (вираженої в первинному стані), використання народних інструментів або ж їх тембрів чи прийомів гри на них. Також у естрадній композиції зустрічається цитування фольклорного матеріалу, його різнопланове забарвлення і осучаснення вже вказаними прийомами. В творі було застосовано сучасні знахідки на інструменті (нетемпероване гліссандо, рикошет, широкий спектр тембральних барв, агогічні розширення), а також проведення однієї ідеї скрізь весь твір, не перериваючи ідейного розвитку композиції.

Сьогодні світова естрадна музика приймає ті риси фольклору, які є символічними і значущими для будь-якої культури світу. Внаслідок особливої демократичності естрадної музики, взаємопроникнення з фольклором сприяє популяризації даного явища, його своєрідному оновленню, народження нових стильових напрямків естрадної музики, ще більшого попиту його серед слухачів та зацікавлення серед професійних виконавців як в Україні так і в сучасному світі.

Горова Віталія Олександрівна (Vitaliya Horova),
здобувач освіти за освітньо-науковим рівнем доктор філософії
кафедри культурології та інформаційних комунікацій
Інституту практичної культурології та арт-менеджменту
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Doctor of Philosophy degree holder
Department of Cultural Studies and Information Communications
Institute of Practical Cultural Studies and Art Management
National Academy of Culture and Arts Managers)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)
098-364-22-31

ПРОДЮСУВАННЯ МУЗИЧНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПРАКТИК ЯК ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ ЇХНЬОГО ІСНУВАННЯ

PRODUCTION OF MUSIC AND LEISURE PRACTICES AS AN IMPORTANT ASPECT OF THEIR EXISTENCE

Вивчаючи поняття дозвілля ми можемо побачити його важливість у перспективі історичного розвитку культурних та мистецьких цінностей та надбань суспільства. Порівнюючи епохи та різноманіття культурних прошарків населення, активною складовою їх повсякденного життя є сфера дозвілля: чільне місце займає саме музичне дозвілля, оскільки воно може охопити в собі різні креативні прояви окремої особистості та соціального прошарку в цілому.

Вагомими культурологічними працями є наукові роботи, що описують історію зародження та розвитку, функції, види та вплив дозвілля. Але не менш значущою складовою сфери дозвілля є його продюсування, яке поки залишає простір для наукового осмислення та культурологічного зацікавлення. Актуальність подібних досліджень обумовлена теоретичною та практичною значущістю для сфери дозвілля та для конкретних культурно-дозвіллевих закладів: для розробки, створення оригінальних задумів та проведення дозвіллевих практик, які вони забезпечують.

Сучасний соціокультурний простір багатий на різноманітні культурні практики, саме тому сфера продюсування є важливою, тому що

від неї безпосередньо залежить існування останніх. Оскільки дозвіллі практиці присутні у житті кожної людини, як у представника окремої культури, вони супроводжують її протягом життя, допомагають у формуванні свідомої особистості та містять у собі культурний код окремої нації. Поява нових форм креативної індустрії та дозвіллі сфери неодмінно підіймає проблему організації та проведення їх серед різних прошарків населення та пошуку зацікавлених учасників. А культурні практики щодня стають важливішими у сучасному суспільстві, соціокультурному просторі, оскільки на їх основі відбувається формування сучасної людини – її особистісних рис та чеснот, стилю її життя та поведінки, її цінностей та ставлення до інших культурних груп та спільнот. Поняття «культурні практики» увійшло в науковий обіг в 70-ті роки ХХ століття завдяки культурологічно-соціологічним працям представників Бірмінгемської школи. Вони досліджували такі культурні практики як туризм, реклама, шопінг, футбол та інші, пов'язані з повсякденним буттям людини і показали, що це світ комфортного, зрозумілого у своїх межах існування, і саме в ньому відбувається сенсотворення, а не у сфері «високої культури», що працює з ідеалами, високими Істинами, Абсолютом [1]. Тобто, саме дозвіллі практики лежать в основі культурних практик тому що саме вони і складають основу культури суспільства. Кожна з перерахованих практик потребує ретельної організації за для свого існування, а особливої значущості просування цих проєктів набуває, якщо у основі дозвіллі практики лежать музичні жанри. В такому випадку продюсування може набути небувалого об'єму, оскільки багатожанровість та універсальність музики дає для цього плідну основу.

Продюсування в сфері дозвілля, а тим паче музичного дозвілля, є доволі молодою структурою, яка потребує особливого ставлення до себе як суспільства так і його керівної верхівки. Якщо поняття продюсування та продюсерська діяльність – це діяльність, що направлена на організацію та рішення поставлених завдань, що направлені на реалізацію проєкта, то зрозуміло, що продюсування у сфері дозвілля – це складний та

багаторівневий процес.

Аналізуючи музичне дозвілля через призму його засад у соціокультурному просторі минулого та сучасності можна побачити, що продюсування музично-дозвіллових практик фундується на музиці. На етапі підготовки проєкту музика лежить в основі івенту, вона є фундаментом для тематики, стилю, місця проведення та інших деталей. Рекламна кампанія музичного дозвілля може використовувати психологічний вплив музичних творів для потужнішого зацікавлення представників різних прошарків суспільства незалежно від їхньої культурної приналежності. Проведення музично-дозвіллевого івенту також забезпечує продюсер, який має знати весь процес організації роботи.

Підводячи підсумки вищесказаного можна зробити висновок, що культурологічне осмислення мистецьких проявів дозвіллевої сфери через призму продюсерських засад дозволяє зрозуміти та дослідити можливості музичних івентів соціокультурного простору сучасності, які неможливо уявити без організаційної діяльності продюсерів. Успішне проведення музично-дозвіллевого проєкту залежить від професійності продюсера та його розуміння своєї діяльності, знання усіх деталей та аспектів культурно-дозвіллевої сфери та творчого підходу до вищезгаданого івенту.

Використані джерела

1. Меднікова Г. С. Концепт «культурні практики» та його роль в трансформації сучасної культури. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 7 : Релігієзнавство. Культурологія. Філософія.* 2017. Вип. 37. С. 30-39.
2. Чекалюк В. Основи продюсерської діяльності, РНП, ІМВ НАУ. Київ, 2012. 16 с.

*Грицюк Ірина Юріївна (Iryna Hryciuk),
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Ph.D. student of the National Academy of Culture and Arts Management)*

ДЖАЗОВІ ГУРТИ ГАЛИЧНИНИ В 30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

JAZZ BANDS OF HALICHINA IN THE 30S OF THE 20TH CENTURY

Проаналізовано творчість перших джазових бендів на території західної України 30-40-х років на прикладі колективів «Тea-джаз» та «Ябцьo-джаз».

Ключові слова: український джаз, джаз бенд, «Тea-джаз», «Ябцьo-джаз», Львів, Генрик Варс, Леонід Яблонський.

Музична культура країн колишнього СРСР, на початку та середині ХХ століття зазнала серйозних реформ. Центральна та східна Україна потерпали від потурань та утисків з боку радянської влади, західна Україна від утисків з боку Польщі.

Обмеження в репертуарі пісень, критика влади, зобов'язувала музикантів шукати способи їх обійти.

В 20-і роки на території Галичини активно гастролювали іноземні артисти (Мар'ян Демар, Стефан Вітас, Мечислав Фогга та багато інших). Львів'яни тяжіли до європейської культури та організовували дозвілля, спираючись на стиль країн Заходу. На таких зібраннях-концертах виконувались різноманітні італійські і німецькі класичні твори, пісні польських композиторів (Тадеуша Фалішевського, Генрика Варса тощо), а також джазові стандарти.

З часом, через радіо приймачі (що ловили польське радіо), платівки, музиканти відчували потребу створення власної інтерпретації джазу.

Нерідко на львівській сцені виступали польські джазові гурти, вклад яких, можна вважати початком розвитку майбутнього українського джазу. Що й зумовило появу легендарного бенду «Ябцьo-джаз».

«Ябцьo-джаз» або також називають «Джаз-капела Леоніда Яблонського» була одним з перших гуртів, що виконували джазові композиції українською мовою.

Колектив виник в 30-х роках ХХ століття. Саме тоді музика переживала черговий злам стилів та напрямків, а українська музика потребувала трансформацій під впливом модерних віянь. Тому декілька студентів-музикантів Львівської національної академії імені Миколи Лисенка (на той час вищого музичного інституту) вирішили створити власну групу.

Бенд складався з молодих студентів вищого музичного інституту ім. М.Лисенка Леоніда Яблонського – засновника, керівника та скрипаля; композитора та акордеоніста Богдана Весоловського, піаніста Анатолія Кос-Анатольського, виконавця та композитора Степана Гумініловича та солістки Ірени Яросевич.

Гурт «Ябцьо-джаз» були першим невеликим джазовим колективом в складі якого були лише скрипка, акордеон, фортепіано і вокал. Незважаючи на це, репертуар був доволі широким.

Бенд виконував твори українською («Ми гайдамаки», Параска», «Ти і твої чорні очі», «Прийде ще час», «La Paloma»), польською мовами («Личаківське танго»), деякі джазові твори були перекладені і виконувались українською мовою.

«Ябцьо-джаз» виступали у львівських кав'ярнях та різних тематичних вечорах. Творчість артистів швидко набувала популярності та їх почали запрошувати на щорічні бали та вечірки, де розважались заможні львів'яни.

Крім того, гурт виступав на популярному карпатському курорті в Гребеневі, куди часто приїздили іноземці.

Гурт проіснував відносно недовго та в 1938 році вони розпались.

Аудіо записів з піснями залишилось небагато, зокрема, «Ми гайдамаки», Параска», «Ти і твої чорні очі», «Прийде ще час», «La Paloma», «Личаківське танго» та інші.

Ще одним джазовим бендом на Львівщині був колектив при Львівській філармонії «Львівський Теа-джаз» (театральний джаз) під керівництвом польського композитора Генрика Варса у 1940 році.

Г. Варс був професійним музикантом, піаністом, композитором, засновником польського джазу в воєнні часи. З початку нападу Німеччини на Польщу та після полону Варс переїздить до Львову, де продовжує свою творчу діяльність.

Композитор привіз багато власних джазових творів, джазових стандартів, що були невідомі українцям. «Теа-джаз» (театральний джаз) в своїх виступах поєднував музичні номери з театральними постановками, зокрема оперетою.

Колектив, складався із двадцяти однієї особи, серед яких були відомий польський артист і конферансьє Євгеніуш Бодо, Ірена Яворська та багато інших. Бенд виконував джазові стандарти та твори самого Г. Варса. Серед яких були: «Umówiłem się z nią na dziewiątą» («Домовився з нею на дев'яту»), «Zakochany złodziej» («Закоханий злодій»), та, безсумнівно, найвідоміший – «Tylko we Lwowie» («Тільки у Львові»). Для радянської України 30-40-х джаз став роком проявом свободи та непокірності. Не дивно, що в джазовому стилі, влада дуже швидко розпізнали небезпеку. Напряму який розцінювали як ідеологічну зброю, а тому всілякими способами намагалися знищити і заборонити будь які його прояви.

Попри намагання влади стримати популяризацію джазу, цей музичний стиль активно розвивався навіть у тодішніх умовах. На прикладі таких різних на перший погляд бендів як гурт «Ябцьо-джаз» та великий джазовий оркестр «Теа-джаз» можна прослідкувати тенденцію виконавців до розширення музичних рамок та поєднання нового жанру з рідними українськими мотивами.

Використані джерела

1. Беспала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ: Міленіум, 2014. Вип. XXXIII. С. 339–346.
2. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ : Музична Україна, 2015. 336 с.
3. Гордійчук М. М. та ін. Історія української музики. Київ : Наукова думка, 1989.

4. Кінус Ю. Ю. З історії джазового виконавства / Ю. Ю. Кінус Вид. Фенікс, серія: Музична бібліотека. М., 2008. С. 376.
 5. Войченко О. М. Стан та розвиток джазової музики в Україні: 60 – 70-ті роки ХХ ст. / О.М. Войченко / [Електронний ресурс]. Режим доступу: nbuv.gov.ua>portal/soc_gum/Vdakk/2011_4/42.pdf
 6. Житкевич А. Останнє танго. [Електронний ресурс]. Режим: meest-online.com
3. Чекалюк В. Основи продюсерської діяльності, РНП, ІМВ НАУ. Київ, 2012. 16 с.



*Гузієнко Ірина Дмитрівна (Iryna Huzienko),
магістрант II курсу навчання кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Masters degree, 2nd year of study of Directing and
Acting named after Larisa Khorolets National
Academy of Management of Culture and Arts)*

Науковий керівник (Supervisor):

Шлемко Ольга Дмитрівна (Olga Shlemko),
кандидат мистецтвознавства, доцент, професор
кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси

Хоролець ІСМ НАКККиМ, заслужена артистка України (candidate of art studies, associate professor, Professor of the Department of Directing and Acting named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets National Academy of Management of Culture and Arts)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

СЦЕНІЧНА ДОЛЯ ВТІЛЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

STAGE FATE OF THE EMBODIMENT OF THE DRAMA OF MYKOLA KULISH

Драматурги завжди намагалися «розповісти авторську хроніку мистецького спротиву проти хаосу, драматургічної «війни» з війною, яка вилилась у тексти та якісь дії з ними, які воювали змістами і волонтерили, гібридували і ширились» [1, с. 1].

На думку М. Л. Кореневич «драматургія М. Куліша мала «інноваційний» характер для української літератури. Увібравши у себе

психологізм та інтелектуальність драм Лесі Українки, «європеїзм» В. Винниченка, розмаїту образність п'єс О. Олеся, засвоївши кращі досягнення європейського драматичного і театрального мистецтва (драматургія Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Стріндберга, М. Метерлінка, А. Чехова, Л. Піранделло, Б. Брехта, К. Чапека, В. Маяковського та ін.), поділяючи творчі пошуки Курбаса, зорієнтованого на модернізацію українського театру, Куліш спромігся створити самобутню модерну драму» [2, с. 1].

Микола Куліш створив самобутню українську модерну драму епохи революційного відродження. Вона була сповнена духом, протестом та сміливим експериментом з боку українського драматурга.

Кулішівською драматургією захоплювалось багато режисерів. Наведемо короткий історичний опис сценічних втілень його творчого доробку:

- 1926 рік, вистава за однойменною п'єсою «97», режисер М. Тінський, Одеський музично-драматичний театр;
- 1928 рік, вистава за однойменною п'єсою «Народний Малахій», режисер Л. Курбас, театр «Березіль»;
- 1929 рік, вистава за однойменною п'єсою «Мина Мазайло», режисер Л. Курбас, театр «Березіль»;
- 1930 рік, вистава за однойменною п'єсою «97», режисер Л. Дубовик, театр «Березіль»;
- 1933 рік, вистава за однойменною п'єсою «Маклена Граса», режисер Л. Курбас, театр «Березіль»;
- 1962 рік, вистава за однойменною п'єсою «Маклена Граса», режисер Р. Степаненко, Херсонський обласний драматичний театр;
- 1962 рік, вистава за однойменною п'єсою «Отак загинув Гуска», режисер Л. Танюк, Міжнародний центр культури і мистецтв;
- 1967 рік, вистава за однойменною п'єсою «97», режисер Б. Мешкіс, Одеський український музично-драматичний театр;
- 1977 рік, вистава «Дев'яносто семь» за п'єсою «97», режисер О. Утеганов, Донецький академічний обласний драматичний театр;

- 1989 рік, вистава за однойменною п'єсою «Отак загинув Гуска», режисер В. Московченко, Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр;
- 1989 рік, вистава за однойменною п'єсою «Зона», режисер С. Мойсеев, Закарпатський обласний музично-драматичний театр;
- 1991 рік, український комедійний 2-серійний мінісеріал-вистава за однойменною п'єсою «Мина Мазайло», режисер С. Проскурня;
- 1993 рік, вистава за однойменною п'єсою «Маклена Граса», режисери С. Пасічник та С. Бережок, Харківський академічний український драматичний театр ім. Тараса Шевченка;
- 1993 рік, вистава за однойменною п'єсою «Отак загинув Гуска», режисер В. Петренко, Дніпропетровська арт-студія «Віримо!»;
- 1999 рік, вистава «РЕхуВІлійЗОР» за мотивами п'єс «Хулій Хурина» М. Куліша та «Ревізор» М. Гоголя, режисер С. Мойсеев, Київський академічний Молодий театр;
- 2008 рік, вистава «Ігри імператорів» за творами «97» М. Куліша, «Калігула» А. Камю та філософські трактати, режисер С. Кузик, Івано-Франківський академічний обласний музично-драматичний театр імені Івана Франка;
- 2011 рік, вистава «Блажений острів Саватія Гуски» за п'єсою «Отак загинув Гуска», режисер І. Савченко, Народний студентський театр «Вавилон» (у репертуарі театру є також вистави «Хулій Хурина» та «Мина Мазайло»);
- 2013 рік, вистава «Квітка Будяк» за п'єсою Наталки Ворожбит, написаної за мотивами п'єси «Маклена Граса», режисер С. Мойсеев, Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка;
- 2016 рік, вистава за однойменною п'єсою «Маклена Граса», режисер В. Московченко, Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр;
- 2017 рік, вистава за однойменною п'єсою «Народний Малахій», режисер Т. Мазур, Вінницький державний академічний музично-драматичний театр ім. Миколи Садовського;

- 2017 рік, вистава «Блаженний острів» за п'єсою «Отак загинув Гуска», режисер М. Грунічева, Київський академічний театр «Колесо»;
- 2018 рік, вистава «Як загинув Гуска» за п'єсою «Отак загинув Гуска», режисер О. Дмитрієва, Київський академічний театр ляльок;
- 2020 рік, вистава за однойменною п'єсою «Маклена Граса», режисер Д. Весельський, Український малий драматичний театр;
- 2022 рік, вистава «Кар'єра за прізвиськом» за п'єсою «Мина Мазайло», режисер Є. Резніченко, Миколаївський національний український театр драми та музичної комедії;
- 2022 рік, вистава «МИНА. Історія перевертня» за п'єсою «Мина Мазайло», режисер Д. Леончик, Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Ольги Кобилянської;
- 2023 рік, вистава «Сім дочок Саватія Гуски» за п'єсою «Отак загинув Гуска», режисер І. Савченко, Народний студентський театр «Вавилон».

Театр завжди був осередком, навколо якого гуртувалися люди, які розуміли його важливість. Однак тепер українському театрові обмежувати свою діяльність лише однією функцією задоволення стало недостатньо. Функції та мета сучасного театру дещо інакша, він більше пов'язаний із життям та сьогоденними реаліями. Тому творчий доробок Миколи Куліша злободенним залишається і на сьогоднішній день.

Використані джерела

1. Неждана Н. Драматургічний фронт. Ескізна хроніка. URL : <https://kurbas.org.ua/projects/almanah17/19.pdf> (дата звернення: 21.11.2023).
2. Кореневич М. Л. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії» : Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 – порівняльне літературознавство / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2001. 20 с.



*Дишлюк Богдан Валерійович
(Bohdan Dyshliuk),
здобувач магістратури (Masters student)
кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури Інституту
сучасного мистецтва (Institute of
Contemporary Art) Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
(National Academy of Management of
Culture and Arts).*

**Науковий керівник (Supervisor):
Садовенко Світлана Миколаївна
(Svitlana Sadovenko),
доктор культурології, професор, в.о.
завідувача кафедри академічного і
естрадного вокалу та звукорежисури
Інституту сучасного мистецтва**

**Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва,
заслужений діяч мистецтв України
(Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of
Academic and Pop Vocals and Sound Engineering, Institute of Contemporary
Art National Academy of Management in Culture and Arts, Honored Artist of
Ukraine) м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)**

ТЕМА ГЕРОЇЗМУ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ: МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНИЙ АСПЕКТ

THEME OF HEROISM IN THE ART OF OPERA: MUSIC THERAPEUTIC ASPECT

Актуальність піднятої проблеми полягає в тому, що музикотерапія, використовуючи потужну мову музики, може стати справжнім джерелом надії, внутрішньої сили та підтримки в часи важких випробувань, таких, як повномасштабне вторгнення агресора на територію України. Тема героїзму, яка часто висвітлюється в оперному мистецтві, стає символом мужності, рішучості та віри у перемогу. Мелодії, які вдихають життя в героїчних персонажів, можуть об'єднувати людей, надихати їх на великі справи і дати силу протистояти викликам часу. Таким чином,

музикотерапія, спільно з оперним мистецтвом, має потенціал підтримати національний дух і віру в перемогу в найважчі моменти історії України.

Мета – актуалізувати тему героїзму в сьогодення та через музикотерапію й оперне мистецтво підтримувати психологічний стан громадян, надихаючи їх на великі дії та сприяючи подоланню життєвих труднощів.

Опера, завдяки музиці, текстам і сценічному виконанню, може висвітлювати та підкреслювати різні аспекти героїзму, які мають важливе музикотерапевтичне значення для слухачів і виконавців. Опера дозволяє виконавцям яскраво виражати емоції через музику і вокал. Героїчні персонажі можуть виражати свою сміливість, стійкість, відвагу та відданість через вокальні партії та музичні теми.

Музика та оперна сцена стають місцями, де можна виразити сильні емоції, об'єднати людей і стимулювати їхню рішучість долати труднощі. В цей непростий час тема героїзму у музикотерапії стає джерелом натхнення, яке допомагає відчувати себе частиною великого історичного процесу і вірити у світле майбутнє.

Також героїзм через призму музикотерапії виявляється важливим фактором, який впливає на психоемоційний стан та психологічну динаміку індивіда [1]. Музична терапія, яка використовує оперні арії та сюжети для досягнення терапевтичних цілей, має різноманітні наукові обґрунтування та ефективність у впливі на психологічний стан слухачів.

Механізми впливу героїчних сюжетів та музичних композицій полягають у стимулюванні психологічних процесів, таких як емпатія, самовираження, рефлексія та робота з емоціями [2]. Героїзм, що втілено в операх, стає символом внутрішньої сили та рішучості, що може активізувати резерви психічного здоров'я слухача.

Дослідження показують, що музикотерапія на основі оперного мистецтва може мати позитивний вплив на різні психологічні параметри, включаючи психологічний комфорт, само сприйняття та рівень тривожності. Вона сприяє емоційній регуляції та розвитку психологічних ресурсів особистості.

Прикладом може слугувати використання оперних арій, які відображають боротьбу за свободу і незалежність, для підтримки та надихання військових та цивільних, які переживають труднощі військових конфліктів. Наприклад, арія Богуна з опери «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича може викликати почуття гордості та патріотизму, що сприяє збереженню морального духу. В цій арії музика поєднується з сильним текстом, який оспівує жертвність та відданість борців за волю своєї країни. Мелодія арії передає емоційну напруженість і відданість цілям, що може бути дуже підтримуючим для тих, хто переживає військові події.

Ще одним прикладом є арія Каварадоссі «E lucevan le stelle» з опери «Тоска» Джакомо Пучіні. Вона є зразком виразного музичного твору, який відзначається глибоким почуттям та емоційною інтенсивністю. У цій арії Каварадоссі, який є художником і революційним борцем, засуджений до страти, співає про свою безмежну любов до життя та кохану жінку Тоску.

Мелодія арії передає глибокий емоційний стан персонажа, його смуток і ностальгію за щасливими моментами життя. Ця арія може викликати почуття відданості у слухачів, які переживають важкі життєві обставини, зокрема, військовий конфлікт. Вона надихає на внутрішню силу та нагадує про цінність життя та кохання навіть у найтяжчі моменти. Музика цієї арії, поєднана з виразними словами, може стати джерелом надії та внутрішньої підтримки для тих, хто стикається з випробуваннями в житті та потребує психологічної підтримки.

Таким чином, піднята тема героїзму в сьогодення є вельми актуальною. Через використання музикотерапії та оперного мистецтва, тема героїзму підтримує психологічне становище громадян, надихає та сприяє подоланню труднощів.

Використані джерела

1. 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: НАКККиМ, 2019. 400 с. С. 163–171. Режим доступу : https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Konferencii/2019-Diialnist_prodiusera_v_kulturno-mystetskomu_prostori_21_stolittia.pdf

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. <http://repositsc.nuczu.edu.ua/bitstream/123456789/15883/3/2022%20%D0%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>

*Заволянська Ірина Русланівна (Iryna Zavoilianska),
здобувачка групи МСМ-12-22з (A student of the MSM-12-22z)
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(of the National Academy Managerial Staff of Culture and Arts),
кафедри режисури та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець (department of directing and acting
skills named after People`s Artist of Larysa Khorolets)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);*

Науковий керівник (Supervisor):

*Матушенко Валерій Борисович (Matushenko Valeriy Borysovych),
професор НАКККіМ, професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець,
доцент, доктор філософії, кандидат культурології,
заслужений працівник культури України
(Professor National academy of leading shots of culture and arts associate,
Professor of the department directing and actor trade, docent, Ph.D.,
candidate culture, Deserved worker of culture of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

35 РОКІВ ТВОРЧОГО «СУЗІР'Я» ОЛЕКСІЯ КУЖЕЛЬНОГО

35 YEARS OF CREATIVE «CONSTELLATION» BY OLEKSIY KUZHELNY

*Розглядається та аналізується творча театральна та естрадна діяльність видатного українського режисера, професора, засновника та художнього керівника Київської академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я», викладача, фахівця з великим досвідом роботи, митця Олексія Павловича Кужельного протягом 35 років. **Методологія.** *Методологією даної роботи є сукупність методів таких, як історичний, теоретичний, фактичний, емпіричний. **Висновки.** На сьогоднішній день Олексій Павлович Кужельний є одним із чільних творців українського театального світу. Він професіонал з великим досвідом роботи, талановитий режисер, митець і організатор. Розвивав і продовжує розвивати українську культуру на соціальному та міжнародному рівні.**

Ключові слова: театр, творчість, Кужельний, «Сузір'я», культура, мистецтво.

***The purpose of the work:** this article examines and analyzes the creative theater and variety activities of the outstanding Ukrainian director, professor, founder and artistic director of the Kyiv Academic Workshop of Theater Arts «Constellation», teacher, specialist with extensive work experience, artist Oleksiy Pavlovich Kuzhelny for 35 years . **Methodology.** The methodology of this work is a set of methods such as historical, theoretical, factual, empirical. **Conclusions.** To date, Oleksiy Pavlovich Kuzhelny is one of the leading creators of the Ukrainian*

theater world. He is a professional with extensive work experience, a talented director, artist and organizer. He developed and continues to develop Ukrainian culture at the social and international level.

Key words: theater, creativity, Kuzhelny, «Constellation», culture, art.

Мистецтво і культура мають перспективу постійно змінюватись, набувати нових форм. Змінюють її – люди, митці, які віддані своїй країні, культурі, всебічно розвивають її та прославляють. Завдяки їхнім ідеям мистецтво набуває нових творчих фарб, глибинне коріння нашої спадщини укріплюється, осучаснюється. Воно завжди займає вагому роль у людському житті та соціокультурній ситуації, у якій воно виникає. Митець – завжди є членом суспільства, через що має певну чітку позицію, яка не може не впливати на його творчість [1].

Головною метою статті є розкриття творчої спадщини українського режисера Олексія Кужельного у відношенні до української культури та театру протягом останніх 35 років його діяльності.

Олексій Павлович Кужельний почав свою культурну діяльність вже у 1978, коли наважився вступити до Київського інституту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого на режисерський факультет. Керівником його курсу в Інституті ім. І. Карпенка-Карого був Михайло Рудін, який долучив до роботи Володимира Неллі.

Протягом року Кужельний вів дитячий самодіяльний театр, де навчалися такі актори, як Остап Ступка, Микола Третяк та Марина Дяченко.

Своїх студентів Кужельний завжди навчав і продовжує навчати відповідальності та жаги до пошуку нових знань. На його думку, режисер має знати про все потроху, завжди розвиватись.

Після, Олексій Павлович пішов на Вищі режисерські курси, де мав можливість спілкуватися з найвідомішими театральними режисерами.

Практику він проходив у Театрі Франка, у Сергія Володимировича Данченка. Вважає його своїм учителем і дуже щасливий, що в одному з інтерв'ю він назвав його учнем, якому міг би довірити свою справу. Практику в Данченка Олексій Павлович описує так: «Усього багато, і це «багато» складається у щось зручне, компактне і гармонійне [2, с. 4]». Кужельний працював із Сергієм Володимировичем у двох виставах. Завжди довіряв його смаку, і навіть закарбував собі звичку: поглянути на свою майже готову виставу, «данченковим оком», аби внести якісь поправки, зміни.

Творча доля О. Кужельного почалась в 1983 постановкою вистави «Здавалося б, одне лиш слово» за А. Малишком в Національному Академічному драматичному театрі ім. І. Франка.

У 1986–88 роки Кужельний працював режисером-постановником, в.о. художнього керівника Українського фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина».

І вже у 1988 році Олексій Павлович засновує перший в Україні ангажементний театр, який отримав назву «Сузір'я». Під керівництвом О. Кужельного «Сузір'я» неодноразово здобувало нагороди на відомих фестивалях «Золотий лев», «Біла вежа» та інших [3]. Головною ідеєю театру, її основою, є мета відродження забутої ангажементної системи. Саме слово ангажемент, має на увазі запрошення артистів на роботу за договором на певний термін. Тобто актори мають збиратися разом не тому, що вони прийшли просто служити театру, а для того, щоб всім разом створювати щось спільне, величне. Ця ідея передбачала собою об'єднання безлічі акторських шкіл і стилів різних театрів.

Кожного разу перед початком вистави Олексій Павлович особисто проводить екскурсію, розповідає про історію будівлі та життя закладу, специфіку його роботи [4].

О. П. Кужельний будує репертуар театру таким чином, що провідною тематикою є вистави за творами українських класиків та сучасних українських драматургів. Поставлені ним вистави за творами Г. Сковороди, Лесі Українки, О. Олеся, Т. Шевченка демонструють традиції українського театру, їх спадковість тим самим осучаснюючи їх, висвітлюючи на новий лад.

У квітні 2023 року театр відсвяткував своє 35-річчя. За ці 35 років у виставах театру брали участь найкращі актори столичних театрів – народні та заслужені артисти України, а також театральна талановита молодь. За ці роки на сцені театру грало більше 300 акторів, серед яких свій талант дарували такі відомі майстри, як Богдан Ступка, Ада Роговцева, Микола Рушковський, Надія Батуріна, Лариса Кадочнікова, Раїса Недашківська, Степан Олексенко, Лариса Кадирова, Людмила Лимар та інші [5].

Свої перші вистави в «Сузір'ї» поставили Б. Струтинський, Приходько, Славинський та інші.

Окрім театрального мистецтва, Олексій Павлович прославляє культуру України і на естрадній сцені, являючись і режисером масових свят. Мистецтво – це постійний пошук, розвиток та вдосконалення. Задля цього Кужельний започатковує низку різноманітних фестивалів, таких як перший в Україні Міжнародний театральний фестиваль «Київська Парсуна», у 1995 році Фестиваль камерних театрів «Сузір'я».

З 2001-2007 – художній керівник Міжнародного мистецького фестивалю «Київ Травневий».

О. П. Кужельний є автором і режисером літературних вечорів присвячених творчості Максиміліана Волошина у Національній філармонії України, Павла Загребельного у Планетарії та Олександра Сизоненка у Меморіальному комплексі «Національний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941-1945 років» та у Національній філармонії України, які стали значущими подіями серед творчого суспільства [6].

Як режисер-постановник масових дійств О. Кужельний здійснив акції присвячені відкриттю пам'ятних дощок митцям, життя і творчість яких пов'язана з Києвом: О. Вертинському, М. Волошину, Б. Пастернаку, К. Малевичу; церемонії відкриття Андріївської церкви та Золотих воріт після реставрації. Постановник більш ніж 30 вистав, багатьох концертів та урочистостей.

В мистецьких подіях, режисером яких є О. П. Кужельний, значне місце посідають поетичні тексти, які розкривають сценарій заходів. Так, у щорічних акціях Благодійного Фонду Андрія Первозванного, Благодійного рейтингу «Зоря надії» до Дня інваліда та Дня українського прапора завжди звучать сучасно й натхненно вірші А. Малишка.

Протягом останніх років О. П. Кужельний активно веде свою діяльність на сторінках різноманітних видань з інтерв'ю і статтями, в яких він аналізує та розкриває явища світового театрального мистецтва і пропагує сучасне бачення творчості [7].

О. Павлович персональний режисерський стиль Майстра називає алогічним реалізмом. За його словами, театр цікавий тоді, коли те, що вважається цілком логічним, подається як щось алогічне, неприродне. О. П. Кужельний дуже зацікавлений в діяльності київської театральної спільноти і веде активну участь у відстоюванні інтересів театрів.

За творчі успіхи та вагомий внесок у розвиток українського театрального мистецтва був удостоєний звання Заслуженого артиста України (1992 р.) і Народного артиста України (1997 р.). Лауреат Літературно-мистецької премії України ім. І. Котляревського (1999 р.), премії Спілки театральних діячів ім. Володимира Блавацького (2001 р.), Літературної премії імені Андрія Малишка (2008 р.), Мистецької премії «Київ» імені Амвросія Бучми (2010 р.), премії НСТД України імені С. Данченка (2014 р.). У 2003 р. нагороджений Почесною грамотою Кабінету Міністрів України, Грамотою Верховної Ради України, вищою київською міською нагородою – Знак Пошани і вищою нагородою Міністерства культури і мистецтв України – Почесний Знак «За вагомий особистий внесок у розвиток культури та мистецтва». Нагороджений Орденом «За заслуги» 3-го ступеню (2013 р.) та 2-го ступеню (2016 р.).

Кужельний Олексій Павлович – режисер з великим досвідом роботи, талановитий митець і організатор. В своїх роботах він приділяє особливу увагу творчості українських класиків та сучасних українських авторів. Творча діяльність О. П. Кужельного має високе значення у театральному житті України. Йому та його творчості присвячені десятки публікацій, що надруковані у масових виданнях.

Використані джерела

1. Актуальність мистецтва в Україні. 2008. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://nasze-slowo.pl/aktualnist-mistetstva-v-ukrayini/>.
2. Випробування сценою... 2018. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/article/kultura/vyprobuvannya-stsenoyu>
3. Кужельний Олексій Павлович/Вікіпедія/ [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D0%B9_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
4. Кужельний Олексій Павлович. Народний артист України. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://archive.suzirja.kiev.ua/nashi-zirki/kuzhel-niy-oleksiy-pavlovich/>.
5. Кужельний О. П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://library.nakkim.edu.ua:8080/libdoc/knugu/knygy2/teatr/kuzhelnyi_2012.pdf.

6. Олексій Кужельний у театрі. 2003. [Електронний ресурс]. Режим доступу :

https://zn.ua/ukr/ART/oleksiy_kuzhelniy_u_teatri_na_festivali_ta_vdoma.html.

7. Театр Сузір'я [Електронний ресурс]. Режим доступу :
<https://www.suzirja.kiev.ua/pages/history>.



Зінковська Ірина Олександрівна
(Iryna Zinkovska),

*здобувачка магістратури кафедри
режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси*

*Хоролець Інституту сучасного
мистецтва Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,*

заслужена артистка України

*(Master's student at the Department of
Directing and Acting named after People's
Artist of Ukraine Larisa Khorolets*

Institute of Modern Art

*National Academy of Culture and Arts
Managers, Honored Artist of Ukraine).*

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),

*професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець Інституту сучасного мистецтва*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України

*(Professor of the Department of Directing and Acting named after People's
Artist of Ukraine Larisa Khorolets of the Institute of Contemporary Art*

National Academy of Culture and Arts Managers,

doctor of cultural studies, professor, honored artist of Ukraine)

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine).

РЕЖИСУРА В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ХХІ СТ.

DIRECTING IN POP ART OF UKRAINE OF THE 21ST CENTURY

Естрада – це багатожанровий вид мистецтва, який поєднує елементи театального, музичного, циркового видовищ. ХХ ст. називають століттям

естради, ХІХ – вік літератури, епоха Ренесансу – золотим століттям образотворчого мистецтва. Такі формулювання свідчать не лише про популярність певного виду творчості, але й про світосприйняття епохи та її цінності. І хоча естрадне мистецтво досить молоде, своїм корінням воно сягає далеко у минулі століття.

Зокрема, прообразом сьогodнішньої естради є народна музика корибантів – фрігійських жерців у часи Римської імперії ІІ ст. до н.е. – V ст.н.е. Це була жива музика свого часу, хоча тодішні музикознавці називали її легковажною. Аристократія того часу вважала її музикою простого народу.

У перекладі з латини естрада – це підлога, помост. Сцена – це закритий з трьох сторін майданчик, а естрада – це повна відкритість: акторської майстерності, оформлення та спілкування з глядачами. Я б сказала, що естрадне мистецтво – це народна творчість та можливість самовираження.

Актуальність цієї теми полягає у тому, що естрадне мистецтво завжди привертало живу увагу пересічного глядача завдяки демократичності, зрозумілості та ідейно-емоційному впливу [1; 2; 3; 4; 5; 6].

У ХХІ столітті естрадне мистецтво України ознаменовано реакцією на соціокультурні зміни і, як наслідок – трансформацією смаків, поглядів, уподобань глядацької аудиторії.

Сучасна науковиця Садовенко Світлана Миколаївна зауважує, що існує розмаїття визначень «режисури» як предмета вивчення. Наприклад, посилаючись на енциклопедичний словник, культурологиня визначає режисуру як «область професійної і творчої діяльності, спрямованої на естетичну і смислову організацію фільму як образного цілого» [6]. Також режисура слушно тлумачиться Світланою Садовенко як «перетворення літературного матеріалу в життєвий процес, який відбувається саме цієї миті та образно виражається через гру акторів, а також завдяки виразним засобам театру» [6].

Висновуючи, можна сформулювати, що режисура є не тільки замислом, сценічною ідеєю, чи навіть просто взагалі побудовою

(організації) вистави, але й беззаперечним формуванням творчої особистості виконавця у самому процесі створення вистави. А головне – в основі режисури лежить здатність режисера до перенесення на себе усіх процесів акторської творчості. Основним завданням режисера є органічне виведення та поєднання творчої роботи з єдиним художнім стержнем драми та зовнішнім оформлення вистави.

К. Станіславський зазначив, що «творча робота режисера повинна проходити спільно з роботою акторів, не випереджаючи і не обмежуючи її. допомагати творчості акторів, контролювати та узгоджувати її» [1].

Оскільки естрада – це синтетичний вид мистецтва, у створенні номерів бере участь велика кількість учасників: поети, композитори, аранжувальники, звуко- і світлорежисери, оператори, костюмери, техніки і, звичайно, артисти, від таланту подачу твору якої залежить успіх усієї команди.

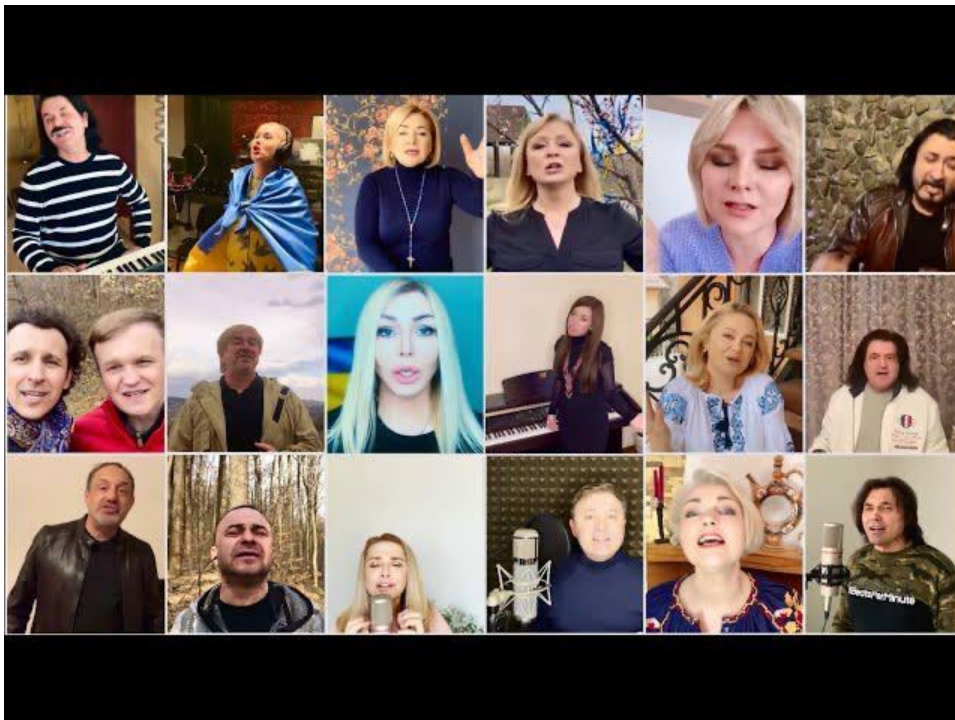


Рис. 1. На фото: Відео виконання пісні «Непереможна Україна».



Рис. 2. На фото: Творчість періоду війни. Під час концертних виступів на передових фронтових рубежах.

Таким чином, перед режисером стоїть завдання співпрацювати з кожним учасником створення естрадної вистави (концерту, івенту) та вміти органічно поєднати всі складові заходу у єдине ціле.

Найпоширенішим жанром естради є пісня та інструментальна музика, потреба в яких, як свідчить історія, гостро зростає у воєнні та повоєнні часи, адже цей вид творчості діє на почуття, емоції, мотивує та спонукає до дій, як, наприклад, пісня Володимира Будейчука «Непереможна Україна» (рис. 1, рис. 2).

Тож, режисер ХХІ століття повинен не лише синтезувати кожен із жанрів і стилів естрадного мистецтва, вирізняти специфічні художні особливості та засоби виразності, бути націленим до безпосереднього контакту з публікою, із відкритістю майстерності, здатністю до миттєвого перевтілення та імпровізації, але і бути добре ерудованим і обізнаним із поточними соціополітичними подіями та настроями, з науково-технічним

прогресом, щоб його творча робота відповідала потребам глядача в контексті подій і часу.

Використані джерела

1. Матушенко В. Б. Основні особливості естрадного мистецтва // Культурно-мистецькі обрії: зб. наук. праць. Київ : НАКККіМ, 2016. Вип. 2. С. 25–28.
2. Матушенко В. Б. Розвиток естрадного мистецтва: підручник. Київ : НАКККіМ, 2016. 200 с.
3. Погребняк Г. П. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві // Науковий вісник Київського нац. університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Вип. 20. Київ, 2017. С. 115–122.
4. Садовенко С. М. (у співав.). Творчий діалог режисера та актора в процесі створення вистави / Бойко Т. І., Садовенко С. М. // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2020. 486 с. С. 349–351.
5. Садовенко С. М. Режисура як соціокультурний феномен ХХІ століття // Альманах науки, № 6 (51), 2021 р. Мистецтвознавство. С. 21–24.
6. Садовенко С. М. Особливості вокально-виконавської діяльності здобувачів мистецьких закладів вищої освіти (Peculiarities of vocal and performing activity Applicants for art institutions of higher education) // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: розмаїття, взаємодія, єдність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2021. 336 с. С. 233–240.

*Кіно Данііл Віталійович (Daniił Kino),
здобувач магістратури групи МСМ-11-22
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*

Науковий керівник (Supervisor):

Матушенко Валерій Борисович (Matushenko Valeriy Borysovych),
професор НАКККіМ, професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролоць, доцент,
доктор філософії, кандидат культурології, заслужений працівник культури
України (Professor National academy of leading shots of culture and arts
associate, Professor of the department directing and actor trade, docent, Ph.D.,
candidate culture, Deserved worker of culture of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

**ЦЕНТР МИСТЕЦТВ «НОВИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР».
ДВАДЦЯТЬ П'ЯТЬ РОКІВ ТВОРЧОГО ШЛЯХУ НЕЗАЛЕЖНОГО
ТЕАТРУ**

**ARTS CENTER «NEW UKRAINIAN THEATER». TWENTY-FIVE
YEARS OF THE CREATIVE PATH OF THE INDEPENDENT
THEATER**

***Мета роботи.** У статті розглядається історія створення, творчий шлях та мистецькі здобутки київського Центру мистецтв «Новий український театр», який відзначатиме цього року двадцятип'ятиріччя творчої діяльності. Жодного серйозного аналітичного дослідження діяльності названого мистецького незалежного осередку до теперішнього часу не проводилось. Четверть сторіччя творчого шляху безумовно потребують вивчення, дослідження і фіксації здобутків недержавного мистецького центру. Базою дослідження є матеріал, зібраний автором через дослідження такого явища, як незалежний театр України, та вивчення історії та творчих надбань Центру мистецтв «НУТ», а також публікації фактологічного характеру, які освітлюють сутність питання. **Методологія.** Методологією даної роботи є методи наукового дослідження, які автор запропонував у цій науковій статті. Це – історичний, аналітичний та порівняльний методи. **Наукова новизна.** Дослідження такого явища, як незалежний (недержавний) сектор сценічного мистецтва, на прикладі «довгожителів» в цій царині – недержавного Центру мистецтв «Новий український театр» – є актуальним і важливим для сучасного культурного життя. Адже явище це останнім часом, після набуття Україною незалежності, а особливо в період після Революції Гідності, що спричинила широкий прояв творчої активності, жваво розвивається, набуває масовості та популярності, стає вагомим рупором гуманістичних ідей та соціальних запитів. **Висновки.** На сьогодні діячі мистецтва, зокрема театрального мистецтва, відчувають велику відповідальність перед своїм*

народом, який хоче бути вільним, хоче думати та об'єктивно оцінювати світ, бути обізнаним у будь-яких сферах життя, щоб разом, після Перемоги, усією країною будувати справжню, європейську, незалежну, демократичну Україну. Одним із аспектів цієї розбудови є розвиток мистецтва, зокрема активний розвиток незалежного мистецтва, що базується на творчій ініціативі митців. Вивчення та фіксація подібного наявного досвіду мають велике значення для його подальшого розвитку і впровадження. Особливо це необхідно майбутнім фахівцям галузі культури та мистецтв України – випускникам нашої академії та інших вищих навчальних закладів України. Вони, – ті, хто розвиватиме українську культуру, театральне та інші мистецтва, обов'язково повинні знати історію, розвиток, основні особливості, завдання та шляхи розвитку такої вагомий складової, як незалежний український театр. Саме від них – майбутніх працівників органів управління національною культурою на різних рівнях, - Міністерства культури України, державних адміністрацій, управлінь та департаментів культури, державних, громадських, приватних мистецьких установ, засобів масової інформації тощо – саме від цієї суспільно активної частини нашого суспільства й буде залежати майбутня культурна політика усієї країни. Одним із аспектів цієї розбудови і є ознайомлення, вивчення, фіксація здобутків та проблем існування незалежного сектору сценічного мистецтва, його особливостей, завдань та шляхів розвитку.

Ключові слова: театр, незалежний театр, центр мистецтв, театральне мистецтво, новий український театр, недержавний театральний сектор.

ARTS CENTER «NEW UKRAINIAN THEATER». TWENTY-FIVE YEARS OF THE CREATIVE PATH OF THE INDEPENDENT THEATER

***The goal of the work.** The article examines the history of creation, creative path and artistic achievements of the Kyiv Art Center "New Ukrainian Theater", which will celebrate its twenty-fifth anniversary of creative activity this year. No serious analytical study of the activity of the named artistic independent center has been conducted until now. A quarter of a century of creative path definitely requires study, research and recording of the achievements of the non-state art center. **The basis of the research** is the material collected by the author through the study of such a phenomenon as the independent theater of Ukraine, and the study of the history and creative assets of the Arts Center «NUT», as well as publications of a factual nature, which shed light on the essence of the issue. **Methodology.** The methodology of this work is the methods of scientific research that the author proposed in this scientific article. These are historical, analytical and comparative methods. Scientific novelty. The study of such a phenomenon as the independent (non-state) sector of performing arts, using the example of a «long-lived» in this area – the non-state Arts Center «New Ukrainian Theater» – is relevant and important for modern cultural life. After all, this phenomenon recently, after Ukraine gained independence, and especially in the period after the Revolution of Dignity, which caused a wide manifestation of creative activity, is rapidly developing, gaining mass and popularity, becoming a powerful mouthpiece of humanistic ideas and social requests. **Conclusions.** Today,*

artists, particularly theater artists, feel a great responsibility to their people, who want to be free, who want to think and objectively evaluate the world, to be knowledgeable in all spheres of life, so that together, after the Victory, the whole country will build a real, European, independent, democratic Ukraine. One of the aspects of this development is the development of art, in particular the active development of independent art based on the creative initiative of artists. The study and recording of such existing experience is of great importance for its further development and implementation. This is especially necessary for future specialists in the field of culture and arts of Ukraine - graduates of our academy and other higher educational institutions of Ukraine. They, those who will develop Ukrainian culture, theater and other arts, must know the history, development, main features, tasks and ways of development of such an important component as the independent Ukrainian theater. It is from them - the future employees of national culture management bodies at various levels – the Ministry of Culture of Ukraine, state administrations, departments and departments of culture, state, public, private art institutions, mass media, etc. – it is from this socially active part of our society that it will depend on the future cultural policy of the entire country. One of the aspects of this development is familiarization, study, fixation of achievements and problems of existence of the independent sector of performing arts, its features, tasks and ways of development.

Keywords: *theater, independent theater, arts center, theater art, new Ukrainian theater, non-state theater sector.*

Актуальність теми дослідження. Український театр – справжнє багатство, неповторне свідчення української духовності. Театральне мистецтво є своєрідним дзеркалом, у якому відбиваються всі проблеми і процеси становлення, 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, як то державні і комунальні, мають значний авторитет та давно користуються любов'ю глядачів.

Після набуття Україною Незалежності, у нових соціальних та естетичних умовах постало питання про оновлення вітчизняного театру, про необхідність пошуку нової мистецької мови, яка б відповідала викликам сучасності. Сьогодні театр – це театр взаємодії і активного втручання в реалії життя, осмислення фактів і формування перспектив, театр, який співзвучний з ритмом сучасного суспільства. Сама парадигма театру як чистої форми істотно змінилася під впливом сучасного

візуального мистецтва, філософських дискурсів, цифрових технологій та мас-медіа [1].

Мета дослідження – розглянути яким буде театр майбутнього. На це запитання даються різні відповіді. Але вже зрозуміло, що сьогодні театр перетворюється на один із експериментальних майданчиків для випробовування креативних можливостей не тільки нових технологій, але й нової театральної мови. І впевненими лідерами у цих творчих процесах стали в останні роки незалежні театри.

Нині в Україні справжній бум таких театрів. Так, тільки у Києві, нараховується 28 державних та комунальних театрів, а приватних і незалежних існує більше ніж 100 [2]. Незалежний театр – це театр приватної форми власності, діяльність якого наближена до західних моделей антрепризи. Тобто такий, у якому продюсер чи режисер збирає труп у під окремий проект, не створюючи постійного колективу. Розрізняють театри-студії, арт-проекти та власне незалежні – приватні театри. Останні можуть бути проектними (без постійного репертуару) чи на зразок державних – репертуарними [2].

У грудні 2009 року, в столиці з'явилася нова театральна сцена – Центр мистецтв «Новий український театр». Вірніше сказати – у Центру відкрилась власна сцена. Адже ЦМ «Новий український театр» – один з перших незалежних (недержавних) театрів Києва. Він був заснований у 1998 році режисером Віталієм Кіно (випускником «режисерської школи» народного артиста України Едуарда Марковича Митницького). А в цьому році – в жовтні 2023 року колектив відзначає своє двадцятип'ятиріччя.

Більше десяти років театр не мав постійної сцени й працював на різних сценічних майданчиках, багато гастролював, брав участь у різноманітних фестивалях. У 2009 році НУТ відкрив власну сцену у центрі Києва, у затишному будиночку 19-го сторіччя, на вулиці Михайлівській, 24 ж. Того року трупу театру поповнили випускники-актори Віталія Анатолійовича Кіно, яких він навчав у мистецькому навчальному закладі. Їх яскраві дипломні вистави першими з'явилися на афіші оновленого Нового українського театру.

Перша прем'єра на власній сцені – вистава «Безталання» за І. К. Карпенко-Карим – стала насправді «програмною» виставою НУТу, в ній впевнено були сформульовані естетичні та філософські погляди творчого колективу, його мистецький напрямок, бачення сучасного українського театру. Це було щире, нове, «живе» прочитання відомої класики [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. Скріба. 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».

«Новий український театр» позиціонує себе, як «театр для всієї родини». Власне, тут два театри в одному. Перший – під назвою «Сонечко», який має великий репертуар для юних глядачів різного віку, як класичних так і сучасних авторів. Другий – Театр на Михайлівській, з дорослими, ґрунтовно продуманими, драматичними творами. Позиція театру така, що репертуар складається наполовину з сучасної драматургії, а наполовину з класики. Тому, якщо у театрі з'являється вистава за класичним твором, то наступна прем'єра обов'язково буде за текстом сучасного драматурга, і зазвичай, це така п'єса, яка ще не з'являлась на сценах інших театрів[4].

«Дитяча» складова НУТу має свій особливий підхід до маленького глядача. Вистави «Сонечка» мають значний арт-терапевтичний ефект. І потребують окремого аналізу і вивчення.

Двері «Нового українського театру» завжди відкриті для молодих режисерів, акторів, сценографів. Варто лише принести цікаву ідею і творча команда театру допоможе її реалізувати. За двадцять п'ять років на

сценах НУТу відбулася велика кількість режисерських та акторських дебютів.

На сьогодні в доробку театру на Михайлівській та театру «Сонечко» – сорок шість вистав, з яких половина – репертуар для юних глядачів.

ЦМ «Новий український театр», як і інші незалежні театри, всупереч відсутності сприятливих умов, успішно розвивається. І за цим процесом дуже цікаво спостерігати. Бо, попри унікальність та своєрідність кожного з незалежних театрів, усе ж є те, що їх об'єднує: бажання донести до людей свої думки, свої погляди, своє бачення ситуації. Попри всі труднощі, які виникають на шляху таких колективів, вони продовжують розвиватися, продовжують поширювати мистецтво серед широких мас [5].

От і Центр мистецтв «Новий український театр» вирішив відзначити свій ювілей не гучним святкуванням, а важливою справою, започаткувавши новий проект під умовною назвою «Театр на районі» – проект, що має на меті наблизити мистецтво до людей, до громад, які знаходяться на значній відстані від культурних та мистецьких центрів. Проект передбачає відкриття малих сцен, камерних театрів, арт-просторів у віддалених від центру районах столиці України та в перспективі й інших міст. Перший реалізований проект – Театр на Троєщині, що розпочав свій перший театральний сезон 16 вересня 2023 року в затишному просторі, що на житловому масиві Троєщина в Києві. Камерна зала театру вміщує до сорока глядачів. На перший місяць роботи заплановано показ восьми вистав. Це вистави Театру на Михайлівській та Театру для всієї родини «Сонечко». Надалі планують запрошувати вистави інших київських театрів, в першу чергу незалежних, як і ЦМ НУТ.

Україна має великий потенціал, у нас чимало талановитих, енергійних і люблячих театр людей, які багато працюють. І вже зараз, не дивлячись на війну, що триває, є всі передумови для того, щоб новий, по-європейськи налаштований сучасний театр увійшов в український культурний контекст і став тут мейнстримом. Вже чверть століття докладає задля цього багато зусиль і Центр мистецтв «Новий український театр».

Наукова новизна. Ми вперше в цій статті провели дослідження такого явища, як незалежний (недержавний) сектор сценічного мистецтва, на прикладі «довгожителів» в цій царині, недержавного Центру мистецтв «Новий український театр». На нашу думку, таке дослідження є актуальним і важливим для сучасного культурного життя. Адже таке явище, як незалежний театр України, сьогодні жваво розвивається, набуває масовості та популярності, стає вагомим рупором гуманістичних ідей та соціальних запитів.

Висновки. Таким чином, підбиваючи підсумки вищенаведеного, треба наголосити, що сьогодні діячі мистецтва, зокрема театрального, відчують велику відповідальність перед своїм народом, який хоче бути вільним, хоче думати та об'єктивно оцінювати світ, бути обізнаним у будь-яких сферах життя, щоб разом, після Перемоги, усією країною будувати справжню, європейську, незалежну, демократичну Україну. Одним із аспектів цієї розбудови є розвиток мистецтва, зокрема, активний розвиток незалежного мистецтва, що базується на творчій ініціативі митців. Вивчення та фіксація подібного наявного досвіду мають велике значення для його подальшого розвитку і впровадження. Особливо це необхідно майбутнім фахівцям галузі культури та мистецтв України – випускникам нашої академії та інших вищих навчальних закладів України. Вони, – ті, хто розвиватиме українську культуру, театральне та інші мистецтва, обов'язково повинні знати історію, розвиток, основні особливості, завдання та шляхи розвитку такої вагової складової, як незалежний український театр. Саме від них – майбутніх працівників органів управління національною культурою на різних рівнях, – Міністерства культури України, державних адміністрацій, управлінь та департаментів культури, державних, громадських, приватних мистецьких установ, засобів масової інформації тощо – саме від цієї суспільно активної частини нашого суспільства й буде залежати майбутня культурна політика усієї країни. Одним із аспектів цієї розбудови і є ознайомлення, вивчення, фіксація здобутків та проблем існування незалежного сектору сценічного мистецтва, його особливостей, завдань та шляхів розвитку.

Використані джерела

1. Радунець О. Життя театр, а всі ми в нім – актори [Електронний ресурс]. Текст. дані. Режим доступу: <http://teatr.kolomyya.org/news/-item/58284>.
2. У Києві більше сотні недержавних театрів. Гільдія незалежних театрів України [Електронний ресурс] / Інформація. Текст, дані. Режим доступу: <http://i-pro.kiev.ua/content/u-kiyevi-bilshe-sotni-nederzhavnikh-teatriv-%E2%80%93-gildiya-nezaleznykh-teatriv-ukrayini>
3. Центр мистецтв «Новий український театр» [Електронний ресурс] / Інформація. Текст. дані. Режим доступу: <http://primetour.ua/-uk/excursions/theatre/TSentr-iskusstv--Noviy-ukrainskiy-teatr-.html>.
4. Смілянець М. Центр мистецтв «Новий український театр» – один з перших незалежних театрів Києва [Електронний ресурс]. Текст. дані. Режим доступу: <https://teatrarium.com/noviy-ukraine-teatr/>.
5. Норіцина Н. Усе буде театр: огляд альтернативних творчих проєктів Полтави [Електронний ресурс. Текст. дані. Режим доступу: <http://zmist.pl.ua/news/use-bude-teatr-oglyad-alternativnih-tvorchih-proektiv-poltavi>

*Кір'ян Наталія (Natalia Kiryan),
здобувачка 2 курсу магістратури
028 «Менеджмент соціокультурної діяльності»
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(2nd year master's student
028 «Management of socio-cultural activities»
National Academy of Culture and Arts Management)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ЗАКОНОДАВЧІ ЗАСАДИ ФУНКЦІОНУВАННЯ КІНОІНДУСТРІЇ В УКРАЇНІ:

КІНОДИСТРИБ'ЮЦІЯ І ПРОДЮСУВАННЯ

LEGISLATIVE PRINCIPLES OF FUNCTIONING OF THE FILM INDUSTRY IN UKRAINE: FILM DISTRIBUTION AND PRODUCTION

Український кінематограф переживає тяжкі часи, пов'язані з повномасштабним вторгнення Російської Федерації на територію України. Внаслідок чого загальмувалося державне та приватне фінансування та скоротилася кількість національних фільмів в кінопрокаті. Тобто галузь

зазнала значних збитків. Тому важливим є вдосконалювати законодавство в сфері кінематографії, яке б захищало кінопродюсерів, кінопрокатників та творців кіно.

Основним законодавчим актом в галузі є Закон України «Про кінематографію» від 13 січня 1998 р. Він визначає основні терміни, а саме: «виробник фільму» (суб'єкт кінематографії, який взяв на себе відповідальність за виробництво фільму), «демонстратор фільму» (суб'єкт кінематографії, який здійснює демонстрування (публічний показ) фільму), «національний фільм» (створений суб'єктами кінематографії фільм, виробництво якого повністю або частково здійснено в Україні, основна (базова) версія мовної частини звукового ряду якого створена українською або кримськотатарською мовою, та який при цьому набрав необхідну кількість балів відповідно до оцінних елементів бальної системи, передбаченої цим Законом). Також в законі є визначення дистриб'ютора фільму (розповсюджувача, прокатника) («суб'єкт кінематографії, який має право на розповсюдження фільму»), продюсера («фізична або юридична особа, яка організовує або організовує і фінансує виробництво та розповсюдження фільму») і продюсерської системи («система у сфері кінематографії, яка в умовах кіноринку забезпечує взаємодію і функціонування всіх суб'єктів кінематографії з метою виробництва, розповсюдження та демонстрування фільмів») [6].

Головним органом управління кінематографом в Україні є Державне агентство України з питань кіно (Держкіно), основним завданням якого є реалізація державної політики в сфері кінематографії. Цей орган також виконує програму виробництва національних фільмів, обґрунтовує необхідність видатків державного бюджету на кіновиробництво. Нас особливо цікавлять функції ведення Державного реєстру виробників, розповсюджувачів і демонстраторів фільмів та Державного реєстру фільмів та контролю над квотами демонстрування національних фільмів, умовами розповсюдження та демонстрування фільмів [4].

Продюсування є важливою ланкою у виробництві фільмів. Так, в Законі України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» ця

підтримка розповсюджується на виробників та продюсерів фільмів, які упродовж трьох останніх років до дня звернення щодо отримання коштів завершили виробництво не менше двох теле- чи кінофільмів хронометражем не менше 70 хвилин кожен або двох телевізійних серіалів, загальний хронометраж усіх серій яких становить не менше 400 хвилин. На субсидії можуть розраховувати дистриб'ютори фільмів. Для отримання коштів слід мати наявності договір з дистриб'ютором, демонстратором. Також кінопродюсери входять до Ради з державної підтримки кінематографії, яка і сприяє ефективному розподілу бюджетних коштів на творчі проекти. Також кінопродюсери і дистриб'ютори беруть участь в роботі експертних комісій, які мають рекомендаційний характер і допомагають Раді прийняти правильне рішення. Рада з державної підтримки кінематографії має враховувати досвід продюсера, касові збори вироблених фільмів, результати участі у вітчизняних або міжнародних кінофестивалях, нагороди, отримані на кінофестивалях, економічну ефективність розповсюдження фільмів в Україні та за кордоном, рейтинги під час показу на OTT/VOD-платформах, на телебаченні [3].

В 2022-2023 рр. були прийняті нормативно-правові акти, які регулюють сферу кіновиробництва та кінопрокату. Зокрема, постанова Кабінету Міністрів України «Деякі питання функціонування Державного реєстру фільмів» від 10 жовтня 2023 р. регулює внесення фільмів національного та іноземного виробництва до Державного реєстру фільмів.

Авторське право кінодистриб'юторів та кінопродюсерів захищено Законом України «Про авторське право та суміжні права» від 1 грудня 2022 р. В ньому визначено термін «піратство», що означає «відтворення, ввезення на митну територію України, вивезення з митної території України і розповсюдження піратських примірників творів (у тому числі комп'ютерних програм і баз даних), фонограм, відеограм, незаконне використання програм організації мовлення, камкординг, а також Інтернет-піратство, тобто незаконне використання об'єктів авторського права та/або об'єктів суміжних прав із застосуванням мережі Інтернет» [2].

Варто відмітити, що важливим документом є затверджене Кабінетом Міністрів України в 1996 році Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі зі суттєвими змінами в 2016 р. До суб'єктів продюсерської системи держава відносить «продюсерські і дистриб'юторські фірми, кіновідеостудії, технічні сервісні підприємства, кінотелеканали, кінотеатри, кіно- і відеоустановки, рекламні і фестиваліні агентства в галузі кінематографії, кіноринки, інші фізичні чи юридичні особи, що займаються підприємницькою діяльністю у галузі кінематографії». Об'єктом державної підтримки в продюсерській системі є національний фільм. Підтримка полягає у фінансуванні виробництва, розповсюдженні (прем'єрні та тематичні покази, озвучення та субтитрування фільмів іноземною мовою) та участі у міжнародних кінофестивалях категорії «А» [5].

Отже, держава за останні роки прийняла нормативно-правові акти та поправки до діючих законів, які регламентують розвиток української кінематографії, сприяють укріпленню українського кіномистецтва закордоном, захищають авторські права творців аудіовізуального контенту. Саме продюсери та дистриб'ютори відіграють важливу роль у розвитку українського кінематографу і активно співпрацюють з державними органами.

Використані джерела

1. Деякі питання функціонування Державного реєстру фільмів : Постанова Кабінету міністрів України від 10 жовтня 2023 р. № 1069 // URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1069-2023-%D0%BF#Text>
2. Про авторське право і суміжні права : Закон України від 1 грудня 2022 року № 2811-IX // URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2811-20#Text>
3. Про державну підтримку кінематографії в Україні : Закон України від 23 березня 2017 року № 1977-VIII // URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text>
4. Про затвердження Положення про Державне агентство України з питань кіно : Постанова Кабінету Міністрів України від 17 липня 2014 р. № 277 // URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/277-2014-%D0%BF#Text>
5. Про затвердження Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі : Постанова Кабінету Міністрів України від 5

червня 1998 р. N 813 // URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/813-98-%D0%BF#Text>

6. Про кінематографію : Закон України від 13 січня 1998 року № 9/98-ВР // URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text>

*Коваленко Марія Володимирівна (Maria Kovalenko),
здобувачка магістратури (група МСМ 11-22)
кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

ПОЕТИКА АБСУРДУ В П'ЄСАХ УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ

POETICS OF THE ABSURD IN THE PLAYS OF UKRAINIAN DRAMATISTS

Українська драматургія може похвалитися наявністю елементів «театру абсурду» ще з XIX століття, зауважують вітчизняні науковці. Один з таких дослідників – драматург Володимир Діброва, який виявив певну поетику «театру абсурду» у водевілі М. Кропивницького. Це свідчить про те, що українська літературна культура завжди мала свої особливості і може конкурувати не лише на міжнародних літературних аренах, але й у вивченні сценічних жанрів та їх дослідженні. «Театр абсурду» – це лише один із прикладів того, як українська драматургія може вражати своєю оригінальністю та якістю.

Українська дослідниця «театру абсурду» О. Любенко доводить, що «коріння української драми абсурду сягає доби бароко. Розвинена театральна культура бароко давала простір багатьом жанрам, і саме інтермедійні сценки можна вважати одним із джерел абсурдних п'єс, створених у XX ст.» [2, с. 36].

Українська драматургія переживала часи найвищого злету в історії українського театру у 20-30-х роках XX століття. В цей період на сцену вийшло дещо нове і незвичайне – абсурдна драма. Цей літературний жанр

проникав у свою епоху з кричущими викликами до глядача і запропонував щось абсолютно непередбачуване. Те, що змушувало тодішніх критиків і метрів літературного мистецтва підняти голови, аби побачити наближеність цього жанру до сучасних на той час європейських зразків.

Українська драматургія переживає шалений розвиток завдяки талановитим молодим митцям на постреволюційному українському просторі. Їх творчість стала справжнім поштовхом для цього позитивного зростання. Коротке, але надзвичайно бурхливе життя цих талановитих митців здатне залишити слід в історії української драматургії, у її еволюції від романтично-побутової до європейської нової драми. Серед таких драматургів були В. Винниченко, М. Куліш, І. Кочерга, Я. Мамонтов та багато інших. Вони – митці української сцени, які буквально створюють нову якість драматичного мистецтва. Їхні вистави – це справжня синтезована драма, що поєднує найкращі традиції української класичної літератури з сучасними європейськими жанрово-стильовими елементами. Вони використовують це унікальне злиття стилів і напрямків, щоб надати своїм шедеврам нового змісту.

Соломія Павличко, дослідниця української літератури, висловила думку про схожість драматургії Ігоря Костецького з «театром абсурду». Вона не просто провела аналогії між поетикою п'єс українського драматурга та творами Семюеля Беккета, але також висловила важливе спостереження щодо того, що Костецький наближався «до поетики абсурду, яку можна було б назвати беккетівською, якби п'єси Беккета не були написані на кілька років пізніше» [1, с. 134].

Хоча творчість Ігоря Костецького вражає своєю багатогранністю з використанням новаторських літературних прийомів та сучасних методів зображення подій, автор є мало вивченою постаттю в історії української драматургії.

До нової хвилі українського «театру абсурду» також відносять твори Володимира Діброви, такі як «Короткий курс», «Двадцять такий-то з'їзд» і О. Лишеги з його «Друже Лі Бо, Брате Ду Фу». Творчість В. Діброви має в собі багато рис абсурдної драми, на яку сильно вплинув стиль п'єс

Семюеля Беккета і Ежена Йонеско, оскільки він перекладав і вивчав ці твори. Тому можна стверджувати, що його драматургія повністю відповідає концепції «театру абсурду».

Отже, нова світова післявоєнна драматургія також мала вплив на розвиток української літератури та театру. Більше того, елементи абсурдної драми широко використовувалися в творчості Миколи Куліша ще у 1930-х роках, задовго до того, як з'явилися твори Ежена Йонеско і Семюеля Беккета. Емігрантські письменники, такі як Ігор Костецький і Володимир Діброва також інтегрували поетику «театру абсурду» у свою творчість. Хоча останній реалізував це вже після ознайомлення з творчістю Семюеля Беккета і Ежена Йонеско, проте Ігор Костецький випередив французьких драматургів за часом, хоча його драми не викликали значного інтересу в критиці через відсутність сценічних постановок. Таким чином, можна стверджувати, що елементи «театру абсурду» розвивалися в українській драматургії окремо від європейської.

Використані джерела

1. Павличко С. Ігор Костецький та Езра Паунд // Сучасність. 1992. № 11. С. 134–142.
2. Любенко О. Експеримент в українській драматургії: Феномен Ігоря Костецького // Слово і Час. 2005. № 6. С. 32–41.

Кожан Олексій Олегович (Oleksiy Kozhan),
здобувач магістратури (*Masters student*)
кафедри режисури та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ
(*Masters student Department of Directing and Acting named after People's
Artist of Ukraine Larisa Khorolets Institute of Modern Art
National Academy of Management of Culture and Arts*)

Науковий керівник (Supervisor):

Погребняк Галина Петрівна (Galyna Pogrebnyiak),
доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та
акторської майстерності імені народної артистки України Лариси
Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(*Doctor of Art Studies, Associate Professor, Professor of the Department of
Directing and Acting named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets of
the National Academy of Culture and Arts Managers*)
м. Київ, Україна (*Kyiv, Ukraine*)

ВЗАЄМОДІЯ ВИКОНАВЦІВ І ПУБЛІКИ В ІНТЕРАКТИВНИХ ПОСТАНОВКАХ

INTERACTION OF PERFORMERS AND AUDIENCE IN INTERACTIVE PERFORMANCES

У сучасну епоху гаджетів театр все більше вимагає тісної комунікації виконавців і глядачів, оскільки сучасна аудиторія звикла до швидкого доступу до інформації, змінюваності середовища та взаємодії з технологіями. Театр має адаптуватися до цих реалій, щоб продовжувати привертати увагу та зацікавлювати молоду аудиторію. Саме тому в останні роки набирає популярності та отримує нові форми прояву інтерактивний театр – форма театрального дійства, в якій глядачі активно взаємодіють з акторами і впливають на розвиток сюжету. Найбільш глибоко до вивчення цієї теми в своїх роботах підійшли Елізабет Лорінг (*Playing with the Audience: Interactive Theatre in Britain*) (2008)), Хелен Ньюман (*Interactive Theatre: Engaging the Audience*) (2014)), Джулі Богат (*The Art of Immersion: How the Digital Generation Is Remaking Hollywood,*

Madison Avenue, and the Way We Tell Stories» (2011)), Джейсон Ло, Джессіка Маріно.

Дослідження інтерактивного театру є дуже актуальними з кількох причин. По-перше, інтерактивний театр є новаторським форматом, який пропонує глядачам активну участь у творчому процесі та впливати на сюжет, персонажів і розвиток подій. По-друге, вивчення емоційних, когнітивних та соціальних аспектів інтерактивного театру дозволяє виявити, які ефекти він має на глядачів, як він сприймається та які зміни він може викликати в їх поведінці, сприйнятті та сприйнятті світу навколо. По-третє, інтерактивний театр може бути використаний для висвітлення актуальних соціальних проблем, стимулювання обговорення та впливу на громадську думку, а дослідження цього мистецтва можуть допомогти виявити його потенціал для зміни світогляду та стимулювання соціальних змін.

Також про актуальність розвитку інтерактивного театру свідчить постійне зростання його форм, до яких вже можна віднести: дизайн-театр, форум-театр, невидимий театр, театр для дошкільнят, імерсивний театр, плейбек театр та інші. Найбільш відомі вистави в цих жанрах:

1. «Sleep No More» – це вистава, створена компанією Punchdrunk, яка базується на п'єсі Вільяма Шекспіра «Макбет». Глядачі можуть вільно рухатися по великому виконавчому простору і взаємодіяти з акторами, а також досліджувати деталі історії в своєму власному темпі.

2. «Then She Fell» – це вистава, створена компанією Third Rail Projects, яка базується на житті і творчості письменниці Льюїзи Керролл. Глядачі вступають у взаємодію з акторами в інтимному середовищі та відкривають нові шари історії.

3. «The Great Comet» – це мюзикл, створений компанією «Ars Nova» на основі розділу з роману Лева Толстого «Війна і мир». Глядачі сидять на сцені, оточені акторами, які виконують музику та розповідають історію.

4. «Tamara» – це вистава, створена компанією Les Enfants Terribles, яка базується на житті і творчості російської художниці Тамари

Лемпіцької. Глядачі вступають у взаємодію з акторами, розв'язуючи загадки та виконуючи завдання.

Яким же чином будується спів дія у таких виставах? Згідно книги «Interactivity in Art and Design» авторства Стіва Діксона, інтерактивність можна розглядати як взаємодію між користувачем і системою, що включає в себе обмін інформацією, реакцію на введення користувача та можливість зміни стану системи.

Розглянемо ці три аспекти з огляду на театр:

1. Взаємодія: Це включає в себе можливість глядача впливати на виставу та отримувати від цього зворотній зв'язок. Взаємодія може бути фізичною (наприклад, натискання кнопок) або віртуальною (наприклад, клацання мишею).

2. Обмін інформацією: Інтерактивність передбачає обмін інформацією між глядачем і учасниками вистави.

3. Змінюваність вистави: Інтерактивність також передбачає можливість гнучкості вистави під впливом аудиторії.

Можемо виділити наступні інструменти, за допомогою яких можуть реалізуватися ці вищезгадані принципи:

1. Запрошення на сцену: актори можуть запрошувати глядачів на сцену для участі в дії вистави. Це може бути активна роль у сюжеті, виконання завдань або просто інтеракція з акторами.

2. Взаємодія через діалог: глядачі можуть бути запрошені до участі у діалозі з акторами. Це може бути відповідь на питання, коментарі або навіть імпровізація.

3. Голосове голосування: глядачам можуть задавати питання або пропонувати варіанти дії, на які вони можуть голосувати. Це дає їм можливість впливати на розвиток сюжету або прийняття рішень персонажами.

4. Використання реквізиту: глядачі можуть бути задіяні у використанні реквізиту, наприклад, вони можуть отримувати предмети або виконувати певні дії з ними.

5. Інтерактивні ігри: вистави можуть включати ігрові елементи, де глядачі можуть брати участь у конкурсах, розгадувати загадки або виконувати завдання.

6. Залучення до танцю або співу: глядачі можуть бути запрошені до спільного танцю чи співу пісень під час вистави.

У разі відсутності сцени та класичного театрального простору, режисерами інтерактивних вистав також можуть використовуватися наступні інструменти:

1. Фізична взаємодія: глядачі можуть взаємодіяти з елементами вистави, рухатися через простір, доторкатися до об'єктів, виконувати певні дії або спостерігати за реакцією об'єктів на їхні дії.

2. Віртуальна реальність: застосування віртуальної реальності дозволяє глядачам потрапити в інші світи, переживати незвичайні ситуації та взаємодіяти з віртуальними об'єктами.

3. Звукова взаємодія: застосування звукових ефектів, музики або голосування може стимулювати глядачів до взаємодії з виставою та створювати емоційну атмосферу.

4. Технологічна взаємодія: використання сенсорних екранів, розпізнавання жестів або інших технологій може дозволити глядачам маніпулювати об'єктами на виставі, відтворювати відео або взаємодіяти з інтерактивними інсталяціями.

5. Соціальна взаємодія: вистави можуть пропонувати глядачам можливість спілкуватися між собою, обговорювати враження та думки про виставку, а також співпрацювати в групових активностях.

Майбутнє інтерактивного театру виглядає дуже захопливим. Завдяки постійному розвитку технологій, інтерактивні шоу можуть стати ще більш імерсивними та непередбачуваними для глядачів. Інтерактивні вистави дозволяють режисерам експериментувати з формою і структурою, використовуючи надбання не тільки театральні ноу-хау, але і досягнення науки та техніки. Це, безумовно, допомагатиме творчим колективам створювати унікальні, непередбачувані та захоплюючі шоу, що привертатимуть увагу глядачів.



Любецька Юлія Валеріївна
(Yuliia Liubetska),
здобувачка ОР «Магістратура»
спеціальності «Сольний спів»
кафедри вокального мистецтва
ІСМ сучасного мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв (obtaining
educational level «Master's degree».
«Solo singing» specialty. Department of
Vocal Art, National Academy of Culture
and Arts Managers).

*Заслужена артистка України. Артист-вокаліст та ведуча
Академічного ансамблю пісні й танцю Національної гвардії України
(Honored Artist of Ukraine. Artist-vocalist and presenter of the Academic
Song and Dance Ensemble of the National Guard of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ ПІСЕНЬ ПАТРІОТИЧНОГО СПРЯМУВАННЯ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА СУСПІЛЬСТВА ПІД ЧАС ВІЙНИ

THE ROLE OF UKRAINIAN PATRIOTIC SONGS FOR UKRAINIAN CULTURE AND SOCIETY DURING THE WAR

Без патріотичного виховання неможливий розвиток держави та особистості зокрема. Українська пісня багатогранна, різноманітна та має безліч напрямків [1]. 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 [2].

Для чого потрібні патріотичні пісні і яка їхня роль в суспільстві та в цілому для всієї України? Часто патріотичні пісні стають гімном тих чи інших подій або психологічного та духовного стану українців. Хтось скаже: «Які можуть бути пісні під час війни? І, власне, я з цим не погоджусь, та й, думаю, багато з Вас також. Перемога України, яку чекає кожен свідомий громадянин України, залежить від кожного з нас, від наших поглядів, дій та вчинків, від нашого посилу та віддачі на всіх фронтах. Якщо ми говоримо про творчий посил, про творчий фронт, ми, звичайно, акцентуємо увагу на пісні, зокрема на нашій, рідній, українській пісні. Багато сольних виконавців та гуртів в Україні почали висловлювати свою громадянську позицію саме через свою творчість, через пісню. Весь музичний простір, після початку повномасштабного вторгнення докорінно змінився. І ми це спостерігали, чуючи, як українські чарти повністю заповнили піснями саме виконавців з України. Ми чули і чуємо пісні на військову тематику, пісні, які присвячуються солдатам і генералам, матерям, які чекають вдома своїх дітей-захисників та захисниць, полеглим і живим Героям України. Не дивлячись на страшну тему війни, наряду з серйозними творами, звідусіль почали лунати зовсім прості пісні з запам'ятовуючим мотивом і невибагливим текстом, оспівуючи фрази та вислови, які лунали звідусіль. Такі, як, наприклад: «Все буде Україна» або «Добрий вечір, ми з України» і тому подібне.

Чому так відбувалося? Автори та виконавці в кожній з цих пісень несли свій індивідуальний посил неодмінної віри в перемогу України та цим хотіли підтримати усіх, хто її слухав та кому небайдужа доля України. Цифровий простір заповнили українські патріотичні пісні та підбірки патріотичного змісту. І це є переконливим підтвердженням того, що така музика – це також своєрідна мотивуюча зброя, яка не вбиває, а яка захищає, гуртує народ, підтримує моральний дух, мотивує на боротьбу і навіть зцілює від психологічних ран. За допомогою пісні поглиблюється

відчуття гордості та патріотизму, пісня знищує зневіру та дає надію і віру. Пісня допомагає подолати певний бар'єр і відволікти від тривожних думок, направити думки зовсім в іншу сторону, надає піднесення та бажання жити далі. Звичайно пісня – це вже як реабілітація, і ніхто не пропонує співати під час вибухів чи таке інше, але побороти страх, зняти напругу в періоди затишшя або перебуваючи довгий час в укритті пісня реально допомагає. Чому? Тому, що пісню можна порівняти з природними рефлексами. Ми хочемо захиститися, ми хочемо ідентифікувати себе, ми хочемо кричати про себе на весь світ! І ми це робимо! І робимо за допомогою пісні! А пісня передає наш внутрішній стан, наші емоції, наші почуття, нашу свідомість, наш поклик і нашу любов, наше горе і наш біль, нашу віру і нашу надію. Створюючи пісні під час війни ми за допомогою музики та віршів вкладаємо великий сенс і несемо в світ наші думки, про які ми хочемо прокричати на весь світ, наші мрії, які ми прагнемо втілити. Слухач може бути різний, а саме: цивільні, військові, діти, люди, які виїхали або змушені були виїхати за кордон. Важлива ніша підтримки за допомогою пісні – це благодійні заходи, де виконавець збирає кошти і передає їх на потреби фронту. На сьогодні проводяться багато таких заходів як в Україні, так і за її межами і це знову ж таки підтверджує велику роль української пісні. Слухаючи пісню, слухач відчуває зміни в своєму організмі так само, як і той, хто виконує її. Наприклад, патріотична пісня «Ой у лузі червона калина», яка вперше прозвучала в 1914 році, але неабияку популярність та підйом здобула під час повномасштабного вторгнення. Ми всі пам'ятаємо, як під час обстрілів міста Київ, долаючи власний страх, але патріотично налаштований та сповнений мужності, віри та надії, соліст одного з українських гуртів Андрій Хливнюк заспівав цю пісню акапельно, на весь голос зі зброєю в руках, наповнюючи «духом нескореності й любові до України все прогресивне людство» [3, с. 41]. У цьому випадку це виглядало, як пісня-виклик, підтвердження за допомогою пісні про свої наміри, про те, що ми захистимо свою країну, і не просто захистимо, а підіймемо і розвеселимо. І такі випадки відбувалися неодноразово в різних куточках нашої України, тому ми

наяву бачимо який посил і яку роль під час війни відіграє патріотична пісня. Як слушно 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» [3, с. 41].

Тож, чи потрібна патріотична пісня для Захисників та Захисниць і яку роль вона там відіграє? Хтось скаже, що там не до пісень. Так, можна погодитися, коли йдуть запеклі бої, там не до пісень. Але бій, який би він не був – закінчується і потрібно свій зберегти психічний стан, і для цього існують різні способи – часи ротації, коли наші бійці набираються сил, щоб знову іти в бій. І тоді пісня служить своєрідною підтримкою. Як працівник військового колективу Ансамблю пісні й танцю Національної Гвардії України, я з власного досвіду можу довести те, що їм потрібна творча підтримка.

Якщо до повномасштабного вторгнення пісні звучали не лише для військових, а в більшості для цивільного населення, то зараз наш основний слухач і глядач – це наші Захисники і Захисниці. Ми надаємо свою підтримку для того, щоб зміцнити їх моральний та бойовий дух. Ми, як виконавці, також змінилися і відчуваємо на собі відповідальність за те, щоб своєю піснею не нашкодити, а допомогти і підтримати, тому дуже ретельно підбираємо репертуар, коли їдемо до наших Захисників та Захисниць. Я точно знаю, що саме мені там співати, тому, що я бачу їхні очі. Коли звучить пісня на слова та музику Ольги Монастирської «Тримайся, солдат» у них стискаються кулаки, і я бачу погляд, яким вони обіцяють триматися. Коли лунає пісня, на вірші Петра Маги «Повертайтеся, рідні, додому» я бачу, як блищать від сліз їхні очі, адже вони так скучили за рідною домівкою... але водночас вони чують ті слова, які нагадують їм, що їх люблять і чекають, і ця любов надає їм нових сил і віри в те, що вони неодмінно повернуться додому живими і неушкодженими. А як вони з нами танцюють! Кожного разу, коли

лунають в пісні слова: «Все буде Україна!» завжди хтось не витримує і виходить, підтанцювуючи, часто з «комом» у горлі, але виходять, щоб підтвердити те, про що співається. Підтвердити те, що все буде – Україна! Так, безумовно, в першу чергу, їм потрібен сон, зброя, харчування і, як би це для багатьох дивно не звучало – пісня. Так, саме пісня, як психологічна допомога, розвантаження тих частин мозку, які відповідають за внутрішній психологічний стан. Звичайно, не в усіх випадках пісня доречна, але це вже інше питання. Виконавці повинні розуміти і відчувати коли, власне, пісня буде доречною і беруть за це відповідальність. І пісня неодмінно допоможе пережити ці страшні події. За допомогою іронії в пісні артисти навіть посміються над ворогом, тим самим укріплять впевненість Захисників у своїх силах і з Божою допомогою здолають ворога. Артисти закликають у своїх піснях не опускати руки і переконують, що перемога неодмінно буде за нами. Звичайно реалії війни такі, що без сторонньої допомоги нашій країні неможливо буде здолати ворога, тому ми робимо концерти там, де можемо робити, долучаючи всіх, кого можемо долучити і привертаємо увагу всього світу до нашої біди. Тож, з власного досвіду, і з досвіду моїх колег я можу запевнити усіх, що пісня під час війни – це зброя!

Висновки. Співаймо українські патріотичні пісні тому, що українська пісня ідентифікує нас – Українців і переконує всіх в тому, що наша Україна – непереможна. Бо вони по нас гатять – а ми сіємо поля, посміхаємося, тому, що у нас маленькі діти. Вони по нас гатять, а ми співаємо красиву українську пісню, бо ми – Українці, які вірять в те, що Україна витримає усі випробування і дочекається Перемоги!

І саме для цього патріотичні пісні звучать у ці випробувальні часи і проникають у всі сфери життя українців. Патріотична пісня здатна виховувати у молоді національну свідомість та патріотичні почуття. Пісня спроможна відродити ці одвічні цінності, вона стає доступною широкій аудиторії і саме розвиток пісенної творчості патріотичного спрямування здатен формувати активну життєву позицію українців [1].

Список використаних джерел:

1. Режим доступу: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/33176>
2. Nathanson, Stephen. Patriotism. Morality and Peace, Lanham : Rowman & Littlefield. 1993. С. 34–35.
3. 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. Фахове видання. Режим доступу : https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/Visnyk_2_2022_DOI.pdf

*Мілевський Олександр (Oleksandr Milevskiy),
здобувач магістратури (Master's Degree Recipient)
кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури ІСМ
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Department of
Academic and Pop Vocal and Sound Engineering National Academy of
Management of Culture and Arts).*

Науковий керівник (Supervisor):

Грищенко Валентина Іванівна (Valentyna Hryshchenko),
кандидат педагогічних наук, доцент, заступник завідувача кафедри
кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Deputy Head of the
Department of Academic and Pop Vocals and Sound Engineering of the
National Academy of Managers of Culture and Arts)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ПРОДЮСУВАННЯ АРТИСТА З НУЛЯ

ARTIST PRODUCTION FROM SCRATCH

Незважаючи на високу популярність професії продюсера, існує мало прикладної літератури про медіа-продакшн та продюсування. Кожен продюсер в процесі своєї роботи розробляє власні методи та прийоми,

щоб здійснити весь цикл продюсування, від початкових етапів роботи з артистом (гуртом) до просування на ринку. Деякі із них представлені нижче.

Продюсери відповідають за організацію творчого процесу, стратегічне планування та реалізацію просування проєктів на музичному ринку. У процесі звукозапису вони мають ряд обов'язків, починаючи від «організаційних питань» (управління всіма етапами музичного проєкту) і закінчуючи загальним управлінням творчим процесом (зведенням і мастерингом), працюючи над оформленням вже записаного матеріалу.

Таким чином, просування будь-якого музичного проєкту (артиста/групи виконавців) може базуватися на декількох ключових етапів, кожен з яких може доповнюватися креативними рішеннями.

Структуру просування музичного проєкту можна представити наступним чином:

1. Розробка маркетингового плану.
2. А & R менеджмент.
3. «Перші кроки артиста/групи виконавців».

Розглянемо більш детально кожний пункт.

Маркетинговий план – детальним план дій з визначеним переліком завдань, щоб з часом не втрачати важливі моменти у досягненні основної мети – випуск музичного продукту. Вони можуть бути короткостроковими чи довгостроковими.

Основні складові компоненти маркетингового плану:

1. Систематизація роботи (артиста/групи виконавців).
2. Виявлення можливих втрати, щоб зорієнтуватися під час можливих змін ринку.
3. Розставити пріоритети:
 - що користується попитом, жанр/стиль)?
 - твій слухач (споживач, фанат) ?
 - твій гурт як бренд?
 - цільова аудиторія (на яку аудиторію розрахована ваша музика)
4. Конкурентний аналіз. Сильні і слабкі сторони.
 - конкуренти (чим ви відрізняєтесь)?

- в чому ваші плюси?

- в чому ваші мінуси?

5. Звідки йдуть фінансові надходження?

6. Цільова аудиторія. Для кого творимо? Хто споживач вашої творчості? Хто відвідує ваші концерти? Скласти його портрет (стать, вік, рівень доходу, інтереси, освіту, проживання/регіон/країна).

7. Маркетингова стратегія.

- Підвищення якості виконання музичних творів на концертах (репетиції, запис альбому).

- Яка кількість творів повинна бути в альбомі ?

- Яку кількість творів виконуємо на концерті (тривалість концерту) ?

- Комунікація з представниками лейблів, event-компаній, агентств, ЗМІ та підписання з ними контрактів.

- Ціна на квиток, мерч.

8. Планування бюджету на витрати:

- музичні інструменти та музичне обладнання;

- запис альбому;

- промо-матеріали (фото, відео);

- реклама (Інтернет, ЗМІ);

- організація концертів;

- сценічні костюми, декорації, візуалізація, спец ефекти;

- звук, світло, сцена для проведення концертів;

- оренда залів;

- продаж квитків;

- гонорар артистів, менеджменту та технічному персоналу гурту.

A & R менеджмент. Відсутність у світовій практиці професійної освіти в галузі управління артистами та репертуаром (A&R management) означає, що люди цієї професії не є професіоналами. Ця професія багатогранна та поєднує в собі безліч якостей, як-от музичний смак, комунікативні навички, знання авторського права та графічного дизайну тощо. Основні завдання персоналу A&R це ошук нових талантів.

«Перші кроки артиста/групи виконавців». Перші кроки артиста включають крім двох попередніх багато допоміжних інструментів для просування на ринку: піар, фото сесія, написання творів, репетиційна база, інструменти, репетиції, запис альбому, випуск альбому, його реклама та продажі на цифрових музичних платформах.

Музичне продюсування перебуває в стані постійного динамічного розвитку. У майбутньому роль музичних продюсерів може стати ще ширшою, а їхні функції – більш різноманітними. Зрозуміло, кожен продюсер розробляє свої власні методи та прийоми продюсування артиста або гурту. Бо ефективність їх використання може бути видна тільки у практичному застосуванні.

Муравей Оксана Сергіївна (Oksana Myravey),
здобувачка магістратури (Masters student)

кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва (Institute of Contemporary Art) Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (National Academy of Management of Culture and Arts).

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),

доктор культурології, професор, в.о. завідувача кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва, заслужений діяч мистецтв України (Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Academic and Pop Vocals and Sound Engineering, Institute of Contemporary Art National Academy of Management in Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ

HISTORICAL ORIGIN AND FUNCTIONAL PURPOSE OF SONG FOLKLORE

Фольклор – це усна традиційна творчість народу, особливий тип культурної комунікації. Він є колективною творчістю народу, втіленням

його історії, вірувань, звичаїв та міфів. Походження фольклору сягає корінням у глибину століть, у ті далекі часи, коли людина тільки-но почала розуміти і сприймати світ навколо себе.

Спочатку фольклор виникав як форма усної народної творчості. Оповіді, легенди та міфи передавалися з покоління в покоління, збагачуючись деталями та інтерпретаціями нових оповідачів. Відбиваючи життєві реалії та фантазію, фольклор став основою для формування культурної ідентичності. Фольклор втілює також символіку, укладену у традиційних народних обрядах та звичаях. Ці символи переносять приховані значення та застереження, допомагаючи людям долати труднощі та знаходити внутрішню гармонію.

В обрядах відображається повага до природи, круговороту часів та циклів життя. Пісенний фольклор – це невичерпне джерело культурного багатства, яке пронизує історію народів, зберігаючи та передаючи їх унікальні традиції, звичаї та світогляд.

Дослідження походження пісенного фольклору направляє нас у найдавніші епохи, коли людина вперше виявила силу музики та звуків для вираження своїх емоцій та переживань.

З часом фольклор еволюціонував, адаптуючись до світу, що змінюється і зберігаючи свою актуальність. Він проникає у сучасну літературу, мистецтво, кіно та музику, залишаючись невичерпним джерелом натхнення для творчих умів.

Таким чином, фольклор є унікальним культурним явищем, що дбайливо зберігає в собі дух народу та його традиції. Цей світ казок, пісень та обрядів є невід'ємною частиною культурної спадщини, багатством, яке приносить у життя людей чари та зв'язки з корінням своєї культури.

Первісні суспільства, перебуваючи у постійному контакті з природою, виявили, що звуки вітру, плескіт води, шум листя та спів птахів можуть бути натхненням для створення музики. Ці природні звуки перетворилися на перші ритуали та пісні, що супроводжували племінні обряди та церемонії.

З розвитком суспільства та появою мови людина почала втілювати свої переживання та думки у словах. Перші тексти пісень фольклору були простими, але вони несли в собі глибокий зміст, розповідаючи про повсякденне життя, кохання, втрати та перемоги. Ці пісні передавалися з покоління до покоління, збагачуючись новими елементами та набуваючи різних музичних форм.

З релігійною та соціокультурною різноманітністю приходило безліч стилів та жанрів пісенного фольклору. Епічні балади, героїчні оповіді, пісні про кохання та працю ставали невід'ємною частиною культурної спадщини народу. Пісенний фольклор ставав способом збереження та передачі історії, традицій та цінностей.

Згодом пісенний фольклор перетворився на національне багатство, стаючи важливим елементом ідентичності народу. У кожній країні та регіоні формувалися унікальні стилі та традиції, що відображають специфіку місцевого способу життя.

Пісенний фольклор вплинув на жанри сучасної музики, проникаючи у рок, поп, джаз та інші напрями. Артисти всього світу черпають натхнення з традиційних пісень, впроваджуючи їхні мелодії та мотиви у свої твори. Таким чином, походження пісенного фольклору сягає найдавніших часів, коли людина відкрила в собі здатність до творчості та самовираження через звуки та слова. Цей унікальний феномен продовжує жити та розвиватися, зберігаючи багатство культурної спадщини та надаючи кожному народу його власний музичний голос.

Фольклор – це безцінна культурна спадщина, що передається з покоління до покоління. Він має ряд характерних ознак, які роблять його унікальним і показним виразом національної та колективної ідентичності. Розглянемо основні ознаки фольклору:

– Усність і традиційність: фольклор здебільшого передається усно, без використання письмових джерел. Це усна народна творчість, яка ґрунтується на традиційних формах вираження і носить у собі риси унікальних звичаїв та повір'їв.

– Колективність: фольклор завжди є колективною творчістю народу. Казки, пісні, міфи та легенди формуються та еволюціонують у рамках колективної культурної активності. Вони стають невід'ємною частиною спільності та ідентичності.

– Анонімність: часто авторство фольклорних творів залишається невідомим. Тексти, музика та образи створюються не окремими особистостями, а виростають із культурного контексту народу. Це робить фольклор колективним надбанням, вільним від індивідуальних авторських претензій.

– Множинність варіантів: одна й та сама казка, пісня чи міф можуть існувати у різних варіантах у різних регіонах чи серед різних народів. Це свідчення того, що фольклор є живим, еволюціонуючим явищем, здатним адаптуватися та трансформуватися у різних культурних контекстах.

– Символічність та метафоричність: фольклорні твори часто використовують символи, метафори та алегорії для передачі глибоких історичних, соціальних та моральних смислів. Вони є засобом передачі мудрості, моральних уроків і колективного досвіду.

– Зв'язок із природою: багато фольклорних мотивів і персонажів тісно пов'язані з природою. Це відбивається у казках про тварин, у піснях, у яких природа стає метафорою для людських переживань, й у обрядах, що пов'язані природними циклами.

– Функція збереження та передачі культурного досвіду: фольклор є механізмом передачі знань, цінностей та традицій від покоління до покоління. Він допомагає зберігати культурну пам'ять, формує та зміцнює суспільні зв'язки та утверджує колективну ідентичність.

Отже, ознаки фольклору роблять його не лише унікальним явищем культури, а й важливим фактором соціокультурного розвитку суспільства, зберігаючи його духовну спадщину та збагачуючи наше розуміння світу.

Фольклор, як явище культури, знаходиться під впливом різноманітних факторів, які формують, еволюціонують та зберігають цей унікальний аспект культурної спадщини. Розглянемо основні фактори, що впливають на фольклор:

- Соціокультурний контекст: фольклор нерозривно пов'язаний із суспільними та культурними умовами часу та місця, де він виникає. Соціокультурний контекст визначає зміст, форму та функції фольклору, включаючи теми казок, характеристики персонажів, музичні стилі та обряди.

- Технологічні зміни: розвиток технологій та зміни у способах комунікації впливають на фольклор. З поширенням писемності, радіо, телебачення та інтернету усна народна творчість стикається з новими викликами, але при цьому відкриваються нові можливості для збереження та розповсюдження фольклорних матеріалів.

- Історичні події: важливі історичні моменти, такі як війни, революції, міграції, впливають на зміст і форму фольклору. Ці події можуть відобразитися у міфах, легендах та піснях, стаючи способом вираження колективних переживань та досвіду.

- Зміна соціальних цінностей: зміни у суспільних цінностях, нормах та моралі також впливають на фольклор. Фольклор може відбивати соціальні зміни, котрі і виступають засобом його формування.

- Географічні особливості: різні кліматичні та географічні умови можуть відобразитися у фольклорі, формуючи специфічні мотиви, персонажів та обряди. Наприклад, фольклор морських народів може містити міфи про морські чудовиська, тоді як фольклор народів, що у горах, може бути пов'язаний з віруваннями у духів гір.

- Контакт з іншими культурами: взаємодія з іншими культурами та їх фольклором також впливає розвиток і еволюцію фольклору. Обмін ідеями, міфами, обрядами може призвести до синтезу нових елементів та творчих змін.

- Зміни у мовному середовищі: вони середовищі можуть впливати на форму та зміст фольклору. Еволюція мови відбивається у текстах пісень, казок та інших фольклорних творів.

- Індивідуальні та творчі фактори: вплив творчих особистостей, таких як барди, народні поети, художники, що впливають на форму та зміст фольклору. Проте, попри індивідуальні вклади, фольклор завжди зберігає колективний характер.

Фольклор є динамічним та адаптивним явищем, у якому переплітаються історія, культура, суспільство та творчість народу. Взаємодія цих чинників надає фольклору багатство, різноманітність та актуальність у різних епохах та середовищах.

Український фольклор – це багатий і багатогранний світ, який зародився в давнину, зберігши свою унікальність і різноманітність протягом століть. Історія розвитку українського фольклору пронизана національними особливостями, культурним різноманіттям та багатим культурним контекстом.

Витоки українського фольклору сягають глибокої давнини, до часів первісних суспільств, коли племена, що населяли сучасну Україну, висловлювали свої переживання та світогляд через усну народну творчість. Міфи, легенди, пісні та обряди були невід’ємною частиною життя давніх слов’ян, формуючи основи майбутнього українського фольклору.

З приходом християнства у IX–X століттях український фольклор зазнав певних змін під впливом нових релігійних та культурних тенденцій. Поява літописів, житій святих, церковних співів зробила свій внесок у культурний ландшафт, але усна традиція не втрачала своєї важливості.

Епоха козацтва (XVI–XVII ст.) справила значний вплив на формування українського фольклору. У цей час з’явилися національні герої – козаки, чії подвиги, пригоди та любовні історії знайшли свій відбиток у народних піснях, баладах і були уособленням національної гордості.

У XIX столітті, період романтизму, коли українці активно прагнули утвердження своєї культурної ідентичності, український фольклор став важливим інструментом у боротьбі за національну самосвідомість. Літератори, такі як Тарас Шевченко та Іван Франко, надихалися народними мотивами та впроваджували їх у свої твори.

У XX століття, незважаючи на певні обмеження, український фольклор продовжував існувати та розвиватися. Важливу роль відіграла

фольклорна експедиційна діяльність, спрямована на збирання та вивчення унікальних традицій різних регіонів України.

Сьогодні український фольклор зберігає свою актуальність у сучасному світі.

З розвитком засобів масової інформації та технологій нового часу, фольклорні мотиви та традиції стають доступними ширшій аудиторії, зберігаючи при цьому свою унікальність та культурну спадщину. Український фольклор – це не лише історичний пласт, а й жива традиція, яка передається з покоління до покоління. Він відбиває багатство національної культури, тісно переплетеної з історією, релігією та звичаями українського народу. Фольклор є величезним багатовимірним комплексом, що охоплює різноманітні форми та висловлювання народної творчості. У його межах можна назвати кілька основних видів, кожен із яких відбиває певні аспекти культури та традицій народу.



Отрішко Сніжана Михайлівна
(*Snizhana Otrishko*),

здобувачка магістратури (*Master's Degree Recipient*) кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури ІСМ Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (*Department of vocal art Engineering National Academy of Management of Culture and Arts*), старший викладач вищої категорії відділу «Сольний спів», керівник хору старших класів «Промінці» Комунального спеціалізованого мистецького навчального закладу «Музична школа № 11» Криворізької міської ради (*Senior teacher of the highest category of the department*

«Solo singing», leader of the choir of senior classes «Promintsi» of the Municipal specialized art school «Music School №11» Kryvyi Rih City Council), солістка Народного вокального ансамблю «Факультет» (*soloist of the Folk Vocal Ensemble «Faculty»*), член Національної всеукраїнської музичної спілки (*member of the National All-Ukrainian Music Union*)

sneg2601sneg@gmail.com

м. Кривий Ріг, Україна (*Kryvyi Rih, Ukraine*)

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),

доктор культурології, професор, в.о. завідувача, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України (*doctor of cultural studies, professor, Acting head, professor of the department of academic and pop vocals and sound engineering National Academy of Culture and Arts Management, Honored Artist of Ukraine*)

м. Київ, Україна (*Kyiv, Ukraine*)

ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ВОЛЬОВОЇ ГЕРОЇНИ СКРІЗЬ БАРВИ МАТЕРИНСЬКОЇ ЛЮБОВІ В ОПЕРІ ДЖУЗЕПPE ВЕРДІ «ТРУБАДУР»

IMPLEMENTATION OF THE IMAGE OF A WILLING HEROINE EVERYWHERE IN THE COLORS OF MOTHERLY LOVE IN THE OPERA GIUSEPPE VERDI «TROUBADOUR»

У сучасних дослідженнях оперного мистецтва не достатньо висвітлено проблема виконавської специфіки щодо музично-художнього

втілення образу матері в оперній музиці. Тому виконавська інтерпретація специфічних питань втілення образу Матері (циганки Азучени) в опері Джузеппе Верді «Трубадур» суттєво доповнює музикознавчу теорію оперного мистецтва та його виконавський аспект.

Розгляд материнського образу в контексті розвитку оперної музики дає можливість зробити такі висновки: тема материнства й образ Матері є однією з найбільш стійких сюжетних ліній в історії європейської культури в різних сферах художнього мистецтва. Архетипічність образу Матері зумовлює його незмінні та стійкі риси – жертвовність, красу, ідеальність, які зберігаються протягом історичного розвитку й у різноманітті творчого проявлення [3]. Ці стійкі риси утворюють специфічні особливості художнього образу Матері. Саме в оперній музиці можна говорити про образ Матері як самостійне явище, стійкий тип героїні, що несе ідею безумовної та жертвовної Любові. Зазначений твір є визнаним шедевром світового оперного мистецтва.

Цікавим, у цьому контексті, на наш погляд, є проведення музикознавчого аналізу виконання арії Азучени з опери Джузеппе Верді «Трубадур» (2 дія 2 картина «Stride la vampa») (на власному досвіді).

Опера «Трубадур» заснована на п'єсі іспанського драматурга А. Гутьєрреса – послідовника В. Гюго, яка була з величезним успіхом представлена публіці в Мадриді ще в 1836 році, – це романтична історія, яка сповнена інтриг, поєдинків, сімейних таємниць з неймовірною драматичною розв'язкою, привернула увагу Джузеппе Верді. Він захопився яскравою драматургією, а також неймовірно гострими ситуаціями з пристрастями і неперевершеною героїкою боротьби за свободу особистості.

Думка про створення опери «Трубадур» виникла у композитора ще під час роботи над іншим шедевром – опера «Ріголетто».

Варто зауважити, що сама робота протікала в дуже непростий період життя композитора. Саме в цей час він переживає втрату своєї матері, крім того нагнітали обстановку проблеми з постановкою «Ріголетто». Всі ці фактори дуже затягували строки написання «Трубадура». Однак, саму

музику композитор створив досить-таки швидко. Лібрето було створено С. Каммарано, причому прийнято вважати, що він злегка поглибив головну інтригу опери, зробивши її ще більш заплутаною. Раптова смерть лібреттиста перервала роботу Верді над партитурою, тому завершив працю поет Л. Бардар, який користувався ескізами Каммарано.

Перша постановка пройшла в Римі, в театрі «Аполло» 19 січня 1853 року і відразу ж завоювала неймовірний успіх у публіки. Вітчизняні шанувальники таланту великого Верді змогли познайомитися з його черговим шедевром, представленим у Великому театрі в 1972 році, завдяки німецькому режисеру Ерхарду Фішеру [1]. У 1993 році опера була відновлена, тільки тепер на італійській мові і протрималася в репертуарі до кінця 90-х років [1].

В музиці опери «Трубадур» Дж. Верді втілює образ конфлікту між циганським незалежним табором та світом жорстокого насилля, під керівництвом графа Луна. Завдяки цьому опера отримала революційне звучання, а деякі пісні стали патріотичними піснями італійського народу.

Арія (італ. *aria* – повітря) – закінчений за побудовою епізод опери, оперети, ораторії або кантати, який виконується співаком-солістом у супроводі оркестру. Класичні арії, як правило, писалися у тричастинній формі [5].

У драматургічному розвитку опери арія є важливим засобом музичної характеристики героя, передаючи його душевний стан, настрої. Буває, що арію підготовляє музичний вступ або речитатив; інколи арії перетворюються на розгорнуті драматичні сцени.

Арія Азучени складається з двох куплетів, кожний з яких у простій тричастинній формі, із генеральної кульмінацією в кінці другого куплету з різким обриванням звучання у солістки та оркестру та закінчується паузою з ферматою, що надає ще більшого драматизму. Інструментальний програв між куплетами вісім тактів і одним тактом паузи із ферматою є передвісником основної кульмінації. Азучена – матір та дочка, яка бажає помсти, характеризується гострою ритмікою, експресивною мелодикою в крайніх регістрах діапазону і романтично-демонічним колоритом

музичного висловлювання в загальному, яка набуває конкретної жанрової ознаки – баладності. Коли Циганка в таборі веде свою розповідь, оркестр підкреслює її агресивність пунктирного ритму в унісон з гобоями. У цей момент Азучена у всій повноті представлена у вигляді Дочки, яка одержима спогадами про трагічну долю своєї матері та Матері, що переплутавши своє дитя з дитиною ворога, власноруч кинула сина у багаття та яка жадає помсти.

У драматургічному розвитку опери арія є важливим засобом музичної характеристики героїні, передаючи її душевний стан, настроїв [4]. Д. Верді написав арію у мінорному ладі (головна тональність e-moll), в середині є модуляція у тональність шостого тризвуку – C-dur, як передчуття виконаної помсти, із поверненням в головну тональність e-moll. Темп Allegretto (четверть з крапкою дорівнює 60), ладовий колорит, прості гармонії, пунктирний ритм, прикраси тремоло, штрихи marcato, динамічні контрасти підкреслюють внутрішні протиріччя почуттів Азучени.

У музичній мові Арії Азучени поряд із аріозною мелодикою, що вбирає мовні інтонації, використовуються декламаційні засоби з гостро характерними штрихами, оповідні пісенно-баладні фрагменти. У кантилені досягається синтез пісенної і оперної мелодики. Експресивність драматичних висловлень підсилюється завдяки драматичним акцентам у оркестровій партії, укрупненню вокальних мелодій унісонним дублюванням в оркестрі. В оркестрі також особливими штрихами підкреслюються початки і кінці фраз, виділяються інтонації стогону, зітхання, або використовуються звукозображальні прийоми [2], як у спогадах Азучени про жахливі події минулого, коли власноручно вона кинула у вогнище свою дитину, переплутавши з сином ненависного ворога. Складність образу Азучени полягає саме в його смисловій багатогранності, в його емоційно-психологічній багатоскладовості.

Мустафаєв Ф. М. у своїх статтях зазначає, що «свідоме ставлення до твору, що виконується і сприяє розвитку цілеспрямованої слухової уваги і навичок слухового самоконтролю» [6] – це ефективний метод уявного

співу, а «створення художнього образу, робота над яким передбачає володіння вокальною технікою і вмінням втілювати характери та передавати почуття й емоції» [7] – обов'язок кожного виконавця. «Професіоналізм артиста-вокаліста полягає у синергетичному поєднанні інтелектуального та емоційного начал, яке відповідно до сучасних розробок можна окреслити як емоційний інтелект. Формування співацької фонації відбувається через інтелектуальне усвідомлення внутрішніх почуттів та емоційної пам'яті, які стають основою для навчання вокальній техніці» [7].

Виконання партії Азучени в опері «Трубадур» вимагає від співачки великої напруги голосового апарату, великої насиченості, барвистості звуку, додаткової концентрації енергії, виразної декламації в речитативах, поривності, темпераменту. Головною задачею виконавиці-вокалістки є повноцінне художнє втілення сценічного образу. Особливості створення сценічного образу Матері та його інтерпретації розкритті на прикладі власного виконання та відомих світових виконавиць.

Вокально-технічними труднощами виконання арії є:

- мелодекламаційний характер мелодії, що в свою чергу зумовлює складність сформувати співацький звук іноземної мови, – італійської, виконання динамічних контрастів разом із складностями вимовляння змістовного тексту, орфоепія;

- складність мелодичної партії у партитурі (мелодія широкого діапазону $h - g^2$, володіння техніками дихання, витримані довгі високі ноти, пунктирний ритм, різкою зміною штрихів *legato – marcato*, довгі прикраси трелі (протягом 4 тактів!));

- втілення інтерпретації образу (це має бути вокаліст з певним життєвим досвідом, жінка середнього віку).



Рис. 1. На фото: Сніжана Отрішко (українська співачка, диригент, викладач; нар. 1978 року) – здобувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури магістерського рівня ІСМ НАКККМ, клас народного артиста України, професора Фемій Мустафаєва.

Таким чином, опера «Трубадур» є взірцем вершини реалізму в творчості Дж. Верді, а головне завдання вокаліста, як виконавця арії Азучени, – інтерпретувати партію героїні і донести філософський зміст музично-сценічного образу Дочки та Матері, використовуючи свій діапазон, ідеально володіючи форте і піано, з чіткою та виразною дикцією.

Пропоную долучитися до слухання та аналізу цієї відомої Арії Азучени з опери «Трубадур» Дж. Верді (<https://youtu.be/bBgkULCLrHc>).

Фьоренця Коссотто (італійська співачка; нар. 1935 року) – велика італійська оперна співачка (меццо-сопрано). Одна з найвидатніших мецо-

(https://www.youtube.com/watch?v=k_r8rYqueLA).

Долора Заджік (англ. Dolora Zajick, нар. 24 березня 1952 року, Сейлем, США) – американська оперна співачка, меццо-сопрано, спеціалізується у вердіївському репертуарі. Є однією з провідних сучасних драматичних меццо-сопрано, що виконують музику Верді. The New York Times характеризує голос Заджика як «один із найбільших голосів в історії опери» (<https://www.youtube.com/watch?v=VO66aVnLPRM>)

Відтак, майстерність вокаліста допоможе у створенні художнього образу, втілити образ, зокрема, образ вольової героїні скрізь барви материнської любові в опері Джузеппе Верді «Трубадур». Така робота передбачає володіння вокальною технікою і вмінням втілювати характер і передавати почуття та емоції героїв.

Використані джерела

1. Опера «Трубадур»: зміст, відео, цікаві факти, історія. JOURNAL online. <https://uk.perish.info/1784-opera-the-troubadour-content-video-interesting-facts.html>
2. Черкашина-Губаренко М. Р. Композиція та композиційно-драматургічні чинники оперного твору. 2-й курс. Оперна драматургія (композитори, музикознавці, культурологи, симфонічні диригенти). Режим доступу : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/CHerkashina-Gubarenko-M.R.-Operna-dramaturgiya-2-bak.-Kompozitsiya-25.04.11.05..pdf>
3. Васильєва В. Б. Дуалізм у музично-художньому втіленні образу Азучени в опері «Трубадур» Дж. Верді: технічні рекомендації. Музичне мистецтво і культура. 2021. Випуск 32 книга 1. С. 340-348. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/666>
4. Сун Жуйшань УДК78.03:782 Духовно-пісенна генеза арії та її виконавська парадигма: дисертація. Одеса, 2023. С. 182. Режим доступу : <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/1sun-zhujshan-dys.216.02.23.-.%E8%AF%81%E4%B9%A6%E7%AD%BE%E5%90%8D.pdf>

5. Юрій Юцевич. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. С. 404.

Режим

доступу

:

<http://term.in.ua/indeks.html?term=%D0%90%D0%A0%D0%86%D0%AF>

6. Мустафаєв Ф. М. Вокально-слуховий самоконтроль як засіб вдосконалення фахової підготовки майбутніх спів // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. № 38. С. 132–137.

7. Мустафаєв Ф. М. Синергетика інтелектуального та емоційно-чуттєвого у творчій діяльності вокаліста // Культура і сучасність: альманах. 2019. Вип. 1. С. 174–179.

8. Садовенко С. М. Формування вокально-слухових умінь учнів на матеріалі українського фольклору: теорія і практика // Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 25-26 жовтня 2013 р.) / [ред.-упоряд. Г. Карась, Л. Серганюк]. Івано-Франківськ : ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2013. 131 с. С. 90–100.



Світлична Анна Олегівна (Anna Sviatlichna),
здобувачка магістратури кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Master's student at the Department of Directing and Acting named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets Institute of Modern Art National Academy of Culture and Arts Managers).
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)
Науковий керівник (Supervisor):
Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),

професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України (Professor of the Department of Directing and Acting named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets of the Institute of Contemporary Art National Academy of Culture and Arts Managers, doctor of cultural studies, professor, honored artist of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine).

ВПЛИВ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ НА ДІТЕЙ

THE INFLUENCE OF MODERN UKRAINIAN THEATER ACTIVITIES ON CHILDREN

Творення і потенціал цивілізації залежить, насамперед, від рівня культури і духовності народу. «Цивілізація гине, якщо забуваються її історичні і культурні традиції, адже втрачається і вгасає її духовно-моральна основа», – слушно стверджує Світлана Садовенко [3, с. 58].

Культура і соціум є двома ключами і найважливішими елементами, котрі мають співіснувати в гармонії та підтримувати і розвивати одне одного. І саме театр може та має стати ключовим середовищем, де

суспільство зможе пізнавати культуру, місцем свідомого взаємозв'язку та об'єктом який сприяє розвитку точних потенціалів.

За даними дослідження Державного управління статистики, з 2000-х років в Україні набуває популярності створення приватних театральних студій, колективів, труп. Порівняно із 1990 роком, кількість відвідувань театрів впала втричі (1990 р. – 17,6 мільйона відвідувань, 2017 р. – 6,2 мільйона відвідувань) [1].

Український театр – це справжнє багатство, неповторне свідчення української духовності. Відомо, що театральне мистецтво є художнім відображення життя, яке за допомогою сценічної дії акторів передає глядачам основну ідею.

Актуальність цієї теми полягає у тому, що театр є традиційним видом мистецтва. Він уже не одне тисячоліття багатопланово впливає на особистість: пояснює світ, створює емоційні імпульси для діяльності людей, виконує величезну виховну роль і тим самим сприяє формуванню якостей, необхідних для виховання дітей [4].

Коли діти стають учасниками театральних дійств як глядачі, завдяки професійній акторській грі, у них розвиваються духовно – моральні якості свідомої особистості. Театральне мистецтво може стати потужним інструментом розвитку свідомого майбутнього покоління.

Вплив театру на дитину має глибоке коріння. Він розкриває увагу, дисципліну, спритність, фізичне тіло, ментальність, однак найбільше – уяву. Театр впливає на уяву дитини різними засобами: словом, дією, образотворчим мистецтвом, музикою та ін. Кому пощастило саме в ранньому віці зануритися в атмосферу театру, той все життя буде сприймати світ прекрасним, вмітиме чітко відрізнити добро від зла та матиме широкий світогляд [2, с. 6–7].

Театр – найбільш демократичний вид мистецтва для дітей, що дозволяє вирішити безліч актуальних проблем сучасної педагогіки і психології пов'язані з формуванням естетичного смаку; моральним вихованням; розвитком комунікативних якостей особистості; вихованням волі, розвитком пам'яті, уяви, мови; створенням позитивного емоційного

настрою, зняттям напруження, вирішенням конфліктних ситуацій через гру. Театральна вистава розгортає перед дитиною весь світ засобами мудрої та вічної казки, розкриває творчі здібності особистості. І ще більш дієвим розвитком дитини є її приналежність до заходу, це дає додаткові можливості для впливу та збільшує емоційне співпереживання та співзалежність від сценічного дійства.

Яскравим прикладом впливу сучасного театру на дитину є діяльність приватного Львівського театру «Око». Та їхні вистави, а саме: «Хочу снігу», де діти стають учасниками вистави та допомагають двом головним героїням Овечкам Кметі та Ниті здобути сніг, щоб прийшло Різдво. Перегляд вистави розвиває у дітей їхні естетичні смаки, уяву та відчуття прекрасного, а залучення глядачів до дійства налагоджує комунікацію з оточуючим світом та долає внутрішні бар'єри замкненості у собі та страху сцени (рис. 1; 2).



Рис. 1; 2. На фото: Уривки з вистави «Хочу снігу».

Казка-мюзикл «Спецоперації апетит» розвиває у дітях дружність, відчуття добра, розуміння зла, концентрує увагу, формує нестандартне мислення та фантазію (рис. 3; 4).



Рис. 3, 4. На фото: Уривки з казки-мюзиклу «Спецоперації апетит».

Тож, діяльність сучасного українського театру розвиває в дитині мистецькі якості та духовно-моральні цінності завдяки своїй творчості та залученості дітей до подій на сцені під час вистави. Театральне мистецтво стає потужним інструментом розвитку свідомого майбутнього покоління.

Використані джерела

1. Лісевич, О. Український театр за 30 років: як змінився та чого чекати у майбутньому // Суспільне Культура, 2021. Режим доступу: <https://suspilne.media/156471-ukrainskij-teatr-za-30-rokiv-ak-zminivsa-ta-cogo-cekati-u-majbutnomu>
2. Тендерюк О. М. Театралізована діяльність дошкільників : Посібник. 2019. 120 с. Режим доступу : <https://vseosvita.ua/library/embed/0100f2k2-a9a4.docx.html>
3. Садовенко С. М. Роль народної художньої культури у формуванні української державності у ХХІ столітті: взаємозв'язок традицій та інновацій // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., м. Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ : НАКККиМ, 2020. С. 58–62.
4. Театр як спосіб соціалізації молоді // Євгенія Лойтра. Редакція «Tabellarium». Квітень 2022. Режим доступу: <http://fj.onu.edu.ua/teatr-iak-sposib-sotsializatsii-molodi/>

*Семенуха Руслан Петрович (Ruslan Semenukha),
аспірант 1-го року навчання Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв м. Київ,
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

**Науковий керівник – Грищенко Валентина Іванівна
(Valentyna Hryshchenko),**

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, associate professor of the department of academic and pop vocals and soundengineering of the National Academy of Managers of Culture and Arts)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ЗАГАЛЬНЕ ПОНЯТТЯ ТА РОЗУМІННЯ VST ПЛАГІНІВ, ВИДИ ТА ВИКОРИСТАННЯ В ПРАКТИЦІ

GENERAL CONCEPT AND UNDERSTANDING OF VST PLUGS, TYPES AND USE IN PRACTICE

Сучасні музиканти, композитори та звукорежисери використовують програмні продукти для створення аудіо-ефектів, обробки та віртуальних інструментів, що реалізовані в програмному забезпеченні та працюють у режимі реального часу. Ці продукти можуть бути окремими додатками, так і плагінами, призначеними для роботи у інших додатках у ролі хост-додатків.

VST-плагіни – це допоміжні програми, які використовуються в більшості домашніх і професійних студіях звукозапису. Технологія VST була вперше застосована компанією Steinberg у 1996 році і зараз використовується в секвенсорах Cubase, Nuendo, WaveLab та багатьох віртуальних інструментах, які створює компанія Steinberg. Також у 1999 році було випущено версію цієї технології під назвою VST 2.

Абревіатура VST розшифровується як Virtual Studio Technology, тобто технологія віртуальних студій. Плагін (англ. plug-in) дослівно «підключати» це модуль, який підключається до програми і дає їй додаткові можливості.

VST-плагіни розроблені у вигляді динамічних бібліотечних файлів у форматі DLL, які підключаються до основної програми через її власний хост. Плагіни не працюють самостійно і потребують наявності програми формату DAW. А динамічні бібліотеки є спеціальними модулями, що працюють тільки в оперативній пам'яті. Вони потребують завантаження в оперативну пам'ять основного хоста, який є ніби з'єднувальним мостом між самим доповненням і обчислювальними засобами комп'ютерної системи.

VST-плагіни поділяються на три типи: віртуальні інструменти (VSTi), ефекти (VST) і VST MIDI-ефекти. Серед усіх продуктів такого класу найбільш якісними є плагіни від компанії Native Instruments (Kontakt, Maschine, Massive, Reaktor тощо), плагіни від Korg (Korg Legacy Collection, включно з легендарним синтезатором M1); віртуальні синтезатори фірми Roland та Omnisphere (єдиний програмний синтезатор у світі, що пропонує функцію інтеграції апаратного синтезатора, інструменти для мікшування EZ Mix, набори інструментів для мастерингу Wave Audio Bundle та програмні модулі iZotope тощо). Деякі інструменти обробки звуку і плагіни описані більш детально нижче.

Kontakt by Native Instruments – це віртуальний інструментальний аудіо-плагін для macOS і Windows, що функціонує як VST-плагін, Audio Units-плагін і AAX-плагін. Kontakt-універсальна платформа, що пропонує найбільший вибір інструментів із семплуванням. Заводська бібліотека, що входить до комплекту, містить понад 55Гб детальних, творчих і виразних інструментів. Звуки формуються за допомогою вбудованих інструментів, таких як модуляція, хвильові таблиці, огинаючі та ефекти.

За допомогою платформи Kontakt можна перейти від звучання окремих інструментів до звучання симфонічного оркестру або будь-якого іншого семплованого інструменту між ними. Розроблений з урахуванням інтересів музикантів, додаток дає змогу грати на таких інструментах, як барабани, саксофон і гітара, створювати власну музику за допомогою інструментів, на яких ви граєте, і навіть створювати гібридні інструменти для створення абсолютно нових звуків. Платформа семплування нового

покоління пропонує нові інструменти та нові можливості, даючи змогу музикантам нашаровувати, з'єднувати, розтягувати та формувати звуки будь-яким способом, який вони собі уявляють.

У 2004 році Korg випустила колекцію **Korg Legacy Collection (VSTi)**, новаторську спробу точно відтворити найвідоміші синтезатори компанії в програмному забезпеченні. А у 2017 році до колекції KORG Collection було додано синтезатор ARP Odyssey. Через два роки (2019 р.) компанія Korg випускає другу версію комплекту віртуальних інструментів Korg Collection 2. Друга версія має оновлений графічний інтерфейс для всіх попередніх плагінів.

У 2021 році **Korg Collection 3** представляє три нові програмні продукти: перший серійний аналоговий синтезатор mini **Korg 700S**, Prophecy Tone Generator MOSS і Triton Extreme. Korg Collection 3 стала багатомоделлю колекцією культових звуків 70-х, 80-х, 90-х і 00-х років.

У 2022 році компанія Korg випустила **Korg Collection 4**, оновлену колекцію плагінів і синтезаторів. У цьому оновленні вдосконалили наявні плагіни і додали три нові інструменти: micro KORG, ELECTRIBE-R і KAOSS Pad. Оновлена KORG Collection 4 включає 11 синтезаторів, два процесори ефектів і одну драм-машину. Порівняно з попередньою колекцією, четверта колекція додає три нові синтезатори, засновані на реально існуючих машинах японської компанії.

ToontrackEZ mix 2(VST) EZmix – це потужний інструмент для мікшування і мастерингу. Плагін відмінно справляється з мікшуванням баса, вокалу, гітари, ударних і клавішних. Візуально простий, але з широким набором функцій, EZmix дає вам змогу витратити набагато менше часу на технічні аспекти вашого проекту і більше на творчі.

EZmix підключається до смуги каналів секвенсора як будь-який інший плагін, обирає інструмент або звуковий пресет для цієї смуги і починає запис. EZmix також є сумісним з Mac і PC, RTAS і VST-плагіном і поставляється з широким спектром пресетів для мікшування, розроблених Матіасом Еклундом, керівником відділу звукового дизайну Toontrack Music, з акцентом на потреби мікшування ударних.

iZotope Ozone (VST) – це процесор мастерингу для досягнення професійного звучання, який використовує цифрові алгоритми, що базуються на широких дослідженнях цього процесу.

iZotope Ozone складається з семи основних частин

- параграфічний еквайзер (paragraphic equalizer);
- майстер-ревербератор (mastering reverb);
- мультидіапазонний компресор (multiband dynamics);
- мультидіапазонний іксатер (multiband harmonic exciter);
- мультидіапазонний стереопроектор (multiband stereo imaging);
- максимайзер (loudness maximizer);
- dither (у пер. з англ. «тремтіння») – підготовка доріжок до запису на Audio CD.

Під час звичайного використання плагіну перелічені ефекти застосовуються у порядку (зверху вниз), тобто звук з одного ефекту передається на наступний ефект.

Ефекти VST MIDI. Ці плагіни, що спеціально розроблені для роботи з даними цифрового інтерфейсу музичних інструментів (MIDI) або іншими VST-плагінами. Велика палітра використання нових звуків для музикантів, що використовують MIDI-клавіатуру для створення своїх музичних композицій.

MIDI Choir (VST MIDI ефект) – поліфонічний коректор зміщення висоти тону в реальному часі для 32-бітових хост-додатків плагінів VST в Windows (також працює в автономному режимі). Або, іншими словами, MIDI Choir – це поліфонічний MIDI-шифтер висоти тону, який змінює висоту звуку обробленого аудіо-сигналу відповідно до MIDI- нот на вході.

Висновки. На музичному ринку сьогодні є велика кількість доступних програмних продуктів для створення аудіо-ефектів, обробки та віртуальних інструментів, що реалізовані в програмному забезпеченні та працюють у режимі реального часу від різних виробників із широким спектром можливостей. Тому для вибору якісного інструменту обробки звуку необхідні індивідуальні дослідження та постійні експерименти на практиці.

*Старинський Станіслав Анатолійович (Stanislav Starynskyi),
здобувач магістратури (Masters student)
кафедри режисури та акторської майстерності
Інституту сучасного мистецтва НАКККиМ
(Department of the direction and acting arts Institute of the modern arts
National Academy of Management of Culture and Arts)*

Науковий керівник (Supervisor):

Погребняк Галина Петрівна (Galyna Pogrebnyiak),
*доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та
акторської майстерності імені Лариси Хоролець Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв (Doctor of Arts, Associate Professor,
Professor of Directing and Acting named after Larisa Khorolets
National Academy of Management of Culture and Arts)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)*

**РОЛЬ ТЕАТРУ В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРИ НА ПРИКЛАДІ
ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО
МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ
ІМЕНІ ПАНАСА САКСАГАНСЬКОГО**

**THE ROLE OF THE THEATER IN THE MODERN SPACE AS AN
EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE KYIV ACADEMIC
REGIONAL MUSIC AND DRAMA THEATER NAMED
AFTER P. K. SAKSAGANSKY**

Роль театру в розвитку українського суспільства та держави на сьогодні є недооціненою. Та й сам театр не завжди в цій ролі буває на висоті, бо сучасний глядач приходиться на виставу, бажаючи побачити очікуване. І театр подає йому «шляхетне і вічне» чи «смішне і бадьоре». А мав би руйнувати стереотипи, створювати незручності та незатишність від побаченого глядачем. Особливо це є важливим у посткомуністичному суспільстві, де театр має повні права починати нову історію культури, так як є транслятором специфічних знань про життя, поведінку людей та наслідки цієї поведінки, про їхні життєві принципи і сталі стереотипи. Театр так само необхідний, як й школа, і він у цьому плані реальність, бо діють живі люди, об'єкти, фігури, що безпосередньо доторкаються до людських душ, прищеплюють естетику, а вона, у свою чергу, породжує

етику, загальний рівень культури, якої є певний брак в українському житті.

Якраз через театральну культуру можна впливати на людську особистість, збагачуючи її знаннями і піднімаючи морально, даючи вміння розуміти людей, особливо свою державу і себе в ній. У театрі глядачі можуть одночасно спостерігати за теперішнім, минулим і майбутнім. Таким чином, він є однією з небагатьох форм спілкування, що створюють можливості спілкуватися без кордонів у часі та історії.

Київський академічний обласний музично-драматичний театр ім. Панаса Саксаганського знаходиться у місті Біла Церква. Складна творча історія і купа випробувань з'являлися на шляху становлення театру. Та розмінявши дев'ятий десяток свого віку, театр вступив у пору зрілості, яка спирається на досвід і дарує впевненість у майбутньому.

Театр зробив свої перші кроки в далеких 30-х роках ХХ століття. До сьогодні він розвивався та зростав, міцнішав та спинався на ноги, інколи падав, але завжди підводився, завдяки підтримці творчих митців, які служили йому, та відданій любові глядачів.

Цей заклад був вдалим та бажаним явищем тогочасного мистецького простору. Адже, ще наприкінці ХІХ ст. тут з успіхом гастролювала трупа Светлова і Милославського, а початок ХХ ст. ознаменований діяльністю Леся Курбаса.

Доля театру – це десятки, сотні людських доль, які неперервно творять магію мистецтва. Хтось більшою, хтось меншою мірою, але кожен, хто доторкався до мистецтва створення вистави – кожен залишив свій слід у житті театру.

29 грудня 1933 року Наркомат освіти УРСР ухвалив рішення про утворення в місті Біла Церква 4-го Київського обласного робітничо-колгоспного театру. Це був один із восьми пересувних театрів на Київщині на той час і єдиний, який вистояв у непростих умовах постійного гастрольного життя. До його складу увійшли актори-випускники Київського інституту музики і драми ім. М. Лисенка та декілька акторів-курбасівців. Трупа тоді нараховувала 18 чоловік. У

1935 році відбулася прем'єра вистави «Мірандоліна» К. Гольдоні у режисурі І. Ненюка.

Творча біографія театру збагачена творами класичної української драматургії: «Циганка Аза», «Ой, не ходи, Грицю», «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Дай серцю волю», «Зізі», «Перше кохання» М. Кропивницького, «Тарас Бульба», «Майська ніч» за М. Гоголем, «Правда і Кривда» за М. Стельмахом.

Велика кількість досягнень проступає на фоні безлічі труднощів, які доводилося долати колективу театру. Це і тяжкі сторінки історії, і брак фінансування, і важке мандрівне життя пересувного театру, і майже постійна відсутність власного приміщення.

З 2006 року, прихід на посаду генерального директора-художнього керівника В'ячеслава Ускова, надав значні позитивні перетворення в житті театру та стрімкий підйом. Однією з важливих подій стає повернення йому статусу обласного. Колектив одразу бере участь в Міжнародному театральному фестивалі «Граюча людина». Надалі отримує відзнаки і нагороди на фестивалях різного рівня, підписує Угоду про співпрацю з Тарновським театром ім. Людовика Сольського (Польща). Згодом відбувається налагодження співпраці між Театром імені Саксаганського та країнами Скандинавії, де було підписано офіційну угоду про гастролі саксаганців з шоу-програмою.

Склад театру поповнюється молодими акторами і режисерами, які досить органічно влилися у колектив досвідчених саксаганців. Збільшується й урізноманітнюється репертуар. Тепер театр щосезону випускає близько десяти прем'єр [1].

Завдяки злагодженій праці колективу, прагненню до розвитку та мудрій політиці керівництва театр виходить на новий щабель розвитку. У листопаді 2009 року сталася визначна подія – йому надано статус академічного.

Театр Саксаганського зумів здобути прихильність публіки в Україні та за кордоном. Насамперед, завдяки своїм виставам. Оскільки театр

музично-драматичний, за останній час було докладено багато зусиль, щоб творчий склад повністю відповідав зазначеному статусу. Сьогодні молодий оркестр вражає своєю майстерністю і багатством репертуару. Його неординарність у тому, що працює він у різних жанрах: виконує симфонічну, естрадо-симфонічну, народну музику і джаз.

Така різноплановість дозволяє задовольняти найвибагливіші смаки, тож за кілька років музиканти подарували публіці більше десяти концертних програм.

Справжня окраса театру – професійний балет із випускників вузів Херсона, Дніпропетровська, Донецька, Києва. Артисти-вокалісти, кожен з яких володіє неповторним голосом, не меншою мірою наділені драматичним талантом [1].

Танець, пісня, жива музика у виконанні оркестру, вплетені у полотно вистав, додають їм нових барв, допомагають глибше, повніше розкрити режисерський задум.

Керівництво та колектив театру докладають максимум зусиль, щоб кожна зустріч із театральним мистецтвом для глядачів була бажаною, комфортною та доступною.

Репертуар театру складають більше 60 вистав, серед яких – постановки за творами українських та зарубіжних класиків, а також сучасних драматургів.

Театр імені Саксаганського веде активну гастрольну діяльність містами Київської області (Богуслав, Тараща, Васильків, Тетіїв, Бориспіль, Обухів тощо) та містами всієї України з різноманітними виставами та шоу-програмами.

Працівники Театру імені Саксаганського нагороджені найвищими державними званнями. Серед творчого колективу – заслужені діячі мистецтв України.

Працівників театру за самовіддану творчу працю і особистий внесок у розвиток культури нагороджено почесними орденами «Княгині Ольги», «За заслуги», Міжнародного академічного рейтингу популярності «Золота Фортуна»; медалями «Золота Фортуна», урядовими грамотами, грамотами

Міністерства культури і туризму України, облдержадміністрації, обласної, районної та міської рад, літературно-мистецькими преміями ім. І. Нечуя-Левицького, М. Вінграновського, премією НСТД України імені П. Саксаганського.

Протягом останніх десяти років театр взяв участь у понад 20 міжнародних та всеукраїнських фестивалях, на яких демонстрував мистецький рівень Київської області.

Театр імені Саксаганського неодноразово побував на майданчиках багатьох міст України: Житомира, Полтави, Вінниці, Черкас, Кривого Рогу, Одеси, Чернівців, Миколаєва, Чернігова, Дніпропетровська, Херсона, Коломиї тощо. У цих містах театр неодноразово показував високий рівень театрального мистецтва Київщини, тому і сьогодні там завжди раді бачити саксаганців.

Отже, у свої вісімдесят три театр імені П.Саксаганського дихає на повні груди, з юнацьким запалом вдивляється у перспективи і готовий мудро втілювати їх у життя. Колектив, який тут не працює, а дійсно служить – служить мистецтву, служить своєму високому покликанню – здатен дивувати, заворожувати, надихати. Адже кожен тут на своєму місці, кожен у свою справу вкладає душу, яка під театральною маскою – чиста і щира. Без гриму.

Використані джерела

1. Кретинський В. Про театр. Біла Церква : Основа, 2019. 136 с.

Усенко Олеся Петрівна (Olesya Usenko),
здобувачка групи МСМ-12-22з (A student of the MSM-12-22z)
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(of the National Academy Managerial Staff of Culture and Arts),
кафедри режисури та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець (department of directing and acting
skills named after People's Artist of Larisa Khorolets)

тел. : 097-098-53-17

ел. адреса : olesia.us202@gmail.com

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine);

Науковий керівник (**Academic supervisor**):

Матушенко Валерій Борисович (Matushenko Valeriy Borysovych),
професор НАКККиМ, професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець,
доцент, доктор філософії, кандидат культурології,
заслужений працівник культури України

(Professor National academy of leading shots of culture and arts associate,

Professor of the department directing and actor trade, docent, Ph.D.,

candidate culture, Deserved worker of culture of Ukraine)

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ДИСТАНЦІЙНОГО ОНЛАЙН- НАВЧАННЯ В ОСВІТНІЙ СИСТЕМІ УКРАЇНИ, ЗОКРЕМА В НАЦІОНАЛЬНІЙ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ НА КАФЕДРІ РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ІМЕНІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

THE PECULIARITIES OF THE USE OF DISTANCE ONLINE STUDYING IN THE EDUCATIONAL SYSTEM OF UKRAINE, IN PARTICULAR IN THE NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STUFF OF CULTURE AND ARTS AT THE DEPARTMENT OF DIRECTING AND ACTING NAMED AFTER PEOPLE'S ARTIST OF UKRAINE LARISA KHOROLETS

Мета роботи. У статті розглядається тема ефективності дистанційних онлайн-занять, судження про те, наскільки воно важливе і корисне для сучасних умов існування освіти, в стані впровадження карантину та військового стану в країні. **Методологія.** проведено ряд наукових досліджень, які були зроблені за допомогою аналітичних, практичних та порівняльних методів. **Наукова новизна.** постійний

розвиток в сфері мистецтва потребує нових досліджень на мистецькому фронті, особливо у воєнний час, коли освітній процес набув нових способів існування, наприклад, діджиталізація освітнього процесу. **Висновки.** Мистецтво в Україні у період військового часу набуло нових можливостей та здобутків. Українське мистецтво знають в усьому світі, ним цікавляться, його вивчають. Театральні діячі поширюють у маси свої професійні вміння, ставлять вистави по Європі і навіть за її межами. Діячі естради створюють благодійні концерти в усьому світі, таким чином мистецтво України розповсюджується і набуває нового значення. Вищі мистецькі навчальні заклади перейшли на онлайн формат вивчення фахових дисциплін.

Ключові слова: театральне мистецтво, професійні дисципліни, навчання, культура, удосконалення, досягнення, діджиталізація, здобутки, мистецтво, вистави, онлайн формат, гаджетизація освіти.

The goal of the work. The article examines the topic of the effectiveness of distance online classes, judgments about how important and useful it is for the modern conditions of existence of education, in the state of implementation of quarantine and martial law in the country. **Methodology.** A number of scientific studies were conducted using analytical, practical and comparative methods. **Scientific novelty.** constant development in the field of art requires new research on the artistic front, especially in wartime, when the educational process acquired new ways of existence, for example, digitalization of the educational process. **Conclusions.** Art in Ukraine gained new opportunities and achievements during the wartime period. Ukrainian art is known all over the world, people are interested in it, they study it. Theatrical actors spread their professional skills to the masses, stage performances throughout Europe and even beyond. Pop artists create charity concerts all over the world, thus the art of Ukraine spreads and acquires a new meaning. Higher art educational institutions switched to the online format of studying professional disciplines.

Key words: theater art, professional disciplines, education, culture, improvement, achievements, digitalization, achievements, art, performances, online format, gadgetization of education.

Актуальність теми дослідження: Мистецтво – вічне, проте потребує постійного вдосконалення і розвитку. Особливо у створенні професійних кадрів. Коли за період карантинів та військового стану, навчання офлайн стало неможливим, увесь освітній процес перейшов у онлайн формат. Він практикується і зараз. Тому основне завдання освітян є правильно донести здобувачам вищої освіти матеріал з професійних дисциплін, розкрити усі переваги та недоліки нового освітнього процесу.

Кафедра режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоралець, також практикує навчання у дистанційному форматі. Під час карантину ми вперше відчули, яку специфіку має онлайн форма навчання. Перевішивши це на власному досвіді, можна сказати, що це не досить добрий та продуктивний варіант навчання. Адже в професії актора дуже важливо відчуття партнера, яке досить важко відчути через камеру комп'ютера чи смартфона. Також втрачається сила звучання голосу, через камеру досить важко розрахувати силу голосу, не враховуючи вже якість зв'язку, який теж впливає на ефективність навчального процесу. Але попри всі незручності, окрім онлайн пар, з'явилися і театри, які працюють у віддаленому режимі. Про це у своїй праці «Живе і мертве в театрі цифрових технологій» написала Ганна Веселовська: Як і передбачалося, в середині минулого століття, цифрові та відеотехнології повноправно увійшли в тіло сучасного театру. Сьогодні використання відео є поширеним режисерським прийомом багатьох вистав, як банально ілюстративним, так і концептуальним. При великому спектрі використання цифрових технологій у театрі живих акторів, постають питання щодо співіснування та співвідносності живих фактур та цифрових відео в одному просторі, їхньої взаємодії та концептуальної спрямованості [1].

Мета дослідження: проаналізувати стан діджитал освіти театральних вузів, зокрема кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоралець. Побачити на скільки ефективна така форма навчання та чи має вона шанс на існування.

Виклад основного матеріалу. Театр починається там, де зустрічаються двоє людей. Не треба думати про приміщення, сцену, декорації світло. Для театру потрібен актор і глядач, який на це дивиться. Все інше – приємні додатки. У центрі інтересів театру завжди стоїть людина з її переживаннями, емоціями та думками. З усіх мешканців театру тільки один був присутній завжди. Це актор. Музика, спів, танець з'являються там при нагоді, живопис і архітектура – теж не завжди. Залишається література. Але часто у виставах паузи, коли актор діє

мовчки, виходять більш важливими, тому що актор хвилює своїми діями та емоціями, а не текстом. Отже, театр – це мистецтво актора [2]. Для актора досить важливо відчувати свого партнера, адже саме це формує їх зв'язок між собою, задля створення реальності, яка відбувається на сцені у запропонованих обставинах. Під час теоретичних занять майбутні актори мають здобувати специфічно–професійні знання про склад голосового апарату, засоби виразності розкриття художнього образу вокального твору, а на практичних (індивідуальних) заняттях – ефективно реалізовувати знання на практиці. Принцип оптимізації навчання, за Ю. Бабанським, «полягає в навмисному виборі змісту, методів, форм і прийомів навчального процесу, які б забезпечили найкращий результат у навчанні [3, с. 23]». В професійній діяльності актора досить важливо мати гарно поставлений голос, проте в онлайн форматі це зробити значно складніше. Проте у зв'язку з військовим станом, що діє на території України, онлайн–формат навчання став єдиним способом навчання для студентів. В Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв студенти на чолі з викладачами уже четвертий рік поспіль практикують дистанційну форму навчання, інколи змішану. Випускники складають онлайн–іспити на державному рівні, отримують вищу освіту. Чи є це негативним досвідом для студентів і викладачів? Однозначно ні, проте через онлайн форму виникає ряд складнощів, з яким стикались випускники кафедри. Наприклад, відсутність якісного інтернету, відповідного майданчику для пар з танцю, сценічної мови та акторської майстерності. Проте, студенти набувають досвіду у сфері зйомок та режисування для відео контенту. Адже у складанні онлайн іспиту ключовим фактором є творча робота випускника, оскільки створення вистав не є можливим, у зв'язку з тим, що всі студенти знаходяться окремо, а перед здобувачами вищої освіти виникає завдання працювати з індивідуальними роботами, наприклад відзняти відео з монологами, віршами з цікавими режисерськими рішеннями. Випускники спеціалізації «Режисер» ОС «магістр» можуть працювати як головний режисер, головний режисер-постановник, головний художній керівник; директор

творчо–виробничого об'єднання, установи культури (кінотеатру, театру, кіностудії); викладач вищого навчального закладу; науковий співробітник. Випускник–актор ОР «бакалавр» здатен виконувати різноманітні ролі в театрі, кіно, на естраді; працювати диктором та ведучим на телебаченні та радіо; реалізовуватись в галузі озвучення і дубляжу; вести концерти, творчі вечори, шоу–програми; весілля, вечірки, «корпоративи»; виступати як артист розмовного жанру, конференсьє, читець, імітатор; працювати як асистент режисера, керівник студії за видами мистецтва та художньої творчості, організатор ритуалів і урочистостей, розпорядник палацу одружень [6].

Однією із визначальних тенденцій сучасної сцени є превалювання візуального образу (відеоряду) над рядом вербально-змістовним. Очевидно, що саме візуальними каналами нині передається чи не найбільший масив естетичної інформації, і серед цих каналів посилюється значення та частішає використання новітніх технічних засобів[5]. Онлайн форма навчання акторів та режисерів, приносить значні зміни в театральне середовище, наприклад виникають театри, які ведуть онлайн трансляції своїх вистав, коли актори знаходяться окремо, або разом на знімальному майданчику, де відсутні глядачі офлайн. Це досить зручна форма для споживачів театральної творчості, проте не досить приємна для актора. Адже важливим критерієм роботи актора є обмін енергією із глядачем. Цю взаємодію важко відчувати через онлайн показ вистави. Але нова реальність потребує нових сучасних рішень. В інтернет–просторі є досить багато ресурсів, які можуть направити глядача на онлайн виставу, наприклад театр 360 градусів. Поєднуючи класичний театральний формат із кінозйомкою, ми додаємо яскраві спецефекти і створюємо інноваційний мистецький продукт. У дебютній роботі за твором Лесі Українки «Камінний господар» ми використовували 3D–ефекти. А в другій відеовиставі, за мотивами повісті М. Гоголя «Шинель», ми зробили акцент на сучасний саунд і створили звуковий ефект присутності в справжній театральній залі. Наша головна мета – зробити український театр доступним кожному. Не важливо, де ви і що робите – усе що потрібно для

перегляду наших відеовистав – гаджет з екраном та якісне інтернет-підключення [7].

Сьогодні нові інформаційні технології – невід’ємна частина нашого життя. Вільний доступ до мережі Інтернет дозволяє інтенсифікувати процес навчання (зробити його більш наочним і динамічним), сформувати уміння студентів щодо оперативного опрацювання інформації, підготувати особистість «інформаційного суспільства», сформувати дослідницькі уміння, розвинути комунікативні здібності. Отже, інформаційні технології стають невід’ємною частиною навчального процесу, особливо під час розроблення та впровадження технологій дистанційного навчання. Вони відіграють вирішальну роль як в денній, так і в заочній формах навчання і забезпечують самостійну роботу студента. Сьогодні дистанційна форма навчання демонструє свої переваги завдяки високій інформативності, доступності та економічній ефективності. Вона також потребує менше часу та енергії для засвоєння знань, є значно мобільнішою та комфортнішою, ніж інші форми навчання. Саме цими та іншими причинами зумовлено експансію дистанційної форми навчання в усьому світі, а групове навчання в аудиторіях та навчальних залах поступово втрачає свої позиції. У системі дистанційного навчання виділено основні типи суб’єкта: студент – той, хто навчається; тьютор – той, хто навчає; організатор – той, хто планує навчальну діяльність, розробляє програми навчання, відповідає за розподіл студентів на групи і навчальним навантаженням на тьюторів, вирішує різні організаційні питання; адміністратор – той, хто забезпечує стабільне функціонування системи, вирішує технічні питання [8].

«Дистанційне навчання є сукупністю таких заходів: засоби надання навчального матеріалу студенту; засоби контролю успішності студента; засоби консультації студента програмою викладачем; засоби інтерактивної співпраці викладача і студента; можливість швидкого доповнення курсу новою інформацією, коригування помилок[9, с. 10]». Переглянувши і дослідивши відомості про дистанційне навчання, виникає

бажання порівняти переваги та недоліки дистанційного навчання студентів (див. табл. 1).

Таблиця 1

Переваги і недоліки дистанційного навчання [11]

Переваги	Недоліки
Унікальна можливість підлаштувати темп навчання під себе	Відсутність соціалізації й приналежності до ком'юніті
Можна виявити слабкі сторони студента під час навчання і працювати над ними	Гаджетизація життя
Repetitio est mater studiorum / Повторення – мати навчання (в інтернет-просторі досить швидко можна знайти потрібну інформацію для поглиблення знань з предмету)	Замало практики (Є аудіали, візуали, дискрети, кінестетики. Дослідження доводять, що більшість дітей – кінестетики, які пізнають світ через практичний досвід. В онлайні здебільшого не існує практики – лише дані, які потрібно якось переробити та засвоїти.)
Знижується психічне та фізичне навантаження	Відсутність дорослого–авторитета і магії навчального процесу
Навичка самоосвіти / Long Life Learning (Освітні експерти переконані, що у 2030 році процес навчання стане безперервним. Тож у нинішнього покоління учнів є нагода прокачати цей скіл, більше навчаючись самостійно за умов правильно організованої «дистанційки».	Ми досі не розробили єдину технологію переходу з офлайн в онлайн (Не всі педагоги одразу почали використовувати можливості онлайну та збагачувати навчальний процес за допомогою відео, інтерактивних вікторин. Багатьом педагогам важко далися навіть уроки в ZOOM. Тому наразі можемо лише чекати, поки на державному рівні запровадять єдину систему з деталізованою методологією дистанційного навчання.)

<p>Оцінки тепер об'єктивні (Перевірка знань стала автоматизованою, адже студенти виконують тести, і зможуть одразу побачити статистику. Є ще формат перевірки завдань з учительськими коментарями – це теж дає об'єктивне розуміння, чому поставлено саме такий бал.)</p>	
---	--

Наукова новизна. Зібрати з різних джерел відомості про дистанційне навчання, зокрема вищих навчальних закладів, мистецьких вишів, таких як Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв і зробити висновки стосовно ефективності навчального процесу в онлайн режимі.

Висновки. Теперішні реалії нашого життя, потребують кардинальних змін не тільки в середині кожного з нас, а й в різних сферах діяльності. В освітньому процесі вже протягом кількох років викладачі та учні опановують систему дистанційного онлайн навчання. Це призводить до певних складнощів в навчальних процесах, проте дозволяє створити нові способи існування обраних професій, здобути нові навички, перевірені та набуті на власному досвіді.

Використані джерела

1. Веселовська Г. І. Живе і мертво в театрі цифрових технологій // Художня культура. Актуальні проблеми. Вип 14. Київ, 2018. С. 160–162.
2. Гасиліна Ю. В. Театральний центр і незалежні театри як полігон нової театральної формації. Курбасівські читання // Науковий вісник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2018. № 13. С. 230–242.
3. Гринь Л. О. Педагогічні умови використання вокального мистецтва у професійній підготовці актора музично–драматичного театру : автореф. дис. ... канд. пед. Наук : 13.00.04. Класичний приватний ун–т. Запоріжжя, 2013. 20 с.

4. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників) автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2002.

5. Липківська Г. К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Київ, 2018. № 1.

6. [Електронний ресурс] <https://nakkim.edu.ua/instituti/institut-suchasnogo-mistetstva/kafedra-rezhysury-ta-aktorskoi-maisternosti-imeni-narodnoi-artystky-ukrainy-larysy-khorolets>

7. [Електронний ресурс] <https://www.theatre360.com.ua/>

8. Решетняк І., Олексенко О. Упровадження новітніх інформаційних технологій в педагогічний процес // Науковий вісник Харківського національного економічного університету ім. С. Кузнеця. УДК 004+378.1(477). Харків.

9. Березовський В. С. Створення електронних навчальних ресурсів та онлайнове навчання / В. С. Березовський, І. В. Стеценко, І. О. Завадський: [навч. посіб.]. Київ : Вид. група ВНУ, 2011. 208 с.

10. Стрельніков В. Ю. Сучасні технології навчання у вищій школі: модульний посібник для слухачів авторських курсів підвищення кваліфікації викладачів МППК ПУЕТ / В. Ю. Стрельніков, І. Г. Брітченко. Полтава: ПУЕТ, 2013. 309 с.

11. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://osvitoria.media/experience/za-chy-proty-6-plyusiv-i-minusiv-dystantsijnogo-navchannya-yaki-nam-treba-obgovoryty/>

*Федоренков-Чорний Жан Петрович (Zhan Fedorenkov-Chorny),
graduate of the 2nd year of the master's degree
department of vocal art Institute of Modern Art
National Academy of Culture and Arts Management*

Науковий керівник (Supervisor):

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),
доктор культурології, професор, в.о. завідувача, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України (doctor of cultural studies, professor, Acting head, professor of the department of academic and pop vocals and sound engineering, professor of the department of directing and acting named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets National Academy of Culture and Arts Management, Honored Artist of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

РОМСЬКЕ МИСТЕЦТВО КРІЗЬ БРАМУ ХРОНОТОПІВ

ROMA ART THROUGH THE GATE OF CHRONOTOPES

Роми найбільш відомі своїм музичним внеском у світову культурну спадщину. Існують численні історичні згадки про те, що ромські музиканти привертали увагу не тільки багатих і знаменитих, але й народів країн, де вони живуть. Ромських музикантів запрошували на багато традиційних фестивалів.

Деякі експерти вважають, що ромська музика – це те, що роми грають для себе і співають ромською мовою. Інші кажуть, що чистої ромської музики не існує. Навпаки, деякі експерти стверджують, що кожен ромський виконавець має свій власний музичний стиль. У будь-якому випадку, кожна з цих версій має право на існування і на спростування.

Чому ж термін «ромська музика» настільки прийнятний і привабливий для слухачів, музичних магазинів і самих ромів? Одна з відповідей криється у стилі, який використовують ромські музиканти. Вони намагаються трансформувати навіть ті стилі, з якими не мають нічого спільного. Їх можна порівняти з афро-американськими

виконавцями, які взяли на озброєння європейські стилі, щоб розвинути джаз. Віртуозність, ритмічна динаміка та зміна темпу – ось деякі з елементів, які роми додали до існуючої музики.

Більшість ромів у середньовічній Європі були не письменними і не вміли писати ноти. Їхнє музичне життя мало всі зовнішні ознаки традиційної усної культури, а письмова музика використовувалася лише у виняткових випадках. Сольні пісні без супроводу передавалися усно, а не письмово.

Мелодії зберігалися в живій усній традиції, тому існує так багато варіантів. Хоча до кінця 19 століття більшість музичних досягнень поширилися по всій Європі, музичне життя більшості народів відставало від домінуючої культури і залишило сліди неписаної усної традиції.

У ромів не має ні спільної музичної мови, ні музичної скарбниці. Ромська народна музика загалом існує, але вона варіюється від країни до країни і має багато спільного з елементами місцевої народної музики. Наприклад, Кодекс Кайоні, угорський музичний манускрипт середини 17 століття, містить дві пісні ромською мовою. Першим угорським упорядником ромських народних пісень був Антал Герман; у 1940 році молоді брати Імре та Чандор зробили першу серйозну спробу зібрати ромські народні пісні. Існує два основних типи ромських народних пісень.

Різниця між ними полягає в тому, що повільні пісні виконуються у вільному стилі. Танцювальні пісні, очевидно, співаються тільки для танцю. Основною характеристикою танцювальних пісень є стиль їх виконання. Їх співають за допомогою інших присутніх людей. Танцювальні пісні співають за допомогою присутніх. Виконання ромських народних пісень супроводжується плесканням у долоні та постукуванням пальцями.

Для ромської музики характер на щирість і безпосереднє звернення до слухача. Мабуть, найважливішим і найвпливовішим ромським музикантом ХХ століття був Джанго Рейнхардт. Без перебільшення можна сказати, що він змінив роль гітари в джазі. Його співпраця з французьким скрипалем Стефаном Грапеллі започаткувала новий музичний жанр

«ромський джаз», який грають не лише французькі роми. Навіть після смерті Джанго в 1953 році, фестивалі та конкурси продовжували організовуватися, а гітаристи різного віку демонстрували фірмовий стиль і неймовірну швидкість Рейнхардта. Сьогодні одним з найвідоміших виконавців французького ромського джазує Біллері Лагрєн.

Музика фламенко є, мабуть, найвідомішою народною музикою в Європі і хоча багато іспанців стверджують, що фламенко не є виключно ромським винаходом, внесок ромів настільки великий, що це поняття стало майже синонімом. Найвідомішими ромськими митцями в цій галузі є ромська танцівниця Кармен Амайя, ромський співак Камарон де ла Ісла та інші. В іспанській культурі, особливо у фламенко, є слово «дуєнде». Це слово важко перекласти, але воно означає «віддати своє серце, душу та емоції фламенко». Різні стилі танцю фламенко передають різні емоції, але кожен стиль має своє власне «дуєнде». Як народна музика, фламенко втілює надії, радощі та печалі ромського народу, і вони відображаються в танці через дуєнде.

Популярність «Циганських королів» дала їм честь називатися найвідомішими ромськими виконавцями фламенко у світі на сьогоднішній день. Група складається з синів і племінників відомого співака Хосе Рейеса, який багато років співпрацював з французьким фламенко гітаристом Манітасом де Плата. Поєднавши пристрасне виконання співака, швидкі мелодії гітари фламенко та ритми румби, вони створили новий якісний стиль в рамках поп-традиції фламенко.

Оскільки ромських дівчат заохочували танцювати і співати до заміжжя (традиційно багато з них ставали домогосподарками і турботливими матерями після одруження), лише деякі з них досягли міжнародної слави. Есма Ржепова – одна з них. Ржепова є успішною співачкою вже понад 50 років, незважаючи на політичні потрясіння та упереджене ставлення до ромів. Вона співає про ромську культуру, розчарування в житті і особливо про нерозділене кохання. У своїх піснях вона співає слова «Моя прекрасна дівчино, не йди далі мене, повернись до

мене, подивись на мене, спробуй полюбити мене, коли побачиш мене», які з покоління в покоління турбують ромів.

Ромський симфонічний оркестр, або скорочено «100скрипок», добре відомий в Угорщині. Його нинішній керівник – Нандор Фаркаш. Цікаво, що цей оркестр грає без нот і немає статусу диригента у звичному розумінні. Наступним номером диригує одна з перших скрипок. З моменту свого заснування «Стос скрипок» виконував класичну та народну музику у більш, ніж 30 країнах світу. Однак, основна увага приділяється ромській музиці.

Румунські роми досі грають у «тарафі» (турецьке слово, що означає «група»). Найвідоміший ромський гурт Румунії – Taraf de Haidouks. Їх музика поєднує народну музику з сучасними румунськими та ромськими народними ритмами. Вони також знімалися у фільмі «Людина, яка плакала» з Джонні Деппом. Внесок ромів у болгарську музику це «весільна музика». Це, так би мовити, еkleктична гібридна музика, яка виникла як реакція на державний контроль над музикою. Музика виконується у запаморочливому темпі.

Найвідоміший виконавець – кларнетист Іво Папасов. Він є лідером весільного оркестру Ivo Papasov Wedding Band. Разом зі своїм колективом він багато разів гастролював у США. Цікаво, що у 2005 році вони отримали нагороду глядацьких симпатій на церемонії BBC Radio World Music Awards.

Історія ромської музики налічує тисячі років і пов'язана з туркменськими та індоарійськими народами, відомими як роми. Її витоки знаходяться в північній частині Індійського субконтиненту, де ромська музична традиція проникала в різні країни і культури, зазнаючи впливу і збагачуючись під впливом мандрівних народів.

Роми вважаються однією з найбільш мандрівних етнічних груп у світі. Їхнє походження пов'язане з північним Індійським субконтинентом, і вони мали власну унікальну музичну традицію, яка була впливовою для подальшого розвитку ромської музики.

Роми вирушили на захід через Персію, де їхня музична культура збагатилася впливами південно-західної Азії та Близького Сходу. Цей етап у мандрівці сприяв формуванню особливого стилю та елементів ромської музики.

Роми потрапили в Європу у середньовіччі, а їхня музика почала взаємодіяти з традиціями тих регіонів, через які вони пройшли. Велике вплив на розвиток ромської музики в Європі мали особливо іспанська, балканська та східноєвропейська культури.

Під час своїх мандрів роми зустрічались з різними музичними традиціями, що призводило до обміну ідеями та елементами. Їхня музика поступово інтегрувалася в культури країн, через які вони проходили.

Інтеграція в місцеві традиції:

Роми інтегрували свою музику в місцеві традиції, що призводило до утворення унікальних стилів в кожному регіоні. Вони вносили свою музику в різні жанри, такі як фламенко в Іспанії чи гіпсі-джаз в Східній Європі.

Сучасна ромська музика продовжує розвиватися, зберігаючи традиції, але і взаємодіючи з іншими стилями та напрямками. Ромські музиканти стають відомими у світі і продовжують приносити свої унікальні внески в світову музичну сцену.

Ромське мовлення, відоме як романес або романі, є мовою, що використовується ромськими спільнотами. Це мова, яка виникла в середньовіччі в Індії та супроводжувала ромські групи в їхніх мандрівках через Європу та інші частини світу. Важливо відзначити, що романес має численні діалекти та варіації через розповсюдження ромських спільнот.

Ромське музичне мовлення є важливим елементом їхньої культури, виражається в різноманітних формах та стилях, та історія розвитку його віддзеркалюється у виразній історії цього народу.

Надзвичайно різняться стилі музики, які виконують ромські музиканти і включають фламенко, джаз мануш, російський «романс», балканську музику, угорський чардаш, а також злиті з джазом, хіп-хопом, західне мистецтвом музики і численними національними «народними»

жанрами. Не існує «ромського музичного ядра», чи ритмічного малюнку, або гармонійної структури, яка об'єднує усі музичні стилі, які виконують роми.

Ромська музика з Угорщини... Ромська музика з Туреччини... фламенко ... Ромський джаз ... Так як роми жили і грали в таких різних країнах, дивовижно широкий спектр музики, яку вони виконують можна узагальнити в категорію «ромська Закарпатський ром в Берліні та «неназваний» джаз на його батьківщині.

Якщо говорити про ромських музикантів Закарпаття то, саме вони брали безпосередню участь у становленні Закарпатського обласного народного хору та ансамблю «Угорські мелодії», які були засновані одразу після приєднання Закарпаття до УРСР в 1945 і в 1948 роках відповідно.

На той час це були дуже популярні колективи. І саме завдяки грі на музичних інструментах та природній обдарованості, роми не маючи музичної освіти, мали змогу працювати у найкращих музичних колективах, і змогли інтегруватись у суспільні процеси.

Можна стверджувати, що біля витоків ромського джазу стояв один із його найперших професійних виконавців цього краю. Це був ромський музикант-скрипаль Гуди Бонди. Він був дуже обдарованим, закінчив Празьку консерваторію і проживав в Ужгороді до 1970-х років. Як музикант він працював у найкращих музичних колективах того часу. Грав різноманітну музику: класичну, ромську народну, твори радянських та європейських композиторів, і звісно ж ромський джаз.

Одного разу його запросили в Берлін до складу симфонічного оркестру, де він співпрацював з афро-американськими джазовими музикантами. І саме там Бонди вперше почув джазову музику та почав навчатися її техніці.

Відтак, першим на Закарпатті, він почав використовувати мистецтво джазу, як досить ефективну форму утвердження та популяризації ромського музичного мистецтва.

Потрібно зважати, що на той час поява в столиці Німеччини ромського музиканта з міста Ужгород була сенсаційною подією. І не просто поява, а визнання і прийняття в свої кола темношкірими джазовими виконавцями. Цей історичний факт свідчить про високу обдарованість, талант та унікальність ромських музикантів Закарпаття у 1930-х років.

Приклад Гуди Бонди стосовно джазу наслідували багато закарпатських ромських музикантів: саксофоністи Аладар Пап-старший та Дюла Балог, скрипалі Дюла Галамбоші та Дюла Легоцький. Всі вони використовували ромський фольклор та варіації у джазовій манері, а також так звану «циганську гамму» (угорський мінор). Мотиви нагадували всесвітньовідомий ромський джаз «мануш», засновником якого і був гітарист Джанго Рейнхардт.

Також не менш значний внесок у становлення ромського джазу на Закарпатті вніс скрипаль та саксофоніст Аладар Пап-старший, як один із перших професійних саксофоністів на Закарпатті. Він першим на Закарпатті почав навчати талановиту ромську молодь джазовій музиці, і саме завдяки Папу-старшому ужгородські ромські музиканти теж навчались грати джаз та пізнавати його більше. Аладар Пап-старший навчав і своїх дітей, серед яких найталановитішим став його син Віллі Пап-старший, який вже помітно виділявся з поміж інших ромських музикантів. Він здобув вищу музичну освіту і став першим високопрофесійним освіченим джазовим музикантом.

Найбільше Джанго вплинув на ромських музикантів, бо сам був з роду Manouche – франкомовного румунського ромського роду, який розселився в Голландії, Бельгії, Німеччині та Ельзасі на півночі Франції. Бірелі Лагрєн – спочатку він був відданим шанувальником стилю Джанго, але з часом став самобутнім гітаристом відомим по всій Європі.

Грав Лагрєн на електрогітарі та влаштовував заворожуючі дії лише за допомогою басу та ударних інструментів. Було використовує ромські прийоми і веде слухача за собою. Він не копіює Джанго, а використовує

його гармонійні знахідки із середньовічними формами. Музика, яка заворожує.

Загалом двокоренева циганська музика в світі представлена декількома великими групами: франко-іспанська, де сильно відчутний вплив фламенко, а домінуючий інструмент – гітара; балканська, якій властиві духові інструменти (основними популяризаторами стали Емір Кустуріца і Горан Бреговіч); середньоєвропейська – Угорщина, Словаччина і Чехія – де переважають мелодійні партії скрипки і цимбал. Але у цієї музики є свої відгалуження чи навіть відхилення – це циганський джаз та циганський панк.

Gipsy punk – поширений по всьому світу музичний напрямок, де пісні виконуються на мовах країн перебування (англійська, французька чи іспанська) і за своєю концепцією близькі до панк-року, але ритм і особливо інструментальна частина (скрипка і духові секція, разом з електрогітарами) слідує енергійній циганській традиції.

Серед таких знамениті французи Ману Чао і Negresses Vertes, американці Gogol Bordello на чолі із українцем Євгеном Гудзем, іспанка Ампаро Санчес та інші. В колекцію «нового осмислення» циганських мотивів можна додати молдавський гурт Zdob si Zdub, індійський Musafir, італійський Acquaagria Drom та інші.

До слова, один із найбільш знаменитих гуртів сучасності Gogol Bordello включає в своєму музичному коктейлі «інгредієнти» ромського джазу також. Він став одним із найбільших промоутерів «циганськості» як свободи, як розчинення застарілих канонів (тому і панк-рок), а також міжкультурності.

Едуард Пап виріс у відомій родині ромських музикантів Пап, Ужгородське державне музичне училище ім. Д.Є. Задора, Ужгородський факультет Київського національного університету культури та мистецтв за напрямком «Музичне мистецтво», керівник гуртків «Основи гри на музичних інструментах», «Фортепіано» при Закарпатському обласному Палаці Дитячої та Юнацької Творчості «ПАДІЮН».

Як бачимо, ромський джаз пройшов не менші мандри, ніж сам ромський народ. Та як би він не змінювався, які би нові елементи в нього не додавалися, традиція зберігається.

Використані джерела

1. Горват А. Ромські музиканти Закарпаття: Енциклопедія. Ужгород, 2011.
2. Зіневич Н. О. Цигани в Україні: формування етносу і сучасний стан // Український науковий журнал. Кмів, 2001. № 1. С. 40-52. (<http://history.org.ua/JournALL/journal/2001/1/4.pdf>).
3. Зіневич Н. О. Цигани в Україні: формування етносу і сучасний стан // Український науковий журнал. Київ, 2001. № 1. С. 40-52. 1 (<http://history.org.ua/JournALL/journal/2001/1/4.pdf>).
4. Зіневич Н. О. Циганський етнос в Україні (історіографія та джерела). Автореф. дис. канд. іст. наук: спец. 07.00.06 – історіографія, джерелознавство та спеціальні іст. дисципліни / НАН України. Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. Київ, 2005. 18 с.
5. Зіневич Н. О. Циганський етнос в Україні (історіографія та джерела). Автореф. дис. канд. іст. наук: спец. 07.00.06 – історіографія, джерелознавство та спеціальні іст. дисципліни / НАН України. Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. К., 2005. 18 с.
6. Петро Чорний у Полтаві // 0532.ua. Сайт міста Полтави. URL : <https://www.0532.ua/news/2301833/petro-cornij-upoltavi-rozpoviv-pro-batl-iz-trampom-robotu-na-zelenskogo-ta-rol-aski-v-neulovimyh-mstitelah> (дата звернення: 10.09.2023).
7. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 356 с. Режим доступу: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/SADOVENKO_MONOHR_AFIa_2019.pdf
8. Садовенко С.М. Культурологічна рефлексія хронотопу в українській традиційній народній культурі: часопросторові координати народної // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. Київ: Міленіум, 2011. № 3. 222 с. С. 57–62.
9. Серви // Циганські етногрупи на пострадянському просторі URL : <http://gypsy-life.net/likbez.htm> (дата звернення: 16.09.2023).
10. Циганський академічний театр «Романс» офіційна сторінка, URL : <http://teatr-romans.com.ua> (дата звернення: 12.09.2023).

*Хуан Тайлун (Huang Tailong),
аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка
(Graduate student of the Department of Musicology and Cultural Studies
Sumy State Pedagogical University
Named after A. S. Makarenko)
м. Суми, Україна (Sumy, Ukraine)*

СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ КИТАЮ

ESTABLISHMENT OF TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS OF CHINA

Китайське мистецтво та його інструменти виникли давно, і навіть у сучасній музичній культурі вони зберегли традиційні форми. Виконання на китайських народних інструментах залишається актуальним через свою багатогранність та оригінальність. Традиційна китайська музика суттєво відрізняється від західних мистецьких форм, оскільки вона виконується на специфічних національних інструментах і має унікальну постановку виступів. Цей вид мистецтва бере свій початок ще з V століття до н.е. з твору «Книга пісень». Відтак, ґрунтовне вивчення народного китайського інструментарію в історичному та сучасному контекстах має велике значення в сучасному мистецтвознавстві.

Під час аналізу питань національного традиційного інструментарію Китаю та пов'язаних з ним виконавських аспектів особлива роль відводиться дослідженням авторів Української асоціації китаєзнавців, зокрема Н.А. Кірносівій, Б.Г. Курцу та В.О. Кіктенку, а також роботам Н. О. Єрмоменко, О. Г. Стахевича, О. А. Устименко-Косоріч та інших. Китай є багатонаціональною країною, де кожен регіон має свої унікальні традиції, які також відображаються в музиці та особливостях інструментарію.

Китайська народна інструментальна музика має багатий історичний досвід. Вона широко звучала під час свят, весіль, похоронних обрядів,

придворних церемоній та урочистостей. Крім того вона розвивалася в контексті танцювального і вокального мистецтва, а також народного співу.

В історії розвитку інструментальної музики різноманітні музичні інструменти, композиції та стилі виконання сприяли формуванню різних форм виконавства: сольного, ансамблевого, оркестрового та колективного. Народна інструментальна музика, яка звучить у різних регіонах Китаю, формувалася протягом століть під впливом місцевих традицій та особливостей, надаючи їй виразну регіональну специфіку. У різні історичні епохи один і той же музичний матеріал міг виконуватися по-різному, що створювало безліч можливостей для інтерпретацій. Традиційний китайський оркестр налічував близько 100 різних музичних інструментів. Зокрема, найбільшу групу склали струнні (щипкові та смичкові), яких існує близько 30 видів. Серед щипкових інструментів найпоширенішими є се, цинь і піпа (4-струнна лютня), а у смичкових (загальна назва – ху) найпопулярніші ерху, сіху, баньху та цзіньху. Ерху, двострунний інструмент, використовується як професіоналами, так і аматорами в сольних та оркестрових виконаннях.

До групи духових інструментів входять сяо (поздовжня флейта) та пайсяо (багатоствольна флейта), які складаються з кількох бамбукових трубочок різної довжини, що створюють різноманітний діатонічний звукоряд. Також, до цієї групи належать поперечні флейти чи та ді, а також сона – інструмент з подвійною тростиною, схожий на спрощений гобой. Серед язичкових духових інструментів виділяється шен, який має давнє походження та пов'язаний з численними легендами і віруваннями; його звучання порівнюють з голосом фантастичного птаха-фенікса.

Серед ударних інструментів можна виділити яогу (рід тамбурина), баньгу (односторонній малий барабан), бочжун (рід дзвона, підвішеного на перекладині) і бянь-чжун (набір чжунів – дзвонів, які формують певний ладовий звукоряд).

Народна інструментальна музика також класифікується за основними музичними інструментами на струнно-духову (сичжу юе),

струнну (сяньсо юе), ударно-духову (чуйда юе) та ударну (логу юе). Струнно-духова музика є однією з форм ансамблевого виконання, в якій задіяні один або два основні струнні та духові інструменти, часто в поєднанні з іншими духовими, струнними та ударними інструментами. Для струнно-духової музики характерні тонкість вираження, м'якість, легкість і мелодійність.

У струнній музиці основну роль відіграють струнні інструменти. Вона відрізняється вишуканістю та витонченістю, що робить її найбільш пригідною для камерного виконання.

Ударно-духова музика є ще однією формою ансамблевого виконання народної інструментальної музики, де водночас використовуються духові, струнні (або лише духові) та ударні інструменти. Цей стиль музики добре підходить для виконання на відкритому повітрі і ефективно передає дух урочистостей, перемог та важливих подій.

Виконавські традиції ханьської інструментальної музики були глибоко пов'язані з побутом і народними звичаями. Це включало календарно-обрядові свята, родинні традиції, зокрема, весілля, народження дітей, а також похоронні та поминальні ритуали. Народна музика того часу створювала і підкреслювала відповідну атмосферу – піднесену чи пригнічену, радісну чи сумну.

В епоху династії Юань, незважаючи на поширену думку про руйнівний вплив монголів на Китай і його культуру, продовжували створюватися нові інструментальні твори для сольного виконання. Наприклад, з'явилася популярна п'єса для піпа під назвою «Хайцин на тянь» («Хайцин б'є лебедя»), яка описує, як хоробрий беркут Хайцин бореться з лебедем у небі і перемагає його. Ця композиція яскраво відображає основні епізоди життя північних народів Китаю в давнину, для яких полювання було основним джерелом існування. Твір здобув популярність серед простого народу та зберігся протягом династій Мін і Цін до наших днів.

Сьогодні хуцинь є одним з найулюбленіших музичних інструментів у Китаї. Його використовують для сольного виконання, в ансамблях,

звичайних оркестрах, а також для акомпанементу в музичних драмах і операх. Хуцинь є не лише професійним інструментом, але й користується великою популярністю серед аматорів у різних верствах міського та сільського населення.

Музичні інструменти, що існували в попередніх династіях, не лише збереглися в часи династій Сун і Юань, а й значно розширили своє використання. Поширилися такі інструменти, як бамбуковий ріжок (білі), великий барабан на ніжках (дагу), шкіряний барабан (чжангу), кастаньєти (пайбань), поперечна флейта (ді), струнний інструмент піпа, ударний інструмент фансян (рама з підвісними мідними пластинами), губний орган (шен), багатоствольна флейта (пайсяо), флейта сяо, дудка гуань, а також старовинна лютня жуаньсянь і семиструнний цинь. Серед цих інструментів у придворних музичних школах особливе значення мали білі, дагу, чжангу, пайбань, ді, піпа, фансян та чжен.

Таким чином, велике значення в становленні китайського традиційного інструментарію мали такі фактори, як вплив європейського музичного мистецтва, удосконалення та оновлення інструментів і репертуару. Розвиток інструментального виконавства відбувався швидко завдяки подіям, пов'язаним з історичними процесами організації музичного життя в Китаї до XX століття.

Використані джерела

1. Єрмоєнко Н. О., Стахевич О. Г. Народно-інструментальне виконавство Китаю. Слобожанські мистецькі студії. 2024. Випуск 1 (04). С. 30–34.
2. Кіктенко В. О. Історія українського китаєзнавства (XVIII – початок XXI ст.). Київ : Гельветика, 2021. 484 с.
3. Кірносова Н. А. Китай: 40 років реформ та відкритості у царині культури. URL : <https://sinologist.com.ua/kirnosova-n-kytaj-40-rokiv-reform-ta-vidkrytosti-u-tsaryni-kultury/>
4. Курц Б. Г. Східна Європа та Азія: історія торгівлі в XVI – першій половині XX ст. Київ : Інститут сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України, 2014. 632 с.



*Ценух Ірина Олександрівна
(Iryna Tserikh),
аспірантка 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» (graduate student of the National Academy of Culture and Arts
Managers, Teacher-methodologist, head of the subject-cycle commission
«Piano and concertmastering», senior teacher of the department
«Instrumental performance (by types)» Municipal institution of higher
education of the Kyiv Regional Council «Pavel Chubynsky Academy of Arts»)
<https://orcid.org/0000-0003-1122-3122>
irina9009@gmail.com
(м. Київ, Україна)*

**СТИЛІСТИЧНО-ЛАДОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ
ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО
СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРА ЧЕРНІГІВЩИНИ КІНЦЯ ХХ –
ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТЬ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА**

**STYLISTIC AND FORMAL FEATURES OF THE GENRE OF THE
PIANO CONCERT GENRE IN THE CREATIVITY OF THE
CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSER FROM CHERNIGIV
REGION OF THE END OF THE 20TH – FIRST QUARTER OF THE
21st CENTURY, OLEKSANDR IVANKA**

Проголошення незалежності України відкрило нові можливості для українських композиторів. Це стало справжнім проривом, оскільки вони отримали змогу виражати свою творчість з більшою свободою, зосередившись на вивченні і використанні унікального культурного спадку своєї країни.

Події 1991 року стали надзвичайно важливим кроком у розвитку української музичної культури та мистецтва. Завдяки новому етапу в

історії держави, українські композитори почали експериментувати з різноманітними жанрами та стилістичними, втілюючи свої ідеї та емоції у музику. З'явилася можливість створювати доробки, які насправді відображають український дух та ідентичність.

Серед таких митців Олександр Іванько, український сучасний композитор Чернігівщини кінця XX – першої чверті XXI століть (див. рис. 1). У його доробку ожили забуті традиції романтизму в контексті постмодерну. Творчість митця виражається у неповторній та унікальній манері, проте його талант ще недостатньо відомий у сучасному мистецькому та науковому середовищі. Він неухабно працює та вносить значний внесок у розвиток української музичної сцени.

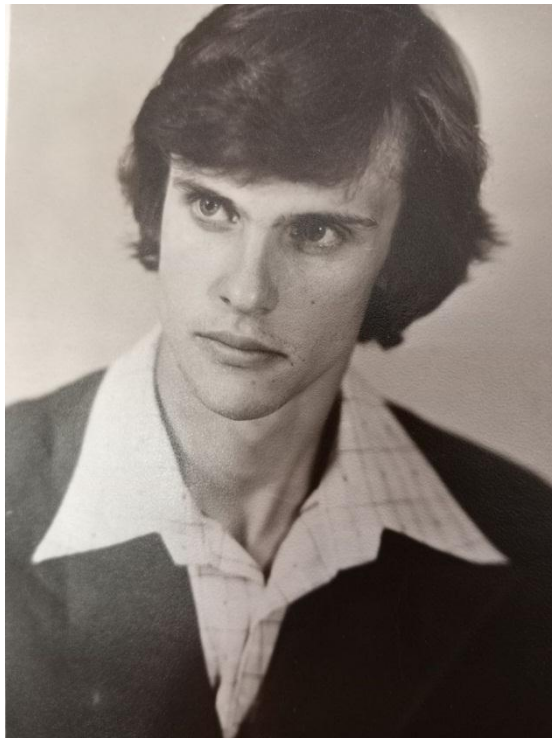


Рис. 1. На Фото: український сучасний композитор Чернігівщини кінця XX – першої чверті XXI століть Олександр Іванько

Дослідження творчості композитора надасть унікальну можливість краще усвідомити значення його музичних композицій, а також глибше зрозуміти та оцінити його вплив на розвиток регіональної музичної

традиції Чернігівщини від кінця ХХ століття до першої чверті ХХІ століття.

Аналіз досягнень композиторського письма підтверджує їх непересічну цінність. Творчий доробок майстра включає в себе велику кількість творів, серед яких особливе місце займає жанр концерту. Твори відрізняються емоційністю, витонченістю і технічною складністю, що безсумнівно привертає увагу педагогів-піаністів та поціновувачів фортепіанного мистецтва.

Фортепіанний концерт як жанр здобуває все більшу популярність завдяки своїм особливостям і характеристикам. Одна з причин зростання популярності фортепіанних концертів полягає в їх великому спектрі жанрових і образних можливостей, використанні різних стилістичних орієнтирів, створенні унікальних музичних образів.

Принципи тематизму та формотворення також відіграють важливу роль у фортепіанних концертах. Композитори вміло розвивають музичну тему, змінюючи її протягом всього концерту і створюючи цікаві композиційні сюжети. Це робить виступи виконавців непередбачуваними та захоплюючими для слухачів.

Окрім того, фактурна організація фортепіанних концертів є ще одним важливим аспектом, що привертає увагу слухачів.

Всі ці фактори разом роблять твори незабутніми та захоплюючими для виконавців.

З огляду на величезну цікавість до жанру концерту, Олександр Іванько проявляє творчу активність і створює жанрово-стилістично оновлені концерти для дітей та юнацтва. Його музичні твори відрізняються оригінальністю, глибиною емоцій та виразністю. Митець вміло поєднує класичні та романтичні традиції з сучасними елементами, створюючи унікальну атмосферу в своїх композиціях.

Теоретичний підхід до вивчення творчості Олександра Іванька є надзвичайно важливим, оскільки він дозволяє проаналізувати твори, розкрити концептуальні основи, зрозуміти його ідеї, техніку та стиль творчості.

Олександр Іванько створив 8 концертів, які відзначаються не лише музичною красою, але й методичною обґрунтованістю. Кожен наступний твір написаний за принципом поступового зростання технічних складностей для маленьких та юних піаністів. Перші п'ять концертів підходять для учнів молодших та середніх класів мистецької школи. Три останні концерти є справжнім викликом для більш підготовлених піаністів, оскільки вони вимагають віртуозності.

Такі твори Олександра Іванька не тільки розширюють музичні можливості виконавців, але й збагачують культурну спадщину України.

Сонатна форма, яку Олександр Іванько використовує в своїх концертах, є діалектичною тріадою, що втілює його унікальний композиторський стиль. Кожна частина концертів відзначається чіткими структурними елементами, які надають їм стрункість і стійкість.

Через використання сонатної форми, музика Олександра Іванька набуває гармонійного розвитку та логічного перебігу. Це дозволяє слухачам насолоджуватися розмаїттям мелодій, ритмів і тем, які вплітаються в кожную частину концерту, а сама форма додає концертам вишуканості та експресивності.

Олександр Іванько вміло використовує сонатну форму, щоб створити досконалу музичну палітру, яка захоплює слухачів і переносить їх у світ віртуозності та емоційної глибини.

Його концерти – це унікальне поєднання традиційної української музики та сучасних музичних тенденцій. Композитор використовує інтонації народних пісень, вміло втілює у своїх композиціях елементи народної музики, надаючи їм свіжість та сучасність.

Наприклад: головна партія концерту № 2 побудована на українській народній пісні «А вже красне сонечко», а мелодичний зворот української народної дитячої пісні «Я лисичка» лягла в основу написання концерту № 5.

Незважаючи на відсутність фольклорних елементів в концерті №7 підвищений шостий ступінь імітує звучання трембіти, народного духового

музичного інструменту, широко розповсюдженого у східній частині українських Карпат.

Фольклор вміщує в собі цінні життєві уроки, моральні цінності та погляди на світ, що стають невід'ємною частиною національного менталітету. Тому, використовуючи фольклор у своїй музиці, Олександр Іванько збагатив її глибиною і почуттям належності до свого коріння.

Фортепіанні концерти митця пронизані віртуозністю та глибокою лірикою, насичені інтонаційно.

Окрім українського мелосу, в концертах Олександра Іванька відстежується звернення до американського фольклору. В концерті № 1 упізнається відома різдвяна пісня «Jingle Bells». Побічна партія твору написана в тональності потрійної домінанти, що є цікавою особливістю гармонічної мови з теоретичного боку.

Віддзеркалені репризи третього та шостого концертів вирізняють доробки серед інших. В них на відміну від експозиційного проведення головна та побічна партія міняються містами.

Концерти № 4 та № 6 на відміну від інших написані без вступу, що є нетиповим для жанру концерту.

Концерти композитора передбачають розмаїття цілей та задач для виховання навичок ансамблевої гри, творчого мислення, опрацювання вдосконалення віртуозності юних піаністів, розширення українського педагогічного репертуарного фонду.

Вивчення творчого доробку українського сучасного композитора Чернігівщини кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть Олександра Іванька і представлення його творчості широкому загалу має низку важливих переваг: сприяє збагаченню педагогічного репертуару, що дозволяє викладачам мистецьких шкіл використовувати більш різноманітний матеріал під час навчання. Такий підхід допомагає створити цікавішу і захоплюючу навчальну атмосферу, що позитивно впливає на засвоєння знань юними музикантами. Завдяки ознайомленню творчим доробком митця, ми можемо зберегти, вшанувати і передати наступним поколінням цінні художні досягнення. Це особливо важливо, оскільки це дозволяє нам

зберегти частину української національної культури, що виконує ключову роль у формуванні нашого національного ідентитету.

Тому, продовжуючи вивчати творчу спадщину Олександра Іванька та представляючи його музичний доробок широкому загалу, ми забезпечуємо збереження і примноження цінних творчих досягнень, а також розвиток національної культури.

Використані джерела

1. Іванько О. П. Концерти для двох фортепіано та сюїти для фортепіано в чотири руки. Чернігів: КП видавництво Чернігівські обереги, 2008. 150с.

2. Іванько Олександр Петрович. Композиторський сайт. URL : <https://ivankomusic.com/>

3. Цепух І. О. Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму. Міжнародна монографія Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. 324 р. Режим доступу : <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-16http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/305>

4. Музичне мистецтво та лінгвістичний тезаурус світової культури: досвід України : Наукова монографія / Badalov O.P., Bobechko O.Yu., Dutchak V.H., Vodina-Diachok V., Bura M.Yu., Kundy R.Yu., Beluchko O.B., Saldan S.O., Makovetska I.G., Grechishkina N.F., Dushniy A.I., Zaets V.M., Zaets O.P., Karas H.V., Kostyuk N.O., Naumova O.A., Samoilenko O.I., Xia Ming, Tormakhova V.M., Fabryka-Prottska O.R., Yakymchuk O.M., Yamash Yu.V. Рига, Латвія : Baltija Publishing, 2023. С. 265–286. Режим доступу : https://koukim.com/files/biblioteka/repozytoriy/naukovi_pratsi/tsepukh/colmono_wloclawek_onman_cultural_2023.pdf

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

Юсупов Арлен (Arlen Yusupov),
здобувач магістратури (Masters student)
кафедри режисури та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Masters student Department of Directing and Acting named after People's
Artist of Ukraine Larisa Khorolets
Institute of Modern Art National Academy of Management of Culture and Arts)
Науковий керівник (Supervisor):
Погребняк Г.П. (G. Pogrebnyak),
доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та
акторської майстерності імені Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of Directing and Acting named
after Larisa Khorolets National Academy of Management of Culture and Arts)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ТРАНСФОРМАЦІЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ: АДАПТАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО АКТОРА ДО ЕКРАННОГО ПРОСТОРУ

TRANSFORMATION OF ACTING SKILL: ADAPTATION OF THE THEATER ACTOR TO SCREEN SPACE

Театральний актор у ХХІ столітті стикається з особливими викликами та можливостями, які вимагають адаптації його акторського майстерності до нового медійного середовища та ринку праці у цілому [4]. Перехід від театральної сцени до екранної вимагає від актора переосмислення підходів до виразності, зокрема, зменшення мимічних та жестових компонентів на користь більш деталізованого і внутрішньо насиченого ігрового стилю. Використання камери у екранній акторській діяльності вимагає від актора уваги до дрібниць, таких як пластика обличчя, вираз очей та нюанси виразу, що впливає на сприйняття глядачем емоцій та повідомлень персонажа. Ефективне використання голосу у екранному акторському мистецтві полягає в здатності актора передати не лише вербальний зміст, але й внутрішні почуття та стан персонажа за допомогою інтонації, тембру та ритму мовлення.

Театральний досвід може збагатити екранну акторську гру за рахунок глибшого розуміння психології персонажа та здатності створювати складні внутрішні конфлікти [3]. Виконання ролі на екрані часто включає в себе необхідність працювати з режисером та оператором для досягнення оптимальної позиції, ракурсу та візуальної композиції сцени.

Екранна діяльність актора вимагає глибокого вивчення сценарію, аналізу мотивацій персонажа та його реакцій на події [1], що допомагає створити більш автентичний образ. Взаємодія з партнерами зйомок має свої особливості, оскільки часто актори взаємодіють на знімальному майданчику не в реальному часі, а на різних етапах зйомок. Ефективна екранна акторська гра базується на здатності утримувати увагу глядача, використовуючи різноманітні акторські техніки та виявляючи внутрішню харизму персонажа.

Перспективи розвитку театральної акторської майстерності в екранному просторі полягають у поєднанні традиційних театральних підходів із сучасними вимогами кіноіндустрії, що сприятиме більш глибокому й мультимедійному відтворенню образів.

Завдяки стрімкому розвитку технологій та поширенню цифрових медіа, актори ХХІ століття масово включають в свою діяльність екранний простір, взаємодіючи з глядачами через кіно, телебачення, відеоігри та інтернет-контент тощо. У екранному просторі відбувається взаємодія між актором і камерою, яка вимагає виразнішого та деталізованого використання міміки, жестів, голосу, а також здатності працювати зі специфічними технічними вимогами камерних зйомок [1].

Розмаїтість жанрів та форматів екранного контенту дозволяє акторам виявляти свою універсальність та адаптивність, а також сприяє розширенню їхнього артистичного діапазону. Окрім того, сучасні інструменти такі як соціальні мережі та платформи для стрімінгу надають акторам можливість звертатися безпосередньо до аудиторії, сприяючи побудові особистого бренду та залученню широкого кола прихильників до власної персони.

В епоху цифрової трансформації актори стають більш мобільними та глобально спрямованими, здатними працювати на міжнародних проєктах та співпрацювати з колегами з усього світу, що збагачує їхню творчість та поглиблює культурний обмін. Використання віртуальної реальності в екранному акторстві відкриває нові можливості для створення іммерсивного та інтерактивного досвідів для глядачів.

Зокрема і пандемія COVID-19 викликала значні зміни в діяльності театральних акторів, перетворивши звичний театральний процес на складний баланс між здоров'ям, творчістю та економічними вимогами.

Обмежувальні заходи, введені в умовах пандемії, такі як карантин, соціальна дистанція та заборона масових заходів, спричинили тимчасову припинення театральних вистав, змусивши акторів знаходити альтернативні способи збереження контакту з аудиторією.

Віддалена робота та віртуальні засоби спілкування стали новою нормою для багатьох акторів, що вимагає адаптації до нового формату театральної практики, включаючи відеоконференції, стрімінгові вистави та онлайн-читання п'єс.

Театральні актори змушені були звернутися до мультидисциплінарних підходів, поєднуючи театральне мистецтво з кіно, теле- та інтернет-проєктами, з метою збереження активності й творчої реалізації [2].

Відсутність живого контакту з аудиторією та емоційного обміну на виставах може вплинути на акторську емоційну співвіднесеність та реакцію, спонукаючи акторів до пошуку нових способів підтримання зв'язку з глядачами.

Фінансові труднощі, пов'язані з обмеженнями на відвідування театрів та скороченням культурного бюджету, можуть призвести до зменшення підтримки театральних установ і акторів, що може спонукати акторів до переформатування їх діяльності з театральної на екранну.

Пандемія COVID-19 актуалізувала дискусії про важливість цифрової трансформації в театральній галузі та впровадження гібридних форматів для підтримання доступу аудиторії до мистецтва в будь-яких умовах.

Вплив пандемії на діяльність театральних акторів став викликом для їхньої адаптації, креативності та сталого розвитку, спонукаючи галузь до переосмислення традиційних підходів та пошуку нових шляхів взаємодії з аудиторією.

Використані джерела

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ: Логос, 2011. 391 с.
2. Дерман Л. М., Кобилинська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій // VI Міжнародна науково-практична конференція «Наукові пошуки: актуальні дослідження, теорія та практика», 29 січня 2021 р., м. Київ. Київ, 2021.
3. Ландяк О. «Аудіовізуальне мистецтво» як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Наук. зап. Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2017. № 1. С. 213–223.
4. Личковська, Н. Р. Теоретико-методологічні основи дослідження акторської творчості в аудіовізуальному мистецтві. Академічні візії. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/240> (дата звернення 23.04.2023).

Яценко Мирослава Володимирівна (Yatsenko Myroslava),
здобувачка групи МСМ–12–22з
кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
(A student of the MSM–12–22z
department of directing and acting skills named after
People's Artist of Larisa Khorolets
of the National Academy Managerial Staff of Culture and Arts).
Deserved worker of culture of Ukraine)
тел. : 096–205–01–59

slavayatsenko.2016@gmail.com

м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine).

Науковий керівник (Supervisor):

Матушенко Валерій Борисович (Valeriy Matushenko),
професор НАКККіМ, професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець,
доцент, доктор філософії, кандидат культурології,
заслужений працівник культури України
(Professor National academy of leading shots of culture and arts associate,
Professor of the department directing and actor trade, docent, Ph.D.,
candidate culture, Deserved worker of culture of Ukraine)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

АКТОРСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ЖУКОВІНА

ACTING AND DIRECTING ACTIVITY OF OLEKSANDR ZHUKOVIN

У статті розглядається акторсько–режисерська діяльність Заслуженого Артиста України – Олександра В'ячеславовича Жуковіна, також методи його роботи та особистий внесок у розвиток Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Базою дослідження з'явився матеріал накопичений автором за роки навчання в академії, а також публікації та інформація висвітлені на сайті НАКККіМ та в інших джерелах. Методологією даної роботи є методи, які автор запропонував у цій науковій статті, а саме – емпіричний та теоретичний. На сьогодні акторсько-режисерська діяльність є надважливим завданням, яке потребує постійного вдосконалення та практики. Як актору так і режисеру важливо постійно працювати над самовдосконаленням, розвивати свій внутрішній світ, працювати з

самовираженням та розширювати свої можливості. Також, якщо говорити про педагогічну діяльність, то важливо уміти застосовувати свою майстерність (цілеспрямованість, спостережливість, зацікавленість – що є важливими складовими для навчання студентів). Олександр В'ячеславович Жуковін випустив з академії багато фахівців, які стали професіоналами своєї справи та працюють за фахом і роблять свої внески в розвиток майбутнього України.

Ключові слова: методи роботи, діяльність, педагогіка, майстерність, професіоналізм, розвиток.

***The goal of the work.** The article examines acting and directing activities of the Honored Artist of Ukraine Oleksandr Vyacheslavovich Zhukovin, as well as his work methods and personal contribution to the development of the National Academy of Culture and Arts Management. The basis of the research was the material accumulated by the author during his years of study at the academy, as well as publications and information published on the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts website and in other sources. **Methodology.** The methodology of this work are the methods proposed by the author in this scientific article, namely, empirical and theoretical. **Conclusions.** Today, acting and directing activity is an extremely important task that requires constant improvement and practice. It is important for both an actor and a director to constantly work on self-improvement, develop your inner world, work with self-expression and expand your capabilities. Also, if we talk about pedagogical activities, then it is important to be able to apply your skills (purposefulness, observation, interest – which are important components for student education). Oleksandr Vyacheslavovich Zhukovin influenced a huge amount of graduates who became professionals in their field and work in their profession and make their contributions to the development of the future of Ukraine.*

Keywords: work methods, activity, pedagogy, skills, professionalism, development.

Акторське мистецтво, тобто ігрове перевтілення людини в інший людський, тваринний чи навіть предметний образ – одна з найдавніших форм культури та мистецтва. Народившись, вирогідно, в ході виконання різноманітних первісних обрядів, акторство поступово професіоналізувалося, ставши основою самостійної гілки людської культури – театру, а надалі і постановчих форм екранної творчості, в першу чергу – ігрового кіно [1]. Паралельно з цим йшов процес

самоідентифікації людини через творче самовиявлення – у танцях, піснях, які імітували різні виробничі та соціальні процеси, у демонстрації поведінки людей та тварин. З часом первинні функції обрядів і творчості – навчання, переживання певних процесів, поступово переросли в самоціль – засоби розваги, навчання, виховання і набули сталих видовищних форм. При цьому одні форми – музика, живопис та інші втратили ігрові форми, а інші – карнавали, балагани, театри, танці, не тільки зберегли, але й розвинули саме ігрові засади творчого осмислення життя. На ярмарках, карнавалах, на площах і вулицях середньовічних міст виступало багато акторських труп, які показували різнобарвні п'єси, від сатиричних сценок до повноцінних драм чи комедій. Кожну з них треба було поєднати в художню цілісність гру виконавців, декорації, музику та ін. І якими б важкими не здавалися ці вистави, завжди необхідно було аби хтось обрав форму свята, матеріал, акторів, розподілив ролі, придумав необхідні декорації, визначив місце і положення акторів на сцені. Так поступово почала формуватися професія **режисера** [2].

У статті розглядається режисерсько-акторська діяльність та особистий внесок Олександра Жуковіна в розвиток майбутнього України.

Завдання, які покладалися на режисера з древніх часів збереглися і до сьогодні. Режисер відповідає за такі елементи як:

- обрати твір для постановки (обрати вже написаний сценарій або написати його самому);
- визначити тему, ідею, надзавдання, наскрізну дію даного матеріалу;
- обрати акторів, які за його баченням будуть повністю відповідати ролям і зможуть їх розкрити;
- визначити місце кожного в цій виставі та обрати середовище існування героїв;
- визначення мізансцен та розташування кожного актора відповідно до ідеї вистави;
- придумати декорації, продумати музичний супровід та світло;

– детально продумати костюми та образи героїв, що має підкреслити час та місце подій, які відбуваються у виставі;

– обрати місце проведення;

– організувати саме проведення вистави.

Як можемо побачити найбільша відповідальність лежить саме на режисері. Також для режисера важливо опанувати і розуміти техніку акторської гри, тоді він без будь-яких сумнівів зможе створити прекрасну постановку, розуміючи абсолютно всі деталі. Основними рисами, що характеризують режисера є:

– **комунікативність**, бо це є дуже важливою складовою для розуміння та співробітництва з іншою людиною;

– **інструментальність** – тобто індивідуальна особистість режисера і його природа, як інструмент впливу;

– **структурна ознака** – розуміння викладу та пояснення матеріалу, його аналіз та визначення основних проблем та завдань;

– **процесуальна характеристика** – творчість здійснюється в обстановці публічності, спостерігається спільність переживань глядачів та акторів, режисера та акторів, педагога та учня.

Олександр В'ячеславович Жуковін – доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та акторської майстерності, Заслужений артист України, режисер, актор театру та кіно, каскадер. З 2001 року викладач на кафедрі режисури та акторської майстерності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Засновник і головний режисер арт-студії «SINTEZ–STYLE».

Працює викладачем з таких спеціальностей як:

– режисура;

– сценічний рух;

– акторська майстерність;

– ритміка й пластика.

У 1992 році закінчив Інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого за спеціальністю «Актор театру та кіно».

Потім у 2004 році закінчив Державну академію керівних кадрів культури та мистецтв за спеціальністю «Режисер оригінально-трюкового жанру, викладач фахових дисциплін». Також пізніше отримав ще одну освіту «Режисер шоу-програм та масових свят, викладач фахових дисциплін».

А вже у 2015 році написав дисертацію та отримав науковий ступінь – кандидат мистецтвознавства за спеціальністю «Теорія та історія культури».

Як актор, служив у Київському державному експериментальному театрі, Театрі української армії, у Київському театрі «Каскадер». Зіграв десятки різножанрових ролей в Україні та за її межами.

Поставив багато театралізованих вистав. Працював та знімався у багатьох проектах, як у якості актора, так і у якості каскадера. Триразовий чемпіон Європи (у складі театру «Каскадер» з історичного фехтування (понад 20 міжнародних лицарських турнірів).

З 2002 року створив та став головним режисером арт-студії «Sintez–Style» (організація та проведення різних масових свят, постановка театральних вистав, проведення майстер–класів, також на базі арт-студії була створена школа комплексного підходу до практичного вдосконалення психофізичного апарату особистості людини.

Режисура являє собою поєднання різних аудіовізуальних та художніх компонентів у цілісне видовище на основі образної чи інформаційної драматургії. Індивідуальність режисера полягає у здатності зі всієї зібраної інформації та засобів, відібрати саме те, що найкраще і найвиразніше розкриває зміст, емоційну суть та бачення режисера.

Така людина повинна вміти розкривати та поглиблювати здатність до різнобічного бачення світу, здатність до нових підходів, тобто знайти власний стиль використання виражальних засобів режисури. Тобто режисер – це керівник всього творчого процесу та колективу, який поєднує спільні дії працівників різних творчих професій задля створення певних матеріалів за допомогою різних виражальних засобів на основі

власного творчого бачення. Режисер має домагатись, щоб трактування кожної окремої ролі стало органічним та зрозумілим для акторів.

Актори є дуже чутливими людьми, які постійно перебувають під впливом емоцій, тому в цій роботі важлива витримка, розуміння та терпіння. Олександр В'ячеславович прекрасно знає і розуміє, що таке акторська майстерність і він вміє пояснити акторові глибину взаємодії між зовнішніми та внутрішніми рухами, органічно поєднати бачення та життєвий і творчий досвід. Він вміє і знає, як пробудити в акторові ту частинку життєвого та мистецького досвіду, яка синхронізується з його власним баченням та розумінням ролі [3].

Важливою складовою між взаємодією актора і режисера є репетиції – постійний пошук окремих психологічних рухів і фізичних дій, з яких складається загальний малюнок ролі. Режисерська майстерність є відповідальною та складною дисципліною фахової підготовки, оскільки режисура охоплює весь творчо-виробничий процес створення матеріалу.

Режисура є практично драматургією, оскільки завдання режисера є показати в умовно-часовому просторі будь-яку драматургічну ситуацію, яка так чи інакше націлена на розкриття в зовнішніх пластичних формах внутрішнього змісту [4].

Олександр В'ячеславович – майстер своєї справи, він надзвичайно талановитий актор, режисер та викладач. За весь час своєї роботи в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв він встигав поєднувати навчання студентів зі зйомками та репетиціями. На парах він завжди давав багато цікавої та корисної інформації, яку потім необхідно було втілити в життя.

На його рахунку велика кількість режисерських загальноакадемічних постановок таких як: свято першого вересня; вручення студентського квитка; свято 8 березня; звітні концерти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв в Національній опері України з 2016 по 2019 роки; свято День працівників культури; свято Дня української писемності та мови...

Це лише невелика кількість з усього, над чим працював і працює Олександр В'ячеславович.

Режисура – це процес безперервного внутрішнього збагачення і реалізувати його можна, поєднавши професійні навички, творчість та бажання втілити свої задуми в життя. Народитися геніальним режисером нереально, все це напрацьовується з роками та досвідом. Тож, професія режисера потребує дуже багато роботи над собою, задля вдосконалення себе та можливості навчати та викладати весь матеріал для студентів чи акторів.

Використані джерела

1. Горевалов С. І., Десятник Г. О. Вступ до спеціальності «кіно-телемистецтво» : навчальний посібник. Київ : Вид-во КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2014. 132 с.
2. Десятник Г. О, Лимар Л.Д. Основи акторської майстерності в екранній творчості. Київ, 2020. 9 с.
3. Десятник Г. О. Професія: Режисер кіно і телебачення. Київ, 2018. 5–6 с.
4. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ. Київ : Дакор, 2006. 251 с.

*Яцук Сергій Миколайович (Serhiy Yatsuk),
студент магістратури (група МСМ 11-9з), заслужений артист України,
кафедра режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Інституту сучасного мистецтва НАКККиМ*

Науковий керівник (Supervisor):

Шлемко Ольга Дмитрівна (Olga Shlemko),
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець ІСМ
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України (candidate of art studies, associate professor,
Professor of the Department of Directing and Acting
named after People's Artist of Ukraine Larisa Khorolets
National Academy of Management of Culture and Arts)
м. Київ, Україна (Kyiv, Ukraine)

ВИХОВАННЯ СИНКРЕТИЧНОГО АКТОРА В КИЇВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРИ ОПЕРЕТИ

EDUCATION OF A SYNCRETIC ACTOR IN THE KYIV NATIONAL ACADEMIC OPERA THEATER

Розвиток музичного театрального мистецтва, зокрема підвищення масового інтересу до мюзиклу, як відносно нового для України жанру музично-драматичного мистецтва, що здобуває все більшу популярність в української публіки, зважаючи на свою демократичність та можливість на відміну від оперети порушувати деякі соціальні питання, породило низку проблем, серед яких чільне місце займає виховання синкретичного актора, який на високому фаховому рівні володіє і вокальною, і акторською майстерністю.

Певний інтерес до українського музично-драматичного мистецтва, зокрема, до стану сучасного українського акторського мистецтва виявляють українські науковці, театральні педагоги, режисери та актори.

Наприклад, монографія І. Ян «Український музично-драматичний театр у соціокультурному просторі кінця ХІХ – початку ХХ століття» присвячена дослідженню українського музично-драматичного театру як

націєтворчого феномену духовно-мистецького оновлення, художнього вектора встановлення ідейно-естетичних координат для відродження та збагачення української культури, її популяризації у національному та загальноєвропейському мистецькому вимірах [6].

Навчальний посібник В. Зайцева «Режисура естради та масових видовищ» покликаний навчити майбутніх режисерів здійснювати постановки естрадних й масових видовищ, допомогти студентам зрозуміти специфіку акторської і режисерської творчості на естраді; оволодіти основами акторської майстерності, «засвоїти закони музичної драматургії, навчитися працювати з музичним матеріалом; зрозуміти логіку зародження і втілення режисерського задуму, режисерського вирішення номера, вимоги до концертного номера, оволодіти методикою роботи над номерами найрізноманітніших жанрів – від задуму і до його втілення спільно з виконавцем; навчитися створювати і вирішувати видовищно-художні композиції шляхом поєднання слова, пластики, музики, світла, звуку і т. д.» [1, с. 5–6].

У праці Я. Іваницької «Богдан Струтинський: режисер без вихідних» (книга перша) висвітлюється творчість генерального директора та художнього керівника Національного театру оперети Б. Струтинського, розкриваються деякі секрети його менеджерської та продюсерської діяльності, а також наводиться чимало фактів з біографій близько 90 режисерів минулого і сучасності, приділяється увага жанру оперети та мюзиклу, в яких сьогодні працює режисер [2]. У другій книзі згаданої праці Я. Іваницької розглядається процес створення вистави від задуму до прем'єри, співпраця режисера акторами, з художниками, сценографами, диригентами, балетмейстерами [3]. Авторка наголошує, що «сьогодні Національна оперета України – єдиний театр України, який має п'ять театральних майданчиків: головна сцена театру, Театр у фойє, театральна-концертна сцена МКЦ ім. І. Козловського, що на Хрещатику, 50-б, “Сцена 77” та експериментальна сцена Stage_Lab» [3, с. 6].

У монографії Ю. Щукіної «Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.:

жанровий аспект» вперше «аналізуються зміни жанрових пріоритетів у репертуарній політиці та пов'язаний з ними розвиток режисури одночасно в трьох театрах України: Харківському академічному театрі музичної комедії, Київському Національному театрі оперети і Одеському академічному театрі музичної комедії ім. М. Водяного – в період 1950–2000-х років. Також у фокусі погляду дослідниці – генерації провідних акторів, сценографів, балетмейстерів, диригентів трьох театрів» [5, с. 2].

Стаття Б. Струтинського «Деякі аспекти сценічних втілень мюзиклів у Київському національному театрі оперети у 2005–2021 роках» «присвячена особливостям сценічного втілення мюзиклів в українському музичному театрі початку XXI ст. На прикладі діяльності Київського національного театру оперети автор аналізує проблеми, з якими зіштовхується театр, беручись за постановку мюзиклу, аналізує практичні шляхи вирішення проблемних питань, розглядає перспективи подальшої презентації мюзиклів глядачеві. Автор приділяє увагу мотивації театру та постановочних груп під час вибору матеріалу для сценічного втілення: творча спроможність колективу, актуальність тематики тощо. У статті розглядаються питання творчого потенціалу театру, зокрема особливий склад трупі, необхідний для реалізації мюзиклу: кваліфікаційні вимоги до солістів, хору, балету та оркестру» [4, с. 189].

На перший погляд, Київський національний академічний театр оперети має все необхідне для повноцінного втілення на своїй сцені мюзиклів: солістів, балет, оркестр. Однак слід врахувати, що оперета і мюзикл мають певні відмінності. Насамперед, це наявність акторського складу, спроможного виконувати арії в оперетах та одночасно бути обдарованими драматичними акторами. Однак в Україні відсутня мюзиклова акторська школа.

Саме тому Київський національний академічний театр оперети змушений був взяти «на себе на себе функцію виховання “синкретичного” актора, який поєднує в собі музичність, відчуття ритму, мовленнєву виразність, пластичність. Відповідно, музичні академії та консерваторії мають переглянути своє ставлення до викладання акторської

майстерності, адже акторська гра (а не лише вокал) дедалі стає важливішим компонентом музичних постановок. Застарілий радянський підхід до підготовки кадрів в музичних закладах освіти обмежує конкурентоспроможність їхніх випускників і в Україні, і, особливо, за кордоном» [4, с. 196].

Потребує подальшого дослідження вирішення низка проблем, серед яких з'ясування процесу еволюції акторської майстерності в театрах оперети та музично-драматичних театрах України. Також важливо виявити вплив музично-театрального мистецтва на формування соціокультурного простору України, духовного та патріотичного виховання молоді.

Використані джерела

1. Зайцев В. Режисура естради та масових видовищ: навч. посібник. 2-е вид. Київ : Дакор, 2006. 252 с.
2. Іваницька Я. Богдан Струтинський. Режисер без вихідних. У 2-х книгах. Кн. 1. Київ : ДЕДУТ, 2016. 350 с.: іл.
3. Іваницька Я. Богдан Струтинський. Режисер без вихідних. У 2-х книгах. Кн. 2. Київ : Саміт-книга, 2020. 520 с: іл.
4. Струтинський Б. Деякі аспекти сценічних втілень мюзиклів у Київському національному театрі оперети у 2005–2021 роках // Сучасне мистецтво: зб. наук. праць. Вип. 18. 2022. С. 189–200.
5. Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: жанровий аспект : монографія; Харків. національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Колегіум, 2021. 444 с.: іл., табл.
6. Ян І. Український музично-драматичний театр у соціокультурному просторі кінця ХІХ – початку ХХ століття: монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 320 с.

ЗМІСТ

ВСТУП

Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko),
ХІІ МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ «ДІЯЛЬНІСТЬ
ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ПАРТНЕРСТВО, МОДЕЛІ, НАПРЯМИ, СТРАТЕГІЇ» В КОНТЕКСТІ
СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ МІЖНАРОДНИХ ПАРТНЕРСЬКИХ
ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ, НАПРЯМІВ І СТРАТЕГІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ
КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
(XII INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL
CONFERENCE «ACTIVITY OF THE PRODUCER IN THE CULTURAL AND
ARTISTIC SPACE OF THE 21ST CENTURY: PARTNERSHIPS, MODELS,
DIRECTIONS, STRATEGIES» IN THE CONTEXT OF THE ESTABLISHMENT
AND DEVELOPMENT OF INTERNATIONAL PARTNERSHIPS STYLES,
DIRECTIONS, STRATEGIES OF THE NATIONAL ACADEMY OF CULTURE
AND ARTS MANAGEMENT) 3

**ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
ПРОСТОРИ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ПАРТНЕРСТВО, МОДЕЛІ, НАПРЯМИ, СТРАТЕГІЇ**

**THE ACTIVITIES OF THE PRODUCER
IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE
OF THE XXI CENTURY: PARTNERSHIP, MODELS,
DIRECTIONS, STRATEGIES**

Афоніна Олена (Афоніна Олена Сталівна)
ВИКЛАДАЧ-ПРОДЮСЕР У МИСТЕЦТВІ ОСВІТИ
(TEACHER-PRODUCER IN THE ART OF EDUCATION) 24

Бєдний Андрій Іванович (Andrii Biednyi)
ПРОДЮСУВАННЯ У СФЕРІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВОКАЛЬНОГО
ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА
(PRODUCTION IN THE FIELD OF INSTRUMENTAL-VOCAL
POPULAR PERFORMANCE) 29

Бондарець Надія Леонідівна (Nadiia Bondarets), Носенко Олексій Васильович (Oleksii Nosenko) ЗВУКОРЕЖИСУРА ПОДКАСТІВ ЯК НОВИЙ НАПРЯМ У МЕДІАВИРОБНИЦТВІ (PODCAST AUDIO ENGINEERING: A NOVEL PATH OF ADVANCEMENT IN MEDIA PRODUCTION).....	34
Боришполь Ганна Іванівна (Hanna Boryshpol) ФЕНОМЕНАЛЬНА РОЛЬ СУСПІЛЬНОГО ІДЕАЛУ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ В ПРОДЮСУВАННІ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ЗАРУБІЖЖЯ (THE PHENOMENAL ROLE OF THE SOCIAL IDEAL OF UKRAINE IN THE XXI CENTURY IN PRODUCING THE CULTURE OF UKRAINE IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE ABROAD)	48
Бурміцька Людмила Франківна (Lyudmila Burmitska) ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА О. БУРМІЦЬКОГО ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ 2022 – ПОЧАТКУ 2023 РОКУ. ТЕМАТИКА ТА АКТУАЛЬНІСТЬ (THE SONG CREATIVITY OF THE COMPOSER O. BURMITSKY DURING THE RUSSIAN AGGRESSION OF 2022 – EARLY 2023. SUBJECT AND RELEVANCE)	54
Вежневець Ірина Леонідівна (Iryna Vezhnevets) ПРОДЮСУВАННЯ У СФЕРІ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА. ВИТОКИ (VOCAL PRODUCTION PERFORMANCE. LEAKS)	59
Грищенко Валентина Іванівна (Valentyna Hryshchenko) МЕТОДИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ, ЩО ВИКОРИСТОВУЮТЬСЯ ДЛЯ ПРОСУВАННЯ АРТИСТА АБО МУЗИЧНОГО ТВОРУ (METHODS AND TECHNOLOGIES USED TO PROMOTE AN ARTIST OR A MUSIC WORK).....	64
Грінченко Світлана Іванівна (Svitlana Grincenko) КУЛЬТУРНА СКЛАДОВА СТРАТЕГІЇ МІСТА: ПРІОРИТЕТИ ТА ВИКЛИКИ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ (THE CULTURAL COMPONENT OF CITY STRATEGY: PRIORITIES AND CHALLENGES IN WARTIME)	68

<i>Дьяченко Володимир Валерійович (Volodymyr Diachenko)</i> ТОНАЛЬНО-ТЕМБРАЛЬНИЙ БАЛАНС ФОНОКОМПОЗИЦІЙ У КОНТЕКСТІ ПРОДУКУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ (TONAL AND TIMBRE BALANCE OF AUDIO COMPOSITIONS IN THE CONTEXT OF MUSIC PRODUCTION: PROBLEM STATEMENT)	72
<i>Єлисеєва Катерина Юріївна (Kateryna Elyseeva)</i> ФЕСТИВАЛІ ДАВНЬОЇ МУЗИКИ ЯК ЯВИЩЕ ПОСТМОДЕРНІЗМУ (EARLY MUSIC FESTIVALS AS A PHENOMENON OF POSTMODERNISM)	79
<i>Зайцев Олег Дмитрович (Oleg Zaitsev)</i> МАЛА СЦЕНА В ЗАКАРПАТСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ XXI СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ (THE SMALL STAGE IN THE TRANSCARPATHIAN THEATRICAL SPACE OF THE XXI CENTURY: A CULTURAL ASPECT)	82
<i>Зосім Ольга Леонідівна (Olga Zosim)</i> ПРОФЕСІЙНА САМОРЕАЛІЗАЦІЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ: ВІД МАГІСТРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ ДО НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ (PROFESSIONAL SELF-FULFILLMENT OF HIGHER EDUCATION ACQUIRES OF ART SPECIALTIES: FROM MASTER'S CREATIVE PROJECT TO SCIENTIFIC RESEARCH)	86
<i>Ищенко Катерина Володимирівна (Katerina Ishchenko), Тищенко Михайло Петрович (Mykhailo Tyshchenko)</i> РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ОРГАНІЗАЦІЇ КОНЦЕРТІВ У КЛАСІ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ (ON THE ROLE OF THE CONCERTMASTER IN THE ORGANIZATION OF CONCERTS IN THE CLASS OF ACADEMIC SINGING)	90
<i>Карпенко Ольга Валер'янівна (Olga Karpenko)</i> ОСОБЛИВОСТІ ФОРМАЛЬНО-ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ (FEATURES OF THE FORMAL-PLASTIC LANGUAGE OF THE UKRAINIAN AVANT-GARDE).....	94
<i>Козлін Валерій Йосипович (Valery Kozlin)</i> ВІЗУАЛІЗАТОР ДИХАННЯ ВОКАЛІСТА (VOCALIST BREATHING VISUALIZER).....	97

<i>Королик-Бойко Леся Євстахіївна (Lesya Korolyk-Boyko)</i> ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧІ ЗАСАДИ ДІЯЛЬНОСТІ РЕГЕНТА В УМОВАХ СТВОРЕННЯ УГКЦ ЗА КОРДОНОМ (НА ПРИКЛАДІ МІСТ ГУББІО ТА ПЕРУДЖА, РЕГІОН УМБРІЯ, ІТАЛІЯ) ORGANIZATIONAL AND CREATIVE PRINCIPLES AND FOUNDATIONS OF THE CHOIR DIRECTOR'S ACTIVITIES IN THE CONDITIONS OF ESTABLISHING UGCC ABROAD (ON THE EXAMPLE OF THE CITIES OF GUBBIO AND PERUGIA, REGION OF UMBRIA, ITALY).....	100
<i>Кравченко Анастасія Ігорівна (Anastasia Kravchenko)</i> NFT ЯК НОВИЙ МЕДІАЖАНР КРИПТО-АРТУ (NFT AS A NEW MEDIA GENRE OF CRYPTO-ART).....	115
<i>Кришталь Олександр Миколайович (Oleksandr Kryshstal)</i> ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ НАДТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА «КОРІОЛАН» (FEATURES OF CREATING A MUSICAL DESIGN ON THE EXAMPLE OF JOHN FRANK'S EXHIBITION «CORIOLANUS»)....	120
<i>Лазарєв Сергій Георгійович (Sergiy Lazarev)</i> ЗАСОБИ ПРОСУВАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У СФЕРІ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ (МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД) (MEANS OF PROMOTING MUSICAL WORKS IN THE SPHERE OF ELECTRONIC MUSIC (INTERNATIONAL EXPERIENCE))	126
<i>Лоцман Руслана Олександрівна (Ruslana Lotsman)</i> РОЗВИТОК АРТ-МЕНЕДЖЕРСЬКИХ ЗДІБНОСТЕЙ ЯК ЗАПОРУКА УСПІХУ ВОКАЛІСТА (DEVELOPMENT OF ART MANAGEMENT SKILLS AS THE KEY TO THE VOCALIST'S SUCCESS)	129
<i>Макарова Наталія Вікторівна (Natalia Makarova)</i> КУЛЬТУРА ПОДОЛАННЯ СЦЕНІЧНОГО БАР'ЄРУ (THE CULTURE OF OVERCOMING THE STAGE BARRIER).....	135
<i>Матвєєва Катерина Вікторівна (Kateryna Matvieieva)</i> ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (CREATIVE AND ORGANISATIONAL ACTIVITIES OF THE UKRAINIAN DRAMA THEATRE IN THE CONTEXT OF THE FULL-SCALE RUSSIAN- UKRAINIAN WAR).....	148

<i>Матушенко Валерій Борисович (Valery Matushenko)</i> СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ СВЯТ ДЛЯ ЮНАЦТВА ТА ДІТЕЙ (THE SPECIFICS OF ORGANIZING AND HOLDING HOLIDAYS FOR YOUNG PEOPLE AND CHILDREN)	153
<i>Мусієнко Валентина Іванівна (Valentina Musiienko)</i> ОСОБЛИВОСТІ ДОБОРУ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ АКТОРА В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ (FEATURES OF THE SELECTION OF AN ACTOR'S VOCAL REPERTORY DURING THE LEARNING PROCESS)	160
<i>Недін Лариса Миколаївна (Larysa Nedin)</i> ФЕСТИВАЛЬ «ЗОЛОТІ ОПЛЕСКИ БУКОВИНИ» ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ: ПАРТНЕРСТВО, МОДЕЛІ, НАПРЯМИ, СТРАТЕГІЯ (THE GOLDEN APPLAUSE OF BUKOVINA FESTIVAL AS A COMPONENT OF THE MODERN THEATER PROCESS: PARTNERSHIP, MODELS, DIRECTIONS, STRATEGY)	163
<i>Папченко Валерій (Valerii Papchenko)</i> ПРОФЕСІЯ МУЗИЧНОГО ПРОДЮСЕРА: МИСТЕЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ (PROFESSION OF MUSIC PRODUCER: ART TRANSFORMATIONS)	176
<i>Погребняк Галина Петрівна (Galyna Pogrebnyiak), Предаченко Оксана Олегівна (Oksana Predachenko)</i> СІКВЕЛ «САМ ВДОМА» ЯК ФЕНОМЕН РЕЖИСЕРСЬКО-ПРОДЮСЕРСЬКОЇ СПІВПРАЦІ (SEQUEL «HOME ALONE» AS A PHENOMENON OF DIRECTOR-PRODUCER COOPERATION).....	180
<i>Полтавець Наталія Вікторівна (Natalia Poltavets)</i> НАЦІОНАЛЬНА СПІЛКА ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ І ПРОДЮСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ У СФЕРІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ (THE NATIONAL UNION OF ARTISTS OF UKRAINE AND PRODUCTION ACTIVITIES IN THE FIELD OF FINE ARTS IN TODAY'S CONDITIONS)	190
<i>Радзієвський Віталій (Vitaliy Radzievskiy)</i> ВІТЧИЗНЯНА УСПІХОЛОГІЯ У ПРАВОСЛАВНІЙ РЕФЛЕКСІЇ (NATIONAL SUCCESS IN ORTHODOX REFLECTION).....	195

- Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko)***
 ОСНОВНІ ЧИННИКИ ЕФЕКТИВНОСТІ ПРОДЮСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
 У ВИРОБНИЦТВІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОДУКТУ
 В СУЧАСНОМУ АРТ-ПРОСТОРИ
 (THE MAIN FACTORS OF THE EFFICIENCY OF PRODUCTION ACTIVITIES
 IN THE PRODUCTION OF CULTURAL AND ART PRODUCT IN THE
 MODERN ART SPACE) 208
- Сапожнік Ольга Василівна (Olga Sapozhnik)***
 СПЕЦИФІКА РОЗВИКУ СУЧАСНОЇ ПОПУЛЯРНОЇ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ В
 УКРАЇНІ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЕКСКУРС
 (THE SPECIFICS OF THE DEVELOPMENT OF MODERN POPULAR POP
 MUSIC IN UKRAINE: ART HISTORY AND CULTURAL EXCURSION) 215
- Сєрова Олена Юріївна (Olena Sierova)***
 РОЛЬ МАЙЛЗА ДЕВІСА В ОНОВЛЕННІ СТИЛІСТИКИ ДЖАЗУ В ДРУГІЙ
 ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ
 (THE ROLE OF MILES DAVIS IN THE INNOVATIONS OF JAZZ STYLE IN
 THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY) 223
- Скляренко Оксана Андріївна (Oksana Sklyarenko)***
 ДО КЛАСИФІКАЦІЇ ЛЯЛЬОК: ЛЯЛЬКА З ЦЕЛУЛОЇДУ ТА ПОРЦЕЛЯНИ
 (TO THE CLASSIFICATION OF DOLLS: DOLL FROM CELLULOID AND
 PORCELAIN) 228
- Степанов Володимир Андрійович (Volodymyr Stepanov)***
 ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО
 ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА
 (ON THE QUESTION OF THE FORMATION OF UKRAINIAN
 GUITAR ART)..... 231

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

Волошина Анна Гарривна (Anna Voloshyna)

СТВОРЕННЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЯ КАР'ЄРНОЇ СТРАТЕГІЇ АКТОРА В УМОВАХ
СУЧАНОГО ІНТЕРНЕТ-СЕРЕДОВИЩА ЗА ДОПОМОГОЮ
МОЖЛИВОСТЕЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ
(CREATION AND IMPLEMENTATION OF AN ACTOR'S CAREER STRATEGY
IN THE CONTEXT OF THE MODERN INTERNET ENVIRONMENT USING
ARTIFICIAL INTELLIGENCE OPPORTUNITIES)..... 237

Сапожник Ольга Василівна (Olga Sapozhnik)

УКРАЇНСЬКИЙ СОЛОСПІВ У ФОРМУВАННІ ТРАДИЦІЙНОЇ ЕСТРАДНОЇ
ПІСНІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ АСПЕКТИ
(UKRAINIAN SOLOSINGING IN THE FORMATION OF TRADITIONAL POP
SONGS: CULTURAL AND ART HISTORICAL ASPECTS) 241

Свитка Ірина (Iryna Svytka)

РОЛЬ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО
ІНСТИТУТУ АМЕРИКИ В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ НА
АМЕРИКАНСЬКОМУ КОНТИНЕНТІ ТА У ВИХОВАННІ ПАТРІОТИЗМУ
УЧНІВ ЧЕРЕЗ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ТА КОМПОЗИТОРІВ-КЛАСИКІВ
(THE ROLE OF THE MUSICIAN-EDUCATOR OF THE UKRAINIAN MUSIC
INSTITUTE OF AMERICA IN THE POPULATION OF UKRAINIAN MUSIC ON
THE AMERICAN CONTINENT AND IN THE EDUCATION OF PATRIOTISM
IN STUDENTS THROUGH THE PERFORMANCE
OF THE WORKS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS AND
CLASS COMPOSERS 244

Степурко Віктор Іванович (Viktor Stepurko)

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ– ПРОДЮСУВАННЯ ІСТОРИЇ
(THE UKRAINIAN ART SONG PROJECT – PRODUCING HISTORY) 249

<i>Матушенко Валерій Борисович (Valery Matushenko)</i> ОСНОВНІ ДОСЯГНЕННЯ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ЙОГО УСПІШНОГО ПРОДЮСУВАННЯ (MAIN ACHIEVEMENTS OF THE PRESENT POPULAR ART IN THE CONTEXT OF ITS SUCCESSFUL PRODUCTION)	256
<i>Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko)</i> УКРАЇНСЬКА ЕТНІЧНА ІГРОВА КУЛЬТУРА ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (UKRAINIAN ETHNIC GAMING CULTURE AS A FACTOR OF NATIONAL CULTURAL HERITAGE PRESERVATION)	259
<i>Садовенко Світлана Миколаївна (Svitlana Sadovenko), Стеценко Ірина Борисівна (Iryna Stetsenko)</i> ІНТЕГРАЦІЯ ВИДІВ МИСТЕЦТВА ЯК ІННОВАЦІЙНА ОСВІТНЯ ТЕХНОЛОГІЯ: ПІДРУЧНИКИ «МИСТЕЦТВО» (INTEGRATION OF ARTS AS AN INNOVATIVE EDUCATIONAL TECHNOLOGY: «ART» TEXTBOOKS)	272
<i>Шлемко Ольга Дмитрівна (Olga Shlemko)</i> МЕТОД АКТОРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТЕЛЛИ АДЛЕР (STELLA ADLER'S METHOD OF ACTOR TRAINING).....	277
<i>Храпаль Олена Юріївна (Olena Hrapal)</i> ОНЛАЙН НАВЧАННЯ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ (ONLINE TRAINING OF THE CHILDREN'S CHOIR COLLECTIVE).....	283

СТУДІ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ

STUDIES OF YOUNG RESEARCHERS

<i>Багдасарян Рузанна Бабкенівна (Ruzanna Baghdasaryan)</i> ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛІЗАЦІЇ, ФОРМУВАННЯ ДУХОВНО-МОРАЛЬНОГО ОБЛИЧЧЯ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ШКОЛЯРІВ (THEATRICAL ART AS A MEANS OF SOCIALIZATION, FORMATION OF THE SPIRITUAL AND MORAL FACE AND NATIONAL SELF-AWARENESS OF SCHOOLCHILDREN)	289
---	-----

<i>Белкіна Маргарита Меружанівна (Margarita Belkina)</i> «ПОПЕЛЮШКА» Е. ЛЛОЙДА-ВЕББЕРА ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОГО МЮЗИКЛУ («CINDERELLA» BY E. LLOYD-WEBBER AS AN EXAMPLE OF A MODERN MUSICAL)	293
<i>Бондаренко Валерій Олександрович (Valerii Bondarenko)</i> ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ XXI СТОЛІТТЯ (FEATURES OF THE FORMATION OF THE REPERTORY OF UKRAINIAN THEATERS OF THE XXI CENTURY)	298
<i>Вологіна Катерина Сергіївна (Kateryna Volohina)</i> МЮЗИКЛИ: ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ВИНИКНЕННЯ MUSICALS: HISTORICAL BASIS OF EMERGENCE	302
<i>Гаврилович Сергій Миколайович (Serhiy Havrylovych)</i> 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»)...	307
<i>Гвоздь Юрій Миколайович (Yurii Hvozď)</i> СОПІЛКОВЕ МИСТЕЦТВО ТА РЕПЕРТУАР КОНЦЕРТНОГО ВИКОНАВЦЯ (COMMUNITY ART AND THE REPERTORY OF THE CONCERT PERFORMER)	318
<i>Годлевський Володимир Олександрович (Volodymyr Godlavsky)</i> ФОЛЬКЛОРНІ ЕЛЕМЕНТИ У ДЖАЗОВІЙ ІМПРОВІЗАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ВЛАСНОГО ТВОРУ (Імпровізація в стилі джаз-фольк-рок) (FOLKLORE ELEMENTS IN JAZZ IMPROVISATION ON THE EXAMPLE OF OWN WORK (Improvisation in the style of jazz-folk-rock))	321
<i>Горова Віталія Олександрівна (Vitaliya Horova)</i> ПРОДЮСУВАННЯ МУЗИЧНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПРАКТИК ЯК ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ ЇХНЬОГО ІСНУВАННЯ (PRODUCTION OF MUSIC AND LEISURE PRACTICES AS AN IMPORTANT ASPECT OF THEIR EXISTENCE).....	333
<i>Грицюк Ірина Юріївна (Iryna Hryciuk)</i> ДЖАЗОВІ ГУРТИ ГАЛИЧИНИ В 30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ (JAZZ BANDS OF HALICHINA IN THE 30S OF THE 20TH CENTURY)	336

<i>Гузієнко Ірина Дмитрівна (Iryna Huziienko)</i> СЦЕНІЧНА ДОЛЯ ВТІЛЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША (STAGE FATE OF THE EMBODIMENT OF THE DRAMA OF MYKOLA KULISH)	339
<i>Дишлюк Богдан Валерійович (Bohdan Dyshliuk)</i> ТЕМА ГЕРОЇЗМУ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ: МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНИЙ АСПЕКТ (THEME OF HEROISM IN THE ART OF OPERA: MUSIC THERAPEUTIC ASPECT).....	343
<i>Заволянська Ірина Русланівна (Iryna Zavolianska)</i> 35 РОКІВ ТВОРЧОГО «СУЗІР'Я» ОЛЕКСІЯ КУЖЕЛЬНОГО (35 YEARS OF CREATIVE «CONSTELLATION» BY OLEKSIY KUZHELNY)	347
<i>Зінковська Ірина Олександрівна (Iryna Zinkovska)</i> РЕЖИСУРА В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ (DIRECTING IN POP ART OF UKRAINE OF THE 21ST CENTURY)	352
<i>Кіно Данііл Віталійович (Daniil Kino)</i> ЦЕНТР МИСТЕЦТВ «НОВИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР». ДВАДЦЯТЬ П'ЯТЬ РОКІВ ТВОРЧОГО ШЛЯХУ НЕЗАЛЕЖНОГО ТЕАТРУ (ARTS CENTER «NEW UKRAINIAN THEATER». TWENTY-FIVE YEARS OF THE CREATIVE PATH OF THE INDEPENDENT THEATER)	357
<i>Кір'ян Наталія (Natalia Kiryan)</i> ЗАКОНОДАВЧІ ЗАСАДИ ФУНКЦІОНУВАННЯ КІНОІНДУСТРІЇ В УКРАЇНІ: КІНОДИСТРИБ'ЮЦІЯ І ПРОДЮСУВАННЯ (LEGISLATIVE PRINCIPLES OF FUNCTIONING OF THE FILM INDUSTRY IN UKRAINE: FILM DISTRIBUTION AND PRODUCTION)	364
<i>Коваленко Марія Володимирівна (Maria Kovalenko)</i> ПОЕТИКА АБСУРДУ В П'ЄСАХ УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ (POETICS OF THE ABSURD IN THE PLAYS OF UKRAINIAN DRAMATISTS)	368
<i>Кожан Олексій Олегович (Oleksiy Kozhan)</i> ВЗАЄМОДІЯ ВИКОНАВЦІВ І ПУБЛІКИ В ІНТЕРАКТИВНИХ ПОСТАНОВКАХ (INTERACTION OF PERFORMERS AND AUDIENCE IN INTERACTIVE PERFORMANCES).....	371

Любецька Юлія Валеріївна (Yuliia Liubetska) РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ ПІСЕНЬ ПАТРІОТИЧНОГО СПРЯМУВАННЯ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА СУСПІЛЬСТВА ПІД ЧАС ВІЙНИ (THE ROLE OF UKRAINIAN PATRIOTIC SONGS FOR UKRAINIAN CULTURE AND SOCIETY DURING THE WAR).....	375
Мілевський Олександр (Oleksandr Milevskyi) ПРОДЮСУВАННЯ АРТИСТА З НУЛЯ (ARTIST PRODUCTION FROM SCRATCH).....	380
Муравей Оксана Сергіївна (Oksana Muravey) ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ (HISTORICAL ORIGIN AND FUNCTIONAL PURPOSE OF SONG FOLKLORE).....	383
Отрیشко Сніжана Михайлівна (Snizhana Otrishko) ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ВОЛЬОВОЇ ГЕРОЇНИ СКРІЗЬ БАРВИ МАТЕРИНСЬКОЇ ЛЮБОВІ В ОПЕРІ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ «ТРУБАДУР» (IMPLEMENTATION OF THE IMAGE OF A WILLING HEROINE EVERYWHERE IN THE COLORS OF MOTHERLY LOVE IN THE OPERA GIUSEPPE VERDI «TROUBADOUR»)	390
Світлична Анна Олегівна (Anna Svietlichna) ВПЛИВ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ НА ДІТЕЙ (THE INFLUENCE OF MODERN UKRAINIAN THEATER ACTIVITIES ON CHILDREN).....	398
Семенуха Руслан Петрович (Ruslan Semenukha) ЗАГАЛЬНЕ ПОНЯТТЯ ТА РОЗУМІННЯ VST ПЛАГІНІВ, ВИДИ ТА ВИКОРИСТАННЯ В ПРАКТИЦІ (GENERAL CONCEPT AND UNDERSTANDING OF VST PLUGS, TYPES AND USE IN PRACTICE)	402
Старинський Станіслав Анатолійович (Stanislav Starynskyi) РОЛЬ ТЕАТРУ В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРІ НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО- ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ПАНАСА САКСАГАНСЬКОГО (THE ROLE OF THE THEATER IN THE MODERN SPACE AS AN EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE KYIV ACADEMIC REGIONAL MUSIC AND DRAMA THEATER NAMED AFTER P. K. SAKSAGANSKY).....	406

- Усенко Олеся Петрівна (Olesya Usenko)**
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ДИСТАНЦІЙНОГО ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ В ОСВІТНІЙ СИСТЕМІ УКРАЇНИ, ЗОКРЕМА В НАЦІОНАЛЬНІЙ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ НА КАФЕДРІ РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ІМЕНІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ
(THE PECULIARITIES OF THE USE OF DISTANCE ONLINE STUDYING IN THE EDUCATIONAL SYSTEM OF UKRAINE, IN PARTICULAR IN THE NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS AT THE DEPARTMENT OF DIRECTING AND ACTING NAMED AFTER PEOPLE'S ARTIST OF UKRAINE LARISA KHOROLETS) 411
- Федоренков-Чорний Жан Петрович (Zhan Fedorenkov-Chorny)**
РОМСЬКЕ МИСТЕЦТВО КРІЗЬ БРАМУ ХРОНОТОПІВ
(ROMA ART THROUGH THE GATE OF CHRONOTOPES)..... 420
- Хуан Тайлун (Huang Tailong)**
СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ КИТАЮ
(ESTABLISHMENT OF TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS OF CHINA)..... 429
- Ценух Ірина Олександрівна (Iryna Tsepukh)**
СТИЛІСТИЧНО-ЛАДОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРА ЧЕРНІГІВЩИНИ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТЬ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА
(STYLISTIC AND FORMAL FEATURES OF THE GENRE OF THE PIANO CONCERT GENRE IN THE CREATIVITY OF THE CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSER FROM CHERNIGIV REGION OF THE END OF THE 20TH – FIRST QUARTER OF THE 21st CENTURY, OLEKSANDR IVANKA)..... 433
- Юсупов Арлен (Arlen Yusupov)**
ТРАНСФОРМАЦІЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ: АДАПТАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОГО АКТОРА ДО ЕКРАННОГО ПРОСТОРУ
(TRANSFORMATION OF ACTING SKILL: ADAPTATION OF THE THEATER ACTOR TO SCREEN SPACE) 439
- Яценко Мирослава Володимирівна (Myroslava Yatsenko)**
АКТОРСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ЖУКОВІНА
(ACTING AND DIRECTING ACTIVITY OF OLEKSANDR ZHUKOVIN) 443

Яцук Сергій Миколайович (Serhiy Yatsuk)
ВИХОВАННЯ СИНКРЕТИЧНОГО АКТОРА В КИЇВСЬКОМУ
НАЦІОНАЛЬНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРИ ОПЕРЕТИ
(EDUCATION OF A SYNCRETIC ACTOR IN THE KYIV NATIONAL
ACADEMIC OPERA THEATER)..... 450

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Національна історична бібліотека України
Східно-Європейський Інститут Психології (м. Київ, Україна – Франція)
Польська Академія Наук (Київське представництво) (Польща)
Ягелонський університет (м. Краків, Польща)
Український Музичний Інститут Америки, відділ у Детройті/Ukrainian Music
Institute of America, Detroit Branch (м. Детройт, США)
Асоціація «Український хор св. Володимира Великого»/Association «Choeur
Ukrainien Saint Volodymyr le Grand» (м. Париж, Франція)
Культурно-просвітницька асоціація «Mist-Il Ponte» (м. Губбіо, Італія)
Київська міська організація Національної Всеукраїнської музичної спілки
(м. Київ, Україна)



ШАНОВНІ КОЛЕГИ!

Запрошуємо Вас узяти участь у роботі XIII Міжнародної науково-практичної конференції *«Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність»*, яка відбудеться 20-21 грудня 2023 р. у м. Києві.

Тематика конференції охоплює такі напрями:

- концептуальні засади та моделі продюсерської діяльності в Україні та за її межами;
- стратегія і тактика сфери продюсування: концепції, ефективність, взаємодія, єдність, етика відносин;
- функції та специфіка діяльності продюсера і менеджера в контексті формування громадянського суспільства, зокрема в умовах війни;
- розмаїття сфер продюсування та продюсерських моделей у сучасному сценічному мистецтві;
- формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності;
- функції культури, функції продюсерської діяльності: сфери, концепції, ефективність;
- праксеологічні аспекти продюсування в галузі мистецької освіти України та зарубіжжя;
- продюсування у сфері академічного та естрадного виконавства;
- роль і місце бардівської пісні в сучасному культурно-мистецькому просторі;
- роль державних організацій в діяльності продюсера, законодавчі чинники та їх значення;
- взаємодія звукорежисера в сучасному культурно-мистецькому просторі;

- музичний продакшн та продюсування: точки дотику, взаємодія;
- продюсування та бібліотечна справа в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність;
- роль громадських організацій (творчих спілок, громад, товариств, культурних осередків) у діяльності продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI ст.: сфери, концепції, ефективність.

Для участі в конференції необхідно

до 15 грудня 2023 р. подати заявку з інформацією:

- відомості про автора (прізвище, ім'я та по батькові, місце роботи, посада, науковий ступінь, вчене звання, якщо здобувач закладу вищої освіти, надати адресу ЗВО, контактний телефон);
- тема доповіді.

Робчі мови конференції: *українська, англійська, польська*

За матеріалами проведення конференції буде видано електронний збірник наукових праць з розміщенням його на сайті НАКККіМ. За бажанням учасників збірник може бути надрукованим.

Повідомлення обсягом 3-5 сторінок в електронному варіанті подати до Оргкомітету до **30 січня 2024 року**. *Вимоги до текстів:* Word, формат А 4; гарнітура Time New Roman; розмір 14; міжрядковий інтервал 1,5; береги: 2 см x 2 см.

Адреса оргкомітету:

НАКККіМ: м. Київ-15, вул. Лаврська, 9, корп. 14,

тел.: **(050)290 86 49** *Садовенко Світлана Миколаївна (автор і куратор проекту);*

(067)888 27 37 *Ліфінцева Галина Олексіївна (керівник групи забезпечення).*

Запрошуємо до участі в конференції продюсерів, науковців, викладачів, здобувачів та усіх зацікавлених осіб. Заявки та тези чекаємо на електронну адресу:

Садовенко Світлана Миколаївна: e-mail: svetlanasadovenko@ukr.net

Ліфінцева Галина Олексіївна: e-mail: galinalifintseva@gmail.com

Наукове видання

**ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОДЮСЕРА
В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
ПРОСТОРИ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ПАРТНЕРСТВО, МОДЕЛІ,
НАПРЯМИ, СТРАТЕГІЇ**

**THE ACTIVITIES OF THE PRODUCER
IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE
OF THE XXI CENTURY: PARTNERSHIP, MODELS,
DIRECTIONS, STRATEGIES**

Збірник наукових праць

*Упорядник, науковий редактор,
відповідальна за випуск*

Садовенко С.М.

Комп'ютерна верстка

Садовенко С.М.

Підписано до друку 01.09.2023. Формат 60x84 ¹/₁₆
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. др. арк. 19,54
Обл.-вид. арк. 6,05. Наклад 300 прим. Зам. 109

Видавець і виготовлювач

Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Адреса: 01015, Київ-15, вул. Лаврська, 9

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів

видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011