

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
Наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв**

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ТВОРЧІСТЬ ТА ТЕХНОЛОГІЇ

*Матеріали
XV Всеукраїнської науково-практичної конференції*

19 жовтня 2023 року

Київ – 2023

Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 19 жовтня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. 195 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним питанням стану культурно-мистецького простору в умовах сьогодення, технологій музичного продакшну в актуальному мистецтві, сценічного й аудіовізуального мистецтва, креативних індустрій сучасного соціокультурного простору, культурології та міжкультурних комунікацій; представлено дослідницькі практики молодих науковців.

Рекомендовано викладачам і здобувачам закладів вищої освіти, а також широкому колу читачів.

Редакційна колегія

Копієвська О. Р., в.о. ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, професор, заслужений працівник освіти України

Степаненко Л. М., перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент

Денисюк Ж. З., в.о. проректора з наукової роботи та міжнародних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, доцент

Бугайова О. І., начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат філологічних наук

Сєрова О. Ю., в.о. завідувача кафедри музичного продакшну Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, член Національної спілки композиторів України

Бєлявіна Н. Д., кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри музичного продакшну Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтва України

Грищенко В. І., заступник завідувача кафедри музичного продакшну Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук, доцент

*Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 4 від 27.11.2023)*

**Позиція авторів може не збігатися з позицією редакційної колегії збірника.
Автори несуть повну відповідальність за викладений матеріал.**

СЕКЦІЯ 1. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

*Белявіна Наталія Дмитрівна,
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри музичного продакшину
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтва України*

П'ЯТНАДЦЯТЬ РОКІВ ШЛЯХУ ДО НАУКИ, ТВОРЧОСТІ І ТЕХНОЛОГІЙ

Історія започаткування та шляху розвитку науково-творчої конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв сягає п'ятнадцяти років – від 2007 до 2023.

Перша науково-творча конференція під назвою «Сучасне мистецьке середовище: творчість та технології» відбулась 23–25 жовтня 2007 р. за ініціативи кафедри мистецьких технологій (завідувачка – заслужений діяч мистецтв України, доцент, кандидат педагогічних наук) і була присвячена 5-літтю кафедри.

Захід відкрив концерт викладачів та студентів кафедри: хор студентів – керівник Н. Ткаченко, ансамбль гітаристів – керівник В. Грищенко, струнний квартет – керівник О. Туріна, дует студентів (Ю. Паниця, Р. Тесля) та тріо – студентів та викладачів (Н. Ткаченко, К. Станіславська, Ю. Паниця), завершив концерт виступ – заслужений артист України Ю. Шутко (флейта) та народна артистка України Л. Марцевич (фортепіано).

У конференції взяли участь ректор НАКККіМ, професор В. Г. Чернець, проректор НАКККіМ, доктор філософських наук, професор В. Бітаєв, директор Інституту мистецтв НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України, доцент О. Мамченко, викладачі Академії та кафедри. У роботі секції «Культурно-мистецький простір: минуле та сучасність» взяли участь доктор мистецтвознавства, професор Ю. Афанасьєв, кандидати педагогічних наук К. Станіславська, Н. Белявіна, В. Грищенко, народний артист України, диригент Р. Бабич, викладачі кафедри – О. Сурпун, О. Туріна, Ю. Шутко, І. Лисенко-Ткачук, Н. Ткаченко; у секції «Діяльність звукорежисера в мистецтві та освіті» – заслужений винахідник України В. Белявін, заслужений працівник культури Л. Мороз, Т. Смірнова, молоді викладачі – В. Дьяченко, Н. Бондарець, Т. Давиденко. У третій секції «Презентація науково-творчих робіт студентів кафедри мистецьких технологій» були підготовлені доповіді студентів з історії музики під керівництвом О. Супрун, з методики викладання звукорежисури під керівництвом Н. Белявіної, демонстрація студентських творчих робіт під керівництвом В. Дьяченка.

Завершальним творчим заходом конференції стало відкриття Навчальної студії звукозапису Академії.

У наступні роки до участі в конференції, крім викладачів НАКККіМ, приєдналися науковці та викладачі, магістранти та аспіранти інших мистецьких навчальних закладів, телерадіокомпаній, творчих спілок.

Третя конференція у 2009 році ознаменувалась тим, що стала міжнародною. В ній взяли участь 160 учасників, з них – 16 учасників з ближнього зарубіжжя та США. Четверта конференція у 2010 році прийняла 150 учасників і набула розголосу в міжнародних наукових

колах: надіслали свої виступи 47 науковців. Додалась нова секція – «Дослідницькі практики молоді».

П'ята конференція 2011 року прийняла рекордні 210 учасників. Цікавою є географія учасників з України, яка надає відомості про зростання наукової поваги до НАКККіМ та кафедри: 26 навчальних закладів з усіх регіонів України.

Поступово розвинулась традиція проведення творчих майстерень та майстер-класів відомих звукорежисерів, композиторів, фахівців аудіовізуальної сфери.

Шоста конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» у 2012 році була присвячена 10-літтю кафедри мистецьких технологій.

У 2014 році вперше відбулась заочна VII конференція. У 2015 році за ініціативи професора К. Станіславської було проведено конференцію «Культурно-мистецькі обрії», яка стала правонаступницею VIII конференції. Конференції 2016–2018 років (IX–XI) проводила кафедра сценічного та аудіовізуального мистецтва.

XII конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» відбулась у 2019 р.: поновилося видання збірки матеріалів конференції. XIV конференція відбулась 23 жовтня 2020 р., ініціаторами були професор Н. Белявіна та професор О. Зосім, а також кафедра вокального мистецтва та звукорежисури.

І ось, 2023 рік, XV конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» – ми відновились, об'єдналися і разом із нашими захисниками налаштували наш науковий фронт.

Організовано шість секцій, до було надіслано 101 науковий матеріал: перша секція – 22, друга – 13, третя – 14, четверта – 6, п'ята – 7, шоста (молодіжна) – 39.

До пленарного засідання подано 11 доповідей, серед них, доповідь засновника конференції у 2007 році, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата педагогічних наук, професора Н. Белявіної, наукові доповіді докторів мистецтвознавства, професорів: К. Станіславської, О. Афоніної та О. Зосім, кандидата мистецтвознавства, в.о.завідувача кафедри музичного продакшну О. Серової, кандидата мистецтвознавства, професора В. Степурка, кандидата педагогічних наук, доцента В. Грищенко тощо.

Цікаво, що із організаторів та доповідачів першої науково-практичної конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» кафедри мистецьких технологій, а пізніше групи викладачів зі звукорежисури, що відбулась у 2007 році, у майбутньому визначні наукові досягнення виявили: К. Станіславська – доктор мистецтвознавства, О. Туріна, О. Супрун, В. Дьяченко, Ю. Шутко – кандидати мистецтвознавства, В. Белявін – кандидат технічних наук. Професорами стали К. Станіславська, Н. Белявіна, доцентами – Ю. Шутко, О. Супрун, В. Грищенко, В. Белявін.

Творчі досягнення у звукорежисурі виявили: Н. Бондарець – членкиня спілки звукорежисерів України, засновниця проєкту I Love Sound UA та експерт Українського культурного фонду 2018–2022, викладач КНУКіМ, з 2023 році – аспірантка НАКККіМ; В. Дьяченко – викладач НАКККіМ, член спілки звукорежисерів України, здійснив декілька звукозаписів українських співаків, наприклад альбом О. Скрипки; О. Васильченко – викладач НАКККіМ, відомий звукорежисер телебачення, звукорежисер проєктів «Голос країни»; Т. Давиденко – викладач НАКККіМ став відомим саундпродюсером, аранжувальником.

Отримали творчі звання: заслуженими діячами мистецтв України стали – Н. Белявіна, І. Лисенко-Ткачук, заслуженим винахідником України – В. Белявін, відмінниками освіти – В. Грищенко та Н. Белявіна.

Зосім Ольга Леонідівна,

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва
ННІ «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва»
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського,
професор кафедри вокального мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ МОДУЛЬНОЇ КОМПОЗИЦІЇ ZOO PROJEKT СТЕФАНО ВАНЬІНІ

Модульна музика як особливий тип музичної композиції була обґрунтована італійським композитором Стефано Ваньїні (Stefano Vagnini) у його роботі «Модульний метод у музиці» [2]. Головним принципом будови модульної композиції стало додавання музичних блоків за методом агрегації, де перший модуль, позначений як модуль А, є базовим, а усі інші (В, С, D, Е, F тощо) є окремими конструкціями, що не пов'язані між собою і не виконуються окремо, лише разом з модулем А, з яким можуть поєднуватися у будь-яких варіантах (А+В, А+С, А+В+С, А+D, А+С+F тощо). Модулі можуть створюватися як автором, так і іншими композиторами, що дає простір для творчості в царині модульного мистецтва.

Однією з найуспішніших модульних композицій Стефано Ваньїні є «Zoo Project» (1999–2005), у якому брали участь композитори з США, Австралії, Японії, Китаю, Італії, Великобританії та інших країн, які до авторського додавали власні модулі. Цей проект, що успішно реалізується з 2000 року в різних країнах, передбачає виконання у відкритому просторі, де публіка може вільно переміщатися між групами музикантів, які розташовані ізольовано, щоб звучання різних композицій не змішувалося, і кожен слухач завдяки індивідуальній траєкторії руху отримує унікальні враження від твору.

«Zoo Project» складається з восьми композицій: «Amaltea», «Arachne», «Ostinato», «The Cage», «The Muse», «Thesys», «Waiting for Godot», «Zoo» [1]. У жанровому та стильовому відношенні вони орієнтуються на різні музичні традиції. «Amaltea» завдяки ритмічній пульсації апелює до регтайму, при цьому жанрові ознаки регтайму максимально згладжені. «Arachne» відзначена яскраво вираженою моторикою неокласичного зразка. «Ostinato» поєднує елементи мінімалістичної техніки та стилю попмузики. «The Cage» є типовим зразком фонові музики, «The Muse» апелює до барокового стилю. У п'єсі «Thesys» елементи мінімалізму поєднані з імпресіоністичністю звучання та неокласичною моторикою. Музика «Waiting for Godot» повертає слухача до звучання регтайму, жанрові ознаки якого, на відміну від композиції «Amaltea», є більш виразними. Завершує цикл композиція «Zoo», яка підсумовує його музичний розвиток, поєднуючи елементи фонові музики з неокласичною моторикою та почасти регтаймовою ритмікою.

Усі композиції циклу «Zoo Project» у їх базовому модулі А мають різну тривалість, технічну складність, жанрово-стильові орієнтири, вони є цілком самодостатніми, однак, відповідно до принципів модульної музики, передбачають додавання інших музичних компонентів, які вносять нові фарби в музику Стефано Ваньїні.

Література

1. Stefano Vagnini. Modular Music. Score exchange. URL: <https://www.scoreexchange.com/profiles/stefanovagnini> (дата звернення: 01.09.2023).
2. Vagnini S. The Modular Method in Music. Rome: Falcon Valley Music, 2002. 161 p.

Андрєєв Євген Валерійович,
старший викладач кафедри оркестрових інструментів
Харківської державної академії культури

КОМПОЗИЦІЙНІ МОДЕЛІ РОК-АЛЬБОМУ НА ПРИКЛАДІ ДИСКА-ГІГАНТА ВІА «СМЕРІЧКА»

Починаючи з другої половини 60-х років ХХ століття, об'єднання композицій в цілісну структуру стає для західних рок-музикантів важливим елементом творчості. Об'єднання композицій в єдиний цикл стало можливим з появою формату вінілового диска *LP (Long Play)*. Водночас у рок-музиці з'явилося уявлення про концептуальний рок-альбом – різновид вокального циклу, який об'єднується тематичним сюжетом. Хоча не кожен рок-альбом є концептуальним, проте це не означає, що композиції у ньому розташовані як завгодно. Тому при розгляді рок-альбому як цілісної структури важливо виявити суто музичні компоненти його організації.

Аналіз творчості західних рок-гуртів другої половини 60-х виявляє характерні принципи формування рок-альбомів [1], які можливо застосувати й на творчість вітчизняних біт-гуртів 70-х років. Цей період в українській естрадній музиці називають «вусатим фанком», й одним з яскравих представників цього напрямку був ВІА «Смерічка».

Першим важливим принципом формування рок-альбому є розташування композицій у циклі. Оскільки рок-альбом має двочастинну структуру, яка зумовлена двома сторонами вінілового диска, важливо звернути увагу слухачів на головні «ударні» композиції, які посідають перші та останні місця з обох сторін платівки. Такі композиції часто стають «хітами», або принаймні рок-музиканти на це розраховують. Альбом «Смерічка» складається з 11 композицій. Ключові композиції гурту такі: «Два перстні», «Горянка», «Водограй», «Я – твоє крило» – розташовані у відповідних місцях циклу. Окремо зазначимо, що автором трьох композицій є В. Івасюк, що також є додатковим фактором.

Другим важливим принципом формування рок-альбому є чергування темпів [1]. Класичний рок-альбом починається зі швидких активних композицій з поступовим уповільненням темпу до повільної балади і нарощування темпу до закінчення першої сторони платівки швидкою активною композицією. Друга сторона має схожу структуру, але повільна композиція, як правило, знаходиться ближче до фіналу, а саме на передостанньому місці у трек-листі.

Найшвидші композиції в альбомі «Смерічки» знаходяться на першому й останньому місці з кожної сторони платівки. Також зазначимо, що в композиції «Водограй» можемо визначити два темпи (повільний у заспіві та швидкий у приспіві), але при аналізі темпу виявлено, що позначення метронома не змінюється, а змінюється внутрішня пульсація. Повільна балада «Ой чия ж то хатка» на першій стороні посідає третє місце в трек-листі.

Наступний ключовий принцип формування рок-альбому полягає в тональній диспозиції. Тональна логіка в альбомі «Смерічка» ґрунтується на кварто-квінтовому русі від *Ля-мінору* (початок кожної сторони платівки) до *Ре-мажору* (фінальна композиція сторони А) та *Мі / Ре-бемоль-мажору* (фінальна композиція сторони Б).

Водночас відзначимо відсутність єдиного тонального центру, що скоріше за все пов'язано з тривалим періодом запису і формуванню альбому, наявність п'ятих різних авторів композицій та різноплановий склад солістів-вокалістів.

Аналіз дебютного диска-гіганта ВІА «Смерічка» виявляє загальні драматургічні принципи формування рок-альбому й дає можливість зробити висновок про те, що базові музичні компоненти, такі як темп і тональність разом з особливістю розташування композицій, є ключовими в організації цілісної структури як західних рок-музикантів, так і представників вітчизняної популярної музики.

Література

1. Андреев Е. В. Темп и акцент как жанровые маркеры классического рока *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: проблеми організації художнього часу в музичному творі*. Київ, 2010. Вип. 90. С. 93–99.

*Варчук Мар'яна Вікторівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
зберігачка колекції портретної мініатюри
Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків*

ОГЛЯД ТЕХНІК ЖИВОПІСУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРТРЕТНОЇ МІНІАТЮРИ XVI–XIX СТОЛІТЬ У МУЗЕЇ ХАНЕНКІВ

У фонді живопису, рисунку та декоративного мистецтва Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків зберігається окремий розділ – мініатюрні портрети. Це 78 творів європейських майстрів XVI–XIX століть (за інвентарними даними). Портрети невеликого формату, написані в особливій живописній манері та техніці, з увагою до найдрібніших деталей. Розмір предметів у середньому становить 3–8 см. Мініатюрні портрети мають за основу метал, слоновою кісткою та папір. Твори виконані олією, акварельними фарбами, гуашшю та в техніці емалі. Крихітні портрети мали функцію презентації особи в Європі від XVI і до появи фотографії на початку XIX століття.

Завданням нашої роботи є огляд технік живопису європейської мініатюри XVI–XIX століть із Музею Ханенків у контексті розвитку цього мистецтва упродовж понад 400 років. Метою є встановлення особливостей написання та виокремлення предметів у групи за ознакою матеріалу і техніки. Актуальність теми полягає в оновленні даних щодо предметів мініатюрного живопису в музеї відповідно до сучасних методів.

Перші портретні мініатюри датовані 1520-ми роками. Крихітні зображення спочатку з'явилися в Англії, при дворі Генріха VIII (Henry VIII; 1491–1547), та у Франції, при дворі Франциска I (Francis I; 1494–1547). Найпершими були портрети Генріха VIII у виконанні Ганса Гольбейна Молодшого (Hans Holbein the Younger; близько 1497–1543), що нині зберігаються в Британській королівській колекції (Лондон, Великобританія) [6]. Живописна техніка та набір пігментів перших майстрів мініатюри були тісно пов'язані з тими, що використовували під час написання манускриптів. Однак у колекції Музею Ханенків немає найперших зразків початку XVI століття.

За інвентарними відомостями, найбільш ранніми творами у Музеї Ханенків є два предмети, датовані XVI століттям. Обидва портрети написані на міді олійними фарбами. Загалом у збірці музею 29 предметів у такій техніці, що датують від XVI до XVIII століття [1; 2]. Мініатюри на мідній пластині вперше з'явилися у XVI столітті. Імовірно, значну частину таких творів було виконано саме європейськими майстрами, на відміну від ранніх англійських портретів. Використання цієї основи було поширеним упродовж XVI та XVII століть. Техніка походить з Італії, а згодом вона поширилася в Нідерландах. Мідь була відносно дешевим та доступним матеріалом. Порівняно з іншими основами металева пластинка вимагала менше зусиль при підготовці. Однак, з огляду на адгезію пігментів, на

мідну опору було досить важко наносити живописний шар. Перші портрети були переважно круглої форми, а у XVII столітті художники почали використовували овальний формат [3].

У 1630-х роках в Європі з'явилися мініатюрні портрети, написані емаллю на металі. Цю техніку у 1632 році винайшов ювелір Анрі Тутен (Henri Touten; 1614–1683), а популярною її зробив Жан Петіто (Jean Petitot; 1607–1691). Такі мініатюри були привабливими завдяки насиченим кольорам, а також вирізнялися своєю довговічністю. Твори не вразливі до світла, тому не тьмяніли, їх досить важко пошкодити: треба бути або необережним, або просто впустити такий предмет, що призведе до сколів на поверхні. Існують три основні техніки емалі: перегородчаста (*cloisonné*), виїмчаста (*champlevé*) та суцільна. Технологія виготовлення емалі досить складна. Емалі писали на металевій основі, яку потрібно було випалювати на кшталт порцеляни. Емаль – це прозорий сплав, що складається з багатьох компонентів, зокрема кремнезему, нітрату калію та перетертого до порошку скла. Для отримання кольору додавали оксиди металів. Отриману пасту наносили на мідь, золото чи срібло та випалювали при високій температурі. Після нанесення кожного шару кольору мініатюру випалювали в печі. Портретні мініатюри на емалі писали здебільшого на двох типах основ – тонкий лист золота чи міді та порцеляна. Метал витримував вищу температуру обпалення, ніж порцеляна, а отже, витвір ставав стійкішим до подряпин та інших механічних пошкоджень [4, 35].

У колекції Музею Ханенків зберігається 16 мініатюр, виготовлених у техніці емалі. Десять портретів виконано на металі, вони датовані XVII століттям, за інвентарними даними. Шість предметів мають за основу порцеляну; час їхнього створення припадає на XIX століття [1–2].

На початку XVIII століття відбулася революція в техніці мініатюрного живопису. На зміну традиційним основам з пергаменту, металу та паперу майстри почали використовувати пластину зі слонової кістки. Необроблена поверхня слонової кістки майже не придатна для акварелі: вона жирна і не поглинає вологу. Близько 1750 року техніку акварельного живопису на слоновій кістці було вдосконалено завдяки адаптації старих і винайдення нових методів. Пластину обробляли абразивами, аби поверхня була більш сприятливою до шару живопису, а склад фарб було кориговано відповідно до особливостей основи [5].

Музейна збірка мініатюрних портретів, виконаних аквареллю на слоновій кістці, налічує 26 одиниць збереження [1]. Серед них чотири твори XVIII століття авторства Розальби Карр'єри (Rosalba Carriera; 1675–1754). Мініатюристика першою розвинула техніку живопису на пластині зі слонової кістки, за що отримала схвалення в Академії Святого Луки в Римі в 1705 році.

Упродовж XVI і до початку XIX століття мініатюристи використовували ті самі пігменти, що й у тогочасному живописі – від двадцяти п'яти до тридцяти п'яти барвників. Однак речовини потрібно було особливо ретельно перетирати [6].

Упродовж 400 років побутування мистецтва мініатюрних портретів техніка живопису змінювалася з відповідною адаптацією до основи твору. Перехід відбувався поступово та зі збереженням набутих методів і винайденням абсолютно нових підходів у роботі з матеріалами. Склад пігментів живописного шару залишався майже постійним від XVI до XIX століття. Колекція мініатюрних портретів у Музеї Ханенків представляє всі основні техніки живопису цього мистецтва, окрім ранніх зразків початку XVI століття.

Робота має застосування в практичній науково-дослідній роботі Музею Ханенків. Перспективою для розвідки є вивчення та проведення комплексного дослідження творів європейського мініатюрного живопису з колекції музеї для оновлення даних.

Література

1. Архів Служби обліку та охорони експонатів НМБВХ. Опис 7, Справа № 1 (I). Інвентарна книга Державного музею західного і східного мистецтва. Живопис. Поч. червень. 1946. Арк. 160–194.
2. Архів Служби обліку та охорони експонатів НМБВХ. Опис 7, Справа № 1 (III). Інвентарна книга рисунку. РК. Державний музей західного і східного мистецтва. Поч. серпень. 1948. Арк. 31–43.

3. Donahue-Wallace K. Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775. Phoenix Art Museum, Nelson-Atkins Museum of Art. The Sixteenth Century Journal. 2000; Vol. 31. P. 874–876. URL: <https://www.jstor.org/stable/2671133?origin=crossref> (дата звернення 12.10.2023).
4. Foskett D. Collecting miniatures. Woodbridge, England : Antique Collectors' Club, 1979. 498 p.
5. Pappé B. La miniature sur ivoire: techniques d'exécution et problèmes de conservation. Le Pays Lorrain. 1995. Vol. 76, № 3. P. 165–168.
6. Royal Collection Trust : official website. URL: <https://www.rct.uk/collection/420640/henry-viii-1491-1547> (дата звернення: 12.10.2023).

***Годлевський Володимир Олександрович,**
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
провідний концертмейстер кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ФОЛЬКЛОРНО-ДЖАЗОВИЙ НАПРЯМ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТЬ

В останні десятиліття у сфері музичної культури України ХХІ століття суттєво змінилася палітра сучасного мистецького життя. Збагатилися та урізноманітнилися нові прояви масової музики, які мають різне змістовне й ціннісне значення. Усі еволюційні процеси інструментального мистецтва кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть, зокрема фольклорно-джазового його напрямку, потребують постійного теоретичного осмислення, адже повноцінне уявлення про нові спрямування, що відбуваються в інструментальному виконавстві, є *актуальним*.

Народний музичний фольклор країни чи народності має специфічні структури та колорит, які класифікують і зводять його на самостійний рівень світової музики. Саме фольклор дає невичерпне джерело творчому натхненню багатьом композиторам. Популяризація народного мелосу призводить до збільшення і збагачення музики, попиту та актуальності останньої, поєднання і компоновання з різними стилями та напрямками в класичному, сучасному, авангардному та естрадному мистецтвах.

Поряд з обробками та інтерпретаціями українських народних пісень важливе місце посідають оригінальні авторські композиції в джазовій, рок- і попмузиці, засновані на фольклорному матеріалі.

Справжня творча асиміляція з фольклором досягає мети, якщо вона відбивається не тільки в національному характері теми, а також в її імпровізаційному розвитку, коли споріднення фольклорних елементів із джазом знайдено не за зовнішнім темпераментом, а за більш глибокими музичними ознаками. Успішне опрацювання зазначеного напрямку потребує від імпровізатора знання сучасної джазової музики й одночасно специфіки своєї народної музики, а від виконавця досконалого вивчення стилю та манери виконання матеріалу, а також інструментальних рис та специфіки музичного інструменту. Засобів звернення до фольклору може бути багато. Виконання джазу ставить перед 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.

У 80-ті роки ХХ століття в Європі та наприкінці ХХ століття в Україні поширюється стильовий напрям world music, що містить у собі джазову, рок- і попмузику та використовує фольклор різних народів світу. Унікальним музикантом, яскравим представником фольклорно-джазової музики є бандурист-віртуоз, імпровізатор та експериментатор композиторської ідеї Роман Гриньків. Саме він є представником нової генерації виконавців-імпровізаторів. На початку 90-х років ХХ століття він записав великий диск із виконанням джазовими музикантами фольклорно-джазової музики. У його творах гармонійно поєднана ідея синтезу фольклору та імпровізації. Завдяки новій думці автора та інтерпретаційному застосуванню нових прийомів гри на бандурі розширюються можливості репертуарного розмаїття бандурного мистецтва, що потребує від виконавця-імпровізатора справжньої досконалості.

У ХХІ столітті фольклорно-джазовий напрям та різновиди музики сучасних композиторів продовжують активно потрапляти в навчально-виховну, конкурсно-фестивальну та концертну практику музикантів. Активний розвиток фольклорно-джазової музики, впровадження в інструментальне виконавство нових стильових ознак, найсучаснішої композиторської техніки і засобів виразності, збагачення репертуару творами вітчизняних і зарубіжних авторів свідчить про самостійний вид цього напрямку мистецтва.

Фольклорно-джазова музика в контексті інструментальної виконавської творчості мала послідовний характер і розвивалася на музичному ґрунті народного мелосу (фольклорна музика – обробки народних мелодій), міської культури (жанри побутової танцювальної музики – вальси, мюзетти, танго, фокстроти тощо), професійного концертного виконавства (сучасна джазова музика – імпровізації, концертні транскрипції, сюїти у джазовому стилі, джаз-рок-партити). Представники музичної еліти багатьох країн Європи й Америки, зокрема України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть, збагатили своєю творчістю сучасне інструментальне мистецтво, а саме: швидкими темпами розвивається виконавство та оригінальний сучасний репертуар; виконавці та імпровізатори оригінальних фольклорно-джазових творів використовують найсучасніші досягнення композиторської думки; в образній будові інструментального виконавства актуальною стає зображальність, сюжетна програмність, звуковий показ, театралізація, шоу. Загалом виконавці в багатьох аспектах визначають тенденцію сучасної естради і відіграють важливу роль у її функціонуванні.

Своєрідність музичних жанрів підтверджує самобутній, багатонаціональний характер фольклорно-джазової музики. Логіка і закономірність її еволюції свідчить про якісні стильові зміни, які знайшли своє відображення в інструментальному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Отже, основними факторами, які вагомо вплинули на динаміку розвитку фольклорно-джазового напрямку в інструментальному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття, є різноманітні еволюційні мистецькі процеси, що відбувалися і продовжують відбуватися упродовж досліджуваного періоду.

*Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства (PhD),
професор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*

ВПЛИВ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА НА ІНФРАСТРУКТУРУ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

Культурно-мистецьке середовище безпосередньо впливає на формування інфраструктури музичного життя того чи іншого осередку – як у локальному аспекті, так і в глобальному. Крім того, на цей процес прямо чи опосередковано впливають й інші чинники, зокрема історичні, соціально-економічні, політичні, кліматичні, демографічні, релігійні та ін.

Інфраструктуру музичного життя можна розглядати як історично зумовлене явище, тісно пов'язане соціокультурною ситуацією та культурною практикою. Згідно із дефініцією Ольги Копієвської, це «предметно-практична діяльність», у результаті якої відбувається «створення, поширення або споживання культурних продуктів» [3, 52], а Поліна Герчанівська трактує культурні процеси як «зміни в часі станів культурних систем та об'єктів, а також типові моделі взаємодії між людьми та соціальними групами» [1, 343].

Важливим фактором у цьому процесі постає культивування національних традицій та збереження культурних надбань, зв'язок з усталеними ідеалами, нормами та засадами.

Інфраструктура музичного життя безпосередньо віддзеркалює культурно-мистецькі потреби та інтереси реципієнтів. У зрізі минулого та сучасності можна простежити динаміку розвитку та трансформації культурно-мистецьких вартостей соціуму, пов'язаних з аксіологічними параметрами та ціннісними установками. На думку українського письменника Володимира Єшкілева, цінності «як вимоги до волі та мети, покладені на часові координати, породжують категоріальний вимір «актуального», тобто «ціннісного сьогодні»... корпус актуального знаходиться в метачасі... Актуальність можна ще визначити, як буттєве погодження вимог з процесом (модою) художнього суцього та з вимогами «утримання вищого творчого сенсу»» [2].

Варто наголосити на значному впливі на цей процес у сьогоденні інформаційного простору, зумовленого інтенсивним розвитком комунікаційних технологій, поширенням інтернету, глобальним семіозисом, транскультурністю тощо. Інфраструктура музичного життя України характеризується розвиненістю, багатоскладовим наповненням, перманентною трансформацією, відповідністю історично-темпоральним передумовам та соціокультурній ситуації загалом.

Література

1. Герчанівська П. Є. Культурологія : термінологічний словник. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
2. Єшкілев В. Л. Актуального проблема в літературі. *Плерома. Глосарійний корпус*. Вип. 3. 1998. С. 14–17. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-av.htm> (дата звернення: 10.10.2023).
3. Копієвська О. Р. Культурні практики в дискурсі. *CULTURAL STUDIES. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 2. С. 49–53. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.175374>.

*Левко Вероніка Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва естради
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ЖАННИ БОДНАРУК

Українські композитори, творчість яких пов'язана із кінцем ХХ – початком ХХІ століття, традиційно проявляли свою майстерність не тільки в академічних музичних жанрах, але й в музичному мистецтві естради. Відомі вокальні шедеври в естрадному жанрі таких знаних українських представників академічної композиторської спільноти, як: М. Скорик, І. Карабиць, І. Поклад, І. Шамо, А. Кос-Анатольський та ін. Не винятком стала й видатна українська композиторка Ганна Гаврилець (1958–1922).

Як зазначає А. Луніна у своїй статті, присвяченій видатній композиторці в журналі «Музика», перше звернення до естрадно-пісенного жанру у творчості Г. Гаврилець у кінці 1980-х було пов'язане з театральним жанром: «Почалося все з того, що її попросили написати музику до вистави за п'єсою Юрія Щербака “Наближення” про українського кібернетика, академіка Віктора Глушкова, яку ставили в Чернівецькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Ольги Кобилянської. Один із героїв мав по ходу дії заспівати пісню» [3]. Для цієї вистави композиторка створила пісню на вірші Л. Костенко «Не говори печальними очима». Успіх композиції надихнув Г. Гаврилець на створення ще двох естрадно-вокальних композицій: «Осінь пісня» (також на вірші Л. Костенко) та «Мольба» (на вірші Д. Павличко), яку блискуче виконав співак В. Свирид на І Всеукраїнському музичному фестивалі «Червона рута» в Чернівцях у 1989 році. За цей твір Г. Гаврилець отримала другу премію в номінації «За кращу пісню» [3]. Отже, ми бачимо, що перше визнання Г. Гаврилець здобула саме як естрадна композиторка. І вже після цього успіху музичні критики звернули увагу і на її академічну творчість [4, 22].

У подальші роки жанр естрадної пісні у творчості композитори твердо стояв поруч із жанрами академічної музики. Специфічною рисою композицій Г. Гаврилець в естрадно-пісенному жанрі стала одна з ознак, яка характерна загалом для неакадемічної творчості українських композиторів, а саме «вплив західноєвропейського вокального мистецтва, зокрема поєднання академічного та естрадного вокалу» [1]. В різні роки вона написала низку справжніх пісенних шедеврів на вірші знаних українських поетів. Окрім вже згаданих Л. Костенко та Д. Павличка, в її доробку пісні на слова поезії В. Симоненка, Б. Олійника, Ф. Млинченка, Б. Чіпа, О. Кононенка та В. Стольникова. В естрадних піснях композиторки так само, як і в академічних вокальних жанрах, проявилось яскраве мелодичне обдарування, глибинний зв'язок з українським фольклором, креативне гармонічне мислення та надзвичайно широке коло різноманітних образів.

Для кожного композитора-пісняря важлива співпраця з вокалістом. Знайти саме того виконавця, який здатен відчувати творчий задум автора й зробити справді яскраву образну інтерпретацію його музики на сцені, є найбільш вагомими елементом успіху пісенного твору для кожного автора. Для Г. Гаврилець, на нашу думку, такою стала яскрава українська естрадна виконавиця, народна артистка України Жанна Боднарук.

Ж. Боднарук народилась у сім'ї музикантів, вона донька видатного українського хормейстера Л. Боднарука. Її кар'єра як естрадної співачки розпочалась уже під час навчання в Чернігівському музичному училищі: на четвертому курсі вона стала солісткою джаз-оркестру. А вже у 1986 році Ж. Боднарук здобуває свою першу перемогу на Всеукраїнському радіоконкурсі «Нові імена». Всеукраїнський успіх прийшов до артистки у 1991 році на ІІ Всеукраїнському фестивалі «Червона рута», де вона стала найкращою [5]. Із цього моменту починається її зірковий шлях на українській естраді. У 1990-х роках Ж. Боднарук працює солісткою Державного естрадно-симфонічного оркестру України (1994–1996), активно

гастролює Україною та Європою, веде музичну програму «Поп-Топ-Телескоп» на радіо «Континент». У 2000-х роках Ж. Боднарук починають запрошувати як члена журі на всеукраїнські та міжнародні фестивалі та мистецькі проекти. А з 2009 року артистка розпочинає свою діяльність в галузі освіти: її запрошують на посаду доцента кафедри естрадного співу КНУКіМ. Пізніше, у 2014 році, Жанна Боднарук стає професором кафедри естрадного співу Академії мистецтв імені Павла Чубинського, де працює донині, поєднуючи викладацьку діяльність з активним творчим життям. Варто зауважити, що за роки своєї педагогічної діяльності Ж. Боднарук виховала багато талановитих естрадних артистів, які стали переможцями численних всеукраїнських і міжнародних конкурсів та фестивалів.

Виконавській манері Ж. Боднарук притаманні різноманітні стилі: попфольк, блюз, рок, джаз. До свого репертуару артистка завжди включає пісні українських композиторів, які вона активно популяризує. У репертуарі Ж. Боднарук – твори А. Карпенка, А. Кос-Анатольського, В. Михайлюка, Л. Тельнюк, і звичайно – Г. Гаврилець. Естрадні композиції Г. Гаврилець «Дівчина дощу», «За тобою», «Круговерть», «Осінь хуртовина» увійшли до сольного альбому Жанны «Твір моїх мрій», що вийшов у 1995 р. (перевидано на CD у 2000 р.), а пісні «Одна дощова пісня», «У ночі запитаю», «Хай святиться отче ймення» (сл. В. Стольникова) увійшли вже до альбому «З роси й води» (2000 р.) [4, 257–258].

Серед усіх естрадних композицій авторства Г. Гаврилець у виконанні Ж. Боднарук вражає своєю проникливою лірикою пісня «Одна дощова пісня» (на сл. Б. Чіпа). За жанром – це повільна лірична пісня-балада про кохання. Пісня увійшла, як вже було сказано, до альбому «З роси й води» 2000 року. Ліричний зміст пісні пов'язаний з образом дощу як метафоричного синоніму суму від розлуки з коханою людиною. В аранжуванні образи дощу підкреслюються тембрами електропіаніно та високою перкусією. Аранжування для пісні зробив А. Карпенко, за стилем воно має риси як поп-фанку, так і блюзу. Форма пісні – куплетна (кожний куплет складається з двох строф), є також вступ, інструментальний програш-бридж та вокаліз-імпровізація в коді. Композиційно твір має кілька хвиль динамічного розвитку, проте загалом характер не відхиляється від спокійного фанкового, витончено-синкопованого пульсування. Вокальне виконання композиції «Одна дощова пісня» Ж. Боднарук витончено розкриває образний зміст твору. Співачка майстерно використовує елементи джазово-блюзового свінгування, синкопування, вібрата та інші технічні прийоми, вплітаючи їх у синкоповану фактуру повільного фанку. Загалом свінгово-декламаційна вокальна лінія створює елегантний настрій ліричного роздуму. Кульмінаційним моментом у розвитку вокальної партії є досить розгорнута імпровізація після останнього куплету, яка плавно переходить в код. Ж. Боднарук у своїй імпровізації продовжує розвивати емоційний зміст пісні, додаючи в нього нові нюанси та образи, чим доповнює творчий задум Г. Гаврилець та розкриває в ньому нові підтексти.

Ще однією цікавою інтерпретацією є виконання Ж. Боднарук пісні Г. Гаврилець «У ночі запитаю» з альбому «З роси й води». За жанром це – лірично-філософська побалада. У поетичному змісті цієї пісні філософські роздуми ліричної героїні розкривають тему самотності. У тексті звучать питання без відповіді, а образ ночі, нічної молитви спонукає на асоціації зі зверненням до Бога в пошуках відповідей на ці запитання. За формою пісня «З роси й води» має куплетно-приспівну композиційну структуру з інструментальним програшем між другим і третім куплетами. Розвиток музичної фактури побудований на поступовому додаванні в аранжування ліній музичних тембрів, що поступово ущільнює звучання та виводить до кульмінації (інструментальний програш й приспів після нього). В музиці Г. Гаврилець основою мелодизму пісні є фольклорні інтонації, які в аранжуванні (автором якого також є А. Карпенко) природно поєднуються з естрадно-фанковою стилістикою. Ж. Боднарук підкреслює цю подвійну жанрову природу й тембральною якістю вокалу. Виконання артисткою цієї композиції є яскравим прикладом передавання змісту тексту за допомогою таких виражальних засобів, як зміна тембру залежно від змісту слів, продумане інтонування ключових слів тексту, а також – вибудовування за допомогою темброво-вокальної

драматургії розгортання поетичного змісту – від ліричного, тендітного початку до використання щільного тембру з підголосками бек-вокалу в кульмінаційних моментах пісні.

Отже, естрадні композиції Г. Гаврилець «Одна дощова пісня» та «У ночі запитаю» у виконанні Ж. Боднарук є прикладом майстерної вокальної інтерпретації виконавиці творчих ідей композитора. Це – саме та творча співпраця автора й виконавця, яку можна назвати співтворчістю, адже не кожен вокаліст здатен розкрити найтонші нюанси творчого задуму автора, імпровізаційно розвинути його й поєднати це із настільки вдалим і влучним прочитанням авторського музичного тексту.

Література

1. Брайтченко Т. Ф. Поетика академічних і естрадних пісень у сучасних українських авторів. *Культура і сучасність* : альманах. 2019. № 2. С. 39–43.
2. Калениченко А. П. Боднарук Жанна Любомирівна. *Українська музична енциклопедія. Т. 1: Абаджян - Дяченко*. Київ, 2006. С. 232.
3. Луніна А. Про Ганну Гаврилець без пафосу і зайвих слів... *Музика* : український інтернет-журнал. URL: <http://mus.art.co.ua/pro-hannu-havrylets-bez-pafosu-i-zayvykh-sliv/> (дата звернення: 01.10.2023).
4. Полетаєва О. В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості : дис. ... докт. філос.: 025 Музичне мистецтво. Київ, 2022. 325 с.
5. Рудаков М. Жанна Боднарук. URL: <https://www.pisni.org.ua/persons/233.html> (дата звернення: 01.10.2023).

*Мазніченко Олена Володимирівна,
старший науковий співробітник відділу мистецької науки і освіти НАМ України,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну середовища
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПОШУК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЦІННОСТЕЙ У ВОЄННИЙ ПЕРІОД

Війна завжди загострює та посилює всі процеси, що відбуваються в суспільстві, мистецтво ж, відповідно, гостро реагуючи на агресивне оточення, віддзеркалює ці процеси. На сьогодні ми переживаємо дуже довгий стрибок трансформації суспільства, спочатку COVID-19, потім повномасштабне вторгнення. На фоні всіх викликів суспільство України загалом і митці зокрема знаходяться в активному пошуку культурно-мистецької ідентичності.

Ми були змушені замислитись про особливості та відмінності нашої культури від інших. Намагаємось збагнути та сформулювати, що саме нас відрізняє від інших країн. Особливо гостро для України постало питання культурної глобалізації – активізація культурних взаємозв'язків у світі, інтеграція культур, що призводить до виникнення глобальної масової культури [1, 28]. Митці одночасно з дослідженням історичних символів інтегруються в глобальний світ.

Не усвідомлюючи, на якусь мить ми опинились у центрі світової уваги, і перебуваючи в постійній боротьбі із зовнішнім ворогом і довгими роками вихованою меншовартістю, намагаємось сказати світові про цінність нашої культури.

На сьогодні можна бачити багато вдалих прикладів поєднання історичних традицій із сучасними трендами, таке поєднання дає нову високу якість культурно-мистецького продукту. У воєнний період відбувається трансформація цінностей, ми більш гостро сприймаємо те, що відбувається тут і зараз, гостро відчуваємо швидкоплинність часу. Війна струшує неважливе, залишаючи справжнє, оголюючи рани суспільства. Культура та мистецтво є важливою складовою у інформаційній, гібридній війні. «Інформаційна зброя вирізняється великою ефективністю і зручністю в застосуванні. Вона діє приховано, не передбачає фізіологічного знищення, але її результатом є зміна культурних цінностей і поведінки людини без фізичного

примусу. Такий вид озброєння спроможний трансформувати культурні цінності, змінювати й ламати сценарії життя, притаманні людям певної культури, що призводить до втрати об'єктом інформаційної агресії власної ідентичності» [2, 183].

Освіта переживає потрібну трансформацію: перший етап трансформації – це розвиток технологій, інтернету; другий етап, що розкрив та поглибив технологічні можливості для широких мас населення, – це COVID-19, який змусив нас вчитись і працювати дистанційно та підготував до третього етапу – до війни.

Кризові ситуації проявляють ті напруженості, що вже існували в суспільстві, й розкривають нові можливості. Так COVID-19 спонукав чимало музеїв та бібліотек відкрити свої архіви, стати більш публічними. З'явилося багато безкоштовних платформ для самоосвіти та доступних ресурсів для дистанційної освіти. Все це сильно змінить ставлення до освіти в майбутньому, високотехнологічна дистанційна освіта буде доступною, дешевою, а очна освіта буде коштувати дорого. Це вже відбулось, потрібен тільки час для усвідомлення та впорядкування. Мистецька ж освіта в цьому процесі посідає окреме місце, бо передача вмінь від майстра до учня стане або привілеєм еліт, або має міцно підтримуватись державою, що в умовах війни майже неможливо. Інертності суспільства вистачить ще на якийсь час, і «старі» кадри будуть продовжувати працювати за мінімальні заробітні плати або на добровільних засадах, але це не може тривати довго та не сформує системного підходу до стимуляції розвитку мистецької освіти, що має бути підвалинами національної свідомості суспільства України. Держава декларуватиме пошук шляхів підтримки культури, але тільки структурний, системний підхід дасть можливість не тільки не втратити культурної ідентичності, а й остаточно позбутися комплексу меншовартості.

Література

1. Козлітін В. Д. Основні напрями світових глобалізаційних процесів кінця ХХ – початку ХХІ ст., дискусії між глобалістами та антиглобалістами про їх наслідки. *Історія та географія*. 2004. Вип. 17. С. 26–30.
2. Парфенюк І. М. Трансформація культурних цінностей в епоху інформаційних війн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 181–185.

Мировський Олексій Анатолійович,

*аспірант кафедри новітньої історії України ім. М. Грушевського
Львівського національного університету ім. І. Франка*

ЗАСЛУЖЕНА АКАДЕМІЧНА ХОРОВА КАПЕЛА УКРАЇНИ «ТРЕМБІТА»: РЕПЕРТУАР І ВИКОНАВЦІ

Одним із найдавніших хорових колективів, який був створений на базі хору Товариства «Львівський Боян», заснованого ще у 1890 р., є Державна заслужена академічна капела України «Трембіта», яка за правом вважається його правонаступницею. Хорове товариство «Львівський Боян» функціонувало до 1939 р., коли було «реорганізовано» в капелу «Трембіта». Відтоді капела розвивалася, але зберегла боянівські традиції [1]. Спочатку мусили співати прорадянські твори, а далі додавали класику, українську музику. Колектив очолював Дмитро Васильович Котко, завдяки якому капела надалі продовжувала традиції хору «Львівський Боян», що тісно співпрацював з такими галицькими митцями, як Анатоль Вахнянин, Денис Січинський, Генріх Топольницький, Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський та ін. [5].

У різні роки мистецькими керівниками і диригентами були Дмитро Котко, Петро Гончаров, Олександр Сорока, Микола Колесса (1947), Павло Муравський (1948), Володимир Пекар (з 1965 р.), Ігор Жук (з 1979 р.), Олег Цигилик (1986–1988). З 1990 р. керівником капели став представник львівської диригентської школи, народний артист України (з 2018 р.) Микола Васильович Кулик. У репертуарі колективу з'явилися твори композиторів, творчість

яких замовчувалася (Михайло Гайворонський, Зіновій Лисько, Василь Барвінський, Борис Кудрик та ін.). Окрім українських народних пісень і фольклору також інших слов'янських народів, у репертуарі з'явилися монументальні твори Людвіга Бетховена («Хор-фантазія»), Йозефа Гайдна (ораторія «Пори року»), Миколи Лисенка («Радуйся, ниво неполитая»), Станіслава Людкевича (кантати-симфонії «Кавказ» і «Заповіт»), Вольфганга Амадея Моцарта («Реквієм»), Левка Ревуцького (поема «Хустина»), Дмитра Шостаковича («Пісня про ліси») та ін.

«Трембіта» стала першовиконавцем новітніх творів українських галицьких композиторів, зокрема: ораторії Віктора Камінського «Іду. Накликую. Взиваю» на тексти Андрея Шептицького, «Україна. Хресна дорога» на тексти Ігора Калинця; Олександра Козаренка «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» та ін.

У ХХІ ст. з вимогою часу та вподобань публік, «Трембіта» почала експериментувати зі створенням своїх програм, до яких можна віднести New Age Music, «Пісня буде поміж нас» (муз. В. Івасюка), «Ми ідемо вперед!» (до 70-річчя УПА), «Merry Christmas – Щасливого Різдва»; використовує естрадний інструментарій, велику кількість ударних інструментів, сучасне озвучування та освітлення своїх концертів [3]. Також здійснено велику кількість звукових та відеозаписів як в Україні, так і за межами, зокрема телебаченням Данії, Німеччини (студія ZDF), Італії (студія RAI 3), Польщі та ін.

Капела «Трембіта» відзначена Національною премією ім. Т. Шевченка у галузі концертного виконавства (1995) [4] та присвоєнням звання академічного колективу (2008).

Література

1. Заслужена академічна капела України «Трембіта» з концертом виступила в Ужгороді. URL: https://old.loda.gov.ua/news?news_departments=9&id=35814 (дата звернення: 05.10.2023).
2. Карданюк Н. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Тернопіль : Богдан, 2009. 140 с.
3. Крижанівська М. Капела «Трембіта» відзначить 125-річчя товариства «Львівський Боян». URL: https://zaxid.net/kapela_trembita_vidznachit_125richchya_tovaristva_lvivskiy_boyan_n1380645 (дата звернення: 05.10.2023).
4. Лауреати Національної премії України ім. Т. Шевченка 1962-2022 рр. / Комітет з національної премії України імені Тараса Шевченка. URL: <http://www.knpu.gov.ua/content/laureati-natsionalnoyi-premiyi-ukrayini-imeni-tarasa-shevchenka-1962-2012-rokiv> (дата звернення: 05.10.2023).
5. Трембіта. Музична бібліотека. Л. Видавництво Т. Сороки. URL: [http://mubis.com.ua/index.php/choirs?view=choir&id\[0\]=132](http://mubis.com.ua/index.php/choirs?view=choir&id[0]=132) (дата звернення: 05.10.2023).

Нефедов Сергій Юрійович,

кандидат мистецтвознавства

завідувач кафедри музичного мистецтва

ННІ «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва»

Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського,

керівник Київського квартету народних інструментів «Лабіринт»

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВА МУЗИКА В СУЧАСНОМУ АКОРДЕОННО-БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ

У сучасному українському музикознавстві значну увагу приділяють естрадно-джазовому напрямку в музичній культурі. Як зазначає А. Черноіваненко, «цей найважливіший пласт сучасної культури проклав у мистецтві нові шляхи, що відбивають прагнення нашої епохи – прагнення до радикального поновлення творчості, виразних засобів мистецтва порівняно з попередніми музичними епохами художньої класики» [9, 95–96].

Особливого значення в розвитку цієї сфери набуває розширення інструментальної складової джазового стилю. Ще на початку 1920-х років у джазових оркестрах та ансамблях застосовуються акордеони та баяни. Технічні й тембральні властивості цих інструментів, як

стверджують дослідники (А. Черноіваненко [9], М. Булда [1; 2], О. Чайка [7], М. Черепанин [8]), дають змогу відобразити у фактурі джазових композицій для баяна ознаки таких різновидів джазу, як новоорлеанський (аналог гетерофонії), чиказький (аналог гармонічної поліфонії), свінг бі-боп (аналог гомофонно-гармонічної фактури), кул (лінійна хроматична поліфонія), «вільний джаз» (гетерофонія нового типу, наприклад алеаторика).

М. Булда, комплексно досліджуючи еволюційні процеси стильових напрямів естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві української культури [1–2], пропонує хронологію, яка відображає основні етапи розвитку репертуару, концертно-професійної діяльності, вдосконалення музичної мови та відтворення естрадно-джазових прийомів гри, художніх аспектів інтерпретації тощо.

Перший етап – 1920–1940-ві роки – дослідниця визначає як стадію професійного становлення естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві, яка характеризується розвитком цього виду музикування в популярних пісенно-танцювальних жанрах, цілеспрямованому використанні баяна (акордеона) у ролі солуючого та акомпануючого інструмента в джаз-оркестрах та інших аматорських і напівпрофесійних колективах.

На другому етапі – 1950–1980-ті роки – відбувається залучення баяна (акордеона) до професійної концертної практики, що зумовлює формування стадії філармонічної спеціалізації в цій галузі народно-інструментального виконавства. Серед найбільш відомих творів цього жанрово-стильового напрямку на зазначений час: Скерцо («Екзотичний танець», 1968), «Джазова сюїта» (1970), «Боса-нова ля-мінор» (1973), «Естрадно-джазові п'єси» (1989-1992) В. Власова; Партити № 1 в стилі джазової імпровізації (1978), «Ти, мій Пезаро» (джаз-вальс, 1989) В. Зубицького; «Коханий мій» (концертна транскрипція на тему пісні Дж. Гершвіна, 1980) В. Подгорного та ін.

Третій етап – з 1970-х років по сьогоднішній день – М. Булда характеризує як перехід від удосконалення філармонічної спеціалізації до стадії академізації. Яскравими прикладами на цей час є такі твори, як: «Карпатська сюїта» (версія для тріо – 1999), Partita concertante № 2 in modo di jass improvisation (1990), Ommaggio ad Piazzolla (1999), Sunny day (2000) В. Зубицького; «Джазова п'єса» В. Губанова; «Ретросюїта» (2002) В. Підгорного; «Ретросюїта» В. Стеценка; «Німе кіно», «Кроки», «Нічна варта», «Старий мерседес», «Звуки джазу», «Басо-остинато» В. Власова, «Ранчо веселого Джека» С. Тихонова та ін. Вагоме місце посідають також численні перекладені твори, наприклад А. П'яццолли, С. Абреу, А. Джойса, Р. Гальяно, А. Флоссена, Т. Хейда й ін.

Музикознавці – М. Булда [1–2], Д. Голяка [3], Д. Кужелев [4], А. Семешко [5], А. Сташевський [6], М. Черепанин [8], А. Черноіваненко [9], О. Шевченко [10] – підкреслюють прогресивність та перспективність естрадно-джазового напрямку в баянному виконавстві з погляду загальної тенденції підвищення творчого потенціалу, збагачення арсеналу музично-інтонаційних та артистично-театральних засобів художнього впливу, що загалом підтверджує ідею природного функціонування естрадно-джазової музики в сучасному акордеонно-баянному мистецтві.

Література

1. Булда М. Теоретичні аспекти стильових напрямків естрадно-джазової музики для акордеона (баяна). *Феномен школи і музично-виконавському мистецтві* : тези Міжнародної науково-теоретичної конференції. Київ, 2005. С. 51–63.
2. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17. 00. 03. Харків, 2007. 20 с.
3. Голяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.
4. Кужелев Д. О. Баянне виконавство в музичній культурі 70–90 років. *Науковий вісник. Музичне виконавство*. 2000. Вип. 5. Книга четверта. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 48–58.

5. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
6. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяну : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти. Луганськ : Поліграфресурс, 2006. 152 с.
7. Чайка О. В. Про національні риси виконавської інтерпретації концерту для бандеона та камерного оркестру «ACONCAGUA» А. П'яцоллі: *Науковий вісник. Виконавське музикознавство*. Вип. 58. Книга дванадцята. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 207–214.
8. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. 256 с.
9. Черноіваненко А. Д. Про втілення виражальних особливостей джазу в музиці для баяну. *Науковий вісник: Музичне виконавство*. Вип. 3. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С. 95–109.
10. Шевченко О. Основні тенденції соціально-естетичної еволюції баянного виконавства та деякі проблеми формування учбово-концертного репертуару в класі баяна у музичному вузі. *Актуальні питання педагогічної підготовки студентів музичних учбових закладів*. 1993. Ч. II. С. 69–81.

Парацій Володимир Михайлович,
старший науковий співробітник
Бережанського краєзнавчого музею (Тернопільська обл.)

УКРАЇНСЬКІ МУЗЕЙІ: КОМУНІКАЦІЇ ЧЕРЕЗ КОРДОНИ ТА ІДЕОЛОГІЧНІ ПЕРЕПОНИ (ЛЬВІВ – ІЗЮМ, 1930 р.)

Відомий український музеолог Іларіон Свенціцький, визначаючи суспільну цінність музею як закладу культури та образу людської значимості, залишив нам таку думку: «Музей в нинішньому розумінні, це: або скарбниця творчості людини у зв'язку із всесвітом, або образ частини життя всесвіту. В першому рядові музей служить мистецтву, поглиблення і поширення естетичного смаку. Він веде видця в країну взнеслого, в царство Духа, заохочуючи його не раз, не зважати на сіру буденщину, відпочивати від неї в царині краси, та самому знятися до здійснення пізнаної краси у власному житті.

У другому разові музей своїми збірками повчає видця про зовнішню різноманітність життя у світі та про його внутрішню єдність. Уважний видець природного, технічного, промислово-торгівельного і т.п. музеїв пізнає тисячі зв'язків, якими лучиться людина з всесвітом, як його атом, та одночасно бачить силу розуму чоловіка над цією видимою безкінечністю...» [3, 5]. А на думку беззаперечного українського музейника в цілісному та універсальному сприйнятті цього слова Дмитра Яворницького: «Музей – це минуле, це історія, це душа, серце наших прадітів, а для нас широчезний храм, куди ми повинні входити з побожністю, а виходити з глибоким поважанням і гарячою любов'ю до всього того, чим жили наші батьки, діди і прадіди, що повинні наподобляти, і тому мусимо учитися всі ми і грядущі за нами покоління, поки стоїть земля і світить сонце» [7, 148].

Тому музейництво як сфера діяльності в Україні – це не лише окрема соціальна група людей, об'єднаних на основі професійних інтересів. Це своєрідна каста, яка виділяється своєю фанатичністю та корпоративністю, навіть, в деякій мірі, такою собі психологічною «трансцендентністю», що не завжди співвідноситься з оточуючими життєвими (політичними, економічними) реаліями. Для нас беззаперечно таким було українське музейництво 1920-х рр.

Етнічні землі України, частково видозмінившись у своїх межах після Першої світової війни, продовжували залишатися під адміністративно-урядовим впливом різних країн. На території «радянської» України цей національно-романтичний період призводить до створення цілої мережі різноматичних (переважно краєзнавчих за профілем) музеїв.

Активною була музейницька діяльність і на території східно-галицьких земель (офіційно з 1921 р. знаходилися в складі новоствореної польської держави). Лише в одному

Львові станом на 31 грудня 1936 р. налічувалося 13 музеїв [8, 335], більшість з яких були польськими за своїм етноісторичним та ідеологічним направленням. Але прогресували деякі й українські музеї, зокрема при Науковому товаристві ім. Шевченка (НТШ). Хоч їх національний зміст не завжди адекватно сприймався як польським рівня «другої Речі Посполитої, так і радянським політичним світоглядом.

Тому розмова про можливість української міжмузейної співпраці, коли суб'єкти розташовані на території двох країн з різними державно-ідеологічними спрямуваннями, є, на перший погляд, алогічною. Але вона була, що можна пояснити власне вже висловленою думкою про корпоративність і трансцедентність тогочасного українського музейництва. І серед проявів цього можна прослідкувати факт співробітництва між музеєм Наукового товариства ім. Шевченка у м. Львові та Ізюмським крайовим музеєм.

Музей Наукового товариства ім. Шевченка пройшов кілька складних етапів свого розвитку та фондово-експозиційних видозмін (з 1895, 1912 та 1920 рр.) і в 1920–1930-х роках визначився як один з потужних національних (українських) центрів вивчення, збереження та популяризації історико-культурної та природничої спадщини. Особливо з 1928 року, коли музейну інституцію очолив відомий львівський археолог (власне й музеолог) Ярослав Пастернак [1, 21–26].

Ізюмський музей було засновано 14 січня 1920 року, перші п'ять з яких були дуже важкими через відсутність коштів. Але робота проводилася переважно в напрямі збереження місцевої історико-культурної спадщини. Потім директор музею за власні кошти розпочав польові археологічні дослідження. І з першого жовтня 1925 р. до чотирьох наявних відділів: історико-археологічного, історико-революційного, природного та художнього – долучено ще три: сільськогосподарський, побутовий і міського промислу. А з першого жовтня 1926 р. музей перейшов на державний бюджет. Фонди музею тоді становили 12837 експонатів, «з яких найцінніші археологічні» [6, 242].

Директором і засновником цього музею був Микола Сібільов – археолог, фахівець з кам'яного віку, член Ізюмського товариства краєзнавців і дійсний член Московської секції Російської академії історії матеріальної культури [4, 132–134; 6, 12–13].

У підтвердженням згаданої співпраці є нижче цитований лист, оригінал якого зберігається у фонді НТШ Центрального державного історичного архіву у м. Львові [5, 29]. Він настільки зрозумілий і доказовий, що не потребує ніяких коментарів чи пояснень. Подаємо його також з дотриманням стилістичних особливостей тексту:

«До Наукового Товариства
імени Шевченка во Львові

17 січня 1930 р. кінчається десять років зі дня заснування
Ізюмського Окружного Краєзнавчого Музею.

Музейна Рада має за честь прохати Вас прибути на урочисте
засідання, яке відбудеться в Музеї 23 січня о 12 г. дня

Музейна Рада

м. Ізюм на Харківщині»

Були кордони, були ідеологічні перепони. Але, формувалися українські музеї, які бачили спільну мету. І пробували співпрацювати задля її досягнення, незважаючи на національно чужорідний політичний (урядовий) «базис». І цей факт був далеко не одиничним.

Зрозуміло, період особливо тісної міжмузейної співпраці припадав на середину – другу половину 1920-х рр., тобто в час активного запровадження політики «українізації». Так, у 1927 р. Чернігівський державний музей запросив представників НТШ у Львові взяти участь у святкуванні 100-річчя від дня народження байкаря-поета Леоніда Глібова, а в 1929 р. – з нагоди ювілею письменника Михайла Коцюбинського [2, 128-129].

У подальшому згортання (хоч правильніше – знищення) політики «українізації» та сталінські репресії по насильницькому перекреслили таку культурницьку співпрацю [2, 129].

Але на початку 1930-х рр. позитивний зв'язок між музеями ще зберігався; зберігався поза квазідержавницьким розмежуванням українських земель та антиукраїнським ідеологічним тиском.

І це той факт, що є основою (підґрунтям) доброї традиції національної культурницької комунікації.

Література

1. Банах В. Музей НТШ у Львові (1912-1939): науково-фондова робота. *Historical and cultural studies/Історико-культурні студії*. Львів, 2017. № 1.
2. Банах В., Нагірняк А. Музейна співпраця Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові (1921–1929 рр.): напрямки й особливості. *Емінак* : науковий щоквартальник. Миколаїв, 2018. № 4. Т. 1.
3. Свенціцький І. Музеї і музейництво. Нариси і замітки. Львів, 1920.
4. Цвейбель Д. Дослідник минулого Донбасу М. В. Сибільов. *Український історичний журнал*. Київ, 1973. № 2.
5. Центральний державний історичний архів у м. Львові. Ф.309. Оп.1. Спр.85.
6. Український музей. Збірник 1. Репринтне перевидання 1927 р. Київ, 2007.
7. Щербаківський В. Українське мистецтво. Вибрані неопубліковані праці. Київ, 1995.
8. *Mały rocznik statystyczny*. Warszawa, 1938. Rok 9.

Романенкова Юлія Вікторівна,

*доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка*

Єфімов Юрій Володимирович,

*старший викладач кафедри дизайну
Київського університету імені Бориса Грінченка*

УКРАЇНА У ВОГНІ: ПУЛЬС УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ПІСЛЯ 24 ЛЮТОГО 2022 р.

Наприкінці лютого 2022 р. українська культура опинилася перед шекспірівським вибором – бути чи не бути, оскільки раптовість подій, що відбуваються на політичній арені, змусила кожного громадянина країни побудувати алгоритм свого життя заново. Художники, музиканти, артисти – люди, найбільш вразливі та схильні до впливу зовнішніх факторів. Художнє життя багатьох міст України на якийсь час завмерло: Дніпро, Київ, Кривий Ріг, Маріуполь, Полтава, Одеса, Суми, Харків, Херсон занурилися у шквал подій, які змусили на певний час забути про високі матерії. Шок – стан, в який поринуло артжиття країни. Воно просто завмерло, люди намагалися схаменутися... деякі поселення просто стерті з лиця землі, вони перестали існувати. З початку війни з країни виїхало близько 12 мільйонів людей... Катастрофічна цифра. Хтось набув статусу біженця, хтось – тимчасовий притулок строком до двох років. Чимало чоловіків і повернулося в Україну після 24 лютого 2022 р. За даними низки опитувань, приблизно 90% людей збираються повернутися після закінчення військових дій, але є й менш оптимістичні прогнози – близько 52%, але зараз країна в гарячій фазі війни. І, враховуючи досвід Другої світової війни, насправді повернеться не більше половини тих, хто покинув країну. Але поки що тане не лише генофонд України, зникають культурні пам'ятки.

Один із кричущих чинників, що відкидає культурний розвиток держави на десятки років тому, – це знищення культурно-мистецької спадщини. Загибель музеїв, архітектурних споруд, історично цінних некрополів – смерть культурної пам'яті держави... Понад 30 музеїв і близько 380 культурних пам'яток було знищено повністю чи сильно постраждали лише за перші 4 місяці війни [1]. Станом на листопад 2022 р. вже було 564 випадки знищення об'єктів

культурної спадщини країни. Станом на кінець червня 2023 р. вже зафіксовано 582 зруйновані культурні об'єкти із загальної кількості понад 1500 постраждалих. Найбільше руйнувань припадає на Луганську, Донецьку, Запорізьку, Київську, Одеську, Херсонську області, але ці згубні жнива прокотилися по всій Україні. 25 лютого 2022 р. було спалено історико-краєзнавчий музей в Іванкові, колекцію картин Марії Приймаченко якого врятували співробітники, що винесли полотна на руках. 1 березня 2022 р. пошкоджено Музей при Меморіальному Центрі Голокосту «Бабин Яр» у Києві. Наступного дня було частково зруйновано краєзнавчий музей у сумнозвісній багатостраждальній Бородянці. У перші дні березня у Тростянці було практично знищено садибу князя Голіцина. 12 березня 2022 р. пошкоджено Святогірську лавру. 16 березня 2022 р. знищено драматичний театр Маріуполя. У ніч проти 7 травня 2022 р. палав внаслідок обстрілу літературно-меморіальний музей Григорія Сковороди у Харківській області. 12 червня 2022 р. під час обстрілу Миколаєва знищено Музей військової пам'яті. 10 листопада 2022 р. ракетними ударами завдано руйнування кільком музеям у центрі Києва. Зруйновано будівлю та розграбовано колекцію музею Архіпа Куїнджі у Маріуполі. Вже під час написання цієї статті, 20 липня 2023 р., під час ракетного обстрілу було пошкоджено історичний центр Одеси, зокрема знаменитий Археологічний музей Південної Пальміри. У ніч на 22 липня 2023 р. практично знищено Спасо-Преображенський собор XVIII ст. – пам'ятник, що знаходився під охороною ЮНЕСКО...

І це лише найстрашніші, кричущі приклади загибелі того, що створювалося зусиллями тисяч людей протягом століть.

Зрозуміло, робляться зусилля щодо збереження культурної спадщини: евакуюються у безпечне місце пам'ятники мистецтва, твори переносяться з постійних експозицій у фонди, монументальні пам'ятники захищені від обстрілів, обкладаються мішками з піском або обгороджуються коробами.

Але багато вже не підлягає відновленню. Український культурний фонд ініціював створення інтерактивної карти зі зникаючими пам'ятками – на превеликий жаль, вона майже щодня поповнюється новими об'єктами [2].

Проте шоківий стан, коли час зупинився, і перед очима кожного українця промайнуло все життя, тривав недовго. Це був стан культурної коми чи клінічної смерті, коли організм був ще живий, але скутий бездіяльністю, паралізований. Незабаром процеси знову завирували, кров знову шалено потекла по жилах художників.

Мистецтво України після 24.02.2023 р. – це процес національного ствердження та самоідентифікації, що відбувається у стислий термін, в умовах воєнного часу. Кадри документальної хроніки зберегли і скульптуру з піску, яку за допомогою підручних засобів створив військовий прямо в окопі, і гру військових-музикантів на дорозі біля протитанкових загороджень, і вальс випускників на тлі розбомбленої школи Харкова... Україна зберегла силу духу багато в чому саме завдяки художньому фронту – мистецтво стало зброєю, націленою на захист і творіння.

Література

1. Мапа культурних втрат. URL: <https://uaculture.org/culture-loss/> (дата звернення: 14.07.2023).
2. Названо кількість зруйнованих музеїв та пам'ятників в Україні через війну. URL: <https://ru.slovoidilo.ua/2022/06/15/novost/obshhestvo/nazvano-kolichestvo/> (дата звернення: 01.07.2023).

*Сабол Діана Михайлівна,
кандидат психологічних наук, доцент,
доцент кафедри освітнього лідерства
Інституту післядипломної освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка*

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ЯК РЕСУРС ДЛЯ УКРАЇНЦІВ ПІД ЧАС ВОЄННИХ ДІЙ

У цей складний період, який переживає Україна і весь український народ в зв'язку з війною, нам потрібно залишатися життєстійкими, тобто резилієнтними. Важливо пам'ятати, що психологічна стійкість допомагає нам долати всі випробування, які зустрічаються на життєвому шляху, при цьому зберігаючи себе, свою цілісність, звичне життя, своє оточення, залишаючись психічно і психологічно здоровими, плекаючи надії на краще. Це надзвичайно важлива якість, з якою ми усі народжуємося (наче з м'язами) – і вона росте і міцніє з кожним досвідом подолання труднощів та викликів життя. Надзвичайно актуально зараз для українців вижити фізично і психологічно у період війни, зберегти себе і підростаюче покоління, і залишитись при цьому життєстійкими. Для цього нам потрібно використовувати будь-які ресурси: психологічні, фізіологічні, емоційні, духовні, культурологічні тощо. Одним із таких ресурсів може бути народна творчість, яка пройшла гирло випробувань і викарбувала скарби народного мистецтва, це і художня творчість, писанкарство і вишивка, які в своїх символах несуть оберегове значення, і будь-яка інша творчість, заняття якою можуть мати терапевтичний вплив і допомагати відновлюватись.

Але в першу чергу хочеться звернутись до пісенної спадщини. Думи, балади передають нескорений дух українців з покоління в покоління, вони несуть силу та впевненість в нашій істинно правій справі – захисті своєї землі і своєї Батьківщини. Також варто звертатись і до героїчних пісень: козацьких, солдатських, повстанських. Вони будуть нагадувати нам, як наші пращури воювали, відстоюючи себе і свою Україну. Вони теж будуть підсилювати дух воїнів і всіх, хто їм допомагає, тобто всім нам. В них закладений головний посил: «ми воювали, ми відстоювали, ми боролись – так має бути, робіть, наші нащадки, теж так».

Та окреме важливе місце варто відвести жартівливим пісням. Не тільки звукові музичні вібрації будуть відновлювати людину, але гумор, закладений в цих піснях буде надавати стимул піднімати настрій. Це все буде сприяти життєстійкості.

Десять пів року тому на просторах інтернету з'явилась народна пісня «Парова машина», вона постійно звучала у виконанні як молодих, так і дорослих співаків. Дозволю собі процитувати пару строф:

Була в мене парова машина, я ж її продала,
А за ті гроші музики хороші найняла.

Музиканти мої, ви заграйте мені «Ковалю, ковалю»...

Веселі слова, весела музика піднімають настрій. Але за цим стоїть набагато більше. Аналізуючи цю пісню з психологічного боку можна стверджувати, що українці могли проміняти практичність (саму парову машину) на емоційне сприйняття музики, яка асоціюється з душею. Тобто для нашого народу характерно було зробити щось важливіше для душі, щоб отримати позитивні емоції (слухати музикантів) і цим відновлюватись. На підсвідомому рівні вони розуміли, що інколи необхідні не тільки раціональні дії, а й отримання позитивних емоцій, які є цілющими і можуть підтримати людину у будь-якій, навіть, важкій ситуації. Як приклад, ми поглянули тільки на одну пісню, але у нашій багатющій пісенній спадщині дуже багато прихованих смислів, окрім музичної і поетичної краси, які можуть слугувати ресурсом українцям у цей непростий час. Вони можуть стати ресурсом і активізувати опори, на які ми можемо і повинні спиратись, щоб бути сильними, життєстійкими, щоб плекатися життя.

З ІСТОРІЇ ОДНОГО ІНТЕР'ЄРУ БУДИНКУ ХАНЕНКІВ

Інтер'єр вестибюлю будинку Ханенків з ошатним кольором орнаментованих стін та масивним дерев'яним декором, заповнений колекційними предметами, відноситься до періоду кінця XIX сторіччя, коли будувалося палаццо Ханенків у неоренесансному стилі.

Згідно з тогочасними трендам, як сам будинок, так і кожна кімната в ньому мали відповідати певному стилю та змісту, які хазяїн, часто разом з архітектором та дизайнером, вкладали у своє творіння. Архітектура та декор кінця XIX ст. мали повсякчас історичне спрямування, що означає – відтворювали або реконструювали певну історичну епоху або певний стиль минулого в знакових формах. До другої половини XIX ст. неоготика, неоренесанс, неокласика та неорококо стали загальними декоративними трендами. У західноєвропейському мистецтвознавстві для позначення цієї тенденції в найширшому сенсі іноді використовують соціологічний термін «ревайвалізм» (від англ. revival – відродження) [13].

Будинок XIX ст. був прямим результатом промисловості революції кінця XVIII ст. та супутньої споживацької революції дев'ятнадцятого, як вважає історик культури Розалінда Вільямс пояснюючи, що, починаючи з другої половини XIX ст., набагато більше людей мали «значний вибір щодо того, що споживати, як і в якій кількості», а також мали «дозвілля, освіту та здоров'я, щоб поміркувати над цим питанням» [18, 4].

У світі речей однією з особливостей епохи історизму стало прагнення відродити, не копіюючи, зразки та образи минулого, створити оточення і предмети, що відповідають уявленню людини XIX ст. про той чи інший історичний час. Одна з ознак історизму – можливість широкого вибору на основі знань матеріалу – знайшла відображення і в оздобленні інтер'єрів кінця XIX ст.: так з'являються готичні, ренесансні, мавританські, голландські приміщення, дизайн яких запозичений з арсеналу відповідних архітектури та орнаментики відповідних епох.

Існують характерні особливості приватних інтер'єрів другої половини XIX ст., які традиційно визначаються як «буржуазний стиль». Ця епоха дійсно відзначалася великим розмаїттям інтер'єрних об'єктів та матеріалів, які використовували, що «створювало враження "нагромадження речей" та "безладу"» [14, 68].

Розглянемо деякі аспекти цього підходу:

- Еклектичний стиль: цей період в історії дизайну інтер'єрів був сильно еклектичним, що означає, що він використовував елементи і стилі різних епох і культур. В одному інтер'єрі можна було побачити деталі, які відсилали до середньовіччя, Ренесансу, античності та інших стилів.

- Нагромадження речей: замість мінімалізму, який популярний сьогодні, цей період був відомий своєю схильністю до нагромадження меблів, предметів мистецтва, декору та прикрас. Це створювало враження розкішності та різноманітності.

- Різноманітність походження об'єктів: в інтер'єрах траплялися об'єкти різних естетичних цінностей і походжень, включаючи цінні предмети мистецтва, підробки, імітації та масово вироблені вироби. Ця різноманітність створювала унікальний мікс в інтер'єрі.

- «Безлад» і «буржуазний стиль»: описи «безладу» можуть відобразити сприйняття цих інтер'єрів як надмірних та розкиданих. Тоді як ця асоціація може бути негативною, варто зауважити, що цей стиль також відображав багатство і розмаїття суспільства того часу.

Існувала також практика включення «східних» об'єктів, античних артефактів та елементів, які відносяться до неосередньовіччя, або епохи Нового Відродження, в інтер'єри XIX століття. Ці об'єкти відображали еклектичний підхід до дизайну інтер'єрів того часу та розглядалися раніше як характеристика брикабракоманії, яка, як вважають, була в розгулі в

той час (французький термін *Bric-à-brac* вперше використаний у вікторіанську епоху, приблизно в 1840 році, відноситься до об'єктів мистецтва, що формують колекції курйозів. Французька фраза датується XVI ст. та означає «навмання, у будь-який спосіб»). Як наслідок, буржуазні інтер'єри, в яких вони розміщувалися, були описані як еkleктичні [11].

Проте одна із сучасних британських дослідниць еkleктики історик літератури Крістіна Болюс-Райхерт пояснює, що еkleктизм у художній культурі XIX ст. «вийшов за межі руйнівного, наївного еkleктизму», який був пов'язаний із чистим наслідуванням і простим відтворенням історичних стилів, прагнучи до «суворішого еkleктизму», а не просто нагромодження джерел [6, 8–9].

Успіх еkleктизму покладався на думку обізнаної людини, яка могла створити осмислену оригінальну сукупність елементів, і від дискримінаційного, а не пасивного процесу відбору, заснованого на ясному намірі та розумі, а не на випадковості та інтуїції.

Отже, еkleктика залежала від усвідомленого вибору, і до кінця XIX ст. в дискусіях про еkleктику в популярних журналах та галузевих виданнях підкреслювали важке і серйозне завдання, необхідне для досягнення гармонії різних елементів в архітектурі, а також образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві [9, 18; 16, 163–64; 8, 116].

Більш того, еkleктичні кімнати розглядаються сучасними дослідниками невід'ємно від колекційних предметів, в них розміщених. Так, дослідниця Анка Ласк у монографії *Interior Decorating in Nineteenth-Century France: The Visual Culture of a New Profession* («Інтер'єрний декор у Франції XIX ст.: візуальна культура нової професії») докладно досліджує феномен «історичних кімнат» та зв'язок між колекціонуванням та декоруванням, питання, які досі дослідники сприймали як несуттєві. Адже історизм було прийнято розглядати як нагромодження різноманітних об'єктів та комбінації стилів минулого, ансамблі помешкань кінця XIX ст. сприймали як випадкові, а зв'язок між колекціонуванням та декором інтер'єрів кінця XIX ст. взагалі був поза увагою [10].



Іл. 1. НА НММХ фото після 1919 р.

За Ханенків назва зали – Вестибюль (НА НММХ).

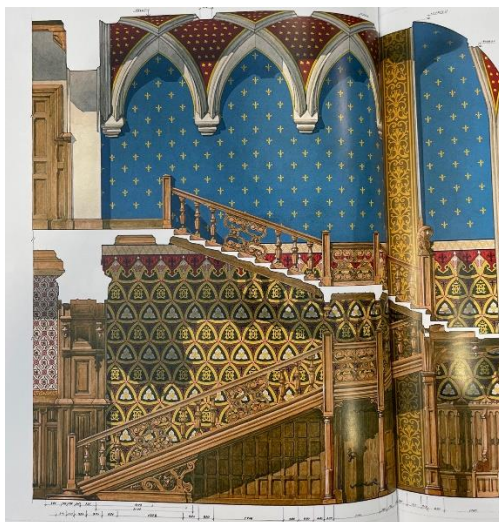
Музейна традиція – Парадні сходи, стиль італійського бароко (Живкова путівник, с. 102).

*Сучасна атрибуція – Вестибюль у стилі Генріха II, дизайнер – Петро Бойцов
(1849, Нижній Новгород – після 1918, Москва)*

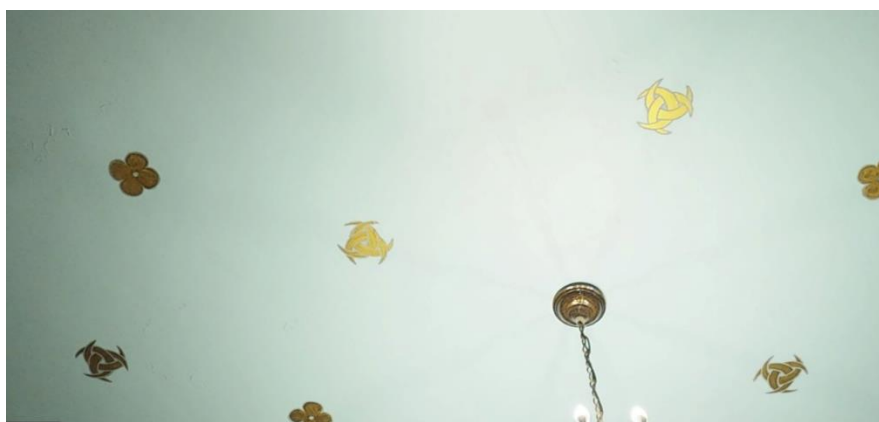
Британський професор Джанелл Уотсон визначає прямий зв'язок між декоруванням і колекціонуванням. Уотсон стверджує, що колекціонування не можна відокремити від декорування, ані навпаки. У своїй праці вона визначає еkleктику як «включення колекціонування в домашній інтер'єр» [17, 58].

Отже, аналізуючи інтер'єр Ханенків та його декоративне оздоблення, сформоване в кінці XIX сторіччя, ми повинні досліджувати як елементи декору, так і предмети, розміщені там.

Щодо дерев'яного декору, можемо з впевненістю стверджувати, що авторство належить архітектору-декоратору Петру Бойцову. Дану версію підтверджують як численні аналогії (іл. 2), так і архівні відомості, зокрема наявність в архіві музею ескізів Бойцова до інших інтер'єрів особняка Ханенків [3].



Іл. 2. Парадні сходи садиби Подушкіно, архітектор та дизайнер – Петро Бойцов, проєкт реставрації 2010-х рр. [6, 450]



Іл. 3. Фрагмент декору стелі будинку Ханенків. Фото авторки 2022 р.

На лазуревій стелі Вестибюлю орнамент із чотирилисника та трьох об'єднаних півмісяців. Останні мають своє специфічне символічне значення в межах історизму: цей декоративний символ створив архітектор Філіберт де л'Орме для Діани де Пуатьє – фаворитки французького короля Генріха II, чиєю емблемою був півмісяць [14, 99]. Отже, подібна символіка дає нам змогу додатково атрибутувати інтер'єр Вестибюлю як такий, що виконаний в стилі Генріха II. Одночасно цей орнамент наявний в інших інтер'єрах, які спроектував архітектор-дизайнер Петро Бойцов.



Іл. 4. Фрагмент дерев'яного декору з особняка Берга, Москва.
Архітектор – Петро Бойцов

Орнамент лиштви на «помпеянського» кольору стіні вздовж дерев'яних сходів лазуревим кольором перегукується зі стелею Вестибюлю та виконаний, з великою долею вірогідності, Михайлом Врубелем [5, 92].

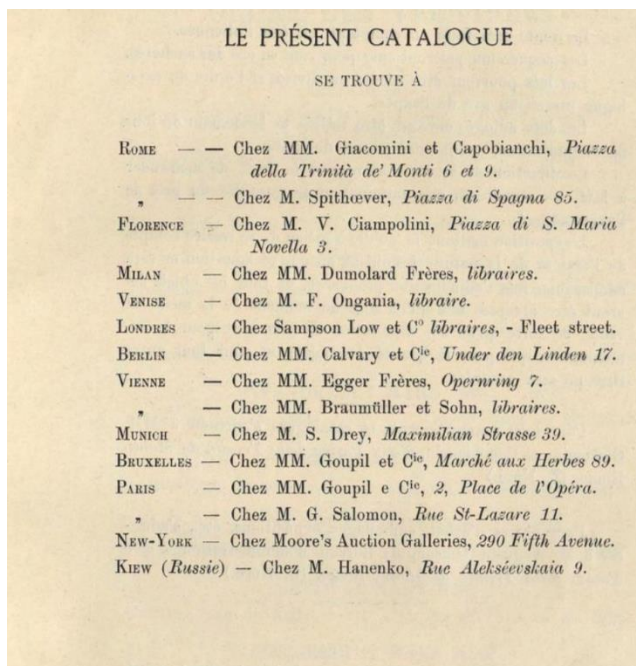


Іл. 5. Фрагмент орнаментальної лиштви декору будинку Ханенків.
Фото авторки 2022 р.

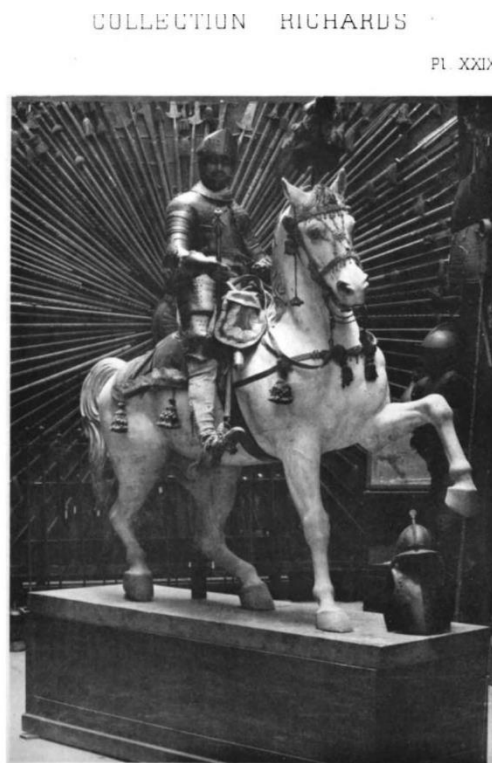
Додатково необхідно сказати про предметний ряд, розміщений у цьому інтер'єрі, який ми бачимо на архівному фото. Так, колекція зброї вздовж нижнього регістру стін дозволила нам атрибутувати фото періодом після 1919 р. [13, 29], тобто інтер'єр був уже частково реорганізований Георгієм Лукомським (Калуга, 1884 – Ніцца, 1925) – вченим хранителем, який під час підготовки до націоналізації музею Ханенків виконував там розпорядчі заходи та перелаштовував інтер'єри й предмети в них.

Виділяється на фото фігура воїна в повному обмундируванні на коні. Можемо констатувати, що цей комплекс предметів був придбаний Богданом Ханенком на аукціоні зібрання Рауля Річардса (Raoul Richards (Rome? 1848? – ?)) (9, Итальянские конные латы. XVII ст. ... Из собрания графа Ришар, No 1392).

У передмові до Каталогу розпродажу натрапляємо на імена Ханенків як одних із поважних гостей (іл. 6, 7).



Лл. 6. *Catalogue de la riche collection d'armes antiques, du moyen age, de la Renaissance et des temps modernes et des rares objets d'art: Appartenant Raoul Richards. Rome, 1890*



Лл. 7. *Catalogue de la riche collection d'armes antiques, du moyen age, de la Renaissance et des temps modernes et des rares objets d'art: Appartenant Raoul Richards. Rome, 1890. №1392, Pl. XXIX, p. 108*

Відвідування аукціонів було улюбленою розвагою як вищого, так і середнього класу в другій половині XIX ст. Туди стікалися *grand amateurs*, *curieux* і *élégantes* (поціновувачі, допитливі та франти), і всі вони прагнули долучитися до *connoisseurs* (знавців) та їх лексикону колекціонування [15, 302].

Варто сказати, що і Богдан Ханенко (Київ, 1849–1917) починав як справжній *grand amateur*, адже, маючи юридичну освіту, зацікавився мистецтвом у Петербурзі і лише у 1871 році [1, 63]. Поступово коло знайомств Богдана Ханенка розширилося настільки, що він вже знав всіх відомих антикварів Російської імперії та європейського зарубіжжя та закохався у мистецтво і колекціонування, що вплинуло на подальшу його долю та сформувало будинок на Терещенківській – зразок захоплення його володаря колекціонуванням та декором, що перетворилося на справу всього його життя [4, 230].

Так, при аналізі інтер'єру Ханенків, який був сформований в кінці XIX століття, важливо досліджувати як елементи декору, так і самі предмети, розміщені в цьому інтер'єрі. Оскільки цей період в історії дизайну інтер'єрів відзначався еkleктичним підходом, де різні стилі та об'єкти поєднувалися без чіткої системи, аналіз об'єктів та декору може розкрити багато цікавих аспектів.

Література

1. Крутенко Н. Ханенки. *Пам'ятки України*. 1996. № 3-4.
2. НА НММХ Оп. 1. Спр. 13. Інвентарний опис колекції зброї, складений засновником зібрання Б.І. Ханенко
3. НА НММХ: Ескіз «Дельфтської вітальні» підписано та датовано Бойцов 1883
4. Половец В. Богдан Іванович Ханенко (1849 – 1917 рр.). *Сіверянський літопис*. 2009. № 2-3. С. 228-234.
5. Сакорська О. Дельфтська їдальня та декоративний код особняку Ханенків. **Український мистецтвознавчий дискурс**, (3),2022, стор. 78–92. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.10>
6. Bolus-Reichert C. *The Age of Eclecticism: Literature and Culture in Britain, 1815–1885* (Columbus: The Ohio State University Press, 2009. 296 pp.
7. *Catalogue de la riche collection d'armes antiques, du moyen age, de la Renaissance et des temps modernes et des rares objets d'art: Appartenant Raoul Richards*. Rome, 1890
8. *Decorative Notes*//*Art Amateur*, April 1887
9. *Eclecticism in Architecture*//*American Architect and Building News*, January 15, 1876
10. Lask Anca I. *Interior Decorating in Nineteenth-Century France: The Visual Culture of a New Profession*. Manchester University Press, *Studies in Design and Material Culture Series*, 2018. 288 pp.
11. Loukowsky G. *Description du Musee fonde par B.& W. Khanenko a Kiev*. Paris, 1921.
12. Paradin C. *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes et Guil. Gazeau, 1557. 182 woodcut
13. *Revival: Memories, Identities, Utopias*. Matt Lodder, Ayla Lepine, Rosalind McKeever and others. London, 2015. 239 pp.
14. Saisselin R. *The Bourgeois and the Bibelot*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1984. 189 pp.
15. Stammers T. *The Bric-à-Brac of the Old Regime: Collecting and Cultural History in post-revolutionary France*//*French History* 22(3), 2008 pp. 295-315.
16. *Studies of Interior Decoration: IX. Concerning Furniture*//*American Architect and Building News*, May 26, 1877
17. Watson J. *Literature and Material Culture from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge University Press, Cambridge & New York, 1999. 227 pp.
18. Williams, Rosalind H. *Dream Worlds: Mass Consumption in Late. Nineteenth-Century France*. Berkeley: University of California Press, 1982, 451 pp.

*Сапожнік Ольга Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри вокального мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ФОРМУВАННЯ ПРОГРАМНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У СТУДЕНТІВ НА ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ З ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ

Висококваліфікований фахівець-музикант повинен володіти професійними знаннями, вміннями й навичками, сучасними художньо-естетичними поглядами, добре орієнтуватися у тенденціях світового мистецтва, зокрема музично-хорової культури, мати розвинений музично-естетичний смак. Виховання цих професійних якостей у молодих музикантів-вокалістів та звукорежисерів націлює викладачів мистецьких спеціальностей на вирішення низки питань педагогічного характеру.

Зауважимо, що на початковому етапі освітнього процесу здобувачі досить часто мають недостатню загальну музично-теоретичну та професійну практичну підготовку для виконання складних завдань, зокрема співу вокальних дуетів, ансамблів, хорових творів як естрадного, так академічного хорового й оперного мистецтва. Важливим є також вивчення особливостей звучання і принципів голосоведення у вокальному ансамблі як однорідного, так і мішаного складу для студентів, особливо звукорежисерського спрямування, оскільки, згідно з їхнім фахом, студійний запис вокальних ансамблів, хорових колективів, як і сольних виконавців, буде їхньою прямою спеціалізацією в майбутньому.

Серед сучасних інтерактивних музично-педагогічних технологій найбільш доступною та поширеною в музично-освітньому середовищі вважається робота з вокально-хоровим ансамблем, під час якої відбувається сприймання, відтворення і засвоєння творів співаного музичного мистецтва. У процесі поєднання музики і поезії виховується інтерес до музики й художньо-виконавської діяльності, формуються вокально-хорові компетентності, розвиваються музично-творчі здібності, відбувається самовиявлення і самореалізація творчої особистості здобувача.

Вокально-хорова робота у вокальному ансамблі передбачає оволодіння як вокальними, так і хоровими навичками. До вокальних навичок належать співацька постава, дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція. Навички строю та ансамблю, а також співу за диригентськими жєстами керівника вважають хоровими.

Слід зазначити, що формування вокально-хорових компетентностей відбувається у комплексі. Це зумовлено тим, що у процесі співу бере участь увесь організм виконавця, насамперед центральна нервова система та голосоутворювальні органи. Тому коли керівник ансамблю працює над чистотою інтонування, він обов'язково піклується про звуковедення, артикуляцію, зосереджує увагу на ланцюговому диханні, фразуванні тощо.

Однак формування вокальних умінь і навичок буде успішнішим, коли студенти оволодіють методом аналізу, фіксації особистісних та ансамблевих технічних змін, які відбуваються внаслідок спільного вокально-хорового виконавства, коли розвинуть у собі компетентності до порівняння вокального звучання з власними слуховими, зоровими та просторовими відчуттями.

Усе це вимагає від викладача навчальної дисципліни «Вокальний ансамбль» відповідної професійної підготовки, педагогічного і виконавського вокального досвіду. Зокрема: знання особливостей голосового апарату й голосоутворення різних вікових груп; дотримання гігієнічних вимог під час співу, спрямованих на охорону голосу; урахування індивідуальних вокальних можливостей співака; знання механізмів і специфіки звукоутворення, дикції, дихання; володіння елементами хорового ансамблевого звучання, злиття голосів партії в один тембр, згладжування динамічних, тембрових, інтонаційних та інших індивідуальних особливостей голосу заради ансамблевого унісону.

Резюмуючи, зазначимо, що розглянуті програмні компетентності є базовими для студентів мистецьких спеціальностей при вивченні дисципліни «Вокальний ансамбль».

Література

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навч. посіб. для студентів вищих навч. закладів. Київ : Вища школа, 2000. 210 с.
2. Овчаренко Н. Основи вокальної методики : наук.-метод. посіб. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. 116 с.
3. Хоменко А. Б., Коробка В. І., Крутько Н. В., Курсон В. М. Постановка голосу : навч.-метод. посіб. для студентів вищих навчальних закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 179 с.

*Стадницька Марія Володимирівна,
старша викладачка вищої категорії музично-теоретичних дисциплін
Рава-Руської музичної школи ім. Є. Зарицької.*

**УКРАЇНСЬКА МЕНТАЛЬНІСТЬ У СТАНОВЛЕННІ ТВОРЧОГО ШЛЯХУ
ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КВІТКИ ЦІСИК**

2023 рік присвячений 70-річчю з дня народження американської співачки українського походження – Квітки Цісик. Визначальний вплив на становлення творчого шляху виконавської діяльності Квітослави – Ориси Цісик мало захоплення українською національно – культурною традицією та музикою. Незважаючи на американське життя, виховання Квітки відбувалось на основі християнських цінностей своїх предків, а також прив'язаності до своєї далекої Батьківщини. Творча родина визначала не лише життєвий шлях, а й творчу самореалізацію співачки в майбутньому. Батько, Володимир Цісик, який до еміграції був головним концертмейстером і провідним скрипалем Львівського оперного театру, наполіг на тому, щоб Квітка, яка народилася в Америці, здобула музичну освіту й опанувала музичний інструмент – скрипку. Він з самого дитинства залучав дочку до участі в концертах, виставах та інших подіях. Сконцентроване музичне життя українських емігрантів навколо музичних товариств, асоціацій, культурно - просвітницьких організацій, політичних партій, сприяло розвитку української музичної культури й мистецтва на теренах США [3, 278–285]. Залучення молодої виконавиці до культурно – мистецьких заходів вважаю першим етапом у набутті досвіду та становленні творчого шляху виконавської діяльності Квітки Цісик. Позитивні відгуки про сценічні успіхи ще юної Квітки проглядаються в періодичних виданнях українських емігрантів за 1963 року. На заході, присвяченому М. Лисенку, в музичному залі Українського музичного інституту в Нью-Йорку була поставлена вистава «Коза-Дерева», в якій Квітка брала участь. У часописі «Свобода» є стаття про те, що 23 лютого 1964 року в Українському народному домі Нью-Йорка було представлено дитячу п'єсу «Метелик». Близько шістдесяти учасників дитячого хору, що функціонував при Українському музичному інституті, взяли участь у виставі, а Квітка підготувала й виконала українські пісні в дуеті з Ларисою Магун [4, 4]. У залі «Фешн інституту технології» в Нью-Йорку 1967 року було поставлено балет-казку «Попелюшка», де головну роль зіграла Квітка, яка на той час опанувала сценічне мистецтво в балетній школі відомої балерини Р. Прийми-Богачевської [1, 1]. В 1965 році у Нью-Йорку відбувся мистецький вечір молодих талантів, де Квітка під акомпанемент сестри Марії виконала на скрипці твори В. Барвінського, Й. Гайдна, Ф. Шопена тощо («Мистецький вечір молодих», 1965, с. 1). Професійне володіння інструментом було поштовхом до того, що Квітка вступила до Вищої школи музики й мистецтва в Нью-Йорку на клас скрипки. Але з часом все ж вирішила поєднати життя зі співом. З юних років Квітка була учасником різних колективів, які виконували різну музику – від кантрі, спіричуелс до музики з мюзиклів, джазу, рок-н-ролу. Природні здібності, колоратурне сопрано та талант сприяли освоєнню різноманітних музичних жанрів та стилів, а також вокальних технік. Квітка Цісик створила вокальний колектив в організації «Пласт», до репертуару якого виходили пластові, українські народні та популярні пісні, а також сучасні композиції.

Другим етапом становлення творчої майстерності був період творчих пошуків у процесі здобування професійної музичної освіти. Обдарована дівчина вступила до Вищої школи музики і мистецтва в Нью-Йорку на клас скрипки, а згодом до Харпер-коледжу мистецтв і наук. Зараз цей виш є найстарішим і найбільшим закладом Бінгемтонського університету [2, 276]. У часописі «Український щотижневик» від 19 червня 1971 року була опублікована новина про прийняття на навчання Квітки Цісик [2, 274]. Протягом навчання Квітка з іншими студентами була залучена до різноманітних заходів спрямованих на привернення уваги світової спільноти, зокрема Комісії ООН з прав людини до актуальних проблем в тогочасній Україні. Така різнобічна діяльність мала неабиякий вплив на формування національно-патріотичної ментальності молодого співачки. Далше вона вдосконалювала свої вокальні здібності в Бельгії, в Гентській консерваторії. Пізніше продовжує працювати над удосконаленням вокальної майстерності колоратурного сопрано на засадах віденської оперної традиції, навчаючись у земляка зі Львівщини Себастьяна Енгельберга. В інтерв'ю для О. Горностая співачка розповідала: «Я почала вчитися музики від четвертого року життя. Певний час думала, що буду скрипачкою. Але дуже любила співати. Співала в різних групах під час навчання в стилі кантрі, джаз. Бо то Америка... Я побачила, що можу змінювати стиль. Потім я поступила у музичну консерваторію в Нью-Йорку, навчалась вокалу й думала, що буду оперною співачкою, але зацікавилась іншим фахом. Це такий «студіо-сингінг», коли співаєш для реклами або для композиторів...» [2, 83]. Зі слів стає зрозумілим, що багатогранний шлях розвитку сформував талант поєднувати різні стилі виконання, й саме це стало основою у подальшій виконавській творчості. В другій половині ХХ ст. в Америці активно розвивається радіо та телебачення, музична індустрія та шоу-бізнес. Квітка вдало реалізувала себе в цій сфері під псевдонімом Кейсі. Саме аудіо творчість є третім етапом становлення її виконавської творчості. Професійна виконавська практика на студії принесла їй здобутки, популярність та матеріальні статки. Протягом 20 – ти років поспіль Квітка Цісик була рекламним обличчям і голосом фірми Ford Motor Company, а її класичну композицію Have you driven a Ford lately було прослухано більше ніж 20 мільярдів разів. Співачка виконала вокальні партії до таких художніх картин у жанрі «рок», як «Американські цигани», «Малювання». Фільм-мюзикл «Ти осяєєш моє життя», отримала «Оскар» у категорії «Найкраща музика, оригінальна пісня» та «Золотий глобус» у категорії «Найкраща оригінальна пісня до кінофільму», а також номінувалась на нагороду «Греммі» в категорії «Пісня року», оскільки в 1977 році посідала перше місце серед сотні рейтингових пісень. У 1978 році співачка здійснює запис для музично-пригодницької фантастичної стрічки «Чарівник із країни Оз» та до кінофільму «Один-єдиний». В 1979 р. була співпраця з відомим кінорежисером Жулем Дассеном у фільмі «Коло двох», а в 1988 році виконувала в дуеті з Карлі Саймон саундтрек Let the river run до кінофільму «Ділова дівчина», що знову ж таки був удостоєний премій «Оскар» та «Золотий глобус», а в 1990 році ця музична композиція здобула «Греммі» [4, 94–96]. У світ виходять її власні пісенні альбоми Songs of Ukraine («Пісні з України», 1980) та Two colors («Два кольори», 1989), які вважалися одними з найкращих на українському музичному ринку. Роботу над альбомами можна охарактеризувати словами співачки з інтерв'ю: «Я є в Америці, але українка. Всі ми шукаємо, що би ми могли зробити, якби могли зробити. Я мала власне ту ідею, що можу спробувати українську пісню післати в світ... Але я хотіла на найвищому рівні. То є мій фах» [6].

Література

1. Балет «Попелюшка» – вже в цю неділю. *Свобода*. 1967. № 74 (62). URL: <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1967/Svoboda-1967-062.pdf#search=%22%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA%22> (дата звернення: 02.10.2023).
2. Горак Р. Журавлі відлетіли... : есеї про Квітку Цісик та її рід. *Апріорі*. 2018. №83. С. 274–276.
3. Карась Г. В. Особливості загальної музичної освіти української діаспори ХХ століття. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2014. Вип. 16. С. 278–285.

4. «Метелик» в Українському Народному Домі Нью-Йорку. *Свобода*. 1964. №71(47). С. 4. URL: <http://www.svobodanews.com/archiv/pdf/1964/Svoboda-1964-047.pdf#search=%22%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA%22> (дата звернення: 04.10.2023).

5. Коляда І., Коляда Ю., Юрчишин П. Квітка Цісик. Фоліо, 2019. С. 94–96.

6. Харківське обласне об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка. 2013р., 4 квітня. Квітка Цісик : інтерв'ю. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j9ZpMIQwY7Q> (дата звернення: 04.10.2023).

Станіславська Катерина Ігорівна,

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

ДІЯЛЬНІСТЬ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ СФЕРІ: ВАРІАНТИ ДЕФІНІЦІЇ

Важливість термінології кожної фахової галузі важко переоцінити: термін називає поняття, яке має визначену дефініцію, – це слугує своєрідним дороговказом у науковому тезаурусі. «Розмивання» термінології, актуальне сьогодні, «розмиває» і межі поняття, ускладнюючи систематизацію професійно-галузевих знань. Саме тому збереження «чистої» термінології не втрачає нагальності, спрощуючи процес орієнтації в науковій методології, онтології, гносеології тощо. Тож спробуємо диференціювати схожі поняття, що характеризують *діяльність* у культурній/мистецькій площині: художня діяльність, мистецька діяльність, творча діяльність.

Серед трьох заявлених понять найчастіше синонімізують *художнє* і *мистецьке*. Дійсно, поняття «художня діяльність» і «мистецька діяльність» (як і «художник» і «митець») часто вживаються синонімічно. Насамперед ця синонімічність презентується в словникових тлумаченнях *художності* як естетичної якості *мистецьких* творів, їхньої сутнісної специфіки: «художній – такий, що стосується мистецтва». Розглянемо базові засновки цих понять.

Зрозуміло, що *мистецький* етимологічно і функціонально є демонстратором іменника *мистецтво* – тобто той, що належить мистецтву чи засвідчує його як засіб вираження смислу і впливу (емоційного та/чи розумового) на суспільну свідомість. Тобто логічно передбачити, що «продуктом» мистецької діяльності є мистецький твір.

Художній належить *художнику* і його відповідним якостям (художній талант, художній смак, художня уява, художні здібності тощо). У спорідненому значенні *художній* стосуватиметься образотворчого мистецтва й освіти в цій галузі: художній музей, художня галерея, художня школа, художнє училище, художній інститут тощо.

Міркуючи про *художнє*, чи не першим спливає усталений вираз – *художній образ* – відтворена, інтерпретована, репрезентована творчою уявою митця дійсність. Отже, будь-який предмет, явище, дійство, яке презентує нам художній образ, коректно визначити художньою формою, а процес її створення – художньою діяльністю. Втім, наявність у визначенні слова *митець* знову наближує нас до синонімічності діяльності художньої і діяльності мистецької.

Ще більшої синонімічності додає поняття *творчості* як характерної і визначної властивості діяльності митця/художника.

Творчість (*творчу діяльність*) визначаємо як діяльність, що продукує духовні і матеріальні результати в різних сферах життя (науковій, технічній, мистецькій), відзначені новизною і суб'єктивністю. У ширшому контексті творчу діяльність можна сприймати як діяльність конструктивну на відміну від деструктивної (руйнівної). Ще в одному підході до розуміння творчої/нетворчої діяльності застосовуються категорії продуктивне/репродуктивне: якщо творчість продукує дещо нове, то не-творчість репродукує, тобто повторює, відтворює, штампує. Проте цей розподіл відносний, і окремим видам діяльності властиві водночас і продуктивність, і репродуктивність.

Вище йшлося, що *художня діяльність* передбачає створення художніх форм і формування у свідомості глядача (слухача) художнього образу, а результатом *мистецької діяльності* є мистецький твір (мистецька форма). Отже, мистецька діяльність – дещо більш об'єктивне: діяльність зі створення та/чи виконання в межах визначеного виду мистецтва є мистецькою діяльністю. Художня діяльність – дещо більш суб'єктивне: вона буде для мене такою, якщо я-реципієнт «зчитав» закладений художником смисл, а моя свідомість у процесі сприйняття цієї форми утворила художній образ. І художня, і мистецька діяльність є видами творчої діяльності – вона включає в себе обидві (і не лише їх!), передбачаючи більш широкі межі змісту.

Степурко Віктор Іванович,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри музичного продакшну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНТРОВЕРСІЙНІСТЬ ТВОРЧИХ НАРАТИВІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНОЇ ЕКСТРАВЕРСІЇ

Інтроверсія (лат. *intro* – всередину) висловлюється як своєрідний прорив глибинного шару сакрального таїнства творчості та її мистецький імпульс, що спрямовані на висловлення внутрішнього світу автора. Водночас екстраверсія (лат. *extra* – назовні), це спрямованість психічної енергії особистості назовні на об'єкт [2]. Сприймання себе в соціальному середовищі відбувається шляхом формування наративів (лат. *patrow* – розповідь), які є висловленням власної позиції автора [4]. На перетині цих складових здійснюється інтерпретація внутрішніх інтенцій душі мистця, очищення цих «зерен» від плевели сьогодення і закладання їх у «грунт» етнічного «поля» для проростання в майбутніх поколіннях.

Життєвий і творчий шлях Мирослава Михайловича Скорика (1938–2021) припадає на час напружених випробувань для української нації в ХХ – на початку ХХІ століть. І коли композитор в одному зі своїх інтерв'ю, пояснюючи сучасний підхід до творчості говорить, що він звершується «у поєднанні якихось елементів стилістичних та інших, яких здавалося би не можна поєднувати, що не було типовим для попередніх музик. Вони були більш стилістично однотайними. А, власне, таке поєднання, співзлиття, співставлення різних стилів, різних засобів виразності, різних гармоній, різних мелодичних виразностей, що вже стало дуже модним в кінці ХХ ст. і зараз залишається модним» [1], то використання поняття «модний» трактуємо тут у контексті зацікавленості слухача, що є дуже важливим для творця як наратора певних ідей. Крім того, така позиція є висловленням сутності композиторської творчості у контексті соціальної екстраверсії, що має враховуватися мистцем протягом усього життя.

До творчості М. Скорика зверталися музикознавці Ю. Щириця, Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Салдан, Б. Сюта, К. Івахова, що відзначали креативність мислення композитора, професіоналізм та буянність в його творчості колориту національних карпатських традицій. Однак, на наш погляд, глибокий психологізм його творів допоки ще музикознавчою думкою є недостатньо вивченим. Більш того, вихований як і видатний композитор ХХ ст. Д. Шостакович на принципах повір'яння музиці найглибинніших думок і почуттів, М. Скорик у своїх наративах є абсолютно протилежний. На відміну від Д. Шостаковича, що змушений був виконувати нав'язане диктаторським режимом, так іменоване, «соціальне замовлення», М. Скорик популярні («модні») жанри використовує для висловлення загальнолюдських сентенцій: добра, любові, гумору тощо. Його пісні 60-70-х років минулого століття «Не топчть конвалій», «Намалюй мені ніч» використовують популярні для того часу ритми рок-н-ролу та гармонії блюзу, в яких висловлюється повне ігнорування традиції радянської масової пісні. Але вже у музиці до кінофільму С. Параджанова за повістю М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», балеті «Каменярі» за І. Франком та «Карпатському концерті»

у сформованому вигляді висловлюється інтенційна сутність українського менталітету: почуття екзистенційної єдності з рідним краєм і боротьба за його волю. Саме тому творчість композитора піддається утискам провладної тоді партійної номенклатури в суворих умовах радянщини.

Разом з тим, як і в традиції Д. Шостаковича, багато творів М. Скорика висловлюють наратив трагедійності існування людської особистості в соціумі. Наприклад, знаменита «Мелодія» з кінофільму «Високий перевал» використанням барокового риторичного принципу *anabasis-katabasis* (сходження) висловлює відчуття неможливості досягнення образу ідеальної України, а хоровий твір «Боже, спаси мене» (Псалом Давидів № 53 у перекладі Т. Шевченка) використовує стилістику хоралу для відтворення трагедійного волення народу до Бога: «Боже, внуши їм уст моїх глаголи, бо на душу мою встали сильні чужії...» [3]. Можна констатувати, що драматизм і трагедійність у творах М. Скорика відчувається як глибоке інтенційне прозріння лихоліть тяжкої боротьби українського етносу за виживання, що продовжується віками. Такими творами композитора є майже всі його інструментальні концерти для різних складів виконавців, де у образі соліста висловлюється наративна сутність «голосу автора».

Так, у своєму ж Першому віолончельному концерті, поряд із яскраво вираженими романтичними рисами, виявленими у мелодизмі оркестрової фактури та партії сольного інструменту, М. Скорик вдало фрагментарно використовує один єдиний звук народного інструменту — мандоліни, що допомагає відтворити через її тембр тремтливий філософсько-поетичний символ зболеної людської душі. У подальшому розвитку музичного образу відбувається постійне контрастне протиставлення інтонації плачу, трагедійного передчуття і жорстких оркестрових фрагментів, що символізують особистісні дитячі спогади композитора, сім'я якого була репресованою радянською владою, — руйнівний рух віхоли, торохтіння сибірських «скотовозів», у яких вивозили з України людей.

Інтроверсійність творчої спрямованості в контексті соціальної екстраверсії в творі М. Скорика «Варіації на шведську тему» для фортепіано та оркестру струнних інструментів висловлюється у дещо іншому ракурсі. Автор використовує тут мелодію старовинної шведської пісні мандрівника, що покидає рідну землю у пошуках теплих країв, що одразу ж торкається болючої теми еміграції. Композиторські засоби виразності «проводять» слухача трагічними історичними періодами від стильових ознак музики І. С. Баха в оформленні теми варіацій, аж до використання авангардних прийомів з використанням дисонуючих кластерів, що суб'єкт-наратор (слухач) прочитає як трагічний фінал і неспроможність втечі від інфернального зла (долі) у земному просторі. Згадаємо принагідно, що історичні перипетії контактів України й Швеції переплітаються ще з давніх часів гетьмана Івана Мазепи і короля Карла XII. Відомо, що цей переломний час став трагічним водорозділом існування вільної козацької держави та її знищення й подальшої залежності України від інших імперій світу, боротьба ж проти московської імперії продовжується й до нині.

Соціальна екстраверсія висловлена в опері М. Скорика «Мойсей» за мотивами поеми І. Франка драматичними колізіями, що вриваються до процесу дії на самому початку і є насиченими протягом усього твору. Образна сфера поступу, що її було започатковано ще у Пролозі, при переході до Епілогу лише свідчить про початок нового етапу важкого шляху до омріяної «Духовної Батьківщини». Навіть фінальний акорд в Епілозі опери «Мойсей» М. Скорика звучить із «розщепленою» мажоро-мінорною терцією і є посиланням до основного наративу твору: висловлення тривоги за долю народу і його духовний вибір в історичному процесі.

У підсумку слід наголосити, що «мода» на використання інтровертних засобів виразності — це висловлення внутрішньої суті духовного стану мистця, що бажає бути зрозумілим реципієнту. Композиторська творчість М. Скорика стверджує, що вічні теми буття людства існують незалежно від особистісного їх сприйняття, але реакція на них у творчому плані є можливою лише на основі переосмислення. Особистісне ставлення композитора до «людського в людині» висловлюється використанням романтичної образної сфери, в той час

як автор обирає жорстку дисонантність, характерну для музики ХХ століття, щоб висловити узагальнюючий образ інфернального зла. Музичне витворення буттєвості в опері М. Скорика «Мойсей» відбувається у позачасовому просторі наративних концептосфер Вічності, а всі історичні паралелі розглядаються як умовні, значення яких вимірюється на глибинному інтенційному рівні.

Література

1. Івахова К. П. Інтерв'ю з М. Скориком. 14 грудня 2007 р. *Слободянюк П. Я. Особовий фонд / Держархів Хмельницької області*. Ф. 6243, оп. 1, стор. 154., арк. 3.
2. Петрюк П. Т., Петрюк А. П. Карл Густав Юнг: біографічні, наукові та психіатричні аспекти (до 135-річчя з дня народження). *Психічне здоров'я*. 2010. № 4. С. 57–67.
3. Т. Шевченко. Кобзар. ВЕЛЕС. Київ, 2009. С. 189.
4. Porter Abbot H. *The Cambridge Introduction to Narrative*: Cambridge University Press, 2008. 252 p.

*Торконяк Наталія Ігорівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ЛЕМКІВСЬКА ПІСНЯ В КОНТИНУУМІ ЕСТРАДНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ: «ОЙ У САДУ РУЖА ПОСАДЖЕНА»

Сучасне музикознавство трактує музичний твір як «творчий процес» (В. Москаленко) [4], у процесі якого укладається сукупна інтерпретаційна версія, до створення якої долучаються усі авторські, у тому числі народні, виконавські, слухацькі варіанти трактування музичного змісту. З такої точки зору у даному контексті розглядаємо лемківську пісню – культурну перлину, що, після довгих років заборон, увійшла у сучасний соціокультурний простір у вигляді множинних естрадних інтерпретацій. Оскільки історія малої батьківщини найзахіднішої гілки українства є трагічною, то збереження цієї етнічної групи сьогодні можлива лише через її культуру. Відтак, дослідження лемківської пісні як в інваріантному фольклорному вигляді, так і в інтерпретаційних моделях, є одним із актуальних завдань українського музикознавства.

Метою нашого дослідження є аналіз естрадних інтерпретацій лемківської пісні на прикладі взірця «Ой у саду ружа посаджена». Для досягнення вказаної мети необхідно виконати такі завдання: охарактеризувати фольклорний інваріант пісні «Ой у саду ружа посаджена» крізь призму музично-поетичної семантики; розглянути варіанти інтерпретації пісні сучасними виконавцями та укласти загальне уявлення про твір як сукупність інтерпретаційних версій.

Лемківська пісня стала предметом низки досліджень, починаючи від напрацювань Ф. Колесси, який здійснив записи і розшифровку фольклорних матеріалів, зібраних під час трьох експедицій 1911–1913 років, що увійшли до виданого у 1929 році «Етнографічного збірника» [5], а також збірки «Українські народні пісні з Лемківщини», укладеної у 1972 році О. Гижою [8], досліджень С. Грици [3; 8] та ін. На сучасному етапі музикознавством прослідковані шляхи трансформації [11] та новотворчості [9] у сфері лемківського фольклору. При цьому проблема естрадної інтерпретації лемківської пісні, як її новий життєвий етап, лишається актуальною, що проаналізуємо на прикладі твору «Ой у саду ружа посаджена».

Фольклорний інваріант пісні викладений в мажорі у трьох куплетах. У першій фразі мелодична лінія відштовхується від висхідного ямбічного стрибка між п'ятим і першим ступенем, рухається поступенно до третього ступеня і назад до першого та п'ятого донизу. Друга фраза розвивається між третім і п'ятим (октавою вище) ступенями і завершується на другому. Третя і четверта фрази є варіантними повтореннями, відповідно, першої і другої. Отже, куплет становлять чотири фрази абб'аа. Увесь куплет завершується на п'ятому ступені з виразними ознаками домінантового ладу. У поетичному тексті відображене порівняння

дівчини із ружою – трояндою, що є символом жіночої краси і, власне, захоплення своєю красою, не зважаючи на думку хлопця, складає семантичну ідею пісні: «Ой у саду ружа посаджена, / Каже хлопець, же я не червена. / Та най каже, а я не журюся, / Кому мила, тому сподоблюся».

Звернувшись до чисельних естрадних інтерпретацій, вирізнімо виконання Христини Соловій, Юлії Дошної, Олега Собчука з вокальною формацією «Піккардійська терція», гурту «Бурдон».

Х. Соловій представляє виконання твору, наближене до автентичного [10], що проявляється у вільності метрики (зупинки між фразами) та ритміки (видихи наприкінці мелодичних структур, кульмінаційні затримання на мелодичній вершині, ковзання голосу донизу від тонічного до домінантового устоїв), подекуди – у легкій мелізматичності. У цілому, звучання радісним, оптимістичним.

Ю. Дошна виконує пісню у декількох інтерпретаційних варіантах. Один із них – у супроводі гітари [12], в якій звучать розлогі вступи до куплетів, що налаштовують на лірико-меланхолійну манеру співу. Особливостями цієї інтерпретації є стриманий темп, фермато на мелодичних вершинах (третьому, п'ятому ступенях), вигуки на видосі, у вимові слів поетичного тексту – специфічний м'який звук «л», характерний, зокрема, для польської мови. Інший інтерпретаційний варіант – акапельний [6], із терціевою второю. Порівняно з попереднім це виконання є значно активнішим, повнозвучнішим.

Версія лідера гурту «С.К.А.Й» О. Собчука і «Піккардійської терції» [7] найбільш експресивна. Голос соліста вільно, поза метричною структурованістю, ллється над бурдонним звучанням ансамблю, надовго зупиняючись на кульмінаційних вершинах, «підсвічених» іншими голосами, та спускаючись донизу. Дана інтерпретація є особливою і з точки зору гармонічного оформлення теми – це єдиний випадок з проаналізованих, коли третя фраза (у другому і третьому куплетах) звучить на фоні субдомінанти, яскраве мажорне забарвлення якої додає нових відчуттів у контекст цілого твору, а у третьому куплеті четверта фраза завершується перерваним зворотом, а при повторенні – тонікою.

В інтерпретації гурту «Бурдон» [1] пісня є найбільш рухливою, з ефектною синкопованістю, внаслідок чого її характер набуває рис танцювальності. Іншою особливістю є використання інструментального ансамблю (скрипка, альт, флейта, фідель, ударні, контрабас), який виконує роль не супроводу, а є самостійною партією з розлогіми самостійними епізодами.

Отже, якщо керуватися розумінням музичного твору «як синергетичного явища, в якому поєднуються множинні інтерпретаційні версії, що виникають, як результат декодування художнього тексту у континуумі музичної культури» [2], то лемківська пісня, на прикладі проаналізованого вірця «Ой у саду ружа посаджена», постає як культурний феномен із тривалою історією і широкими перспективами у майбутньому, витвореними у множинних варіантах переспівів українськими естрадними солістами і колективами.

Література

1. Бурдон. Ружа. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b80aJmvtqs8> (дата звернення: 25.09.2023).
2. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 4. С. 12–20. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2>.
3. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
4. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 25.09.2023).
5. Народні пісні з Галицької Лемківщини : тексти й мелодії / упоряд. др. Ф. Колесса. Етнографічний збірник. Т. 39–40. Львів : НТШ, 1929. LXXXII. 469 с. URL: https://archive.org/details/etnograf_zb_39-40 (дата звернення: 14.09.2023).

6. Ой у саду ружа посаджена. Oh, in the garden the rose was planted. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uliiCRp-2m8> (дата звернення: 24.09.2023).
7. Пікардійська Терція & Олег Собчук. Ружа. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iQf-2lIZtaY> (дата звернення: 24.09.2023).
8. Українські народні пісні з Лемківщини / зібрав О. Гижа ; заг. ред., передм. С. Грици. Київ : Наукова думка, 1972. 403 с.
9. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків XX століття: збереження традицій та новотворчість : дис... канд. мистецтв. : 17.00.01. Івано-Франківськ, 2008. 290 с.
10. Христина Соловій. Ой у саду ружа посаджена (лемківська). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7zVhem1Je14> (дата звернення: 24.09.2023).
11. Чаплик К. Трансформація пісенного фольклору лемківських переселенців у Західну Україну (повоєнний період) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2010. 191 с.
12. Юлія Дошна (Julia Doszna). Ой, у саду ружа... URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fyhR8e6CfaA> (дата звернення: 24.09.2023).

*Фелькер Інна Марківна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ВЕЛИКА ВИСТАВКА В ЛОНДОНІ 1851 РОКУ ЯК ГЛОБАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР ХІХ СТОЛІТТЯ

Для розвитку будь-якого сучасного культурно-мистецького простору одним із найважливіших факторів є діалог культур. У сьогоденних кризових умовах війни, наростаючих протиріччях між країнами, загрозами розриву багатьох глобальних зв'язків, особливо важливим стає міжкультурний діалог та вивчення минулого досвіду людства як такий діалог збагатив національні культури та призвів до розквіту нового мистецтва та народження нових смислів.

Таким важливим історичним прикладом взаємного міжкультурного діалогу, який відіграв важливу роль у взаємопроникненні культур та розвитку художньої думки є Перша Всесвітня промислова виставка 1851 року в Лондоні (The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations), яка стала віхою у розвитку мистецтва. Вона також зіграла найважливішу роль у поширенні у світі ряду технологічних винаходів, розширенні виробництва, зростанні товарообігу, покращенні взаєморозуміння між народами різних країн.

У ХІХ столітті життя, а з ним і мистецтво швидко змінювалися внаслідок соціальних і технологічних змін та розвитку капіталізму. Завдяки промисловій революції, з появою залізниць і пароплавів, далекі території, маловідомі жителям Заходу, стали доступнішими, а з цим і мистецтво колоніальних та знову відкритих земель. Варто зазначити, що в середині ХІХ століття Велика Британія була найбільшою імперією та найтехнологічно розвиненою країною у світі. Тому ідея організації Всесвітньої виставки та її втілення вперше було здійснено саме у Лондоні. Ініціаторами такої організації виступили чоловік королеви Вікторії, принц Альберт та Товариство мистецтв, яке він очолював із 1843 року. Було ухвалено рішення не обмежувати виставку «виключно британською промисловістю». Вважалося, що особливу вигоду британська промисловість могла б здобути, поставивши її в «чесну конкуренцію з промисловістю інших націй». Організатори розуміли, що це буде перша міжнародна промислова виставка, де зможуть конкурувати однакові товари різних країн, що це буде у певному сенсі перший всесвітній огляд досягнень людства у виробництві необхідні його життєдіяльності товарів. [4]

Товариством мистецтв було складено план роботи, який передбачав створення у Лондоні Королівської комісії зі «сприяння мистецтву, мануфактурі та промисловості у вигляді

величезної колекції творів мистецтва та промисловості всіх країн»[1]. Королівська комісія мала відповідати за визначення «характеру виставки» і її способу проведення та за визначення характеру премій та предметів, за які вони повинні бути вручені. Товариство мистецтв взяло на себе збір коштів для будівництва будівлі, фінансування премій та «щоб покрити необхідні витрати, пов'язані з колекцією та виставкою»[1], збір коштів Товариством мистецтв здійснювався збором «підписки у великих розмірах, за пожертвування» [1]. Так ми можемо побачити народження таких важливих сучасних явищ як гранти та донати для розвитку культури та науки.

Лондонська виставка стала важливим етапом розвитку виставкового діла ще й тому, що з'явився новий тип архітектурної споруди – виставковий павільйон. Нове громадське історичне явище, яким була Перша Всесвітня виставка, породило і нову архітектурну форму у вигляді знаменитого Кришталевого палацу, в якому історики мистецтв бачать початок сучасної архітектури і про який сучасники говорили як про незрівнянну казкову споруду. В основу проєкту виставкового павільйону було покладено ідею Джозефа Пакстона (Joseph Paxton). Він вигадав конструкції зі скла та металу, які дозволяли зводити просторі високі будівлі без внутрішніх перегородок (на кшталт оранжерей), це стало революцією в архітектурі. Експонати були розділені на чотири основні відділи: «Сировина для виробництва – британського, колоніального та зарубіжного виробництва, машини та механічні винаходи, мануфактури та мистецтво».

Всесвітня виставка 1851 р. наочно продемонструвала серйозні досягнення англійської науки і техніки, але водночас став очевидним низький рівень дизайну продукції, що випускається, відсутній зв'язок між художньою виразністю та технічними характеристиками товарів. Це свідчило про те, що англійські промислові товари, які активно заповнювали світові ринки, могли дуже скоро перестати бути конкурентоспроможними по відношенню до товарів інших країн. За підсумками виставки було реорганізовано систему навчання художників у Великій Британії, що серйозно змінило перебіг художньої думки у Європі.[2]

Видатний архітектор Готфрід Земпер (*Gottfried Semper*), який брав участь в оформленні ряду павільйонів виставки, опублікував есе «Пропозиції щодо покращення національного смаку у зв'язку з Лондонською промисловою виставкою» (1852). Інший видатний архітектор Оуен Джонс (*Owen Jones*) працював над павільйоном Великої Виставки, використовуючи для її внутрішнього оформлення мотиви Стародавнього Єгипту та мусульманської Альгамбри. В 1856 року він опублікував книгу «Граматика орнаменту» (*The Grammar of Ornament*)[5], де представив нові принципи дизайну. Він вважав, що до сучасного стилю мають увійти «всі найкращі елементи історичних стилів», що безумовно включало в себе і стилі незахідного мистецтва[4]. Учень Оуена Джонса Крістофер Дрессер (*Christopher Dresser*) був одним із найзначніших дизайнерів свого часу, він також опублікував кілька книг з теорії дизайну та орнаменту, у тому числі «Розвиток декоративного мистецтва на Міжнародній виставці» (*The Development of Ornamental Art in the International Exhibition*), 1862 [6].

Виставку відвідало близько 6 млн. чоловік, прибуток від неї становив близько 186 тис. фунтів стерлінгів. Успіх виставки, який висловився у величезній кількості її відвідувачів (5,1 млн осіб за пів року роботи) та у суттєвих фінансових надходженнях від її проведення, що дозволили не лише окупити всі витрати, а й отримати значний прибуток, дав можливість говорити про доцільність подальшого проведення аналогічних заходів.

Одним з найважливіших результатів Першої Всесвітньої виставки стало заснування Музею декоративно-ужиткового мистецтва в Мальборо Хаус у 1852 р., що переїхав у 1857 р. до Південного Кенсінгтона і протягом сорока років відомого як Південнокенсінгтонський музей. У 1899 р. королева Вікторія перейменовує його у музей Вікторії та Альберта. Першим директором музею став Генрі Коул, один із найактивніших організаторів Великої виставки. Перші музейні речі було відібрано серед експонатів Першої Всесвітньої виставки. І потім

колекції активно поповнювалися предметами наступних міжнародних виставок. Отже, цей заклад, по суті, став першим музеєм декоративно-ужиткового мистецтва у світі.

Варто підсумувати що, як показали результати проведення виставки, вона дозволила вирішити багато завдань, серед яких найважливішим став саме культурно-просвітницький аспект. Вона дозволила дати потужний імпульс подальшому поширенню промислової революції у світі, розвитку передових виробництв у різних країнах. У багатьох випадках Велика Виставка стала прообразом сучасних культурно-мистецьких просторів. Нарешті варто зазначити, що вона дала потужний поштовх діалогу різних культур, осмислення видатними виробниками, художниками та мистецтвознавцями різноманітності світової культури, що через кілька десятиліть призвело до виникнення модерну.

Література

1. Hitchcock H. R. The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue. H. B. Hyde & Son. 1978.
2. William Whewell. The General Bearing of the Great Exhibition on the Progress of Art & Science, 1852.
3. Robert Ellis. Official Catalog of Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Spicer Brothers, 1851.
4. Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851 / Jeffrey Auerbach, Peter Hoffenberg (editors), 2008.
5. Owen Jones. Grammar of Ornament. Princeton University Press, 2016, 496 с.
6. Dresser, Christopher. Principles of decorative design. Cassell Petter & Galpin, 1870. 167 с.

*Харченко Михайло Володимирович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв*

МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ЯК ПЛАТФОРМА ДЛЯ ПРЕЗЕНТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ПРОЄКТІВ

Успішна активізація у світі, зокрема і в Україні, музичних проєктів, спонукає до їх ретельного вивчення. Їх мета – створення нового якісного музичного продукту. Музичні проєкти можуть бути присвячені і визначним подіям чи ювілейним датам. Майданчиком для презентації нових проєктів все більше стають музичні фестивалі.

«Музичний фестиваль – це музичний захід, орієнтований на різноманітні виступи та ігри на інструментах, часто представлені такими темами музичних жанрів як: блюз, фолк, джаз, класична музика» [4]. Витоки фестивалів сягають ще кінця VI століття до нашої ери. Фестивалі стають досить поширеним явищем в епоху Нового часу, хоча в цей період їх географія обмежувалася переважно Європою. У XVIII ст. здобули популярність музичні фестивалі в Швейцарії, Англії та Австрії. На думку дослідників, «перший музичний фестиваль був проведений у Лондоні і був присвячений церковній музиці» [3, 111]. У США фестивалі організуються з середини XIX ст. Історично склалося, що першими міжнародними фестивалями стали саме фестивалі музичні. Вони орієнтовані як на класичний, так і на естрадний та фольклорний репертуар, мають національний та міжнародний статус.

На рис. 1 наведено класифікацію музичних фестивалів, яку запропонували Х. Вархоляк і Ю. Миронов.



Рис. 1. Різновиди музичних фестивалів. Джерело: [1]

Сьогодні музичні фестивалі залишаються найприбутковішими та відвідуваними культурними івент-проектами в усьому світі. Найбільш популярними всесвітніми сучасними музичними фестивалями вважаються: Coachella Valley (Каліфорнія, США); Primavera Sound (Барселона, Іспанія); Ultra Music Festival (Маямі, США); Гластонбері (Велика Британія); Montreux Jazz Festival (Монтре, Швейцарія); Mysteryland (Нідерланди); Summerfest (Мілуокі, США); Electric Daisy Carnival (Лас-Вегас, США); Burning Man (Блек Рок, Невада, США) та ін.

Переважна більшість українських музичних фестивалів з'явилися та стали популярними у роки незалежності. Одним із найдавніших українських фестивалів вважається «Червона рута», який вперше був проведений ще у 1989 році в Чернівцях. Вважається, що «фестиваль став початком вітчизняного шоу-бізнесу, показав українцям, що рідна музика може бути оригінальною та актуальною, та прищепив любов до неї» [2]. «Київ Музик Фест», що пройшов у 1990 р., вперше репрезентував українську музику як самостійне явище, вільне від панівних у ті часи ідеологічних настанов. Найстаріший український рок-фестиваль «Тарас Бульба» вперше проведений у місті Дубно 1991 року. Знамениті «Таврійські ігри» протягом 18 років, починаючи з 1992 року, збирали у Каховці Херсонської області сотні виконавців з 17 країн світу, а також десятки тисяч глядачів. Поруч із Києвом як найбільшим культурним центром країни у фестивальному русі постали Львів (з 1995 р. фестиваль сучасної музики «Контрасти»); Одеса (фестиваль «Два дні і дві ночі нової музики»); Харків («Харківські асамблеї»). Ці та інші музичні фестивалі у перші роки незалежності України стали місцем народження та розвитку багатьох найпопулярніших вітчизняних зірок.

Сьогодні десятки музичних фестивалів є майданчиками для презентації різних музичних проєктів. Українські фестивалі відрізняються між собою масштабами, за віковими категоріями, за змістом, за сферами впливу тощо. Вони розраховані на більш масову аудиторію, розширюється їх тематика. Серед сучасних музичних фестивалів найбільшої популярності набули Atlas Weekend, UPark (Київ); ZaxidFest (Львівщина); Faine Misto (Тернопіль); Respublica (Кам'янець-Подільський); «Бандерштат» (Луцьк); Leopold Jazz Fest (Львів) та багато інших. Зростає і кількість літніх open-air фестивалів, які передбачають кількадедне проживання учасників на території, тим самим забезпечуючи максимальне включення їх у фестивальний простір («Підкамінь», «Форт-місія», «Арт-Поле»).

Значні зміни у фестивальному русі, в розробці музичних проєктів відбулися під час пандемії COVID-19 і повномасштабної війни Росії проти України. Сьогодні фестивальна галузь знаходиться у величезній кризі – великих масштабних фестивалів, які проводили до ковіду і повномасштабної війни, і які збирали по кількадесят тисяч людей – зараз немає. Більшість фестивалів, зокрема і музичних, тимчасово припинили свою діяльність. Зокрема,

враховуючи обставини війни, частину фестивалів було перенесено до часу після її завершення (Zaxidfest, UPark Festival та ін.). Інші, попри війну, намагаються адаптуватися до нових умов, організовують благодійні заходи, концерти у бомбосховищах. Частково фестивальний рух відроджується у несподіваних цікавих проєктах, Пропонуються різноманітні форми реалізації музичних проєктів, спрямованих на збір коштів для ЗСУ. Так, масштабний столичний фестиваль Atlas, припинивши свою традиційну діяльність, наприкінці березня 2022 р. «з партнерами започаткували міжнародний благодійний телемарафон-концерт Save Ukraine» [5]. Понад 20 країн ретранслювали його на своїх телеканалах і стримінгових платформах. 29 травня 2022 р. відбувся другий телемарафон. Під час їх трансляції тривав збір коштів на гуманітарну допомогу Україні. 21 червня 2022 р. ще один телемарафон Embrace Ukraine – #StrivingTogether відбувся в Амстердамі. Захід підтримали Міністерство культури та інформаційної політики та Міністерство закордонних справ України.

В умовах повномасштабної війни на території України в більшості проходять лише окремі івенти, у тому числі і музичні благодійні фестивалі, причому здебільшого у західних регіонах. Наприклад, фестиваль «Faine Misto» у Тернополі влітку 2022 р. прийшлося провести онлайн, а у Львові – в укритті (червень 2022 р.) і на території «FESTrepublic» (липень 2023 р.). Після майже дворічної паузи у серпні 2023 р. у Києві відродилася знакова подія у світі електронної музики Brave! Factory. Також у серпні 2023 р. стартував ювілейний десятий Міжнародний фестивальний проєкт «Музика в старому Львові та Кракові». З 20 липня по 20 серпня 2023 р. у Центральному парку культури і відпочинку міста Києва тривала експозиція Міжнародного музичного фестивалю MUSIC.UA.WAR, на якому просто неба були представлені відеокліпи про війну Росії проти України. Героїчній боротьбі українського народу проти російських загарбників присвячено фестиваль «Два дні та дві ночі нової музики» в Одесі (26–27 серпня 2023 р.) тощо.

Отже, попри кризу фестивальної галузі, музичні проєкти продовжують розроблятися і реалізовуватися в нових умовах воєнного стану, спрямовуючи зусилля на формування національної гідності, патріотизму, віри в перемогу українського суспільства.

Література

1. Вархоляк Х. В., Миронов Ю. Б. Музичні фестивалі як об'єкти туристичної привабливості Львівської області. *Туристичний та готельно-ресторанний бізнес: світовий досвід та перспективи розвитку для України* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф., м. Одеса, 15 квіт. 2020 р. У 3-х т. Одеса : Одеський національний економічний університет, 2020. Т. 1. С. 38–41. URL: https://tourlib.net/statti_ukr/varholiak.htm (дата звернення: 12.07.2023).
2. Гусева С. Найвідоміші фестивалі в Україні: якими були перші фести, і як розважається наша молодь сьогодні. *Fun*. 2021, 11 серп. URL: https://fun.24tv.ua/nayvidomishi-festivali-ukrayini-oglyad-vid-1990-ukrayina-novini_n1708419 (дата звернення: 15.07.2023).
3. Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник НТТУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право*. 2011. № 4 (12). С. 110–114.
4. Музичний фестиваль. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Музичний_фестиваль (дата звернення: 10.06.2023).
5. Толокольнікова К. Війна і фестивалі. Які події відбудуться попри воєнний стан. *Суспільне Культура*. 2022, 23 черв. URL: <https://suspilne.media/251998-vijna-i-festivali-aki-podii-vidbudutsa-popri-voennij-stan/> (дата звернення: 15.09.2023).

ВПЛИВ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Українське мистецтво в умовах російської агресії стає інструментом вираження патріотизму, протесту та співчуття. Воно забезпечує збереження культурної та національної ідентичності, а також підтримує зусилля українців у відстоюванні їх прав і територіальної цілісності. Після початку російської агресії в Україні та анексії Криму Росією в 2014 році, стосунки між двома країнами значно погіршилися, що також відобразилося на співпраці в культурній сфері, включаючи мистецтво.

«Російською федерацією було розгорнуто безпрецедентну інформаційну кампанію проти України та її населення, блокуються українські інформаційні ресурси, створюється альтернативна викривлена інформаційна реальність, побудована на наративах держави-агресора, здійснюються регулярні переслідування незалежних митців і журналістів в Криму, Севастополі та на території ОРДЛО». [1] Українські митці обмежуються в можливостях співпраці з митцями та закладами культури росії через політичні та економічні обмеження.

Російська агресія та події в Україні призвели до погіршення іміджу російської федерації у світовій спільноті, що також вплинуло на сприйняття російської культури і мистецтва за кордоном і привело до зменшення інтересу до російської сучасної мистецької сцени. Разом з тим, велика кількість українських митців відмовляється від можливостей представлення своєї творчості на заходах у росії та заявляють про свою підтримку санкціям проти Росії.

Російська агресія вплинула на українське мистецтво в тому сенсі, що вона обмежила можливості співпраці із сусідньою країною і вимагала від українських митців пошуку альтернативних шляхів для прояву своєї творчості та спілкування з іншими мистецькими спільнотами. Українські митці відчули необхідність активізувати внутрішній громадський ринок та розширити співпрацю з іншими країнами та регіонами, де не існує подібних політичних обмежень.

Насправді, українське мистецтво стало однією з основних сфер, які відчули вплив російської агресії на Україну, що почалася в 2014 році. Цей конфлікт має значний вплив на українську культуру і мистецтво в різних аспектах, адже він спричинив зростання політичної активності серед митців. Багато з них стали виступати на захист Української незалежності та виразили свою підтримку захисникам України через свої мистецькі твори.

Багато українських митців створили роботи, які відображають наслідки війни, горе людей, які постраждали від конфлікту на сході України. Війна підсилила почуття патріотизму та національної свідомості серед українців. Українські символи, фольклор і історія стають елементами багатьох мистецьких робіт, відображаючи гордість за свою культуру та налаштовуючи суспільство проти агресора.

Величезна кількість муралів і графіті з'явилася на стінах українських міст як вираз підтримки захисників України та протесту проти російської агресії. Вони є «голосом» спротиву в інформаційному просторі міста, адже події війни стали чинником ідейних видозмін вуличного мистецтва. Стінописи, які спостерігаємо з початку повномасштабного вторгнення, закликають до свободи, перемоги, підтримки морального духу українців; зображені герої є символами стійкості та незламності» [2]

В Україні створюються різноманітні проекти та програми мистецької реабілітації для ветеранів та воїнів, які повернулися з передової. Це дає їм можливість висловити свої емоції та почуття через мистецтво, «відпрацьовуючи підходи до роботи з травмою та її комунікації в гуманітарних дисциплінах і мистецьких практиках, а також погляд на музейну експозицію як на простір можливостей». [3]

Українські митці та інституції також взяли участь у міжнародних мистецьких проектах, щоб привернути увагу до ситуації в Україні та висловити їй свою підтримку.

У цій ситуації українське мистецтво відіграє важливу роль у вираженні національної ідентичності, підтримки захисників та висловлювання протесту проти агресії. Воно служить великим інструментом для об'єднання суспільства та висловлення своєї думки в ситуації російсько-української війни.

Література

1. Загорітня Г. Наслідки війни російської федерації проти України в інформаційній сфері в контексті європейської інтеграції / КНУ імені Т. Г. Шевченка, 2023. С. 50–53.
2. Отрішко М. Муралі міста як форма інформаційного спротиву російській агресії. *Український інформаційний простір*. 2023. № 1(11). С. 264–276.
3. Скубицька Ю. Мистецькі практики та усна історія в роботі над подоланням травми : DOCU Sinthesis, 2023. запис трансляції.

СЕКЦІЯ 2. ТЕХНОЛОГІЇ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШНУ В АКТУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

*Белявіна Наталія Дмитрівна,
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри музичного продакшну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*
*Белявін Володимир Федорович,
кандидат технічних наук, доцент,
професор кафедри музичного продакшну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений винахідник України*

РЕТРОСПЕКТИВА РОЗВИТКУ ПОНЯТТЯ «ТЕМБР»: ДО ПРОБЛЕМИ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВИЗНАЧЕННЯ ТЕМБРАЛЬНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ МУЗИЧНОГО СИГНАЛУ

Перелік ключових професійних компетентностей освітніх стандартів у галузі музичної звукорежисури передбачає формування умінь користуватись професійною термінологією. Наприклад, визначення поняття тембру як засобу досягнення виразності при обробці звукового сигналу. Методичний розвиток понять, пов'язаних з тембром, у навчальному процесі, їх зв'язок з музичними, акустичними, суб'єктивними характеристиками звуку вимагає високої, якісної кваліфікації викладачів мистецьких технологій звукорежисури.

Сукупність звукових явищ, пов'язаних з тим, що згодом одержало визначення як «тембр», почала формуватись у 1840–1890 роках. Вивчення звукових явищ у цей час стало можливим на базі створеного вченими Ісаком Ньютоном та Готфридом Лейбницем інтегрального та диференціального числення, розробки Жаном-Батистом Жозефом Фур'є та Леонардом Ейлером основ того, що ми називаємо «спектральним аналізом», зокрема і звукових явищ.

Початок розгляду спектральних властивостей звуку автори відносять до 1843 року, коли німецький фізик Георг Ом уперше встановив, що слух чутливий до амплітуд (але не до фаз) гармонійних складових складного звукового сигналу (точніше, він вважав, що тембр залежить тільки від розподілу енергії між гармоніками). Це положення відоме як «слуховий закон Ома».

Герман фон Гельмгольц, відомий німецький фізик, фізіолог та психолог, у 1963 році опублікував свою видатну працю «Вчення про слухові відчуття як фізіологічна основа для теорії музики». Ця праця протягом майже століття грала роль вихідної точки усіх міркувань, що стосуються звукових відчуттів.

Значний вклад у теорію звуку вніс також видатний фізик, нобелівський лауреат Джон Вільям Стрет (лорд Релей), який у 1878 році опублікував визначну працю «Теорія звуку», що не втратила актуальності і в наш час.

В праці «Вчення про слухові відчуття як фізіологічна основою для теорії музики» Германа фон Гельмгольца має місце такий висновок: «різниця у музичній якості тону (тембра) залежить лише від присутності та інтенсивності парціальних тонів (обертонів) та не залежить від різниці фаз, з якими ці парціальні тони вступають до композиції». Це визначення майже на сотню років визначило напрям досліджень, суттєво змінилось і було уточнено лише в кінці ХХ століття.

На погляд авторів, основні наукові результати з теорії звуку на 1878 рік викладені у главі ХХІІІ наступного видання «Теорії звуку» лорда Релея. Деякі факти стосовно впливу фазових співвідношень на тембр, наведені Релеєм так:

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

- питання про дію на вухо зміни фазових співвідношень різних складових звуку може бути вивчене методом «злегка розстроєних» консонансів.

Сам Гельмгольц відмічає, що питання про те, чи сприймає вухо зміни фазових співвідношень, за результатами аналізу результатів методу «злегка розстроєних консонансів», має бути позитивним. Але думка Гельмгольца також не цілком визначена.

Питання про незалежність тембру від фазових співвідношень, досліджувалося також Рудольфом Кенінгом, німецьким фізиком та винахідником, що займався також акустикою. Він дійшов висновку, що не слід ігнорувати вплив фази.

З викладеного вище випливає, що у кінці XIX століття питання незалежності або залежності тембру від фазових співвідношень не було ще вирішене.

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

Треба відзначити, що багатьма вченими було прийнято положення Гельмгольца. Формально це правильно. Однак дійсне розуміння про взаємозв'язок тембру та фаз спектральних складових звуку стало можливим лише у середині XX століття.

На початку XX століття була розроблена теорія частотної та фазової модуляції, зокрема, гармонійного сигналу. Також було введено поняття миттєвих амплітуди, частоти та фази сигналу, зроблено висновок про еквівалентність частотної та фазової модуляції. Введено визначення частоти як похідної за часом плинної фази сигналу. Тобто стало зрозумілим, чому зміна фази сигналу не пов'язана зі зміною частоти сигналу, а пов'язана зі зміною повної плинної фази, а саме додаткової частини фази (не плутати з початковою фазою), що має відмінну від нуля похідну, призводить до збільшення чи зменшення на деякий час частоти звукового сигналу, що пов'язана з тембром.

Отже, на першому етапі вивчення сприйняття тембру (1840-1900 роки) були вичерпані всі можливі відомі на той час знання з теорії звуку. Питання про залежність сприйняття тембру від фази (зміни фази) звуку залишилось певною мірою не визначеним.

З 1960 року розпочалося активне використання «комп'ютерних технологій» у наукових дослідженнях, зокрема вивчення і розвиток спектрально-тимчасових представлень звукових коливань. Розвиток теорії і техніки швидкого перетворення Фур'є дозволив вивчати частотно-тимчасові та фазово-тимчасові характеристики звукових коливань на етапах атаки, стаціонарної частини і спаду звуку. Завдяки цьому були накопичені експериментальні дані про те, що слуховий апарат чутливий до змін фаз між різними компонентами сигналу (роботи Шредера, Хартмана та ін.). Цей етап вивчення тембрових характеристик звуку дозволив перейти до нинішнього етапу, так званого тембрального морфінгу, тобто процесорної обробки звуків різного тембру.

Висновки. Тембр як засіб виразності має одне з найважливіших значень при виявленні та створенні стилю творів. Зміна тембру в часі за допомогою різних фільтрів є одним з дієвих прийомів розвитку композиції. Якісна робота з тембральними засобами обробки звуку в процесі представлення композицій електронної музики дозволяє зробити звучання загального міксу більш цікавим і динамічним та привабливим для слухачів.

*Бондарець Надія Леонідівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПОНЯТТЯ САУНДПРОДЮСУВАННЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Поняття «саундпродюсер» в різних контекстах в науковій літературі з'являється ще з початку ХХ століття. У праці *Musicas Medicine* автора James Frederick Rogers (1918) поняття *soundproducer* – саундпродюсер – має зміст генератора звуку в контексті здоров'я [9]. В 1931 році в науковій статті *Notes on the sound-producing marine fishes of Louisiana* «*sound producing*» описується як властивість створювати звуки, в даному випадку рибами [10].

В дослідженні *Notes on the sound-producing marine fishes of Louisiana* 1960 року в *Columbia University Magazine* *soundproducer* розглядається як елемент в конструкції електронних музичних інструментів, а саме генератор звуку [11]. Тобто поняття «саундпродюсування» в науковому просторі з'явилося вже більше 100 років тому.

Термін «саундпродюсування» утворилося від двох слів – *sound* і *produce*, де «саунд» похідне з англійського *sound* в значенні «звук», а продюсування походить від англійського *producing* у значенні «виробництво» та «*produce*» – виробляти. Тобто дослівна адаптація поняття «саундпродюсування» означає виробництво звуку.

Але варто зазначити, що в Україні використовуються два незалежні поняття «звук» і «саунд» з різними значеннями. Звук – фізичне явище (форма енергії) розповсюдження коливань у пружних середовищах, які сприймаються органами слуху. Саунд у джазі, рок- та попмузиці – індивідуалізована якість звучання окремого інструмента чи голосу, а також ансамблю або оркестру [1, 1295].

Пропонуємо власне трактування поняття «саунд», відмінне від «Великого тлумачного словника» [1, 1295], адже зміст саунду стосується не тільки музичних складових звуку, а і звукового продукту без музичних компонентів. Отже, *саунд – індивідуалізоване звучання, яке звуковими прийомами (елементами) передає звуковий мистецький образ твору, об'єкта чи особистості*.

Поняття саунду опосередковано розглядається українськими дослідниками. М. Ржевська наголошує на відсутності наукових обґрунтувань визначення саунду: «Слово «саунд» впродовж доволі тривалого часу широко застосовується у музичних комунікаціях; воно є цілком звичайним в дискурсі, сформованому в колі музикантів, а також знавців та інших, менш кваліфікованих, слухачів популярної музики в різних її проявах, починаючи від джазу. Водночас його позірна зрозумілість (адже всі нібито і так знають, про що йдеться) поєднується з проблемами визначеності поняття. В аматорському середовищі побутує думка, що *саунд* – властивість, яка не піддається раціональному осмисленню й сприймається переважно на інтуїтивному рівні, позаяк його важко вловити й неможливо зафіксувати» [5, 10].

Т. Самая зазначає, що в середовищі професійних вокалістів застосовується поняття саунду: «З'явився «новий звук»: під цим визначенням ми розуміємо не лише звучання електронних інструментів, але і саму естетику звуку, яку нині окреслюють узагальненим терміном «саунд» (англ. *sound* – звук, звучання)». «Саунд – багатогранне поняття, що визначає індивідуальність звучання гурту, голосової тембрації лідера вокаліста» [7, 82]. «Поява «нового звуку» як явища сучасної естетики електронно-музичного звучання, що увійшло у мистецький простір з 60-х рр. ХХ ст. під терміном «саунд», означає багатогранне визначення своєрідних характеристик і індивідуальність звучання гурту, голосової тембрації його лідера-вокаліста» [6, 197].

Темам «продюсування» та «продюсер» в останні роки дослідниками приділяється все більше уваги. Проводяться тематичні продюсерські конференції, пишуться дисертації і розглядаються різні вектори продюсування в Україні.

І. Полкулита, А. Полховський зазначають: «Термін «продюсер» (від англ. *producer* – виробник) вперше почав набувати популярності у першій половині ХХ століття разом із

розвитком кіноіндустрії на Заході. Дослівно *toproduce* – виробляти, створювати. Продюсерами почали називати людей, що безпосередньо відповідають за створення фінального продукту, умов для його реалізації та просування» [3, 26].

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») [4].

Про вплив саунду на подальшу долю гуртів зазначає М. Ржевська: «Так чи інакше, але участь музичного продюсера в творчому процесі є одним із важливих чинників формування саунду, та й стилістики будь-якого рок-гурту загалом. Цю тезу підтверджує доля The Beatles – ансамблю, який не лише спромігся виокремитися з множини біт-гуртів (наприкінці 1950-х років тільки в Ліверпулі було близько трьохсот п'ятдесяти), а й відкрити нову еру в існуванні популярної музики» [5].

Тобто, проаналізувавши етимологію поняття «саундпродюсування», маємо такий зміст, що саундпродюсування – це процес створення саунду, а саундпродюсер – це фахівець, який спеціалізується на аналізі, формуванні та виробництві саунду.

«На наш погляд, у сучасній масовій культурі саундпродюсер є співавтором музичного твору й однією з головних творчих ланок музично комунікаційних процесів. Роль цього митця у створенні кінцевого результату часто є важливішою, ніж роль виконавця» [8]. А. Гурич вказує: «Саме саундпродюсер займається «виробництвом» звука, тобто знаходить потрібне звучання, ефектне аранжування, відповідну подачу. Водночас його діяльність є синтетичною та синтезуючою. На перший погляд, може здатися, що саунд-продюсер – це звукорежисер, однак це не зовсім так» [2].

Висновки. Поняття саундпродюсування у світі існує більше 100 років. Слово «саундпродюсування» застосовується і в медицині, і в технологіях, і у мистецтві. Зі стрімким розвитком техніки і маркетингу у світі, а згодом і в Україні виокремилася нова професія – саундпродюсер. В різних країнах світу можуть закладатися деякі відмінності у зміст слова саундпродюсування. Отже, в Україні *саундпродюсування – це професійна діяльність, пов'язана із задумом, створенням, відтворенням та аналізом саунду.*

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови: 250000 / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2005. VIII, 1728 с.
2. Гурич І. Тенденції розвитку сучасної вітчизняної музичної індустрії в контексті продюсерської діяльності. *Нова педагогічна думка*. 2018. № 4. С. 144–146.
3. Полкулита І., Полховський А. Музичний продюсер як суб'єкт творчості: зміст діяльності та соціокультурні наслідки. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*. 2014. Вип. 2. С. 25–32.
4. Про авторське право і суміжні права : Закон України від 23.12.1993 № 3792-XII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12> (дата звернення: 05.10.2023).
5. Ржевська М. Ю., Романко В. І. Саунд як стильовий компонент арт-року: шляхи й чинники формування. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 128. С. 8–22.
6. Самая Т. В. Естетичні проблеми саунду у естрадному вокальному виконавстві. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 193–198.
7. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвозн., Київ, 2017. 199 с.
8. Смокович Т. В., Кобук О. А., Мархалевич Т. С. Комунікаційні процеси у сучасному академічному та масовому музичному мистецтві. *Академічні студії. Педагогіка*. 2022. №2(4). С. 43–46. DOI: doi.org/10.52726/as.pedagogy/2021.4.2.6.
9. James Frederick Rogers. *Musicas Medicine*. The Musical Quarterly. Vol. 4. No. 3 191. P. 365–375.
10. Martin D. Burkenroad. Notes on the Sound-Producing Marine Fishes of Louisiana. American Society of Ichthyologists and Herpetologists (ASIH). 1931. No. 1 (Mar. 31, 1931). P. 20–28. DOI: doi.org/10.2307/1436789.
11. The revolution in sound: electronic music. Babbitt, Milton. *Music Journal*. New York. 1960. Т. 18, № 7. Oct. 1, P. 34.

*Горошко Олександр Олегович,
магістр кафедри кіно-, телемистецтва
ПВНЗ «Київський університет культури»
Безручко Олександр Вікторович,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри кіно-, телемистецтва
ПВНЗ «Київський університет культури»*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ VSTi ДЛЯ НАПИСАННЯ МУЗИКИ В КІНО

Кіномузика пройшла довгий шлях від фортепіанного супроводу німого кіно до віртуальних оркестрів сьогодення. В перших звукових кінофільмах використовувались окремі музичні номери з демонстрацією танцювальних та вокальних сцен, на зразок американських мюзиклів першої чверті ХХ століття. Поєднання відео з музичними та розмовними аудіо плівками довгий час гальмувалось через відсутність якісного технічного обладнання, натомість в середині минулого століття поява стереофонічної музики та спеціальних звукових ефектів різко посилила видовищність кінематографу. Музичний супровід до кіно довгий час створювався виключно за допомогою акустичних інструментів і лише в кінці ХХ століття, у зв'язку з розвитком електроінструментів, стає можливим їх використання у складі музичних колективів, що виконували композиції для саундтреку. Кіномузика у процесі розвитку кіномистецтва стала важливою складовою кінотексту. З часом використання акустичних колективів починає поступатись електронним інструментам, а згодом — спеціальним музичним комп'ютерним програмам, що поєднали в собі багато функцій, необхідних для створення якісного звучання.

Електронна музика широко використовується в сучасному кіно. З кожним роком розвиваються технології для її створення і підвищуються вимоги до її якості. Саме тому доцільно проаналізувати питання використання VSTi (Virtual Studio Technology Instruments) для написання музики в кіно.

Особливості процесу створення кіномузики за допомогою віртуальних студійних технологій (VSTi) розглядає в своїй роботі «Virtual orchestration: a film composer's creative practice» Б. Фурдуй [6]. Його дослідження творчих методів семи кіно-композиторів є всебічним розглядом технологічного процесу, але потребує доповнення та конкретизації, оскільки воно видане в 2019 році, а нове програмне забезпечення і віртуальні інструменти створюються і вдосконалюються дуже швидко. Робота Ю. Салмі «Using sample-based virtual instruments to produce orchestral strings in film music» є детальним аналізом імітації звучання живих струнних інструментів симфонічного оркестру за допомогою віртуальних технологій [7]. Автору вдалось відповісти на питання як саме ці інструменти використовуються в сучасній кіномузиці і чи можливо створювати реалістичні за звучанням оркестрові струнні інструменти.

Сучасна дослідниця Н. Янковська в дисертаційному дослідженні «Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики» наводить особливості творчого методу українського кінокомпозитора, зокрема його вагомий внесок в кіномузику ХХІ ст. [5]. Один з провідних фахівців України в сфері електронного синтезу звуку І. Стецюк висвітлює характерні риси сучасної кіномузики, наголошуючи на тому, що: «...є музика, яка не трансформується комп'ютером, а від самого початку і принципово створюється технікою» [4]. Фахівець з електроакустичної музики, композиторка А. Загайкевич аналізує досвід створення саундтреків до сучасного українського кіно [1]. А. Казарян у своїй статті «Кіномузика українських композиторів у дослідженнях вітчизняних музикознавців» окреслює праці вітчизняних мистецтвознавців, присвячені особам українських композиторів, їх творчості в кіно [2]. У вітчизняній науковій думці питання створення музики для кіно досліджувались у роботах різних музикознавців, але мало висвітлювався весь процес її створення, тож дана розробка є актуальною на сьогоднішній день.

Використання електронної музики в кіно почалось ще в другій половині ХХ століття, але її намагались поєднувати з акустичною, щоб створити фантастичні образи або нереальні ситуації. Як зауважує Н. Янковська: «Музика в кіно є одним із найважливіших інструментів, за допомогою яких режисер доносить до глядачів головну ідею фільму» [5, 3]. В 70–90-х роках ХХ ст. для створення кіномузики композитору необхідно було професійне студійне обладнання. Фільм «Фарінееллі» (1995), в якому звучала музика Г. Генделя, Р. Броскі та І. Гассе, отримав приз «Сезар» у категорії «найкраще звукове оформлення». Голос барокового співака Фарінееллі діапазоном 2,5 октави у фільмі відтворений за допомогою поєднання голосів контратенора та жіночого сопрано. Однорідності звучання було досягнуто з допомогою цифрової обробки, а процес роботи над звуком тривав 17 місяців. Високотехнологічна робота була виконана в студії IRCAM (Інститут дослідження та координації акустики та музики) в Парижі, що спеціалізується на спектральному підході до музичної композиції. Колишня студентка IRCAM, фахівець з електроакустичної музики, кінокомпозиторка А. Загайкевич згадує: «...коли я вчилася в інституті IRCAM у Парижі, то на одного композитора було дев'ять технічних працівників! Артист повинен відчувати, що він вільний, що він може зробити якийсь об'єкт, якусь конструкцію з інженерним рішенням, і буде з ним представлений на високому рівні» [1]. Інститут окрім дослідження електронної та акустичної музики розробляє фахове програмне забезпечення для композиторів. Одним з важливих його принципів є взаємодія між науковими дослідженнями та музичним виробництвом і розробка програмних засобів для музикантів, композиторів, виконавців і музикознавців за допомогою моделей і прототипів, створених дослідницькими групами в різних сферах, пов'язаних з музикою [3].

Еволюція електроінструментів і створення досконалих музичних програм уможливило написання в наш час музики для кіно за допомогою домашньої студії витрачаючи не місяці, а тижні [2]. В 1996 році фірмою Steinberg створюється віртуальна студійна технологія VST (Virtual Studio Technology), що включає стандарт плагінів звукових ефектів, які підключаються до звукових редакторів, секвенсорів, цифрових звукових робочих станцій. Починаючи з 2010-х років такий формат став одним із найпоширеніших для звукових програм. Програми VST існують не тільки для Windows, а й для macOS та Linux, що є дуже зручним для користувачів. VST-плагіни можуть використовуватися у реальному часі, якщо у композитора є відповідне апаратне забезпечення та звукові карти, що підтримують протокол ASIO. На сьогоднішній день існують три типи VST-плагінів:

1. VSTi – це інструменти, які представлені віртуальними синтезаторами або семплерами, що генерують звук.
2. VST ефекти за допомогою яких здійснюється обробка звукових сигналів.
3. VST MIDI ефекти являють собою VST-плагіни, що обробляють MIDI-повідомлення перед тим, як вони потрапляють на інші VSTi програми або апаратні пристрої.

VST-плагіни завантажуються в програми для роботи зі звуком: Cakewalk Sonar, FL Studio, REAPER, Ableton Live, Cubase, Nuendo, Sound Forge, AVID Pro та інші.

Інструменти VSTi включають програмне моделювання емуляції добре відомих апаратних синтезаторів та семплерів. Зазвичай вони імітують зовнішній вигляд оригінального обладнання та його звукові характеристики, що дозволяє композитору використовувати віртуальні версії пристроїв. Інструменти VST отримують ноти у вигляді цифрової інформації через MIDI і перетворюють у цифровий звук.

Однією з найкращих цифрових робочих станцій (DAW) для сучасних композиторів у сфері кіномузики є Pro Tools, розроблена та випущена компанією Avid Technology для Microsoft Windows та macOS. Вона використовується для створення та виробництва музики, звуку та зображення (саунд-дизайн, аудіопостобробка та мікшування) і, в більш загальному плані, для звукозапису, редагування та майстерингу. Pro Tools працює як окреме програмне забезпечення, так і в поєднанні з рядом зовнішніх аналого-цифрових перетворювачів та карт PCIe із вбудованими цифровими сигнальними процесорами (DSP). DSP використовується для розширення обчислювальної потужності хост-комп'ютера, обробки ефектів у реальному часі, таких як реверберація, еквалізація та компресія, а також з метою отримання якості звуку з

меншою затримкою. Подібно до інших цифрових аудіо робочих станцій, Pro Tools може виконувати функції багатодоріжкового магнітофона і мікшерного пульта.

Отже, з розвитком технології виробництва музики зручність використання та доступність віртуальних інструментів значно зростає. Це вплинуло і на виробниче середовище кіномузики, де віртуальні інструменти застосовуються для створення широкого діапазону тембрів, включаючи звуки симфонічного оркестру. Однією з найкращих технологій для створення кіномузики є Pro Tools, що включає віртуальні інструменти, програмне забезпечення, функції багатодоріжкового магнітофона і мікшерного пульта та інших складових, необхідних для якісного відтворення звучання інструментів симфонічного оркестру.

Література

1. Вовк Т. Алла Загайкевич: “Щоб електроакустична музика існувала, мусять бути твори, концерти, критика й наука”. *Український тиждень*. 2017. № 24 (500). URL: <https://tyzhden.ua/alla-zahajkevych-shchob-elektroakustychna-muzyka-isnuvala-musiat-buty-tvory-kontserty-krytyka-j-nauka/> (дата звернення: 14.05.2023).
2. Казарян А. Кіномузика українських композиторів у дослідженнях вітчизняних музикознавців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 2. С. 242–247. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2014.137983>.
3. Офіційний сайт IRCAM. URL: <https://www.ircam.fr/> (дата звернення: 05.05.2023).
4. Стецюк І. 90% синтезу, або Чого Ви не знали про кіномузику. *Музикант.укр*. 2021. URL: <https://musician.ua/90-sintezu-abo-chogo-vi-ne-znali-pro-kinomuziku> (дата звернення: 14.05.2023).
5. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики : дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2017. 270 с.
6. Furduj B. Virtual orchestration: a film composer`s creative practice : PhD dissertation. Douglas, 2019. 333 p.
7. Salmi J. Using sample-based virtual instruments to produce orchestral strings in film music : bachelor`s thesis. Tampere, 2018. 73 p.

*Дерепаска Богдан Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЗВУКОВА ЕКСПЛІКАЦІЯ – ПЛАН РОБОТИ ЗВУКОРЕЖИСЕРА З АУДІОВІЗУАЛЬНИМ ТВОРОМ

Підготовчий період – відповідальний етап у системі створення кінофільму. Він необхідний для забезпечення художньої якості та раціонального виробництва фільму.

Усі плани і засоби виконання відображаються в постановочному сценарії. У ньому визначається, якими мистецькими та виробничо-технічними засобами передбачається досягти кращих художніх, технічних та економічних результатів.

Поряд з іншими матеріалами до постановочного сценарію входять пооб’єктні карти та звукова експлікація – вони планують виробничу роботу звукооператора та інших членів знімального колективу.

У пооб’єктній карті, крім інших нотаток, вказується рід майбутньої зйомки: синхронна, під фонограму, з наступним озвучуванням.

У постановочному сценарії намічаються сцени, які потребують попереднього запису музики для зйомок під фонограму. Тут же мають бути обумовлені моменти, у яких закадровий звук знаходить свій відбиток у поведінці дійових осіб.

Підставою для звукової експлікації є сценарій. У літературному сценарії звукові ремарки трапляються зрідка. Вказівки про звук зустрічаються у режисерських сценаріях: вказані місця, де передбачається музика, у деяких кадрах намічені певні звукові фактури.

Режисер у сценарії викладає завдання, а звукооператор втілює її в реальних звуках, підбирає або створює звукові фактури, komponує їх.

Вказівки режисера звукооператор реалізує за своїми особистими уявленнями. В одному випадку це збігається із суб'єктивною думкою режисера, в іншому – режисер може не погодитися. Нарешті, обране звукорежисером рішення може й переконати режисера, навіть якщо його початкове бачення (слух) свого задуму було другим.

І літературний і режисерський сценарії повинні давати привід до використання різних засобів кінематографічного вираження, у тому числі й шумів, які зовсім не є прерогативою кінематографа, їх можна виявити і в художній літературі, адже автори романів, повістей, оповідань та поем вдаються до опису звукових явищ, використовуючи їх як художні образи. Сценарій прямо призначений для перетворення на фільм, представить який без звуків немислимо.

Не лише сценарій, а й літературне джерело, якщо йдеться про екранізацію, може дати звуковій експлікації корисний матеріал. Не всякий кінодраматург зверне на нього увагу, але через свою професійну чуйність його вловить звукорежисер і перекладе мовою реальних звуків.

Немає певної та єдиної форми викладу звукової експлікації. Різні звукорежисери роблять це по-різному, як їм зручно.

Ще на етапі детальної розробки задуму режисер у своєму сценарії продумає та пропише, де у його творі, у яких сценах та уривках дії має звучати музика. Він із самого початку задає характер усього музичного рішення фільму чи передачі у своїй уяві та записує його словесно у режисерському сценарії. Але це не догма, а посібник до дії. У ході зйомок та монтажу може народитися зовсім нова музична побудова твору.

Композитора на великий фільм іноді запрошують від початку роботи, в перед знімальний, підготовчий період і він починає писати основні музичні теми. Буває, що робота з композитором входить у активну фазу у розпал зйомок, інколи ж на етапі монтажу і Post Production.

Реальна підготовка до підбору та запису будь-якої музики починається з того, що режисер точно за змонтованим зображенням визначає остаточно, де і яка за характером повинна звучати музика. І не менш важливо, де вона повинна починатися та закінчуватися у кожному уривку. Режисер визначає та задає тривалість звучання кожної теми її хронометраж.

Звуковий дизайн чи саунд-дизайн – вид творчої діяльності по моделюванню звукових просторів і створенню спеціальних звукових ефектів для екранних і мультимедійних творів.

Складно представити кіно, презентації, кліпи і будь-які інші відеоролики без звукового оформлення. Лідером з кількості елементів саунд-дизайна, безумовно, являються фільми. Діалоги, музичний фон, звукові спецефекти доповнюють картинку і допомагають створити потрібний настрій. Аудіооформлення відеоряду це і є саунд-дизайн. За цим терміном ховається професійне озвучування: дубляж, закадрові голоси, музичний супровід, sfx.

Звук став одним з найбільш важливих засобів художньої виразності в кіно, приніс на екран свою власну інформацію, збільшивши загальну щільність подання матеріалу з екрану, ускладнивши сприйняття і створення творів, вплинувши на темп монтажу.

Звуковий кінематограф, маючи справу з двомірним екранним зображенням і тривимірним звуком, що виникає в просторі кінозалу, додав нові засоби в систему екранної виразності. Нині телебачення (реклама, музичні кліпи, відео) істотно трансформує візуальну мову екрану: окремий кадр втрачає свою самоцінність, просторові кадри майже зовсім зникають, на зміну монтажу просторових перспектив приходять маніпулювання окремими деталями статичних сцен.

*Дьяченко Володимир Валерійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного продакшну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КРОСМИСТЕЦЬКІ РЕТРОСПЕКТИВИ ЗВУКОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ (XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ)

Формулою інновацій та розвитку в галузі музичного мистецтва в кожній з культурних епох стає перетин мистецьких галузей, утворення нових засобів виразності, поєднання елементів, технологій, підходів, культурних та субкультурних течій, музичних інструментів тощо. Аналогічно важливою є залежність мистецьких технологій від еволюції технічних засобів, тембральні та технічні можливості яких корелюють з інтересами виробника у продажі зручного та привабливого для покупців інструмента.

Культура відпочинку тісно пов'язана з різними мистецькими напрямками, у тому числі і музичним, який природно поєднується з субкультурними течіями, концертом, танцем, клубами та ресторанами, а також окремими напрямками музичних творів для пасивного відпочинку, медитації тощо. Фактично, потреби людини у самовираженні, відпочинку та естетичному задоволенні, які стають рушієм еволюції мистецтв та нових мистецьких звукових технологій, конкретизують ретроспективні лінії наукових розвідок в цьому дослідженні.

Зазначимо, що в наявних наукових працях з історії музики, танцю, мистецьких звукових технологій, а також звукорежисури, репрезентовано низку кореляцій, зокрема:

- між культурними потребами спільноти, музичним стилем, танцем та темпом;
- між музичним інструментарієм, тембром і стилем;
- між виробництвом нових видів звукового обладнання та музичних інструментів і змішування ознак (властивостей) музичних стилів, додаванням нових засобів тембральної виразності в сучасній музиці та, як наслідок, виникненням нових стильових напрямів, нових звучань.

Музичне мистецтво як рушійний чинник відпочинку та дозвілля є фактором естетичного та психологічного розвантаження людей. Так, клубна культура, танці, театри, кіно, телебачення тощо та субкультурі молодіжні течії (рок-панк, емо тощо) спродукували виникнення (ресинтез) нових музичних стильових напрямів. Натомість нові звукові мистецькі технології, серед яких електронні та електроакустичні музичні інструменти, аналогове і цифрове звукове обладнання, виступають у якості додаткових засобів музичної виразності, тембро-темпоритмічними утворювачами нових форм звучання сучасної популярної музики. Своєю чергою, такий кроссмистецький синтез та дуалізм мистецтв із різними формами звукових технологій в XX столітті стає вирішальним для тембрології і темпоритму XXI століття.

Вирішальним для нашого дослідження стає природний взаємозв'язок музичного і танцювального мистецтв, які поєднуються культуруотворюючими темпоритмічними чинниками. Окрім того, релевантним вважаємо вплив ринкових попиту і пропозицій на розвиток музичного інструментарію та технологій звукозапису. Останній стає певним замкнутим циклом, який штовхає колесо прогресу звукових мистецьких технологій та сучасного музичного мистецтва. Саме тому доцільним у контексті аналізованої проблематики вважаємо виділення таких репрезентативних періодів: 1890–1930 рр., 1930–1950 рр., 1950–1980 рр., 1980–2000 рр., 2000 рр. і сучасність. Розглянемо кожний з вищезазначених періодів докладніше.

1. 1890–1930 рр.

Кінець XIX та початок XX століття (1890–1930) позначені класичними формами музичного і танцювального мистецтва, механічним звукозаписом із перетворенням звукових коливань (рупор, мембрана, голка) в механічні, які фіксувались на поверхні певного носія (телеграфон, восковий валик і фонограф, потім – грамофонна платівка). Танцювальне

мистецтво представлене здебільшого бальними формами, такими як регтайм, чарлстон, танго (Вернон та Ірен Касл), фокстрот, джаз. Різновид танцю задавав темпоритмічну основу однойменним музичним напрямам (творам): до прикладу, 120-144 ударів за хвилину (далі – bpm), чарльстон міг виконуватись близько 200-220 bpm.

Поряд із класичними музичними формами та великими оркестровими складами невеликі акустичні колективи виконують популярні танцювальні мелодії (варто згадати про витоки джазу, Новий Орлеан (диксиленд) тощо). Так, 1920 роки позначені початком ери електричного звукозапису. З'являються перші електронні інструменти (терменвокс). В сфері танцювальних напрямів набувають популярності джаз, свінг, біг-бенд, бугі-вугі, а темпи тримаються в колі 140–200 bpm.

2. 1930–1950 pp.

1930 роки позначаються першими електронними системами змішування, початком ери застосування мікшерних пультав, мікрофонів та акустичних систем. В листопаді 1931 року в Лондоні, в районі Сент-Джонс-Вуд компанією EMI відкривається студійний комплекс «Еббі-Роуд», де пізніше запишуться такі легендарні рок-групи, як The Beatles, Duran Duran, Mike Oldfield, The Shadows, Pink Floyd, Oasis, U2, Keane і Travis. На Кубі в той же час зароджується танцювальний напрям мамбо, який пізніше з'явиться в Америці в 1950-х роках.

В 1930-х на світ виникають перші електроакустичні гітари, а відповідно 1940-ві характеризуються початком рок музики: рок-н-рол та ритм-енд-блюз. 1940 роки позначаються інтеграцію технологій стерео звуку, які були започатковані у 1932 році А.Блюмлейном в студії звукозапису «Еббі-Роуд». В танцювальній культурі на той момент популярні такі танці, як рок-н-рол, джайв та твіст із темпами 160-190 bpm.

3. 1950–1980 pp.

У 1950–60-х роках з'являються електронні синтезатори, драм-машини та автоматизація ритму, а також починається історія таких фірм, як Фендер та Маршал (комбопідсилювачі та електрогітари). В 1956 роках компанія RCA випускає в продаж перший великий аудіомікшер для студій звукозапису і радіо. В танцювальній та музичній сферах продовжують популярність такі напрями, як рок-н-ролл та джайв із темпами 160-190 bpm, а також стає популярним американське мамбо із темпами 188–204 bpm.

1960-ті роки починається епоха мінітюаризації технологій магнітного звукозапису, яка починається з касет. В музиці на перший план починають виходити хард-рок та напрями популярної музики, в основі аранжування яких синтезатори та електронні барабани – наслідок появи у 1950-х електронних синтезаторів та драм машин.

У 1960-х і 1970-х роках з'явилися різні танцювальні стилі: музика «Бітлз» (Д. Мартін, гітара Epiphone Les Paul тощо), «Мотаун» і диско. Темпи варіювалися залежно від конкретного танцювального стилю, проте диско танці, такі як хастл, зазвичай коливалися від 100 до 130 ударів на хвилину. Натомість зародження хіп-хоп культури, яка приходить з Ямайки у 1967 році та стверджується в кінці 1970-х, приносить із собою брейк-данс та інші стилі хіп-хоп танців.

У 1970-х також з'являються перші мікшери з вбудованими еквалайзерами, комутаторами та іншими функціями для змішування і обробки звуку, що в комбінуванні з монтажем магнітних, а пізніше цифрових фонограм, збільшує творчі можливості та звукотехнічні інструменти виразності звукорежисера.

4. 1980–2000 pp.

В 1980–1990-х роках настає ера цифрового (компакт-диск) та електронного звуку. Поява цифрового командного протоколу MIDI в комбінації з електронними та цифровими інструментами створила унікальні можливості переносу темпоритмічних та тембральних паттернів між різними музичними стилями, утворюючи нові напрями. Поширення електронної музики в цей період призвело до появи стилів, таких як: техно, хаус, грандж, рейв і транс. Танці в клубах і на рейвах стали популярними, і вони часто характеризувалися швидким темпом і рухами, відповідними електронній музиці. В танцювальній сфері побутують рейвінг, тектонік, хіп-хоп, брейкданс. Темпи в електронній танцювальній музиці можуть сильно

відрізнитися але техно найчастіше знаходяться в діапазоні 120–140 BPM, тоді як транс може досягати більш високих темпів. R'n'B музика 1980-х включала в себе широкий діапазон темпів, від балад 70 bpm до 110–120 bpm для танцювальних R'n'B-композицій. Попмузика та диско могли варіюватись від 90 bpm до 130 bpm та вище.

Завдяки популяризації електронної музики з'являються клубні (Vogue, R&B, go-go тощо) та вуличні (хіп-хоп, брейк-данс тощо) танці. До прикладу, в своїй творчості Майкл Джексон актуалізував такі танці, як: класика, фанк, локінг, папінг, степ, джаз і хіп-хоп тощо. Для вуличних танців притаманна імпровізація і взаємодія з глядачем та іншим танцівником.

Загалом, за цей період творчість і постійні пошуки таких музикантів та гуртів, як Бітлз, Д. Мартін, М. Джексон, Г. Ф. Караян (та інших відомих артистів) призводить до їх співпраці із фірмами виробниками та появи великих багатоканальних мікшерних пультів, магнітофонів, компакт-диску тощо. Процес розвитку звукових технологій стає невіддільним.

У 1990-х роках в танцювальних мистецтвах з'явився новий джек-свінг (Нью-джек-свінг в музиці) і сучасний R'n'B. Темпи варіювалися, однак можна було знайти балади на 70-80 bpm, середньотемпові треки на 90-110 BPM і танцювальні R&B пісні на 100–120 bpm. В 2000-х домінують сучасний танець та електронна музика (EDM).

Сучасний танець – це широкий стиль, що зазнав впливу різних жанрів і не має певного темпу чи метру. Він охоплює широкий діапазон темпів, від повільних і ліричних до швидких і динамічних, залежно від хореографії. Натомість електронна танцювальна музика (EDM) включає різні стильові напрями з різними темпами. До прикладу, хаус-музика часто має темп близько 120-130 ударів на хвилину, тоді як драм-н-бейс може досягати 160-180 ударів на хвилину і більше. На музичному ринку набирають обертів популярності хіп-хоп та дабстеп.

Звукові технології на початку XXI століття здійснюють чергову цифрову революцію та рухаються в сторону мініюаризації й зручності, здешевлення та доступності. Стрімко розвиваються інтернет, виникає мережевий формат передачі аудіо MP3, появляються музичні робочі станції, програмні синтезатори та семплери, MP3 плеєри (ейрпод), міні диски, а формат аудіо CD до 2010 років стабільно входить в наше життя.

Стилі електронної танцювальної музики трансформуються та отримують нове життя. Серед них: хаус (120–130 bpm), драм-н-басс (160–180 bpm). R'n'B-музика продовжує розвиватись, тембр аранжування ще знаходиться між старим напівакустичним форматом та майбутнім повністю електронним звучанням із звуками Roland-808, які в подальшому у 2010-х на перетині хіп-хопу та R'n'B народжують музичний стиль треп.

Темпи R'n'B в 2000-х охоплювали широкий спектр. Балади часто коливалися в межах 60–80 ударів на хвилину, середньотемпові треки – 90–110 ударів на хвилину, а швидші, більш оптимістичні R'n'B-пісні могли досягати 100–130 ударів на хвилину і більше. Також в нульові з'являються нові стилі танців, такі як контемпорарі, лірікал хіп-хоп та інші, які використовують сучасні музичні течії та хореографію.

5. 2000 рр.

В 2000–2010 та 2020-ті роки бурхливий розвиток звукових комп'ютерних технологій відкриває нові простори творчості перед звукорежисером і музикантами. Швидкість, зручність, портативність, можливості оперативного виправлення проблем із виконанням, звукозаписом та аранжуванням, навіть виправлення окремих вад музичного балансу на рівні готової фонокомпозиції – все це піднімає сучасного музичного продюсера на рівень музиканта, співавтора, вторинного інтерпретатора музичного твору.

6. Сучасність.

Поява в 2020-х роках штучних нейронних мереж та технологій штучного інтелекту ще більше розкриває простори творчості та перекладає виконання рутинних технічних процесів на комп'ютерні системи. Однак не дивлячись на потужність сучасних мистецьких звукових технологій, широкого ринку звукового обладнання (попиту та пропозицій), як і в попередні століття, у людини залишається потреба у естетичному відпочинку, дозвіллі, пасивному та активному психологічному розвантаженні, проявах творчої особистості у різноманітних

формах музичного та танцювального мистецтва, в яких тембр, темп, ритм є рушійною силою для емоційного сприйняття художніх мистецьких форм та образів.

Література

1. Kassing Gayle. History of Dance: An Interactive Arts Approach. Human Kinetics, 2007. 330 p.
2. Snoman Rick. Dance Music Manual. 3rd edition. Burlington, MA: Routledge, 2013. 536 p.
3. Appen Ralf von, André Doehring, i Allan F. Moore. Song Interpretation in 21st-Century Pop Music. Routledge, 2016. 341 p.
4. Boffone, Trevor. Renegades: Digital Dance Cultures from Dubsmash to TikTok. Oxford University Press, 2021. 193 p.
5. Лазарев Сергій Георгійович. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина ХХ-початок ХХІ століть) : монографія. Nacional'na muzyčna akademija Ukraïny imeni PI Čaikovs'koĥo, 2019.
6. Черевко Катерина Петрівна. «Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів ХХ – початку ХХІ століття (до питання методології аналізу).» Автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2012, 20 с.

Карась Микола Васильович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЗВИТОК БАГАТОКАНАЛЬНОГО ЗВУКУ ТЕХНОЛОГІЇ DOLBY

Компанія Dolby Laboratories була заснована у 1965 році Реєм Долбі і здійснила «революцію» в технології звукозапису. В середині 70-х років століття компанія запропонувала нову технологію передачі звукової доріжки у фільмах – оптичним способом на 35 міліметрової кіноплівці. Цей формат з чотирма звуковими каналами отримав назву Dolby Stereo: у двох передніх кодувались сигнали для лівого та правого каналів, де передаються музика та ефекти, у центральному передньому – діалоги, а у тиловому Surround – ефект просторової звукової атмосфери.

У 80-х роках широке поширення набуває побутова відеотехніка і, відповідно, відеозапис зі стереозвуком. Апаратура, яка могла розкодувати інформацію тилового каналу, почала маркуватися логотипом Dolby Surround, а трохи пізніше з'явилися побутові декодери Dolby Surround Pro Logic, здатні розшифровувати також і центральний канал.

Наприкінці 80-х – початку 90-х років компанія Dolby Laboratories революціонізувала побутові пристрої розваг шляхом впровадження систем «домашнього театру» Dolby Surround, а пізніше і Dolby Pro Logic. У побутових пристроях в основному використовується технологія Dolby Stereo для відтворення з відео стрічок і лазерних дисків (під лазерними дисками маються на увазі LaserDisc, тобто «великі» відео лазерні диски). Ці системи дозволяли глядачам використовувати вдома ту ж саму чотири канальну конфігурацію, що і в кінотеатрах.

Dolby Laboratories відома, перш за все, технологією Dolby Digital (інша назва - AC-3, Audio Code - 3), яка надає 5.1-канальний звук як для кінотеатрів, так і для домашніх переглядів. Системи Dolby Digital (AC-3) вийшли на новий рівень, надаючи шість каналів кристально чистого об'ємного цифрового звуку. Лівий, центральний і правий фронтальні канали дозволяють точно визначити позицію джерела звуку на екрані. Окремі лівий і правий тиліві бічні канали забезпечують фільм оточуючими звуками, а додатковий низькочастотний канал додає напруження дії на екрані.

Dolby Laboratories намагається дотримуватися правила забезпечення сумісності форматів, і тому навіть найсучасніші ресівери з Dolby Digital Surround EX все ще здатні декодувати старий добрий Dolby Surround.

З 2010 року починає розповсюджуватись нова версія цього стандарту, Dolby Digital Surround EX. Головною особливістю цієї технології є підтримка додаткового surround-каналу

(тилового) для якого один (6.1-канальна система) або кілька (7.1-канальна) динаміків встановлюються безпосередньо позаду слухача.

Також є більш екзотичні рішення від Dolby, наприклад, Dolby Headphone, вона дозволяє імітувати (досить реалістично) просторове звучання у звичайних стереонавушниках. Користувачеві при цьому пропонується обрати розмір віртуальної «кімнати для прослуховування».

Технології Virtual Dolby Surround і Virtual Dolby Digital, а також їх нові, більш сучасні втілення – Dolby Pro Logic II Virtual Speaker і Dolby Digital Virtual Speaker – дозволяють імітувати просторове звучання за допомогою звичайної 2.0- або 2.1-стереосистеми. Surround-ефект за таких обставин створюється при точному розміщенні колонок і формуванні процесором звукової картини з урахуванням їх розташування в кімнаті.

Акустика Dolby Atmos – нова технологія для створення бездоганного звуку, який презентували у 2012 році. Домашній кінотеатр Dolby Atmos – це унікальний формат об'ємного звучання. Цей новий стандарт став по-справжньому революційним, оскільки допомагає насолоджуватися переглядами фільмів із реалістичним звуком, не виходячи з дому. Його використовують усі цінителі якісного аудіоконтенту. Раніше звукове обладнання розвивалося за рахунок збільшення кількості каналів, тож нові фільми були поділені на окремі об'єкти. Звукорежисери кіностудій разом із виробниками аудіотехніки давали докладну інструкцію про те, як розмістити аудіосистему під час перегляду. Реалізувати їх рекомендації в домашніх умовах було нереально, тому вони здійснювались лише у великих кінотеатрах.

Розробник, який створив стельові колонки Dolby Atmos, не став розділяти діапазон аудіо шляхом нарощування кількості каналів. Його задум полягав у тому, щоб вся увага була зосереджена на самому джерелі звуку у відео. Завдяки цьому кіностудіям більше не потрібно було зводити багато доріжок. Їм було достатньо лише задати траєкторію переміщення об'єкта та його гучність. Робота з розподілу навантаження до динаміка була спрямована на спеціальний процесор. Крім цього, Dolby Atmos комплект був доповнений головками, спрямованими нагору. Це дозволило відбивати хвилі від стелі, відтворювати більш достовірний звук і відмовитися від кріплення окремих аудіо компонентів.

Багато користувачів по всьому світу віддають перевагу колонкам Dolby Atmos, тому що вони мають такі переваги:

- видача чистого 3D-звуку, який перетворює глядача на учасника подій на екрані;
- відсутність необхідності у ретельному плануванні розміщення апаратури (переміщати джерело звуку можна по всьому простору);
- можливість відмовитися від кріплення динаміків на стелі;
- не потрібно розділяти смуги на безліч каналів;
- сигнал використовує всі динаміки, незалежно від їх кількості.

Презентували Dolby Atmos у відомому голлівудському кінотеатрі Dolby Theatre в квітні 2012 року. За півроку після цієї демонстрації за новим стандартом працювало 25 кінотеатрів, а в 2013 році їх кількість перевищила три сотні - як бачимо, професійний ринок тут же виявив інтерес до нового стандарту. Зрозуміло, що виробники домашньої техніки також не залишилися осторонь – підтримка Dolby Atmos з'явилася у деяких моделях AV-ресиверів таких компаній як Onkyo, Integra, Denon, Marantz, Pioneer, Yamaha.

Про головну відмінність Atmos від інших нині існуючих багатоканальних стандартів в інтерв'ю американському журналу Sound & Vision розповів Брет Крокет (Brett Crockett), директор лабораторії звукових досліджень Dolby: «Dolby Atmos це перша аудіосистема для кінотеатру, яка базується не на каналах, а на аудіооб'єктах. Кожен звук відповідає певній сцені - плач дитини, падіння вертольота, гудок автомобіля - це все аудіооб'єкти. Кінорежисери, використовуючи Dolby Atmos, вирішують, де саме знаходиться джерело звуку і як він буде переміщатися по ходу сцени. Це дозволяє сконцентруватися тільки на самому об'єкті».

В даний час компанія «Dolby Laboratories» розробляє систему Dolby Atmos для домашніх кінотеатрів. Новий формат враховує всі «неприємності» звичайних приміщень з малою кількістю колонок та їх якістю тощо. Однак більшість виробників поки анонсували

підтримку нового формату тільки для старших AV-ресиверів з конфігураціями 9.2 або 11.2. Насправді Dolby Atmos цілком нормально працює і з 8-канальними системами (7.1). Так що при покупці нового ресивера з Dolby Atmos можна обійтися поточною системою, а коли прийде бажання отримати ще більше «тривимірності» - докупити і встановити відсутні колонки (сабвуфер або стельові системи).

Отже, технологія Dolby компанії Dolby Laboratories дозволила розвинути звуковий контент сучасної індустрії кіно, утворила якісно новий багатоканальний стандарт звукозапису та формат об'ємного звучання, який перетворює глядача на учасника подій кінотвору та дозволяє насолоджуватися реалістичним звуком, навіть не виходячи з дому.

*Комар Володимир Олександрович,
старший викладач кафедри музичного продакшну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЗВУКОРЕЖИСУРА В ПЕРІОД ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ В УКРАЇНІ В 2022–2023 рр.

У галузях звукорежисури за період від початку повномасштабної війни відбулись значні зміни. Слід відмітити, що відтік фахових кадрів з галузі відбувається давно, ще з періоду карантину, коли внаслідок значного зменшення кількості роботи насамперед в концертній звукорежисурі через закриті театри, концертні майданчики, кафе та ресторани, конференц-зали, клуби тощо. Фахівці почали шукати роботу в інших галузях, а багато малих та середніх фірм, що надають послуги оренди сценічного обладнання та працівників для його обслуговування, розпродавали майно і закривались. З початком же повномасштабної війни ці процеси посилювались.

Особливістю праці в цій галузі є факт, що найбільш відомі й затребувані фахові концертні звукорежисери, що працюють з представниками масового сегменту музичного мистецтва, мають роботу майже завжди, але й багато з них в період карантину не мали роботи, що спровокувало виїзд артистів та фахівців за кордон.

З початком повномасштабної війни відтік кадрів не припинився. Багато фахівців чоловічої статі, яка традиційно переважає в звукорежисурі, їдуть за кордон на гастролі з концертними групами і не повертаються назад. Велика кількість приватних театральних, концертних труп та агенцій з надання послуг з організації концертів, свят, припинили свою діяльність. Починаючи з другої декади 2022 р. і дотепер, деякі виробничо-концертні групи та індивідуальні фахівці державних закладів в галузі почали гастролювати лінією фронту.

З початку 2023 р. спостерігається репетиційний процес, оновлення репертуару в багатьох театрів, поступово відновлюється гастрольна діяльність, залишаючись на рівні 25-40% від загального рівня гастрольної діяльності концертних, сценічних, театральних організацій, якщо порівнювати її з до карантинним періодом.

Слід відмітити, що змін зазнала і форма багатьох заходів – що стосується виступів музичних виконавців та колективів тепер, це доволі часто не концерти в класичному вигляді, а виступи на волонтерських, благодійних заходах задля збору коштів на потреби війни та для тих людей, кому зараз найважче.

Спостерігається також гастрольна діяльність артистів, але самі ж артисти говорять про малу явку глядачів на їх концерти в великих залах. Що стосується корпоративних та приватних малих та середніх заходів – вони все ж проводяться, хоча відбуваються закрито, без розголосу та в приватній атмосфері. Також зазначаємо, що деякі нічні клуби ігнорують вимоги військового часу і працюють під час комендантської години.

Незважаючи на активний розвиток та поступову диференціацію стилів у музичній індустрії України, звукорежисери, що працюють в галузях студійного виробництва музики, аудіальних товарів, часто змушені перекваліфіковуватись та працювати на міжнародних

онлайн-біржах праці та платформах. В контексті звукового дизайну, ігрового дизайну – важко сказати, але в сфері також відбулось певне скорочення.

Що стосується звукорежисури кіно і телебачення – активний процес регенерації галузі кіновиробництва зупинився, але все ж в період повномасштабної війни, починаючи з другої половини 2022–2023 рр., продовжились зйомки серіального виробництва, документалістики, невелика кількість фільмів за кошти міжнародних грантів все ж знімається.

У 2022 р. відбулось значне (до 80%) скорочення штатів на каналах найбільших вітчизняних медіагруп та холдингів, в той час як багато приватних телеканалів припинили свою діяльність. Робота вельми багатьох звукорежисерів, художників зі світла, операторів в рамках прокатної діяльності та організації шоу-програм різного масштабу від медіа холдингів під час повномасштабної війни значно знизилась. Більшість місцевих локальних телеканалів також припинили трансляції, але з другої половини 2023р. спостерігається їхня активність в цифровому середовищі. Активно працюють також малі й великі студії з озвучування / переозвучування кінофільмів.

В державних установах та організаціях для фахівців мистецько-технологічних відділів є бронь від призиву в збройні сили України, але кількість таких осіб нам наразі не відома.

Звукорежисура в Україні переживає важкі часи, але ми віримо, що з нашою перемогою вона значно активізується.

Маринін Артур Євгенович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІННОВАЦІЙНА ТЕХНОЛОГІЯ КОНТРОЛЮ ЗВУКА КОМПАНІЇ MUSICFY

У цьому дослідженні розглянуто питання музичної технології в поєднанні з штучним інтелектом компанії Musicfy. Розкрита інноваційність нових можливостей, що надають музикантам і продюсерам надзвичайний рівень контролю над генерацією звуку, і як це може вплинути на процес створення музики, відкриваючи нові шляхи для творчості та експериментів.

Найдавніші експерименти поєднання музики та техніки починаються понад сто років тому. В пошуках розширення творчих меж в другій половині минулого століття з'явилися нові напрямлення: технічна, магнітофонна музика, computer music. Тоді різні композитори і дослідники, такі як Я. Ксенакіс, Х. Айзексон, О. Мессіан, К. Штокхаузен, П. Булез, Л. Беріо, Дж. Кейдж намагались створити нові форми виразності творчої думки. Одна з фундаментальних ідей була в використанні обчислювальних методів для створення музики. Ці ранні експерименти включали математичні та імовірнісні алгоритми, стохастичні моделі, які передбачають можливість переходу з одного музичного стану в інший, дозволяючи створювати послідовності, що демонструють відчуття порядку та непередбачуваності в створенні музичних структур. Перші роки алгоритмічної композиції були відзначені значними проблемами та обмеженнями. Комп'ютери були набагато менш потужними, ніж сучасні машини, а їх програмування було трудомістким і технічно складним. Композиторам доводилося тісно співпрацювати з вченими-комп'ютерниками, щоб створити необхідні програми для створення музики. Ця співпраця відіграла вирішальну роль у розвитку алгоритмічної композиції [1].

В цей новаторський період було закладено основу в використанні комп'ютерів та алгоритмів у музичній композиції. Першопрохідцями цього руху стали американські композитори-вчені Л. Хіллер та Л. Айзексон. Композитори 1950-х та 1960-х років використовували алгоритмічну композицію як засіб інтелектуального та художнього дослідження. Вони прагнули кинути виклик традиційним уявленням про авторство та творчість, стираючи межі між вкладом людини та машини у музику. У наступні десятиліття технології вдосконалювалися, і композитори продовжували розширювати межі можливого

музикою з допомогою алгоритмів, магнітофонів, комп'ютерів та інноваційних програмних інструментів. [2]

Сьогодні штучний інтелект досяг значних успіхів у революційному процесі виробництва музики, особливо у створенні людських голосів, звуків та музичних інструментів. Цей технологічний прогрес має потенціал значно поліпшити і оптимізувати індустрію музичного виробництва декількома способами. Компанії інтенсивно працюють над тренуванням та навчанням алгоритмів своїх машин. Деякі з них спрямовані на спрощення та відсторонення людини від творчої думки. Інструмент, про який ідеться, має на меті не замінювати знання та творчість, а допомогти виражати творчу думку.

Компанія Musicfy заснована влітку 2023 року, однак попри такий короткий термін має на цей час вже багато прихильників серед саундпродюсерів. Основний напрямок компанії сконцентрований на роботі штучного інтелекту (ШІ) з голосом. Ви можете завантажити власний голос для перетворення його в різні варіації, або створити абсолютно з нуля власну модель за допомогою цього інструменту. Модель може звучати ідентично до вашого голосу або будь якої існуючої людини. Другий напрямок компанії на перший погляд немає нічого особливого, там використовуються технології як і в попередньому голосовому помічнику, який за допомогою тренувань клонує надані вами голоси, однак маленька деталь розкриває зовсім інший потенціал цієї технології: будь які звуки можуть використовуватись як повноцінний інструмент за допомогою голосу [3].

Генерація звуку на основі голосу та штучного інтелекту надає музикантам та продюсерам безпрецедентний рівень контролю. Вони можуть точно відобразити кожен аспект музичного виразу наспівуваного голосом: від висоти тону до мелізмів та найдетальнішої артикуляції, які роблять особливою будь яку мелодію. Такий гнучкий рівень контролю дає змогу саундпродюсерам точніше реалізувати своє творче бачення. У музикантів часто виникають ідеї, що надихають, але які складно втілити в реальність. Генерація звуку за допомогою цього інструменту може подолати розрив між натхненням та реалізацією, полегшуючи артистам втілення своїх концепцій у повноцінну створену музику. Це може змінити правила гри для творчого самовираження та експериментів. Звуки, виражені голосом в тандемі з штучним інтелектом, можуть компенсувати технічні обмеження. Наприклад, музиканти, які не мають доступу до рідкісних, дорогих або незвичайних інструментів, синтезаторів або просто вподобаного будь де звуку, можуть використовувати цю технологію не тільки для точного відтворення, але й так, щоб він звучав природно і мав всі способи виразності як і людський голос. Така демократизація звуку дозволяє більшій кількості артистів досліджувати, створювати та урізноманітнити свої музичні стилі. Ця можливість може бути особливо корисною для незалежних художників та невеликих студій з обмеженим бюджетом. Є ще одна перевага, яка непомітна для більшості людей. Людям з інвалідністю не так просто сьогодні займатись та писати музику, навіть якщо у них є здібності. В сучасній музичній індустрії закріплена висока планка щодо продакшну, і органічний звук конкурентоспроможного продукту має досить багато детальних технічних налаштувань. Однак у всіх є голос, і навчившись ним професійно керувати, ви можете без зайвої допомоги відтворити вашу музичну фантазію саме так, і з тими інструментами, які вам до вподоби.

Важливо зазначити, що роль будь яких технологій у створенні музики часто доповнює людську творчість та досвід. Звуки та голоси, що генеруються штучним інтелектом, — це інструменти, які можуть дати музикантам та продюсерам можливість більш ефективно та точно реалізовувати свої мистецькі задуми. Оскільки технологія штучного інтелекту продовжує розвиватись, вона, ймовірно, стане незамінним ресурсом у процесі виробництва музики, відкриваючи нові захоплюючі можливості для творчості та інновацій.

У дослідженні ми розглянули музичну технологію зі штучним інтелектом компанії Musicfy як інноваційний інструмент в музичному продакшні. Ця технологія надає музикантам та саунд-продюсерам новий рівень контролю над відтворенням звуку. Вона дозволяє точно зображати кожен аспект музичної фантазії, полегшує втілення творчих бачень, допомагає музикантам подолати фізичні обмеження, розрив між натхненням та реалізацією, відкриваючи

нові можливості для самовираження та експериментів. Musicfy відкриває нові горизонти для музичної індустрії, забезпечуючи інновації, демократизацію звуку та більше можливостей для вираження музичної ідеї. Справжнє відкриття можливостей, які штучний інтелект може надати у музичному світі, тільки починається, і ця технологія обіцяє продовжувати трансформувати і розширювати музичну творчість у майбутньому.

Література

1. Когоутек Ц. Техніка композиції в музиці ХХ століття. Прага, 1965.
2. Lejaren Hiller and Leonard Isaacson Publish the First Book on the Use of a Computer to Compose Music. URL: <https://historyofinformation.com/detail.php?entryid=995> (дата звернення: 08.09.2023).
3. Musicfy. URL :<https://musicfy.lol/blog> (дата звернення: 08.09.2023).

*Носенко Олексій Васильович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АНАЛІЗ ІМЕРСИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Імерсивні технології в музичному мистецтві впроваджуються із метою досягнення більших вражень у слухача музики із залученням різних органів відчуттів. Це стосується не тільки органів слуху, а всього спектру відчуттів для більш глибоких і точних емоцій. Багатосенсорність сприйняття імерсії підтверджує і дослідник О.І. Губернатор: «Специфікою імерсивних культурних практик є використання занурення (імерсії) як основного виражального прийому, тобто створення унікальної ситуації на основі мультисенсорного залучення людини в середовище, що надає глядачеві/користувачеві можливість когнітивного занурення в запропоновану медіареальність та активного сприйняття емоційного аспекту культурного артефакту. Імерсія є основою виражальних властивостей багатьох сучасних культурних практик, що свідчить про синтетичний, властивий всім видам мистецтва характер» [2, 18].

Імерсивні технології у музичному мистецтві стрімко розвиваються у всьому світі. В Україні під час повномасштабного вторгнення грантові державні і приватні програми не мають категорій імерсії, а тим більше імерсивних технологій у музичному мистецтві. Частіше реалізація імерсивних проєктів в Україні є приватною ініціативною та знаходиться на рівні перформансу. Це стосується передусім візуальних проєктів: артінсталяцій, театральних вистав, кінофільмів. Але попит українських споживачів музичного мистецтва і отримання європейського практичного досвіду імерсії в музиці йдуть в ногу із часом, тому в найближчому майбутньому застосування імерсивних технологій в українському музичному мистецтві очевидна і перспектива.

Упровадження імерсивних технологій у музичному мистецтві було викликане різними аспектами:

- стрімкий технічний прогрес, дигіталізація зокрема;
- вимога споживача нових рівнів вражень від мистецтва;
- пошук нової форми самовираження в мистецтві.

В праці про розвиток сучасних цифрових технологій в українському мистецтві Б. Гранатирко, С. Леонтьєв і Т. Чулкова зазначають: «Сьогодні в Україні поступово набувають розвитку та популярності імерсивні технології – доволі новий та комплексний феномен, який вплинув майже на всі культурні індустрії. Вони з'явилися на початку ХХІ століття як результат розвитку креативної економіки, що базується саме на залученні споживачів через емоції та розваги» [3, 82].

Появу імерсії в мистецтві почали розглядати і описувати наприкінці ХХ століття: «Поняття імерсивне переживання (або потокове переживання) вперше було запропоноване М. Чикзенміхайї в 1975 р. і дослідник визначив його як стан, в якому індивіди можуть тривалий час зосереджуватися на певній діяльності і повністю в неї занурюватися. При

виникненні цього стану людина відчуває себе схвилюваною і щасливою, тому буде прагнути підтримувати контакт з імерсивним об'єктом» [4, 103].

Для реалізації імерсії в музичному мистецтві використовують такі технології:

1. Віртуальна реальність (VR): VR-технології дозволяють користувачам занурюватися у віртуальний світ, в якому вони можуть відчувати себе на концерті або в студії запису. VR-додатки для музики дозволяють слухачам переживати музику в новому форматі.

2. Аугментована реальність (AR): AR-технології додають віртуальні об'єкти або інформацію до реального світу користувача. В музиці AR може використовуватися для створення інтерактивних концертів або розширених музичних вражень.

3. 3D-звук: Ця технологія створює звукові простори, які оточують слухача з усіх сторін. Вона може бути використана для створення ілюзії того, що музика оточує слухача, як це можливо на живому концерті.

4. Системи аудіореаліті: Це об'єднання AR і 3D-звуку, що дозволяє слухачам відчувати музику у відчуттях і звуках, які існують у їхньому власному просторі.

5. Музичні інтерактивні інсталяції: Це виставки або інсталяції, які використовують музику та інтерактивність, щоб викликати особливі емоції у відвідувачів.

6. Сенсорні аудіосистеми: Технології, які використовують сенсори, щоб реагувати на рухи або жести слухача та перетворювати їх в просторові звуки.

7. Спеціальні аудіосистеми для концертів: На концертах використовуються просторові аудіосистеми, які створюють потужний імерсивний звуковий досвід для великої кількості слухачів.

8. Музичні відео та фільми у форматі 360 градусів: Вони дозволяють глядачам і слухачам обирати напрямок перегляду або слухання, створюючи інтерактивний досвід.

Ці технології дозволяють музикантам та артистам створювати більш інтенсивні та захопливі музичні досвіди для своїх слухачів, розширюючи можливості виразності у сфері музики.

Відома українська дослідниця звуку і музики в кіномистецтві Оксана Бут підкреслює: «Аранжування звукового поля у просторових системах має декілька аспектів, які потребують комплексного рішення. Техніко-технологічний характер реалізується багатоканальним записом реальних джерел чи імітацією просторової локалізації та переміщень фантомних образів звуку відповідно до зображення або задуму за допомогою панорамного мікшера, вибором чистого запису або тонування та ін. Розподіл компонентів звуковий доріжки базується на психології, психоакустиці та багатовіковому досвід прослуховування "живого" виконання музики та фонограм» [1, 203].

З розвитком імерсивних технологій і технік в музичному мистецтві, почали з'являтися премії і номінації в цьому напрямку. Так, з 2005 по 2017 рік премію «Греммі» присуджували за кращий альбом з об'ємним звуком. А починаючи з 2018 року премія надається за кращий імерсивний аудіоальбом. Ця категорія премії Греммі відкрита як для класичної, так і не класичної музики, як для нових записів, так і для перевидань альбомів. До участі у премії допускаються записи з мінімум чотирма каналами, що мають бути доступними на дисках DVD-Audio, DVD-Video, Blu-ray, SACD, для завантаження з об'ємним звуком або у версії лише для потокового передавання. Нагорода присуджується інженеру звукозапису, мастеринг інженеру та продюсеру.

Тож варто виділити два підходи до впровадження імерсивних технологій у музичному мистецтві:

1. Імерсивні технології в музичному мистецтві впроваджуються на етапі задуму, як комплексне творче рішення, вони спрямовані на розширення аудіального враження.

2. Імерсивні технології додаються до сприйняття вже існуючих музичних творів, для поглиблення загальних вражень.

Висновки: споживачі музичного мистецтва прагнуть отримувати все більші емоції від прослуховування аудіо, а стрімкий розвиток технічних рішень для створення аудіо здатен задовільнити бажання слухачів. Так у світі з'являються імерсивні технології у музичному

мистецтві і впроваджуються у різних сферах застосування. Сьогодні глядачі мають можливості: відвідувати класичний концерт чи концерт із 3D-аудіо, відвідувати класичний театр чи театр із відтворенням зображення і аудіо на 360° або ж в імерсивний театр із залученням, піти в звичний музей чи в музей із аудіосупроводом характерній певній епосі. Тобто, музика та імерсія в симбіозі здатні створювати новий високоякісний сучасний аудіопродукт.

Література

1. Бут О. В. Творческая аранжировка звукового поля в пространственных системах. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 28. С. 195–204.
2. Губернатор О. І. Імерсивні культурні практики як феномен метамодернізму : дис... доктора філософії: 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 194 с.
3. Леонтєв С. А., Чулкова Т. М., Гранатирко Б. В. Роль цифрових технологій у презентації сучасного українського мистецтва на прикладі виставкової діяльності Шевченківського національного заповідника. *Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики* : зб. матер. VII Всеукр. наук.-практ. конф. (Черкаси, 11–12 листопада 2021 р.). Черкаси : ФОП Гордієнко, 2021. С. 81–84.
4. Швець Н. О. Імерсивна музика як явище сучасної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. 2023. Вип. 45. Рівне : РДГУ. С. 102–107.

*Павлов Микола Едуардович,
старший викладач кафедри музичного продакшну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МІДІ-КОНТРОЛЕРИ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОДАКШНІ

Контролери MIDI існують з тих пір, як цей протокол був розроблений Дейвом Смітом та Ікутару Какехаші на початку 1980-х. З'єднання здійснювалися за допомогою роз'ємів типу DIN із типовими з'єднаннями IN, OUT і THRU. Вихід THRU дозволяє відправляти повідомлення, отримані через MIDI IN, без змін, щоб кілька пристроїв могли підключатися послідовно. Це була хороша система, яка витримала випробування часом відносно незмінною. З нещодавнім появою MIDI 2.0 і, зокрема, нової можливості MPE (MIDI Polyphonic Expression) для зростаючої кількості пристроїв і програмних інструментів, стає зрозуміло, що MIDI як засіб зв'язку між пристроями та між програмами в музиці є міцний компонент, який залишатиметься в пригоді протягом багатьох років.

Клавіатура є, мабуть, найпоширенішим типом MIDI-контролера зі зрозумілих причин. Це дозволяє вам передавати інформацію про висоту тону або внутрішньо (якщо він має власні звуки), або програмному забезпеченню чи іншим апаратним пристроям. Сучасні контролери клавіатури мають роз'єми USB MIDI, а часто також роз'єми MIDI DIN. З'єднання MIDI THRU не завжди є, але іноді OUT можна налаштувати як THRU за допомогою внутрішнього перемикачання пристрою. Останнім часом Bluetooth MIDI також став потужним для невеликих пристроїв і керування iOS.

Ключові запитання полягають у тому, скільки клавіш має клавіатура, її розмір і тип дії. Кількість клавіш може коливатися від однієї октави до повного діапазону фортепіано з 88 клавіш. Скільки вам потрібно, частково залежить від ваших навичок фортепіано. Якщо ви вільно або навіть успішно граєте двома руками, або якщо ви плануєте запускати бібліотеки інструментів, які потребують повного діапазону, як-от фортепіано чи оркестрові ансамблі, тоді 88 може бути правильним вибором. Звичайно, більше не завжди означає краще, якщо ваш простір обмежений. Іншими поширеними конфігураціями є пристрої з 61, 49 і 25 клавішами. Вони все одно можуть надсилати повний діапазон нот MIDI, але вам потрібно буде налаштувати перемикачі октав на пристроях, щоб змінити поточний доступний діапазон, тому

ви не матимете доступу до всіх нот одночасно. Багато інструментів оркестрового семплювання мають ключові перемикачі для вибору артикуляції, розташовані в самому низу повного діапазону. Тож мати більше ключів у цьому екземплярі добре. Звичайно, ви завжди можете перепрограмувати ці перемикачі за потреби.

Існує також можливість створення наборів зіставлених клавіш, у яких різні діапазони клавіатури будуть використовуватися для запуску різних джерел звуку. У цьому випадку чим більше ключів, тим краще. Для портативності є надмалі контролери, які буквально помістяться у задній кишені. На думку спадає контролер Korg nanoKey2 (див. нижче) . Це має 25 клавіш з октавними перемикачами приблизно за 50 доларів. Хоча це добре для простих мелодій або акордів однією рукою під час концерту, вам може знадобитися щось з трохи більшою корисністю в студії.



Native Instruments Komplete Kontrol S88



Korg NanoKEY2

Існує безліч контролерів, які взагалі не мають клавіатури і традиційних ключів. Push від Ableton, APC40 від AKAI або Launchpad від Novation, щоб назвати декілька.



Ableton Push



Akai MPC40 MkII

Ще один приклад - Novation Launch Control XL, який має 24 ручки CC, вісім повзунків, 16 програмованих педів

Деякі з цих контролерів призначені для заміни традиційного контролера клавіатури. Push має 64 педи, чутливі до швидкості, які мають багатофункціональність залежно від режиму. Вони можуть запускати кольорові кліпи чи сцени в режимі сеансу Ableton, грати як клавіші для запуску мелодичних чи гармонійних подій або використовувати як покроковий секвенсор та/або драм-машину.

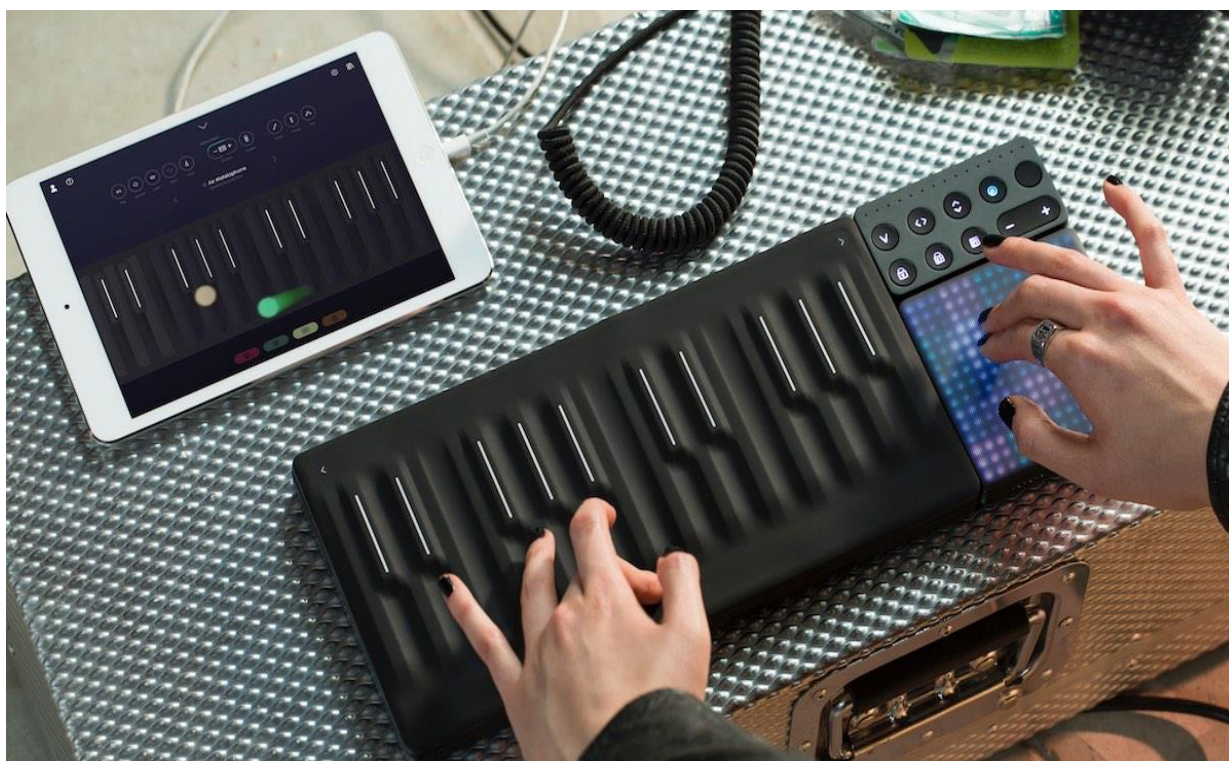
Інші пристрої стають у нагоді як додаткові контролери для таких речей, як зіставлення повзунків з регуляторами гучності у вашій DAW, керування транспортуванням або будь-яким іншим контролем, який не забезпечує ваш основний контролер. Більшість, якщо не всі, з цих пристроїв мають USB-з'єднання, тому плануйте придбати USB-концентратор із хорошим живленням, щоб забезпечити передачу даних.

Інновації у світі MIDI-контролерів з'являються регулярно і часто. Хоча жоден із них не виконує обов'язки вашого основного MIDI-контролера в студійній ситуації, вони можуть бути джерелами натхнення у творчому процесі.



Novation Launch Control XL

Один з таких альтернативних контролерів - Roli Seaboard BLOCK. Це - дивна губчаста клавіатура, яка повністю використовує MIDI 2.0 і особливо MPE.



Roli Seaboard BLOCK

Програми iOS можуть отримувати та передавати MIDI-дані через порт Lightning за допомогою USB-адаптера камери або Bluetooth MIDI. Світ iOS Audio Production є надійним і продовжує бути силою для живих виступів та інноваційної розробки програмного забезпечення. Коли ви купуєте аудіопрограму (яка, до речі, абсурдно дешева), ви не лише отримуєте програмне забезпечення та можливості створення звуку, але й унікальну поверхню для відтворення. Потоки даних можуть генеруватися за допомогою вбудованого гіроскопа та акселерометра, на додаток до сенсорної функції, яка також була розширена, щоб включити можливість MPE такими компаніями, як MOFORTE, щоб перетворити ваш планшет або телефон на потужний інструмент. Програми для iOS настільки недорогі, прості у використанні та доступні, що багато музикантів і продюсерів все ще опираються ідеї використання цієї технології, вважаючи, що це не професійна якість.

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРИ ПРИМІЩЕНЬ СТУДІЇ ЗВУКОЗАПИСУ

В історії виникнення та розвитку діяльності студій звукозапису можна простежити такі періоди.

Перший період – з кінця 19 до 30-х років ХХ століття. В епоху акустичних записів (до появи мікрофонів, електроніки та засобів посилення) ранні звукозаписні студії були влаштовані дуже просто, і були по суті звуконепроникними кімнатами, які ізолювали виконавців від зовнішніх шумів. У цей період нерідко музику записували у будь-якому доступному місці, наприклад, у бальній залі, використовуючи при цьому переносне акустичне обладнання для запису. Основні записи були зроблені із використанням процесу безпосереднього нарізування на диск (direct-to-disc) [2]. Після винаходу і впровадження в процес звукозапису мікрофонів, електронних підсилювачів, гучномовців та мікшерного пульта електричний запис поступово перетворює індустрію звукозапису. До 1925 року ця технологія замінила механічні методи звукозапису таких великих лейблів, як RCA Victor і Columbia, і до 1933 року акустичний запис повністю зникає.

Другий період – починаючи з 40-х до 70-х років ХХ століття. Електричний запис, що поширився на початку 1930-х років і майстеринг запису був електрифікований, але майстер-запис все ж таки доводилося нарізати безпосередньо на диск (direct-to-disc). У цей період головними пріоритетами студій були переважно записи симфонічних оркестрів та інших великих інструментальних ансамблів. Незабаром інженери-звукозапису виявили, що великі простори такі як концертні зали, реверберують та створюють яскравий акустичний підсил, оскільки природний ревербератор посилює звук запису. У цей період перевагу віддавали великим акустичним залам, а не акустично-«мертвим» студійним залам, які почали поширюватися тільки після 1960-х років [2].

Третій період – починається з 80-х років ХХ століття. Електричним студіям звукозапису в середині ХХ століття часто не вистачало ізоляційних кабін, перегородок, а іноді і динаміків, та лише у 1960-х роках із запровадженням високоякісних навушників стала звичайною практикою для виконавців використовувати гарнітури для контролю процесу під час запису та прослуховування відтворення.

Основна причина, через яку ця практика не використовувалася полягала в тому, що важко було виділити всіх виконавців тому, що записи зазвичай робилися у вигляді концертного ансамблю, і всі виконавці мали бачити один одного і лідера ансамблю під час виконання. Інженери-звукорежисери навчилися використовувати складні акустичні ефекти, що можуть бути створені за допомогою «витікання» між різними мікрофонами та групами інструментів. Ці техніки стали надзвичайно важливими у вивченні унікальних акустичних властивостей студій та виконанні музикантів.

Створення сучасної звукозаписної студії має успішно поєднувати рішення широкого спектру архітектурних і акустичних завдань. Процес проєктування та будівництва студії звукозапису поділяють на робочі етапи:

1. Вибір приміщення та робота з ним.
2. Звукоізоляція.
3. Акустична обробка.
4. Оздоблення.
5. Електромонтаж.
6. Світло.
7. Прокладання аудіокабелів.
8. Вентиляція та кондиціонування.
9. Допоміжні приміщення.

10. Точне позиціонування та кріплення аудіо моніторів.

Слід зазначити, що ці 10 етапів робіт не виконуються у строгой послідовності, а найчастіше можуть проходити паралельно. Приміщенням де розташована студія звукозапису називається територія, Це може бути як кімната всередині офісної або житлової зони, так і окрема будівля. Робота з приміщенням може обмежитися простою закладкою існуючих дверних/віконних отворів, але може включати і демонтаж старих стін зі зведенням нових конструкцій. Також, усередині робочого приміщення, для формування студійних зон, часто виявляються потрібні нові стіни та перегородки.

Звукоізоляційні конструкції студії завжди досить масивні, та іноді доводиться зміцнювати плити перекриття верхніх поверхів, а на нижньому рівні укласти фундамент під опорні елементи. Може знадобитися заміна або модернізація системи вентиляції та кондиціонування, опалення або електроживлення. Будівництво в окремій будівлі може виявитися дешевшим за рахунок відсутності необхідності узгоджувати час робіт із сусідами, простоти доступу та організації робочого простору в студії [1].

Першорядним є завдання із визначення необхідної площі для студії звукозапису. Загальна площа студії повинна враховувати не тільки звукоізолюючий контур для кожної із зон студії, внутрішню акустичну обробку цих зон, але й вхідні тамбури, коридори та пожежні виходи, що дозволить майбутній студії функціонувати в нормальному режимі.

Студія звукозапису включає кімнату звукорежисера, кімнату для запису, музичних інструментів, і в окремих випадках – кімнату прослуховування, іноді також виділяють окреме приміщення під апаратну, де може встановлюватися громіздка і гучна апаратура. До приміщень, де безпосередньо проводиться звукозапис і контроль матеріалу, що записується, висуваються спеціальні вимоги: звукоізоляція та звукопоглинання. Звукопоглинання досягається за рахунок кріплення спеціальних звукопоглинаючих матеріалів на стіни і стелю. Звукоізоляції досягають за рахунок спеціальної конструкції стін студії.

Висновок. Архітектура студії звукозапису є важливою частиною проектування цього типу спеціалізованого приміщення. Вона визначає, наскільки ефективно і комфортно будуть проводитися процеси звукозапису та змішування аудіоматеріалу. Усі вище сказані аспекти повинні бути враховані при проектуванні архітектури студії звукозапису з метою будівництва ідеального середовища для створення і редагування музичного матеріалу.

Література

1. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Харківський держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2005. 187 с.
2. Звукозапис. URL: <http://museum.adrenalin.lutsk.ua/звуківі-транслятори> (дата звернення: 15.09.2023).

*Сєрова Олена Юрївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного продакшну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МУЗИЧНА ІНДУСТРІЯ: ДО ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ

В українському науковому та публіцистичному просторі в останні десятиліття активно застосовується дефініція «музична індустрія». Розберемось в історії появи цього поняття. Власне, саме слово «індустрія» почали використовувати у 80-х роках XIX ст. в першу чергу в якості синоніму слів «промисловість», «виробництво». Але вже в 1-середині минулого століття, зокрема у працях представників «Франкфуртської школи» Т. Адорно і М. Горкгаймера, його стали вживати в контексті культури. У їхній книзі «Діалектика просвітництва» (1947) окрема глава «Індустрія культури: просвітництво як масовий обман» присвячена розгляду місця та ролі засобів масової інформації в тогочасній культурі. Саме в

ній автори вводять поняття «індустрія культури» (від англ. *cultural industry*, що іноді перекладається українською мовою і як «культурна індустрія»), визначаючи нову якість культурних форм, що виникає в умовах розвитку індустрії розваг та споживання у ХХ столітті. Цей висновок був безпосередньо з прогресом капіталізму, за умов якого, на думку авторів, закони ринку стають визначальними всім сфер суспільства, включаючи культуру. Матеріали культури тим самим, за думкою авторів, набувають форми товару, створеного для продажу та отримання прибутку [1].

В працях філософів «Франкфуртської школи» термін «індустрія» вживався по відношенню до культури взагалі. Уживання цього терміну по відношенню до музики з'явилося дещо пізніше. В умовах постіндустріального суспільства споживання, музична індустрія перетворюється на культурну індустрію, і поряд з виконанням ідеологічних, освітніх, культурних функцій вона стає механізмом ринкових відносин, що стимулює музичне споживання та економічне зростання. Проте пізніше, у 1980-х роках, з'явилися наукові праці, в яких розкривалася концепція індустріалізації музичної культури. На думку англійського науковця С. Фріта, індустріалізація це зовсім не те, що відбувається з музикою, а те, як вона створюється [2].

Картина сучасного музичного життя не була б повною без розуміння механізмів соціального функціонування музики, виробництва та її споживання. Із середини 50-х років ХХ ст. майже всі явища і процеси, які існують у музичному житті суспільства, перебувають під впливом діяльності інститутів комерційної промисловості. В умовах постіндустріального суспільства масова культура пропонує всім іншим типам культур (в тому числі і народній, і елітарній), певний тип регуляції. Це регулювання здійснюється через відчуження продукту творчої діяльності та включення його до активного обігу культурних цінностей лише через апарат масової культури — музичну індустрію, оскільки в очах мільйонів будь-який артефакт стає цінністю, якщо він є продуктом масового споживання. Масова культура забезпечує також масове включення до системи споживання і цим функціонування масового музичного виробництва, зокрема, і музичної промисловості, загалом. В певному сенсі музична індустрія, в основі якої лежить сучасна масова музична культура, є найскладнішим соціокультурним феноменом.

Оскільки музична індустрія є не що інше, як виробництво творів масового музичного мистецтва, в основі якого лежать музична творчість (талант), вміння створення та розповсюдження творів музичного мистецтва з метою отримання доходу та розваги масової аудиторії, то у разі виробництва іманентної цінності ми можемо розуміти музичну промисловість як художнє поле, як поле культурного виробництва.

Однак витoki індустрії музичного виробництва, як і музичного шоу-бізнесу взагалі, криються дещо далі вглибину століть, ніж була продана перша музична платівка. Функціонування сучасної музичної промисловості формувалося століттями. Її коріння можна знайти у перших комерційних видовищних заходах стародавньої Греції та Риму. Музична індустрія починалася як індустрія видавців, які наймали композиторів і поетів для створення вокальних композицій, які могли бути виконані на концертах, в оперних театрах і музичних залах, і ноти яких могли бути продані приватним особам, щоб музикувати вдома. В ХІХ ст. ми її бачимо у творчій діяльності видатного скрипаля і композитора Ніколо Паганіні, якого вважають родоначальником концертної-розважальної індустрії, та імпресаріо Гаetano Беллоні, який працював з піаністом та композитором Ференцом Лістом. На думку Н. Лебрехта, саме Беллоні був ініціатором так званої «листоманії» і заклав основу технології «розкрутки зірок», створив ту «матрицю» збудження масової істерії, яка пізніше була застосована та вдосконалена в американській музичній індустрії [3].

Кінець ХІХ ст. дав дуже багато напрямів, що послужили становленню сучасної музичної індустрії. Серед них особливого значення набули звукозапис та винахід радіомовлення. Завдяки цим винаходам відбулося прискорення процесів передачі музичних текстів, які є важливими для популяризації музики, музичної освіти та формування музичної культури суспільства. Зазначимо, що масове радіомовлення розпочиналося саме з музичних

передач. Завдяки принципово новим технологіям музика знайшла для себе ідеальний канал поширення, а радіо, в свою чергу, широко використовувало виражальні можливості музики, силу її емоційного впливу на слухача.

А винахід фонографа започаткував індустрію грамзапису. Завдяки масовому виробництву записів, що дає можливість кожному купити музику для слухання (споживання), музика стала поступово перетворюватися на індустрію у прямому сенсі слова, а грамофонні платівки стали її продуктом. Роль нотних видавців (які тримали музичну індустрію в своїх руках у попередні століття) переросла в адміністрування авторських прав композиторів та авторів слів та збирання роялті від продажу записів та інших видів ліцензування музики. Звукозаписна індустрія зрештою замінила видавців нот як найбільшу силу в галузі. Після запровадження комерційного радіо у 1920-х роках річний прибуток від запису музики одночасно знизився, так як радіо пропонувало більш кращу якість звуку та надавало можливість слухати живі концерти. Щоб уникнути банкрутства, провідні звукозаписні лейбли почали зливатися, і великі радіомережі придбали свої перші звукозаписні підрозділи. Записана музика стала основою більшості радіопрограм, цим вони отримали роль основного каналу просування музики.

Такі винаходи, як радіо та кінематограф, дозволили перейти на наступний рівень інженерних розробок – телебачення. Ротація музичних відеокліпів стала ще одним інструментом у просуванні музики та популяризації артистів. На початку 1980-х років музичне телебачення «вбило» радіо.

А сьогодні вже інтернет-платформа YouTube «вбила» музичне телебачення. Інтернет дав можливість передавати цифрові музичні файли у непоганій якості. Новий формат для розповсюдження та відтворення цифрової музики уможливив несанкціоноване масове поширення музики і майже призвів до краху багатьох музичних виробництв. Інтернет вплинув і традиційні способи купівлі пісень. Цифрове завантаження музики дозволяє купувати як альбом, так і окремий трек. Музичні магазини трансформувалися у стримінгові платформи, надаючи користувачам необмежений доступ до музичної бібліотеки за фіксовану щомісячну плату. Це дещо стабілізувало стан у музичній промисловості, що опинилась у безладному стані з початком цифрової революції. Інтернет та цифрові технології змінили як саме музичне мистецтво, так і споживання музики.

Отже, узагальнюючи зазначені аспекти й факти, музичну індустрію можна визначити як діяльність, в основі якої лежить творчий початок, вміння створення та розповсюдження музичного продукту (музичних фонограм, альбомів, синглів, саундтреків, виступів виконавців, концертів, спектаклів та ін.), а також задоволення потреб у розвагах масової аудиторії.

Література

1. Adorno T., Horkheimer V. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception, in The Dialectics of Enlightenment. New York: Heder and Heder, 1972. 388 p.
2. Frith S. Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock' n' Roll. London, Constable, 1983. 294 p.
3. Lebrecht N. When The Music Stops: Managers, Maestros and the Corporate Murder of Classical Music. London: Simon & Schuster, 1996. 448 p.

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ

Розглядати питання щодо використання технологій штучного інтелекту (ШІ) в контексті національної культурної спадщини вбачається доцільним через призму розкриття загальносвітових тенденцій та досягнень у сфері цих технологій та успішних прикладів її застосування для збереження визначних взірців культурної спадщини.

Застосування ШІ у сфері музичного виробництва надало нові можливості для взаємодії, зокрема, із записаним аудіо матеріалом, а саме у контексті розділення музичних аудіо джерел на компоненти, що є потужними інструментами для реставрації, відновлення та оновлення аудіозаписів, які є важливою частиною національної музичної та культурної спадщини. Недавні досягнення у деяких напрямках досліджень сфери ШІ, таких як моделі глибокого навчання, як один із прикладів, дозволили виокремлювати музичні джерела на основі різних новаторських підходів. Але перед тим, як розглядати приклади передових технологій сфери окресленого наукового інтересу, вбачається доречним надати деякий історичний контекст.

Задача розділення музичних аудіо джерел на компоненти, яку часто називають «розміксуванням», або «розміксингом», має багатий історичний контекст, що охоплює як аналогову, так і цифрову технологічні сфери. В епоху аналогових технологій методи, такі як видалення вокалу з фонограми, були простими, втім новаторськими для свого часу. Видалення вокалу часто базувалося на методах інверсії фази, коли стереоканали інвертувалися і сумувалися для видалення вокалу, розташованого у центрі. Цей метод мав свої обмеження, оскільки він міг видалити або ізолювати лише сигнали заданої частини спектру, які були розташовані у центрі стерео образу, і залишав інші елементи міксу недоторканими [5]. Хоча ці методи не були ідеальними, вони стали основою для майбутніх досягнень у сфері аудіо інженерії та все ще використовуються в деякому обладнанні, зокрема у побутових караоке-апаратах.

З переходом технологій у цифрову сферу були розроблені більш складні алгоритми для розділення джерел. Техніки, такі як аналіз незалежних компонент (ICA) та факторизація невід'ємних матриць (NMF), стали популярними в кінці 1990-х та на початку 2000-х років. Ці методи були переважно статистичними та базувалися на математичних властивостях аудіосигналів для виокремлення елементів джерел. Наприклад, ICA припускає, що сигнали у джерелі є статистично незалежними та намагається розміксувати їх на основі цього припущення. Ці техніки знайшли застосування не лише в музичному виробництві, але й у таких галузях, як обробка біомедичних сигналів та телекомунікації [4].

Одним із провідних методів, що розвивається багатьма вченими, є метод виокремлення музичних джерел на основі запитів. Це такий технологічний механізм, де нейро-мережа може відокремлювати кілька джерел на основі сигналу-запиту. Цей підхід є особливо вигідним, оскільки він не обмежений вичерпною кількістю джерел, таких як вокал, ударні або бас. Мережа кодує запит у латентний простір, а розділювач оцінює маски, визначені цим латентним вектором, які потім застосовуються до міксу для виокремлення частин сигналу. Ця гнучкість у роботі із масивом сигналів-цілей робить його універсальним інструментом для складних аудіо просторів, тим самим розширюючи можливості його застосування поза межі традиційного музичного виробництва до застосувань, як автоматична заміна діалогів у пост-продакшені фільмів або ізоляція конкретних звуків у дослідженнях навколишнього середовища [2].

Методи некерованого виокремлення сигналів з джерела також набули популярності. Такі методи використовують попередньо натреновані моделі для генерації музики та міток. Ці методи скеровують свій шлях через латентний простір генеративної моделі для створення відокремлених джерел без необхідності повторного навчання [3]. Такі техніки не тільки є

економічно ефективними, але також демонструють здатність створювати оцінки виокремлення для ширшого спектра джерел, ніж багато керованих систем. Це відкриває додаткові можливості для задач з реставрації архівного матеріалу, де оригінальні джерела записів можуть бути недоступні, то ж система може бути використана для виокремлення та відновлення окремих елементів історичних записів.

Один з найбільш помітних прикладів – це відновлення історичних записів, де алгоритми ШІ були використані для відокремлення шуму від оригінального аудіосигналу, тим самим покращуючи зрозумілість та ясність джерел корисного сигналу. Ідеться про проект «Збережіть наш звук» Британської бібліотеки. Техніки, такі як глибокі нейронні мережі (DNN), були особливо ефективними у виявленні та ізоляції конкретних частот, які становлять шум, тим самим дозволяючи більш тонке відновлення порівняно з традиційними методами. Це було незамінним у збереженні культурної спадщини, оскільки багато з цих записів є єдиною існуючою аудіо-фіксацією значущих історичних подій або постатей. Визначним прикладом є відновлення історичних промов.

Британська бібліотека використовувала алгоритми машинного навчання для відновлення рідкісного запису Флоренс Найтінгейл, засновниці сучасного сестринського медичного догляду. Оригінальний запис, зроблений у 1890 році, мав значний фоновий шум та був ледь чутним. Алгоритми ШІ були використані для ізоляції голосу Найтінгейл та видалення шуму, роблячи його чіткішим для сучасних аудиторій. Це відновлення було частиною проекту "Save Our Sounds", спрямованого на збереження історичних звукових записів [6].

Інша область, де ШІ виявився успішним – це відновлення аудіо у кіно та телебаченні. У постпродакшні алгоритми ШІ можуть бути використані для ізоляції діалогу від фонового шуму, тим самим покращуючи загальний аудіо досвід для глядача. Це особливо корисно у сценах, які були зняті в шумних оточеннях, де традиційні методи шумопригнічення менш ефективні. Використання ШІ в таких контекстах не тільки покращує якість виробництва, але також значно скорочує час та зусилля, необхідні на етапі постпродакшну, тим самим роблячи його економічно ефективним рішенням [1].

У музичному виробництві технології відновлення звуку на основі ШІ були використані для ремастерингу старих записів, вдихаючи нове життя в класичні треки. Ізолюючи окремі інструменти та вокал, алгоритми ШІ можуть покращувати конкретні елементи запису, тим самим забезпечуючи більш багатий та нюансований досвід прослуховування. Це було особливо корисним для жанрів, таких як джаз та класична музика, де складність композицій робить традиційне відновлення складним завданням. Використання ШІ забезпечує рівень точності, який важко досягти за допомогою традиційних методів, тим самим зберігаючи художню цілісність оригінальних записів.

Один з найвідоміших прикладів використання ШІ для відновлення аудіо – це ремастеринг альбому The Beatles – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Хоча основна робота була виконана звукорежисерами мастерингу, алгоритми ШІ відіграли роль у виокремленні конкретних частот та видаленні шуму стрічки та інших форм шуму, тим самим покращуючи загальну якість аудіо. Ремастеровану версію критики зустріли із захопленням та цей кейс часто цитується як еталонний щодо використання новітніх технологічних досягнень для збереження та покращення світової музичної спадщини.

У сфері класичної музики ШІ був використаний для відновлення деяких з ранніх відомих записів творів відомих композиторів. Наприклад, алгоритми ШІ були використані для покращення запису 1930-х років Ігоря Стравінського, який диригував своєю власною композицією «Весна священна». Технологія змогла ізолювати різні оркестрові секції та покращити якість аудіо, забезпечуючи більш автентичний слуховий досвід, який ближчий до того, що аудиторії могли б почути під час живого виступу в ту епоху.

ШІ також був використаний у кіноіндустрії для відновлення якості звуку класичних фільмів. Наприклад, у перевиданні на Blue-ray носії з приводу 75-ї річниці культового фільму 1939 року «Віднесені вітром» аудіо було відновлено за допомогою алгоритмів машинного навчання, які були натреновані видаляти тріск, шипіння та інші спотворення, зберігаючи при

цьому оригінальні голоси акторів та музичний супровід. Це дозволило отримати чистіший звук та більш імерсійний аудіо досвід для сучасних аудиторій, які дивляться фільм у форматах високої чіткості.

Отже, очевидним вбачаємо той факт, що різноманітні сучасні технології, що працюють на базі ШІ, можуть та мають стати потужним інструментом для професіоналів галузі у справі відновлення, реставрації та перевидання найкращих взірців українського мистецтва, що зафіксовані на аудіо-візуальних носіях для збереження та передачі національної культурної спадщини новим поколінням, а також для поширення у світовому культурному просторі.

Література

1. Casey O., Rushit D., Naeem S. Machine Learning: Challenges, Limitations, and Compatibility for Audio Restoration Processes. Clair, WI : *Department of Computer Science, University of Wisconsin*. 2019. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2109.02692>.
2. Lee J.H., Choi C. Lee K. Audio Query-Based Music Source Separation. Seoul : *Music & Audio Research Group, Seoul National University*. 2019. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.1908.06593>.
3. Manilow E., O'Reilly P., Seetharaman P., Pardo B. Unsupervised Source Separation by Steering Pretrained Music Models. Evanston, IL: *Northwestern University, Descript, Inc*. 2021. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2110.13071>.
4. Noah D. Nonnegative Tensor Factorization for Directional Blind Audio Source Separation. Cambridge, MA : *Stein Analog Devices / Lyric Labs*. 2017. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.1411.5010>.
5. Park S., Chon B. S. Gsep: A Robust Vocal And Accompaniment Separation System Using Gated Cbhg Module And Loudness Normalization. Berkeley, CA : *Gaudio Lab, Inc*. 2010. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2010.12139>.
6. Save Our Sounds. URL: <https://www.bl.uk/projects/save-our-sounds> (дата звернення: 15.09.2023).

Ярош Олег Миколайович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА МУЗИЧНУ ІНДУСТРІЮ

Інтерактивні технології, такі як додатки для музики, можуть змінити сприйняття музичних творів аудиторією та взаємодію музикантів зі своєю аудиторією. Вплив інтерактивних технологій на музичну індустрію та сприйняття музики аудиторією є надзвичайно важливою та актуальною темою в сучасному світі. Інтерактивні технології, такі як мобільні додатки, вебплатформи та соціальні мережі, дозволяють музикантам та слухачам взаємодіяти за новими способами, що може вплинути на створення, поширення та сприйняття музики. Нижче наведено кілька ключових аспектів цієї теми:

1. Збільшення доступності музики:

Платформи для стримінгу музики, такі як Spotify, AppleMusic та YouTubeMusic, відкрили нові способи доступу до музики. Вони дають змогу слухачам насолоджуватися безліччю треків з усього світу, не заважаючи собі місцем на дисках або скачуваннями.

Плейлисти та рекомендації: Ці платформи аналізують музичні уподобання користувачів і створюють персоналізовані плейлисти, а також рекомендують нові пісні та виконавців, що допомагає розширити музичний горизонт.

2. Персоналізований вибір музики:

Аналітика та алгоритми: Спеціалізовані алгоритми аналізують слухачів та їхні музичні вподобання на основі історії прослуховувань та інших даних. Вони враховують жанрові, гармонічні та тематичні подібності для надання персоналізованих рекомендацій.

Експерименти зі звуком: Деякі платформи використовують аналіз звукових характеристик музики для створення унікальних аудіо-змішувань, що можуть влаштовувати експерименти зі звуком і розширювати музичні горизонти.

3. Інтерактивність у виконанні:

Виступи наживо: Музиканти використовують соціальні мережі та платформи для живих трансляцій, щоб взаємодіяти зі своєю аудиторією під час концертів. Тут користувачі можуть коментувати, ставити лайки та взаємодіяти з виконавцем в реальному часі.

Спільні виступи з аудиторією: Деякі музиканти навіть використовують інтерактивні технології для включення аудиторії у виступи. Це може включати в себе голосування за пісні, участь у виконанні або навіть вплив на зміст виступу.

4. Спільноти інтересів:

Обговорення та обмін враженнями: Соціальні мережі та спеціалізовані музичні платформи створюють місце для обговорення та обміну враженнями про музику. Тут користувачі можуть ділитися своїми враженнями від нових альбомів, пісень або концертів.

Колаборації та співпраця: Цей спосіб дає можливість музикантам легко встановлювати зв'язки та співпрацювати з іншими артистами через Інтернет, що раніше було більш обмеженим.

5. Зміна форматів та візуальних аспектів:

Музичні відеокліпи: Відеокліпи стають більш важливими для музичного досвіду, іноді навіть визначаючи «хітовість» пісні. Вони можуть використовувати візуалізацію музики для створення захоплюючих візуальних ефектів, які доповнюють аудіо-складову.

6. Зростання можливостей для музикантів:

Самодостатність артистів: Музиканти можуть записувати, продукувати і випускати свою музику самостійно завдяки доступності цифрових інструментів та програмного забезпечення. Це дозволяє незалежним артистам контролювати свій творчий процес і взаємодіяти безпосередньо зі своєю аудиторією.

Краудфандинг і підтримка від фанатів: Музиканти можуть використовувати краудфандингові платформи для фінансування своїх проєктів, завдяки чому вони можуть залучити фінансову підтримку від своїх фанатів. Це дозволяє їм незалежно розвивати свою кар'єру і випускати нову музику.

Збільшення взаємодії з аудиторією: Музиканти можуть використовувати соціальні мережі для спілкування зі своєю аудиторією, оновлення її про свою діяльність, відповіді на питання та отримання фідбеку. Ця взаємодія допомагає збудувати ближчі стосунки між артистами і слухачами.

Загалом, інтерактивні технології значно розширюють можливості як музикантів, так і слухачів. Вони створюють нові способи сприйняття та створення музики, а також сприяють більш активній взаємодії між артистами і аудиторією. Цей розвиток впливає на всі аспекти музичної індустрії, роблячи її більш доступною та різноманітною для всіх зацікавлених сторін.

Інтерактивні технології впливають на музичну індустрію на різних рівнях, від процесу створення музики до споживання і сприйняття нею. Ось ще кілька ключових аспектів цього впливу:

- *Креативність та інновації:* Музиканти можуть використовувати інтерактивні технології для створення нових творчих форматів, які поєднують музику з візуальним мистецтвом, інтерактивними іграми та іншими аспектами. Це сприяє креативності і стимулює музичний експеримент.

- *Реалізація музичних ідей:* За допомогою сучасних інструментів та програмного забезпечення, музиканти можуть легко реалізувати свої музичні ідеї без значних витрат на студійне обладнання. Це дозволяє більшій кількості творчих людей втілити свої ідеї у життя та поділитися ними зі світом.

- *Глобальна взаємодія:* Інтернет і соціальні мережі збільшують можливості співпраці між музикантами та аудиторією в усьому світі. Музика стає мовою, яка об'єднує різні культури та національності.

- *Зміна бізнес-моделей:* Інтерактивні технології також перетворюють бізнес-моделі у музичній індустрії. Моделі підписки на музичні стримінгові сервіси та краудфандингу надають артистам нові можливості для заробітку та фінансування своїх проєктів.

Однак, разом з усіма перевагами інтерактивних технологій існують і виклики, такі як проблеми з авторськими правами, конкуренція насиченим музичним ринком та фільтрованим споживачам. Тому музична індустрія і артисти постійно пристосовуються до змін і шукають нові способи використання інтерактивних технологій для своєї користі.

Висновок. Інтерактивні технології не лише трансформують музичну індустрію, але й розширюють музичний світ для всіх, надаючи артистам більше можливостей для виразності та спілкування зі своєю аудиторією, а слухачам - більше способів насолоджуватися музикою та бути активною частиною музичного процесу.

СЕКЦІЯ 3. СЦЕНІЧНЕ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧИСТЬ І ТЕХНОЛОГІЇ

*Ардельян Людмила Миколаївна,
доцент кафедри сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету технологій та дизайну,
заслужена артистка України*
*Атаманюк Артем Володимирович,
старший викладач кафедри сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету технологій та дизайну*

ФАКТОР ЦІННІСНОЇ СКЛАДОВОЇ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА

Культурно-мистецькі цінності є однією з найважливіших основ для формування творчої особистості – майбутнього актора в межах сучасної історії культури країн європейського співтовариства.

Тенденції до професіоналізму позитивно впливають на становлення образної сфери людини-творця та підіймають планку культурної відповідності України, зокрема є дієвою складовою формуючого фактора в умовах становлення національної мистецької освіти в контексті європейської культури, що на часі є надзвичайно актуальним [3].

Мета дослідження: полягає у необхідності конкретизації сутності формуючо-творчих перспектив та механізмів розвитку культури інтелектуальних розваг на основі аналізу особливостей процесу формування компетентності майбутнього актора за дії національної ціннісної складової.

Основний текст. Важливим завданням даного дослідження є визначення якісного показника культурного професійного простору та фактору змісту діяльності суб'єктів щодо відродження та оновлення культурних цінностей, за умов постійного розвитку здібностей індивідів для формування якості їх творчої діяльності. Тому на нашу думку, саме цінності, як унікальний інструмент виховання, спроможний спрямувати творчу особистість на вектор формування образу бажаного майбутнього. Саме тому, об'ємне розуміння ціннісного контексту нині є ключовою проблемою освітньої політики провідних країн світу, яка реалізується у процесі педагогічної дії, незмінними суб'єктами якої є *учитель та учень*. Де перший є фахівцем, що навчає, виховує, розвиває та веде за собою, а останній є особистістю, яка намагається через власну емоційно-почуттєву сферу сприйняти і осмислити ту інформацію, яку їй пропонують з метою подальшого її застосування у власній життєдіяльності для розвитку тих професійно-індивідуальних якостей, які в ідеалі, допоможуть їй (творчій особистості) бути успішною у сучасному світі.

Підкреслимо, що розвиток відповідальної активної творчої особистості неможливий без усвідомлення й опанування нею культурно-мистецького простору як *колективного інтелекту*. Де визначальною умовою є намагання до самоорганізації та саморозвитку, що в свою чергу забезпечує їй духовну свободу і формує національну самосвідомість. Ці питання розглядає В.Степанов в роботі «Соціокультурний простір сучасності» [2].

Підкреслимо, що поняття цінність є *полісемантичним*. Сучасна наукова думка відносить це поняття до духовного формоутворення, що через об'єктивну суть її властивостей та значущості її вартості, задовольняє потреби творчої особистості. Наприклад, науковець П. Ігнатенко в своїй роботі класифікує її певним чином за: об'єктом засвоєння (матеріальні, моральні, духовні); метою засвоєння (альтруїстичні, егоїстичні); рівнем узагальненості (конкретні, абстрактні); способом вияву (ситуативні, стійкі); роллю у діяльності людини (термінальні, інструментальні); змістом діяльності (пізнавальні, предметно-перетворювальні (творчі, естетичні, наукові та ін.)); належністю (особистісні, групові, колективні, суспільно-демократичні, національні, загальнолюдські).

Окремо підкреслимо, що до основних загальнолюдських цінностей ми відносимо серед інших: *істину, добро, красу*, а серед пріоритетних національних цінностей ми, на часі, виокремлюємо: *патріотизм, державний суверенітет, національну безпеку та культуру*. Ми розуміємо, що зазначені групи цінностей доцільно брати за основу у формуванні професійної компетентності, як майбутнього педагога так і майбутнього актора, які проходять підготовку у вищих навчальних закладах України.

Серед ключових європейських цінностей обираємо: права людини на свободу, демократію та верховенство права.

У ХХІ ст. кардинальних змін зазнав культурологічний контекст вивчення основ акторської майстерності в Україні. Поясненням цьому є розвиток цивілізації та у сфері культурних послуг за умов викликів їх зростаючих потреб та інтелектуальної якості останнього, зокрема задіюючи активізацію налагодження міжкультурних зв'язків та розширення шляхів інтеграції в світовий культурно-мистецький простір. Тому, на наш погляд провідним стає фактор самовдосконалення професійної майстерності майбутнього актора для досягнення ним акме-вершин особистісного професійного розвитку, де базовою основою має бути ціннісна складова. Карл Роджерс, в своїй роботі зазначив, що освіченою людиною вважається та, яка навчилася вчитися, навчилася змінюватися, яка ясно розуміє, що жодне знання ненадійне, що тільки процес пошуку знань дає основу для надійності [1, 3].

Висновок. Отже, основа компетентності майбутнього актора, у процесі підготовки студентів цієї спеціалізації, це репертуарна політика та зміст навчального процесу у Вишах з опорою на ціннісний контекст.

Підкреслимо, що ми маємо зважати на необхідний імператив сьогодення – здатність конкурувати не тільки на українському, але й на європейському ринках культурних послуг, у зв'язку з чим, слід приділяти увагу становленню та розвитку компетентності майбутніх фахівців цієї сфери діяльності.

Література

1. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 2001. 20 с.
2. Степанов В. Ю. Соціокультурний простір сучасності. *Вісник Харківської державної академії культури*. Харків, 2014. Вип. 43. С. 104–110.
3. Хоролець Л. І. Способи словесної дії: розвиток ідей К. С. Станіславського в практиці П. М. Єршова. *Мистецтвознавчі записки*. 2016. № 30. С. 209–216.

Афоніна Олена Сталівна,

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

БАЛЕТ THE SECOND DETAIL: ХОРЕОГРАФІЯ І ЕЛЕКТРОНІКА

Нескінченність фізичного простору провокує людей до розташування в ньому різних утворень у трьох лінійних вимірах. А сучасна фізика обмежує поняття «простору» у часі чотиривимірним континуумом. Культурно-мистецький простір безмежний. Він розкриває діяльність людей, сукупність творчих видів діяльності, а тут складно виявити межі чи горизонти.

Чи завжди подобається нам наповненість сучасного культурно-мистецького простору? Часто люди апелюють до історії, ніби більш цікавих, класичних вистав, подій. Думаю, що культурно-мистецький простір минулого і сучасності не відрізняються один від одного за багатьма позиціями – жанрами, видами, формами, але найвагомішою відмінністю є технічні засоби, які стають основою творчості. Приміром, музика і хореографія у сучасному культурно-мистецькому просторі набувають ознак оригінальності саме завдяки їхньому поєднанню.

Починаючи від назви твору – The Second Detail – поринаємо у синтез мистецтва і технологій. Оскільки у назві закладена певна «деталь», яка у мистецькому просторі мала б зовсім іншу назву, приміром, тема, мелодія, рух тощо. Зміст сучасного балету часто вкладається в певні поєднання слів, словосполучень, приміром, The Second Detail. Це балет з електронною композицією голландського композитора Тома Віллемса. Співпраця з хореографом Вільямом Форсайтом була довготривалою і результатом стали понад 60 партитур балетів. Хоча відомий короткометражний фільм Уільяма Форсайта «Соло» з музикою Віллемса (1997).

Якщо згадати про композитора, то Том Віллемс був випускником Королівської консерваторії в Гаазі, учнем з композиції Луїса Андріссена та електронної музики Яна Боермана з Діком Рааймекерсом. Починаючи з тих часів, коли Т. Віллемс був директором балету Франкфуртської опери (з 1984 року), розпочалася його спільна робота з В. Форсайтом.

До кінця 1980-х Віллемс обробляв магнітофонні записи для своїх композицій. Після цього автор почав компонувати музичні композиції за допомогою комп'ютерних технологій. Ці експерименти він здійснював у жанрі балетної музики, музики для телебачення, радіо та кіно, оформлював дизайнерські покази Іссі Міяке, Джанні Версаче.

Думаю, що музична оригінальність композицій Т. Віллемса привернула увагу хореографічного «деконструктивіста» В. Форсайта, який намагався здійснювати оновлення класичного балету. Можливості збереження класичної основи балету та оновлення його мови, додавання театральності, дозволили хореографу розвинути індивідуалізовану імпровізацію у своїх композиціях. У своїх творах Форсайт поєднував використання техніки контактної танцю з візуальністю, з яскравою самобутністю сміливість у альянсах на архітектурне мистецтво, інтерактивні мультимедіа.

Оригінальним прикладом може слугувати спільна робота композитора двох видатних мистців Тома Віллемса і хореографа Вільяма Форсайта The Second Detail.

Можливості електронної композиції неосяжна. Звукова палітра таких творів самобутня і провокує до екзотичності у втіленні. Тому не дивним є відсутність особливого лібрето в балеті The Second Detail. У глядачів безмежний простір для фантазії, хоча вона містить контури зали з майже порожньою сценою і чотирнадцятьма танцюристами. Вони однаково одягнені в облягаючи світлі костюми, що доповнюється нашими альянсами на сцену з танцювальної вистави з космічними прибульцями. Хоча танцюристи розвіюють наші фантазії своїми людськими рухами. Вони відтворюють ритм і атмосферу електронної композиції, яка більше ритмічна, ніж музична.

Щодо таких сцен з електронними композиціями, сценічними образами, то виникають паралелі з творчістю ізраїльського хореографа Шерон Бял з її уподобаннями до мінімалістичного одягу танцівників і електронного супроводу до групових танців. Або чеського хореографа Іржі Кіліана з репетиціями на сцені у тренувальному одязі на початку вистави, і більше ритмічним супроводом рухів, ніж музичним. Із українських хореографів ближче за всіх виявляється Раду Поклітару з його тяжінням до модернових проявів, але музику Раду часто обирає з класико-романтичних традицій.

Повертаючись до балету The second detail, продовжуємо знаходити емоційність і раціональність у передачі змісту без змісту, музики з домінуванням ритму. Візуальний ряд намагається спровокувати наші думки, або навпаки їх нейтралізувати. Здовж стіни розташовані стільці, де знаходяться ті, хто не приймає участь у танці, або ті, хто відпочиває після виступу. Може це танцювальна вечірка чи її репетиція? Виникає саме таке питання.

Під електронні звуки, які ледве забезпечують ритм, артисти рухаються поодиночі, парами, групами. Рухи артистів переважно класичні, але насичені дрібними елементами. Тут згадується назва балету, її присвята The second detail. Формальна електронна мова Тома Віллемса скоріше не розкривається, а доповнюється вільними насиченими рухами артистів. Музичний фон формує рухову імпровізаційну свободу артистів. Глядачі знаходяться в певному очікуванні драматургічного розвитку, але одні музично-тематичні комплекси

змінюються іншими, як одні фарби в образотворчому мистецтві знаходяться в паралельному вимірі, не перетинаючись.

Музично-тематичні комплекси є скоріше повторними музично-ритмічними плямами. Безліч знайомих і незнайомих електронних звуків підтримуються не особо оригінальними ритмами литавр. Але їхня ритмічність дозволяє артистам контролювати швидкість рухів. У співпраці з медіафахівцями і педагогами Форсайт розробляв нові, інноваційні підходи до документування, дослідження та викладання танцю. Ось тут кожен хореографічний елемент нерозривно пов'язаний з музичним фоном. І дійсно, після 10–15 хвилин перегляду, починаєш вживатися в загальну композицію – хореографії та електроніки – і шукати взаємозв'язки рухів тіла, звукової палітри. Ніби звук формує рух тіла танцюриста. За виразом американського танцівника Ноа Гелбера: «Виконавці повинні практично «співати» своїми тілами, вловлювати всю щільність і насиченість музики і доносити її до аудиторії, щоб вони мали як візуальне, так і музичне відчуття від твору» [1].

Ноа Гелбер був запрошеним солістом American Ballet Company, солістом Opera Ballet Vlaanderen і давнім учасником Ballett Frankfurt під керівництвом В. Форсайта, в інтерв'ю сказав, що працювати з В. Форсайтом була мрія кожного танцівника: «Рухи мають свою задану форму та виконання, вони традиційно доповнені чітко сформованим port de bras, все дуже точно, і танцюрист вчиться цим структурам роками. В. Форсайт змінював ці правила та межі за допомогою безпрецедентного винаходу. Його варіації ускладнюють координацію тіла, особливо для тих, хто надто вперто дотримується старих звичок. Коротше кажучи, ви не можете покладатися на просту рухову пам'ять, засновану на академічному танці. Ви повинні майже забути балетного танцюриста в собі і замість цього відкрити архітектора» [1].

Культурно-мистецький простір на прикладі синтезу мистецтв танцю і електронної ритмузики концептуалізується у науці і періодиці у різних вимірах: від оригінальності до заперечення, від виокремлення хореографії, як візуальної складової, до розуміння електронної композиції, як звуків реального Всесвіту. Тому проблематика цієї теми досить своєрідна і потребує подальшого вивчення.

Література

1. Forsythe William – The Second Detail – Staatsballett Berlin <https://www.youtube.com/watch?v=Q6c6k4U99sA&t=10s> (дата звернення: 15.09.23).
2. Rafajová Zuzana, Noah Gelber: Pracovat pro Williama Forsytha je splněný sen. URL: <https://operaplus.cz/noah-gelber-pracovat-pro-williamsa-forsytha-je-splneny-sen/> (дата звернення: 16.09.23).

Білобловський Віктор Іванович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АНАЛІЗ ПОБУТУВАННЯ ФЕНОМЕНУ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У межах побутування сучасних термінологічних систем притаманна присутність «певних розбіжностей» або флуктуацій у використанні схожих за змістом понять. Так в цих межах ми хочемо розглянути таких термінів, як «музична інтерпретація» та «художня інтерпретація». Прикметно, що вищезазначені поняття використовуються в музичному мистецтві у майже в одній смисловій номінації, хоча їх відмінність визначається їх природою. А саме:

- музична інтерпретація визначається способами виконання музичного твору із такими аспектами, як: темп, динаміка, фразування, виразність тощо;
- художня інтерпретація обумовлюється природою сприйняття твору мистецтва загалом, не обмежуючись лише музикою, включно із тлумаченням будь-якого виду мистецтва (живопис, література, театр, музика).

Отже, музичне виконавство та перформанс являють собою частину музичного мистецтва, а розмаїття виконавства породжує музичну інтерпретацію.

В цих інфомежах поняття інтерпретації в музикознавстві піддають аналізу Л. Гаврілова, Л. Псарьова, В. Москаленко. З порівняльною метою ми наведемо культурологічні аспекти художньої інтерпретації, які розглядають Е. Колесник, Є. Гуренко.

Наведемо декілька прикладів флукуаційних термінологічних застосувань в роботах вищеназваних авторів.

В. Москаленко, посилаючись на музичну енциклопедію згадує, що інтерпретація це ... «художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання» [4].

Зазначимо, що із точки зору Е. Колесник [2] умовами художньої інтерпретації є: 1) об'єкт, 2) посередник-інтерпретатор; 3) продукт виконавської діяльності.

А виконавську інтерпретацію О. Котляревська трактує як результат особливої художньої діяльності свідомості [3].

Продовжує думку Е. Колесник [2] і формує поняття художньої інтерпретації. Авторка вкладає під поняттям художньої інтерпретації процес та результат створення версії оригіналу, або ж власного художнього твору на основі творчого переосмислення поза художніх фактів або ж «первинного» мистецького твору, який може підлягати різним варіантам трансформацій.

Вищезазначеного тексту «художнє» є ключовою характеристикою. Тому автор цього дослідження згадує про те, які фактори впливають на формування саме художньої інтерпретації, якщо професійний рівень виконавця не відповідає «рівню» твору? Чи можна вважати гепенінг її проявом? Чи можливо існування музичної інтерпретації без використання «художня»?

Відповідь на ряд питань надає Е. Колесник у понятті первинної інтерпретації, а також зазначає п'ять цілей, які стоять перед інтерпретатором, а саме:

1) осмислення, структурування, синтез фактів та створення на їхній основі цілісної картини світу при інтерпретації поза художньої реальності;

2) втілення авторського задуму у виконавському виді мистецтва (виконання музичного твору, театральна постановка);

3) заміна авторського тексту новим (переклад, переказ, редагування тексту);

4) доповнення одного твору іншим (ілюстрація та інші міжвидові транспозиції);

5) діалог сенсів, створення власних варіацій на тему першоджерела (найрізноманітніші варіанти, як зі зміною мовної та семіотичної системи, так і без) [2].

Висновки. На думку автора, «художнє» в контексті інтерпретації в музичному мистецтві передбачає наявність змісту, ідеї твору. В художній інтерпретації розкривається питання розуміння, про що розповідає музика. В той же час відхилення від першочергового варіанту музичного твору, від першочергового темпу, мелодії, спрощення виконання і є музична інтерпретація. Тож дане питання цікаве, потребує наступних досліджень і наукового аналізу.

Література

1. Гаврілова Г., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. Збірник наукових праць ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет». 2016. Вип. 3. Слов'янськ, С. 97–106.

2. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.

3. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1996. 19 с.

4. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.

*Бурміцька Людмила Франківна,
доцент кафедри вокального виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

ТЕАТРАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСАНДРА БУРМІЦЬКОГО: ТЕМАТИКА ТА АКТУАЛЬНІСТЬ

Мистецтво надихає людину на активні дії, спонукає до спостережень і насолоди, до змін в житті та побудови щастя на землі. Театральне мистецтво в житті суспільства займає значний простір, привертаючи увагу науковців стосовно його дослідження й опрацювання. Вивчення феномену музичного оформлення театральних вистав, яке є невід'ємною складовою театрального мистецтва, потребує постійного наукового аналізу, адже музика до спектаклю є цілісною складовою всього театрального дійства та має особливий вплив і закономірності в контексті розвитку останнього.

Значне місце в соціокультурному просторі України ХХ–ХХІ століття займає музика до театральних вистав написана знаним композитором сьогодення Олександром Бурміцьким, у творчому доробку якого окрім музики для театру і кіно, є естрадні пісні різної тематики, сучасні романси, хоріві та інструментальні твори [1].

Олександр Анатолійович Бурміцький народився у мальовничому містечку Тернопіль, що на Західній Україні, 15 вересня 1961 року, в сім'ї робітників. Батьки композитора професійно музикою не займалися, але мати любила співати, захоплювалась поезією, писала віршовані привітання друзям, батько, коли збирались друзі і рідні, грав на баяні. В сім'ї часто звучала класична музика та автентичні народні пісні, популярна музика того часу, що згодом вплинули на майбутню творчість композитора.

Перші спроби Олександра в напрямку музично-театрального мистецтва припадають на 1986 рік, коли ним була написана музика до спектаклю в жанрі політичної буфонати «Карнавал на острові Санта Мікеле». Спектакль поставили в театрі «Пластилін» палацу культури «Березіль» (режисер – Леон Кляйнберг, драматург – Ігор Шуб, у співавторстві з Олександром Матусовим). Запис музики до вистави здійснювався на звичайний магнітофон під час живої гри колективу, яким керував Олександр. Колектив складався з молодих хлопців, студентів музичного училища. Музика вражала поєднанням енергії і мелодизму, складністю гармонії та простотою сприйняття. Всі учасники дійства були обдарованими, зарядженими на творчість молодими людьми. В цей період становлення творчості Олександр зрозумів, що театр – це його покликання. Вистава мала великий успіх, а критики виділяли сучасний, яскраво-образний театральний стиль музики.

На сьогоднішній день в доробку композитора музика до більше, ніж 60 спектаклів, які були поставлені в Академічному обласному театрі актора і ляльки, Академічному обласному драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка міста Тернополя та інших театрах України.

Першою була вистава «Казка про Ксеню і дванадцять місяців» за п'єсою Богдана Лепкого, прем'єра якої відбулась на сцені Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки. Саме вона була відзначена Всеукраїнською літературно-мистецькою премією імені братів Богдана та Левка Лепких, а пісня з спектаклю «Ой спи дитя, колишу тя...» (колискова) отримала своє самостійне життя й звучить у виконанні українських та зарубіжних співаків.

Варто відмітити складний, насичений музичними номерами спектакль режисера, народного артиста України Павла Загребельного «Маруся Богуславка» за п'єсою Михайла Старицького. Дійові особи п'єси – українці, поляки, турки, євреї, які впродовж всього дійства співають і танцюють - все це вимагало відповідності музичного матеріалу щодо відображення характерів головних героїв та їх національної приналежності. Композитору вдалося це зробити. Його музика виразно малювала риси характеру персонажів, підкреслюючи їх національні особливості. На прохання режисера до спектаклю було написано ще кілька вокальних номерів, які доповнили емоційну складову певних мізансцен. Мелодія і слова

нагадували українські народні пісні. Поетеса, співавторка Олександра Бурміцького, Олена Лайко написала чудові вірші, а пісня «З далекого краю» на слова згаданої поетеси згодом отримала своє самостійне життя поза межами спектаклю. Вся п'єса була насичена сольними, хоровими, ансамблевими, музичними, масовими хореографічними номерами. Всі музичні номери виконувались наживо оркестром і акторами Тернопільського академічного обласного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

Прем'єра зимової казки-комедії «Кому потрібен Сніговик?» у постановці режисера заслуженого артиста України Володимира Лісового й музикою Олександра Бурміцького, балетмейстер Дмитро Татарінов відбулася 7 грудня 2014 р. на сцені Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки. На афіші були написані інтригуючі слова: «І, справді, кому потрібен Сніговик? Можливо, він потрібен вам, малята? Гадаю, Ви можете з ним потоваришувати і стати справжніми друзями. Але найбільше Сніговик потрібен Зайчикові, аби допомогти врятувати Новорічну Ялинку, яку зачарувала хитра і підступна... Хто? Приходьте на виставу і Ви побачите самі. Ласкаво просимо!» [4]. Музика, написана композитором, заводила маленьких глядачів в казковий світ зимового дійства, тонко відображаючи характери казкових героїв, викликаючи емоції широї радості, підтримки, хвилювання. Тривалість вистави – 45 хвилин.

Варто звернути увагу на спектакль «Смачного, тигре!» за п'єсою Ірини та Яна Златопольських за мотивами казок відомого англійського дитячого письменника та філософа Дональда Біссета, в основі яких лежить життєва мудрість.

Маленьке Тигреня, яке з'явилося на світ завдяки фантазії, полюбить ласувати казочками. Апетит у Тигра неабиякий, тож буде кілька «порцій» казок, кожна з яких буде мати свою мораль – саме цим славляться притчі Дональда Біссета. Постановка вражає різноманітністю технік у яких виконані ляльки. За словами художника Володимира Якубовського, у виставі використані різні види театральної ляльки, що дає можливість глядачам ознайомитись з багатогранною специфікою роботи ляльководи [3]. Вистава наповнена легкою акторською імпровізацією де органічно поєднується гра ляльок і людей. Музика до вистави відкриває простір для фантазії, в якій все незвичайне стає реальним, де тигренок любить їсти казки, а дорога розмовляє. Музичними засобами, зрозумілими для дітей, композитор заводить глядачів у атмосферу радості та мрійливості, розкриває характери героїв, пробуджує в дітей бажання пізнавати світ. Майстерне поєднання акторської гри і лялькових героїв, яскраві костюми та повчальні висновки створюють незабутню казкову атмосферу. Над виставою працювали режисер-постановник Олег Боков, балетмейстер Дмитро Татарінов. Прем'єра відбулася 13 березня 2016 року. Для глядачів від п'яти років. Тривалість вистави – 50 хвилин.

Вистава «Вечера для тигра» за п'єсою Ірини та Яна Златопольських, режисурою Олега Бокова - це продовженням казки «Смачного, тигре!», яка дуже полюбилася маленьким глядачам. Адже «смачні блюда» для Тигра, у вигляді казок, переносили маленьких глядачів у різні куточки світу, знайомили їх з музичною культурою різних народів. Саме інтонації притаманні музиці народів сходу, півночі та півдня, які композитор використав в музичних номерах вистави, переносили глядачів у різні куточки нашої планети, у безмежний світ фантазій. Різні за характером та стилістикою притчі, які несуть глибокий філософський зміст цікаві, як для дорослих так і для дітей.

Сучасно, яскраво, по-особливому звучать музичні композиції до вистав: «Поросятко Чок», «Небилиці курочки ряби», як і до багатьох інших, а використані рокові, блюз-рокові інтонації, вражають енергією та драйвовістю.

Музичні образи, створені композитором Олександром Анатолійовичем Бурміцьким для сучасного маленького глядача і слухача, розвивають дитячу уяву, заставляють мріяти, фантазувати, сіють добро і щирість, виховують почуття відповідальності й товариськості, поваги та любові.

Для творчості Олександра Бурміцького притаманне поєднання українського народного фольклору з елементами сучасної західної масової музичної культури, прослідковується постійний пошук спрямований на синтез народної пісенності з специфікою сучасного формотворення,

зокрема джазової імпровізації, структурно-ритмічних і тембрових знахідок сучасних молодіжних стилів. Зазначені чинники певною мірою мали вплив на інтонаційний характер музики для театру композитора. З перших нот музичних композицій відчувається: художній смак, неповторність і глибина мелодій і те, що ніяк і нічим не можна підробити – незрима душа музики. Тому швидко стає зрозумілим, що йдеться про прекрасного композитора-мелодиста, аранжувальника і гуманіста. Тут постає питання «чому саме гуманіста?». Відповідь очевидна – тому, що створювати такі філігранно творчі, високоякісні творчі роботи для українського дитинства неможливо без справжньої любові до людини, насамперед до дитини [2].

Культурна ситуація часів російської агресії, яка почалася 24 лютого 2022 року, спонукає по-іншому поглянути на театральне мистецтво з боку його творчого потенціалу, відповідності художніх тенденцій запитам аудиторії. Вплив сучасних процесів євроінтеграції на мистецтво в цілому і зокрема театральну творчість композитора Олександра Бурміцького, передбачають нове розуміння українським народом своєї культурної ідентичності в контексті загальноєвропейського середовища.

Література

1. Бурміцька Л. Ф. Роль пісенної творчості композитора Олександра Бурміцького в соціокультурному просторі України XXI століття. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : зб. матер. Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККиМ, 2019. 272 с. С. 58–59.
2. Бурміцька Л. Ф. Пісенна творчість композитора Олександра Бурміцького 2017–2022 років: тематика та актуальність. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : зб. матер. III Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : НАКККиМ, 2022. 283 с. С. 151–153.
3. За Збручем. Новини Тернополя і області. URL: <https://zz.te.ua/ternopil-s-kykh-ditok-zaprosuiut-na-vecheriu-dlia-tyhra/> (дата звернення: 17.09.2023).
4. МоеMisto.ua. URL: <https://moemisto.ua/te/komu-potriben-snigovik-4431.html> (дата звернення: 17.09.2023).
5. Новини. Академічний обласний театр актора і ляльки. URL: <http://www.teatr.te.ua/news/0021> (дата звернення: 17.09.2023).
6. Інтерв'ю з України. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2017/03/23/oleksandr-burmitskiyi/> (дата звернення: 17.09.2023).

Грищенко Валентина Іванівна,

*кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного продакшну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МУЗИЧНА ФОРМА В БУДОВІ ФІЛЬМУ

Багато видів мистецтв мають спільні риси чи то у формі вираження, чи виконуючи певні функції. Наприклад, вірші і музика мають схожі канони побудови композиції. Дослідники специфіки екранного мистецтва час від часу звертають увагу на проблеми у співвідношення аудіовізуальної пластики кінотвору і музичної форми. Видатні режисери І. Бергман, А. Куросава використовували подібний підхід при створенні своїх фільмів.

Ще за часів створення фільмів з періоду «німого кіно» постановники намагалися додати образності своїм стрічкам за допомогою законів музичної форми. Це давало потенційну ритмічну можливість зіставляти ряди крупних планів у відповідності до ритмічного рисунку іншого музичного пасажу; фактуру предмету або пейзажу і тембр музичного пасажу; внутрішню співзвучність якогось уривку музики якомусь уривку зображення.

Аналіз кінотвору з точки зору втілення в ньому прийомів музичного мистецтва, за який час від часу беруться дослідники, не відрізняється жорстким підходом і зазвичай зводиться до виявлення окремих рис музичності в художній партитурі фільму. Прийоми музичного мистецтва, що втілені у побудову фільму не мають жорстких рамок, і при аналізі художньої партитури фільму можуть бути виявлені лише окремі риси музичності.

Автори обмежуються описом адекватної структури (композиції) для знаходження принципів тієї чи іншої музичної форми у фільмі та спираються лише на сюжетну основу фільму. Це не дає можливості уявити загальну картину розгортання головної і другорядної теми та визначити повноцінну єдність сюжетної, візуальної, звукової і метафоричної складових.

Comparative (англ. – порівняльний) метод є одним з найважливіших наукових засобів вивчення явищ, у тому числі художніх. Загальновизнаним порівняльний метод став у ХІХ ст. Нині він широко застосовується в природознавстві, соціології, мовознавстві, правознавстві, культурології.

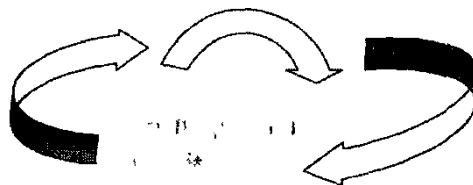
Один з варіантів застосування методу компаративного аналізу - розгляд фільму через призму музичної форми (сонатного алегро, рондо, варіації, фуґи та ін.). Музичне мистецтво, оперуючи абстракцією (звуковим матеріалом), потребує надзвичайно жорсткої форми побудови і систематизації образів. З іншого боку, музична форма - це аналог драматургічної композиції. Темі (партії, голоси), як і персонажі фільму конфліктують, резонують, проходять стадії експозиції, розвитку і розширення.

Розглянемо через призму музичної форми побудову фільму «Земля» Олександра Довженка. Стрічка легендарного режисера прем'єра якої відбулася 8 квітня 1930 року фільму стала важливим надбанням не лише українського кінематографа, а й світового, здобувши прихильність представників міжнародної кіно спільноти.

Сюжет: сільський хлопець Василь зі своїми однодумцями організовує колгосп. Син куркуля Хома вбиває Василя. Тривала сцена похорону Василя закінчує фільм. Якщо розглядати конфлікт персонажів, які уособлюють новий і старий уклад сільського життя, то він, безумовно, представлений їхнім формальним антагоністичним протистоянням.

Сюжет фільму "Земля" має дискретний характер, що ускладнює виокремлення фабули. Як великі вузлові моменти можна виділити чотири головні події: *смерть діда, прибуття трактора, смерть Василя, похорон Василя*. Вони доволі автономні, оскільки в кожній розвиток розвертається по спіралі.

Поряд із цим обмеженим подієвим рядом у фільмі «прокреслена» алегорична ліга, що об'єднує три частинну тему землі: Земля - *райський сад*; Земля-*годувальниця*; Земля - *райський сад*. Отже, фільм рівномірно *оперезаний* темою Землі: від зачину (райський сад) до оди (годувальниця) і від неї до післямови (райський сад). Причому ода «Земля-годувальниця» являє собою центральний (серединний) сегмент композиції кінотвору: її початок збігається з 36-ю хвилиною фільму, а завершення припадає на 42-гу хв. Загальна протяжність картини – 82 хв. Схематично це можна виразити так:



Ліва стрілка зачин; центральна стрілка – ода; права стрілка – післяслів'я

Тема Землі, що оперізує «тіло» фільму і повертає все на вихідні позиції, утворює кругообіг. Більше того, «кругле, круглий» - основний семантичний елемент картини, акцентований у пластичних образах плодів Землі: соняшник, яблуко, кавун. Усе це дає підставу визначити структуру фільму як *рондо*.

У музичному мистецтві назва цієї форми побудови твору прийшла із середньовічної Франції, де рондо (*rondeau – рух по колу*) називалися хороводні пісні. Починається рондо з головної теми, яку називають рефреном. У міру розгортання рондо рефрен повертається щонайменше тричі, чергуючись з іншими музичними епізодами.

Отже, рондоподібну структуру фільму О. Довженка можна виразити так:

$A - CB - A^1 - B^1 C - A^2 - C^1 \quad A B^1 - A^1 - B^2 - AA^1 \quad C^2 - A$

де А - рефрен (земля); В - Василь (новий уклад життя); С - Хома (старий уклад життя); ~; ~ - «сплетеність» теми землі в загальну художню тканину епізодів

А (земля - райський сад) - СВ (у домі Хоми (плач) і в домі Василя (збори комсомольського осередку) - А¹ - В¹ С (прибуття трактора, зіткнення Василя і Хоми) - А² (монтажна секвенція «Ода землі») - С1 (танець Хоми) - А В¹ (убивство Василя) - А¹- В²-АА1 С2 (похорон (піднесення) Василя) - С2 (похорон (піднесення) Василя) і («смерть» Хоми) - А (земля - райський сад) [1].

Рондоподібна форма фільму з постійно поновлюваним рефреном також констатує наративну дискретність. Фільму притаманна розімкненість художнього простору і часу. Простір події неминуче поглинається простором природи: нива, сад, рілля, ранковий туман, нескінченна стрічка путівця, баштанка. Водночас у картині розімкнутий і внутрішньо кадровий простір. Це створено за допомогою порушення правила міжкадрового монтажу за напрямком погляду, бо погляди персонажів не спрямовані на конкретні об'єкти.

Кінострічка «Земля» А. Довженка не має звуку («німа»), але спирається на виразну звукову образність. Музичний рисунок кінострічки можна прокреслити відповідно до запропонованої вище формули рондо.

Розгляд проблем щодо співвідношення аудіовізуальної пластики кінотвору та музичної форми є актуальним і сьогодні, бо є дієвим інструментом для створення оригінальним нестандартних аудіовізуальних творів.

*Кіно Віталій Анатолійович,
старший викладач кафедри сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету технологій і дизайну*

КРЕАТИВНІ МЕТОДИ ТА СКЛАДОВІ РОБОТИ АКТОРА НАД СТВОРЕННЯМ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ РОЛІ

Актор – професія унікальна. Адже у артиста інструментом створення художнього образу, ролі є лише він сам – його психофізичний апарат, його свідомість, його емоційна система. Артист є водночас і творцем образу і його складовою.

Образ створюється артистом безпосередньо під час вистави; репетиції ж – це тільки *підготовка* до творчого акту переходу актора в нову якість – *художній образ ролі* – безпосередньо під час спектаклю.

Ця підготовча робота актора над роллю має свої етапи, свої складові, методи й прийоми. Умовно її можна поділити на *період аналізу п'єси і ролі* та *період сценічного втілення*.

Роботу актора над роллю, після *ознайомлення з драматургічним матеріалом*, слід розпочинати з вивчення відомостей про автора п'єси: цікавих фактів його біографії, що впливали на його творчість, на написання названої п'єси, історичної епохи, в яку він жив і працював, притаманних йому філософсько-естетичних поглядів, мистецького напрямку, який сповідував автор. Подібні дослідження допоможуть актору підібрати вірний ключик до розуміння тексту п'єси і ролі.

Наступним предметом вивчення є *матеріал п'єси* – коло тих життєвих явищ, проблем і обставин, які відібрав автор для свого твору. Аналіз матеріалу п'єси крім вивчення середовища, в якому існують дійові особи, їх традицій, звичок, морально-етичних принципів, всього того, що безумовно впливало на формування характерів героїв драми, може допомогти актору і в суто зовнішньому втіленні ролі (які зачіски, який одяг носили люди в описану епоху, як ходили, як сиділи, що і як їли, як розмовляли тощо).

Наступний етап роботи, що проводиться безпосередньо під керівництвом режисера, стосується *аналізу п'єси та характеристики образів, у відповідності до режисерського трактування обраної драматургії*, та його постановочного рішення майбутньої вистави.

Порядок аналізування може бути різним, його визначає режисер, але його обов'язковими складовими є – *ідейно-тематичний аналіз* п'єси, її проблематика; *дійовий аналіз* – визначення подій п'єси та дій, що ними викликані; *визначення композиційної побудови* тексту – зав'язки, кульмінації, розв'язки тощо; *аналіз конфлікту* п'єси з усвідомленням предмету конфлікту, його сили та форми боротьби, його змісту.

Режисерська характеристика образів п'єси супроводжується паралельною роботою актора над розумінням своєї ролі. Вона полягає в ретельному вивченні актором всього, що стосується втілюваного ним образу – що розповідає про персонажа автор, що говорять з приводу нього інші персонажі, що він сам думає, і що говорить про себе.

Завершальним етапом такої початкової роботи над роллю може бути створення актором так званої «*біографії ролі*», в якій він підсумовує все, про що дізнався з тексту драматичного твору. Уся ця підготовча робота сприяє визначенню артистом так званого «*зерна*» - емоційної суті – ролі, та усвідомленню ним головного *емоційно-дійового стремління* артиста – «*над завданням*» ролі.

Другий умовний період роботи над роллю, період втілення, полягає в *репетиційній роботі* під керівництвом режисера на репетиційному та сценічному майданчиках. В цей період триває *пошук засобів акторської виразності*, зовнішніх засобів втілення образу, притаманних жанру майбутньої вистави та стилю, режисерському почерку постановника, відбувається *побудова мізансцен*, постановка та відпрацювання хореографічної та вокальної складових ролі, триває *домашня самотійна робота* над засвоєнням тексту ролі, тощо.

Література

1. Василько В. Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ : Мистецтво, 1969. 358 с.
2. Анна Липківська. Світ у дзеркалі драми. Київ : Кий, 2007. 356 с.
3. Кісін В. Б. Життя, актор, образ. *З творчої спадщини*. Київ : КМ Академія, 1999.
4. Радунець О. Життя театр, а всі ми в нім – актори. URL: <http://teatr.kolomyya.org/news/-item/58284> (дата звернення: 20.09.2023).

Козлін Валерій Йосипович,

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного продакшну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ГІТАРА СОЛОВ'ІНА

Гітара класична вирізняється різноманіттям тембрів, що дає можливість виконавцям імітувати різноманітні музичні інструменти - флейту, фагот, кастаньети, малий барабан тощо. Деяким недоліком її можна вважати невеликий діапазон (3,6 октави), що однак дає змогу виконувати на ній досить складні твори. В. І. Грищенко у своєму дослідженні запропонувала новий метод для розширення діапазону гітари за рахунок додавання до основного грифа віртуального грифа, який математично розраховано за законами виготовлення інструмента [1]. Віртуальний гриф кріпиться на верхній деці гітари, ніби продовжуючи основний гриф від його кінця до підставки для струн (рис.1). Грати на такому грифі було запропоновано спеціально підбіраною за частотними вимірами пляшечкою (замість металевої пластини, яку застосовують на гавайських гітарах).

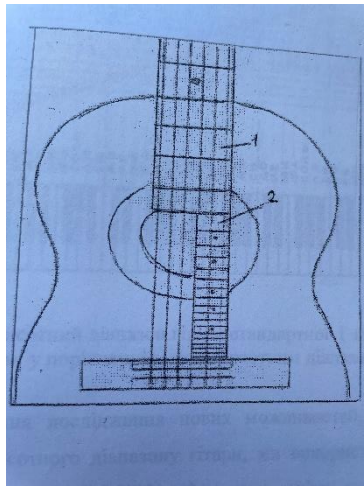


Рис. 1. Гітара з віртуальним грифом

Нововведення дало змогу розширити ігровий діапазон гітари приблизно на 4 октави (тобто до восьмої октави). Частотні вимірювання на комп'ютері звуків, які видають птахи (зокрема солов'ї) показали, що їх звуки (щebet) містяться приблизно в шостій-сьомій октавах, тобто в діапазоні віртуального грифа, але гармоніки рівномірніші та щільніші, а реальний звук гітари – дзвінкіший і мелодійніший.

Подальші дослідження показали, що віртуальні звуки птахів можна змінювати в значних діапазонах завдяки додатковій (новій) методиці звуковидобування, а саме: вказівний палець правої руки розташовується над струнами так, щоб видобувати звук нігтем гітариста – медіаторним способом.

Великий і середній пальці лівої руки щільно охоплюють потрібну струну, притискаючи її один до одного (рис. 2). Вказівний палець пучком (м'якою частиною дистальної фаланги) вдавлюється в струну й одночасно натискає на неї ребром нігтя (рис. 3). Видобуваючи поодинокі звуки правою рукою, чуємо щebet, а при тремоло звучить трель.

Якщо пучка лівої руки знаходиться над віртуальним поріжком, то звуки в рівномірно темперованому ладі, якщо переміщати пучку у межах віртуальних ладів, то лад не темперований. Змінюючи положення лівої руки, отримуємо *оригінальні звукові ефекти*. Можна сказати, що гітара передає реальні звуки солов'їного співу.



Рис. 2. Положення великого та середнього пальців лівої руки



Рис. 3. Ігрове положення рук

У підсумку можна зазначити, що акустичні інструменти мають ще багато таємниць, що дає широкі можливості для експериментів і дослідження.

Література

1. Грищенко В. І. Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів : дис. ... канд. пед. наук / КНУКіМ. Київ, 2003.

*Кратко Юлія Володимирівна,
доцент кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ

Мистецтво уявляється важливою ланкою у розвитку дітей, становленні їх соціальної ролі, спілкуванні з оточуючим світом, розуміння навколишнього середовища, суспільства, історії та культури. Тоді як сценічне мистецтво є універсальною категорією, яка підвладна дитині з найменшого віку, оскільки, наприклад, акторська гра та театр мають суттєву схожість з характерними для цього віку іграми.

Важливо відзначити, що для дітей шкільного чи то підліткового віку сценічна діяльність є осередком самовираження, позбавлення комплексів та затисків. Також сценічне мистецтво передбачає формування у дітей необхідних soft skills, тобто навичок чіткого мовлення, сталого формулювання своїх думок, органічної пластики. А крім того, сценічне мистецтво дозволяє перетворити класичну дитячу розважальну гру у розвиваючу програму, яка впливає не лише на соціальні чи практичні навички, а й на формування творчих здібностей дітей для подальшої творчої діяльності в різних сферах мистецтва – і музичного, і хореографічного, і образотворчого.

Відомо, що у будь-якому виді естетичної діяльності цінується передусім творча глибоко розвинена особистість, тоді як в межах додаткової освіти пізнавальна діяльність поєднує в собі дитячий шкільний театр, що є формою колективної навчальної роботи. В такому театрі поєднуються музика та драматургія, вокальне та інструментальне мистецтво, хореографія та акторська творчість. Музично-театралізовані вистави, підготовлені дітьми на репетиціях шкільного театру, є результативним засобом розвитку музично-творчих здібностей молодших школярів. У практиці додаткової освіти накопичено багатий досвід з організації та керівництва музично-театральними уявленнями. Нескладний сюжет, розігрування за ролями приносять учням молодших класів багато задоволення, при цьому театральні постановки надають розвиваючу дію на особистість дитини, що активізує музично-творчу діяльність. Активне залучення до участі у музично-театральних виставах учнів початкових класів ґрунтується на вікових творчих особливостях дітей. Саме у молодшому шкільному віці проявляється схильність до наслідування мови, міміки, пантоміміки інших людей; школярі швидко та міцно запам'ятовують невеликі музичні та літературні тексти; діти розрізняють та артистично передають мовні та музичні інтонації; вони мають образне сприйняття змісту творів мистецтва. Однак, на жаль, у сучасній школі приділяється недостатньо уваги музично-театральній діяльності та розвитку музично-творчих здібностей засобами шкільного театру. Ця обставина пов'язана з низкою причин: це і неоднозначне трактування в педагогічній літературі поняття «музично-творчі здібності» й структурних компонентів даних здібностей у контексті театралізованої діяльності, необхідність пошуку та реалізації нових методичних підходів до вирішення проблеми розвитку даних здібностей у сфері додаткової освіти учнів, і недостатня фахівців, здатних керувати шкільним театром, які компетентні як у сфері музичної освіти, так і у сфері театральної педагогіки.

Мотиваційний компонент організації занять у шкільному театрі пов'язаний з інтересом та потребою учнів у музично-театральній діяльності, які виникають за умови емоційної привабливості змісту музично-сценічного матеріалу, а також його доступності у плані осмислення, запам'ятовування та втілення. Велику роль у формуванні позитивної мотивації у молодших школярів відіграє стимулювання активності у груповій та колективній музично-творчій діяльності, заохочення ініціативності та свободи у висловленні своїх почуттів, думок та пластичних рухів. Змістовий компонент занять включає підбір репертуару та визначення педагогічних методів його втілення у музично-театральних уявленнях. Як правило, музично-сценічні твори мають бути орієнтовані на художньо-естетичний, моральний, емоційний, інтелектуальний та творчий розвиток молодших школярів. Сюжетна лінія, почуття та дії персонажів мають бути зрозумілі та цікаві всім учасникам театрального колективу. Зорові, слухові та пластичні образи, що втілюються у творі, повинні бути емоційно виразними, наочними, яскравими, динамічними, адже «дитина має перейнятися емоційним станом героя, відчувати, пережити те, що його хвилює, дивує, тішить» [1, 6]. Зміст навчально-виховних завдань, реалізованих у процесі занять у шкільному театрі, включає: поглиблення знань дітей про навколишню музичну реальність; розвиток музичного сприйняття, мислення, пам'яті, уяви учнів; вдосконалення артистизму при втіленні художнього образу героїв сценічного твору; розвиток вокальних, інструментальних та пластичних імпровізаційних здібностей; виховання культури музично-мовленнєвого спілкування у процесі репетицій та виступів. Отже, передумовами успішності реалізації цих завдань молодшими школярами під час занять музично-театральним мистецтвом є «високий рівень сприйнятливості дітей, чуттєво характер дитячого мислення, і навіть схильність учнів початкових класів до творчості переважають у всіх його проявах» [2, 8].

У висновках зазначимо, що методичні підходи до організації занять шкільного театру та постановки музично-театральних вистав дозволяють виділити такі основні складові: вибір сценарію театральної вистави (що відповідає віку учнів, їх індивідуальним та колективним виконавським можливостям); презентація/демонстрація обраної театральної вистави дітям (прослуховування запису, перегляд у дитячому театрі тощо); бесіда за прослуханою/побаченою музично-театральною виставою; виявлення образів головних та другорядних персонажів; аналіз змісту п'єси; виявлення ідеї; розподіл ролей; розучування вокальних та інструментальних партій, хорових номерів, танцювальних та пластичних етюдів; зведення по порядку сцен із поступовою ускладненістю образів персонажів; проведення зведеної репетиції; підготовка та оформлення сцени (учасники представляють самостійно виконані костюми, декорації, атрибути до театральної вистави); проведення генеральної репетиції; виступ; аналіз виступу педагога разом з учнями; оцінка виконаної роботи; надання інформації щодо нових постановочних планів; заохочення учнів.

Отже, сценічне мистецтво близьке до сутності дитини, кола її спілкування, тоді як шкільний театр містить у собі такі можливості розкриття та реалізації особистості, які не можуть бути розкриті та реалізовані у традиційній навчальній діяльності.

Література

1. Гагаріна Н. П. Художньо-продуктивна компетенція дошкільників. Діти і картини : навч.-метод. посіб. Кропивницький : КЗ«КОШПО ім. В. Сухомлинського», 2017. 48 с.
2. Дичківська І. Розвивати інтелектуальну обдарованість. Технології раннього навчання Глена Домана. *Палітра педагога*. 2004. №2. С. 7–16.

*Матушенко Валерій Борисович,
доктор філософії, кандидат культурології,
доцент, професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець,
заслужений працівник культури України*

ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ КОРПОРАТИВНИХ СВЯТ

За останні роки в сучасному житті для молодих артистів-ведучих чудовою практикою майбутньої професійної діяльності є організація та постановка корпоративних свят, днів народжень, презентацій та ювілеїв. Особливість проведення цих свят для ведучого полягає в тому, що працівники компаній та корпорацій дуже добре знають одне одного, у них під час спільної роботи існують певні взаємовідносини. Водночас, за роки Незалежності України з'явилися нові, але дуже цікаві словосполучення, як-от: корпоративний дух, корпоративна культура, корпоративне свято, корпоративна традиція, корпоративна етика, корпоративний дрес-код та ін.

А ведучого вони, на жаль, не знають зовсім, якщо він не популярний телеведучий, зірка чи відомий заслужений артист України. Але ми розглядаємо не цей випадок. Наш ведучий молодий артист, студент чи випускник нашої академії, зі стажем роботи 1–1,5 роки. Знайомство відбувається на ходу, при першій зустрічі. Іноді, при спілкуванні з ведучим стосовно проведення вечірки, виникає певна недовіра. Це виникає з психологічної причини. Колективу здається, що працюючи разом та виконуючи робочі завдання як одна команда, вони можуть краще розбиратися в питаннях організації та проведення корпоративної вечірки. Щоб викликати довіру, прихильність до себе ведучому-артисту бажано бути: толерантним, виваженим, розумним, гнучким, ні в якому разі не говорити замовникам, що він усе знає з точки зору режисури, акторської майстерності, а вони повні дилетанти і нічого не знають з організації свята. Це буде кінець зустрічі. Запрошуючи ведучого на підготовку нового корпоративна, Замовники абсолютно чітко знають, чого вони хочуть. Як правило, коли фірмі 5-10 років, а вони святкують усі свята разом, то корпоративне свято стає для колективу елементом корпоративної культури, частиною життя на роботі, в колективі, в корпорації. Ведучий повинен це пам'ятати. І дуже важливо ведучому справити гарне враження, переконати під час особистої зустрічі керівництво корпорації, концерну, підприємства в тому, що програма буде цікава, сценарій буде оригінальний, побажання замовників будуть враховані, а учасники корпоративної вечірки стануть для виконавця добрими приятелями та зможуть його запрошувати ще не раз і не два[1].

Корпоративні свята можуть бути різними. Найчастіше, це проведення Нового року. Можуть бути присвячені ювілею компанії чи підприємству. Також корпоративні свята можуть бути присвячені дню народження Президента компанії, головного бухгалтера, адміністратора та ін. Корпоративні свята можуть бути виїзні. Наприклад, день медичного працівника в третю неділю червня та теплоході по Дніпру. А може бути корпоративна вечірка з шашликами, з виїздом усієї компанії на ніч, в ресторан за місто, наприклад, з 6 на 7 липня на свято Івана Купала. Завдання ведучого – мати досвід та максимальну кількість сценаріїв на проведення усіх свят та корпоративних вечірок.

Розглянемо для характерного прикладу режисуру корпоративного свята – Новорічна вечірка в стилі «Пірати сучасності». Ведучий при зустрічі з керівництвом компанії вислуховує всі пропозиції та побажання від них. Справа в тому, що на відміну від режисури проведення масових, народних, державних, спортивних свят, де основну роль будуть виконувати професійні артисти (фольклористи, танцюристи, ведучі, співаки, жонглери, акробати, фокусники та ін.), на корпоративних святах усі ролі виконують представники організації, яка запрошує нашого ведучого. І якщо на репетиціях зі своїми артистами режисер (ведучий) може бути інколи нестриманим, то на корпоративі це апріорі неможливо. Лише одне непередумане слово і він може лишитися цього замовлення. А працює він, до речі не з професіоналами, а з

любителями, які в своїй основній роботі є менеджери, юристи, бухгалтери, секретарі, водії та ін.

Тому ведучому треба мати кілька варіантів сценарію свята, яке він буде ставити. Як правило, серйозні замовники, коли їм подобається артист-ведучий, підписують угоду чи договір, платять повну суму чи аванс та створюють умови для нормальної підготовки своєї корпоративної вечірки. Тут треба наполягати, щоб дали зал для репетицій, перевірити усі костюми, музику, всі флешки, диски, касети. В сучасних українських реаліях для ведучого не буде кімнатних умов у вигляді постановочної групи, помічників, свого звукооператора, хореографа. Замовник платить гроші, йому не треба колектив, а тільки один ведучий та на 90 відсотків випадків, в одній особі ще й режисер. І якщо студент мріє стати гарним режисером та ведучим, він повинен погодитись на такі бойові умови і поставити справжнє свято. А якщо програма не сподобається, то молодий режисер-ведучий одразу визначить свою ціну на режисерському поприщі. Вважаю, що кожен професійний сучасний режисер-ведучий повинен пройти таку школу як постановка та проведення корпоративних вечорів, ювілеїв, днів народження тощо. Це школа його професійної майстерності. Якщо впорається, тоді все буде гаразд. Якщо ні, то треба подумати про іншу професію..

У нашому випадку ведучий ставить питання про учасників вечірки, а керівник компанії на наступній зустрічі дає йому повний список. Тут артисту треба створити композицію майбутньої програми, згадавши все, що йому розповідали на лекціях та практичних заняттях його викладачі. Попередньо, здійснивши з працівниками цієї компанії ряд репетицій, він зрозуміє ставлення цих людей до себе, Якщо цей колектив його не сприймає, то директор компанії поміняє не свій трудовий колектив, а саме ведучого. І є люди, яким 20, 30, 40, 50, 60 і навіть 70 років, а нашому артисту-ведучому тільки 20–22, а він у них лідер, керівник, постановник, без якого корпоратив чи новорічна програма не відбудеться.

І ведучому треба пам'ятати, що під час проведення корпоративної вечірки він буде на сцені головним ведучим, буде заповнювати усі паузи, затримки, використовувати прийоми конферансу, тобто принципи спілкування з глядачами та учасниками свята. І якщо директор її своїм підлеглим може простити будь-який казус, то нашому ведучому не буде жодних потурань. Він – запрошений професійний ведучий для створення святкової події!

А під час проведення будь-якої вечірки не можна забувати про проведення конкурсно-ігрових блоків. Люди веселяться, танцюють, змагаються, виконують певні завдання під керівництвом ведучого – і це дуже важлива складова корпоративного свята [2]. У людей виплескуються позитивні емоції та зникають негативні почуття. Після таких блоків вони почувають себе щасливо, як діти. І при цьому дякують за все це ведучому програми.

І ось проявити свою професійну майстерність він повинен саме в таких складних умовах, які загартовують його характер, додають досвід та непогано матеріально забезпечують. Крім того, є такий вислів, як «циганська пошта». Це означає, що вдало організована вечірка може зробити молодому ведучому додаткову піар-рекламу серед інших компаній та корпорацій, а також зроблене на святі відео буде його особистим досягненням, творчою розробкою й постановкою. Коли наступного разу він буде проводити свято, ювілей чи корпоратив, то він зможе при зустрічі з „Замовником” вставити в ноутбук чи планшет цей диск чи флешку і демонструвати як власну проведену постановку. А чим більше цей артист-ведучий буде мати особистих постановок, тим більше в нього буде досвіду, режисерських ходів, режисерських рішень, позитивних відгуків від клієнтів, тим більше він буде цінуватися на ринку сучасних акторських та режисерських послуг України.

Література

1. Матушенко В. Б. Мистецтво ведучого та конферанс : навчально-методичний комплекс для студентів спеціалізації «Режисер театралізованих видовищ та шоу-програм, викладач фахових дисциплін. Київ : НАКККиМ, 2014. 76 с.
2. Матушенко В. Б. Розвиток естрадного мистецтва : підручник для вищих навчальних закладів культурно-мистецької освіти. Київ : НАКККиМ, 2016. 200 с.

*Мусієнко Валентина Іванівна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного виховання
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Трансформаційні процеси у сучасному сценічному мистецтві орієнтовані на тяжіння до універсальності акторських кадрів. Сучасний актор, як професійна та творча одиниця має бути наділений рядом загальних та фахових компетентностей, а також *soft skills*, які дозволяють йому гармонійно функціонувати у сучасному театральному просторі. Серед таких компетентностей музичні і, зокрема, вокальні навички, які носять як практичний, так і теоретичний характер. Сама специфіка репертуарної політики театрів зобов'язує всіх учасників творчого процесу до орієнтації у драматургії різних жанрів, напрямів та епох [2]. Як наслідок – дотичних до них творів музичного мистецтва – вокального та інструментального.

У процесі підготовки акторських кадрів у закладах вищої та фахової передвищої освіти, вивчаються дисципліни, які мають на меті формування цілісного бачення теоретичних основ історії музичного мистецтва, а також напрацювання конкретних практичних навичок виконавського мистецтва. Процес практичної підготовки має ряд особливостей через різний рівень первинної музичної підготовки студентів, різножанровість драматургічного матеріалу, необхідність роботи із різними видами вокалу, пошук органіки у існуванні актора на сцені при виконанні вокальних номерів, а також взаємодії з музичним оформленням [4].

На відміну від підготовки студентів музичних закладів вищої освіти, для акторів виділяється значно менша кількість кредитів для вивчення музичних дисциплін, проте обсяг матеріалу, необхідного для формування компетентностей та здобуття високого рівня навичок є достатньо великим [3]. В процесі навчання співу, актор має засвоїти основну базу з постановки голосу, чистоти інтонування, темпоритмічного малюнка, при цьому засвоївши особливості як естрадного і народного, так і джазового та академічного звуковидобування. Наприклад, розглянувши репертуар Національного академічного українського драматичного театру ім. Івана Франка, ми можемо побачити, що у виставі «Співай, Лоло, співай» за п'єсою Олександра Чепалова за романом Генріха Манна «Вчитель Гнус, або Кінець одного тирана» та фільму «Блакитний ангел», що за жанром є мюзиклом у стилі кабаре, використовується джазове аранжування музики і, відповідно, джазовий вокал. У виставі за п'єсою Івана Карпенка-Карого «Кайдашева сім'я» використовуються українські народні мотиви у музичному оформленні і виконуються українські пісні саме народною манерою співу. У виставі «Незрівняна» за п'єсою Пітера Квілтера передбачено класичний, академічний спів, виконання шедеврів світової оперної спадщини. У виставі «Едіт Піаф. Життя в кредит» використано ест одну манеру співу традиційного французького шансону. А вистава «Наталка Полтавка» за однойменною п'єсою Івана Котляревського побудована на поєднанні народних пісень та оперного мистецтва, тим самим передбачає одночасне існування академічного і народного виконавства. Проаналізувавши навіть маленьку частину репертуару на прикладі одного театру, ми бачимо, що актор має володіти академічним, естрадним, джазовим та народним вокалом. В той час, коли фахові вокальні спеціальності передбачають лише один окремий вид вокалу (за винятком поєднання в деяких закладах освіти естрадного та джазового вокалу під час підготовки вокалістів) [1].

Вступ до закладів вищої та фахової передвищої освіти здійснюється без обов'язкової наявності музичної підготовки або якоїсь теоретичної та практичної бази. І велика частина відведеного для занять часу вимушено приділяється для формування базових музичних навичок, особливо чистоти інтонування, вокального дихання та первинного розуміння роботи над музичним матеріалом, засобами музичної виразності тощо.

Література

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навч. посіб. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.
2. Зеленецька І. О. Робота з нечисто інтонуючими учнями на уроках музики. *Мистецтво та освіта*. 2002. № 1. С. 27–38.
3. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посібник. Київ : Знання України, 2004. 264 с.
4. Український тлумачний словник театральної лексики / В. Дейчук, Л. Барабан, П.Мовчан. Київ : Просвіта, 2002. 151 с.

Погребняк Галина Петрівна,

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

**МУЗИКА ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ТАНДЕМІВ:
РЕЖИСЕР-КОМПОЗИТОР**

Музичне та екранне мистецтва мають давню історію плідної взаємодії, адже поєднані своєрідним мистецьким знаменником – звукозоровим образом, знаходяться в постійному розвитку, щоразу шукаючи таку форму взаємовпливу, яка би дозволяла непомітний зовні перехід одне в одного.

Порівнюючи кіно і музику як часові мистецтва, художній образ котрих розгортається у часі в ритмічній динаміці, у конкретності, що чуттєво сприймається слухом, ми спробуємо назвати кіно своєрідною пластичною музикою. Звісно, що музика в кіномистецтві як елемент звукозорового екранного образу, продукованого режисером і композитором, зазнає певних змін порівняно із самостійними музичними творами: вона є програмною (оскільки обов'язково пов'язана з конкретним змістом, сюжетом; зазвичай є фрагментарною (бо ж з'являється лише в особливо значимих, емоційно акцентованих моментах); переважно лаконічна за часовою протяжністю (на відміну від самостійної музики, де окремі теми отримують найбільш тривалий розвиток у часі).

Фільм є одним з небагатьох продуктів творчості, що передбачає і допускає колективну співпрацю в його продукуванні, а, отже, й колективного автора. Зважаючи на той факт, що в творі аудіовізуального мистецтва в синтетичне ціле об'єднуються відносно самостійні художньо-естетичні елементи (як то: сценарно-драматургічний, режисерсько-постановчий, зображально-виражальний, декоративний, звуко-шумовий, музичний), сказати б, «законних» авторів кіно- і телефільм має кількох, зокрема, й композитора.

Колективне авторство в аудіовізуальному мистецтві спровокувало й появу всесвітньовідомих творчих тандемів, зокрема, режисер-композитор, як-от: Федеріко Фелліні – Ніно Рота; Альфред Хічкок – Бернард Херманн; Девід Лінч – Анджело Бадаламенті; Девід Кроненберг – Ховард Шор; Тім Бартон – Денні Елфман; Емір Кустурица – Горан Брегович; Даррен Аронофскі – Клінт Менселл; Алехандро Гонсалес Іньярриту – Густаво Сантаолалья; Стівен Спілберг – Джон Вільямс; Серджо Леоне – Енніо Морріконе ін. Тоді як Е.Морріконе став тим унікальним композитором, котрий, не припиняючи композиторські практики творення симфонічної музики, залишив по собі не тільки надзвичайно потужний спадок музичних творів в аудіовізуальному мистецтві, а й спромігся, плідно співпрацюючи в багаточисельних, а, головно, розмаїтих моделях екранної режисури (створених такими відомими майстрами, як Бернардо Бертолуччі, П'єр Паоло Пазоліні, Джілло Понтекорво, Даріо Ардженто, Сальваторе Сампері, Джон Карпентер, Терренс Малік, Роланд Джофф, Франко Дзефф'їреллі, Брайан Де Пальма, Багсі Баррі Левінсон, Джузеппе Торнаторе, Квентін Тарантіно та ін.) презентувати неповторність власного авторського стилю й оригінальність музичного матеріалу. Адже відомо, що далеко не кожний навіть талановитий композитор, будучи терпимим до жорстких часових рамок, може створювати екранну музику, доволі

швидко працюючи в команді. Натомість маестро Морріконе якось зізнався, що «ніщо так не стимулює до творчості, як стислий термін здачі проекту», а свої кращі мелодії він написав саме в умовах дедлайну, що стрімко настає. При цьому музика до фільмів, над якою він міг працювати місяцями, виходила доволі посередньою [3].

Нагадаємо, що режисер як «очільник складного, тривалого й багатоетапного процесу фільмовиробництва, вдаючись до послуг співавторів (оператора, художника, композитора, звукорежисера), презентує на екрані, по суті, колективне авторство. Режисер не лише об'єднує в роботі над фільмом (як унікальною художньо-естетичною цілісністю) представників різних кінематографічних кінопрофесій, а й певним чином «замикає» на собі енергетичні й креативні можливості численних кінофахівців, несучи при цьому відповідальність за якість кінцевого продукту, його успіх або невдачу передовсім у глядача» [2, с. 70]. Саме співпраця із колишнім однокласником Серджо Леоне (над фільмами «За жменю доларів», «На декілька доларів більше», «Хороший, поганий, злий», «Одного разу на дикому Заході», «За жменю динаміту», «Одного разу в Америці») поклала початок роботи композитора (який неодноразово повторював: «Режисер – господар твору мистецтва, якому я служу» [3]) в *довготривалому* творчому тандемі, що в силу надто незалежного характеру, вдається далеко не кожному музиканту. Прикметно, що у стрічці «За жменю доларів» не лише композитор, а й режисер були заявлені як Ден Савіо і Боб Робертсон відповідно, щоби запевнити італійську публіку (котра почасти втомилися від «доморощених» вестернів) у тому, що їй було презентовано продукт Голлівуду [4].

Починаючи з фільмів, створених у тандемі із С. Леоне, в музичних партитурах Е. Морріконе, уже сповнених зрілих, пульсуючих звуків, природними (часом у довгих експозиціях, повільному, майже епічному розгортанні історії) стають постріли, клацання батога, насвистування, звуки церковних дзвонів, імітація завивань койота, гуркотіння бляшанок, щебетання птахів, шурхіт піску, цокання годинника, плескіт води тощо, проте, як виявилось, не лише тому, що композитор заощаджував кошти продюсерів стрічок, тим самим «відшкодовуючи звуковими ефектами нестачу симфонічних музикантів» [3]. Імовірно, що причиною тому слугувало ще й, сказати б, зухвале композиторське новаторство майстра (адже Е. Морріконе був тісно пов'язаний із музикантами-радикалами, зокібна, з Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, які активно боролися в Італії за досягнення повоєнного європейського авангарду [4]). Можливо, саме завдяки цій співпраці новаторська музика композитора (що перетворилась на своєрідний секулярний гімн свободі) вийшла до широкого слухача (а точніше кіноглядача), котрому було доволі складно сприймати атональну музику в концертному залі, однак досить просто (та ще й із задоволенням) насолоджуватись, вглядаючись у той чи той кіноепізод. Митець був глибоко переконаний, що «музиці вдається показати те, чого не видно, ба більше – розповісти історію, яку екранне зображення не розкриває. Музика залежить від кіно. Справжнє кіно може обходитися без музики саме тому, що музика – це єдине абстрактне мистецтво, яке не стосується реальності кіно» [5].

У підсумку зазначимо, що екранна музика Енріо Морріконе перевернула історію створення музики для кінематографа ХХ – ХХІ століття. Вона вражає своєю виразністю, точним попаданням у драматургію фільмів та психологію персонажів. Розмивши кордони творення музики, маестро Морріконе в розмаїтих режисерських моделях зумів використати широкий діапазон музичних технологій, стилів, інструментів, ефектів, особливо виділяючи при цьому людський голос.

Література

1. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 448 с.
2. Barnes M., Byrge D. Ennio Morricone, Prolific Italian Composer for the Movies, Dies at 91. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/ennio-morricone-dead-prolific-italian-composer-was-91-858358> (дата звернення: 21.09.2023).
3. Cappelli V. E morto Ennio Morricone, aveva 91 anni. *Corriere della Sera*. URL: https://www.corriere.it/spettacoli/20_luglio_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcafbe.shtml (дата звернення: 26.09.2023).
4. Frayling C. Sergio Leone: Something To Do With Death. URL: https://www.goodreads.com/book/show/492077.Sergio_Leone (дата звернення: 27.09.2023).
5. Fumarola S., Ugolini C. E morto Ennio Morricone, il cinema piange il maestro delle colonne sonore. URL: https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica_e_morto_ennio_morricone-261097180/ (дата звернення: 28.09.2023).

*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри вокального мистецтва та
кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

**МУЗИКА В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ:
ТЕНДЕНЦІЇ, ОСОБЛИВОСТІ, ПЕРСПЕКТИВИ**

Музика, супроводжуючи людину все її життя, володіє фантастичним і безмежним полем можливостей віддзеркалювати почуття, настрої, переживання. Відображуючи сторінки історії, розвиваючись переважно у формах і жанрах, про які можна скласти уявлення з давніх джерел (пісенний фольклор, церковний спів, інструментальна музика тощо) та на основі пізніших записів, музика об'єднує покоління людей, «звучить історією» (М. Гоголь), утворюючи динамічну систему практично з усіма видами мистецтва з притаманними їм загальними властивостями і закономірностями. Зрозуміло, що музика не зможе, подібно живопису, достовірно зобразити видимий предметний світ, або, подібно літературі, передати конкретний зміст певних понять і уявлень. Однак тільки музиці, як «міжнародній мові, яка виражає емоції і почуття людей» (Джон Лорд) підвладно з елегантною витонченістю, недоступною іншим видам мистецтва, філігранно відтворювати духовне життя людини, досконало виражати характер і динаміку переживань, втілювати найтонші нюанси почуттів, переживань, відчуттів, передчуттів.

Сучасний режисер фактично завжди виступає практиком і теоретиком власних задумів, визначає всі складові елементи вистави, їх взаємодію у творі, у тому числі й визначає музичну складову, адже саме музика може більш глибоко розкрити зміст сюжетної лінії, емоційних переживань героїв, додати регіонального колориту тощо.

У широкому колі експериментів, що відбуваються нині у сценічному мистецтві, прослідковується тенденція музикалізації драматичного театру шляхом розширення використання музичного матеріалу і виконання його «живим» звучанням в різноманітних жанрах. Влучним прикладом може слугувати яскрава діяльність українського жіночого театрального-музичного колективу Dakh Daughters. Гурт виступає в жанрах «фрік-кабаре», «дарк-кабаре» і театрального перформансу і здобув популярність на YouTube влітку 2013 року завдяки відеокліпу Rozy / Donbass. Група Dakh Daughters пов'язана творчою співпрацею з київським театром «ДАХ». Цікавою експериментальною діяльністю колективу можна вбачати музичне оформлення фільму «Гуцулка Ксеня» виробництва кінокомпанія «Гагарін Медіа» за

підтримки Державного агентства України з питань кіно. Режисер-постановник – Олена Дем'яненко [3].

Німецький дослідник Х.-Т. Леманн (Hans-Thies Lehmann) у книзі «Постдраматичний театр» (1999), яка стала справжньою віхою «в рецепції поступу сценічного мистецтва» (О. Вісич [2]), слушно зазначає, що в театрі має виникати «окрема звукова семіотика» [7]. Цікавим аргументом щодо підтвердження цієї тези, а також розгляду тенденцій, особливостей і перспектив у застосуванні музики в сучасному сценічному мистецтві може бути музична вистава/опера за віршами Павла Тичини від ЦСМ «ДАХ» «Тичина: Феномен доби». Оперу створили тріо театру «ДАХ» – Софія Баскакова (спів), Ігор Димов (тромбон, контрабас, спів) та Володимир Руденко (віолончель, саксафон, фортепіано, спів). У творі розігрується діалог з Павлом Тичиною сьогодні, відбувається занурення в його поезію, проникнення в її звучання та змісти. Актори, досліджуючи понад рік творчість поета, на сцені розкривають пошуки особистості співця серед нав'язаних ідей через колоритні розкладання художньої палітри музичного твору на звуки, звучання й змісти [6].

Ракурс візії змін у сучасному сценічному мистецтві можна знайти в особистому відчутті режисером музики і ритму, що можна споглядати, наприклад, у виставі Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, поставленої режисером-постановником Іваном Уривським за п'єсою Івана Карповича Карпенка-Карого «Безталанна» (1883) (звукорежисери – Ярослав Антоненко, Павло Наталушко) [1]. З самого початку вистави режисер і звукорежисери використали неймовірно сильний прийом емоційного впливу – надзвичайно звучить чоловічий крик, на нього накладається сигнал повітряної тривоги. Поступово ця «звукова семіотика» перетворюється на звучання скрипок у виконанні симфонічного оркестру і все тримається на звуці, який, здається, звучить вічність, просікаючи кожен клітинку людського організму.

Також застосовується відчутний кожному глядачеві прийом реверберації звуку, коли слова, що говорить персонаж, відгукуються луною, наче ставляться запитання, які залишаються без відповіді.

Цікавою є взаємодія між предметами і акторами на сцені, де речі/предмети (у спектаклі це палиці) відіграють роль музичних інструментів і створюють окремі звуки, влітаючи їх в загальну канву музично-звукового супроводу спектаклю. Ці явища продукують нову мову театру, в якій саме музика, звуки, шуми відіграють особливу роль, утворюючи специфічність звучання, емоційного забарвлення і впливу.

Іван Уривський у своєму інтерв'ю зауважує, що він завжди надає великого значення музиці у виставі, пов'язуючи це з тим, що він сам довго займався грою на бас-гітарі, грав навіть свого часу в рок-групі «Металік» і добре знає будову пісенних творів, що звучать не традиційних три хвилини, а шість – дев'ять хвилин і будуються за своїми окремими законами темпоритму, сольного чи групового виконання, і саме це допомагає вибудовувати вистави, «придумати сцену під музику» [7]. Про роль музики у виставі І. Уривський зазначає, що музика – це окрема робота, і в театрі це дуже важливий фактор. «Хочеться без музики щось зробити, але все одно в голосах акторів вже є музика. Коли вони говорять, для мене це вже є музика. Коли є багато музики, тиша стає теж музикою. Головне, щоб це впливало на актора і глядача», – зауважує режисер [там само].

Відтак, джерелом особливої музичності стає мова акторів з її різноманітними звуковими етнічними і культурними особливостями проголошення тексту. Саме таке бачення презентується у виставі «Шоште чуття. Вистава театру відчуттів з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів».

Відчутно стійким прийомом/засобом підкреслення сюжету залишається використання паузи в музичному супроводі, що стає сама музикою. Під час «звучання» паузи активно використовується імітація серцебиття або те інше, що яскраво наголосить на важливості певної сцени/дії в архітектоніці художнього твору.

Особливістю також бачиться те, що музика в спектаклях розгортається не лінійно, а постає як «одночасне накладання різних звукових світів». Завдяки технічному прогресу є

можливість обробляти параметри звуку і поєднувати його в різні комбінації, як це відбувається у виставі режисера Івана Уривського «Пер Гюнт» [5].

Зауважимо, що музика в кіно також яскраво звучить, постаючи як інтерес одного або декількох персонажів («У цьому світі я більше не відчуваю себе як вдома» Мейкона Блера, «Народження зірки» Бредлі Купера); як елемент уваги, коли герої вмикають радіо або магнітофон («Тіло і душа» Ільдико Еньєді, «Діана» Олівера Гіршбігеля); як елемент підсилення національного колориту («Повернення», «Шкіра, в якій я живу» Педро Альмадовара); як репрезентація епохи, періоду («Бродвейська мелодія сорокових» Нормана Таурога, «Анна Кареніна» Джо Райта); як елемент зображення простору (війна – «Дюнкерк» Крістофера Нолана, космос – «Перша людина» Демієна Шазелла) тощо.

Тож музичний супровід, музичне наповнення сценічної дії може бути дуже різноманітним. Найголовніше завдання режисера, щоб він не був зайвим. Девід Лінч у своїй книзі «Зловити велику рибу» досить влучно зазначив, що музика повинна бути тією частиною постановки (фільму), яка її покращує. Він переконаний, що навіть один звук може зруйнувати всю атмосферу.

Дослідивши тенденції, особливості, перспективи, які спостерігаються у сучасному сценічному, зокрема, театральному мистецтві, висновуємо, що вони відображають розмаїті й різноспрямовані пошуки митців. У сучасній театральній практиці режисер все частіше постає водночас і музичним режисером. Його завданням, окрім режисури, є добір/створення музики, яка не лише відповідає концепції вистави, а й продукує її смислову функцію. Музична режисура, як певний спосіб мислення, допомагає вирішити всю сценічну дію.

Колір, звук, музика, декорації – всі ці елементи є необхідними та надважливими для найкращого та ефективнішого передавання настрою, головної ідеї, закладеної у сюжет. Музика, як окрема частина єдиного режисерського задуму, не повинна суперечити тому, що відбувається на сцені/екрані. Якщо хоч один із елементів сценічної дії піде всупереч іншим, ця «фальшива нота» буде негайно почутою і «вловленою» глядачем.

Ключ до успіху криється у постійному пошуку та гармонійному поєднанні усіх складових, задіяних у створенні відповідної атмосфери, для втілення задуму режисера.

Література

1. «Безталанна» режисера Івана Уривського. URL: <https://youtu.be/ErzI8HAt2Vk?feature=shared> (дата звернення: 17.09.2023).
2. Вісич О. А. Генеза сучасної концепції метадрами. *Наукові записки. Серія філологічна*. Острог : Вид-во НаУОА, 2017. Вип. 65. С. 12–17.
3. Гуцулка Ксеня. Офіційний трейлер. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gjCcc9VOR3E> (дата звернення: 17.09.2023).
4. Іван Уривський. Розмова. Іван Уривський про себе, професію і майбутню прем'єру «Пер Гюнт». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JgXML6KQtv8> (дата звернення: 17.09.2023).

*Супрунова Дарина Андріївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СХОЖІ ТА ВІДМІННІ РИСИ МЮЗИКЛУ ВІД ПОПУЛЯРНИХ МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНИХ ЖАНРІВ

Чинне місце в сучасному музичному мистецтві займає мюзикл. Цей жанр зародився і почав розвиватись більше ста років назад в США, швидко набирає популярність і розповсюдився по всьому світу. Зважаючи на те, що своїм корінням мюзикл сягає таких класичних музично-сценічних жанрів як опера, оперета і частково балет, нагальним постає питання, які його відмінні та схожі риси від вище перелічених жанрів.

Розглянемо як трактують поняття «мюзикл» в енциклопедіях і провідних українських літературознавчих виданнях. В Українській музичній енциклопедії зазначається, що «мюзикл –

це музично-сценічне дійство, одна з форм музичного театру» а також більш детально описується, що це – «жанр де синтезовано різні засоби виразності побутової та естрадної музики (зокрема джаз, шансон, country, поп- і рок-музика тощо), а також елементи хореографічного, драматичного, циркового (акробатика) та оперного (арії, ансамблі, оркестрові епізоди) мистецтв» [4].

У Літературознавчій енциклопедії слово «мюзикл» трактується як «популярний музичний жанр, що вважається колективним твором лібретиста, композитора, режисера, аранжувальника, акторів та інших, синтезом буфонади, вар'єте, бурлеску, водевілю, комічної опери, зінгшпіля, американської баладної опери» [2]. Автор далі визначає мюзикл як «різновид музичної драматизованої комедії, іноді позначеної іронічними елементами», а також підкреслюють наявність переваги аспекту видовищності тим, що для цього жанру характерно використання пишних декорацій, технічних засобів у сценографії, поєднання вокалу, хореографії і часто акробатики при виконанні артистами сольних номерів тощо.

Колективне дослідження «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» визначає мюзикл як «популярний музичний синтетичний жанр», який «поєднує в собі драму, музику, спів, хореографію». За думкою авторів, мюзикл по суті «являє собою музичну комедію переважно на дві дії з ослабленими елементами драматичного сюжету, нерідко витриманий в іронічному ключі» [1]. Зауважимо, що обидва джерела наголошує на іронічній складовій цього жанру.

В цілому можна зазначити, мюзикл – це музично-сценічне дійство, яке синтезує в собі різні форми музичного, сценічного та хореографічного мистецтва. Він є синтетичним жанром, тобто таким, що поєднує окремі види мистецтва (вокал, хореографію та акторську майстерність) в єдине ціле.

Не можливо не помітити схожість мюзиклу з оперою та оперетою, логічним постає питання: а в чому ж між ними різниця? Безперечно, мюзикл, оперу та оперету пов'язують такі елементи як вокальне мистецтво, використання музики для музичного супроводу, часто використання літературної основи для сюжету, акторська гра а також приналежність до театральних жанрів але їх відмінності, все ж таки, досить значущі щоб об'єднати їх в одне поняття.

Згідно з літературознавчою енциклопедією, «опера – це синтетичний фабульний різновид музичного мистецтва, зміст якого втілений у сценічних образах» [2]. Синтетизм цього жанру корениться у тісному взаємозв'язку вокалу, інструментальної музики, літературної драматургії, хореографії, образотворчого (декорації) та прикладного (костюмування) мистецтв.

Основна відмінність мюзиклу від опери полягає в тому, що в опері перша і визначальна роль відводиться саме вокальному виконанню, техніці та філігранному володінню голосовим апаратом, тоді як у мюзиклі вокал, акторська майстерність і хореографія займають майже рівноправне місце в постановці і не можуть існувати один без одного. Ще однією значущою і досить вирішальною відмінністю для глядача є використання в мюзиклі жанрів та стилів сучасної масової музики (рок, реп, джаз та інші естрадні жанри), тоді як в опері використовується, як правило, виключно інструментальна симфонічна музика і академічний вокал. Також важливо зазначити, що лібрето для опер переважно створюється на основі літературних творів різних жанрів, міфологічних та історичних сюжетів, тоді як для мюзиклів виготовляється, як правило, власне авторське лібрето з меншим залученням мотивів з літературних творів.

Щодо оперети, що є «музично-сценічною виставою розважального характеру», вона є досить «близька до комедійної опери-буф». Автори наголошують: «лібрето до оперети мусило бути дотепним, музика – легкою та мелодійною» [2]. Від мюзиклу оперета відрізняється, по-перше, своїм європейським походженням, адже мюзикл був створений в Америці. По-друге, танцювальними номерами, які, на відміну від мюзиклу, не пов'язані з його сюжетом і просто переривають його розвиток. В Українській музичній енциклопедії також зазначається, що «мюзикл зазвичай має номерну структуру, про те, на відміну від оперети, його побудовано на

наскрізній пластичній драматургії, а різні компоненти з'єднуються за монтажним принципом, у результаті чого набувають нового характеру. Мюзикл включає вокально-хореографічний ансамблі, може мати не лише комічний, а й драматичний сюжет» [3].

Отже, можемо дійти висновку, що мюзикл є досить самобутнім і неповторним жанром. Незважаючи на свою в дечому схожість з класичними музично-сценічними жанрами, він має значущі відмінності, що вигідно виділяють його серед інших жанрів.

Література

1. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков ; Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ Академія, 2007. Т. 2. [М—Я]. 624 с.
3. Сікорська І. М. Мюзикл. *Енциклопедія сучасної України* : онлайн-версія / редкол.: І. М. Дзюба та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-70255> (дата звернення: 25.09.2023).
4. Українська музична енциклопедія. Т. 3 / гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. Т. 3. [Л—М]. 627 с.

Туріна Олена Андріївна,

доктор філософії, кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри виконавських дисциплін №1

Київської муніципальної музичної академії ім. Р. Глієра,

кафедри інструментального виконавства оркестрового диригування

Українського державного університету ім. М. П. Драгоманова

ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ АКТОРА ТА ПРОБЛЕМА АСКЕЗИ

Одним із завдань сучасної педагогічної освіти в художній сфері є підготовка майбутніх митців до професійної діяльності, яка полягає в поєднанні виконавської і педагогічної роботи, що в свою чергу висуває перед студентом вищого навчального закладу вимоги щодо освоєння необхідних професійних компетенцій, а саме володіння технічними сценічними виконавськими знаннями, вміннями та навичками, через опанування законами сценічної майстерності та розвинути відповідні аскези морально-духовного самовдосконалення. Актуальною для нас є питання професійної компетентності актора, в умовах роботи аскези.

Для розкриття та дослідження даної теми ми, за планом поставлених завдань, аналізуємо основні події у процесі формування українського музично-драматичного театрального мистецтва. Тому необхідним є встановлення необхідних таких компетентностей, наприклад:

- 1) акторська майстерність в театральному мистецтві як структура необхідних знань, вмінь та навичок, що відповідає професійному рівню – акторська майстерність, перевтілення;
- 2) сформувані та проаналізувати науково-методичну літературу із цього питання;
- 3) структурувати основні позиції професійної компетентності актора в контексті проблеми аскези.

На основі аналізу наукової літератури ми встановили, що як вид духовної практики аскеза – це необхідність, що потребує від актора-митця досягнення морального самовдосконалення та набуття стану художньо-естетичного піднесення через систематичне самообмеження фізичних потреб, виконання важких обітниць, дисципліни в акторстві, і загалом, як цілісної позиції творчого життя.

Щоб виробити для цього рекомендовані компетентності для нас неодмінним є вибудовування шереги систем необхідних вправ для здобуття акторської майстерності, при наявності сучасної методики роботи цієї діяльності.

Виявлено, і це для нас важливо, що ще за античних практик аскези поділяють на:

- фізичні – спеціальні вправи для тіла (Геродот, Фулідід);
- інтелектуальні – вправи для розуму і волі (софісти);
- моральні – власна боротьба зі слабостями та самовиховання, або маніфестація протесту (кініки);
- сакральні – набуття містичного досвіду, таємного знання тощо.

Ми підтверджуємо, що для особи актора-митця, важливим є розуміння аскези як методу. Це, наприклад, праця над морально-духовним самовдосконаленням, що в свою чергу є обов'язковим для набуття компетентності в акторській майстерності власної сценічної роботи.

Ці теми досліджує Н. С. Жиртуєва у своїй роботі «Модифікації містичного досвіду в релігійних традиціях світу», де автор підкреслює важливість для творчого процесу та особливого його моменту перевтілення фактор аскези [1].

В історії культури Світу носіями цих знань були Сократ, Марк Аврелій, Альберт Ейнштейн і багато інших. В цій шерезі нагальних питань важливим є впевнена першооснова власної та спільної роботи над сценічним образом художнього твору. Ми розуміємо, що сценічний образ – це вінець праці митця, як виконавця роботи з позиції акторської майстерності, або це результат досягнення мети даної сценічної діяльності.

Нами виявлено, що поняття сценічного образу діалектично пов'язане з поняттям перевтілення. Не може бути перевтілення «у чистому вигляді», без сценічного образу, оскільки художній образ для соціуму не виникає без перевтілення. А от, наприклад, для історії Християнства аскеза набула різноманітних форм: утримання, піст, пустельництво, схимництво, цнотливість, мучеництво, наслідування страждань Христа та ін. де до деякої міри присутнім є тут і факт перевтілення.

Сформулюємо гіпотезу: аскеза – це відмова заради високої мети, бо сутність аскези для людської особистості це добровільна відмова від чогось конкретного дотримуючись постійної роботи над вдосконаленням акторської майстерності. Для актора це оригінальний спосіб життя та мислення. Тому для творчої особистості отримання аскези дає силу й очищення розуму.

Для акторства важливим є дотримання аскези на мовному рівні: контроль та очищення мовлення, що по суті є утримання від негативних, шкідливих або зайвих слів та пустих розмов. Це в свою чергу і сприяє розвитку ясності, уважності та відповідальності за слова, що виходять з нашого розуму, і допомагають нам створити позитивне та гармонійне середовище мови. Наприклад: бути правдивим; не критикувати та не обговорювати; не лихословити; не говорити погано про інших за спиною; не перебивати та не кричати; не втомлювати промовою тих, хто хоче слухати чи готовий прийняти сказане; уникати суперечок тощо.

По суті дії аскези спрямовані на зняття психічних перешкод, негативних думок та емоцій, які заважають нашому внутрішньому розвитку. Аскези на рівні розуму сприяють зосередженості, ментальній чистоті та глибокому пізнанню себе в професії і не тільки, що є надзвичайно важливо в акторській справі.

В наш час людська позиція практик аскези стала трендом: про неї пишуть професійні пости в Instagram, знімають ролики в Tik-Tok та активно діляться з цієї теми з товаришами.

Отже *висновок*, нами встановлено, що від процесу, що відповідає роботі аскези важливо отримувати задоволення: від тої інформації, яка розкривається під час аскези, спостережень, висновків, інсайтів. Підтверджено, що в період дії аскези, для фізичного стану майстра проходить ніби очищення і внаслідок відбувається естетично-емоційне покращення якості акторської діяльності та укріплення духовного начала саме від змісту наміченого процесу роботи, або дії (аскези). Тому важливо робити те, що ми повинні робити, а не очікувати обов'язкового позитивного і скорого результату.

Література

1. Жиртуєва Н. С. Модифікації містичного досвіду в релігійних традиціях світу. Херсон : Херсонський державний морський інститут, 2009. 327 с.
2. Фуко М. Історія сексуальності : у 3 т. / пер. з фр. Харків : ОКО, 1997–2000. Т. 3: Плекання себе. 264 с.
3. Шість істин віри та їхні наслідки. URL: CREDO: <https://credo.pro/2019/01/228074> (дата звернення: 05.10.2023).
4. Balcerowicz P. Early Asceticism in India: Ājīvikism and Jainism. Abingdon; New York : Routledge, 2015. 368 p.

СЕКЦІЯ 4. КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

*Гаврилович Сергій Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АКТУАЛЬНІСТЬ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ НА МІЖНАРОДНИХ АРТ-ІВЕНТАХ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Міжнародна культурна співпраця є однією із фундаментальних основ зміцнення взаєморозуміння та толерантності між державами, націями, народами. У художніх творах образотворчого і декоративного мистецтва засобами мистецької виразності унаочнюються показові відголоски на політичні, економічні, соціальні, етнічні, екологічні та інші проблеми. Платформою для їхнього представлення широкій аудиторії є експозиції сталих і тимчасових виставок у традиційних галереях та на тематичних вебсайтах. Вони відіграють ключову роль у сприянні розвитку культурного діалогу, представленні національної спадщини, пізнанню та інформативному обміну культурними цінностями.

Україна має багату культурну спадщину та сучасний потенціал, який щораз активніше репрезентовано на міжнародних експозиціях для привернення уваги іноземної аудиторії [1; 12]. Проте цього не достатньо, щоб говорити про різносторонню популяризацію художньої культури України у світі. Таке спостереження помічено також під час активізації виставок, як рефлексії на повномасштабну московсько-українську війну. Інтерес до мистецьких процесів в Україні носить характер дещо симптоматичний і короткотривалий.

Розробка проблеми дослідження – репрезентації української культури з галузі образотворчого та декоративного мистецтва у міжнародних експозиційних практиках є новою й водночас опирається вже на її часткове опрацювання культурологами, музеологами, мистецтвознавцями, галеристами, висвітлена журналістами, блогерами, поціновувачами мистецтва [5; 9]. *Новизна теми* підтримується швидкими змінами пріоритетних тематичних виставок у сув'язі з глобалізаційними процесами, постійним вдосконаленням нанотехнологій, активного їх використання у експозиційній діяльності [2].

Згідно з власними спостереженнями арт-івененти в основному відбуваються завдяки особистим контактам ініціаторів виставок без активної участі офіційних структур держави. На основі викладеного виникає *робоча гіпотеза дослідження* – українська культура у міжнародній експозиційно-мистецькій парадигмі представлена ще слабко, не в повній мірі демонструється потенціал образотворчого та декоративного мистецтва, а його репрезентація активізується як резонанс важливих подій.

Мета дослідження – виявлення ролі та місця української культури з галузі образотворчого і декоративного мистецтва серед актуальних арт-івенентів у контексті міжнародних експозиційно-мистецьких практик першої чверті ХХІ ст. Щоб досягти визначеної мети потрібно проаналізувати історіографію, джерельну базу та обрати теоретико-методологічний інструментарій; уточнити розуміння особливостей сучасних процесів міжнародних експозиційно-мистецьких парадигм, а також обґрунтувати місце і роль української культури у цих практиках; класифікувати тематику і локації міжнародних виставок; охарактеризувати стратегії та вказати підходи України щодо представлення національної культурної спадщини; простежити позитивні та негативні аспекти культурного діалогу України під час міжнародних арт-івенентів; визначити основні питання щодо розробки рекомендацій для покращення репрезентативної участі України в міжнародних експозиційних проєктах та зростання ефективності культурного діалогу.

Об'єктом дослідження є репрезентація української культури у світі, а його *предметом* – українські експозиційно-мистецькі практики міжнародного рівня з галузі образотворчого і

декоративного мистецтва в сучасних умовах. Для успішного виконання поставлених у роботі завдань планується послуговуватися *загальнонауковими* (аналіз та синтез, індукція та дедукція, порівняння та аналогія, абстрагування та узагальнення), *спеціально-науковими* (спостереження, опитування, фотографування, прогнозування) й *конкретно-проблемними методами* (історичний, причинно-наслідковий, ситуативний, динамічний методи аналізу явища).

У контексті таких сучасних експозиційно-мистецьких практик для дослідження є важливою аналітична стаття Т. Міронової [6], у якій окреслено типи просторів для експонування: музейний зал з класичним експонуванням; white cube; open space; workshop space; free place; віртуальні артпроекти. Оскільки дослідження передбачає міждисциплінарний підхід, то для осмислення складної проблематики репрезентації культури братимуться до уваги праці як загальнотеоретичні, так і вузько-спеціальні з культурології, музеєзнавства, мистецтвознавства, політології, міжнародних відносин та інших близьких за спрямуванням наук [3; 4; 7; 8; 10; 11].

Очікується здобути важливі *наукові результати*, що дозволить доповнити інформацію про діяльність сучасних міжнародних мистецьких виставок; збагатити здобутки культурології та новими розробками експозиційно-мистецькі практики; означити місце і роль репрезентації української культури; отримати низку відповідей на питання оптимальних векторів перспективного розвитку популяризації культурних надбань України.

Практичне значення вбачається у сприянні безпосередньо відповідальним інституціям щодо розширення культурного діалогу України у світі та розвитку стратегій і участі України в міжнародних культурних проєктах. Результати дослідження будуть цінними також для туристичної сфери послуг, для мистецтвознавців, політологів та соціологів. Важливо, що праця стане своєрідним посібником у програмуванні міжнародної виставкової діяльності, особливо для ключових державних установ.

Література

1. Аегертер О. Українські художники Швейцарії в умовах пандемії. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2020. № 14. С. 56–62. DOI: 10.35204/2520-6419-2020-1-14-56-62 (дата звернення: 29.07.2023).
2. Вовк Н., Лісіна С. Репрезентація культурної спадщини України через електронні виставки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 156–161. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2019.177382 (дата звернення: 29.07.2023).
3. Гавриленко І. Концепції та моделі здійснення культурної дипломатії. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2014. № 2 (41). С. 5–9. URL: <http://journals.iir.kiev.ua/index.php/knu/article/view/2723> (дата звернення: 29.07.2023).
4. Герчанівська П. Постмодернізм: інноваційні форми і технології культурної практики сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 58–62. DOI: 10.32461/2226-3209.3.2013.137433 (дата звернення: 29.07.2023).
5. Каткова Т. Поняття культурної спадщини за міжнародним та українським законодавством. *Право і безпека*. 2005. Т. 4, № 5. С. 148–152.
6. Міронова Т. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2021. № 37. С. 86–92. DOI: 10.35619/ucpm.vi37.444 (дата звернення: 29.07.2023).
7. Мусієнко Н. Мистецтво в контексті культурної дипломатії: Теоретичні засади та сучасні практики. *Сучасне мистецтво*. 2016. Т. 12. С. 122–133.
8. Поляк А. Галереї, мистецькі центри та міжнародні виставки: де українські митці представляють свої роботи у Європі. *L'Officiel Україна*. URL: <https://officiel-online.com/lifestyle-2/art/exhibitions-in-europe-where-ukrainian-artists-showed-their-works/> (дата звернення: 04.10.2023).
9. Садовенко С. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ : Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2019. 356 с.
10. Степанюк І. Мадрид, Нью-Йорк, Краків: 7 виставок українських митців закордоном. *Esthète*. URL: <https://www.esthetegazeta.com/post/7-vystavok-ukrayinskyh-mytsiv-zakordonom> (дата звернення: 04.10.2023).

11. Goff P. Cultural Diplomacy. *The Oxford Handbook of Modern Diplomacy* / ed. by A. Cooper, J. Heine, R. Thakur. Oxford, 2013. P. 419–435. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199588862.013.0024 (дата звернення: 29.07.2023).

12. Zhurunova T. Exhibition Projects of the Vinnytsya Regional Museum during the Critical Phase of Russia's War in Ukraine. *Museum and Society*. 2023. Vol. 21, no. 2. P. 40–43. DOI: 10.29311/mas.v21i2.4315 (дата звернення: 31.07.2023).

Ден Еньї,

*аспірант Сумського державного
педагогічного університету імені А. С. Макаренка*

ЕКСПЕРИМЕНТИ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ІЗ СУЧАСНИМИ ТЕХНІКАМИ

Сучасні техніки в музиці – це новий музичний жанр, який використовує авангардні досягнення заходу. Деякі китайські дослідники вважають «новою» музикою Китаю творчість китайських композиторів протягом близько 150 років. Це було часом зближення східних і західних традицій, синтезу стилів традиційної культури та різних світових досягнень, часом національних творчих явищ європейського спрямування. Вчені виділяють три періоди « нової » музики. Перший рахують з початку знайомства Китаю з європейським романтизмом – понад 100 років з 40-х років XIX століття. Другий – з 1949 по 1976 рік – це час соціальних змін до завершення Культурної революції. Та третій – з 1976 року до сьогодні – пов'язаний із освоєнням західного інноваційного досвіду XX століття. Тут відбувається активний розвиток китайського музичного мистецтва у жанрі академічної музики; важливо, що китайські композитори та музиканти, які проживають в різних країнах (США, Франція, Німеччина та інші), представляють світові сучасну китайську музику.

Особливо важливо відзначити інтерес китайських дослідників до додекафонії та серійної композиції. Серійна техніка привернула увагу китайських композиторів ще в 80-х роках XX століття: вони вивчали навчальну літературу західних країн, аналізували твори класиків нової віденської школи, установлювали особисті контакти із західними музикантами та вивчали в Європі та США. Ло Чжунжун переклав твори А. Шенберга та американських прихильників серіалізму А. Форте та Дж. Перла на китайську мову. Серед перших музикантів, які розпочали вивчення серійної музики, був Чжень Інле. Починаючи з кінця 1970-х років, він викладав авторські курси з дванадцятиступіневої музики для студентів та аспірантів вищих навчальних закладів в Уханській консерваторії і, у 1989 році, написав підручник для консерваторій під назвою «Курс складання серійної музики». У ньому були проаналізовані найвідоміші твори авторів так званої « нової віденської школи », а також деякі китайські композиції. Чжень Інле також написав статтю для англomовного видання, щоб представити західним читачам роботи китайських композиторів у серійній техніці.

Незважаючи на те, що перше знайомство з радикальними композиторськими дослідженнями в Китаї відбулося ще в 40-х роках XX століття. Композитор Вольфганг Френкель, який виїхав з фашистської Німеччини в 1939 році після визволення із концтабору, вперше ознайомив китайських музикантів з додекафонією через свої композиції. У 1940-х роках він створив «Три оркестрові пісні» на вірші китайських поетів з династії Тан і Сун, перекладені на німецьку мову (1941), а також «Три двохчастинні прелюдії» для фортепіано (1945). В. Френкель викладав музику в Китаї, і його учні, Сан Тун та Цін Сисюань, пізніше поділилися своїми спогадами. Сан Тун створив перші китайські атональні композиції, такі як «Нічний пейзаж» для скрипки та фортепіано та «У далекій країні» для фортепіано в 1947 році, коли в Китаї все ще панував романтичний стиль. Серйозне вивчення європейського авангардного досвіду XX століття відбувалося в Китаї протягом останніх двох десятиліть століття.

У 1980 році було опубліковано перший додекафонний твір – «Збираючи квіти лотосу вздовж берега річки» Ло Чжунжуна – що викликало великий інтерес і звернуло китайських

композиторів до серійної техніки. Цей приклад був символічним - Ло поєднав принципи дванадцятиступінчастої системи з китайською пентатонікою, включивши п'ятиступеневі фрагменти в серію. Це стало настановою для його китайських послідовників, які розробляли дванадцятиступінчасті серії, складаючи їх з двох пентатонічних послідовностей або трьох пентатонічних тетраход. Хроматична за своєю природою серія включає діатонічні ланцюжки зі зв'язками в2, м3, в3 і ч4, унікаючи малих секунд і тритонів. Деякі фортепіанні композиції у такій додекафонній техніці включають «Поклоніння Цюй» Ян Хенчжана, «Сюїту» Ван Цзяньчжуна, «Фантазію Цзючжайгоу» Лі Баошу та «Вісім п'єс для фортепіано» Чен Мінжи.

Ло Чжунжун також створив ритмо-темброві структури традиційного ансамблю ударних інструментів «ші фань ло гу» у своєму Другому струнному квартеті, які стали частиною додекафонної серії. У ряду сучасних західних прийомів музичного написання минулого століття серійна техніка зайняла важливе місце і вразила як композиторів, які працюють в Китаї (Ло Чжунжун, Чен Мінжи, Лі Баошу), так і музикантів, які залишили країну і нині мешкають на Заході (Чен І, Чен Юаньлін, Ян Юн).

Отже, китайські композитори вивчають та впроваджують сучасні музичні техніки, включаючи додекафонію та серійну композицію. Цей інтерес до західних музичних інновацій сформувався протягом останніх двох століть. Наочним прикладом є композитор Ло Чжунжун, який поєднує принципи дванадцятиступеневої системи з китайською пентатонікою в своїх творах. Це дозволяє китайським музикантам створювати сучасну музику, яка об'єднує традиційні китайські та західні музичні елементи. Також слід відзначити важливу роль викладачів, які сприяли розповсюдженню цих технік серед студентів та аспірантів в Китаї. Серійна техніка стала важливою частиною китайської сучасної музичної традиції та знайшла відгук як серед композиторів, які залишили Китай, так і серед тих, хто залишився в країні.

*Євдокименко Анна Сергіївна,
здобувачка Київського національного університету будівництва і архітектури
Пилипчук Оксана Дмитрівна,
кандидат технічних наук, доцент
Київського національного університету будівництва і архітектури*

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ

Дизайн інтер'єру завжди був важливим аспектом створення функціонального та естетично привабливого простору. Традиційно дизайнери інтер'єру поклалися на ескізи, мудборди та фізичні прототипи, щоб донести свої ідеї до клієнтів. Однак з розвитком технологій візуалізації сфера дизайну інтер'єру зазнала значних змін. Використання технологій візуалізації докорінно змінило спосіб, у який дизайнери передають свої концепції, дозволяючи клієнтам мати реалістичне уявлення про свій простір ще до початку будівництва чи реконструкції.

Однією з ключових переваг технології візуалізації є її здатність забезпечити реалістичне представлення запропонованого дизайну. Завдяки використанню програмного забезпечення для автоматизованого проектування САПР і тривимірного 3D-моделювання, дизайнери інтер'єру можуть створювати віртуальні середовища, які імітують реальний простір. Це дозволяє представляти клієнтам візуалізації планування, розташування меблів, кольорових схем та ефектів освітлення з високим рівнем точності. Занурюючи клієнтів у віртуальну прогулянку майбутнім простором, дизайнери можуть переконатися, що їхнє бачення відповідає очікуванням клієнта, мінімізуючи ризик незадоволення або дорогих змін у майбутньому [1].

Крім того, технологія візуалізації дозволяє дизайнерам інтер'єру швидко експериментувати з різними варіантами дизайну. Традиційно дизайнери мали покладатися на

фізичні прототипи або намальовані від руки ескізи, щоб представити різні концепції клієнтам. Цей процес займав багато часу і був обмеженим з точки зору гнучкості. Однак, завдяки технології візуалізації дизайнери можуть створювати кілька віртуальних проєктів за частку часу, який би пішов на виготовлення фізичних прототипів. Це не лише спрощує процес проєктування, але й дозволяє проводити більше ітерацій та досліджувати креативні ідеї. Клієнти можуть порівнювати різні варіанти пліч-о-пліч, приймаючи обґрунтовані рішення щодо своїх уподобань та вимог [1].

Ще однією значною перевагою технології візуалізації є її здатність покращувати комунікацію між дизайнерами, клієнтами та іншими зацікавленими сторонами, залученими до проєкту. Інструменти візуалізації дозволяють дизайнерам ефективно доносити свої дизайнерські задуми та ідеї до клієнтів, які можуть не мати досвіду в дизайні. Замість того, щоб покладатися на технічний спосіб чи абстрактні поняття, дизайнери можуть продемонструвати своє бачення за допомогою реалістичних візуалізацій, які легко зрозуміти. Це допомагає подолати комунікаційний розрив, гарантуючи, що всі сторони знаходяться на одній стороні щодо напрямку дизайну. Крім того, технологія візуалізації дозволяє дизайнерам співпрацювати з архітекторами, підрядниками та іншими фахівцями, залученими до проєкту, обмінюючись цифровими моделями, що полегшує координацію та інтеграцію різних аспектів дизайну.

Застосування технології візуалізації в дизайні інтер'єру широке й різноманітне – окрім представлення концепцій дизайну клієнтам, її також можна використовувати для планування та оптимізації простору. Дизайнери можуть моделювати різні варіанти розташування меблів і оцінювати функціональність простору ще до того, як будуть внесені будь-які фізичні зміни, це гарантує, що кожен квадратний фут використовується ефективно, максимізуючи потенціал площі. Крім того, технологія візуалізації може допомогти у виборі матеріалів та оздоблення, дизайнери можуть створювати цифрові макети, які демонструють, як різні матеріали, кольори та текстури виглядатимуть у фінальному проєкті. Це допомагає клієнтам приймати обґрунтовані рішення щодо візуальних і тактильних аспектів їхнього простору [2].

Отже, використання технологій візуалізації в дизайні інтер'єру трансформувало індустрію, надаючи реалістичні зображення, сприяючи швидким ітераціям дизайну, покращуючи комунікацію та уможливаючи ефективне планування простору. Оскільки технології продовжують розвиватися, ми можемо очікувати на появу ще більш досконалих інструментів і методів, які розширюють можливості дизайнерів інтер'єру і ще більше збагачують клієнтський досвід. Використовуючи технології візуалізації, дизайнери можуть втілювати свої ідеї у віртуальному просторі, гарантуючи, що кінцевий дизайн відповідатиме очікуванням клієнта і навіть перевершить їх, розширюючи межі творчості та інновацій.

Література

1. Guidera, S. Computer Modeling and Visualization in Design Technology: An Instructional Model. *The Journal of Technology Studies*. 2002. Vol. 28(1/2). P. 109–116. DOI: <https://doi.org/10.21061/jots.v28i2.a.8>.
2. Varma K., Linn M. C. Using Interactive Technology to Support Students' Understanding of the Greenhouse Effect and Global Warming. *National Art Education Association*. 2012. Vol. 21(4). P. 453–464. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10956-011-9337-9>.

**ЗАСТОСУВАННЯ ГРАФІЧНИХ РЕДАКТОРІВ
ПРИ СТВОРЕННІ НАТЮРМОРТІВ НА ОСНОВІ ФОТОЗОБРАЖЕНЬ,
СТВОРЕНИХ ЗА ДОПОМОГОЮ СВІТЛОВОГО ПЕНЗЛЯ**

Розвиток сучасних технологій створив суспільний запит на виховання творчої особистості, здатної створювати оригінальні ідеї, а в процесі практичного втілення задуму застосовувати нестандартні способи, які виникають на межі цифрових технологій та мистецтва. Орієнтиром змісту освіти є робота на особистість.

Сучасний світ, який стрімко розвивається, впливає на розвиток різних сфер діяльності людини, допомагає вирішенню багатьох проблем, одночасно висуває високий рівень вимог до її діяльності в різних сферах суспільства. Митцю, який реалізує свою творчу, професійну діяльність, для успішного створення цікавих для глядача, конкурентних творів, необхідно мати високий творчий потенціал.

«Натюрморт традиційно той жанр, який більш за все використовують при навчанні образотворчій майстерності. Але цікаво розібратися, які зміни зазнав цей жанр живопису за останні роки. Знання культурного контексту допомагає увійти до реального простору художнього твору.

Натюрморт останніх десятиріч знов заявив про себе як про серйозний, творчий, в повному розумінні слова «пошуковий» жанр. Картина його стану приголомшує різноманіттям.[2]

Класичний натюрморт зосереджений на зображення предметів та їх взаємозв'язок як таких, але, розглядаючи сучасний натюрморт, створений не тільки завдяки звичному для глядача пензлем, а й здобуткам новітніх технологій фіксації та відображенню предметів чи явищ, складається спадкоємність з більш глибокими пластами мистецтва. Знов стає актуальним асоціативно-змістовний, абстрактний план речей, пов'язаний не тільки композиційно, а, також повернення до складових символізму, не відкидаючи релігійних або ідеологічних взаємозв'язків.

«Ми заперечуємо дар розуміння речей, який дається нам нашими почуттями. В результаті теоретичне осмислення процесу сприйняття відокремилася від сприйняття і наша думка рухається в абстракції. Наші очі перетворилися на простий інструмент вимірювання та розпізнавання – звідси брак ідей, які можуть бути виражені в образах, а також невміння зрозуміти сенс того, що ми бачимо. Природно, що у цій ситуації ми відчуваємо себе втраченими серед предметів, які призначені для безпосереднього сприйняття. Тому ми звертаємося до більш випробуваного засобу - за допомогою слів» [1, 386].

Як відомо, характер освітлення є домінуючим фактором у будь-якому жанрі фотографії, будь то пейзаж, портрет чи натюрморт. В фотографії, як й у живописі, для показу форми та об'єму предметів використовується світлотіньовий малюнок та світло – тональні переходи.

Класичне освітлення у фотографії передбачає використання лише одного джерела світла. Вся різноманітність схем освітлення в сучасній фотографії з використанням N-ї кількості штучних джерел світла прийшла до нас з кінематографа і з більшим чи меншим успіхом застосовується фотографами.

Використання світлового пензля повертає нам первісне значення слова фотографія як світлопису та можливості створення робіт з дуже незвичайним світловим малюнком.



Лл. 1. Можливість показати за допомогою світлового пензля на плоскому зображенні візуальний «об'єм»

Як автору, мені стало не вистачати виразних засобів звичайного освітлення, що не дозволяє в потрібній мірі відобразити не тільки об'єм, фактуру і форму предмета, а й надати роботі певну поезію та загадку, вирішити це завдання, як мені здається, і дозволяє використання світлового пензля.



Лл. 2 Приклад використання одного компактного джерела світла для створення «таємного» освітлення, яке неможливо відтворити звичайними студійними приладами

На думку Рудольфа Арнхейма, візуальне сприйняття своєю структурою представляє собою чуттєвий аналог інтелектуального пізнання. «На тепер можна стверджувати, що на обох

рівнях - перцептивному та інтелектуальному – діють одні й самі механізми. Отже, такі терміни, як «поняття», «судження», «логіка», «абстракція», «висновок», «розрахунок» п. д., повинні неминуче застосовуватись при аналізі та описі чуттєвого пізнання» [1, 59].

«Більшості фотографів добре знайома ситуація, подібна до цієї: розглянь ваючи щось, ви раптом приходите до висновку, що на основі цього можна зробити незрівнянний знімок, або ж просто кажіте, що хотіли б це сфотографувати. Потім ви приступаєте до реалізації вашого задуму, і... терпіть невдачу» [2]

За цією «загадковою» назвою ховається локальне джерело світла з вузьким і регульованим променем. Кольорова температура джерела світла значення немає (за винятком вузькоспектральних джерел), особливо коли зйомка ведеться на RAW-файл, який дозволяє всю подальшу якісну та досить цікаву пост-обробку проводити у графічному редакторі Adobe Photoshop.



Іл. 3 Поєднання декількох технологій та методів обробки

У сучасного митця з'являється дієвий, цікавий метод створення зображення з дуже гнучкими можливостями керування процесом при мінімальному освітлювальному обладнанні, який стане у нагоді як фотографам, дизайнерам та студентам художніх закладів освіти.

Література

1. Арнхейм Рудольф. Мистецтво та візуальне сприйняття / пер. з англ. мови, 1974.
2. Разінкіна О. М. Вивчення тенденцій розвитку натюрморту як складова навчання живопису та композиції студентів ХГФ / Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2019. С. 1–15. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/2243/1/Rasinkina.pdf> (дата звернення: 27.09.2023).

*Кравченко Анастасія Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, доцент
кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД У ДИГІТАЛЬНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ NFT

Музейні стратегії візуальної комунікації відіграють сьогодні помітну роль у відродженні культурних смислів та продукуванні нових значень, що є важливим у експонуванні та рецепції артефактів національної культурної спадщини, зокрема українського

авангарду. Підвищення ролі медіа-технологій в культурі інформаційного суспільства обумовлює пошук нових способів презентації світової культурно-мистецької спадщини тримачами цінних візуальних активів та підштовхує еволюцію музейних практик. Йдеться про активне залучення до орбіти їх інституційних інтересів медіа-технологій арт-блокчейну та NFT, що спонукає до розширення функцій кураторів мистецтва, створення мультимедійних лабораторій та ефективних партнерств.

Приміром, в українському культурному дискурсі простежується стійкий інтерес до експонування творів українського авангарду першої третини ХХ століття, зокрема, і в форматі дигітальних інтерпретацій арт-блокчейну. Дослідження NFT з колекції Національного художнього музею України виявляє численні змістові та семіотичні проєкції у переосмисленні та розширенні художнього нарративу творів таких художників-авангардистів, як Олександра Екстер та Всеволод Максимович.

Так, у NFT за мотивами «Автопортрета» (1913) Всеволода Максимовича, авангардне мислення художника-символіста розкривається у дигітальному середовищі завдяки прийому нарративізації життєвої історії молодого, елегантного чоловіка в чорному костюмі. Жанр автопортрету як візуальний спосіб авторської концептуалізації професійних та індивідуальних рис завжди привертав увагу митців у різні історичні епохи. В цьому контексті, не є винятком робота В. Максимовича, що є автовідображенням внутрішнього світу художника – надзвичайно витонченого і складного. На фоні домінуючої монохромної палітри особливо виразний акцент припадає на обличчя та очі, які випромінюють зосереджений погляд. Останній нами декодується як двоспрямований – одночасно і всередину (як вияв саморефлексії, відбиття психологічного стану особистості), і назовні (осмислення оточуючого, нерідко, трагічного буття).

Очікувано, що під час створення NFT на матеріалах «Автопортрету», була підкреслена саме експресія погляду завдяки цифровій обробці вихідного зображення. При збереженні статичності чоловічої фігури, ефекти анімації вибірково накладалися на очі (що надало ще більшої гостроти погляду в його динаміці) та задній просторовий план. Фон, завдяки рухливості його окремих декоративних елементів, а також світло-тіньовій грі (зміна колірної насиченості та чіткості обрисів – від затемненого до світлого, поступове розмиття фону), слугує концентрації уваги на головному – образі героя. Доповнення візуального ряду NFT акустичними елементами – звучанням віолончельного тембру, підсилює чуттєву атмосферу композиції, що сприймається ніби інтродукція перед основною дією, яка залишається «поза кадром». Синестезійний ефект емоційної напруги та відкритість сюжету створює певну інтригу для глядача та спонукає його домислювати історію зображуваного персонажа.

Відтак, на прикладі NFT «Автопортрет» ми бачимо, що застосування блокчейн-технологій сприяє творенню інтермедіального простору доповненої реальності, яка крізь призму сучасної екранної культури увиразнює історичні паралелі ХХ–ХХІ століть. Йдеться про особливості візуальної презентації внутрішнього і зовнішнього світу індивідуума, т.зв. естетики зображуваного «Я»: від «класичного» жанру автопортрету в живописі до екранного селфі або Reels в сучасних креативних практиках. З огляду на це можемо підсумувати, що створення на матеріалах робіт українських авангардистів зразків крипто-арту значно підвищує рівень атрактивності їх композицій для сучасної аудиторії. Разом з тим, це вказує не тільки на появу нових інструментів розвитку економічного середовища, але й надає можливість популяризації шедеврів образотворчого мистецтва у дигітальному просторі, що відкриває нові горизонти інтерпретації та рецепції культурних цінностей в музейних практиках.

Мацука Вікторія Миколаївна,

*кандидат економічних наук, доцент, доцент кафедри менеджменту та фінансів
Маріупольського державного університету*

АРТМЕНЕДЖМЕНТ ЯК УНІКАЛЬНА ТЕХНОЛОГІЯ СУЧАСНОСТІ

Сьогоднішня реальність трансформувалася зі SPOD-світу зі стійкістю (S – steady), передбачуваністю (P – predictable), простотою (O – ordinary) та визначеністю (D – definite) у VUCA-світ із нестабільністю, мінливістю (V – Volatility), невизначеністю, неясністю (U – Uncertainty), складністю (C – Complexity), аморфністю, неоднозначністю (A – Ambiguity).

Рефлексуюча частина соціуму усвідомлює вплив геополітичних, кліматичних змін, екологічних катастроф, економічних криз на буття людини як розумної / ноосферної істоти.

Мережеве (інформаційне) суспільство [1], цифрова (дигітальна) реальність (інтернет, соцмережі тощо), пандемія коронавірусу загострили в людині проблеми сприйняття та усвідомлення себе, своєї діяльності та власного «місця під сонцем» у сучасній реальності.

У сучасного рівня буття культури, тобто. у культурі «ноубрау» [5] (англ. nobrow) відбувається нівелювання розуміння та сприйняття елітарної (високої), масової (низької) та середньої культури. Це призводить до «розчинення» гарного та поганого смаку споживача різної продукції, в даному випадку – артпродукції.

У сьогоднішньому економіко-правовому просторі акцент робиться на креативність (творчість) як ресурс реалізації того чи іншого художника, з якого можна створити «зірку» та отримувати прибуток, капіталізуючи його таланти [3].

Креативна економіка сприяє динаміці розвитку малого та середнього бізнесу у сфері культури та мистецтва як творчого підприємництва, креативних індустрій та на активізацію діяльності як художників, так і управлінців.

Сучасну економіку суспільства достатку [2], суспільства споживання, суспільства спектаклю можна позначити і економікою вражень [4], що сприяє індустрії свідомості та формуванню «одномірної людини», що втрачає в результаті маніпулювання реклами та ЗМІ, індустрії культури сенс, права, свободу, власні смаки, естетику сприйняття, і стаючи байдужим, пригніченим та агресивним. У цих умовах і в контексті відсутності грані між елітарною та масовою культурою, пріоритетом масової комерційної культури, надактуальним та надзатребуваним стає артменеджмент як значуща технологія, що сприяє формуванню «багатомірної» («багатогранної») людини.

Відповідно до етимології, в синтетичній лінгвістичній одиниці «артменеджмент» елемент «арт», по-перше, детермінує основне смислове навантаження, по-друге, позначає конкретну галузь, де здійснюються управлінські процеси, тобто або образотворче мистецтво, або всі види мистецтва як квінтесенція художньої культури та ширше – сфери культури загалом. «Арт» трактується як віртуозність; майстерність; артистизм; високий рівень майстерності; грец. «техне» як модельно-породжувальна активність; мистецтво; спокуса; уявлення про руку як про владу, насильство, управління.

«Менеджмент» як другий елемент лексичної одиниці в контексті варіативних історико-культурних трансформацій і реалій низки країн трактувався по-різному. Так, наприклад, у перекладі з давньогрецької мови мистецтво управління людьми – це демагогія; керівник, раб, який проводив дитину до школи – педагог; мистецтво управління кораблем – кібернетика; керувати битвою – койранео; завідування домашнім господарством – ойкономіка; з латинської manus – влада, сфера повноважень; з італійської maneggiare та французької мови manegerie – управління власністю та комерційними підприємствами; з англійської management – управління комерційними справами.

«Артменеджмент» – це унікальний концепт бізнес-реальності та багатогранний кристал полізначного сприйняття, що знаходить прояв у різних смислових трактуваннях такого. Логічно використання слова «артменеджмент» у контексті просторових видів мистецтва, або

в образотворчому мистецтві, у сфері мистецтва (артосфері) в цілому, в артіндустрії, в артбізнесі, у соціально-культурній «системі координат».

У виконавських видах мистецтва (театр, музика, танець, цирк, радіо, телебачення, кінематограф і т.д.) та у шоу-бізнесі як «дзеркалі» масової комерційної культури із розвагою в центрі такий артменеджмент є скороченням від словосполучення «артистичний менеджмент», який означає управління артистами сцени/арени, їхньою кар'єрою, творчою діяльністю. Артменеджмент – це

1) філософія (як бачення) та культура управління проектами у конкретному вигляді мистецтва, або у сфері мистецтва (артосфері), або в артіндустрії, або в артбізнесі, для реалізації державної культурної політики;

2) технологія креативної економіки;

3) інструмент креативних індустрій;

4) механізм розвитку підприємницької діяльності та вирішення проблем фінансування в галузі;

5) драйвер динаміки геополітичного, соціально-культурного, економічного та іншого успішного розвитку конкретних територій;

6) фактор трансформації свідомості реципієнтів;

7) генератор рекламного комунікативного простору.

Артменеджмент – це галузевий менеджмент; прикладна наука; навчальна дисципліна; простір субкультури; мистецтво як високий рівень уміння та майстерності управління сферою мистецтва, чи конкретним видом мистецтва; політика як особливий «кодекс правил» для коректної та успішної генерації, просування та реалізації артпродукції; релігія як ідея, що поєднує численних представників артспільноти; магія, оскільки всі процеси управління в артіндустрії / артбізнесі не передбачувані і залежать як від об'єктивних, так і від суб'єктивних причин, складних для прорахунку.

Артменеджмент – це феномен економіко-правової реальності, практика культури, технологія сучасності, професійна активність. Поліваріативні та багатогранні технології артменеджменту (художньо-творчі, організаційно-управлінські, зокрема психологічні, маркетингові, фінансово-економічні, нормативно-правові) сприяють ефективному управлінню проєктною діяльністю та реалізації державної політики у сфері культури та мистецтва.

Література

1. Castells M. The Rise of the Network Society. Second edition. WILEY-BLACKWELL. 2010. 625 p. URL: https://urb.bme.hu/wp-content/uploads/2014/05/manuel_castells_the_rise_of_the_network_societybookfi-org.compressed.pdf (дата звернення: 17.09.2023).
2. Galbraith J. K. The Affluent Society. Open Road Integrated Media. 1998. 300 p.
3. Howkins J. The Creative Economy: How People Make Money from Ideas. Penguin UK. 2013. 288 p.
4. Pine B. J., Gilmore J. H. The Experience Economy: Work Is Theater & Every Business a Stage. Harvard Business School Press. 1999. 272 p.
5. Seabrook J. Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture. Vintage. 2001.

Пилипчук Оксана Дмитрівна,

кандидат технічних наук, доцент

Київського національного університету будівництва та архітектури

Гора Анастасія Сергіївна,

магістрантка Київського національного університету будівництва та архітектури

СПОСОБИ ПЕРЕДАЧІ ВПЛИВУ АРТОБ'ЄКТІВ НА ЕМОЦІЇ ТА НАСТРІЙ ЛЮДЕЙ В ІНТЕР'ЄРІ

Сучасний дизайн інтер'єру перетворився на синтез естетичних, функціональних і психологічних аспектів. Одним із ключових елементів цієї суміші стають Артоб'єкти, що несуть у собі глибокий потенціал впливу на емоційний стан та настрій мешканців і користувачів приміщень. Ця тема є актуальною в контексті дизайну інтер'єру, оскільки вона розкриває перед нами важливий шлях до підвищення якості нашого життя. Артдизайн як художньо-проектна діяльність особливого роду має певну специфічність, яка виявляється в домінуванні естетичного над функціональністю через асоціативний художній образ візуального сприйняття форми артоб'єкта [1].

На сьогодні артоб'єкти стають не просто прикрасою простору, але й інструментом для створення сприятливого емоційного та психологічного середовища. Дослідження механізмів їх впливу дозволяє розуміти, як вони сприяють нашому комфорту, як співвідносяться з нашими почуттями та емоціями, а також відкриває нові можливості для покращення якості нашого оточення, підвищення психоемоційного комфорту і загалом дозволяє нам краще розуміти взаємозв'язок між мистецтвом та дизайном, що допоможе у проектуванні інтер'єрів.

Мистецтво відіграє надзвичайно важливу роль в дизайні інтер'єру, оскільки воно має потужний вплив на візуальну атмосферу простору та сприйняття приміщення. Перегляд творів мистецтва породжує безліч емоцій, викликає асоціативні оцінки та фізіологічні реакції, які також можуть сильно відрізнятися залежно від індивідуума та середовища або розвиватися в межах особистого досвіду [2]. Наприклад, французький науковець Авраам Моль розглядав методи математики, кібернетики та експериментальної психології і вивчав деякі питання естетики з точки зору теорії інформації з метою вирішення проблем художнього сприйняття і творчості [3]. Мистецтво може створювати або підсилювати тематичні або стилістичні характеристики приміщення, слугувати як візуальний центр просторової композиції. Артоб'єкти додають глибину, характер та особистість простору, роблять його більш живим і виразним, а також створюють можливість впливати на емоційний стан та настрій [1].

В результаті було визначено основні способи, завдяки яким можливо впливати на сприйняття та відчуття від артоб'єктів в інтер'єрі.

Колір. Швейцарський психолог Макс Люшер вважав, що чотири основні кольори на всіх людей діють певним чином, їх поєднання забезпечує певне поведження, викликає певні емоції й приводить до відповідного самопочуття [4]. При художньому оформленні приміщень необхідно враховувати, що кожному кольору властива своя емоційна функція. Сприйняття кольору, в першу чергу, залежить від психофізіологічних чинників, які обумовлені впливом колірною середовища, що складаються з фізичних законів кольору, оптики, фізіологічної та емоційної реакції. Важливу роль відіграють зорові образи і закони мислення – внутрішня пам'ять [5]. Саме тому колір грає ключову роль у створенні емоційного стану людини.

Світло та освітлення. Від освітлення залежить сприйняття артоб'єктів і загальний настрій приміщення. Людське око сприймає один предмет, але з психологічної точки зору єдність розщеплюється на шари. Відбувається візуальний розкол спостерігача в зоровому образі і це впливає на психологічне сприйняття об'єкту [6]. Світло певної яскравості та температури не просто впливає на наш стан бадьорості чи розслабленості, але також активно бере участь у регулюванні гормонального балансу та впливає на тонус основних нервових центрів. Освітлення має вплив на наше фізичне та психічне самопочуття, на здатність до продуктивної праці [7]. Правильно вибране та налаштоване освітлення дозволяє створювати певну атмосферу,

підкреслювати важливість та красу мистецтва, робить інтер'єр більш динамічним та емоційно насиченим.

Композиція та розташування артоб'єкта – може створювати (залежно від способу розташування) візуальний баланс та гармонію в просторі, створюючи враження спокою і рівноваги або динаміку та навіть візуальне руйнування простору, створюючи враження тривоги та неспокою. За допомогою композиційних прийомів об'єкти можуть розповідати історію та створювати концептуальний образ, щоб розкрити певну тему або ідею. Правильно підібрані місця розташування та композиція об'єктів допомагають створювати бажані емоції та атмосферу в приміщенні.

Асоціативність, семантика та символіка. Абстрактні образи можуть викликати емоції в залежності від сприйняття і інтерпретації окремої особистості. Мистецькі символи, такі як серця, крила, ластівки, хрести та інші, мають свої власні асоціації і викликають певні емоції. Певні символи, зображення або традиції можуть розумітися та сприйматися по-різному в різних культурах. Використання історичних та культурних символів, які мають специфічні значення для певних груп або спільнот, можуть викликати почуття ідентичності або розуміння історії.

Можна зробити висновок, що розуміння і дослідження способів впливу артоб'єктів на емоції та настрої є надзвичайно важливим у дизайні інтер'єрів. Артоб'єкти мають здатність створювати художні образи, які відповідають емоційним потребам та настрою користувачів інтер'єру, це робить інтер'єр більш виразним і здатним впливати на психологічний стан людей. Саме тому мистецтво та дизайн інтер'єру мають потужний потенціал у покращенні якості життя і створенні сприятливого середовища для емоційного та психологічного комфорту.

Література

1. Базелюк Н. Л. Форма як засіб створення художнього образу в арт-дизайні. *Art and Design*. Київ : КНУТД, 2019. Вип. № 3. С. 40–47. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.3.4>.
2. Pelowski M., Markey P., Luring J. O., Leder H. Visualizing the Impact of Art: An Update and Comparison of Current Psychological Models of Art Experience. *Frontiers in Human Neuroscience*, 2016. Vol. 10. P. 1–21. DOI: <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2016.00160>.
3. Moles A. *Théorie de l'information et perception esthétique* Broché. Langue: Denoël, Gonthier, 1972. P. 328.
4. Олійник О. П., Гнатюк Л. Р., Чернявський В. Г. Основи дизайну інтер'єру : навчальний посібник. Київ : НАУ, 2011. 228 с.
5. Пилипчук О. Д., Полубок А. П. Рішення творчого задуму художньо-декоративної форми залежно від застосованих матеріалів. *ScienceRise*. 2019. Vol. 4(57). P. 36–39. DOI: <https://doi.org/10.15587/2313-8416.2019.164772>.
6. Arnheim R. *Art and Visual Perception*. New Version – Bekley. Los Angelus : University of California Press. 1974. P. 392.
7. Желязков Є. О. Вплив джерел синього світла в освітлювальних установках на циркадні ритми людини. *Мікросистеми, Електроніка та Акустика*. Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2021. Вип. № 26(2). С. 237533–1. DOI: <https://doi.org/10.20535/2523-4455.me.237533>.

СЕКЦІЯ 5. КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ

*Anderson Lyudmila,
assistant professor of the National Academy of Culture and Arts Management*

INTERCULTURAL COMMUNICATION COMPETENCE

Intercultural communication competence (ICC) is an indispensable ability for people to interact appropriately and effectively across nations and regions in the globalized world. Competent intercultural communication enables people to reach mutual understanding as well as reciprocal relationships. In recent decades, considerable progress has been made in the research of intercultural communication competence. However, due to its complexity, many problems remain unanswered and need to be addressed.

Intercultural communicative competence refers to the ability to understand cultures, including your own, and use this understanding to communicate with people from other cultures successfully. ICC is the ability to communicate effectively and appropriately in various cultural contexts. There are numerous components of ICC. Some key components include motivation, self- and other knowledge, and tolerance for uncertainty.

A good example of intercultural differences is the different attitudes to politeness in different cultures. What is considered polite in one country can be seen as rude in another. When offering a Japanese business partner your business card, for example, you should present it standing up and holding it out on your hand; this is usually accompanied by a small bow to show your respect. If you lay out a stack of business cards on a table and ask your Japanese counterparts to just grab one, as is customary in Western cultures, they're likely to be offended. By the same token, if a Japanese business contact offers you their business card, you should take a moment to read it and study it carefully. Don't just throw it in your handbag or wallet; this is considered very rude in the Japanese business culture. Another example of a situation where intercultural competence comes in useful is taboo topics of conversation. While a Ukrainian visitor might think nothing of asking about your income, political stance, and marital status, this is considered rude in the UK and U.S., for example, where these topics are considered a private matter. Finally, attitudes to food and dining vary greatly from country to country. In the U.S., for instance, a host may offer you food or seconds once or twice, and if you decline, they'll stop asking and will assume you're full and don't want any more food. They may even clear the table. In some Arab cultures, on the other hand, it is considered polite to decline repeated offerings of food, and Arab guest may decline your offer seven or eight times. This doesn't mean they're not hungry and won't eventually dig in, it's just part of their politeness culture.

Where does culture fit? What discipline does culture belong to? Culture has many mothers – academic disciplines that have influenced its development. One is linguistics, which has provided the concepts of language analysis that are the basis of inter-cultural communication. Another is psychology, that has provided many of the concepts we use in understanding people's motivation and behaviour. Two other disciplines, sociology and anthropology, have both influenced our study of behaviour and also the influences that form social values in different communities. So we can say that cultural awareness is an interdisciplinary subject that draws on the resources of a variety of humanistic disciplines to profile the aptitudes and skills required to understand and work successfully in another culture. The skills of cultural awareness are part of the newly developed subject of emotional intelligence, created by psychologist Daniel Goleman at Harvard University. However, you may well identify other 'mothers' and other antecedents and other homes for the study of cultural awareness or cultural competence. Culture tends to be relegated to a specific section in textbooks or to be the subject of readers. Yet you could argue that every photo, drawing, reading package and dialogue is the subject not just of linguistic exploitation but of cultural discussion and debate. Nowadays our textbooks contain print, audio,

CDROM and DVD components and even dedicated websites. Are these better avenues for teaching cultural awareness and if so what should we be putting in them? Teachers of Professional English often complain about the lack of ‘critical incident methodology’ video material which highlights key areas of misunderstanding between cultures and presents them for discussion. We should exchange our recommendations on materials. An important question is how can we best incorporate cultural material in our teaching materials? Should we provide more cultural input in our ELT textbooks or should we ‘deculturalise’ the textbooks to give them the widest application? How should we teach cultural awareness? Should we be teaching it as a special slot, such as a culture corner or culture spot in the lesson, or should each lesson seek to contain a cultural awareness skill that students develop through working through the textbook and associated materials? Should we be teaching the skills of identifying culturally significant information, how to research cultural information and how to develop cultural skills? Should we have lectures and presentations where we tell our students what they need to know? Should we be using task-based learning and discovery techniques to help our students learn for themselves? Are some methods more appropriate than others for teachers who are not native-speakers (and may be less familiar with the culture) or have large classes of sixty or more students? In other words, when do you include culture in your lessons and how do you teach it? What methodology works for you? When we discuss the teaching of cultural awareness as a skill as opposed to teaching cultural information, we have to consider a number of issues, such as the curriculum, the materials and the methodology. The challenge is to initiate a debate on what and how to teach to help develop our students as international citizens of the world, using English and other languages as their lingua franca.

Teachers tend to forget to mention culture in their classes or maybe because they lack information about the target culture and sometimes are not even aware of the microcultures that make their own culture. So, all these arguments make it a difficult task. Teachers need trainings in order to develop their cultural awareness as well as to become intercultural competent: to believe that no culture is superior or better than the other and that we have to accept and respect each other’s differences. ICC could include understanding how gestures and the distance between speakers vary from culture to culture. Ways to develop this competence include learners producing a written or online guide to their own country and culture for visitors, reading and discussing guides written by visitors, researching aspects of a target culture in various media including cinema, literature and television, giving presentations on aspects of the target culture, and exploiting the teacher's own expertise of their own culture.

You may be wondering what strategy can be used to increase intercultural competence. Intercultural competence can be acquired and increased through the right cross-cultural training. Develop cultural self-awareness Understanding your own culture, values, and beliefs is essential to understand how they affect your communication style and behavior. Learn about other cultures. Take the time to learn about the cultures you will be interacting with. This will allow you to identify differences and similarities with your own culture. Build cross-cultural relationships. Establishing relationships with people from different cultures can help you gain an understanding of their perspective and ways of thinking.

References

1. Gudykunst, W. B., Mody, B., Handbook of International and Intercultural. Communication, Second edition, London 2002, 115.
2. Allen, B. J., Difference Matters: Communicating Social Identity, 2nd ed. (Long Grove, IL: Waveland, 2011), 9, 65, 186–87.
3. Bednarz, F., “Building Up Intercultural Competences: Challenges and Learning Processes,” in Building Intercultural Competencies: A Handbook for Professionals in Education, Social Work, and Health Care, eds. Maria Giovanna Onorati and Furio Bednarz (Leuven, Belgium: Acco, 2010), 39.
4. Bennett, J. M., “Cultivating Intercultural Competence,” in The Sage Handbook of Intercultural Competence, ed. Darla K. Deardorff (Thousand Oaks, CA: Sage, 2009), 127–34.
5. Martin, J. N., and Thomas K. Nakayama, Intercultural Communication in Contexts, 5th ed. (Boston, MA: McGraw-Hill, 2010), 465.

*Галюк Святослав Вікторович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОБРЯДОВІ ВЕСІЛЬНІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗАЦІЇ ДОЗВІЛЛЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КУЛЬТУРНИХ ЗАКЛАДІВ КИЇВЩИНИ

Весільна обрядовість є одним із найбільш стійких і складних компонентів традиційної побутової та духовної культури, яскравим показником етнічної самосвідомості. Це унікальна художньо-обрядова система.

Українське весілля — багатожанровий народний художній витвір (пісенний, музичний, театральний, ігровий, танок, усний), який повною мірою відображає національну традиційну культуру [1, с. 29].

Культурологи та етнографи відносять походження сімейної обрядовості до первісних часів. Його першоосновою була трудова діяльність первісної людини, обрядові та ігрові дії мисливців, рибалок, збирачів дарів природи (що мали магічний характер), освоєння людиною навколишнього світу, розвиток самої людини та її соціалізація.

Весільна обрядовість є продуктом розвитку культури, її синтетичною моделлю і, разом з тим, активізатором інновацій у культурі.

Наша мета – дослідити обрядову весільну практику в контексті модернізації дозвілевої діяльності закладів культури Київщини.

Весільний обряд вирізняється складною парадигмальною структурою. У ньому бере участь широке коло осіб (весільні чини), які виконують різноманітні обрядові функції, інколи дуже спеціалізовані, використовуються різноманітні предмети, у тому числі й особливі ритуальні атрибути. Церемонія поєднує в собі багатий і різноманітний фольклор. Варіанти обряду різних регіональних слов'янських традицій можуть істотно відрізнятися парадигматично, мати різний набір ритуальних дій, персонажів і предметів, різну композицію поетичних текстів, з часом відбулася значна модернізація весільних обрядів, на даний момент якщо взяти за приклад обрядові весільних практики в контексті модернізації дозвілевої діяльності культурних закладів Київщини, то там ніякий обрядів і не відбувається, а проходить просто весільна вечірка.

Обрядові весільних практики в контексті модернізації дозвілевої діяльності культурних закладів Київщини максимально функціональної конструкції видається досить вагомим. Наше завдання дещо інше, хоча воно також пов'язане зі створенням структури усередненого національного традиційного обряду, так званої інваріантної основи, під яку підпадала б більшість записаних етнографічних записів, незалежно від регіону та за умови, що структура для дослідження дозволяє використовувати структурно-функціональний аналіз [2, с. 96].

Останній запропонований поділ має включати підрівні чітко визначених етапів ритуальних сакральних дій. Клод Леві-Строс назвав їх мітемами, оскільки пов'язував структуру з міфологічним мисленням і світоглядом. Але, оскільки це дослідження не ставить перед собою такого завдання, то складові елементи обрядів доцільніше називати епізодами. Отже, кожен обряд весільного ритуального циклу має складатися з певної послідовності епізодів, а це означає, що завданням дослідження є детальніший структурний аналіз виділених дослідниками етапів сакрального дійства. Поглиблення загальноприйнятої диференціації призводить до тлумачення відомих із наукової літератури складових сакрального дійства – формотворчих елементів, наявність яких дає змогу трактувати кожен складову як малий ритуальний цикл, а їх сукупність робить до загального весільного дійства, яке постає як своєрідний цикл циклів і утворює систему чи метасистему обрядів (етапів сакрального дійства), які слід називати великим обрядовим циклом і під якими слід розуміти все весілля.

Початком побудови новітньої структури весільної практики в контексті модернізації дозвілевої діяльності культурних закладів Київщини та поширення обрядів має стати узгодження вже існуючих поділів на цикли – передвесільний, весільний і післявесільний, а також на окремі обряди. Поєднання вказаних підрозділів не містить жодних труднощів,

оскільки вони легко узгоджуються між собою навіть при детальному виділенні кожного наступного обряду в кожному з трьох циклів. Для отримання результату необхідно розділити весільну обрядовість на три групи ритуальних циклів, після чого вона матиме такий вигляд: передвесільний цикл обрядів – сватання, заручини, оглядини [3, 12].

Визначивши, які обряди входять до кожного з трьох циклів, необхідно цей поділ представити схематично у вигляді структури. Отже, основою для подальшої побудови структури є поділ великого весільного циклу (циклу циклів) на малі цикли та окремі обряди. У результаті отримуємо 14 обрядів, які поділяються на три невеликі цикли: передвесільний – 6 (1–6), весільний – 5 (7–11), післявесільний – 3 (12–14).

Єдиним способом використання структурно-функціонального методу є поділ його на епізоди. Тому в наведеній новітній структурі обрядового циклу, крім урахування згаданих поділів, кожен обряд має складатися з певної послідовності епізодів. Структура традиційного українського весільного обряду Київщини, як великого циклу, так і малого циклу, є багатоелементною, тобто багатоепізодною. Це означає, що завданням дослідження має стати детальніший структурний аналіз окремих епізодів (етапів, елементів) сакрального дійства.

Ієрархічна структура має виглядати так: великий цикл (цикл циклів) – малі цикли (передвесільний, весільний, післявесільний) – окремі обряди – епізоди (складові частини обряду). Так, загальний весільний цикл обрядів (цикл циклів) поділяється на три малі цикли; наступний, значно менший поділ — на окремі обряди, яких 14. Поділ на епізоди є остаточним, і саме результати такого поділу визначають значний простір для структурних досліджень; тому основним завданням побудови структури є розкладання кожного обряду на епізоди. При цьому шлях дослідження циклу весільних обрядів може бути як індуктивним — від епізодів, через обряди та малі цикли до повного циклу циклів, що було продемонстровано вище; а також дедуктивний - від великого циклу, через малі цикли та окремі обряди до конкретних епізодів. При використанні дедуктивного методу дослідження одиниці аналізу скорочуються, а індуктивного - збільшуються і узагальнюються [4, с. 20].

Підсумовуючи можна сказати, що обрядові весільних практики в контексті модернізації дозволевої діяльності культурних закладів Київщини залишаються в минулому. Наразі все менше пар, які хочуть одружитися виконують якісь обряди чи зберігають традиції весілля.

Література

1. Антонова Є. І. На весілля з рушниками (традиції і сучасність). Донецьк : Донбас, 2011. 144 с.
2. Борисенко В. К. Сімейна обрядовість українців ХХ – початку ХІХ століття. Київ : ІМФЕ, 2016. 337с.
3. Боряк О. О. Барвінковий обряд ("вінкоплетини"). *Енциклопедія історії України: Україна – Українці*. Кн. 1 / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2018. С. 344.
4. Весільна обрядовість у часі і просторі. Одеські етнографічні читання : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. Одеса : вид-во КП ОМД, 2010. 384 с.

*Гончар Катерина Романівна,
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри мистецтвознавства та мистецьких дисциплін
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука*

ЗНАЧЕННЯ ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ В КРАЇНАХ ЄС НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ «АГУ УРА»

З початку повномасштабного вторгнення Україна не сходить зі шпальт світових видань та соціальних мереж. В зв'язку з цим в фокус світової уваги потрапляє не лише хронологія військових дій, а і виникає інтерес до України як держави, а до українців як народу.

Як результат, посилилась культурна співпраця іноземних установ та інституцій з українськими колегами. За 2022 та 2023 рік відбулась низка виставкових проєктів у країнах ЄС, що демонструють різні аспекти української історії, традиційне та сучасне мистецтво тощо.

Іноземні куратори запрошують українських митців до участі в проєктах, резиденціях, пропонуючи майданчик для висловлювання та рефлексії.

Митці отримують змогу реалізувати власні задуми та представити їх широкому загалу. Завдяки цьому іноземний глядач отримує додаткову інформацію про український культурний простір. Що, в свою чергу, стає інформаційної боротьби частиною.

Зацікавлення європейських кураторів сучасним українським мистецтвом поширюється не лише на тих українських митців, що нещодавно виїхали з України чи продовжують тут жити та працювати, а й на тих митців, що давно емігрували.

Також, зараз стають частішими колаборації представників української мистецької спільноти закордоном. Художники об'єднуються, щоб разом заявити про себе в культурному зрізі.

Прикладом власне такого проєкту є виставка «Агу ура», що проходила літом 2023 в німецькому місті Дюссельдорф. Серед учасників митці, що вже не перший рік проживають в Німеччині та ті, хто приїхали в 2022 році як біженці.

Організатори наголосили на тому, що учасниками є ті українські митці, що проживають та працюють у землі Північна Вестфалія. Загалом, акцент на локальній складовій – це поширена практика в Німеччині, а в цьому випадку підкреслюється готовність вважати українських митців, що там проживають, складовою місцевого культурного середовища.

В свою чергу, українські художники прагнуть стати частиною німецького мистецького процесу не лише на тлі зацікавленістю Війною в Україні, а і в довгостроковій перспективі, але при цьому продовжуючи бути передусім українськими митцями, не асимілюючи повністю, лише адаптуючи свої наративи під сприйняття західноєвропейського глядача.

Проєкт важливий тим, що він створений саме для німецького глядача, з врахуванням їх досвіду, та є спробою допомогти їм побачити, зрозуміти як українське мистецтво, так і ситуацію загалом.

«Це спроба в наші «нові темні часи» поглянути на ситуацію не лише через призму війни, а й прояснити атмосферу, ауру, щоб з'ясувати нинішнє становище українського мистецтва в німецькому контексті – стан пошуку нових стосунків між розбитою культурою та людьми в різних містах»[1].

Не випадковою є і назва проєкту «Агу Ура», бо це водночас давній бойовий клич, що збирає воїнів до купи, та слова, які кричать, загубившись в лісі. А ще, їх використовує мати, заспокоюючи немовля. Такий широкий спектр вказує, за задумом куратора, на складність тих зв'язків, що зараз є між українцями, розкиданими світом.

Ще одним аспектом, що робить цей виставковий проєкт важливим в контексті міжнародної комунікації, є те, що куратором проєкту виступив Андрій Дурейко – білоруський куравтор, митець, що 20 років проживає в Німеччині. Адже, Білорусь виступає в російсько-українській Війні агресором, що підтримала сторону нападника, що, відповідно, унеможлиблює всю подальшу культурно-соціальну співпрацю з представниками державних

інституцій цієї країни. Але, водночас, варто пам'ятати, що тисячі білорусів також є жертвами тамтешнього тоталітарного режиму та змушені емігрувати.

Тож, така культурна взаємодія між українськими митцями, та тими білорусами, що програмно виступають проти російської риторики, є логічною колаборацією односторонньої.

Серед учасників художниці Ольга Чекотовська, Максим Дудка, Аглая Ногіна, Ганс Остапенко, Юлія Прісс, Нікіта Серєда, Данил Шумихін. Представлений живопис, графіка, артоб'єкти та інсталяція.

Отже, даний проєкт є показовим прикладом успішної співпраці українських митців за кордоном, що дає змогу ширше заявити про українське мистецтво та краще зрозуміти українське суспільство західному глядачу.

Лю Цзюньї,

аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ЯК ВПЛИВОВИЙ ФАКТОР У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ТА ІНТЕГРАЦІЯ МУЗИЧНИХ КУЛЬТУР СХІД-ЗАХІД

Сучасний світ переживає найінтенсивніший процес глобалізації в історії людства, який змінює всі сфери життя, включаючи культуру та мистецтво. Музика, як один із найважливіших виразів культурного розмаїття, не залишається поза впливом цього глобального явища. Глобалізація у музичному мистецтві призводить до трансформації та інтеграції різних музичних культур, зокрема східних і західних, створюючи новий художній простір. Глобалізація вносить виклики та можливості для китайської музики, і в даній статті ми окреслимо, як цей процес впливає на збереження музичних традицій Китаю та які можливості він відкриває для розвитку китайського музичного мистецтва.

У світі, що все більше зливається у єдиний музичний простір завдяки глобалізації, Китай залишається важливим центром збереження та розвитку своєї багатонаціональної музичної культури. Одним із важливих аспектів глобалізації у китайській музичній культурі є запозичення елементів із західних музичних стилів. За останні десятиліття китайські виконавці та композитори активно вивчають західну музику та інкорпорують її елементи у свої твори. Наприклад, багато сучасних китайських композицій включають елементи попмузики, року, електронної музики та інших жанрів, а сучасні поппісні можуть включати традиційні східні інструменти, такі як ситар чи кудум, поряд із сучасними звуками та ритмами.

Поняття синтезу в музиці виявляється не лише на рівні жанрів, але і на рівні звукового ландшафту. Китайські композитори впроваджують традиційні інструменти, такі як гучигу (традиційний струнний інструмент), гуцін (традиційний духовий інструмент) та ерху (традиційний струнний інструмент), у сучасні оркестрові композиції. Це дозволяє створювати унікальні звукові пейзажі, які поєднують в собі китайську музичну спадщину та сучасні композиційні техніки.

Ще одним прикладом синтезу є використання традиційних китайських мелодій у сучасних жанрах. Китайські попвиконавці можуть взяти класичну китайську мелодію та вплести її в сучасний попхіт, створюючи унікальний саундтрек, який вражає як своєю сучасністю, так і спадщиною.

Один із найяскравіших прикладів цього явища – поява китайського популярного жанру «С-рор», який об'єднує в собі ритми та структури попмузики західного світу з китайською мовою та вокальними традиціями. Такі виконавці, як Чжан Юйлін та Ян Хун, вдало поєднують в собі сучасні та традиційні музичні елементи.

Такий синтез дозволяє китайським музикантам не лише зберегти свою традиційну музичну спадщину, але й зробити її актуальною та привабливою для молодого покоління.

Такі експерименти створюють унікальну атмосферу та звучання, яке може вразити слухачів. Комунікація з музикантами та дослідниками з інших країн допомагає китайським

музикантам зрозуміти та вивчити аспекти своєї музичної спадщини, які втрачалися внаслідок історичних подій. Глобальний доступ до інформації також допомагає відновлювати давні інструменти, реконструювати мелодії та відтворювати виконавські техніки, що раніше були майже забутими.

У результаті, музика Китаю стає важливим елементом глобальної музичної палітри, сприяючи культурному обміну та розумінню між різними частинами світу. Глобалізація дозволяє китайській музиці стати міжнародним явищем, яке об'єднує культури та народи. Китайські музиканти виступають на світових сценах, співпрацюють з міжнародними артистами та приносять свою музику до всього світу. Це сприяє взаємному розумінню та діалозі між культурами та сприяє збереженню музичних традицій.

Глобалізація збагачує китайську музичну палітру, стимулює створення нових жанрів та стилів, які поєднують у собі елементи сходу та заходу. Отже, у глобалізованому світі музика виконує роль культурного мосту, який сполучає різні культурні традиції та надає можливість виконавцям та слухачам сприймати та розуміти музику з усього світу. У Китаї, країні з величезним культурним надбанням, ця глобальна тенденція сприяє унікальному процесу об'єднання світової музичної спадщини зі збереженням музичних традицій.

Маруховська-Картунова Ольга Олександрівна,

кандидат філософських наук, доцент,

*завідувачка секції суспільних наук кафедри іноземних мов та загальноосвітніх дисциплін
Університету економіки та права «КРОК», м. Київ*

ФОРМУВАННЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЯК ВАЖЛИВОЇ СКЛАДОВОЇ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

УВ сучасних умовах прогресивного європейського вибору України формування міжкультурної комунікативної компетентності як важливої складової фахової підготовки здобувачів вищої освіти є достатньо актуальним завданням, яке відкриває перед Україною досить широкі можливості її поступової інтеграції в європейський культурний, освітній, науковий та економічний простір. У зв'язку з цим проблема визначення сутності поняття та розробки моделі міжкультурної комунікативної компетентності майбутніх фахівців стає все більш актуальною.

Аналіз наукової літератури з даної проблеми дає нам можливість дослідити варіативність назви цієї компетентності, коли використовуються ключові поняття «міжкультурна компетентність», «крос-культурна компетентність», «мультикультурна компетентність», а також «комунікативна компетентність» та ін. Слід погодитись з розумінням категорії «міжкультурної компетентності» як «здатності будувати успішні комунікативні стратегії з представниками інших культурних груп: мати високий рівень соціальної прийнятності, позитивну етнічну ідентичність та сформоване толерантне ставлення до інших» [1, 45].

Варто взяти до уваги думку американських вчених Г. Чен та В. Староста (Chen, Guo-Ming, and William J. Starosta), які у своїй праці «Огляд концепції міжкультурної компетентності» визначають «міжкультурну комунікаційну компетентність як здатність ефективно та відповідним чином здійснювати комунікаційну поведінку, яка обговорює культурну ідентичність один одного або ідентичності в культурно різноманітному середовищі» [2, 28]. При цьому вони аргументовано виділяють три ключові компоненти міжкультурної компетентності:

- 1) міжкультурна чутливість (афективний процес);
- 2) міжкультурна обізнаність (когнітивний процес);

3) міжкультурна спритність (поведінковий процес), визначений як вербальні та невербальні навички, необхідні для ефективних дій в міжкультурних взаємодіях [2, 28].

Відомо, що американська науковиця Дарла К. Дірдорф, координаторка Центру міжнародних досліджень Duke-UNC Rotary у мирі та вирішенні конфліктів, у своїй фундаментальній праці під назвою «Посібник SAGE з міжкультурної компетентності» в розділі «Концептуалізація міжкультурної компетентності» розгорнуто характеризує багатоманітність сучасних моделей міжкультурної компетентності таких, як: композиційні моделі (Compositional models), коорієнтаційні (Co-orientational models), розвивальні (Developmental models) та адаптаційні моделі (Adaptational models) [3, 9-34].

Найбільш цікавою виявляється «*Модель міжкультурної комунікативної компетентності*» (Figure 1.17 Model of Intercultural Communication Competence), яка складається з таких компонентів, як:

- 1) Experience (Досвід).
- 2) Cultural Empathy (Культурна емпатія).
- 3) Global attitude (Глобальне ставлення).
- 4) Interaction Involvement (Conversation awareness) Залучення до взаємодії (усвідомлення розмови).
- 5) Motivation (Мотивація).
- 6) Intercultural Communication Competence. (Міжкультурна комунікаційна компетентність). Розгорнутий огляд та аналіз цих моделей міжкультурної компетентності стане предметом наступного наукового дослідження [3, 29].

Принагідно відзначимо, що поняття «міжкультурної комунікативної компетентності» часто стає предметом дослідження в науково-педагогічному середовищі України і може визначатися як взаємна здатність розуміти та поважати один одного, незважаючи на всі існуючі типи культурних бар'єрів, «здатність досягти взаємовідносин з представниками різних культур на основі знання, розуміння та дотримання універсальних правил і норм поведінки... та визнавати їх культурні цінності» [4, 103].

Доцільним буде зазначити, як висновок, що згідно компетентнісного підходу у побудові та реалізації освітніх (ОП) у Стандарті вищої освіти, наприклад, за спеціальністю 034 «Культурологія» першого (бакалаврського) рівня в переліку загальних компетентностей випускника записано: ЗК6 «Цінування та повага різноманітності та мультикультурності», а в переліку спеціальних (фахових, предметних) компетентностей:

СК2. «Здатність визначати ступінь цінності та унікальності об'єктів культури у українському та міжнародному контекстах»;

СК10. «Здатність популяризувати знання про культуру та поширювати інформацію культурологічного змісту використовуючи сучасні інформаційні, комунікативні засоби та візуальні технології» та

СК12 «Здатність дотримуватися стандартів професійної етики та міжкультурної комунікації» [5, 6-8].

Усі вищезазвані компетентності є важливими складовими міжкультурної комунікативної компетентності та фахової підготовки здобувачів вищої освіти в Україні, взагалі, та майбутніх культурологів та менеджерів культури, зокрема. Слід підкреслити, що найкраще ці вищезазвані компетентності може сформувати у здобувачів вищої освіти така навчальна дисципліна, як «Міжкультурна комунікація», яка має бути в навчальних планах хоча б як вибіркового освітнього компоненту.

Література

1. Пилип Т. Я. Генезис поняття «міжкультурна компетентність». *Професійна освіта: проблеми і перспективи*. 2015. Вип. 8. С. 42–47. URL: https://lib.iitta.gov.ua/724303/1/Profos_2015_8_9.pdf (дата звернення: 09.10.2023).
2. Chen Guo-Ming, William J. Starosta. A review of the concept of intercultural awareness. *Human Communication*. 1998–1999. Vol. 2. P. 27–54. URL: https://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1036&context=com_facpubs&httpsredir=1&referer= (дата звернення: 10.10.2023).
3. The SAGE Handbook of Intercultural Competence / edited by Darla K. Deardorff. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 2009. 542 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=IeEgAQAAQBAJ&pg=PT11&hl=uk&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 11.10.2023).
4. Пустовойченко Д. Формування міжкультурної комунікативної компетентності майбутніх психологів засобами іноземної мови як один з пріоритетних напрямків професійної підготовки. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2018. №4 (63). С. 102–106. URL: <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/Ped-visnyk-63-2019-20.pdf> (дата звернення: 11.10.2023).
5. Стандарт вищої освіти України першого (бакалаврського) рівня вищої освіти галузі знань 03 «Гуманітарні науки» спеціальності 034 «Культурологія». Видання офіційне. Затверджено та введено в дію наказом МОН України від 16.06.2020 р. №801. К.: Міністерство освіти та науки України, 2020. 13 с. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/034-Kulturolohiya-bakalavr.28.07-1.pdf> (дата звернення: 11.10.2023).

*Safonova Irina,**Candidate of Pedagogical Sciences,*

Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications of the National Academy of Management of Culture and Arts, docent, Honored Worker of Education of Ukraine

THE EXTRAORDINARY PERSONALITY OF NYKOLAI SVIATOSHA

Indeed, Mykola-Sviatoslav Sviatosha is an interesting and extraordinary historical figure who deserves attention. He belonged to the Rurikovich family and was the son of Prince David of Chernihiv, the great-grandson of the wise Yaroslav the Wise.

According to various sources, Mykola-Sviatoslav was born in 1060-1070, and his biography is found in the Kyiv Cave Paterik, which contains biographies of princes, saints, and monks.

He was the spiritual advisor and patron of his brother Yaroslav, who was the prince of Lutsk. After Yaroslav's death, Mykola-Sviatoslav became Prince of Lutsk and managed to preserve and expand the territory of the principality, in particular, by conquering the cities of Halych and Zhytomyr.

However, in addition to his political and military activities, Mykola Sviatosha was also known for his spiritual life and philanthropy. He supported the construction of new churches and monasteries, in particular, his name is associated with the construction of a monastery in Lutsk.

In the general historical consciousness, Mykola-Sviatoslav Sviatosha is seen as one of the prominent figures of ancient Russian history and culture, and his spirituality and philanthropy deserve special attention from researchers.

Most of what is known about Sviatosha is written in his Life, which is part of the original version of the Kyiv Cave Patericon, created in the early thirteenth century, a century after the saint's death. It should be noted that this work is not devoid of certain mythological themes. Given this, as well as the considerable time difference between the time of the prince's death and the creation of the Paterik, the information about the prince's life presented here should be treated with a bias. As the document itself testifies, it was written in the context of the monastic tradition.

It should be borne in mind that historical sources, such as the Life, may contain elements of mythology and legend, which makes their interpretation a difficult task. Also, the large time

difference between the life of Mykola-Sviatoslav Sviatosh and the writing of the Life may affect the accuracy of the information presented in the work.

Thus, when studying the life and work of Mykola Sviatosha, it is important to maintain a cautious approach and take into account mythological elements and possible distortions by time and tradition present in the Life and other historical sources. A more accurate understanding of his life can be achieved by combining different sources and critically analyzing historical contextualization.

It makes sense to assume that the early lives of many ancient Russian saints are lost today, and among them is probably the Life of Nicholas Svyatosha.

Mykola Sviatosha was married to Sviatopolk Izyaslavych's daughter Anna and had a daughter by Vsevolod Mstyslavych Novgorod, grandson of Volodymyr Monomakh. He was tonsured on February 17, 1106 (1107) and lived in the Pechersk Monastery in Kyiv for 36 years. It is worth emphasizing the feat of the saint, who renounced his princely status. This distinguishes him from other Kyiv-Pechersk ascetics, including, in particular, representatives of the elite - Kyivan Prince Izyaslav Yaroslavych Ioann Varlaam and the son of Kyivan Voivode Boyle Ephraim [2, 10, 76, 79], and Isaac the Recluse, a wealthy merchant who gave money to the poor and went to the Kyiv-Pechersk Monastery [1, 88].

Although hagiographic literature is part of the field of research of historians and linguists, not all topics have been properly studied to date. One of such unexplored problems of Old Russian hagiography and hagiography is the history of life and deeds, their recording in the literature of the first (and only!) famous princely monk of pre-Mongol Rus, who not only voluntarily took monastic vows but also devoted most of his life to God (he lived in the Kyiv Cave Monastery for 36 years, 30 of which were spent as a monk) - Sviatosh Davydovych, known in chronicles as Mykola Sviatosh, whose separate story was included in the Kyiv Cave Paternik.

The Holy Trinity Gate Church was built with donations from Mykola Sviatosha (as stated in the "Word"), who financed the construction and personally supervised the work. This testifies to his patronage and active participation in the development of church construction.

Also, the discovery of two ancient wooden crosses in the southern wall of the church is an interesting discovery. These crosses, decorated with gilded copper plates and enamel, date back to the X-XI centuries and, according to historian M. I. Petrov, may be associated with Chernihiv princes. This indicates that Mykola Sviatosha was connected to his family and religious heritage.

This additional information emphasizes the importance of Mykola Sviatosh as a prince, patron of the arts, and builder of church buildings. His contribution to the development of the principality, as well as his faith and religious beliefs, are manifested through his support of church buildings and family shrines.

References:

1. Diane le Berrurier. Icons from the deep / Diane le Berrurier. *Archaeology*. 1988. 387 c.
2. Jeckel Stefan. Russische Metall-Ikonen-in Formsand gegossener Glaube, 1995. 264 c.

Соболевська Світлана Олександрівна,
*кандидат культурології, доцент кафедри філософської антропології,
філософії культури та культурології
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*

ВИКОРИСТАННЯ НАРОДНОЇ ЛЯЛЬКИ В АРТТЕРАПІЇ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Українську народну іграшку протягом останніх десятиліть в історичному, соціокультурному і філософському контекстах досліджували антропологи, історики, психологи. Увагу науковців Н. Жмуд, Л. Герус, О. Найдена, Т. Щербак було спрямовано на висвітлення історії, типології, призначення і художніх особливостей даного поліфункціонального феномену. У психологічному контексті до народної іграшки, ризиків і

можливостей її використання в арттерапевтичних методиках звертається психологиня О. Вознесенська. Важливість даної проблематики і відсутність культурологічних досліджень архетипів народної ляльки та можливостей їх використання в арттерапії зумовило розгляд роль архетипів народної ляльки у сучасній культурі і лялькотерапії.

На думку української науковиці Т. Щербак, культуротворча функція української народної іграшки полягає у тому, що вона стає засобом ознайомлення з культурою українського народу завдяки проникненню у природу її знаків і символіки, а також допомагає передати, засвоїти та у власній творчості відтворити нашу матеріальну і духовну культуру. Народна лялька водночас є матеріальним об'єктом та образом-символом людини. У візуальних символах в народній ляльці відображаються людські знання про світ, суспільні процеси, регіональну приналежність, соціальний статус власника ляльки. Будучи іконічним знаком, метазнаком нашого світу в образі «себе самого» або альтер-его, лялька дозволяє людині розкрити приховані властивості власної особистості. Також народні ляльки – це частина традиційної дитячої культури, адже дитина прагне пізнавати навколишній світ, долучатися до побутової і трудової діяльності дорослих, до традиційних обрядів і звичаїв, притаманних українцям [2; 3; 5].

На думку дослідників, лялька – це і дитяча іграшка, і оберіг родини та Роду, і магічний талісман, і символ зв'язку між поколіннями. Виділяють окремі історичні етапи у використанні ляльок:

- 1) використання в магічних цілях;
- 2) використання для трудового навчання;
- 3) використання для театральних постановок;
- 4) використання для гри;
- 5) використання ляльки як засобу вивчення емоційної сфери дитини;
- б) використання ляльки як засобу психотерапевтичного впливу [1].

Деякі народні ляльки досить прості за технологією виготовлення. Отже під час процесу виготовлення народної ляльки за аутентичною технологією дітьми або дорослими можна послідовно активувати низку структурних архетипів.

Архетип «Немовля» – це образ свободи форми і смислу, початку нового етапу життя, процесу становлення особистості. Оскільки немовля з'являється на світ у результаті боротьби двох протилежностей, поєднуючи їх у собі, цей образ символізує об'єднання і цілість та пов'язане із порятунком, з тим, хто може об'єднати і врятувати. Лялька-немовля допомагає залишитися собою, зберегти вірність своїй природі, адже у багатьох казках і літературних творах завдяки цьому немовля (а пізніше дитина) набирає силу, стверджується у своїй позиції і може протистояти негативному впливу.

Архетип «Діва» або «Наречена» – пов'язаний із колективним несвідомим і відображає життєвий шлях жінки у сімейному і соціальному вимірах, де необхідно дотримуватися правил певної соціальної групи – родини, роду, релігійної громади, професійного співтовариства. Вона старанна, цілеспрямована і здатна існувати у системі правил і вимог. У багатьох казках – це слухняна дівчина. На практиці лялька може використовуватися для регуляції сімейних відносин.

Архетип «Матір» – існує в уяві кожної людини і є символом захисту, родючості та відродження. Ця лялька – жінка-матір, яка вмє ненав'язливо поєднувати різнорідні і навіть протилежні елементи, вона дбайлива та невтомна, мудра і терпляча. Така лялька допомагає у роботі з проблемами і страхами, що пов'язані із сімейним життям, народженням дітей, природним обмеженням особистого простору сімейними обов'язками.

Архетип «Чарівна помічниця» – така лялька має приносити удачу у різних справах. Наприклад, лялька-десятиручка має допомагати у домашній роботі, лялька-подорожниця – гарантувати щасливе повернення додому. Такі ляльки – це своєрідні обереги, символи особистого ресурсу, внутрішньої сили та віри у себе.

Однак, науковці наголошують, що, оскільки в арттерапії людина використовує мову образів і символів (мову свого несвідомого), отримуючи прямиий доступ до своїх

неусвідомлених бажань та потреб, прихованих переживань і почуттів, для занять з народними ляльками необхідні застережні механізми для уникнення актуалізації магічного мислення, притаманного лише певному етапу розвитку дитини, подальшої інфантилізації і провокування неврозів [1]. Отже, через низку функцій народної ляльки, зокрема ритуально-магічну та апотропеїчну використовувати її під час дитячих ігор небажано, але сам процес її виготовлення є частиною лялькотерапії, де використовуються архетипи народної ляльки.

Використання народної ляльки в арттерапії з урахуванням застережних механізмів і зверненням до її основних архетипів дозволяє не тільки популяризувати народну культуру у сучасному суспільстві, а й під час занять з лялькотерапії допомагає у розв'язанні проблем у сфері особистісних відносин, у роботі з кризовими станами, травмами та іншими проблемами, у вирішенні внутрішніх і зовнішніх конфліктів та соціальній адаптації дітей і дорослих [4].

Література

1. Вознесенська О. Л. Лялькотерапія: особливості та ризики використання ляльки в терапії. *Простір арт-терапії : збірник наукових праць* / редкол.: Лушин П. В., Чуприков А. П. та ін. Київ : Золоті ворота, 2018. Вип. 1 (23). С. 12–25.
2. Нестеренко В. В. Педагогічні та творчо-активізуючі можливості української народної іграшки. *V Всеукраїнські науково-практичні читання студентів і молодих науковців, присвячені педагогічній спадщині К. Д. Ушинського*. Одеса : ПДПУ, 2007. С. 123–125.
3. Піроженко Т. О. Становлення внутрішньої картини світу дошкільника : монографія / С. О. Ладивір, О. О. Вовчик-Блакитна та ін.; за ред. Т. О. Піроженко. Київ : Імекс-ЛТД, 2012. 236 с.
4. Соболевська С. О. Роль архетипів народної ляльки в сучасній культурі і лялькотерапії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2022. №3. С. 48–51.
5. Щербак Т. І. Психологія народної іграшки. *Проблеми сучасної психології*. 2015. Вип. 30. С. 727–739.

СЕКЦЯ 6. ДОСЛІДНИЦЬКІ ПРАКТИКИ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

*Алтухова Ніка Валеріївна,
магістрантка Харківської державної академії культури*

**ДО ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРФОРМАТИВНИХ ТА ІМЕРСИВНИХ
ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Вочевидь у сучасному світі сценічні практики помітно програють в рівні видовищності кіно, телебаченню, тому головна їхня сила – можливість надати глядачеві відчуття причетності до спільної, цілісної взаємодії, надати неповторний живий досвід. Глядач отримує не сильну, нав'язувану емоцію, а задовольняє почуття спраги нового і невідомого. Відповідно, зникає звичне театральне-художнє висловлювання, і комунікація здійснюється не через звичне розуміння-інтерпретацію, а саме через набуття новітнього досвіду. Неминучість отримання глядачем індивідуального досвіду надає його присутності в сценічному просторі характер ситуації, події. Структурно нині змінюється і якість самого подання, що швидше є процесом, ніж результатом.

Сучасне сценічне мистецтво нерідко виявляє прагнення винайти різні шляхи до «бажаної можливості зустрічі», яка постає як перформативна та імерсивна мистецька комунікація, що швидко активуючись і поширюючись, потребує свого різнобічного осмислення [2].

Джерельну базу дослідження перформативних та імерсивних тенденцій сучасного сценічного мистецтва складають науково-теоретичні напрацювання зарубіжних та вітчизняних театральних критиків і науковців – мистецтвознавців, культурологів, театрознавців тощо. Основа дослідження більшою мірою вибудовується на аналізі закордонних інтерв'ю творців та численних відгуків представників глядацької аудиторії щодо їхніх напрацювань, низки рецензій та науково-аналітичних статей, що склали сферу наших науково-дослідних інтересів.

Мистецтвознавчий аналіз, який ми вважаємо домінантним, тяжіє до ідей, сформульованих у працях А. Капроу, М. Абрамович, А. Арто, Є. Гротовського, Ю. Клековкіна, Н. Корнієнко та ін.; культурологічний – до наукових позицій таких дослідників, як В. Шейко, І. Хасан, К. Гірц, У. Еко та ін.

На нашу думку, важливим є не тільки вузько мистецтвознавчий підхід до сучасних сценічних практик, не тільки до нових практик, перформативно-імерсивного спрямування, але й причин їх виникнення. Іншими словами, широко залучено соціокультурний контекст, в якому все більш і більш зростаюча їхня популярність та взагалі поява стали можливими.

Сценічні практики як мистецтво відрізняє, в першу чергу, те, що їхнє життя миттєве, воно відбувається тут і зараз за умови співіснування виконавців і глядачів в єдиному часі та просторі. Жива реакція глядачів тут і зараз може все змінювати, трансформувати всі змісти.

Підкреслимо, що в рамках сценічних практик вимагається не просто присутність в тому самому часі адресата, а принципова орієнтація на сприйняття від нього сигналів (мовчання, знаків схвалення або засудження), відповідно, змінень. Саме с діалогічною природою сценічного дійства пов'язана риса невід'ємної варіативності, експериментальності. І поняття «канонічного» постає, безумовно, зовсім чужим. Воно замінюється поняттям певного інваріанта, що реалізується в ряді варіантів [1].

Це є дійсно відчутним взаємо обміном, що відбувається між акторами і глядачами, і який робить кожен сценічну дію неповторною. В широкому сенсі слова, сценічна дія чуйно реагує на зміни з боку глядацької аудиторії, трансформуючись в результаті не тільки очевидних, відчутних для всіх зрушень, але й внаслідок мінімальних, зовсім непомітних для ока змін.

Тож різноаспектні дослідження перформативних та імерсивних тенденцій сучасного сценічного мистецтва можуть надати відповіді на питання: яким чином в рамках сценічної дії глядачі і актори впливають один на одного? Які умови такої взаємодії? Які чинники впливають на хід сценічного дійства? Чого більше в сценічному дійстві – художнього або соціального процесу?

Отже, вивчення нині актуальних перформативних та імерсивних тенденцій сучасного сценічного мистецтва «знаходить», сприяє виявленню певної оформленості співдії виконавця і глядача, які по суті, «розкривають в експерименті» не лише механізми створення сучасного мистецтва, але й функціонування як такого самого суспільства.

Література

1. Венедиктова Л. Перформативність. URL: <http://artukraine.com.ua/ukr/a/performativnost/#.W6gbodczaUn> (дата звернення: 28.09.2023).
2. Клековкін О. HomoSimultane: Нарис про людину одночасну та її перформанси, скоєні і нескоєні, як у театрі, так і поза його межами / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Арт Економі, 2015. 144 с.
3. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.

Бей Валентина Романівна,

*магістрантка кафедри інструментального та оркестрового диригування
факультету мистецтв ім. Анатолія Авдієвського
Українського державного університету ім. М. П. Драгоманова*

ПРОБЛЕМАТИКА РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ СТУДЕНТА СКРИПАЛЯ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ В УМОВАХ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Актуальність. Сучасна наукова думка підтримує позицію до принципового переосмислення мистецьких подій та узагальненого правдивого погляду на століття, що минуло та яке нині головує, маючи ознаки глобальної агресії.

Особливо важливими в цьому напрямі досліджень є проблематика питань музичної освіти та зміни змісту та якості культурних потреб українців. Тому питання формування виконавського апарату студентів-скрипалів вищих навчальних закладів стає надзвичайно важливим завданням. З урахуванням швидкого темпу технологічного прогресу та змін у сфері музичної індустрії, важливо забезпечити студентів необхідними навичками та компетенцією для успішного концертування, що є актуальним.

Основний текст. В часі прослідковується постійна динаміка музичного середовища, що в свою чергу вимагає від майбутніх професійних музикантів не тільки високої технічної майстерності, але й здатності ефективно взаємодіяти з аудиторією, володіти сценічною майстерністю та вміннями підбору та інтерпретації репертуару. Зокрема, завжди важливо вивчити ефективні педагогічні підходи та методики, які допомагають студентам-скрипалям максимально реалізувати свій потенціал у такій необхідній як ніколи раніше, концертній діяльності.

Дослідження спрямоване на аналіз методик у підготовці виконавського апарату на скрипці, враховуючи індивідуальні особливості та потреби кожного студента. Окрім того, має на меті визначити проблеми та виявити оптимальні шляхи вдосконалення навчального процесу та розвитку концертної майстерності молодого виконавця.

Загальна проблематика розвитку виконавського апарату студентів-скрипалів у вищих навчальних закладах у контексті концертної діяльності вимагає систематичного аналізу та розробки ефективних навчальних підходів, щоб максимально розкрити творчий потенціал кожного музиканта та підготувати його до успішної кар'єри в музичній сфері.

Враховуючи важливість розвитку виконавського апарату студентів-скрипалів у вищих навчальних закладах, дане дослідження має ціль визначити ефективні методики викладачів,

професорів, методистів для усунення проблем у сфері музичної освіти в контексті виконавсько-сценічної майстерності скрипалів.

Мета роботи полягає у науково-теоретичному обґрунтуванні методик розвитку виконавського апарату скрипалів у вищих навчальних закладах, з особливим акцентом на якість концертної діяльності. Тому для розкриття теми ми ставимо наступні завдання: розглянути теоретичні методики гри на струнно-смичкових інструментах звернувши увагу на виконавський апарат скрипалів; проаналізувати проблематику розвитку виконавського апарату в умовах концертної діяльності, та виявити психологічні фактори, що впливають на продуктивність концертної роботи виконавця (страх сцени, самовпевненість тощо); обґрунтувати педагогічні умови формування виконавського апарату у студента скрипалів; визначити критерії сформованості виконавського апарату у концертній діяльності гри на скрипці та проаналізувати знакові факти творчої діяльності виконавців-скрипалів України.

На сучасному етапі аналіз проблеми розвитку та удосконалення виконавського апарату скрипалів вивчається в контексті системного аналізу музично-виконавських процесів, що охоплює різні галузі знань, такі як психологія, педагогіка, мистецтвознавство.

Варто зауважити, що термін «виконавський апарат» не є загальноживимим. Дослідники, що вивчають процеси виконавської діяльності музиканта, використовують різні терміни: комплекс професійних навичок та умінь скрипалів (О. Сільд), виконавський апарат (О. Станко). Розуміння сутності та структури виконавського апарату змінювалося в процесі формування різних скрипкових шкіл, які об'єднували в собі певні методичні принципи навчання. Існують кілька напрямків у скрипковому навчанні з власними методичними принципами. Серед найвідоміших є школи, що ґрунтуються на анатомо-фізіологічних аспектах, психотехніках, психофізіології, а також цілісно-системну школу (К. Стеценко).

На початковому етапі скрипкової педагогічної науки (XVII століття) практично не було видань, які б точно відображали методику. Активна кристалізація методів – це XVIII ст. Перші методичні посібники були видані авторами, такими як Монтеклер, Дюпон, Коррет, Джемініані, Моцарт, Аббе, Бріжон, Тартіні.. Багато з них підкреслювали важливість вивчення скрипкової техніки постановки. У XVIII ст. Ф.Джемініані намагався поєднати навчання техніки з музичним змістом. Однак конкретні способи вирішення цих завдань залишалися на рівні "доброго смаку" та формальних спроб, не вплетених у конкретну організацію навчальної системи скрипкової гри.

У перехідний період між XIX і XX століттями у музичній педагогіці виникає новий напрямок, який спирався на науковий підхід до формування виконавської майстерності та активно використовував досягнення анатомії та фізіології. Протягом короткого періоду з'явились кілька праць, які розглядали гру на інструменті як процес, підпорядкований законам природної життєдіяльності організму. Питання м'язового відчуття та його ролі у скрипковій техніці вперше було висвітлено в праці німецького методиста Ф. Штейнгаузена «Фізіологія ведення смичка». Він першим намагався аналізувати роль м'язових відчуттів у біомеханіці рухів, наголошуючи на тому, що той, хто грає на смичковому інструменті, повинен вміти відчувати різницю між активними та пасивними рухами. Ф. Штейнгаузен перший у скрипковій педагогіці систематизував опис фізіологічної картини професійних рухів скрипалів, визначаючи м'язове відчуття як основу постановки правої руки скрипалів. анатомічних та фізіологічних аспектах рухів у м'язах виконавця. Анатомо-фізіологічна школа наголошувала на важливості рухового апарату музиканта та його технічної майстерності. Проте їй бракувало зв'язку з емоційно-інтелектуальними аспектами виконавства. Без цієї школи, яка розробила науковий аналіз біомеханіки, важко було б розвивати психотехнічний підхід, що об'єднує технічні та виразні навички музиканта.

Психотехнічна школа, представлена К. Мартінсенем, підкреслює значення творчої індивідуальності та раціонального підходу до виконавської майстерності. Він визначив її складові - слухову, рухову та художньо-творчу сфери - як єдину систему. К. Мартінсен вперше пропонує ідею, що виконавський апарат включає ці компоненти, відчувані як власне переживання музикантом. Важливість його концепції полягає в індивідуалізації навчання та усвідомленні унікальності кожного виконавця. Цей підхід дозволяє уникати шаблонного навчання та створює можливість глибокого розвитку учня в різних вікових етапах. К. Флеш в своїх творах також наголошує на

комплексному підході до навчання скрипалів. Автор структурував різноманітні завдання виконавства та педагогіки і зосередитися на вирішенні трьох основних проблем: оволодіння загальними принципами техніки; навчання практичним навичкам використання технічних аспектів гри; мистецтво влучної інтерпретації музичного вмісту твору тобто принцип комплексності. Вище зазначені дослідники розглядали виконавський апарат як складну взаємодію слухової, рухової та художньої сфери музиканта, прагнучи досягти максимального розвитку та гармонійного балансу кожного з цих компонентів.

Висновок: проаналізувавши теоретичні джерела ми виявили, що виконавський апарат скрипалів представляє собою організовану структуру, що включає слухову, емоційну та інтелектуальну сфери. Музикант використовує емоційне мислення, а естетичне сприйняття нерозривно пов'язане з художнім інтелектом. Узагальнюючи, варто відзначити, що виконавський апарат є динамічною системою, де компоненти взаємозалежні та виступають як провідні фактори: слухово-рухові та слухово-образні уявлення, які є основними для виконавської практики концертування. А психічна установка, формована свідомо або підсвідомо, є вищим інтегративним фактором, який впливає на усю систему та визначає порядок та режим функціонування підсистем виконавського апарату музиканта-інструменталіста.

Результат дослідження надасть можливість вдосконалити навчальні програми та методичні підходи з метою максимально ефективно підготовки майбутніх професійних музикантів до концертних виступів.

Література

1. Андрейко О. І. Виконавська культура скрипалів: теорія та методика формування : монографія. Львів : Галицька видавнича спілка, 2013. 298 с.
2. Василевич М. О. Формування досвіду сценічної витримки виконавців інструменталістів у системі професійної мистецької освіти. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття* : матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2016. 751 с.
3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін : монографія. Київ : Освіта України, 2008. 247 с.
4. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності студентів інститутів мистецтв в умовах навчального камерно-оркестрового колективу. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини* : збірник матеріалів науково-практичної конференції. Дрогобич, 2005. С. 270–276.

Белець Світлана Петрівна,

магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОПАГАНДА ЯК ІДЕОЛОГІЧНА ПРАКТИКА КУЛЬТУРНОГО ВПЛИВУ

В період цифрової епохи з огляду на використання людиною смартфонів, планшетів та інших гаджетів, можливості маніпулювання суспільною свідомістю в інформаційному просторі набули значного інструментального розширення. Варіативність форм зазначених практик ідеологічного впливу нерідко унеможливорює їх декодування. Особливо, це становить проблему для пересічних споживачів з невеликим бекграундом культурно-історичної та політичної обізнаності, у тому числі у сфері, так званої «інформаційної гігієни».

У сучасних дослідженнях наводяться статичні відомості, згідно з якими пропаганда в медіапросторі України існує досить довго. Саме на неї «робила ставку» московія, адже пропаганда – це не обов'язково новини та політика, це може бути контент улюбленого блогера/ки чи творчість співака/чки, а також улюблений серіал, фільм чи мультфільм дитинства (і таких прикладів безліч).

Звертаючись до аналізу терміну «пропаганда» маємо зауважити, що вперше його використали в 1622 році у Ватикані у значенні «поширення, навернення до віри». З часом тлумачення цього поняття поволі трансформувалося і в змістовому аспекті наблизилося до теперішнього його розуміння. *«Пропаганда – поширення інформації, аргументів, чуток,*

напівправди чи брехні з метою впливу на громадську думку» [1]. До його категоріального осмислення зверталися такі науковці як: Гарольд Ласвелл, Едвард Бернайс, Якоб Ласвельд, Вальтер Липпман та інші. В Україні дане явище досліджували такі науковці, як: Богдан-Тадей Галанчук, Георгій Почепцов, Михайло Скуленко та ін.

Зазначимо, що пропаганда має багато різновидів та функцій, які використовуються у різних галузях. До того ж пропаганда може бути як і корисною, так і шкідливою. Існує велика кількість різноманітних класифікацій, серед яких згадаємо наступну: внутрішня та зовнішня пропаганда; культурна, інформаційна, політична та особистісна пропаганда; правдива інформація (біла), частково спотворена інформація (сіра) та відверта брехня (чорна); підготовча, активна та замовчування (за дослідженням С. Дрablyк). Кожний різновид володіє належною йому функцією, наприклад, внутрішня пропаганда спрямована на населення всередині країни. Зовнішня пропаганда спрямована на населення поза межами країни, яка її створює. Натомість культурна пропаганда, яка у контексті нашого дослідження цікавить нас найбільше, — це використання культурних елементів для створення пропаганди [5].

На сьогодні, з огляду на російсько-українську війну спостерігається висока зацікавленість у вивченні інформаційної та політичної пропаганди (зокрема, білої та чорної) на чисельних прикладах, що побутують в сучасному інформаційному просторі. Актуалізуються й дослідження явища культурної пропаганди, зокрема у тих її меседжах, що хронологічно належать до періоду української новітньої історії (XXI століття).

Аналізуючи ситуацію сьогодення зазначимо, що український інформаційний простір доволі відчутно трансформувалася порівняно із періодом тридцятирічної давнини, коли були зроблені лише перші кроки на шляху до інформаційної незалежності. До них можна зарахувати, наприклад, популяризацію музичних програм на телебаченні, що сприяло розвитку музичної індустрії; впровадження української мови у державному та повсякденному житті; створення власного медіапродукту для споживання тощо.

Проте варто підкреслити, що доволі довгий проміжок часу частина українських митців орієнтували свій продукт не на внутрішній ринок, а на зовнішній, у тому числі й на Москву. Ба, більше, це вважалося успішним проектом, коли український культурний продукт спеціально створювали для східного сусіда і набирав там популярності. Крім того, подекуди домінували й зворотні тенденції, а саме концепція імпорту іноземних культурних зразків через небажання створювати власний продукт, а просто купувати його на московщині (бо «комерційно вигідніше», «какаяразніца?» та «мне так проще»). Наявність спільних культурних проєктів, мови, медіа, тобто, спільного інформаційного простору дуже сильно спрощували розповсюдження нарративів, зокрема, з метою підготовки приєднання України (і не тільки) до Росії, продовження насадження нам образу “меншого брата”, закріплення комплексу меншовартості, навіювання ідей, які вигідні самій Росії. Як приклад можна навести серіали, мультфільми та мультсеріали: «Золота орда», «Кадети», «Салдати», серія мультфільмів «Три богатиря», «Князь Владімір», «Маша і Ведмедь» та багато ін.

Однак, початок воєнних дій на Донеччині та Луганщині трохи призупинив ці процеси та дещо змінив ситуацію в інформаційному просторі України, але на жаль не повністю. Меншість принципово відмовилася від подальшої співпраці з агресором, але більшість і надалі продовжувала нести «дружбу та мир», а також пропагувати тези «Культура (іскусство) внеполітікі». Натепер очевидно, що зазначене було вигідно, в першу чергу, Росії та у підсумку створило ту саму ілюзію, що їх будуть зустрічати з квітами та «Київ за три дні».

Радикальні зміни почалися під час повномасштабного наступу Росії на Україну, що спричинило масову відмову від усього російського та попит на український культурний продукт. Масово розквітла музична, кінематографічна, книговидавнича індустрія. Водночас маємо зауважити, що деякі ворожі нарративи та досі продовжують існувати, оскільки вони досить міцно прижилися у суспільній свідомості (зокрема, людей старшого, «радянського» покоління) і викоринити їх доволі складно.

Однак зазначимо, про успішні кейси із залучення Україною культурних практик для пропагування власних нарративів у світі, що мають доволі тривалу історію свого впровадження.

За дослідженнями Богдана Галанчука, українці у ХХ столітті поширювали свою культуру на інші землі з метою її збереження [4]. Це було не нав'язування, а радше комунікація, обмін досвідом, розкриття української національно-культурної ідентичності. Як приклад можна навести легендарний «Щедрик» [6], який став надбанням світової культури. Так само, згадаємо й обмін з корінними племенами Північної Америки [2; 3], у результаті чого більшість їхніх родин мають унікальні сімейні реліквії пов'язані з іншою культурою.

На сучасному етапі «голос» України звучить на різноманітних творчих і спортивних майданчиках, преміях, церемоніях, що стають своєрідними локусами міжкультурної комунікації. Зараз подібний культурний обмін відбувається завдяки кільком факторам. По-перше, це еміграція, адже багато українців зараз розпорошені по світу. Вони знайомлять іноземців з культурою свого краю, повторюючи в якомусь сенсі цикл ХХ століття. По-друге, це війна, яка спричинила інформаційну хвилю зацікавлення Україною та підтримку її боротьби, у тому числі з культурною пропагандою. Останній фактор, - це культура і мистецтво. Багато українських митців є відомими на весь світ і завдяки цій публічності, вони також популяризують нашу країну. Наприклад, згадаємо Таньо Муньо, гурт Go_A, Jamala, Doha Braha та ін.

Отже, пропаганда дійсно здатна відчутно впливати на культурний простір інших держав і, в залежності від того, в чіх руках знаходяться інформаційні важелі можна зрозуміти як саме її буде використано. Здатність пропаганди бути як зброєю, так і щитом робить неможливим її автоматичне зарахування до певної сторони добра чи зла, оскільки це баланс на межі. Проте, з огляду на стрімкий розвиток інформаційних технологій, існування авторитаризму, продукування світовими агресорами нових типів гібридних загроз, демократичним державам варто переглянути власні стратегії інформаційного впливу та захисту від ворожої культурної пропаганди у просторі національної та глобальної культури.

Література

1. Smith, Bruce L. "Propaganda" Encyclopaedia Britannica, Inc. Retrieved 23 April 2016 URL: <https://www.britannica.com/topic/propaganda> (Дата звернення 20.02.2023)
2. @Jayroy Makokis URL: <https://vm.tiktok.com/ZMjHK8tg4/> (Дата звернення 06.10.2023)
3. @Lavina Houle URL: <https://vm.tiktok.com/ZMjHK1UdP/> (Дата звернення 06.10.2023)
4. Б. Галанчук Культурна пропаганда Краків Українське видавництво 1941 с. 58
5. Драбюк С. Пропаганда та її види. Шляхи подолання пропаганді : Електронне наукове видання «Аналітично-порівняльне правознавство» 2022 С. 153-157 URL: <http://journal-app.uzhnu.edu.ua/article/view/258841/255602> (Дата звернення 21.02.2023)
6. Ковалишена Ю. Як український «Щедрик» підкорив світ і за що вбили Леонтовича. URL: <https://suspilne.media/345764-ak-ukrainskij-sedrik-pidkoriv-svit-i-za-so-vbili-leontovica/> (Дата звернення 08.10.2023)

Белкіна Маргарита Меружанівна,

магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МЮЗИКЛ «АІДА» ЕЛТОНА ДЖОНА ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОГО ВТІЛЕННЯ КЛАСИЧНОГО СЮЖЕТУ

Мюзикл «Аїда» - це спільний творчий проєкт легендарного музиканта Елтона Джона та лібретиста Тіма Райса. Після касового успіху анімаційного фільму «Король лев» керівництво компанії «Walt Disney Animation Studios» виявило бажання створити колаборацію з командою Елтона Джона та Тімом Райсом для нового творчого проєкту. Елтон Джон запропонував своє бачення цієї ідеї у вигляді театрального мюзиклу. Перші читання лібрето відбулися у 1996-му році, демоверсії пісень, запропонованих Елтоном Джоном одразу поширилися на піратських дисках та касетах [1]. Важливим завданням команди було вигадати назву, для уже і без того дебютного проєкту, а уже через два роки відбулась прем'єра «Легенди

про Аїду». ПершOVERсія мала музичні номери, які в кінцевому варіанті були вилучені. Цікавим і єдиним елементом декорацій була шестикутна піраміда, що оберталась завдяки гідравлічній системі, кожна сторона якої ставала місцем дії. Через постійну несправність коштовної декорації в постановці театру «Альянс» в Атланті, бродвейська версія постановки відрізняється відсутністю цього елемента.

Нова версія мюзиклу 1999 року в Чикаго в театрі «Кадилак Палас» мала істотні зміни починаючи від директора, сценографа, акторського складу трупи, закінчуючи декораціями, одна з таких, а саме частина підвішеної могили в якій знаходились виконавці ролей Аїди та Радамеса (Хізер Хілді та Адам Паскаль) зірвалась з висоти восьми футів, а актори отримали легкі ушкодження. Після цього інциденту могила була закріплена на сцені.

«Аїда» - мюзикл який базується на історичній однойменній опері Джузеппе Верді, проте має сучасне інтерпретування історії. Мюзикл здобув популярність та народну любов завдяки захоплюючому, емоційному сюжету та під стать йому не менш вражаючій музиці, а також участі в проєкті відомих співаків[2]. В основі сюжету лежить історія забороненого кохання африканської рабині Аїди та полководцем єгипетської армії Радамесом. Провідними темами сюжету мюзиклу є питання соціальної нерівності, відповідальності перед суспільством і родиною, боротьби за свободу та кохання, що сильніше смерті, моральної дилеми особистого щастя та суспільного боргу. Мюзикл став популярним завдяки своїй потужній музиці та емоційним розвитком сюжету.

Мюзикл вдало поєднує в собі різні музичні стилі, включаючи рок, поп і баладу, завдяки чому він прийшовся до смаку такій різноплановій аудиторії. Постановки «Аїди» завжди супроводжуються великою кількістю сценічних ефектів.

Одним із найбільш упізнаваним та найпопулярнішим номером мюзиклу є пісня «Easy as Life», в якій головна героїня зізнається собі, що закохана в ворога її нації, а від її вибору залежить доля її народу. Музика пісні емоційна та насичена, спрямована на підкреслення почуття героїв їх пристрасть та внутрішній конфлікт Аїди. Відображення теми кохання, жертви і сили людських стосунків є важливим елементом сюжету мюзиклу.

Розпочинається номер восьми тактовим вступом речитативного характеру, нестабільна ритміка, мотивне дроблення фраз, вступ на слабку долю такту, відтягування тоніки зображує сум'яття героїні. Чотиридольний розмірений метр вступу змінюється на 6\8, змінюється і характер оркестрового акомпанементу в якому з'являється пульсація, що підкреслює пристрасть і почуття головних героїв, але разом з тим відчувається злість головної героїні на себе за прояв цих почуттів. Форма пісні куплетна зі вступом. Номер написаний для виконання центральним сопрано або мецо-сопрано, адже необхідна темброва насиченість, подекуди «металічність» голосу та щільність звуку. Також особливу увагу виконавець має присвятити чіткому донесенню тексту до публіки, можливо навіть перед виконанням рекомендується розігріти артикуляційний апарат.

Партія оркестру не дублює мелодію виконавця, маючи власну ритмічну структуру, що ускладнює роботу над піснею. Мелодія має синкоповану структуру дрібними тривалостями, що іде в розріз з оркестровим полотном. Акценти оркестру не збігаються з вокальними, так виникає технічна складність у вигляді мелодичної підтримки акомпанементу. Сама ж мелодія знаходиться в межах першої та малої октави, для інтонувannya вона не є простою адже використання висхідної інтонації септими та тритону вимагає розвиненого внутрішнього слуху виконавця. Одним із важливих завдань, що стоїть перед вокалістом вибір вокальних прийомів та позицій (використання грудного регістру чи міксу).

Ще одним завданням виконавця та технічною складністю володіння диханням відповідно до фразування, персонаж Аїди – це сильна, вольова особистість, зобразити це необхідно виходячи з сили звукової атаки, тому для виконання такого номеру необхідно мати потужний і разом з тим маневрений голос. За розмірами пісню Аїди можна прирівняти до повноцінної арії, враховуючи ще той факт, що в цьому монолозі відкривається істинні почуття Аїди.

У кінці пісні виконавця чекає витриманий у межах чотирьох тактів звук до другої октави на два форте з ферматою, що є в принципі кульмінаційним моментом піднесення її внутрішнього конфлікту, тому необхідно при роботі з піснею уважно зі скрупульозністю враховувати всі динамічні відтінки.

Отже, враховуючи все вище сказане, можна зазначити, що цей мюзикл вимагає від вокаліста не лише володіння вокальним діапазоном, але й володінням різними виконавськими прийомами аби зобразити внутрішні протиріччя персонажа, досконалою акторською майстерністю. Цей мюзикл полюбився багатьом слухачам за свою щирість, відвертість та віру в кохання яке пройде крізь віки аби знову одного разу зустрітися.

Література

1. Greene L. Camelot Conservatory's Aida Showcases Live Theater's Promising Next Generation – by Lee Greene. URL: <https://jacksonvillereview.com/camelot-conservatorys-aida-showcases-live-theaters-promising-next-generation-by-lee-greene/> (дата звернення: 05.09.2023).

2. Simkin T. Elton John and Tim Rice's Aida (Broadway). URL: <https://tobysimkin.com/Portfolio/aida-broadway/> (дата звернення: 05.09.2023).

Бикович Тетяна Валеріївна,

магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРИНЦИПИ ДОСТУПНОСТІ В ДИЗАЙНІ ІНТЕРФЕЙСІВ

Доступність (accessibility) в дизайні інтерфейсів – це створення сайтів, вебдодатків та пов'язаних із вебom інструментів та технологій, якими можуть користуватися люди з обмеженими можливостями; люди, які користуються смартфонами з маленькими екранами, люди похилого віку, чий зір починає погіршуватися через вік, люди з тимчасовими вадами, як наприклад зламана рука, а також люди, у яких повільний Інтернет.

Доступний вебінтерфейс означає, що користувачі без проблем його розуміють, сприймають, переміщуються та взаємодіють із ним.

У розвинених країнах світу, в Америці та країнах Європи зокрема, питання доступності сайту для людей з обмеженими здібностями є дуже критичним. Бо за статистикою Всесвітньої організації охорони здоров'я 15% жителів планети мають статус інваліда, а це понад мільярд людей [3].

Тому за кордоном існують стандарти та організації, які стежать за виконанням вимог щодо забезпечення доступності інформаційних технологій для людей з обмеженими можливостями. А законом передбачено відповідальність за недотримання цих стандартів, особливо для бізнесу.

Не враховуючи людей з обмеженими можливостями при розробці сайту, бізнес не тільки втрачає більшу частину потенційних клієнтів, а й порушує закон, якщо говорити про світовий ринок. Але незабаром це стосуватиметься і України, оскільки за даними інвалідизації в Україні 2,8 млн людей мають статус інваліда і у 3,7% випадків причиною інвалідності є хвороби очей [1].

Хоча таке поняття як доступність Інтернет-ресурсів існує вже давно, і останнім часом на нього почали звертати особливо багато уваги, все ж більшість сайтів у мережі не можуть називатися доступними [2].

Рекомендації, розроблені Консорціумом Всесвітньої павутини (W3C) [4], а також місцевими органами влади, допомогли дизайнерам усунути проблеми з питань юзабіліті та доступності. В даних рекомендаціях детально розписані стандарти та вимоги до сайту, щоб люди з обмеженими можливостями могли користуватися сервісом на рівні з іншими користувачами. Дотримуючись стандартів, можна не тільки усунути бар'єри, але й розширити аудиторію користувачів.

Вебдоступність спирається на чотири принципи. Вони описують, якими мають бути інтерфейси та їх окремі елементи та контент:

1. Сприйняття (Perceivable) – інтерфейс можна сприймати різними органами почуттів, наприклад, очима, вухами та шкірою.

2. Керуваність (Operable) – з інтерфейсом можна взаємодіяти різними методами, наприклад, з допомогою клавіатури чи голосом.

3. Зрозумілість (Understandable) – інтерфейс і контент легко зрозуміти, ясно, як взаємодіяти з інтерактивними елементами.

4. Стійкість (Robust) – інтерфейс відповідає технічним специфікаціям та працює на різних пристроях, у різних браузерах та з різними допоміжними технологіями.

Принципи скорочено називають POUR за їх першими буквами.

На усвідомлення важливості вебдоступності впливає кілька факторів та тенденцій.

Перший чинник – старіння населення та поява у людей травм та захворювань протягом життя. Зараз все більше компаній це розуміють.

Другий чинник – посилення руху за права людей з інвалідністю. У масовій культурі нормалізується інвалідність, медіа більше пишуть про людей з інвалідністю та активно реагують на порушення їхніх прав, а також приймаються та вдосконалюються закони про доступність.

Ще одна тенденція – людино-орієнтований дизайн. Компанії шукають способи залучити ще більше користувачів, завоювати їхню довіру та підвищити репутацію. Однією з таких категорій користувачів є люди з інвалідністю.

Отже, наразі переважна частина вебсайтів у мережі Інтернет має ті чи інші проблеми з доступністю, що створюють перешкоди для користувачів з особливими потребами.

Адаптація вебсайту до потреб користувачів з обмеженими можливостями допоможе зберегти та збільшити аудиторію, а також покращить його видачу пошуковими системами. Якщо доступний вебсайт належить комерційній організації, він зміцнюватиме її репутацію та приносить фінансову вигоду.

Література

1. Благодійний фонд «Допомога інвалідам України». URL: http://ukrhelp.net/en/statistika-invalidizatsii-v-ukraine.html#_ga=2.70733395.234200726.1675362958-1746169043.1675362958 (дата звернення: 27.09.2023).

2. Nucleus Research Note: The Internet is Unavailable. URL: <https://accessibility.deque.com/nucleus-accessibility-research-2019> (дата звернення: 27.09.2023).

3. World Health Organization URL: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/disability-and-health> (дата звернення: 27.09.2023).

4. World Wide Web Consortium URL: <https://www.w3.org/WAI/standards-guidelines/wcag/> (дата звернення: 27.09.2023).

Борисова Катерина Володимирівна,

магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЛОГОТИП ДЛЯ ШКІЛ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ: ОСОБЛИВОСТІ РОЗРОБКИ

Професійно розроблена візуальна ідентифікація сприяє формуванню позитивного іміджу навчальних закладів, покращує їх репутацію на ринку культурно-освітніх послуг, посилює ефективність рекламних контактів зі споживачем, викликає довіру в партнерів. У той час, коли відомі заклади освіти вже порушують питання не просто розробки власного бренду, а й ребрендингу, лише невелика кількість провідних закладів України тільки наближається до вирішення цього питання. Саме тому виявлення домінуючих світових дизайн-тенденцій здатне оптимізувати процеси проєктування візуальної ідентифікації й, отже, сприяти

ефективному її впровадженню і виведенню вітчизняних закладів освіти на новий рівень, що дозволить інтегруватись у світовий інформаційно-мистецький простір.

Кожна установа, компанія, а зараз уже і навчальні заклади, особливо приватні, що існують в умовах ринкової економіки докладають масу зусиль за для власної ідентифікації поміж конкурентів. Тож заклад на момент відкриття повинен мати розроблений фірмовий стиль, що включає в себе й логотип.

Аналізуючи сучасні тенденції у дизайні логотипів за останні два роки, можна виділити такі : повернення до стилістики 90-х, використання стилю handmade та техно, зміна шрифтів на простіші, лаконічні, іноді суворі переважно без засічок, використання прийому накладання шарів та елементів дизайну, застосування геометричних фігур та символів, градієнтів, оптичних ілюзій, негативного та позитивного простору, елементів, що зникли або злиті разом.

Логотип – це найпоширеніша і популярна форма словесної композиції [1, 20]. Він має забезпечувати компанії індивідуальність та пізнаваність, відображати основний напрямок її діяльності та має гармоніювати з такими складовими фірмового стилю як : гасло (слоган), колір, комплект шрифтів, корпоративний герой, постійний комунікатор (обличчя фірми), фірмовий одяг та інше. Логотип - це інструмент просування фірми на ринок, конкуренцію, привертання уваги покупців, сукупність прийомів, поліпшуючих запам'ятовуваність і сприйняття покупцями, партнерами і незалежними спостерігачами не тільки товарів фірми, але і всієї її діяльності, що дозволяє ідентифікувати компанію серед конкурентів [3, 15].

Аналіз аналогів логотипів шкіл та студій, де вивчається графічний дизайн із здобувачами освіти підліткового віку, дозволяє констатувати, що в дизайні логотипів студій переважають комбінований та шрифтовий типи логотипів. У шрифтових логотипах найбільше використовується чорно-біла, іноді червона гама, шрифт сучасний гротеск, у логотипах комбінованого типу – більш вживані сині, фіолетові, зелені кольори, іноді рожеві відтінки. Архітектоніка логотипів має зазвичай горизонтальний прямокутний чи квадратний формат, композиція симетрична у більшості випадків. На думку Л. В. Міхєєвої: «Поряд з рисованими логотипами, які не втратили своєї актуальності, використовуються й логотипи, котрі мають не лише образи і знаки, а й символи мов програмування, що зумовлено технічним прогресом. Згодом логотип може вийти за межі графічного дизайну й перейти в motion-дизайн, але не втратити своєї суті – виокремлення серед конкурентів» [2, 28].

Створення логотипу для школи графічного дизайну, отже, вимагає від дизайнера не лише знань композиції та відчуття стилю, а й ретельного вивчення сучасних тенденцій у цій галузі для того, щоб дизайн відповідав потребам споживачів XXI століття і віддзеркалював у собі естетику країни, її культурні традиції, для якої його розробляли, орієнтувався на вікові і психологічні особливості сприйняття логотипів здобувачами освітніх послуг.

Література

1. Методичні рекомендації до проведення практичних занять та організації самостійної роботи з навчальної дисципліни «Графічний дизайн та фірмовий стиль» (для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної форми навчання зі спеціальності 022 – Дизайн) / уклад. В. А. Голіус, А. Г. Зінченко, Л. А. Звенігородський. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. 30 с.
2. Міхєєва Л. В. Прийоми створення логотипів (на прикладі музичних колективів України). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : збірка наукових праць. Харків : ХДАДМ, 2020. №2. 138 с.
3. Основи айдентики : матеріали та методичні рекомендації до спецкурсу / укладачі Ю. С. Кулінка, Л. П. Романко. Кривий Ріг : ДВНЗ «КДПУ», 2017. 95 с.

СТРУКТУРА ПОПТРЕКІВ

Однією з найпопулярніших видів сучасної музики є попмузика. Вона завойовує серця слухачів своєю простотою та запальністю, що робить її надзвичайно актуальною для вивчення та аналізу. Актуальність цієї теми полягає в тому, що попмузика є однією з основних сучасних музичних течій і має величезний вплив на культуру, масову свідомість та глобальну музичну індустрію.

Однак для того, щоб зрозуміти суть і особливості попмузики, необхідно розглянути не тільки мелодію та тексти пісень, але й структуру композицій. Існує безліч різних методів і підходів до побудови поптреків, і вони визначають, наскільки пісня стане популярною та вразливою для аудиторії.

Знання структури поптреку допомагає музикантам, продюсерам, аранжувальникам та музичним аналітикам розкрити секрети створення популярних композицій і розробляти стратегії для підвищення їхньої привабливості для слухачів.

У цій роботі ми розглянемо структуру поптреку, а також основні компоненти, які входять до його складу, вивчимо роль кожного елемента в створенні ефективної пісні та ознайомимося з деякими прикладами сучасних попхітів, що ілюструють розглянуті концепції.

Структура або форма поппісні ґрунтується на поєднанні різних музичних розділів. Вона може набувати різних форм, але зазвичай включає куплет – приспів – куплет – приспів – брідж – приспів.

Структурні частини поптреку:
Вступ (Intro).

Роль вступу полягає в тому, щоб підготувати слухача до наступних частин пісні і логічно підвести аранжування до першого куплету. Якщо вступ привертає увагу людини з першого акорду, ймовірність того, що вона дослухає пісню, зростає в багато разів. Це може бути поєднання одного або декількох елементів основного треку – мелодії і барабанів, басу і клавішних, а може мати ту ж форму, що і приспів (повне повторення компонентів приспіву у вступі). Довжина вступу також залежить від уподобань композитора, але зазвичай вона становить два, чотири або вісім тактів.

Куплет (Verse).

Основна смислова частина будь-якої пісні. Саме тут міститься весь текст і загальні інформаційні повідомлення композиції. Крім передачі основної ідеї, завданням куплету є підготовка слухача до наступної частини пісні. На відміну від приспіву або бріджу, текст у цій частині зазвичай є специфічним для кожного куплету.

Прехорус / Брідж (Pre-Chorus/Bridge).

Брідж, або прехорус, є сполучною ланкою між куплетом і приспівом. Оскільки приспів є найяскравішою частиною пісні, додавання бріджу в аранжування може зменшити контраст між куплетом і приспівом. Якщо гармонія куплету і приспіву складається з одних і тих же акордів, додавання бріджу може змінити порядок акордів і внести зміни в загальну структуру.

Приспів (Chorus/Refrain).

Приспів є однією з кульмінацій композиції. Ця частина повинна запам'ятовуватися і не бути нудною, а для одного твору достатньо двох-чотирьох приспівів різної тривалості. Приспів є найбільш повторюваною частиною пісні і тому замість куплету інколи може містити в собі основні ідеї тексту, та основні ідеї музики. Саме тут міститься «музичний гачок», який привертає увагу слухача.

Перша поява приспіву зазвичай складається з восьми тактів (одичний приспів), а друга – з 16 тактів (приспів повторюється двічі з невеликими неявними змінами). Фінальний приспів, який з'являється в кінці пісні, може складатися з 16–32 тактів.

Постхорус / Тег (Post-Chorus / Tag).

Зазвичай останній рядок приспіву виходить за межі кількості тактів, відведених композитором. Постприспів схожий на приспів і може бути чим завгодно: простим співом бек-вокалістів у вигляді приспіву або вступу, інструментальним програшом або злегка аранжованою версією основної мелодії пісні. Все залежить від фантазії аранжувальника або композитора та музичних елементів пісні.

Програш (Middle 8).

Як правило, програш ближче до кінця пісні називається Middle 8, що можна перекласти як «середня вісімка». Зазвичай ця частина зарезервована для інструментальних партій; тут часто можна зустріти соло або програші, де варіюється партія або мелодія. Сміслові навантаження цієї частини полягає в тому, щоб досягти вершини композиції перед фінальним приспівом або брейком. Протягом усього твору динаміка та енергія композиції постійно зростають, досягаючи кульмінації в програші. Як впливає з назви, ця частина зазвичай має довжину вісім тактів, хоча іноді зустрічаються і довші версії.

Брейк (Break).

Іноді після програшу з'являється ще одна невелика вставка, яка називається брейк (від англ. break – перерва, пауза). Сенс брейку полягає в тому, щоб дати слухачеві невелику перерву.

У більшості випадків брейк відрізняється мінімалізмом, зазвичай він базується на тих самих акордах і мелодії, що й приспів. Іноді брейк – це невеликий, спокійний приспів перед фінальним приспівом. Середня довжина брейку становить від чотирьох до 16 тактів.

Кінцівка / оутро (Outro).

Це фінальна частина пісні. Вона може накладатися на вступ або навпаки, поступово зменшувати гучність, повторюючи приспів кілька разів (згасання, fade out), або бути унікальною і не схожою на інші частини пісні. Те, як закінчується пісня, залежить від інших її компонентів. В особливо активних піснях має сенс піти у тишу через повторення приспівів, в той час як балада може використовувати кілька інших акордів – це залежить від рішення композитора.

Підсумкова структура пісні в популярній музиці.

Драматургічна форма твору це ух музики, наростання напруги і динаміки, відбувається по параболічній лінії вгору і вниз. Якщо уявити будь-яку композицію у вигляді графіка, то найточнішим зображенням буде парабола. Протягом пісні музика набирає обертів, досягає кульмінації, а потім плавно добігає кінця.

Отже, традиційна форма поптреку має такий вигляд: Вступ – 2–8 тактів, Куплет – 8–32 такти, Прехорус / брідж – 2–16 тактів, Приспів – 8–16 тактів, Постхорус – 2–4 такти, Програш – 8 тактів (іноді 16), Брейк – 4–16 тактів, Кінцівка – 2–4 такти.

Висновки. Структура поптреку є важливою складовою успішної попмузики, яка сприяє її популярності та впливає на сприйняття слухачами. Ця структура включає в себе як основні компоненти: вступ, куплет, приспів, так і другорядні: програш, брідж, постхорус, тощо. Розміщення та послідовність цих елементів може значно варіюватися залежно від конкретного треку, але вони виконують важливі функції в пісні:

- Вступ встановлює загальний настрій та відзначається своєрідністю, яка призначена зацікавити слухача та привернути його увагу;
- Куплети розгортають сюжет пісні та розвивають його, можуть містити текстовий контент та мелодійні лінії;
- Приспів висловлює головну ідею пісні та мелодійної точки фокусу, і найчастіше стає головним виразним моментом треку.

Розуміння цих компонентів і їхній правильний використання може допомогти музикантам, продюсерам та аранжувальникам створити пісні, які привертають увагу та стають популярними серед аудиторії. При цьому важливо пам'ятати, що структура поптреку – це лише один аспект музичного успіху, і вона має поєднуватися з якісними текстами, мелодіями та виконавською майстерністю для досягнення бажаних результатів.

Попмузика залишається важливим явищем в сучасному музичному світі, і вивчення структури її композицій допомагає розкрити секрети її привабливості. Аналіз і розуміння структури поптреку може сприяти покращенню творчого процесу та підвищенню якості музичних творів, що, відповідно, сприяє подальшій популярності цього жанру серед слухачів.

*Вишняков Олексій Миколайович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЦИФРОВА СТРАТЕГІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ГАЛЕРЕЇ МІЖНАРОДНОГО МОДЕРНІСТСЬКОГО Й СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА TATE MODERN

Сучасна галерея Тейт (англ. Tate Modern) – лондонська галерея модерністського та сучасного мистецтва, яка входить до групи галерей Тейт. Музеї групи Тейт відомі тим, що в них виставляється національна колекція британського мистецтва з 1500 по сьогодні. У галереї є колекція творів світового мистецтва, створених починаючи з 1900 року. Tate Modern входить у десятку найбільш відвідуваних художніх музеїв мира й у десятку найбільших за площею художніх музеїв світу.

Галерея Tate Modern відкрилась в травні 2000 року. Музей розмістився у приміщенні колишньої електростанції Bankside Power Station на південному березі Темзи. Вхідна зона, також відома як турбінний зал, використовується зараз для великих інсталяційних дисплеїв. Котельня, з'єднана з машинним залом, стала власне самою галерейною зоною, як і нещодавно збудована стрілка. З моменту відкриття галереї Tate Modern її відвідало понад 40 мільйонів людей.

Крім того, що галерея Tate Modern має численну колекцію актуального та сучасного мистецтва, її часто вважають піонером у музейній індустрії, коли мова йде про адаптацію до цифрової епохи. Наприклад, оновлений дизайн вебсторінки Tate у 2012 році вважався кардинальним моментом у музейній індустрії, завдяки чому Tate виділився як «провідний гравець» в світі цифрових технологій. Вебсторінка отримала кілька нагород, у тому числі Lovies, BIMA, Baftas, Webbeys і кращу в своєму класі від SXSW.

У 2013 році галерея Tate Modern оголосила про запуск нової цифрової стратегії на наступні три роки під заголовком: «Цифрове як вимір усього». У межах цієї стратегії попередній голова цифрового відділу Tate Джон Стек розробив цілісну цифрову пропозицію для досягнення мети Tate – підтримати розуміння мистецтва серед широкої громадськості. Цифрова місія випливає з ідеї директора Tate, сера Ніколаса Сероти про те, що «майбутній музей буде заснований на тих самих будівлях, які він займає, але звернеться до аудиторії по всьому світу». За словами Н. Сероти, «авторитет майбутнього музею залежатиме від того, наскільки добре це буде зроблено» [Stack J].

Цей амбітний план директора Tate Modern призвів до формулювання наступних цифрових принципів: «Аудиторія Tate отримає цифровий досвід, який дозволить їй збільшити задоволення та розуміння мистецтва, провокувати думки аудиторії та запрошувати її до співучасті, популяризувати програму галереї, забезпечити їм легкий доступ до інформації, спонукати їх досліджувати глибший зміст, заохочувати її приєднуватися до Tate і робити пожертви, презентувати елегантний і функціональний інтерфейс незалежно від свого пристрою на платформах і вебсайтах, які вони використовують, мінімізувати будь-які перешкоди, з якими вони можуть зіткнутися» [1].

Коли була написана цифрова стратегія для чотирьох галерей Тейт, мистецька колекція Tate Modern була вже оцифрована. Тож була поставлена нова мета – оцифрувати архів, спеціальні бібліотечні колекції та книги художників. Ще одна мета, висвітлена в цифровій стратегії, полягає в більшій взаємодії кураторів з колекцією онлайн-мистецтва та архівів, а також у цифровому просторі загалом. Досвід інших галерей, який також згадується в цифровій стратегії, спрямований на трансформацію досвіду відвідувачів за допомогою підключень Wi-

Гі, щоб дозволити використання розширених вебсайтів на місці. Іншим аспектом досвіду цифрової взаємодії з відвідувачами, згаданим у цифровій стратегії, є «інтерактивні стіни коментарів, пов'язані з соціальними медіа, які Tate Modern хоче розгорнути ширше» [1].

Інші важливі цифрові аспекти, які згадуються в стратегії, – це мета створення короткометражних фільмів і публікацій у блогах за допомогою вебсайту, соціальних мереж і електронної пошти. Кураторів Tate Modern заохочують писати дописи, пов'язані з виставками галереї, в блогах на сторінках соцмереж. Використання соціальних мереж – це спосіб як ще більше залучити поточну аудиторію, так і охопити нову.

Ще один спосіб залучення аудиторії за допомогою цифрових технологій – це колекції онлайн. Глядачів заохочують використовувати функції соціального навчання, пов'язані з колекцією мистецтва та архівів онлайн. Це згадується як спосіб увійти в ширшу цифрову екосистему, збільшити залучення аудиторії та збільшити оцифровану колекцію голосами та ідеями аудиторії. Іншим способом збільшити залученість аудиторії до сучасного мистецтва, згаданий у стратегії, це взаємодія за допомогою додатків для смартфонів, які пропонують цифровий контент, підключений безпосередньо до колекцій галерей.

Інші цифрові ініціативи, згадані в цифровій стратегії Tate Modern, це нові розділи на вебсайті для планування візитів, новий додаток для смартфонів, який допоможе відвідувачам знайти дорогу в галереях, і залучення до галереї досвіду, спонсорованого Bloomberg. Tate Modern співпрацює з благодійною організацією Bloomberg для розробки цифрових проєктів. Один із проєктів співпраці Tate Modern з Bloomberg – це «Хронологія сучасного мистецтва», 6,5-метрова інтерактивна стіна з цифровим сенсорним екраном, на якій відображається хронологія сучасного мистецтва з колекції на шкалі часу. За словами директора Tate Modern Н. Сероти, це «одна із спроб Tate задовольнити зростаючий попит на участь і цифрову взаємодію» [2].

Отже, познайомившись із цифровою стратегією галереї Tate Modern, стає зрозуміло, що ця галерея має високі амбіції щодо використання цифрових технологій. Цифрові технології Tate Modern спрямовані на те, щоб бути виміром усього, що робить музей, як онлайн, так і на місці. Це – спосіб охопити глобальну аудиторію, а також навчати та запрошувати аудиторію до співучасті.

Література

1. Stack J. Tate Digital Strategy 2013–15: Digital as a Dimension of Everything. *Tate Papers*, no.19, Spring 2013. URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/tate-digital-strategy-2013-15-digital-as-a-dimension-of-everything> (дата звернення: 10.09.2023).
2. Tate. *Tate and Bloomberg Philanthropies announce the expansion of the Bloomberg Connects programme across Tate galleries*. URL: <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/tate-and-bloomberg-philanthropies-announce-expansion-bloomberg> (дата звернення: 10.09.2023).

*Вялова Лариса Анатоліївна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КРЕАТИВНІСТЬ У СИСТЕМІ ЗАДОВОЛЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ПОТРЕБ ОСОБИСТОСТІ

На сучасному етапі розвитку культури товари, послуги, технології та стратегії набувають особливого значення і стають важливими складовими суспільного життя. Сучасних споживачів культурних продуктів не задовольняють традиційні форми і змісти, вони орієнтуються на нестандартні креативні товари та послуги для задоволення своїх культурних потреб. За таких обставин актуальними є ті виробники культурних продуктів, які використовуючи креативність, генерують нові ідеї і знаходять несподівані рішення, орієнтуючись на запити споживачів.

Креативність охоплює усі сфери життя сучасної людини, це поняття розглядається різними науками і досліджується у багатьох напрямках. Креативність (лат. *creatio* – творення) – це творчий потенціал індивіда, його творчі здібності, що виявляються не лише в оригінальних продуктах діяльності, а й у мисленні, почуттях та спілкуванні з іншими людьми. Креативність індивіда зазвичай вирізняють інтерес і підвищена чутливість до всього складного, незвичного, відкритість до нового досвіду, уміння вбачати проблеми в тому, що іншим здається тривіальним і зрозумілим, самостійність поглядів та оцінок, незалежність від стереотипів, здатність дивуватися й захоплюватися. Йому властиве, так зване, дивергентне мислення, коли пошук одночасно йде у різних напрямках, не підпорядковується єдиній логіці (на відміну від конвергентного, коли всі зусилля спрямовуються на пошук одного правильного розв'язку). Креативне мислення відзначається пластичністю (індивід пропонує значну кількість розв'язань там, де більшість людей обмежуються одним), рухливістю (відбувається легкий перехід від одного погляду до іншого), оригінальністю. Креативність вважають відносно самостійним чинником обдарованості: вона не обов'язково корелює з рівнем інтелекту та успішністю навчання [2].

Креативність тісно пов'язана з творчим процесом. П. Герчанівська зауважує, що відправною точкою креативності є усвідомлення суб'єктом необхідності творчого акту, а також своїх можливостей його здійснення, лише потім починається процес творчості, що містить фази – цілеформування і цілереалізацію. Для творчого процесу необхідно не лише знання, навички і система творчих методів, але й відкритість суб'єкта до інновацій, чітка орієнтація на творчість, що найбільш зв'язаний з об'єктивною дійсністю, а також усвідомлення своїх можливостей в реалізації поставленої задачі [1, с. 116].

Н. Нікітіна та О. Маляр зазначають, що креативність є характерною ознакою творчої людини, яка здатна за власною ініціативою реалізувати свій потенціал, з вибором відповідних способів. Креативність трактується як творчі можливості людини, що можуть виявлятися в мисленні, почуттях, спілкуванні, окремих видах діяльності, характеризувати особистість у цілому або її окремі сторони. Безумовною є теза про те, що креативність – це здатність виконувати роботу, яка одночасно є новаторською (тобто оригінальною, несподіваною), так і корисною, що відповідає вимогам завдання. У цьому принципова відмінність креативності від суто творчої діяльності [3, с. 126].

Сутність креативності проявляється на особистому, суспільному та побутовому рівнях. На особистому рівні креативність – це творче ставлення до своїх власних обов'язків: менеджера в – в процесі управління, дослідника – при виконання науково-дослідних розробок, фахівця – при виконання посадових інструкцій. На суспільному рівні креативність – це вияв нових напрямків в економіці, промисловості, мистецтві, наукових відкриттях та соціальних програмах. На побутовому рівні креативність проявляється як кмітливість – здатність досягати мети, знаходити вихід у безвихідній ситуації використовуючи обстановку, предмети і обставини незвичайним чином [4, с. 584-585].

В. Самохіна визначає такі основні риси креативної особистості: нестандартне мислення, яскрава індивідуальність, парадоксальні особистісні й творчі прояви. Креативні особистості – це лідери, які мають талант, натхнення, геніальність, творчу самосвідомість, значущість, самореалізацію, право на творчість (знання, розум), інтенції творця (спонукати до думок, змусити створити своє, виявити новизну). Їм властиві сумніви, велика вимогливість, прозорливість, пошук нових шляхів. Креативні особистості – це інтелектуали, носії нових знань, це «володарі дум», ерудити. Креативна особистість – це, передусім, мислитель [5, 21].

Отже, креативність і творча діяльність невід'ємно пов'язані. Творча діяльність є основою креативності, передумовою її формування. Креативність – це здатність до творчості та інновацій, яка проявляється в процесі задоволення культурних потреб у вигляді творчого пошуку, здатності створювати та споживати соціально важливі та оригінальні культурні продукти, вміння знаходити рішення у нестандартних ситуаціях, породжувати оригінальні ідеї. Креативність є умовою самореалізації особистості, яка проявляється у задоволенні

культурних потреб, створенні креативних продуктів, властивість, яку можна реалізувати лише за сприятливих умов протягом людського життя.

Література

1. Герчанівська П. Є. Креативність у динаміці культурних форм. *Культура і сучасність*. 2011. № 1. С. 113–117.
2. Креативність. URL: <https://esu.com.ua/article-2380> (дата звернення: 10.09.2023).
3. Нікітіна Н. П., Маляр О. Ю. Креативність і творчість: загальне і особливе. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2016. № 2. С. 121–128.
4. Перерва П. Г., Кобелева Т. О., Дюжев В. Г. Креативний менеджмент. *Інтелектуальна власність* : підручник / Нац. техн. ун-т «Харків. політехн. ін-т». Харків : Планета-Прінт, 2019. Розд. 8. С. 581–649.
5. Самохіна В. О. Креативна дискурсивна особистість в екосистемі творчої діяльності. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2019. № 90. С. 19–26.

*Гаврилюк Олеся Юріївна,
здобувачка Тернопільського мистецького фахового коледжу
імені Соломії Крушельницької*

ЙОМУ ВЖЕ 300 РОКІВ, А ВІН Є АКТУАЛЬНИМ ДЛЯ ВСІХ ПОКОЛІНЬ, ЯКІ ЙОГО ПРОЧИТУЮТЬ

Григорій Савич Сковорода – відомий український філософ-мислитель, поет, педагог, перекладач, музикант. Мав значний вплив на сучасників і подальші покоління своїми байками, піснями, філософськими творами, а також способом життя, через що його називали «українським Сократом».

Сам Григорій Сковорода є такий же цікавий, як і його філософська спадщина. Він ніколи не сидів на одному місці, спав по чотири години на добу, не зраджував принципам і своїм переконанням, а також не їв м'яса й риби, харчувався раз на день після заходу сонця. Сковорода передавав свою філософію у словах і музиці, а супутницею його мандрів була флейта...

Своїми винятковими здібностями Григорій Савич передавав філософію буття й світобачення, яка виявляється в образній сфері, спрямованій на внутрішній світ людини з його протиставленням духовного й тілесного, земного та небесного, добра й зла, життя і смерті. Досконалий слух, володіння багатьма інструментами, прекрасний голос, талант композитора й педагога допомагали йому висловити це в особливій музичній мові.

Оскільки Сковороду в дитинстві виховували на засадах народних чеснот і норм християнської моралі та етики, то його цікавили теми Бога й знань, любові та дружби, душевного спокою й гріха, людських вад і людської сили... «Усе минає, тільки любов після всього зостається. Усе минає, але не Бог і не любов» [2, 85]. Стрижень його філософії – самопізнання, внутрішній світ людини, її всесвіт, адже девізом Сковороди були слова «Пізнай себе!» [4].

Значну частину свого життя він був «безсрібником», свідомо бідував, але все одно був щасливий, стверджуючи що «Добрий розум робить легким будь-який спосіб життя» [3, 83].

Обравши долю мандрівного вчителя, філософа й народного співака, Григорій Савич дорогою завжди співав або, вийнявши з-за пояса свою улюбленицю флейту, награвав на ній сумні фантазії та симфонії. Співав народні пісні, духовні та світські канти й псалми, закладаючи тим самим історію української пісні-романсу.

Відомо, що Катерина II просила Сковороду перебраться до Петербурга., але, вислухавши царську пропозицію, він сказав посланцеві: «Передайте матінці-цариці: мені моя сопілка й вівця дорожчі царського вінця» [7, 422].

Григорій Савич значно розширив значення пісенної лірики. Він ніби вів діалог зі світом, у якому ділився своєю філософією буття, висміював земні гріхи і складав пісні різних жанрів. Його музичний світ дуже унікальний – він уособлював історію народу, яка за відліком філософа тривала три тисячоліття.

Зараз Сковороду вважають сучасним й він є дуже популярний у молодіжних літературних колах. Окрім того, кожен українець повинен знати хоча б декілька цитат його, адже він є «народним філософом» і часто звертався до проблем внутрішнього світу людини.

Багатьом молодим людям подобається мандрівний образ, бо Сковорода, за висловом одного видання, «ловив кайф від мандрів» [1], а мандруючи, можна теж пізнавати світ. Мабуть, найвідомішим є вислів Сковороди написаний на його могилі: «Світ ловив мене, та не спіймав» [6, 608].

Головним сенсом людського існування Григорій Савич вважав самопізнання. Думаю, він хотів щоб ми зрозуміли – життя занадто короткочасне, щоб витратити його на звичайну буденність. Ми самі вирішуємо, як його прожити й ким бути.

Література

1. Наркіс. Розмова про те: *Пізнай себе*, 1793.
2. Поліщук Ф. М. Григорій Сковорода: життя і творчість. Київ : Дніпро, 1978. 262 с.
3. Сковорода Г. С. Світ ловив мене, та не впіймав / упоряд. та вступ. ст. В. В. Кравець. Харків : Фоліо, 2006. 608 с.
4. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. Київ : Наукова думка, 1983. 180 с.
5. Сковорода Г. Повне зібрання творів. Пісні, Вірші, Байки. Трактати. Діалоги. Ілюстроване видання: Сад божественных пѣсней, Пісні та фабули, Басни Харьковскія та інші. Київ : Andronum, 2023. 320 с.
6. Skovoroda Hryhoriї, obraz myslytelja. Видавець : In-t filosofії NAN Ukraїny, 1997. 453 с.
7. Ушкалов Л. Спецпроект «Неспійманий світом. Сковорода ловив кайф від мандрів». Київ : Історична правда, 2010. 286 с.

Гетманчук Вікторія Олександрівна,

магістрантка Київського національного університету будівництва і архітектури

ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ ТА ОБЛАДНАННЯ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ АРХІТЕКТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ

Актуальність теми: Дизайн інтер'єру навчального закладу є важливим фактором, що впливає на навчальний процес і творчий розвиток студентів. Він може сприяти створенню атмосфери натхнення та творчості, що є необхідним для успішного навчання в цих закладах. В Україні існує ряд проблем у дизайні інтер'єрів закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування, які потребують вирішення. Ці проблеми можуть негативно вплинути на навчальний процес і творчий розвиток студентів.

Актуальність теми також підтверджується наведеними факторами:

- Сучасний світ характеризується стрімким розвитком технологій, що супроводжуються змінами в освітньому процесі. Ці зміни вимагають створення нових підходів до дизайну інтер'єрів закладів вищої освіти, які будуть відповідати потребам сучасного навчання.

- Зростаюча конкуренція між закладами вищої освіти вимагає створення особливої навчальної атмосфери, що сприяє натхненню та творчості. Це також сприяє підвищенню якості освіти та розвитку студентів.

Мета: Висвітлити особливості формування дизайну інтер'єрів та обладнання закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування та застосування результатів дослідження у проєктуванні навчального закладу.

Основні положення: Інтер'єри навчальних закладів істотно впливають на навчальний процес і творчий розвиток студентів. Вони повинні бути функціональними, естетичними та сприяти створенню атмосфери натхнення. В Україні існує широкий спектр досвіду в галузі дизайну інтер'єрів закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування. Цей досвід включає різні стилістичні напрямки, підходи до функціонального зонування та використання сучасних технологій [2].

Аналіз вітчизняного досвіду дозволяє виявити ряд недоліків дизайну інтер'єрів закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування. До них належать обмежена площа, непродумана інфраструктура, відсутність функціонального зонування, закритість структури, відсутність художньо-естетичного оформлення, неякісне штучне освітлення, використання стандартного обладнання та меблів, недостатня технічна оснащеність та відсутність наочно-методичного забезпечення [1].

У світовій практиці дизайну інтер'єрів закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування переважно реалізовані сучасні підходи до дизайну, які відповідають потребам сучасного навчання: розробка продуманої інфраструктури, запровадження чіткого функціонального зонування, використання високоякісного обладнання та меблів, забезпечення належного технічного оснащення. Аналіз світового досвіду показує, що сучасні підходи до дизайну інтер'єрів застосовуються в США, Європі та Азії [3].

На основі аналізу вітчизняного досвіду та міжнародних тенденцій сформульований ряд пропозицій щодо заходів вдосконалення дизайну інтер'єрів закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування:

- Збільшення площі навчальних приміщень можна досягти шляхом реконструкції або розширення будівель.

- Розробка продуманої інфраструктури може включати створення зон для відпочинку, таких як кафетерії, кімнати для відпочинку та релаксації, і зон для творчості, наприклад, майстерні і студії.

- Запровадження чіткого функціонального зонування можна досягти шляхом використання спеціальних позначень і маркування для різних зон.

- Відкриття навчальних приміщень для зовнішнього простору можна досягти шляхом створення панорамних вікон або дверей, які ведуть назовні.

- Використання сучасних технологій може включати впровадження інтерактивних дошок, віртуальних лабораторій і 3D-принтерів.

- Застосування різноманітних стилістичних напрямків може включати використання різних матеріалів, кольорів і текстур.

- Використання високоякісного обладнання та меблів може включати впровадження ергономічних меблів і обладнання, які відповідають потребам студентів.

- Забезпечення належного технічного оснащення може включати впровадження високошвидкісного Інтернету і інших сучасних технологій.

- Розробка наочно-методичного забезпечення може включати впровадження інтерактивних експонатів і виставок.

Основні висновки. Дизайн інтер'єрів закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування є важливим фактором, що впливає на навчальний процес і творчий розвиток студентів. Він може створити середовище, яке підтримує навчальний процес та розвиток творчості студентів, що є необхідним для успішного навчання в цих закладах.

Дизайн інтер'єрів закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування в Україні не завжди відповідає сучасним вимогам. Це може негативно вплинути на ефективність навчання та творчість студентів.

Для створення комфортних і сприятливих умов для навчання і розвитку студентів закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування необхідно впроваджувати сучасні підходи до дизайну інтер'єрів, такі як збільшення площі навчальних приміщень, розробка інфраструктури, функціональне зонування, використання сучасних технологій тощо.

Створення та впровадження сучасних концепцій дизайну інтер'єрів у вищих навчальних закладах архітектурно-мистецького спрямування може значно підвищити рівень освіти та сприяти розвитку творчих здібностей студентів. Реалізація розроблених раніше ініціатив дозволить створити сучасні та комфортні інтер'єри архітектурно-мистецьких вишів, що сприятимуть ефективному навчанню та мистецькому зростанню студентської спільноти.

Ці висновки є основою для подальших досліджень у цій галузі.

Література

1. Андрієнко О. В., Коваленко О. В. Дизайн інтер'єрів закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування: проблеми та перспективи розвитку. *Науковий вісник Національного університету «Львівська політехніка». Будівництво, архітектура та інженерія.* 2022. № 247. С. 106–112.
2. Коваленко О. В. Дизайн інтер'єрів закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування: основні тенденції та напрями розвитку. *Науковий вісник Національного університету «Львівська політехніка». Будівництво, архітектура та інженерія.* 2021. № 245. С. 129–135.
3. Tina Mitchell. *Designing for Creative Learning: Using Design Thinking to Transform Education.* Tina Mitchell. London : Routledge, 2020. 220 p

*Голбай Данило Дмитрович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИЧНОГО ПРОДЮСЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Фах музичного продюсування еволюціонує та трансформується разом із розвитком музики та технологій для її створення. Через це робота музичного продюсера 60-х роках може досить сильно відрізнятись від роботи продюсера сучасності. На це впливає технологічний розвиток музичного виробництва та еволюція методів та підходів для створення музики. Разом із розвитком музичних технологій та обладнання, музичний інструментарій продюсерів розширювався, та їх діяльність ставала більш комплексною та об'ємною.

Власне прогрес у технологіях звукозапису та виробництва музики а, особливо, поява магнітофонного запису в 1940-х роках, подальше впровадження багатотрекового звукозапису і розвиток електронних музичних інструментів у 1950-60-х роках перетворили виробництво записів на окрему професію, яку ми сьогодні знаємо під назвою «музичний продюсер».

До кінця Другої світової війни з'явилися записи на магнітних стрічках, які значно розширили художній вплив звукорежисера на музичну композицію, та, власне, запровадили основні концепції продюсерської діяльності. Маніпуляції зі стрічкою створили дуже важливі техніки для створення музичних записів, а саме: редагування музики шляхом вирізання та вставлення стрічки та заміна коротких музичних уривків шляхом перезапису раніше записаних доріжок, що значно розширило діапазон компетенцій не тільки звукорежисера, а фактично створило роботу продюсера.

Крім того, багато трекова технологія дозволяла записувати нові треки та накладати їх один на одного (даблтрекінг). Разом ці технологічні вдосконалення розширили студійну практику та створили більшу потребу в редагуванні та зведенні, що підвищило роль

продюсерів та звукорежисерів, які тепер відповідали за вибір дублів і контролювали мікшування музичних творів у постпродакшні.

Власне з появою можливості різати плівку і появився «постпродакшн», оскільки продюсери могли редагувати музичний зміст творів після запису. Наприклад Майлз Девіс створював музику, записуючи імпровізації, а потім передавав їх своєму продюсеру, Тео Масеро, для редагування та перекомпонування за його бажанням [3].

Постпродакшн дозволив вийти за рамки обмежень виконавців та музикантів в досягненні точної та особистої інтерпретації композиції. Багатоканальний запис дозволив створювати художні твори, які не могли бути виконані самі по собі, наприклад, один гітарист міг записати 3 синхронізовані партії з різними ефектами

Якщо проаналізувати діяльність музичних продюсерів у 60-х роках та загалом у другій половині 20 століття, то музичного продюсера можна охарактеризувати як фахівця, який не створює музику безпосередньо, але виступає у ролі своєрідного художнього керівника групи музикантів чи сольного виконавця. Музичні продюсери тих років відокремлювались від композиторів та зазвичай не створювали безпосередньо музичні композиції. Проте музичні продюсери впливали на створення загального музичного твору та аудіо-запису шляхом взаємодії із музикантами та звукорежисером та надання їм порад та вказівок щодо застосування тих чи інших засобів музичної виразності у музиці чи аудіо ефектів у музичному записі, або безпосередньо редагуючи музичні твори, як було зазначено раніше.

У додаток до вище перерахованого, діяльність музичного продюсера у ті роки відбувалась лише у дорогих та професійно обладнаних приватних студіях звукозапису, через що доступ до продюсерської діяльності мали далеко не всі фахівці. Окрім тих, хто безпосередньо брав участь у певному проекті звукозапису, мало хто міг бути свідком дій легендарних музичних продюсерів, таких як Філ Спектор у 1960-х роках. Іншими словами, виробництво музики було більш приватною справою, і, як наслідок, дуже мало людей мали доступ до студій і обладнання для запису [2].

Проте з розвитком музичних технологій та дигіталізації сфери музичного виробництва, діяльність музичного продюсера набула нових ознак та характеристик. Зокрема, завдяки розвитку музичних технологій та дигіталізації музичного виробництва та музики в цілому, музичний продюсер сучасності може мати більше роботи та обов'язків, адже його інструментарій також розширився.

Разом із впровадженням цифрових музичних технологій, зокрема, протоколу MIDI та цифрових робочих станцій (DAW), творчий інструментарій продюсера розширився та дозволяв йому виступати не тільки у ролі «художнього керівника», але і виконувати багато інших мистецьких функцій.

Сучасний музичний продюсер окрім своєї роботи може виконувати роботу композитора та навіть звукорежисера, адже через розвиток мистецьких технологій та стрімкий перехід музичного всесвіту у цифровий світ, продюсери сьогодні мають змогу контролювати процес музичного виробництва, маючи лише один комп'ютер.

«Ринкові умови, інтегровані в музичний мистецький простір і стрімкий розвиток звукових технологій розширили функціональну складову діяльності музичного продюсера, зробивши цю професію творчою та самодостатньою» [1].

Проте зробити висновок, що через вищеперераховані фактори, діяльність музичного продюсера повністю змінилася та отримала нове визначення під час своєї історичної трансформації, не можна. Правильніше буде сказати, що фах продюсера отримував нові ознаки під час процесу свого розвитку. Отримавши вільний доступ до створення музики та її запису, завдяки розвитку музичних технологій, людей які мали змогу створювати та записувати музику ставало все більше і більше.

Концепція діяльності музичного продюсера набула нових ознак та стала більш багатозаровою та комплексною, тому і різновидів та варіантів її реалізації стало більше. Сьогодні продюсер може бути одночасно і музикантом, або музикант може виконувати роль продюсера у своїй музиці самостійно. З появою доступу до професійних музичних технологій

у комп'ютері, процес створення музичної композиції змінився. Якщо раніше треба було збирати музикантів, композитора (якщо він був) та звукорежисера на студії, щоб провести репетицію, запис, монтаж та коригування фонограм, то тепер створити музичну композицію може одна людина за допомогою комп'ютера.

У сучасному музичному просторі діяльність музичного продюсера це досить багатофункціональний та різносторонній процес, який може включати у себе багато різновидів музичної та мистецької діяльності, на це безпосередньо вплинув технологічний розвиток музичного виробництва, адже впровадження нових технологій досить значно розширювало мистецький арсенал і потенціал продюсера та його безпосередній вплив на виробництво музичних аудіо-записів.

Література

1. Папченко В. П. Музичне продюсування: генеза і трансформації. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2015. Вип. II. С. 168–171.
2. Shelvock M. T. *Cloud-Based Music Production Sampling, Synthesis, and Hip-Hop*. New York : Routledge, 2020. 176 p.
3. Pras A., Guastavino C. The impact of technological advances on recording studio practices. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. New Jersey : Wiley-Blackwell, 2013. Vol. 64(3). P. 612–626.

*Дегтярьов Антон Володимирович,
магістрант ДВНЗ «Ужгородський національний університет»*

РОЛЬ ПАРИЗЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ В РЕАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ПЕРШОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ

Феномен музики в сучасному науковому дискурсі вийшов за межі суто мистецтвознавчої парадигми, адже поліфункціональність цього виду мистецтва зробила його необхідним компонентом соціального життя, культурної політики, освітньої системи тощо. З часу утворення національних держав музика набула нового статусу – «м'якої сили» – дієвого інструменту дипломатії, ефективного засобу боротьби за національні інтереси та громадянського виховання. Відтак актуалізується потреба дослідження досвіду реалізації культурної політики через формування державної системи музичної освіти. Предметом нашого дослідження є діяльність Паризької національної консерваторії періоду Першої Французької республіки.

У зв'язку з суттєвим розширенням форм концертного життя, проведенням численних масових заходів (*fetes*), у новоствореній Французькій республіці відчувалась гостра нестача професійних співаків та музикантів-інструменталістів. Щоб задовольнити цей (як державний, так і суспільний) запит, знадобилося створення абсолютно нової системи музичної освіти. Базою освітньої реформи стала Королівська Школа Співу та Декламації (відкрита 1784 р.) і Музична школа Національної гвардії (заснована 1792 р.), котрі у 1793 р. були об'єднані у Національний Інститут Музики, в 1795 р. перейменовані у Паризьку Музичну Консерваторію. Керівником закладу призначено Б. Сарретта, котрий, за свідченнями К. П'єра, «зібрав музикантів, які мешкали у районі Філь-Сен-Тома в Парижі ще за день до штурму Бастилії, тобто 13 липня 1789 р., задля того, щоб зробити свій музичний вклад у революційну справу» [4, 14]. Ця група стала музичним відділом французької Національної гвардії, виступаючи на революційних фестивалях, а в деяких випадках, навіть, виконуючи музику прямо на полі битви.

Тим часом уряди Франції та міста Париж обговорювали хто саме – національні чи муніципальні органи – мають відповідати за фінансування цих соціально та політично корисних музикантів. З огляду на те, що витрати на утримання та адміністрування консерваторії взяло на себе державне казначейство, освітній процес в консерваторії набув

ідеологічного забарвлення. Консерваторія зобов'язувалась забезпечувати підготовку фахівців для гри в оркестрі Національної гвардії, брати активну участь у державних урочистостях та проведенні масових політичних заходів. Серед студентів і викладачів пріоритет залишався за виконавцями на духових інструментах, які становили 54% всього колективу консерваторії [3, 46]. Навчальний план закладу, окрім аудиторних занять, передбачав проведення музичних майстер-класів, у рамках яких, наприклад, навчали тримати тональність, виконуючи багаточисельною юрбою «Марсельєзу» та інші революційні гімни.

У перші роки з моменту заснування Консерваторія також була відповідальною за організацію національних фестивалів (fktes). Муніципалітетом Парижа були збудовані великі ошатні майданчики для проведення цих подій, а консерваторія забезпечувала їх не тільки виконавцями, а й репертуаром: під час свята звучали кантати, хоріві та інструментальні твори, написані студентами закладу. Найвагомішим та найважливішим з цих свят був Культ Верховної Істоти (відзначався протягом першого тижня червня), що повинен був замінити важливі для католиків Різдво та Великдень.

Наступним важливим елементом організації освітнього процесу в консерваторії була конкурсна система, яка діяла як для студентів, так і для викладачів. Отже, вперше в історії професійної музично-освітньої галузі для кожної людини, незалежно від її статків чи положення в суспільстві, з'явилась можливість навчатись музиці [6, 6].

У 1801 р. Консерваторією було відкрито власну бібліотеку, в якій були доступні твори та наукові праці як попередніх поколінь, так і доробок сучасних композиторів, викладачів та студентів консерваторії [6, 4]. Доступ до нот та іншої літератури був безкоштовним. За сприяння Національної гвардії виходили періодичні нотні видання симфоній, гімнів, рондо, військових маршів, патріотичних та популярних пісень [6, 7]. Ці видання ширились всіма округами Франції. Крім цього Консерваторія видавала підручники та методичні посібники з гри на інструментах. Ідея створення власного видавництва «з метою надати можливість громадянам всіх департаментів брати участь в громадських церемоніях» також належала Б. Сарретту [5, 14].

Отже, Паризька консерваторія протягом кількох років з моменту заснування перетворилася на справжній музичний центр у столиці Франції. Він одночасно приваблював музичні таланти з усіх департаментів країни та надихав регіональні центри на створення локальних шкіл. Надзвичайно вдале поєднання енергійного патріотизму (Б. Сарретт), високої музичної професійності (Ж.-Ф. Госсек) та бурхливого контексту часу (Революція) дозволило Паризькій консерваторії стати першим у своїй демократичності світським закладом з безкоштовною для громадян Франції освітою, інтелектуальним центром, що згуртував навколо себе найкращі творчі сили країни та каталізатором для розвитку нової національної музики.

Література

1. Рудика О. А. Створення Паризької консерваторії як визначальний фактор формування нової музично-освітньої системи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. № 34. Т. 4. С. 37–43.
2. Ellis K. *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford University Press, 2005.
3. Jardin E. *Le conservatoire et la ville : les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIXe siècle : Doctoral dissertation*. Paris, EHESS, 2006.
4. Pierre C. B. *Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*. Paris : Delalain frères, 1895.
5. Pierre C. *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire*. Paris : Fischbacher, 1895.
6. Verzola J.P.G. *The Paris Conservatory: A Music School of the French Revolutionary Movement*. Department of Musicology, College of Music, University of the Philippines Diliman. Manila, 2014. URL: <https://www.scribd.com/document/285078403/The-Paris-Conservatory-A-Music-School-of-the-French-Revolutionary-Movement> (дата звернення: 10.09.2023).

РОЛЬ МУЗИКИ В ОФОРМЛЕННІ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ

Музика завжди відігравала важливу роль в мистецтві, зокрема в театрі. У сучасному українському театрі музика є невід'ємною складовою, але її використання і співіснування з іншими аспектами вистави стає об'єктом роздумів і досліджень проблематику використання музики в сучасному українському театрі, проблеми роботи звукорежисера і познайомить з труднощами авторських прав на музику.

Музика в театрі виконує численні функції, включаючи:

1. *Створення атмосфери:* музика допомагає встановити настрій і атмосферу вистави. Вона може підсилити драматизм і дозволити глядачам краще відчувати емоційний підтекст вистави.
2. *Розкриття персонажів:* з допомогою музики можна виразити внутрішні стани персонажів. Тривожна музика може підкреслити страх або тривогу, тоді як легка та мелодійна музика може передати радість та щасливі моменти.
3. *Сценічні переходи:* музика також використовується для позначення сценічних переходів і вказівників для акторів і глядачів. Вона допомагає встановити локалізацію і час дії вистави.
4. *Злиття з дією:* музика може бути засобом злиття з подією на сцені. Іноді вона використовується як голос персонажа або як частина діалогу.

Сучасний український театр визнає важливість музики та її вплив на сприйняття аудиторії. Відомі режисери і композитори активно співпрацюють для створення неповторних театральних досвідів. На сцені можна почути різноманітні музичні стилі, від сучасної електроніки до класичних симфоній.

Проте, існують проблеми, пов'язані з використанням музики в театрі. Одна з них – це заборона та авторські права на музику. Режисерам і звукорежисерам часто потрібно долати складності через використання популярних пісень або музичних композицій на які є авторські обмеження.

Звукорежисер грає ключову роль у створенні музичного оформлення до вистав у театрі. Він повинен вміло поєднувати звук і виставу, створюючи гармонійний аудіовізуальний супровід. Проте робота звукорежисера пов'язана з численними викликами:

1. *Синхронізація:* Звукорежисер повинен вчасно підсилити музику, аби вона відповідала сценічним подіям. Несинхронізований звук може руйнувати загальні враження від вистави.
2. *Акустика:* Складнощі виникають і при вирішенні питань з використанням акустики театального приміщення. Звукорежисер повинен адаптувати звук до конкретного місця вистави, а це може бути складно у великих залах або нестабільних акустичних умовах.
3. *Відбір музики:* Звукорежисер повинен вибрати пісні і композиції, які ідеально вписуються в контекст вистави і виражають інтенсивність руху емоцій.

Однією з основних проблем використання музики в українському театрі є питання авторських прав. Зазвичай, музика захищена авторськими правами, що означає, що використання пісень або композицій виставляє театри на ризик порушення прав власності автора.

Звукорежисери та режисери, які прагнуть включити виставу популярну музику, повинні отримати відповідні ліцензії або дозволи від власників авторських прав. Це може бути складним завданням, оскільки власники прав можуть вимагати великі суми грошей або обмежити час використання своєї музики.

Отже, вирішення проблеми використання авторських композицій є важливим завданням для театрів. Перехід до використання музики, яка не обкладена авторськими

правами, або співпраця з місцевими композиторами може бути варіантом вирішення цієї проблеми.

Висновки. Музика залишається невід'ємною частиною сучасного українського театру. Вона допомагає створити неповторний театральний досвід і передати глядачам емоції, які актори не завжди можуть висловити словами. Проте для досягнення успішної співпраці між режисерами і звукорежисерами необхідно вирішувати проблеми, пов'язані з авторськими правами на музику, а також забезпечувати синхронізацію та гармонію музики з подіями на сцені. Тільки тоді музика буде ефективним інструментом для створення неповторних театральних шедеврів в сучасному українському театрі.

Завадько Марія Вікторівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВІДРОДЖЕННЯ СТАРИХ КОМПОЗИЦІЙ З ПОДИХОМ СУЧАСНОСТІ

Упродовж останніх років з'явилася тенденція відродження старих пісень, надання їм нового звучання, враховуючи тренди сучасності. Зараз ми розберемося, чому це стало так популярно.

Популярність відродження старих хітів може бути пояснена кількома факторами.

Перший фактор, який це спричинив, може бути – ностальгія. Старі пісні часто асоціюються з певними періодами життя, подіями або емоціями. Відродження таких хітів може викликати ностальгію у слухачів, які співали або слухали ці пісні в минулому.

Другий фактор – експериментування. Музиканти і продюсери могли використовувати старі хіти як основу для нових експериментів. Додавали сучасні аранжування, змінювали жанри або переосмислювати тексти, щоб зробити пісню цікавою для нового покоління слухачів.

Третій фактор – залучення різних аудиторій. Відродження старих хітів може допомогти музикантам привернути різні аудиторії. Спів пісень, які вже стали відомими серед старших слухачів, може допомогти молодим виконавцям здобути популярність серед різних груп людей.

Четвертий фактор – спадок і культурна спільнота. У деяких випадках старі хіти стають частиною культурної спадщини і зберігаються як важливий артефакт минулих часів. Виконання таких пісень може бути спробою відзначити цей спадок і спільність. Також це вказує на те, що нове покоління вшановує тих, хто колись зробив вклад у майбутнє, у розвиток музичної культури країни.

П'ятий фактор – це соціальні медіа та стримінг. Соціальні медіа та платформи для стримінгу музики дозволяють музикантам та виконавцям ділитися своєю музикою зі світом. Відродження старих хітів може відразу ж знайти аудиторію на цих платформах та стати «вірусним» явищем. Також якщо автор забутої пісні додаватиме нового звучання своїй композиції, то це може теж дати можливість йому відновити колишню популярність.

Усі ці фактори допомагають пояснити популярність відродження старих хітів та їх тривалий вплив на музичну індустрію.

Як приклад, можемо розглянути пісню «Ой у лузі червона калина» -українська пісня, написана на початку 1914 року в підавстрійській Галичині Степаном Чарнецьким за мотивами останнього куплету козацької пісні XVII століття «Розлилися круті бережечки». Після початку Першої світової війни ймовірно доповнена Григорієм Трухом, виконувалася січовими стрільцями, стала «народною» [2]. Відома у кількох варіантах. Співали її бійці УПА. У 2022 році набула нової хвилі популярності після виконання Андрієм Хливнюком у перші дні російського вторгнення та кавер-версії культового гурту «Пінк Флойд» під назвою «Неу, Неу, RiseUp!».

27 лютого 2022 року лідер українського гурту «Бумбокс» Андрій Хливнюк виклав у інстаграм відео з першим куплетом пісні, який виконав без супроводу у Києві на початку повномасштабної війни, на Софійській площі, після чого вона набула нової популярності й стала всесвітнім хітом [3]. Мелодія пісні в цьому виконанні була дещо видозмінена, а саме: у першому рядку приспіву впроваджено регістрове підняття останнього складу: «А ми тую червону калину підійме-МО». На думку В. Кузик, у цьому видозміненні «енергія первісного дихання «Ха» виривається із сталих форм і виходить на новий життєвий простір» [1].

Відео на пісню стало вірусним, згодом пісню переспівували у багатьох містах та країнах, демонструючи свою підтримку Україні під час війни. Професійні та непрофесійні виконавці почали масово долучатися до співочого флешмобу, відео деяких виконань ставали вірусними.

Тобто, як ми бачимо, завдяки переспівуванню Андрієм Хливнюком пісні «Ой у лузі червона калина», інші країни світу дізналися про українську культуру та музику. Також Андрій привернув увагу і до своєї особистості, тобто люди почали цікавитися творчістю самого виконавця. Почалася популяризація витоків культури України не тільки по всьому світу, а й серед нового покоління українців. Цим самим співак показав, якою є цікавою та глибокою історія нашої країни. Тепер завдяки цьому відео у будь-якому куточку світу знають, як звучить Україна.

Підсумовуючи, можемо сказати, що відродження та надання нового звучання старій музиці є дуже важливою частиною розвитку музичної культури країни. Адже це показує новому поколінню, звідки та як починалася історія. Забуті композиції залишаються не тільки в спогадах людей того часу, а й стають улюбленими композиціями сьогодення.

Література

1. Алгоритми конструювання символічної образності пісні «Ой у лузі червона калина». URL: <http://mus.art.co.ua/alhorytmy-konstruiuvannia-symvolichnoi-obraznosti-pisni-oy-u-luzi-chervona-kalina/> (дата звернення: 19.09.2023).
2. Історія пісні «Ой у лузі червона калина». URL: <https://zaborona.com/vid-hmelnichchyny-do-hlyvnyuka-yak-zminylyasya-pisnya-oy-u-luzi-chervona-kalina-za-czili-epohy-vyzvolnoyi-borotby/> (дата звернення: 19.09.2023).
3. «Ой, у лузі червона калина» – текст пісні, історія її виникнення і найпопулярніші виконання. URL: <https://tsn.ua/ukrayina/oy-u-luzi-chervona-kalina-tekst-pisni-istoriya-yiyi-viniknennya-i-naupopulyarnishi-vikonannya-2026975.html> (дата звернення: 19.09.2023).

Зеленський Іван Андрійович,

магістрант Рівненського державного гуманітарного університету

СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ НА БАЯНІ

Розвиток баяну і подальше удосконалення його конструкції відкрили нові перспективи для музикантів, що дозволило піднятися на більш високий виконавський рівень. Спрямованість цього розвитку полягала не лише в популяризації баяну в народній та академічній музиці, а також в його впровадженні у контексті поліфонічної музики.

Поліфонія - це музична техніка, яка включає в себе одночасне виконання кількох незалежних музичних ліній або голосів. Традиційно історично визнаними інструментами для виконання поліфонії були орган, клавесин і фортепіано. Проте, завдяки активній роботі баяністів-інструменталістів над поліпшенням акустичних характеристик баяну та акордеону, ці інструменти отримали можливість висловлювати поліфонічну музику.

Відзначені нами дослідники та виконавці, такі як Г. Гвоздьов, В. Беляков, Г. Стативкін, В. Власов, Ю. Акімов, П. Зуєв та Л. Зуєва, внесли суттєвий внесок у розробку та популяризацію технічних та інтерпретаційних аспектів гри на баяні в контексті поліфонічних композицій. Вони досліджували питання звуковідтворення, техніки аплікатури, структуру

штрихів, фразування тощо, що допомагало музикантам більш успішно і ефективно виконувати поліфонічну музику на баяні та акордеоні.

Монографія "Виконавська інтерпретація поліфонічної музики (твори Й. С. Баха в перекладенні для баяна, акордеона)", опублікована П. Зуєвим і Л. Зуєвою в 2005 році, є свідченням значущого внеску цих музикантів у розвиток виконання поліфонічної музики на баяні та акордеоні. Їхні дослідження та практичний досвід стали важливими джерелами для інших музикантів, які мають намір вивчати і виконувати поліфонічну музику на цих інструментах.

Музиканти, які розуміють поліфонічну музику, знають, що головний акцент слід робити на основну мелодію, яка присутня у всіх голосах. Кількість цих голосів може змінюватися, але важливо, щоб вони узгоджувалися. Отже, важливо зберігати плавність музичного виконання і розставляти акценти відповідно до мелодії. Використання аплікатури і правильний контроль над міховою камерою дозволяє виконавцю виділяти певні звуки або голоси.

На відміну від фортепіано, на баяні сила звуку не залежить від натиску на клавішу, а від швидкості і сили подування в міх. Це означає, що навіть якщо грають дві, три або більше ноти одночасно, вони матимуть однакову гучність, і виділити окрему ноту складніше. Отже, спроба підкреслити одну мелодійну лінію призведе до виділення інших моментів у решті голосів, порушуючи логіку поліфонічної музики, що є принципом цього стилю.

Баяніст, виконуючи поліфонію, обмежує динамічні можливості інструменту, звертаючи увагу на інші аспекти в музичному виконанні. Вчені В. Голубничий і Ф. Ліпс наголошують на важливості обмеження використання динаміки і рекомендують баяністам акцентувати увагу на штрихах та регістрові як засобах для диференціації голосів у поліфонії Й. С. Баха.

Баян, схожий на орган, має перевагу в продовженні звуку, що дозволяє виконувати тонке філірування звуку, особливо у не поліфонічних композиціях. Проте під час інтерпретації поліфонії баяніст повинен компенсувати обмеженість інструмента за допомогою специфічних технік і навичок, які дозволяють виділяти і виокремлювати голоси мелодії, а також створювати протиставлення звучання.

Особливу увагу слід приділяти частинам нотного тексту, де інтонаційна щільність фактури висока, і де виконавські труднощі полягають у визначенні пріоритету між різними голосами. Крім того, важливо враховувати ритмічні особливості і мелодичний контекст, особливо в тих відрізках мелодії, де звуковисотний рух відрізняється від загального контексту. Передовсім, це вимагає від виконавця великої майстерності у маніпулюванні звуками і артикуляції.

Часто в практиці зустрічається, що баяністи, виконуючи складні поліфонічні твори, часто концентрують свою увагу на інтонаційних схемах та фактурних лініях музики. Важливою частиною виконавського процесу є вміння відокремити окремі голоси та правильно їх інтерпретувати.

Узагальнюючи, текст вказує на те, що інтерпретація поліфонії на баяні вимагає спеціального підходу, який враховує конструкцію інструменту, технічні можливості та музичні особливості баяніста. Такий виконавець повинен бути здатний адаптувати музику під специфіку свого інструменту та забезпечити правильний вираз та інтерпретацію багатоголосного твору на баяні. «Сучасний баяніст – ерудований, освічений музикант, вихований на кращих традиціях вітчизняної та зарубіжної музичної культури» – наголошував відомий виконавець Ф. Ліпс.

Література

1. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ : Муз. Україна, 1997. 240 с.
2. Олексів Я. Концертні твори для баяна. Тернопіль : Богдан, 2012. 40 с.
3. Сташевський А. Прийоми гри міхом у баянному мистецтві. *Культура і сучасність. Мистецтвознавство*. 2015. № 1. С. 108–112.
4. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Богдан, 2009. 244 с.

Івченко Леся Петрівна,

магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОРОК – ЕКОЛОГІЧНИЙ МАТЕРІАЛ ДЛЯ СТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ ПРОСТОРІВ

Все більше і більше людей мешкає у великих містах, які віддаляють людину від природи. В сучасному світі люди розбудували великий урбанізований простір, який поглинув більшу частину населення країн. Сучасне будівництво спонукає виробників виготовляти все більш практичні і не дорогі будівельні матеріали, що в свою чергу робить саме виробництво енерговитратним і брудним, а також самі будівельні матеріали не відповідають вимогам екологічності. Великі хімічні концерни щороку виготовляють мільйони тон хімічних речовин, які в свою чергу використовуються для виготовлення інших необхідних в сучасному побуті речей.

Внаслідок сучасних методів виробництва температура поверхні Землі постійно підвищується і комп'ютерне моделювання показало, що 75% екстремальних погодних явищ, які зараз переживає світ, є прямим наслідком глобального потепління. Нагрівання планети веде за собою зміну клімату, що збільшує ризик виникнення стихійних лих. Згідно зі звітом Всесвітньої метеорологічної організації, за останні 50 років через зміну клімату кількість катастроф збільшилася в 5 разів. Ці зміни відчувають мешканці різних країн і у зв'язку з цим світогляд людей останнім часом значно змінився. Люди побачили негативний вплив своєї життєдіяльності на стан екології, що надало світогляду екологічного змісту. Зрештою екологія – це наука про життя. Поняття "екологія" походить від грецького оікоз – житло і logos – вчення і дослівно означає вчення про житло, про, умови життя тих, хто його населяє [3, 7].

Окрім погіршення екологічної ситуації в навколишньому середовищі людина не може знайти притулок у власному помешканні, адже сучасні будівельні матеріали містять масу шкідливих речовин таких як формальдегід, ацетальдегід, толуол, ксилол, бензол і інші. Хімічні речовини використовують, щоб надати матеріалам міцності, довговічності, яскравості, а також щоб зменшити їх вартість. Мешканці мегаполісів буквально живуть серед хімічних сполук, вплив яких на здоров'я людини іноді не повністю вивчений. Проте матеріали, які виготовлені виключно з натуральних матеріалів мають деякі важливі особливості. Натуральні, екологічно чисті матеріали набагато дорожчі за штучні, часом поступаються їм за міцністю і характеристиками, а в певних випадках в цілому не можуть використовуватись [2, 17].

Окрім цього, футуристична естетика створила внутрішній простір людини занадто віддаленим від природи. В сучасному інтер'єрі оку людини важко знайти природні матеріали з натуральними кольорами і фактурами. Враховуючи зростання попиту споживачів на будівельні матеріали і предмети інтер'єру, які б нагадували дерево, камінь, натуральні тканини, сонячне освітлення, глину, вогонь і інші природні матеріали і явища, виробники пропонують відповідні матеріали для оздоблення інтер'єрів — як плитка схожа на камінь, ламінат з візерунками дерева, світильники з сонячним спектром освітлення і т. ін. Проте, споживачі хочуть мати вдома не імітацію природи, а власне, саму природу, тому що саме природа і є початком походження людини, а також вона є джерелом життєвої енергії. Людина — невід'ємна, частина, «деталь» Природи, Всесвіту, й у своєму житті вона повинна керуватись їхніми Законами, зважаючи на всі елементи довкілля [1, 42].

Сучасним запитам споживачів відповідає корок, який все більше використовують в оздобленні приміщень — як приватних, так і громадських приміщень. Корок має масу переваг з точки зору естетики, натуральності й, безперечно, екологічності.

Корок відповідає всім вимогам екологічного продукту. Коркові матеріали виготовлені виключно з натуральної деревини. При їх виробництві не використовують хімічні сполуки, адже клейовою основою слугують смоли, які знаходяться в корку. Виробництво коркових матеріалів є майже безвідходним, тому що подрібнений корок весь іде в обробку. Залишки деревини можуть використовуватись в якості енергоносія для виробничого процесу. Також дуб, з якого видобувають корок має здатність відновлюватись і через декілька років він знову готовий до видобутку з нього короку. Отже ліси, які слугують джерелом цього матеріалу не знищуються і можуть довгі роки слугувати людям і зберігати екосистему планети.

Корок також є екологічним матеріалом не тільки з точки зору видобутку і виробництва, він також є екологічним у використанні в побуті. Корок не виділяє шкідливих випаровувань. Корок зберігає тепло в приміщенні, адже має вкрай низьку теплопровідність, а тому запобігає зайвим енерговитратам на обігрів приміщення. Також в ньому не заводяться шкідники і цвіль, і з цієї точки зору корок є антисептичним матеріалом. Є приклади успішного використання корку в медичних закладах. З корку можна виготовити будь-які оздоблювальні матеріали, включаючи стелю, стіни, підлогу, а також з нього можна виготовити меблі. За допомогою цього матеріалу людина може оточити себе природою, адже корок має фактуру і колір, які однозначно асоціюються з деревиною.

Отже корок – це дійсно екологічний матеріал з будь якого зору. Всі етапи потрапляння його в приміщення – від видобутку до монтажу в інтер'єрі відповідають високим екологічним вимогам суспільства. Також цей матеріал зігріє своїм теплом людей і принесе душевний спокій, а це важливо, адже екологічними має бути не тільки зовнішнє середовище, а й внутрішній стан людини.

Література

1. Білявський Г. О. Фурдуй Р. С. Основи екологічних знань : підручник. Київ : Либідь, 1997.
2. Панкіна М. В., Захарова С. В. Прийоми екологічного дизайну середовища. *Сучасні проблеми науки та освіти*. 2014.
3. Хилько М. І. Екологічна безпека України : навчальний посібник. Київ, 2017.

Ігнатова Світлана Юрійвна,

магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОВІДНИЙ МОТИВ ПАТРІОТИЗМУ В УКРАЇНСЬКИХ ПІСНЯХ

Наша дума, наша пісня не вмре не загине...

Т.Г. Шевченко

Величезна могутня внутрішня духовна сила лежить в основі української пісні, яка, водночас, відрізняється особливою співучістю, мелодійністю. У дивовижній мелодії розкривається уся природна краса України, її роздолля, чистота і щирість душі українця.

За даними міжнародної організації ЮНЕСКО Україна має в своїй пісенній скарбниці понад 600 тис. українських народних пісень, підкреслюю народних, тобто, слова і мелодію склав народ. Жодна держава світу не може похвалитися такою скарбницею. У важкі для України часи, у період тиску Комуністичного режиму наші поети, композитори оспівували свій народ, землю і мелодії пісень глибоко западали в душу нашого народу [2].

На думку П. Шафарика «Українці дуже багаті, може, найбагатші поміж усіма слов'янами, різнобарвними народними піснями. Вони не мудрують, складаючи свої пісні; у них пісні виростають самі, як квіти на полях зелених, і їх така кількість, якою не може похвалитися жоден народ у світі» [1].

«Українська народна пісня, – писав Михайло Стельмах, – увібравши в себе і грозвий, і барвінковий ласкавий світ, історію й побут, болючі роздуми і найніжніші почуття, воістину геніально поєднала пристрасне й емоційне слово з незабгненним чаром. Нема такої значної події в житті народу, нема такого людського почуття, яке б не озвалося в українській пісні чи ніжністю струни, чи рокотом грому».

Українська пісня живий свідок історичних подій різних епох. Це своєрідний літопис, що зберігається народною пам'яттю багато віків. Народно-епічні балади, оповіді, відтворюють картини сивої давнини, велич і героїзм народу. Музичною основою українських народних пісень є духовні співи, древні церковні розспіви. Це ще раз підкреслює, що в основі великої української культури лежить християнство – православна віра наших предків.

Кожен край прославляє у своїх піснях власних історичних героїв, звичаї, краєвиди. Багато пісень написано на честь рідної землі. Провідний мотив патріотизму спостерігаємо у фольклорі.

Особливо виразна тема патріотизму в козацьких й бурлацьких піснях, де хлопці прощаються зі своїм домом і коханими, у чумацьких — де чумак з болем згадує свою домівку (часто-густо в останні моменти свого життя). Цю ж ностальгію бачимо і в пізніших емігрантських піснях. А ще у прислів'ях: «На чужій стороні Вітчизна удвічі миліша», «З рідної сторони і ворона мила». Емігрантські пісні, на кшталт «Гамерицький край», тамували біль розлуки з домом і до цього часу залишаються щоденниками історичних звивів України.

Чимало пісень про дім і любов до Батьківщини знаходимо в українському ретро. Надскладне завдання мали музиканти у 70-80-ті роки — щоб не отримати клеймо «зрадника союзу» потрібно було не переборщити із модним тоді фанком, переспівувати народні пісні, але щоби без козаків-націоналістів, виконувати патріотичні пісні, але не дай Боже вони закликатимуть до самоствердження й супротиву. Та навіть через такі ліричні речі як «Край, мій рідний край», «Я піду в далекі гори», «Гай, зелений гай» композиторів та виконавців заносили до чорних списків і тримали під тиском. Бо хоч там і немає закликів чи якихось прямолінійних формулювань, у цих творах — стільки любові до рідного краю, що вона завжди сприймалася як рушійна сила і небезпека радянській системі. Саме за такі пісні відібрали життя у легенди української естради — Володимира Івасюка. Але його пісні і досі живуть поміж нас [2].

«Вірне серце твого сина я кладу тобі до ніг!», — а ці рядки зі знакової пісні Тараса Петриненка стали синопсисом того, як самовіддано українці та українки протистоятимуть російському вторгненню. Написана у 1982 році, пісня «Україно, Україно» довго лежала на полиці. Лише через 5 років композитор записав її таємно у Будинку звукозапису Українського радіо, після чого пісня вперше прозвучала у ранковій програмі на радіо «Промінь». Як на 1987-й рік це був ледь не героїчний вчинок, адже у пісні дуже вже відчувалися ідеї про Незалежність України, за що в часи СРСР можна було не лише залишитися без роботи, а й опинитися за ґратами. Ведуча програми Вероніка Маковій тоді сказала співакові: «Нас усіх завтра може посадять, але я цю пісню поставлю». Та на щастя нікого не ув'язнили і вже у 1989-му пісня «Україно, Україно» прозвучала на першому пісенному фестивалі «Червона Рута». Сьогодні її співають як неформальний гімн України [2].

Війна росії проти України показала, як сильно ми прив'язані до свого дому: до дому-Батьківщини в найширшому сенсі, до малої батьківщини, де ти народився, й до місця, де ти свідомо живеш своє життя. За ці роки окупанти систематично знищували наші оселі, а з початком повномасштабного російського вторгнення мільйони українців та українок були вимушені вмістити свій дім в одну валіску. Та попри всі страждання відчуття дому – завжди із нами, у наших серцях, у наших піснях [3].

Сучасна українська пісня є новітнім доповненням українського фольклору, вона представляє собою складний і водночас унікальний культурний феномен. Патріотична пісня на сучасному етапі намагається наслідувати етнічну тенденцію: вона надихає, піднімає настрій, веде в бій, зміцнює віру в краще майбутнє.

Література

1. Джей Джи. Вислови про українські пісні. URL: <https://dovidka.biz.ua/vislovi-pro-ukrayinski-pisni>: (дата звернення: 07.10.2023).
2. Катря Гончарук. Тема дому в українських та польських піснях. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/tema-domu-v-ukrayinskykh-ta-polskykh-pisnyakh> (дата звернення: 05.10.2023).
3. Шкільний довідник: твори з літератури. URL: <https://ukrtvir.com.ua/nasha-duma-nasha-pisnya-ne-vmre-ne-zagine-providni-motivi-ukrayinskix-narodnix-pisen/> (дата звернення 02.10.2023).

*Коваль Олександр Русланович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АКТУАЛЬНІСТЬ СТУДІЙНОГО ЗВУКОЗАПИСУ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ

Академічна музика є важливою складовою музичної культури і має свої особливості щодо виконання і збереження. Студійний запис академічних творів грає ключову роль у збереженні цієї надзвичайної форми мистецтва. У цій статті розглянемо важливість студійного запису академічної музики та процес його створення.

Метою дослідження є ретельний аналіз та розгляд важливості студійного запису академічних творів. Дослідження спрямоване на визначення ролі студійного запису в збереженні та популяризації академічної музики, а також на розгляд процесу створення цих записів. Ми також прагнемо розкрити потенційні виклики і перспективи розвитку цієї сфери музичного мистецтва.

Актуальність дослідження студійного запису академічних творів обумовлена кількома ключовими факторами:

1. Збереження культурної спадщини: Сучасний світ зазнає швидкого розвитку, і музична культура не є винятком. Збереження та документування академічної музики через студійний запис є критично важливим для майбутніх поколінь, оскільки це дозволяє зберегти історію і культурну цінність музичних творів.

2. Розвиток інтерпретації та викладання: Студійні записи стають основою для досліджень у галузі музичної інтерпретації, що дозволяє музикантам, викладачам і студентам глибше розуміти різні аспекти виконання творів.

3. Поширення мистецтва: У сучасному цифровому світі студійні записи стають доступними для широкої аудиторії через музичні платформи та інтернет-радіо. Це сприяє популяризації академічної музики і розширенню її слухачів.

4. Технологічний прогрес: З розвитком технологій звукозапису та обробки звуку виникають нові можливості для створення якісних студійних записів, що стимулює інновації в галузі музичного мистецтва.

5. Економічний аспект: Музична індустрія велика за обсягами та прибутковістю, і дослідження у сфері студійного запису може допомогти виробникам музичного контенту зрозуміти сучасні тенденції та ринкові можливості.

Отже, дослідження студійного запису академічних творів є актуальним завданням, що відіграє важливу роль у збереженні і розвитку академічної музики, а також в удосконаленні технологій звукозапису та розширенні аудиторії для цього виду мистецтва.

Важливість студійного запису академічних творів в першу чергу полягає у збереженні мистецтва. Студійний запис дозволяє зафіксувати виконання музичних творів на вічність. Це особливо важливо для академічної музики, яка часто створюється великими оркестрами та ансамблями, і це дає можливість аудиторії насолоджуватися музикою навіть після того, як виконавці вже не живі.

Дослідження і навчання також грають велику роль. Студійні записи стають важливими джерелами для дослідників і музичних педагогів. Вони дозволяють аналізувати техніку виконання, інтерпретацію, аранжування та інші аспекти музичного твору. Студійний запис може служити навчальним матеріалом для студентів музичних учбових закладів.

Розповсюдження мистецтва - записи академічної музики дозволяють доступність цього мистецтва широкому загалу. Люди можуть слухати концерти, оркестрову музику та оперу, навіть якщо вони не мають можливості відвідати живий виступ.

Процес студійного запису академічних творів має в собі декілька важливих етапів, якими не бажано нехтувати:

1. Планування. Першим етапом є визначення репертуару та складу виконавців. Це може бути симфонічний оркестр, камерний ансамбль, оперний співак чи інші музиканти.

2. Підготовка виконавців. Виконавці повинні підготувати свої партії, навчитися твору та визначити інтерпретаційні рішення.

3. Вибір студії. Важливо вибрати студію з відповідним обладнанням та інженерами, які мають досвід у записі класичної музики.

4. Запис. Процес запису може включати в себе кілька сеансів, під час яких виконавці грають або співають твір, а звукозаписувальні інженери реєструють звук.

5. Зведення та мастеринг. Записаний матеріал піддається обробці для досягнення оптимального звучання. Це включає в себе змішування різних аудіодоріжок та мастеринг для досягнення високої якості звуку.

6. Видавництво та поширення. Готовий студійний запис може бути випущений на CD, він може бути доступним в цифровому форматі на музичних платформах або навіть транслюватися на радіо та телебаченні.

Висновок. Студійний запис академічних творів є важливою ланкою в збереженні, вивченні та поширенні академічної музики. Він дозволяє насолоджуватися цим мистецтвом, робить його доступним для широкої аудиторії та служить джерелом для музичних досліджень і навчання. Такий запис вимагає багато зусиль і спеціалізованого обладнання, але результат вартий цього. Без студійного запису багато шедеврів академічної музики залишилися б невідомими і недосяжними для нас, а музична культура б втратила важливу частину свого скарбу.

Кожан Олексій Олегович,

магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СПОСОБИ ВЗАЄМОДІЇ ІЗ ГЛЯДАЧАМИ В ІНТЕРАКТИВНИХ ВИСТАВАХ

В епоху гаджетів театр дедалі більше вимагає інтерактивності, 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 з книгою «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, пережити 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, відтворити 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.

Кучерява Юлія Володимирівна,

магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АЛГОРИТМ НЕЙМІНГУ ЮВЕЛІРНОЇ КОМПАНІЇ

Важливість «нейму» бренду важко переоцінити, оскільки це не лише впізнаваність, а залежність попиту, довіри цільової аудиторії, відповідно ефективності рекламної стратегії та рівня продажів товарів чи послуг.

«Неймінг (від англ. Name – ім'я, називати) — процес створення назви для компанії, товару або послуги»[1]. Відповідно «нейм» — назва компанії товару, послуги, розроблена в результаті процесу неймінгу. Назва компанії має бути унікальною, добре запам'ятовуватися, легко читатися і вимовлятися, відрізнятися серед конкурентного середовища. Нейм має відповідати очікуванням цільової аудиторії, позиціонуванню компанії, стилістиці, місії, цінностям. «Неймінг бренду — поєднання креативу та маркетингу»[2].

Створення нейму потребує аналізу дослідження ніші ринку, конкурентів, цільової аудиторії; визначення цінностей та ідеї бренду; пошуків варіантів за допомогою різних методів (наприклад, складання mindmap, брейнштурмінг). «На цьому етапі створюється образ бренду, з якого буде сформована концепція позиціонування, унікальна торгова пропозиція, місія і цінності бренду»[6].

Неймінг є ефективним, якщо виконує такі основні завдання, як позитивний вплив на зростання прибутку, відображення цінностей і ніші компанії, формування необхідного емоційного зв'язку з аудиторією, іміджу компанії, зміцнення репутації компанії.

Неймінг для ювелірної компанії є важливим першим етапом процесу створення бренду і його ідентифікації, адже це обов'язкова складова іміджу, від якого залежить прибутку, перспективи і розвиток на ринку. «Гравці в ювелірній галузі не можуть просто вести справи як завжди і розраховувати на зростання прибутку; вони повинні бути пильними і реагувати на важливі тенденції та події, інакше вони ризикують залишитися позаду більш гнучких конкурентів»[3].

Головні ознаки, які має мати назва компанії це асоціативність, унікальність, вичерпність. Ювелірна компанія асоціюється з розкішшю, красою, вишуканістю, жіночністю та іншими подібними визначальними ознаками, що мають відповідати даній ніші ринку, цінностям компанії та її характеру. Назва має запам'ятовуватися, виділятися на тлі інших

конкурентів, зацікавлювати аудиторію, не бути банальною. При можливій реєстрації торгової марки нейм не має повторюватись згідно з юридичними вимогами. Довга назва з п'яти слів не зацікавить можливого потенційного споживача, а проста і лаконічна назва з одного чи двох слів легкі й короткі у вимові, ймовірніше не залишать байдужим потенційного споживача.

Типові ідеї створення нейму для бренду ювелірних виробів:

1. Використання поняття «ювелір». За принципом додавання даного іменника («FashionJewelry», «Ears&Fingersjewelry» [4]), утворення нових слів за допомогою його частин («Юверіум»), похідних від нього слів з цим коренем («Ювелірний Дім») можна створити нейм, що буде точно асоціюватися з очевидним профілем компанії і зрозумілим для пересічних.

2. Використання понять дорогоцінних каменів. Назву може складати поняття якогось каменю («Самоцвіт», «Сапфір»), чи його комбінація з іншою доповняльною лексикою («Алмазне серце», «Срібний Вік»).

3. Використання понять «золото», «срібло» та його похідних. Часто компанії цієї ніші створюють нейми за даним принципом («Золотий Вік» [5], «Срібна країна», «Злато», «Goldstyle», «MagicSilver»).

4. Використання імен засновників. Цей принцип широко поширений в як в Європі, так і в Україні (в інших нішах ринку), адже такий нейм є оригінальним, запам'ятовується, вибудовує особливу концепцію та систему цінностей, створює унікальну історію бренду та допомагає монополізувати цей ринок. Наприклад, такий метод застосовано всесвітньою відомою австрійською компанією Swarovski, нейм якої походить від імені засновника Данієля Сваровського. Прикладами українських брендів є «Starinskyjewelery» [4], яке заснувало подружжя Старинських в Києві; «Kochut» [5], засноване братами Кочутами в Ужгороді.

5. Назви природних явищ, зірок, наприклад «північне сяйво», «міраж», «місяць», можуть бути використані для неймінгу ювелірної компанії.

6. Імена міфологічних істот, героїв, сюжети легенд, чоловічі/жіночі імена є частими неймами для брендів прикрас, наприклад, «Афродіта», «Кліо», «Нефертіті», «Мавка», «Венера».

7. Цікаві іменники та прикметники, наприклад, «мрія», «чарівна», «юна», «вродлива», «прекрасна», «талісман», «цінності», що можуть мати відношення до краси та асоціативного ряду бренду прикрас. «При виборі імені для бренду аксесуарів можна відштовхуватися від слів, які асоціюються з певним типом продуктів» [6].

Перед створення нейму важливо визначити, в якому ринку буде розвиватися компанія – лише на вітчизняному чи з перспективою виходу на міжнародну арену. У разі другого варіанту, окрім напису кирилицею, є сенс створити інтернаціональну назву латиницею. Наприклад «Ювелірний Дім» кирилицею та «Jewelry House» латиницею, «Злато» та «Zlato», «Муза» та «Muse», «Заріна» та «Zarina» [5] тощо.

Отже, визначено важливість розробки нейму на початку створення будь-якого бренду, основні характеристики ефективної назви та можливі ідеї створення нейму для компанії ювелірних виробів.

Література

1. Розробка та створення унікальної назви компанії, бізнесу, фірми, товару. TART. URL: <https://tart.com.ua/uk/poslugi/nejming/> (дата звернення: 26.08.2023).

2. Неймінг (розробка назви бренду). KOLORO. URL: <https://koloro.ua/ua/nejming.html> (дата звернення: 26.08.2023).

3. Кобець Д. Л. Особливості маркетингової стратегії в ювелірній галузі. *Вісник Хмельницького національного університету. Економічні науки*. 11.11.2021. Т. 2, № 6. С. 118–123. URL: <http://journals.khnu.km.ua/vestnik/wp-content/uploads/2022/03/en2021-6-t2-19.pdf> (дата звернення: 25.09.2023).

4. Ще 15 українських брендів ювелірних виробів. *The Village Україна*. URL: <https://www.village.com.ua/village/service-shopping/style-guide/294271-sche-15-ukrayinskih-brendiv-yuvelirnih-virobiv> (дата звернення: 09.10.2023).

5. NEZALEZHNI: ТОП-6 українських ювелірних брендів, про які треба знати // BRANDSTORY. URL: <https://brandstory.com.ua/rejtingi/nezalezni-top-6-ukrainskih-juvelirnih-brendiv-pro-aki-treba-znati> (дата звернення: 10.10.2023).

6. Як створити бренд аксесуарів./ KOLORO. URL: <https://koloro.ua/ua/blog/brending-i-marketing/kak-sozdat-brend-aksessuarov.html> (дата звернення: 10.10.2023).

*Лопата Андрій Андрійович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ХІП-ХОП МУЗИКА

Хіп-хоп-жанр, що виник в 70-х роках, ХХ століття. Напряма бере свій початок від музикування на вулицях Південного Бронксу і піднімає гостро-соціальні теми, але з роками він втрачає свою основну культурну спрямованість та стає більш комерційним жанром, який переймає в собі риси багатьох жанрів від панк-року до техно-музики.

Що стосується інструментальної хіп-хоп музики то її розвиток і дозволив жанру прогресувати та залишатися основним на протязі багатьох років. Жанр не стоїть на місці і з кожним разом відкривається з нової сторони, якщо порівнювати інструментальну хіп-хоп музику до 2000-х та після, можливо побачити наскільки ця індустрія розвинулася: змінилися інструменти, засоби створення і структура творів, а кількість піджанрів з кожним роком росте та захоплює нову аудиторію.

Хіп-хоп бере свій початок в 1970-х роках, коли діджеї почали міксувати соул-фанкові платівки і створювали цікавий ритм, на який артисти читали свій реп, римуючий рядки.

В кінці 70-х почали з'являтися перші студійні записи і жанр почав знаходити свого слухача не тільки на локальних вечірках.

Перший реп хіт «Rapper`s Delight» групи Sugarhill Gang вийшов в 1979 році і звернув увагу слухачів на один із головних жанрів майбутнього.

«Золотим» періодом класичного репа вважається 80-ті та 90-ті ХХ століття, коли реп став по-справжньому комерційно успішним і такі гурти, як N.W.A, Public Enemy та Beastie Boys перевернули музичну індустрію того часу і зробили жанр найперспективнішим. Також починає розвиватися його інструментальна частина, яка переважно створювалась за допомогою синтезаторів та драм-машин. Основні засоби створення інструментального хіп-хопу:

Семпліювання – це використання видозмінених звукових фрагментів з записів минулих років, такі у хіп-хоп-музиці можливо почути фрагменти джазових, соул-фанкових мелодій, які були характерні для 60-х ХХ століття.

Драм-машина - такі як Roland TR-808 та Roland TR-909 стали класичними для хіп-хопу. Вони представляли собою характерні ударні звуки та допомагали продюсерам створити ритм.

Експериментування - за допомогою різних музичних інструментів та синтезаторів, створювалися унікальні мелодії, які додавали жанру самобутності.

З 2000-х років жанр починає стрімко розвиватися за допомогою технологій і стає більш доступним для продюсерів новачків, оскільки з'явилося програмне забезпечення, таке як DAW, плагіни тощо, що дало змогу будь-кому спробувати себе в цьому жанрі.

Такі DAW як Pro-Tools, Logic, Cubase та плагіни, які створювалися під них, дозволили перейти з аналогових технологій на цифрові, і надало продюсерам можливість записувати, редагувати, зводити та «мастерувати» з більшим контролем.

Все це підштовхнуло розвиток жанру і комерційний успіх почав тільки зростати, оскільки з'явилися артисти, які здобували світову популярність та задавали тренди в хіп-хопі, наприклад Eminem, 50 Cent та Jay-Z.

Оскільки хіп-хоп вийшов з категорії андерграундних жанрів і став більш комерційним, то співпраця хіп-хоп артистів з артистами з інших жанрів та колаборація з RnB виконавцями стають одним з головних процесів активного розвитку жанру. Такі світові хіти як "Hotin Herre" Nelly при участі Kelly Rowland та "Empire Stateof Mind" Jay-Z і Alicia Keys стали класикою того часу.

Інструментальна музика змінилася з переходом на комп'ютерні технології, експериментів стало більше, але основні елементи залишилися незмінними. Цифрова робоча звукова станція (DAW) набагато спрощує процес створення бітів та дозволяє більше експериментувати з жанром.

Новим часом сучасного репу вважають середину 2010-х років 2014-2016 роки і називають його «Ера soundcloud репу».

Soundcloud - музикальна платформа, яка дозволяє будь-якому музиканту безкоштовно викласти свій трек, пісню, підкаст і бути почутим користувачами платформи.

Головне, що змінилося в ці часи - це відношення до жанру в цілому, хіп-хоп перестав бути затиснутий в якісь рамки, а кожен талановитий артист міг бути почутим будь-де і будь-коли. Багато світових зірок хіп-хопу вийшли саме з soundcloud ери та до сих пір займають найвищі місця в цьому жанрі. Хіп-хоп виконавці відійшли від політичних, глобальних тем, а стали більше писати про почуття, багате життя та особисті проблеми.

Експерименти набули нових масштабів: жанр вбирав в себе майже всі головні риси популярних жанрів і перетворював їх в щось нове, а головним двигуном цього процесу були продюсери, які створювали нові цікаві незвичні мелодії, ритми та надавали своїй інструментальній хіп-хоп музиці особливостей.

Одним з таких є Pierre Bourne, який вивів піджанр хіп-хопу того часу - «мінімалістичний треп» на рівень першого ешелону. В його роботі виділяються: «качова» нетипова драм партія, мінімалістичні синтові мелодії та багато вільного місця для творчості артиста. Продюсер вважає, що є важливим залишати місце для виконавця, щоб він увійшов в ідеальну синергію з бітом. Роботи Pierre при участі Playboi Carti вже більше 5 років залишаються одними з значних робіт хіп-хопу 2010-х років.

Хіп-хоп став головним жанром сучасності та захопив увагу молодого покоління, а через відносну доступність музики в наш час багато підлітків знаходять себе в якості продюсера чи хіп-хоп артиста, що дозволяє жанру безупинно розвиватися з кожним днем. Тренди в хіп-хопі змінюються кожний місяць, світові зірки постійно намагаються здивувати, а нові цікаві імена продовжують з'являтися.

Отже, сучасна хіп-хоп музика, дуже відрізняється від того, що було в 70-х роках ХХ століття. Жанр став одним з головних на світовій сцені і продовжує розвиватися, а визначальною рисою жанру є те, що він відносно доступний та дозволяє талановитим продюсерам та артистам, створювати свою музику вдома та видавати якісний продукт.

*Мартинюк Ілля Сергійович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МАСТЕРИНГ – ФІНАЛЬНА ОБРОБКА ЗВУКУ

Створення драматургії та обробки звукового образу і обробка звуку є важливою частиною роботи звукорежисера, яка може включати наступні три етапи. Запис звуку: збір звукового матеріалу, що включає в себе використання мікрофонів, музичних інструментів та професійного звукового обладнання. Зведення: монтаж аудіо матеріалу, регулювання гучності, налаштування балансу гучності та панорами звуків, видалення шуму та інших артефактів, комбінування різних аудіодоріжок в одну композицію з дотриманням рівноваги та балансу між звуками, додавання реверберації, дублювання голосів, еквалізація, регулювання динаміки та використання звучання інших ефектів для досягнення бажаного звучання. Мастеринг: з'єднання, фінальна обробка звукового матеріалу з метою досягнення максимального якісного звукового матеріалу для представлення матеріалу слухачам.

У цій роботі ми розглянемо фінальну обробку звуку – мастеринг.

Використання аналізаторів. Аналізатор – це пристрій, який аналізує частотний спектр та відображає його графічно. Використовують його при роботі з референсом, щоб дізнатися яких частот забагато або не вистачає.

Головна мета використання аналізатору при мастерингу – спостереження за частотним спектром композиції. На цьому етапі також виявляють дефекти, які з'явилися після зведення: шуми, клацання, імпульсні поміхи. Якщо дефекти присутні у матеріалі, його віддають на перезведення, тому що мастеринг не дасть хороших результатів. Сам процес прослуховування частот виконується у навушниках, моніторингу ближнього, середнього та дальнього полів, для розуміння чи однаково воно звучить у всіх полях. Монітори ближнього поля відповідають за деталізацію панорами та середніх частот. Монітори середнього поля відповідають за «читабельність» верхніх частот та нижньої середини. Монітори дальнього поля допомагають сформулювати уявлення про повну картинку звуку при зведенні та мастерингу композиції.

Еквалізація. На етапі мастерингу композиції невід'ємну роль виконує еквалайзер. В усіх типах музичних файлів залишаються шуми, які виходять за поріг чутності людини (20 Гц – 20к Гц). Тому виконується метод «фільтрації», який відсікає звуки нижче та вище середнього людського порогу чутності частот. Наступним кроком у еквалізації є частотне доведення композиції до схожості з референсом. У цьому процесі все виконується індивідуально, тому немає сенсу писати щось про детальну роботу еквалайзера, крім роботи з аналізатором.

Компресія. Особливістю компресії на стадії мастерингу полягає у тому, що при звуженні динамічного діапазону створюється щільність звучання композиції. За рахунок цього гучність стає вищою. В загальному на етапі компресії використовують компресор типу VCA з більшою можливістю налаштувань. При компресії зазвичай використовують Ratio 4:1, 3:1. Але якщо використати такі значення співвідношення у мастерингу, це зіпсує динаміку, тому вживають Ratio зі співвідношенням 1,5:1 – 2:1 із повільною атакою, щоб пропускати транзйєнти звуку.

Розширення стереобазы. Розширення стереобазы використовується для створення об'ємності та більшої ширини звучання композиції. Виконується така робота за допомогою плагінів, наприклад Exiter.

Exiter – це прилад, який об'єднує у своєму потенціалі динамічний еквалайзер, фазову модуляцію та синтез гармонік на високих частотах. Самий відомий ексайтер влаштований у програму iZotope Ozone. Але головною проблемою розширення стереобазы – фазові спотворення. Почути їх можна, якщо прослуховувати у режимі моно звуку. Для слідкування за фазою існує плагін Correlator. Для вирішення проблеми треба знайти доріжку із спотвореною фазою та перевернути її.

Рівень гучності. Встановлення рівня гучності – завершальний етап мастерингу. Він включає у себе доведення композиції до максимального рівня та подальше використання лімітеру. Шляхом налаштування, нормалізації та компресії підіймається рівень гучності до

максимального. Limiter – це прилад, який працює за принципом компресора з високими показниками Ratio. Якщо компресор слугує для динамічної обробки, то лімітер працює як обмежувач звуку. Проблемою використання лімітеру є його сильна компресія, якою можливо спотворити всю композицію.

Рівень гучності вимірюється у LUFS (Loudness Units Full Scale). Різні стримінгові платформи, YouTube, Spotify мають свій рівень гучності, перевищивши який файл буде компресуватися до потрібного рівню, тому використовуючи лімітер та аналізатор потрібно довести композицію під потрібний рівень.

Висновки. Мастеринг – процес доведення композиції до фінального стану. Він є процесом обробки, під час якого виправляються огріхи, допущені при записі аудіодоріжок та їх зведення в єдину композицію. У процесі мастерингу застосовуються ті ж самі плагіни або пристрої, що і при зведенні матеріалу, але з більш гнучкими налаштуваннями. Розширення функціоналу частотних та динамічних обробок додають більшої точності в роботі зі звуком, але також можуть спрацювати навпаки. Використання частотної, динамічної та просторової обробок знаходиться на іншому рівні розуміння звукового образу, тому тільки досвідчений звукорежисер може правильно виконати мастеринг.

*Мілевська Вікторія Володимирівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СУЧАСНІ НАПРЯМИ МІЖКУЛЬТУРНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА

Протягом історії людства співробітництво і комунікації між представниками різних народів і культур відігравали важливе значення у суспільному житті. І сьогодні процеси людської діяльності, пов'язані зі обмінами між громадянами різних країн, залишаються важливими.

Міжкультурні відносини – надзвичайно складне й багатогранне явище, яке у сучасній науці досить важко точно визначити. Сучасні міжнародні відносини у сфері культури пов'язані з різноплановими контактами державних і недержавних суб'єктів, що представляють різні країни світу щодо обміну досягненнями та інформацією про них у галузях освіти, науки, мистецтва, літератури тощо [2].

На думку О. Бучковської, соціальні, політичні й економічні зміни, що відбуваються в останні роки у світовому масштабі, зумовили збільшення міграції народів, їх переселення, змішання рас та етносів. У результаті цих процесів дедалі більше людей долають зокрема культурні бар'єри, які раніше їх розділяли. Формуються нові явища культури, стираються межі між своїми та чужими культурними особливостями завдяки налагодженню нових комунікаційних зв'язків. Із середини ХХ століття майже всі етнічні спільноти відчувають вплив як культур інших народів, так і ширшого суспільного середовища, що існує в окремих регіонах і у світі загалом. Це відбилося в культурних обмінах та прямих контактах між державними інститутами, соціальними групами, суспільними рухами й окремими індивідами різних країн та культур [1, с. 85].

Міжкультурні відносини пов'язані зі співробітництвом державних і недержавних суб'єктів, які виступають представниками різних країн та народів світу. Реалізація таких відносин забезпечується через обмін інформацією у галузі науки, освіти, мистецтва, культури та креативних індустрій. Міжкультурне співробітництво забезпечуються різними типами учасників міжнародних відносин. Суб'єктами міжкультурних відносин є діячі культури, майстри народних промислів, представники креативних індустрій, культурні організації та установи, уповноважені державні інституції (міністерства культури, культурні центри і фонди), спеціалізовані міжнародні організації.

Недержавні суб'єкти міжнародних культурних відносин здійснюють свою діяльність незалежно і автономно, керуючись інтересами власної професійної діяльності. Втім, держави

світу сприяють розвитку, координації і контролю змісту і характеру культурних відносин. Світова практика міжнародних відносин зводиться до об'єднання зусиль держав світу у спеціалізовані міжнародні організації (ООН, ЮНЕСКО), для здійснення міжнародних відносин та міжкультурного співробітництва.

Н. Ржевська зазначає, що зважаючи на те, що культурне співробітництво є самостійним компонентом міждержавного співробітництва, який сприяє державі досягати конкретних зовнішньополітичних цілей, його реалізація можлива завдяки тісному симбіозу функціонування традиційних дипломатичних представництв та спеціальних культурних установ. Безперечно, що ці спеціальні установи (фонди, організації), вирішуючи завдання інтенсифікації культурної взаємодії, опосередковано сприяють і вирішенню політичних завдань. Зважаючи на це, культурні інституції повинні отримувати всебічну підтримку від держави, зокрема – матеріально-технічне та кадрове забезпечення. Варто відзначити, що для формування позитивного іміджу держави доцільно використовувати широкий спектр форм культурного міжнародного співробітництва – форуми, фестивалі, гастролі провідних творчих колективів, виставки, ярмарки, дні національної культури. У процесі їх організації представники дипломатичних установ мають сприяти вирішенню організаційних аспектів (оформлення документів, ведення переговорів із владними органами країни перебування), а співробітники культурних фондів повинні опікуватися їх змістовним компонентом [4, с. 88].

На думку О. Кучмій, учасників міжнародних культурних відносин доцільно поділити на рівні етнічний, національний та цивілізаційний. Етнічний рівень взаємодії культур характерний для відносин між локальними етносами, історико-етнографічними, етноконфесійними та іншими спільнотами. На національному рівні взаємодії регулятивні функції значною мірою виконують державно-політичні структури. Цивілізаційний рівень взаємодії набуває спонтанно-історичної форми. Однак на цьому рівні можливі найбільш істотні результати в обміні духовними, художніми, науковими досягненнями. В повсякденній практиці спілкування країн і народів світу частіше за все перетинаються процеси і відносини, характерні для всіх трьох рівнів взаємодії [3, с. 54].

Отже, міжкультурне співробітництво держав світу здійснюється на національному, регіональному та глобальному рівнях. Головними напрямками такого співробітництва є формування позитивного іміджу держави, підтримка міжнародної репутації, розвиток внутрішньої і зовнішньої політики, збереження національної культурної самобутності та ідентичності.

Література

1. Бучковська О. Ю. Розвиток міжкультурного співробітництва в умовах глобалізаційних перетворень. *Культура України*. 2014. Вип. 47. С. 82–90.
2. Види та форми міжнародних відносин. URL: <https://bit.ly/3FQlw4G> (дата звернення: 25.09.2023).
3. Кучмій О. П. Міжкультурні комунікації: структура і динаміка процесів. *Культура народів Причорномор'я*. 2003. № 37. С. 53–56.
4. Ржевська Н. Ф. Культурна дипломатія України: сучасний стан та перспективи. *International relations, part «Political sciences»*. 2018. С. 87–99. URL: http://journals.iir.kiev.ua/index.php/pol_n/article/view/3377/3055 (дата звернення: 22.09.2023).

СУЧАСНИЙ ДИЗАЙН МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЙ

Сучасний експозиційний дизайн – динамічна і важлива галузь дизайну, яка вдало поєднує в собі мистецтво, технологію, інновації та культурний контекст.

Дизайн виставки – один із найвпливовіших інструментів керування у процесі набуття глядачем нового досвіду в галереях, музеях, артцентрах. Експонати здійснюють вагомий вплив на розвиток суспільно-політичної, історико-культурної, освітньої та інших галузей.

Створення музейної експозиції повинно здійснюватися за попереднім проектуванням. Дизайнер має врахувати всі технічні, наукові, художні аспекти завдання й запропонувати вдале рішення для представлення експонатів. Залежно від тематичного спрямування виставки, до кожного етапу проектування мають бути залучені й інші фахівці: куратори, мистецтвознавці, менеджмент.

Однією з найпоширеніших тенденцій сьогодні є створення інтерактивних зон. Такий прийом робить експозицію більш цікавою для глядача й дозволяє йому «стати частиною» тієї чи іншої історії.

Американський музей природної історії – один із найвідоміших у світі в сфері наукової і культурної діяльності. Способи представлення експозиції в ньому є досить оригінальними й різноманітними: тематичні електронні кіоски, локальні віртуальні середовища, створені за допомогою сенсорних і проєкційних екранів, плазмових панелей, поліекранів, спеціально виготовлені й вбудовані в експозицію модулі, що поєднують механічні й електронні елементи (наприклад, механічна штанга з двигунком-показчиком, який під'єднаний до комп'ютера; керувати такою конструкцією може навіть дитина).

ExperienceMusic Project (музей музики в США) – одна з найдивовижніших і оригінальних споруд, побудована за проєктом відомого архітектора Френка Гері. Конструкція не має точних форм, рівних стін і стель. Задум автора полягав у тому, щоб будівля символізувала пластичність та енергію музики. Металеві блискучі хвилі різного кольору відображають дух творчості. Гра кольору на фасадах будівлі доповнює образ пластичності музики. Зорову ілюзію нових форм створює поєднання фіолетового з відтінками срібла й золота.

Експозиції музею розповідають про талановитого рок музиканта Джимі Хендрікса. В музеї представлено більше 80000 експонатів: костюми, музичні інструменти відомих виконавців, фото й аудіо архіви. Experience Music Project – інтерактивний центр, в якому відвідувачі можуть не лише ознайомитися з творчістю легендарних виконавців, але й записати пісню в одній з дванадцяти студій, спробувати зіграти на музичних інструментах, дотримуючись електронних інструкцій й навіть виступити перед віртуальними глядачами [1].

В Україні, у м. Вінниця, триває процес створення «Музею Мужніх». Представлені експонати «розповідатимуть» відвідувачам про події Революції Гідності й російсько-української війни. В основі проєкту – інтерактивна експозиція: музей «говоритиме» голосами захисників, волонтерів, медиків, переселенців... Наразі вже триває збір відеоінтерв'ю та різноманітних свідчень очевидців.

Великий обсяг інформації буде представлено в цифровому форматі за допомогою спеціальних мультимедійних боксів – архівів пам'яті. Також за проєктом передбачено розміщення стел з мультимедійними екранами. Концепція передбачає створення окремої зали, яка має бути облаштована для проведення тематичних лекцій, показів кінострічок, наукових зустрічей, тощо [2].

Експозиційний дизайн у музейній сфері сьогодні вже став правилом гарного тону. Середовище є основною складовою в сприйнятті інформації, її інтерпретації, інтенсивності пізнання й розуміння змісту експозицій. Тому, можна стверджувати, що експозиційний дизайн

виконує комунікативну функцію й здійснює вагомий вплив на формування особистого бачення з певної теми.

Література

1. Музеї США URL: <https://www.nhm.ac.uk/> (дата звернення: 12.10.23).
2. Створення «Музею Мужніх» у Вінниці. URL: <http://surl.li/mbmbw> (дата звернення: 12.10.23).

*Остренко Руслан Вадимович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА ЯК РЕВОЛЮЦІЙНА МУЗИЧНА ТЕХНОЛОГІЯ

Розвиток технологій у сучасному світі здійснив революцію в усіх сферах людського життя, включно з музикою. Музичне виробництво та створення музики у XX та XXI століттях зазнали значного прогресу по відношенню до музики як розваги та музики як індустрії.

Одним з важливих видів на сучасній музичній сцені є електронна музика з її численними жанрами та піджанрами. Серед незліченних легенд електронної музичної сцени такі імена, як Джон Кейдж, Карлхайнц Штокхаузен та Елвін Люсьє, які розпочали еру електронної музики.

Наприкінці 70-х – на початку 80-х років XX століття з'явився жанр «синті-поп», домінуючим інструментом якого став клавішний синтезатор. Цей жанр зазнав значного впливу таких музикантів, як Ultravox з альбомом Hiroshima Mon Amour (1977), Depeche Mode з альбомом Dreaming of Me (1980) та New Order з альбомом Ceremony (1981). Серед інших ключових виконавців були Eurythmics, Duran Duran, Yazoo та Spandau Ballet.

Згодом «синті-поп» став популярним у всьому світі, з'явилися нові багатообіцяючі виконавці, такі як канадські Rhyme і Men Without Hats, німецькі Propaganda, Sandra і Modern Talking, швейцарський Iero і бельгійський Tereх. Синтіпопзвучання стало визначальною рисою італійського «диско». Клавішні синтезатори поширились і на «хеві-метал» рок-гурти, які почали використовувати їх у своїй музиці.

Електронні інструменти та ефекти сприяли появі ще одного напрямку – «ню-вейв» (New Wave). «Нью-вейв» – напрям популярної музики кінця 1970-х – початку 1980-х років, що отримала свою назву від французького фільму «Нова хвиля» кінця 1950-х. Ця відома класифікація була визначена на протигагу «панку» (який, як правило, був більш сирим, грубим і політичним) і мейнстримному «корпоративному» року (який, як правило, був більше схожий на рок). Основні принципи ню-вейву були такими ж, як і в панку: будь-хто міг заснувати гурт, але артисти ню-вейву, що перебували під впливом легкої попмузики 1960-х і моди 1950-х, мали комерційну перевагу над такими «абразивними» виконавцями.

Музика «нової хвилі» охоплювала широкий спектр піджанрів. У США нову музичну сцену очолила група «В-52» (м. Афіни, штат Джорджія). Гібридна танцювальна музика, що поєднувала гармонії та вокальні експерименти характеризує такі жіночі гурти як «Йоко Оно», Blondie, The Cars, Divo та Talking Heads.

Крім того, важливим для 1980-х років був винахід цифрового інтерфейсу музичних інструментів (MIDI). Це технічний стандарт описав та стандартизував протокол зв'язку, цифровий інтерфейс та електричні роз'єми між різними електронними музичними інструментами, комп'ютерним програмним забезпеченням та іншими відповідними аудіопристроями для запису, редагування та відтворення музики. MIDI стандарт, який спочатку був результатом співпраці між такими великими виробниками, як Sequential Circuits, Oberheim і Roland і, до яких пізніше приєдналися й інші учасники, зокрема Yamaha, Korg і Kawai, був завершений в 1983 році. Ця технологія значно полегшила розробку суто електронного звуку, дозволяє дистанційно активувати будь-який пристрій у студії одним натисканням клавіші, рухом коліщатка, педалі або командою з мікрокомп'ютера. Кожен інструмент реагує відповідно до умов, заданих композитором і це відбувається синхронно. MIDI-інструменти та програмне

забезпечення дали багатьом студіям та окремим виконавцям потужний контроль над складними інструментами. Акустичні звуки були ре інтегровані в студію за допомогою семплів та інструментів на основі семплів, що, в свою чергу, зробило створення електронної музики більш доступним.

Саме це вплинуло на появу «сінт-попу» – піджанру електронної музики, широкий успіх якого тривав протягом усього десятиліття 1980-х років, а такі видатні виконавці, як Pet Shop Boys, Erasure та Communards, наблизили його до танцювальної музики. Так само 1980-ті роки, значною мірою, визначилися розвитком і зростанням популярності електронної танцювальної музики (EDM) та її піджанрів, таких як «хаус», «техно», «ейсід-хаус» і «транс».

На електронну музику 2000-х і 2010-х років сильно вплинув технологічний прогрес, а також винахід і доступність комп'ютерних технологій і музичного програмного забезпечення. Нове тисячоліття стало свідком багатьох технологічних інновацій, таких як CD та DVD, що замінили вінілові платівки, а також інших супутніх продуктів, таких як цифрова аудіо робоча станція (DAW) Ableton Live (2001) та студійна емуляція Reason (2000). Ці пристрої запропонували менш складну, більш економічно вигідну і життєздатну альтернативу традиційним апаратним студіям, уможливили, отже, створення високоякісної музики навіть на портативному комп'ютері. Ableton Live, зокрема, вважається однією з перших музичних програм для автоматичного відтворення пісень і широко використовується діджеями для шоу та інших живих виступів, а також для створення, запису та мастерингу записів.

Популярність електронної музики та її піджанрів стрімко зростала протягом першого десятиліття XXI століття, а такі музиканти та продюсери, як Девід Гетта, Daft Punk, Tiësto та Skrillex, здобули міжнародне визнання. Есі провідні діджеї регулярно виступали на найбільших стадіонах США (переважно в Лос-Анджелес) та Європи. З'явилися масштабні комерційні фестивалі та вечірки, такі як Tomorrowland у Бельгії, Weekend Festival в Естонії, Ultra Music Festival у Флориді та Electric Daisy Carnival у Лас-Вегасі.

Станом на сьогодні, і особливо у 2023 році, індустрія електронної музики, схоже, знову переживає бум, навіть після величезних фінансових втрат у 2020 році. Вартість індустрії зросла загалом у 16 країнах, переважно завдяки збільшенню частки ринку у Великій Британії та Німеччині. Крім того, кількість записів електронної музики збільшилася на 18%, продажі у фізичному форматі зросли вперше за 20 років, а доходи артистів і діджеїв збільшилися на більш як на 100%. Майже, протягом століття електронна музика перетворилася на один з найпопулярніших музичних жанрів, що охоплює понад 300 піджанрів.

*Пануша Дар'я Олегівна,
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЗВУКОВЕ ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» ЗА МОТИВАМИ П'ЄСИ ІВАНА ФРАНКА В НАЦІОНАЛЬНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

П'єса «Украдене щастя» була написана Іваном Франком у 1893 році і за час свого існування вона безліч разів була поставлена у театрах України та має декілька оперних версій та кінотворів за своїми мотивами. Першою постановка «Украдене щастя» відбулась у Львові в режисурі Костя Підвисоцького на сцені «Руської бесіди» в листопаді 1893 року, в якій образ Гурмана зіграв батько Леся Курбаса – Степан Янович. До кінця 1893 року цю ж п'єсу окрім Львова було представлено ще у 12 містах Галичини і в кожному вона мала шалений успіх. На початку лютого 1904 року Іван Карпенко-Карий поставив «Украдене щастя» на сцені театру «Бергонь» у Києві.

П'єса багато років йшла на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Перша постановка відбулась у 1940 році у постановці Гната Юри, з Наталією Ужвій, Амвросієм Бучмою, Віктором Добровольським у головних ролях. У 1956 році у

виставі грали Дмитро Мілютенко, Михайло Задніпровський, Галина Яблонська. 1979 році режисер Сергій Данченко поставив «Украдене щастя» з Богданом Ступкою в ролі Миколи. До 100-літнього ювілею театру у 2020 році режисер-постановник Дмитро Богомазов поставив нову версію знаменитої п'єси

В даний час п'єса «Украдене щастя» йде у Київському національному академічному молодому театрі та Київському академічному театрі «Золоті Ворота». У Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки режисер Євген Храмцов поставив свою версію п'єси Івана Франка, а над звуковим оформленням пощастило працювати авторці даного дослідження.

Для музичного оформлення вистави авторкою було обрано творчість українського гурту «ДахаБраха», оскільки вона відповідає стилістиці нової вистави. Музичний стиль гурту визначається учасниками, як «етнохаос», що підкреслює «хаотичне» поєднання різних етнічних складових. Гурт використовує українські та кримськотатарські народні пісні, що записані учасниками гурту та їхніми викладачами і колегами-фольклористами у фольклорних експедиціях по різних регіонах України. Пісні, виконувані в автентичній манері, поєднуються зі звучанням широкого ряду інструментів із різних куточків світу, це гра в різні музичні жанри: мінімалізм, хіп-хоп, соул, блюз.

З репертуару гурту для вистави було взято наступні треки: «Весна», «Ванюша» (з альбому «На межі» 2009 року) та трек «Слена» (альбом «На добраніч» 2006 року). Ці теми частково повторюються і дещо видозмінюються впродовж вистави, але безумовно створюють потрібну атмосферу між фолком і сучасністю, як того бажав режисер і відповідають стилістиці, що не «ріже вухо». До прикладу трек «Весна» є темою кохання Анни та Михайла. Вперше, коротким фрагментом, він з'являється в сцені, де Гурман приходять в хату до Анни та Миколи і вони з Анною лишаються наодинці. Тоді Анна в діалозі випадково дає Гурману крихітну надію на все ще взаємність його почуттів. А коли Михайло отримує повноцінне зізнання Анни в коханні до нього і в них стається інтимна сцена возз'єднання. Обрання треку «Весна» як теми кохання обумовлений тим, що він має мінорний окрас і загалом звучить хоч і м'яко але доволі тривожно, що заздальгідь наштовхує глядачів на думку про приреченість їх почуттів.

Окрім треків відомого гурту при створенні звукової картинки мною також було використано технічні можливості майданчика (підвісні мікрофони з процесором ефектів), шуми (атмосфера села, гавкіт собак), створення персональної схеми вистави на пульті, де було досягнуто ефекту віддаленого простору для сцени з музикантами на площі та для створення особливого ефекту запаморочення для сцен з Миколою, де він усвідомлює зраду дружини Анни. Це дозволило підтримати напругу у відповідних сценах і максимально точно розкрити глядачу внутрішній стан персонажа.

Семехіна Аліна Олександрівна,
*магістрантка ННІМ «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва»
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*

ТРАНСКРИПЦІЇ ТВОРІВ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ ДЛЯ БАНДУРИ

Астор П'яццолла – видатний аргентинський композитор ХХ століття. Він відомий на своїй батьківщині як «El Gran Astor», що в перекладі означає «Великий Астор». Народився композитор у невеликому аргентинському курортному містечку Мар-дель-Плата, але у дитинстві жив у Нью-Йорку, де захопився джазом та кінематографом, що вплинуло на його музичну творчість. Серед його вчителів – видатні музиканти свого часу: аргентинський композитор Альберто Хінастера та французька музикантка Надя Буланже, яка й спрямувала творчі пошуки молодого музиканта, порадивши сконцентрувати увагу на інтерпретації жанру танго.

Танго у творчості А. П'яццолли – не побутовий танець, а розлога інструментальна композиція, що має в основі його жанрові прообрази, а тому називається *tango nuevo* – «нове танго». Композитор видозмінив традиційний латиноамериканський танець, додавши до нього елементи класичної музики та джазу. Він використовував у танго складні гармонії, нестандартні форми та ритми, роблячи його більш експериментальним і сучасним. Не можна не відзначити глибоку емоційність, експресивність і драматизм музики А. П'яццолли, хоча його танго охоплюють широкий спектр почуттів – від суму та меланхолії до радості й піднесення. Композитор написав 300 танго, його улюблений склад для їх виконання включав бандонеон, скрипку, фортепіано, електрогітару й контрабас. А. П'яццола відомий не лише як композитор і диригент, а й інструменталіст – виконавець на бандонеоні та акордеоні. Саме ці інструменти стали своєрідним тембровим знаком нового танго.

Музика А. П'яццолли користується популярністю у музикантів і слухачів, а тому часто перекладається для різних інструментів й ансамблів. Автор сам здійснював аранжування своїх творів для квартетів і оркестрів, а також для фортепіано, гітари, саксофону та інших інструментів. Традиції А. П'яццолли було продовжено іншими музикантами, і на сьогоднішній день ми маємо величезну кількість транскрипцій його танго для різних виконавських складів. Бандура також не стала виключенням. І хоча іноді складно уявити музику танго, що звучить на цьому народному інструменті, однак українським виконавцям вдалося зробити цікаві бандурні транскрипції низки творів А. П'яццолли. Перекладами творів композитора для бандури займався М. Шумський, який зробив транскрипції п'єс «*Chau Paris*», «*Tzigane tango*», «*Pigmalion*», «*Rio Sena*», «*Contrastes*» та ін. Проте найвідоміші твори композитора – «*Oblivion*», «*Libertango*» та «*Насе 20 años*» – переклали для бандури О. Герасимюк та Л. Коханська. На прикладі останнього твору розглянемо особливості транскрипції музики А. П'яццолли для бандури з точки зору її технічного втілення.

Для того, щоб найкраще передати задум композитора у танго «*Насе 20 años*» («20 років тому»), бандуристу необхідно використовувати кілька технічних прийомів. При виконанні часто використовується «перекидка», коли ліва рука грає зверху в основному ряді струн, що дозволяє захопити більший діапазон інструменту і передати необхідне відчуття діалогу. Ліва рука відповідає й за басову партію. Важливим для створення художнього образу є чітке звучання акомпанементу та мелодії твору, де мелодія – на першому місці. Оскільки бандура, на відміну від фортепіано, не має педалі для заняття звуку, тому важливо прикривати деякі струни під час гри, щоб уникнути гулу, що утворюється через їхню вібрацію. Вправний бандурист робить це непомітно, не привертаючи зайву увагу слухачів та не відволікаючи їх від звучання музики. За допомогою динамічних відтінків та сили щипка передається характер твору, для цього необхідна максимальна концентрація уваги музиканта. Треба й не забувати і про агогічні відхилення, які підкреслюють характер музики танго. Щоб якнайкраще інтерпретувати твір «*Насе 20 años*» на бандурі, треба охопити увесь діапазон інструмента, що передбачає високу майстерність музиканта та абсолютне володіння виконавською технікою. І хоча авторська версія танго «*Насе 20 años*» доволі суттєво відрізняється від його бандурної транскрипції, музика А. П'яццолли не втрачає своєї виразності, а завдяки новим фарбам набуває нового, оригінального звучання.

*Скляр Олександр Олександрович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПОТЕНЦІАЛ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ ДЛЯ ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХОЕМОЦІЙНОГО СТАНУ СОЦІУМУ

В сучасних умовах глибоких соціокультурних змін, російсько-української війни та високого темпу зміни суспільних настроїв, з урахуванням ролі і значення сфери культури в соціально-економічному розвитку країни, актуальним є здійснення оцінки соціальної активності населення. І саме визначення ролі Будинків культури як впливового елементу соціокультурного середовища. Ця проблематика належить до актуальних напрямів досліджень у галузі культурології, соціології та культурної антропології. Для повного розуміння важливості та функціонального значення Будинків культури в сучасному суспільстві необхідно вивчити їхній внесок у розвиток соціокультурного простору.

Будинки культури, у своєму історичному контексті, виникли як центри, спрямовані на розвиток та підтримку культурних та творчих ініціатив, а також на забезпечення доступу до культурних цінностей для різних груп населення. Поняття «Будинок культури» сучасні дослідники визначають як: заклад культури, який здійснює соціально-культурну діяльність, своєрідний культурний та освітній центр селища, малого міста або району; культурний заклад, діяльність якого керується органами місцевого самоврядування [2, 252]; клубний заклад, центр культурно-масової та просвітницької діяльності, у якому створені відповідні умови для місцевих мешканців для ознайомлення із сучасними напрямками культури (художні виставки, концерти, творчі зустрічі, фестивалі, конкурси та ін.), популяризації різноманітних видів людської діяльності, що сприяють розвитку культури, духовності та творчих здібностей індивідуумів, а також регіональної культури [1, 177].

Війна призвела до значних викликів у нашій країні, значної частини руйнувань Палаців мистецтв, бібліотек, дитячих дозвіллевих установ, але водночас вона сприяла об'єднанню населення для досягнення спільної мети – Перемоги над окупантом. І у цьому контексті Будинки культури в значній мірі виступили консолідаторами волонтерського руху, створили фронтові філармонії, також долучилися до надання підтримки Збройним Силам України та цивільному населенню.

Культура виступає як засіб м'якої сили і має значний потенціал для відновлення психоемоційних депресивних станів населення, взаємодопоміжності родин постраждалих від війни, внутрішньо переселених осіб, об'єднані спільною бідною створюють умови для підтримки своїх рідних на фронті.

У поточний період культурні установи та Будинки культури, Палаці мистецтв трансформуються в місця, де завдяки арттерапії надається фахова допомога постраждалим та внутрішньо переміщеним особам, а також ці заклади стають центрами для волонтерської та гуманітарної діяльності.

У сучасних умовах управління та регулювання діяльністю Будинків культури, визначено основним пріоритетом:

- забезпечення умов захищеного перебування;
- створення укриттів та збереження життя співробітників та населення;
- збереження культурної спадщини як матеріальної, так і нематеріальної;
- комплекс заходів щодо опору гібридним впливам агресора на свідомість громадян;
- проведення контр інформаційної політики серед населення, поширення ідеї національного культурного продукту та підтримка патріотизму;
- збереження і популяризація культурних цінностей, пропагування волонтерської діяльності та активну участь в ній.

Основними заходами для реалізації вищезазначених концепцій є організація благодійних заходів з метою залучення фінансових ресурсів на потреби та підвищення

морально-бойового духу військових. Ці заходи включають виставки, аукціони, концертні виступи, фестивалі та інші події.

Діти не залишаються осторонь, і їм пропонуються інтерактивні ігри, вікторини, танці, руханки тощо. Також важлива організація патріотичних заходів, відзначення державних свят з метою підтримки патріотичного настрою громадян. Нерідко Будинки культури стають місцем вшанування полеглих героїв.

Із важливих документів, що визначають організаційно-правові засади, структуру та фінансово-господарську діяльність Будинків культури в сучасних умовах є Наказ МКІП від 28.06.2023 № 349 «Про затвердження Методичних рекомендацій щодо роботи закладів культури на підконтрольній Україні території з урахуванням безпеки відвідувачів» [6].

Додатково, в контексті діяльності закладів культури, зокрема Будинків культури, виникла потреба в реалізації політики деколонізації та декомунізації, яка регулюється Законами України «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії» [4] і «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» [5].

У поточний момент передбачається відповідне часове вікно для проведення інвентаризації бібліотечних колекцій, програм, присвячених значущим історичним подіям, тематичних заходів, методичних розробок та інших активностей. При цьому необхідно дотримуватися діючого законодавства та керуватися рекомендаціями Міністерства культури та інформаційної політики та Українського інституту національної пам'яті щодо об'єктів культурної спадщини, пов'язаних із історією та культурою російської федерації і СРСР.

Роль Будинку культури під час війни є надзвичайно важливою та багатогранною. Вони впливають на психологічну підтримку населення, збереження культурної спадщини, розвиток соціокультурних ініціатив та міжнародну співпрацю. Дослідження цієї теми сприятиме кращому розумінню ролі БК у військовому контексті та розробці ефективних стратегій їхньої підтримки в умовах конфлікту.

Література

1. Культура України. Серія: Культурологія : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 64. 238 с.
2. Eesti entsüklopeedia. 12. köide: Eesti A–Ü. (2003). A. Raukas (Peatoimetaja). Tallinn : Eesti Entsüklopeediakirjastus.
3. Donahoe B., Habeck J. O. Reconstructing the House of Culture: Community, Self, and the Makings of Culture in Russia and Beyond. Oxford: Berghahn Books, 2011.
4. Закон України «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії» від 15.06.2023. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-20#Text> (дата звернення: 24.09.2023).
5. Закон України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» від 27.07.2023, URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/317-19#Text> (дата звернення 24.09.2023 р.)
6. Наказ МКІП від 28.06.2023 р. № 349 «Про затвердження Методичних рекомендацій щодо роботи закладів культури на підконтрольній Україні території з урахуванням безпеки відвідувачів», URL: https://mcip.gov.ua/wp-content/uploads/2023/06/nakaz_349.pdf (дата звернення 24.09.2023 р.)

Слабошницька Анна Андріївна,

магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРАВИЛА ТА ПРИНЦИПИ ВИКОРИСТАННЯ МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ В ГРІ

Виникає головне питання: як правильно використовувати музику у грі? Існує багато різних способів використання музики в іграх. Найпоширенішим є використання, мабуть, для створення настрою та завдання тону для загальної гри. Тоді розширенням цього, можливо, є

використання музики для налаштування сцени. Розповідь історій також є ключовим у певних іграх, і музика, безумовно, відіграє ключову роль у підтримці сюжетної лінії. А потім, як частина цього або окремо від будь-якої конкретної історії, можливо підкреслення ключових моментів та використання музики, щоб допомогти зробити це. У більш загальних рисах музика слугує для того, щоб зацікавити, захопити, розважити і допомогти геймера рухатися в грі. Отже, розглянемо кожен з цих елементів більш детально:

Використання музики для створення настрою в грі. Ігри зазвичай створені для того, щоб перенести гравця в інший світ і сховатися від реального. Для людини є важливим етап переходу в іншу «зону», а музика дійсно допомагає в цьому. У деяких випадках мова може йти лише про створення невимушеної та веселої, атмосфери для підняття настрою.

Як створити розуміння «знаходження» в грі. Деякі ігри мають на меті, щоб гравець дуже чітко відчував, що знаходиться в грі, і один із способів зробити це - використовувати досить знайомий ретро-аркадний стиль музики, наприклад як у відомій багатьом грі SuperMario. Це «ігрове» відчуття та звук часто досягається за допомогою, так званої музики в стилі chiptune/8-bit або 16-bit. «Чиптун (*chiptune*) – електронна музика, синтезована в реальному часі аудіочипом комп'ютера або ігрової приставки (зазвичай ранніх поколінь), а не набором музичних семплів, записаних з аудіо-пристроїв» [1]. Іноді це використовується для поєднання та підтримки піксельного зображення, яке використовується в іграх. Для деяких людей такий стиль викликає приємне відчуття ностальгії, а іншим це просто допомагає зробити очевидним перебування в грі. Це пов'язано з такими почуттями як веселощі, радість, відчуття розваги, що поєднуються з аркадним типом музики та візуальних зображень.

Оформлення сцени. Цей процес схожий на створення настрою, за винятком того, що в грі ви часто перебуваєте в певному місці, наприклад, на пляжі, у космосі, в лісі тощо, а музика допоможе відобразити настрої та почуття, пов'язані з цими місцями. Тож завдання музики — допомогти гравцю запам'ятати сцену і викликати асоціативне мислення.

Наприклад, у грі Skyrim перед нальотом дракона на селище починається характерна мелодія, що готує гравця до бою. Або у грі Assassin's Creed: BlackFlag підпливаючи на кораблі до острова музика змінюється. Отже, гравець розуміє, що наближається нова локація або сцена.

Підтримка розповіді. Для певних типів ігор розповідь дуже важлива. Іноді вона пропонує контекст для решти гри, а іноді історії та персонажі становлять основну частину гри. Рольові ігри та ігри візуальних новел також досить сильно покладаються на музику для підтримки сюжетних ліній і персонажів. Часто кожен персонаж матиме власну спеціальну мелодію, яка відтворюватиметься, як вони з'являються у грі, і яка також може розвиватися разом із ними.

Наприклад у популярній візуальній новелі для смартфонів RomanceClub за допомогою фонових саундтреків відображаються емоції та настрої персонажа, а також різні сцени, в залежності від вибору гравця.

Підкреслення ключових моментів у грі. Ще одне чудове використання музики – допомогти підкреслити ключовий момент у грі або під час досягнення певного рівня в грі. Наприклад, бої з босами зазвичай мають досить захоплюючу музику, створену спеціально для цих моментів. Зазвичай вони створені для відображення відчуття інтенсивності, невідкладності та небезпеки. Або, наприклад, закладка бомби в грі CS 2 (CounterStrike 2). Музика різко змінює настрої на тривожний і гравець розуміє, що бомба заведена і потрібно були на сторожі та слідкувати за часом.

Підтримка загального інтересу до гри. Однією з ролей музики в грі є завдання підтримувати інтерес гравця. Це означає, що музика має запобігти нудзі, заохочувати участь, підтримувати гравця в правильному настрої та стані продовження ігрового процесу. Деякі розділи в грі не обов'язково повинні мати музичний супровід, але є моменти, де він необхідний – наприклад, область параметрів меню, розділ кредитів та поінтів, деякі ігри мають область карти тощо.

У цих місцях музика може допомогти підтримувати відчуття потоку і рух «Найпростішим видом композиційного зв'язку послідовних сцен є поширення музичної фрази на кілька різних за змістом сцен. Музика - це об'єднуюча лінія, яка завдяки єдиному характеру вираження і єдиному звуковому розвитку узагальнює різні сцени і підкреслює їх зв'язаність»; «музика об'єднує і більш складні сцени, причому в музичних фільмах, де музика виступає у власній ролі»; «не можна забувати, що музика в своїй суті більш неперервна, ніж зоровий шар фільму. Стрибки, які настільки часто і несподівано практикуються в зоровій сфері фільму, були б абсолютно нестерпними для глядача у музиці» [2, 248].

Отже, звукове оформлення сучасних ігор має величезний арсенал функцій і прийомів, здатних виконувати велику кількість завдань у грі, занурюючи гравця у віртуальний світ і створюючи природну і реалістичну атмосферу ігрового світу. Завдяки звуковим ефектам віртуальний світ «оживає» і змушує гравця повністю повірити в дію, що відбувається на екрані.

Література

1. Чиптюн. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B8%D0%BF%D1%82%D1%8E%D0%BD> (дата звернення: 05.10.2023).
2. Лісса Зоф'я. Естетика кіномузики / пер. з нім. А. О. Зеленіної, Д. Л. Каравкіної, 1970. С. 248–253. 445 с.

*Тарасенко Анна Олексіївна,
магістрантка Харківської державної академії культури*

ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ ВІДЕОАРТУ ТА ІНСТАЛЯЦІЙ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ФОРМ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У дослідницькому просторі, що охоплює мистецтво XXI ст. «як крок у можливе майбутнє завтра», найбільш популярними темами досліджень в останні роки постає проблематика новітніх форм сучасного мистецтва, зокрема сценічного, яке нас найбільш цікавить у дослідницькому ракурсі сьогоdnішніх змін. Акцентуємо, що виокремлене нами проблемне поле сучасного відеоарту та інсталяцій в контексті сучасних форм сценічного мистецтва ще й досі залишається вкрай нерозробленим.

Опрацювання наукової літератури з обраної нами теми дослідження сприяє зосередженню науково-дослідницької роботи в декількох напрямках. Насамперед, в історико-культурному спрямуванні нами розглядаються наукові розробки щодо контексту формування сучасних інсталяцій та відеоарту в динаміці становлення й розвитку.

Збільшення ролі тотально пануючих у нашій дійсності цифрових технологій та Інтернету, неминуче призводить до перенасичення навколишнього простору інформацією, разом з тим, виявляючи, що традиційне сценічне відображення реальності та «правди переживання» нині в сценічних формах розцінюється недостатнім. Крім того, потужний перехід на нове «кліпове» сприйняття людиною художньої дійсності, заохочує сценічні форми до пошуку незвичайних технічних та образних рішень. Про альтернативні підходи до втілення сучасних форм європейського сценічного мистецтва свідчать численні закордонні наукові публікації.

У вітчизняному мистецькому просторі звертає на себе увагу певний спектр опублікованих у виданнях (які висвітлюють креативні індустрії, аудіовізуальну й сценічну сфери) поглядів науковців як на новітню «архітектуру й світогляд», вплив та насиченість сфери розваг найрізноманітнішими формами і видами мистецтва (зокрема З. І. Алфьорової та А. М. Алфьорова) [1].

Сценічне мистецтво «без глядача – нонсенс», за загальновідомим тезисом Брехта, і залежить від сприйняття глядацької аудиторії, володіючи над нею «великою владою». Ще з подачі Є. Гротовського, що пропонує акторам взаємодію зі своїм глядачем, сценічне мистецтво

по сьогодні зіштовхується з вирішенням проблеми актуалізації перманентного випробування нових варіантів впливу на глядача та виразної з ним мистецької взаємодії.

Сучасний розвиток культурно-мистецької думки постає певною мірою «філософією комунікації» та знаходження «точок перетинів» візуального як адекватного сучасним процесам, з позицій З. І. Алфьорової та А. М. Алфьорова; С. Железняка; Г. Чміля; Б. Шумиловича та ін. [1–3].

У змістовно глибокому дослідженні-відеоінтерв'ю М. Журавель (засновник театральних фестивалів та директор культурного центру (Одеса)) «Той, хто хоче – шукає можливості», згадуючи мудрість Сократа, зосереджується на тому, що справжній театр необхідний кожній людині сьогодні, як кисень. Разом з тим, є помітною загальноконтекстна думка, що відтепер ключову роль вочевидь відіграє розвиток технологій. Відповідно, розширюючи сформульоване щодо театру, можна акцентувати: щодня людина стикається з все новим і новим аудіовізуальним контентом, що впливає на світосприйняття. Це зумовлює влучну, швидку реакцію сучасної сценічної культури, яка постає відбиттям реальності. Тож сценічні форми спрямовані на безпосередню інтерактивну взаємодію, що розмиває кордони між реципієнтом і культурно-мистецькою інформацією, зумовлюючи різні форми виробництва контенту й мистецької співпраці [4].

Аналізуючи тематичну наукову літературу, можна констатувати, що саме мистецька взаємодія з реципієнтом в ХХІ ст., виходячи на перший план як «живий контакт» з людиною, що сприймає сучасний мистецький твір, – є безумовною перевагою. Тож стало з'являються новітні форми «мистецьких контактів», зокрема відеоарт та інсталяції в контексті сучасних форм сценічного мистецтва, що потребують всебічних досліджень.

Література

1. Алфьоров А. М., Алфьорова З. І. Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст. *Культура України*. 2022. Вип. 77. С. 7–18.
2. Левченко О. Аудіовізуальні мистецтва та театр: сучасні тенденції. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah14/07.pdf> (дата звернення: 25.09.2023).
3. Діксон С. Цифровий Перформанс: історія нових медіа в театрі, танці, виставі та інсталяції. URL: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129 (дата звернення: 25.09.2023)
4. Манжалій Н. Нові території мистецтва» URL: <http://mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/> (дата звернення: 25.09.2023).
5. Luciano I.-P. Performances. Happenings, actions, events, activities, installation. Padoue : Mastrogiacommo Editore, 1978. 286 p.

Таратута Іван Костянтинович,

*здобувач навчально-наукового інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

НЕЙРОМЕРЕЖІ В РОБОТІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА

Першими в історії музичними творами, відтвореними машиною у 1951 році, стали три мелодії (GodSavetheKing, BaBaaBlackSheep і IntheMood) на комп'ютері Mark II, що створив англійський математик та криптограф Алан Тьюрінг. А вже у 1957 році професори Іллінойського університету (США) Леджарен Хіллер та Леонард Айзексон створили TheIlliacSuite – першу партитуру, написану комп'ютером. Вона була названа на честь комп'ютера ILLIAC I. У ХХІ сторіччі лише у 2010 році дослідники з Університету Малаги (Іспанія) створили програму Iamus. Це була перша програма, яка створила симфонічну композицію у своєму власному стилі [1].

На сьогодні швидкий розвиток штучного інтелекту призвів до появи програм, які за заданими параметрами здатні як створювати музичні твори, так і генерувати голос та

редагувати аудіозаписи. Кожна з аудіонейромереж працює за власним алгоритмом або має притаманні тільки їй особливості [2].



Рис. 1. Класифікація аудіонейромереж

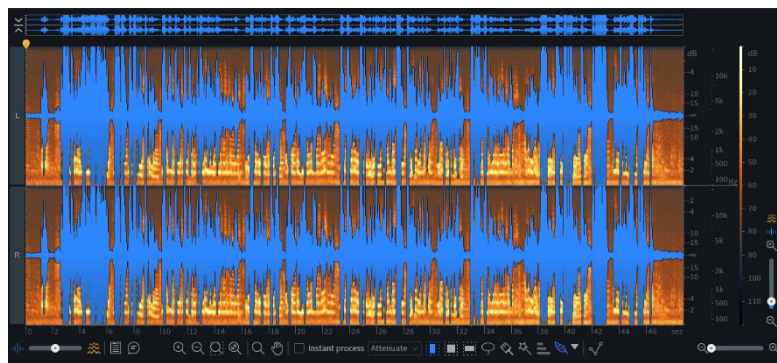
Таблиця 1

Назви та розробники аудіонейромереж

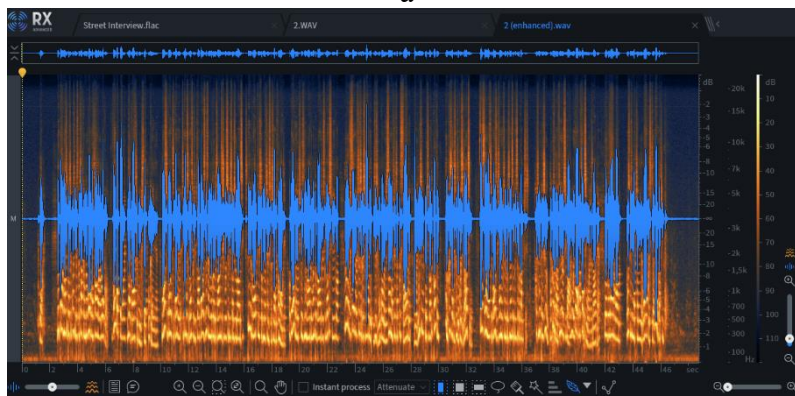
Групи нейромереж						
Генерація музики	Генерація голосу	Аудіо-інжинірінг	Подкасти	Генерація текстів для пісень	Навчальні	Комплексні
Flow-machines (Sony*), Iamus & Melomics109, Magenta (Google), Jukebox (OpenAI), AmperMusic, AIVA, Soundraw, Mubert, Beatoven.ai, Boomy, WaveNet (Google DeepMind), ByteSing (ByteDance AI Lab), DADABOTS, Ende, MusicGen	Murf AI, LOVO, Vrew, Neurodub, Enhance Speech	Overloud TH-U, Kemper, iZotope NEUTRON 4, FAST Limiter (Focusrite), BABY AUDIO TAIP	Podcastle, Adobe Podcast	Deepbeat, LyricJam	Kena.ai	Descript, Runway, Soundify
*- у дужках зазначено розробника нейромережі						

Розглянемо можливості роботи нейромережі **AdobePodcast** [3] для покращення якості голосового контенту. Сервіс аналізує голос, виправляючи його недоліки. Він робить мову більш чіткою та гучною, щоб вона стала привабливою для слухача. Також подкаст видаляє артефакти та шуми, роблячи запис більш професійним.

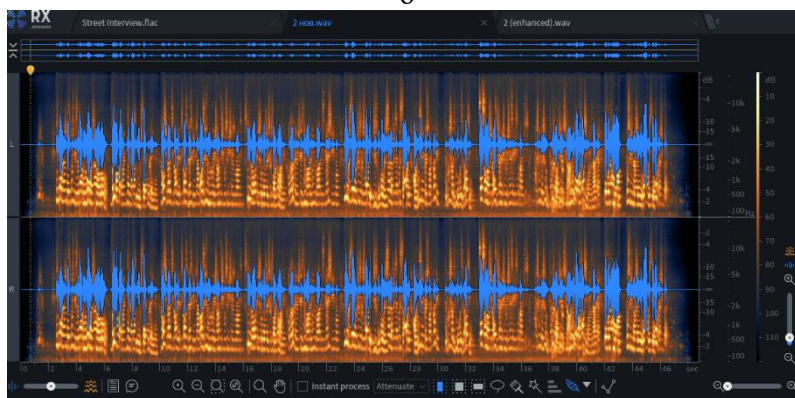
Розглянемо запис дикторського голосу в студії з порушенням розташування мікрофона за відстанню, направленістю, з наявністю луни голосу.



а



б



в

Рис. 1. Спектрограми дикторського голосу:
 а – оригінальний аудіозапис; б – аудіозапис, що пройшов коригування Adobe Podcast;
 в – аудіозапис, що пройшов коригування в програмі iZotope RX 10
 за описаним у поточних тезах алгоритмом

Проведемо корекцію записаного голосового контенту за допомогою програми iZotope RX 10 (спектрограма зображена на рис. 1, в), витративши при цьому набагато більше часу. У програмі iZotope RX 10 було здійснено такі коригування голосового контенту: видалення фонового гулу за допомогою фільтра De-hum, коригування кліпінгу (перевантаження звуку) за допомогою фільтра De-clip, згладжування подиху після слів – фільтром BreathControl, зменшення шуму тертя одягу – фільтром De-rustle, прибирання залишкових шумів шляхом попереднього аналізу спектра за допомогою фільтра SpectralDe-noise (виставивши алгоритм D та розмір зниження у 5dB), зменшення голосового шуму – VoiceDe-noise (розмір зниження шуму в 5dB) та наостанок проведено нормалізацію гучності за допомогою огинаючої прямої.

Отже, наявний прогрес у розвитку штучного інтелекту щодо обробки звуку. Якщо наявна невелика кількість шумів та голос звучить нормально, штучний інтелект справляється на відмінно (з деякими обмеженнями). Але якщо багато шумів та сам сигнал перевантажений (інакше кажучи, запис максимально спотворено), штучний інтелект не в змозі зробити багато.

Від шумів він позбувається, але при цьому йде брак по голосу. Штучний інтелект ідентифікує переважаний голос як артефакт та намагається його вирізати, через що слова в деяких моментах складно розібрати.

Література

1. Учасники проєктів Вікімедіа. Комп'ютерна музика. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Комп'ютерна_музика (дата звернення: 08.10.2023).
2. Jade Copet, Felix Kreuk, Itai Gat, Tal Remez, David Kant, Gabriel Synnaeve, Yossi Adi, Alexandre Défossez. Simple and Controllable Music Generation. arXiv:2306.05284v1 [cs.SD] 8 Jun 2023. URL: <https://browse.arxiv.org/pdf/2306.05284.pdf> (дата звернення: 25.09.2023).
3. Adobe Podcast | AI audio recording and editing, all on the web. Adobe Podcast | AI audio recording and editing, all on the web. URL: <https://podcast.adobe.com/> (дата звернення: 25.09.2023).

*Холевінська Мирослава Андріївна,
здобувачка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*

ЕТНОПЕДАГОГІЧНА ПАРАДИГМА ДІЯЛЬНОСТІ В. М. ВЕРХОВИНЦЯ

Сучасна українська музична освіта, будучи спрямованою на побудову національного навчально-виховного процесу в естетико-етичному вимірі, природно опирається на етнопедагогічні основи і традиції, які спроектували саме національну форму музичного шкільництва з пріоритетами гуманістики та творчо-інтелектуального концептів. Важливою метою сучасної мистецької (музичної) педагогіки є оптимальний баланс між животворними традиціями та потребами в сучасних освітніх інноваціях, технологіях. Фундаментальними принципами національної освіти та виховання, в тому числі музичного, є «народність, природовідповідність, культуровідповідність, гуманізм, демократизм, етнізація, історизм» [8,6]. Метою статті в контексті вищесказаного є розглянути актуальність системи музичного виховання В. Верховинця; зіставити її з відомими музично-педагогічними концепціями З. Кодая, С. Сузукі тощо, пошук паралельних тенденцій у світовій практиці; підкреслити схожі науково-творчі зусилля в розбудові націотворчих та державотворчих ідей, створення фундаментальної платформи креативного шкільництва, базованого на скарбах культурно-музичної спадщини рідного народу.

Спільною ідеєю постала ідея ролі музичної етнопедагогіки, розвиненої в діяльності В. Верховинця як спадкоємця і носія *лисєнківської традиції* (сформованої ще в другій половині XIX сторіччя М. В. Лисенком і продовженої його учнями як в Україні, так і за кордоном), що проявилась у три фазовості становлення парадигми багаторівневої системи виховання: а) етнографічний етап – збирання та записування фольклорного матеріалу, тісні контакти з етномузикологами і фольклористами (випереджуючи навіть контакти З. Кодая з Б. Бартоком), організація наукової праці над фольклором як тисячолітньою системою культурної і ментальної «генетики». «Кодування у фольклорі подібне до передачі ДНК у генетиці, і є запорукою відтворення етносу, його історичної пам'яті та збереження його культурної цінності. Механізми цього процесу виявляються в міграціях етнічних груп, котрі за будь-яких умов та просторової дистанції зберігають етнокультурний код у стосунку до материнської культури в різних проявах життєвої і творчої діяльності [3, 22]. За словами авторів сучасної музичної етнопедагогіки, одним із таких важливих кодів є «музична етнопедагогіка українця через його фольклор, що тісно пов'язаний з його звичаями» [6, 124]; б) ідея синтезу педагогіки і етнопедагогіки, що вплинули на формування цілісної національної системи музичної педагогіки; в) реформа та модернізація системи музичного виховання з акцентами на факторі всеохопності музичної освіти на всіх освітніх рівнях в проєкції наступності (музика як невіддільний компонент загальної освіти напряму кореспондує із постулатом загальної доступності до музики в трендах та стандартах сучасної світової музичної освіти). «Музика – могутнє джерело духовного збагачення. Наша справа – відкрити

його усім людям» [7, 204]. З. Кодай вважав, що вдосконалення музичної педагогіки і системи музичного виховання є справою державного значення, тому запроваджений ним спів як обов'язковий предмет до вивчення в загальноосвітніх школах Угорщини у 50-х рр. ХХ ст. залишається таким донині.

Змагання за професіоналізацію спеціалізованої ланки музичної освіти, жорстка боротьба із «шароварщиною», «хлібною» «малоросійщиною» [2, 19], недоцільними запозиченнями, за природовідповідність національній ідентичності проявилась у співпраці В. Верховинця з Міністерством народної освіти УНР, в організації інтенсивного хорового руху, в тому числі «національних» хорів, створених з ініціативи УНР в 1918 р. [4, 429], зокрема очолював хор студентів Інституту народної освіти в Полтаві (20-ті рр. ХХ ст.). Справою всеукраїнського значення, потужним об'єднуючим фактором розвій хорового життя вважав і основоположник ідеології хорової і музично-педагогічної справи М. В. Лисенко. На важливість саме хорового співу звертає увагу і З. Кодай (розвиває почуття солідарності, «дисциплінує» [7, 204]), а за словами С. Грици є особливим «фактором етнічної консолідації» [3, 27]. Певним «продовженням» хорової пісні В. Верховинець вважав її «брата» - танця (особлива увага приділялася колективним *обрядовим танцям* як синкретизму слова і руху, згодом розробкам основних рухів танців козацької доби) [1, 127].

Звідси пропагування і максимальний розвиток хорового руху, музичного просвітництва через спів, танець і театр, а головне становлення професійної музично-педагогічної школи та підвищення рівня підготовки музично-педагогічних кадрів; установа початку музичного виховання з раннього віку і віковідповідних технологій навчання сольфеджіо («Весняночка», Харків 1925р.), що в сьогоденні підкреслює непересічну роль школи в розвитку музичної освіченості та формування універсальної моделі «від дитсадка до університету» [5, 145].

У 1980 р. Інститутом музичного дослідження в Японії ініційовано видання посібників з музики, заснованих на японських традиціях та піснях у японському стилі. С. Сузукі, видатний японський педагог-скрипаль другої половини ХХ ст., окреслював свій метод навчання як метод «Материнської мови», екстраполюючи дію зовнішніх і внутрішніх важелів в опануванні рідною мовою на принципи сприйняття музики і розвитку музичного слуху, при якому відбувається абсорбування музичної мови на рівні з рідною. Згідно переконань С. Сузукі, роль сімейного виховання є визначальною, саме батьки детермінують музичний розвиток своєї дитини [9; 167], співаючи і промовляючи до неї рідною мовою. Ідеї «національної освіти», що включає у себе наскрізне вивчення музичного фольклору від наймолодшого віку, також притримується турецький педагог-музикознавець Озкан Апайдин, проголошуючи однією з основних цілей музичного виховання формування у дитини почуття національної ідентичності; духовний, культурний розвиток суспільства здійснюється через музику та музичне виховання. [10, 41]. «Наскільки природно для турецької дитини говорити турецькою, настільки ж природно для неї співати свої пісні. Хіба не співатиме японська дитина японську музику, індійська – індійську?», – риторично запитує сучасний турецький композитор-музикознавець Дж. Танрикорур [цит. за 10; 71], і в цьому виражається спільність процесів виховання, передовсім музичного, у різних куточках світу минулого і сучасності.

Література

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Вид. 5-те доп. Київ : Музична Україна, 1990. 151 с.
2. Верховинець Я. В. В. М. Верховинець. Нарис про життя і творчість: передмова. *Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю*. Вид. 5-те доп. Київ : Музична Україна, 1990. С. 13–35.
3. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції. Київ, Тернопіль : Астон, 2002. с.236
4. Історія української музики : в 6 т. Т.4 : 1917 – 1941/ редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1989 – 1992.
5. Ніколаї Г.Ю. Європейські моделі підготовки вчителів музики / Галина Юріївна Ніколаї // Педагогічні науки : зб. наук. пр. — Суми.: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2008. Ч. III. С. 142–150.

6. Українська музична педагогіка : монографія / В. Д. Доронюк, М. В. Вовк ; МОН, Прикарпат. нац. ун-т імені Василя Стефаника, Ін-т мистецтв. Івано-Франківськ, 2009. 535 с.
7. Човрій С. Музично-педагогічна концепція Золтана Кодая. *Науковий вісник Ужгородською національного університету. Педагогіка. Соціальна робота*. 2011. Вип. 23. С. 204–206.
8. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : підручник для студ. вищ. навч. закл. Вид. 3-тє, доп. Київ : НАКККиМ, 2016. 264 с.
9. Music pedagogical concepts of the twentieth century: a monograph edited by prof. E. Tainel, compiler prof. V. Cherkasov. Bo Basin / Germany LAP LAMBERT Academic Publishing. 2022. 234 s.
10. APAYDIN, Özkan. Türkiye’de müzik eğitimi ve öğretmeni. Müzik eğitiminde milli bilinç ve şuur. Ekin Yayınevi. 2019. 183 s.

*Цапков Дмитро Володимирович,
магістрант Харківської державної академії культури*

ОСМИСЛЕННЯ ПОТЕНЦІАЛУ DANCE FEST В КОНТЕКСТІ КРОС-КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Протиріччя між рівнем значення Dance Fest як джерела міжкультурної взаємодії сьогодення і наявною його недослідженістю у вітчизняній мистецтвознавчій і театрознавчій науці набуває особливої актуальності внаслідок потреби осмислення самої сутності процесів твердження взаємодії митців, стрімкий розвиток яких принципово впливає на формування нових виразних орієнтирів, перетворюючих сьогодишню виразність сценічної мови.

Необхідність вивчення обраної нами теми посилюється відсутністю навіть фрагментарного стану її розробленості в нині існуючій науково-теоретичній літературі, а отже потребою ґрунтовного аналізу такого популярного й складного явища, яким постає Dance Fest, що розкриває змістові театральні-сценічні новації, неоднозначні й багатогранні.

Тож, з одного боку, фестивальний рух з явною очевидністю виявляє тенденції актуального крос-культурного діалогу як комунікативного зближення, міжкультурної взаємодії народів. З другого боку, Dance Fest ініціює і затверджує нові творчі пошуки в сценічно-хореографічному мистецтві, осмислює і розвиток сталих і новітніх форм виразності. Обидва боки залишаються дотепер малодослідженими у науковій літературі.

Dance Fest в межах освоєння художнього і позахудожнього завойовує все нові позиції, освоєює нові міжкультурні взаємодії у пошуках новітніх «художніх висловлювань» і новітніх їх сенсів [3], що розсуває межі досліджень художності самої реальності і людини як таких – це є формулою Dance Fest. Очевидне стремління Dance Fest до переосмислень мови танцювального руху, без перебільшення, виступає метафорою руху самого життя.

Отже, відтворення художньо-комунікативного середовища в рамках танцювального артфоруму, головним чином, є «культуротворчою взаємодією» [3; 4] митців, критиків і глядачів, що формує фест-стратегію твердження толерантності в контексті конструктивної міжкультурної взаємодії, творчого обміну досвідом. Відповідно, культурно-мистецькою сутністю Dance Fest є укріплення та оновлення міжкультурних зв’язків як на рівні творців, так і глядацької аудиторії на тлі еволюції мистецького процесу [2].

Потенціал Dance Fest постає знаковим в культурній свідомості ХХІ століття як зближення вітчизняної та європейської театральної культур в контексті крос-культурного діалогу мистецького середовища.

Література

1. Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право* : збірник наукових праць. Київ, 2011. № 4 (12). С. 110–114.
2. Давидовський Костянтин. Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України (на прикладі міжнародних музичних фестивалів «Київські літні музичні вечори» та «Віртуози планети»). *Культурологічна думка*. Київ : ІК НАМУ, 2011. №3. С. 94–100. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2011_3_13 (дата звернення: 19.09.2023).

3. Shumakova S. Circus Art: an Aspect of Cross-Cultural Dialogue / Onliny Journal of communication and Media Technologies. 2015. Vol. 5, Iss. 2. P. 31–40. DOI: 10.5840/du201424239. WoS: 000439890100002.

4. Shumakova S. The Phenomenon of Circus Art in the Context of a Dialogue of Cultures: the Cross-cultural Aspect The International Journal of Arts Theory and History of Arts / University of Illinois Research Park. Common Ground. Champaign, Illinois, USA, 2013. Vol. 7, Issue 3. The Arts Collection. Common Ground Publishing LLC. P. 13–18. DOI: <https://doi.org/10/1884/2326-9952/CGP/v07i03/36207>.

Цимбалов Микола Андрійович,

магістрант Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

ЗВУКОРЕЖИСУРА 2033

Актуальність: Останнім часом спостерігається стрімкий розвиток технологій штучного інтелекту, доповненої та віртуальної реальності, квантові та звичайні комп'ютери стають все більш потужними а кожна нова LLM перевищує попередню за обсягами та функціями [1]. Такий стрімкий розвиток цифрових технологій у найближчому майбутньому може призвести до того, що багато сфер праці які сьогодні є актуальними - зникнуть, оскільки багато професій більше не потребуватимуть участі людей у них [2]. Наша розвідка являє собою спробу предикативного аналізу розвитку звукорежисури у середньостроковій перспективі.

Мета – спрогнозувати можливі шляхи розвитку звукорежисури у майбутньому та визначити роль та місце людини у ній.

Вибухове зростання обчислювальних здібностей комп'ютерів та штучного інтелекту, майже точно призведе до поширення та еволюції технології доповненої реальності, та її окремих компонентів, таких як: доповнений зір, доповнений слух, віртуальний асистент. Маючи досвід сьогоднішнього дня, можна сказати, що буде задіяна технологія близька до технології прив'язки звуку до фізичних об'єктів, які сьогодні використовується в двигунах для комп'ютерних ігор, таких як *Unity* та *Unreal Engine* [3]. Але у випадку з доповненою реальністю, слід говорити про комбінацію комп'ютерного зору та лідар для "прив'язки" звукових до об'єктів реального світу.

Розвиток технології нейрокомп'ютерних інтерфейсів, таких як Neuralink та йому подібних, неминуче призведе до появи технології «повного занурення», за допомогою якої стане можливим саунд дизайн звукового середовища віртуального простору, на якісно новому рівні [4]. Також, за достатніх умов відпадає потреба у використанні "класичних" акустичних систем, таких як монітори, лінійні масиви, навушники, та побутова акустика, якщо звуковий сигнал у вигляді імпульсів посилатиметься відразу в мозок, минаючи зовнішнє, середнє та внутрішнє вухо, тим самим нівелюючи можливі проблеми зі слухом та обмеження, які є присутніми у акустичних системах та фізичному акустичному середовищі. Отже, багато компаній-виробників звукового обладнання, стануть банкрутами, якщо не змінять свою бізнес-модель, а спосіб споживання звукової інформації назавжди зміниться.

Генеративний ШІ, Великі Мовні Моделі (LLM) та «повне занурення» майже точно змінюватимуть розуміння професія саунд дизайнера, оскільки постає питання – якщо звук у віртуальному просторі може бути створений таким ШІ, то чи потрібен тоді саунд-дизайнер? Відповіддю може стати співтворчість людини та машини, де відпаде потреба в монотонній ручній праці, а людина буде видозмінювати та доповнювати нову віртуальну звукову реальність, змінюючи те, що було запропоновано генеративним ШІ [5].

Також технологія Neura link може дозволити записувати та передавати звук голосу без потреби в мікрофоні. Оскільки необхідний електричний сигнал який подорожує від мозку до голосових зв'язок, може бути знятий, і конвертований в цифровий формат - після чого, такий сигнал може бути конвертований в "голос" за допомогою іншого Генеративного ІІ за типом сучасного Adobe Speech, який зберігатиме в собі семпл голосу людини на базі якої буде

реконструйований звук, а сигнал безпосередньо з мозку дозволить повністю передати всі необхідні модуляції голосових зв'язок.

Також глухота – може зникнути як хвороба, якщо припустити, що можуть бути винайдені нові слухові апарати на базі Neura link або інших подібних нейрокомп'ютерних інтерфейсів. Говорячи про розвиток технологій у звукорежисурі, спираючись на все вищепераховане можна припустити, що ймовірно швидкий і серйозний розвиток ШІ в звукорежисурі у вигляді як *вірстальних асистентів*, так і *нейросіток*, які зможуть якісно інакше емулювати різні прилади обробки звуку. Приклади такої технології можна побачити вже сьогодні – компресор LVL 1 від Tone Empire, який був створений за допомогою аналогового приладу динамічної обробки звуку, та нейросітки яка порівнювала вхідний та вихідний сигнал. Після чого, натренована модель була трансформована у плагін [6].

Також, технології об'єктне-аудіо у зв'язку зі штучним інтелектом, нейрокомп'ютерними інтерфейсами та квантовими комп'ютерами матимуть можливість якісно інакше проводити **бінауралзацію** звукового сигналу. Вірогідно, з'явиться можливість емулювати молекули повітря і проходження хвиль через них, що в свою чергу надасть нові можливості для вивчення та створення реверберації.

У зв'язку з чим, зміниться також і *архітектурна акустика*, паралельно до якої може з'явитися така дисципліна як *віртуальна акустика*, при якій, основним завданням такої людини стане наповнення і дизайн віртуальних звукових просторів, оскільки при появі технології повного занурення, слід буде по максимуму використовувати всі органи відчуттів, зокрема й слух як один із ключових органів, що дає змогу отримувати інформацію про навколишній світ.

Висновки: майбутнє звукорежисури лежить у співтворчості зі штучним інтелектом, його інтеграції з системами віртуальної та доповненої реальності, в тому числі з використанням нейрокомп'ютерних інтерфейсів. Роль людини у звукорежисурі зміниться на користь менш технічної та стане більш творчою.

Література

1. Nik Popli. GPT-4 Has Been Out for 1 Day. These New Projects Show Just How Much More Powerful It Is. URL: www.time.com URL:<https://time.com/6263475/gpt4-ai-projects/> (дата звернення: 20.09.2023).
2. Pranav Dixit. 'AI could probably make 80% of jobs obsolete': AI guru Ben Goertzel's revelation. URL: <https://www.businesstoday.in/> URL: <https://www.businesstoday.in/technology/news/story/ai-could-probably-make-80-of-jobs-obsolete-ai-guru-ben-goertzels-revelation-380911-2023-05-11> (дата звернення: 20.09.2023).
3. Apple Vision Pro URL: <https://www.apple.com/apple-vision-pro/> (дата звернення 20.09.2023).
4. Ashley Capoot. Elon Musk's Neuralink is recruiting patients for its first human trial. URL:<https://www.cnbc.com/2023/09/20/elon-musks-neuralink-is-recruiting-patients-for-its-first-human-trial.html> (дата звернення: 20.09.2023).
5. Rich Martin. Sounding it out: The future of sound design in the wake of AI. URL: <https://shots.net/news/view/sounding-it-out-the-future-of-sound-design-in-the-wake-of-ai> (дата звернення: 20.09.2023).
6. LVL 01 – AI Trained Audio Compressor. *Tone Empire*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=hbUGQwQULIw&ab_channel=ToneEmpire (дата звернення: 20.09.2023).

*Чулюк-Заграй Пилип В'ячеславович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЗВИТОК ПРОФЕСІЇ КОНЦЕРТНОГО ЗВУКОРЕЖИСЕРІ В УКРАЇНІ: БАЗОВІ ТЕЗИ ЗВУКОВОГО РЕНЕСАНСУ

В сучасній Україні професія звукорежисера активно розвивається незважаючи на воєнний стан насамперед через постійне підвищення вимог до спеціалістів.

Розглянемо основні передумови активного розвитку.

Першим приводом є зростання попиту на аудіо-супровід та звуковий контент. А саме коли з популярністю онлайн-платформ, соціальних медіа, стримінгових сервісів та відеоігор зростає попит на якісний звуковий контент. Це створює нові можливості для професійних звукорежисерів.

Другою передумовою є розвиток аудіовізуальної індустрії, коли українська кіноіндустрія набирає обертів, що призводить до зростання потреби в якісному звуковому супроводі та звукорежисерах дубляжу. Крім того, популярність відеоконтенту для соціальних мереж та YouTube також вносить свій внесок.

Також потрібно згадати і про розвиток аудіостудій та звукозапису. Тобто в Україні відкриваються сучасні студії звукозапису, які надають можливість працювати над високоякісним звуком.

А з появою нових технологій та обладнання, таких як високоякісні мікрофони, обробники звуку, програмне забезпечення для звукозапису та звукорежисури, зростає можливість створення високоякісного аудіоконтенту.

Також потрібно зазначити, що українські музиканти набувають популярності як внутрішньо, так і на міжнародному рівні. Це створює попит на професійних звукорежисерів запису та обробки музики.

Згадаємо про галузь освіти та навчання, в якій активно розвивається галузь звукорежисури. А саме: існують та створюються нові спеціалізовані навчальні заклади, курси та майстер-класи, що надають можливість навчатися професійним навичкам у сфері звукорежисерської діяльності.

Вимогою сучасного світу є також розширення можливостей для роботи з клієнтами з-за кордону. Тому завдяки інтернету та технологіям віддаленої роботи, українські звукорежисери можуть працювати з клієнтами з різних країн світу.

Ще однією передумовою є вплив глобальних та місцевих чинників, які призвели до збільшення кількості “безробітних” (не підібрав як краще це сформулювати) фахівців у цій галузі, що у свою чергу призвело до підвищення конкуренції. Це вимагає від професіоналів постійного самовдосконалення та розвитку нових навичок.

Окрім позитивних передумов існує також певна кількість проблем, які постають перед українською спільнотою концертних звукорежисерів.

Сучасна музична індустрія невіддільна від важливого елемента – звукорежисерів, які відповідають за якість звуку під час концертів та інших музичних подій. Українські концертні звукорежисери, незважаючи на талановитість та професійність, стикаються з рядом проблем, які обмежують їхні можливості та впливають на якість музичних виступів.

По перше не завжди українські концертні зали чи майданчики мають високоякісне обладнання. Це ускладнює роботу звукорежисерів та впливає на якість звучання під час виступу.

По-друге: ринок концертного обладнання в Україні невеликий і не завжди може задовольнити потреби звукорежисерів. Це призводить до нестачі сучасного та високоякісного звукового обладнання. Отже часто доводиться використовувати обладнання, яке не відповідає сучасним стандартам.

Наступна проблема - мале фінансування, коли велика кількість концертів в Україні організовується з обмеженим бюджетом. Це призводить до того, що звукорежисерам не

вистачає коштів для реалізації своїх ідей або якісного вирішення елементарних технічних завдань. Керівники державних закладів не бачать потреби в оновленні та модернізації звукотехнічної бази.

Також в Україні немає системної підтримки концертної індустрії, в тому числі і в частині звукорежисури. Це призводить до того, що звукорежисерам важко розвиватися та підвищувати свою кваліфікацію.

Нестача кадрів та професійної компетентності фахівців часто призводить до дефіциту кваліфікованого персоналу. Вирішенням цієї проблеми могли би стати достатньо реформована система вищої освіти, достатня кількість фахових викладачів із достойною заробітною платою та навчальних закладів.

Нерозуміння місця звукорежисера в структурі організації та проведення концертних заходів призводить до помилкових рішень та суджень зі сторони адміністрації, що у свою чергу може негативно вплинути на робочий та творчий процес.

Також критичною є відсутність навички постійно самовдосконалюватись, небажання виховувати у собі цю навичку. Невміння та небажання опановувати та використовувати нові технологій. Як результат недостатнє розуміння сучасних технологій та стандартів у сфері звуку.

Висновки. Українська професія звукорежисера переживає активний розвиток навіть у складних умовах, обумовлених воєнним станом в країні. Це є результатом декількох передумов, які сприяють популярності та підвищенню вимог до спеціалістів цієї галузі. Проте, на фоні позитивних передумов існують певні проблеми, які ставлять перед українськими звукорежисерами виклики.

Отже розвиток професії звукорежисера в Україні потребує уваги і підтримки від галузевих організацій, освітніх установ, та владних структур для подолання вищезазначених труднощів та забезпечення сталого зростання якості звукового контенту в країні.

*Щербіна Олександр Олегович,
магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СТРІТ-АРТ В ЕКСТЕР'ЄРІ

Вуличне мистецтво — образотворче мистецтво, характерною особливістю якого є яскраво виражений урбаністичний стиль. Основна частина стріт-арту — графіті (спрей-арт), але не можна ототожнювати графіті та стріт-арт. До стріт-арту належать також постери (некомерційні), трафарети тощо. Термін стріт-арт поширився в процесі розвитку графіті на початку 1980-х років і пізніше використовувався як назва наступних вуличних шедеврів. Особливої популярності набув уже в XXI столітті. [1]

Щодо стріт-арту в екстер'єрі, то він виконується на фасадних поверхнях, прилеглих територіях та в інших публічних місцях і призначений для сприймання у вуличному оточенні. Може включати в себе графіті, мурали, постери, стікери, трафарети, мозаїки та інші прояви.

На сьогоднішній день все ширше використовується тематика стріт-арту та графіті в екстер'єрах для підкреслення молодіжного та «свіжого» напрямлення місця, магазину, громадського закладу. Найпопулярнішою формою наразі є мурали - великі фрески, які часто прикрашають бічні стіни будівель і можуть бути дуже вражаючими за своєю величезністю та деталями. Крім того є такі напрямлення як:

Графіті - це один із найпоширеніших і відомих видів стріт-арту, який включає написи, малюнки або символи на поверхнях за допомогою фарби або спрею. Вирізняється купою стилів та технік.

Трафарети – використовуються як вирізані шаблони, які накладаються на поверхню, і зафарбовуються, залишаючи зображення або текст. Це дозволяє швидко створити чіткі образи.

Постер-арт - це використання постерів для виразу мистецьких ідей або комунікації з громадськістю.

Теги - це невеликі написи або символи, які райтери залишають на вуличних поверхнях для ідентифікації себе або комунікації з іншими митцями. Цей напрям дуже перетинається з каліграфією, митці вдосконалюють свої шрифти аби вони виглядали краще і вирізнялися серед інших, що часто призводить до створення нових авторських шрифтів або відточення якогось напряму каліграфії, наприклад готики.

Стікербомбінг – напрям, акцентований на стікери, які легше всього побачити в центрі міст на стовпах та електрощитках. Зазвичай стікер художники або використовують своє ім'я з графіті сцени, або створюють свого упізнаного персонажа – керека (з англ. «character» - персонаж). Як і з тегами, цей напрям використовується для ідентифікації себе та для комунікації з іншими митцями.

Це лише невелика частина напрямів, які наразі все активніше використовуються в екстер'ерах різних закладів аби заволодіти увагою потенційного клієнта або відвідувача. До прикладу можна взяти графіті шоп в Києві «Graffs». Щоб магазин було легше знайти новим відвідувачам, власники оплатили створення муралу на боковій стіні п'ятиповерхівки. Це стало одночасно і орієнтиром, щоб знайти магазин, і подарунком жителям цього будинку.

Також не варто забувати, що стріт-арт це чудовий метод оформлення міського середовища. Стріт-арт може робити міста більш привабливими та креативними, перетворюючи сірі стіни в художні шедеври. Це може підвищити естетичний комфорт мешканців та відвідувачів. Київ тому приклад, мурали стали в якомусь сенсі одним з символів міста, а після початку повномасштабного вторгнення їх кількість лише зростає. Цей вид мистецтва може надихати, зацікавлювати та привертати увагу, може створювати глибокі почуття та спонукати до роздумів про різні аспекти сучасного життя.

Література

1. Стріт-арт. URL: <http://surl.li/fbidn> (дата звернення: 19.09.2023).

Юст Валентин Ігорович,

магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗВУК У КІНО ТА ТЕЛЕСЕРІАЛАХ

Звук в кіно та телесеріалах грає важливу роль у створенні атмосфери, підсиленні сюжету та враженнях глядачів. Звук у кіно може бути розділений на кілька ключових аспектів:

1. Музика: Саундтрек чи музичний супровід можуть додавати драматизму, суспільного настрою, або підсилювати сцени. Від великих оркестрових композицій до пісень і мелодій, музика грає важливу роль у створенні емоційного зв'язку з аудиторією. Так, музика в кіно та телесеріалах має дуже важливу роль у створенні емоційного зв'язку з аудиторією та підсиленні вражень від фільму або серіалу. Деякі ключові аспекти ролі музики в цьому контексті включають:

Створення настрою: Музика може встановлювати настрій для глядачів. Наприклад, плавні та спокійні мелодії можуть створювати романтичну атмосферу, тоді як швидка та напружена музика може підсилити сцени дії чи напруги. Ось декілька прикладів, як музика встановлює настрій.

Романтичний настрій: Плавні та чутливі музичні композиції можуть створити романтичну атмосферу. Це часто використовується у сценах кохання чи інтимного спілкування між персонажами.

Напруга і драма: Швидка та напружена музика може підсилити напругу та драматизм сцен. Вона часто використовується в сценах зі зброєю, переслідуваннями чи конфліктами.

Спокій і релаксація: М'яка та розслаблююча музика може створити атмосферу спокою і релаксації. Це важливо в сценах, де персонажі відпочивають або в моменти, коли треба показати спокій.

Смуток і тривога: Музичні композиції можуть навіювати смуток та тривогу. Вони допомагають створити печальну атмосферу та виразити переживання персонажів.

Таємниця і суспільність: Деякі мелодії можуть викликати відчуття таємниці та загадковості. Це може бути важливо у сценах, де персонажі розслідують загадкові події. Отже, музика використовується як засіб для підсилення і виразу різних емоцій і атмосфери, що допомагає глядачам краще відчутти і зрозуміти події на екрані та підсилити їхню зв'язаність з сюжетом та персонажами.

2. Ідентифікація персонажів та тем: Деякі фільми та телесеріали використовують специфічні музичні теми для ідентифікації певних персонажів чи тем. Це допомагає глядачам легше сприймати і розрізняти персонажів та сюжетні арки. Ось кілька способів, як це може бути використано:

Персонажі: Кожен головний персонаж може мати свою власну унікальну музичну тему, яка асоціюється з ним чи її. Ця музика може відтворюватися кожного разу, коли цей персонаж з'являється на екрані. Це допомагає глядачам відразу впізнавати персонажа та зберігати їх образ у пам'яті.

Сюжетні арки: Певні сюжетні арки чи теми також можуть мати власні музичні мотиви. Наприклад, конкретна музика може бути пов'язана з певною історією чи подією у фільмі чи серіалі, що допомагає глядачам відокремити різні частини сюжету.

Конфлікти та стилі: Музика може також використовуватися для виразу різниці між персонажами, групами чи конфліктами. Наприклад, антагоністи можуть мати відмінний від героїв стиль музики, що підсилює їхню протистояння.

Символіка і настрої: Музика може також бути використана для підсилення символіки та атмосфери. Наприклад, певні музичні мотиви можуть вказувати на певні елементи сюжету, такі як таємниці чи загадки. Цей підхід допомагає створити більш глибокий і виразний образ персонажів та сюжетних елементів, спрощує відстеження розвитку сюжету та сприяє більшому зануренню глядачів у світ фільму чи серіалу.

3. Підсилити емоції: Музика може додати глибину та інтенсивність сценам. Наприклад, сумна музика може підсилити смуток персонажа, а радісна музика може зробити сцени щасливішими. Ось деякі способи, як музика може підсилити емоції в кіно та серіалах:

Сумність і меланхолія: Сумна музика або виразні сумні пісні, може підсилити сцени, де персонажі переживають втрату, смуток або тяжкі обставини. Ця музика допомагає аудиторії почути та співчувати з персонажами.

Щастя та радість: Весела та радісна музика може зробити сцени щасливими, веселими та енергійними. Вона може викликати у глядачів посмішки та радість, особливо в комедіях або веселому контексті.

Спантелечення та напруга: Музика може підсилити напругу в сценах боротьби, переслідування чи пригод. Тут швидка та енергійна музика може підняти пульс аудиторії і зробити сцени більш захоплюючими.

Стиль і враження: Особливий музичний стиль може використовуватися для створення певних вражень та асоціацій. Наприклад, рок-музика може передавати енергію та рішучість, тоді як класична музика може створювати враження вишуканості та елегантності.

Динаміка і ритм: Ритм та гучність музики можуть варіюватися, щоб відповідати динаміці сцени. Наприклад, м'яка музика може заспокоювати, тоді як гучна музика може підсилити екшн та динаміку. Усі ці аспекти допомагають музиці відтворювати та підсилювати емоції, які персонажі відчувають, і впливати на емоції глядачів, роблячи перегляд фільму або серіалу більш насиченим та захоплюючим.

4. Підкреслення сюжету: Музика може бути використана для підкреслення важливих моментів у сюжеті чи підсилення символіки. Наприклад, певна мелодія може вказувати на

наближення ключового повороту в сюжеті. Ось декілька способів, як музика використовується для підкреслення сюжету:

Повороти в сюжеті: Музика може вказати на наближення або розгортання ключових моментів в сюжеті. Наприклад, зростання інтенсивності музики може попереджати про надзвичайну подію або рішення головних персонажів.

Пояснення символіки: Музика може підсилювати символіку та теми, які важливі для сюжету. Наприклад, певна мелодія може бути пов'язана з конкретним символом або концепцією, і коли вона звучить, це підкреслює важливість цього символу в контексті сюжету.

Переходи між сценами: Музика може слугувати як мостиком між сценами, допомагаючи глядачам легше сприймати переходи в часі, місці або настрої між різними частинами сюжету.

Підсилення фокусу на персонажах: Музика може допомогти акцентувати увагу глядачів на певних персонажах чи їхніх реакціях на події сюжету. Це може бути особливо корисним у драматичних сценах або сценах з глибокими переживаннями.

Завершення сюжетних ліній: Музика може супроводжувати завершення сюжетних ліній та розв'язання конфліктів, підсилюючи враження від завершення фільму чи серіалу. Ці способи дозволяють музиці виступати як важливий навігатор для глядачів у світі сюжету, підсилюючи їхнє розуміння та відчуття подій, що відбуваються на екрані.

5. *Збільшення імпаكتу сцен:* Велика музика може робити сцени більш запаморочливими та запам'ятовуваними. Це особливо важливо в епічних бойовиках чи фантастичних фільмах, де музика може зробити бойові сцени неймовірно вражаючими. Ось як музика досягає цього ефекту:

Підвищення напруги: Музика може підняти пульс глядачів і підсилити напругу в бойових сценах. Швидка та енергійна музика допомагає створити відчуття загострення і небезпеки, що відбувається на екрані.

Емоційне занурення: Епічна музика може допомогти глядачам глибше відчувати емоції, які переживають персонажі під час битви чи інтриги. Вона робить сцени більш інтенсивними та вражаючими.

Підсилення важливих моментів: Музика може використовуватися для підсилення важливих моментів, таких як героїчні вчинки головних персонажів, великі битви або вирішальні сюжетні повороти. Вона робить ці моменти більш видовищними та запам'ятовуваними.

Синхронізація зі сценою: Музика може бути синхронізована з рухами персонажів та подіями на екрані, створюючи враження, що музика "взаємодіє" зі сценою. Це робить сцени більш динамічними та захоплюючими.

Підкреслення величезних масштабів: В епічних фільмах та фантастичних продукціях, музика допомагає підкреслити величезний масштаб подій, таких як великі битви, апокаліпсиси чи космічні пригоди. Вона робить ці сцени більш вражаючими. Усі ці аспекти дозволяють музиці бути суттєвим інструментом для створення неймовірно вражаючих сцен і підвищення загального імпаكتу фільму чи серіалу, збільшуючи задоволення глядачів від перегляду. А музика є важливим засобом, який допомагає режисерам та сценаристам виразно комунікувати свої ідеї та почуття аудиторії через звуковий трек фільму або серіалу.

АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ У ТЕАТРАЛЬНОМУ ТА ЕКРАННОМУ ПРОСТОРАХ

У театрі актору відводиться суттєва роль. Він є ключовою фігурою на сцені, яка створює художній образ втілюючи поведінку і характер людини, роль якої актор грає у виставі. Тому контекст, концепція вистави, виявляються передусім через акторську майстерність. Всі інші складові театру, такі як: декорації, освітлення, музика тощо, важливі, але все ж мають другорядну роль.

Письменник та журналіст українсько-вірменського походження В. Немирович-Данченко, також говорив про те, що провідна роль належить акторам, що саме вони і є театр. Адже якщо побудувати будівлю, зібрати команду робітників, збудувати декорації, театр все одно не відбудеться. І тільки коли актори виходять на сцену і починають грати п'єсу, навіть без усієї необхідної атрибутики, саме тоді виникає театр [4].

Формування акторської майстерності протягом різних історичних періодів відбувались відповідно до вимог та потреб часу. Театральне мистецтво завжди впливало на формування морально-етичних норм у суспільстві. Традиційно, процес навчання та виховання майбутніх акторів організовувався навколо видатних та обдарованих виконавців, режисерів і драматургів, які приділяли особливу увагу навчанню та розвитку молодих талантів, сприяючи розкриттю їх творчого потенціалу [2].

До важливих навичок у сфері сценічної майстерності включаються такі компоненти: особистісний, мова йде про характер актора; сталий інтерес до професії та способів самовдосконалення; когнітивний; організаційний; творчий, мова йде про здатність до творчого вираження, розвиненої інтуїції та емпатії. Актор повинен відчувати та розуміти стан свого персонажа, його мотивацію, внутрішні конфлікти тощо. Співчуття допомагає йому створювати найбільш вірогідні та яскраві художні образи. Важливу роль відіграє вміння актора утримувати увагу аудиторії та створювати сильний емоційний зв'язок [1, 2].

Беззаперечним є і хист актора адаптуватися до різних жанрів, режисерських підходів та специфіки вистави. Така гнучкість допомагає акторові виходити за межі звичайних ролей та самовдосконалювати свою майстерність [1].

Важливо відзначити, що процес формування сценічної майстерності майбутнього актора залежить від фізіологічних і психологічних особливостей; його практичного досвіду, що впливає на автоматизацію сценічних дій; вміння давати собі оцінку щодо вдалої гри та адекватно сприймати критику чи зауваження [2].

У процесі акторської творчості, він використовує різноманітні інструменти: мову, тіло, рухи, міміку, власні думки, почуття, уяву, пам'ять, спостережливість тощо. Технічна вправність допомагає акторові ефективно виражати свої думки та почуття. Отже, актор створює сценічний образ, використовуючи себе самого як матеріал [1, с.5].

Важливою особливістю акторської творчості є те, що цей процес відбувається під час вистави в умовах живої взаємодії з глядачем. Сцена на якій актори стають носіями персонажів, завдяки своїй майстерності, відкриває глядачам нові світи та ідеї. Талановиті актори відомі своєю магією та здатністю переносити аудиторію у різний час та простір.

Під час реалізації образів персонажів, актори обов'язково розглядають їх з різних точок зору. Це говорить про те, що кожен з них, граючи роль, має стати своєрідним співавтором драматурга. Збагатити створений ним образ своїм власним життєвим досвідом, роздумами чи то спостереженнями, які він може відчувати чи то тлумачити його у власний спосіб [4].

Бажання актора максимально точно та переконливо відтворити образи з п'єси на сцені не робить його виконавцем авторської волі. Він є повноправним і незалежним митцем тоді, коли грає роль через призму власного бачення, відчуттів тощо. Сценічна майстерність актора завжди передбачає вміння творчо підходити до ролі, переосмислювати її, додавати власну унікальність до персонажа, вільно та уміло маніпулювати виразними засобами. Це і пояснює

важливістю громадянської позиції актора у його творчості, а також усвідомленням ним високої суспільної значущості своєї професії [2, с.3].

Отже, акторська майстерність є виразною та вражаючою формою мистецтва, де професіоналізм, талант та самовираження об'єднуються в єдиному творі. Ця сфера мистецтва вимагає від актора глибокого розуміння та відчуття людської природи, здатності відображати її на сцені та переконливо передавати глядачам різні образи та емоції.

Література

1. Акторська майстерність видовищ та масових свят : методичні рекомендації до підготовки та захисту курсових робіт для здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» / розроб.: Г. П. Погребняк, В. С. Гирич. Київ : НАКККіМ, 2023. 32 с.
2. Біль Р. І. Виховання акторської харизми : методичний посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 232 с.
3. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
4. Наконечна О. В. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві : монографія. Одеса : Астропринт, 2006. 248 с.
5. Чміль Г. П. Людина – екран: візуальна антропологія (пост) сучасності : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 256 с.

*Яструбчак Оксана Віталіївна,
здобувачка Тернопільського мистецького
фахового коледжу імені Соломії Крушельницької*

МУЗИКА ЯК МЕТОД ПІЗНАННЯ В АНТИЧНІЙ ФІЛОСОФІЇ

Пізнати незвідане чи пояснити невіддане розумові? Якою методикою користуватися? Споконвіку людина шукає відповіді на запитання, спираючись на доступні їй методи дослідження та знання. Актуальність проблеми полягає у необхідності систематизації розуміння філософських аспектів музики, впливу античного світогляду на особливості її створення, вивчення інтерпретаційної складової, що глибоко пов'язана з символізмом засобів музичної виразності, розумінням природи звуку та ролі в суспільному житті.

У античній філософії звук розглядається, як наслідок руху. Тому й музика всесвіту – це гармонійне поєднання руху небесних світил. Арістотель пише: «Рух таких величезних тіл з необхідністю спричиняє звук, оскільки його викликають земні тіла, які ні за розмірами, ні за швидкістю руху не можливо порівняти з небесними» [1]. Піфагорійці вважали, що інтервальні відстані звуків небесних тіл відповідають музичним пропорціям звукоряду.

Експериментуючи на монохорді та пояснюючи все числами вони помітили, що співвідношення довжин струни, які видають досконалі консонанси, можна «оцифрувати» простими числами: октава – 2:1, кварта – 4:3, квінта – 3:2. Такі ж результати отримав і Гіппас, який використав мідні диски одного діаметру та різної товщини. Оскільки музичні співвідношення співпадали, то й космос мав звучати так само. І вимірюватися за допомогою тих же пропорцій, що й у звукоряді.

З точки зору піфагорійців, світ складається із «неподібних» та «неспоріднених» сутностей, які упорядковує «гармонія», яка й є «космосом» (Філолай). Проте у піфагорійців «гармонія» обмежується октавою, що символізує повноту.

У Платона всесвіт звучить у дорійському ладі, який стає для нього взірцем єдиної, справді «еллінської гармонії» [2]. Співвідношення тонів моделюють неоднорідну структуру простору, наче розтягнутої струни.

Людмила Тарапата-Більченко вказує, що «він мислить музичний тон у вигляді земляного куба, кварту – водяного ікосаедра, квінту – повітряного октаедра, октаву – вогняної

піраміди. Куля, як тіло найдосконалішої форми, використовується для окреслення форми усього космосу в цілому» [3].

Олексій Лосев стверджує, що «ці тілесні звуки, або (що те саме) музичні тіла, ця тональна скульптура, або (що те саме) скульптурне явлення про тон, досягало в античні часи максимально можливого узагальнення, охоплювало весь чуттєвий досвід, проймало собою всю картину природи, досягало космічних масштабів і обертало весь світ на сукупність звучних тіл, на музично настроєну тональну систему, на гармонію сфер. І важко було зрозуміти, чого тут більше – музики чи астрономії, акустики чи геометрії, космічної картини чи якогось єдиного музичного інструмента, що універсально охоплює і землю, і всі небесні світила» [4]. Музика стає обов'язковим методом пізнання істини, джерелом інформації про закономірності. Тому справжній музикант античної доби – філософ і навпаки.

У античній філософії вперше звучать тези музикотерапії. Так, наприклад, вважалося, що дорійський лад формує врівноваженість, благородну душу, лідійський – співчуття, а гіподорійський – вольові якості людини. Платон наголошує, що музика це засіб проти розладу душі, як повинен привести її до ладу та узгодженості з собою.

Отже, можна зробити висновок, що музика була методом пізнання у працях античних філософів. Однією з невід'ємних складових їхнього мислення та об'єктом для постійного вивчення та вдосконалення, адже, як зауважує Плутарх: «тільки той, хто знає і розуміє музику може бути корисним як собі, так і вітчизні, бо він ніколи не допустить порушень гармонії ні ділом, ні словом, завжди буде прагнути до прекрасного, дотримуватися порядності, розсудливості та ладу» [5].

Література

1. Аристотель. Про небо. URL: <http://litopys.org.ua/procop/proc211.htm> (дата звернення: 15.09.2023).
2. Платон. Лахет, 188d.
3. Тарапата-Більченко Л. Г. Філософія музики : навчальний посібник для студентів та магістрантів факультету мистецтв. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. 76 с.
4. Лосев О. Ф. Музична естетика античного світу. Київ : Музична Україна, 1974. 124 с.
5. Музична естетика античного світу. *Вступний нарис і зібрання текстів О. Ф. Лосева*. Київ : Музична Україна, 1974. 262 с.

З М І С Т

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

<i>Белявіна Н. Д.</i>	П'ятнадцять років шляху до науки, творчості і технологій3
<i>Зосім О. Л.</i>	Жанрово-стильові орієнтири модульної композиції Zoo Project Стефано Ваньїні.....5
<i>Андрєєв Є. В.</i>	Композиційні моделі рок-альбому на прикладі диску-гіганту ВІА «Смерічка»6
<i>Варчук М. В.</i>	Огляд технік живопису європейської портретної мініатюри XVI – XIX століть у Музеї Ханенків7
<i>Годлевський В. О.</i>	Фольклорно-джазовий напрям в інструментальному мистецтві України кінця XX – першої чверті XXI століть9
<i>Ластовецька-Соланська З. М.</i>	Вплив культурно-мистецького середовища на інфраструктуру музичного життя11
<i>Левко В. І.</i>	Вокальні твори Ганни Гаврилець в інтерпретаціях Жанни Боднарук12
<i>Мазніченко О. В.</i>	Пошук культурно-мистецької ідентичності та трансформація цінностей у воєнний період14
<i>Мировський О. А.</i>	Заслужена академічна хорова капела України «Трембіта»: репертуар і виконавці15
<i>Нефедов С. Ю.</i>	Естрадно-джазова музика в сучасному акордеонно-баянному мистецтві16
<i>Парацій В. М.</i>	Українські музеї: комунікації через кордони та ідеологічні перепони (Львів – Ізюм, 1930 р.)18
<i>Романенкова Ю. В., Єфімов Ю. В.</i>	Україна у вогні: пульс українського мистецтва після 24 лютого 2022 р.20
<i>Сабол Д. М.</i>	Народна творчість як ресурс для українців під час воєнних дій22
<i>Сакорська О. С.</i>	З історії одного інтер'єру будинку Ханенків23
<i>Сапожнік О. В.</i>	Формування програмних компетентностей у студентів на практичних заняттях з вокальним ансамблем29
<i>Стадницька М. В.</i>	Українська ментальність в становленні творчого шляху виконавської діяльності Квітки Цісик30
<i>Станіславська К. І.</i>	Діяльність у культурно-мистецькій сфері: варіанти дефініції32
<i>Степурко В. І.</i>	Інтроверсійність творчих наративів Мирослава Скорика в контексті соціальної екстраверсії33
<i>Торконяк Н. І.</i>	Лемківська пісня у континуумі естрадних інтерпретацій: «Ой у саду ружа посаджена»35
<i>Фелькер І. М.</i>	Велика виставка у Лондоні 1851 року як глобальний культурно-мистецький простір XIX століття37
<i>Харченко М. В.</i>	Музичні фестивалі як платформа для презентації музичних проєктів39
<i>Хуан Жуйпін</i>	Вплив російської агресії на розвиток мистецтва в Україні42

ТЕХНОЛОГІЇ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШНУ В АКТУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

<i>Белявіна Н. Д., Белявін В. Ф.</i>	Ретроспектива розвитку поняття «тембр»: до проблеми науково-технічної інтерпретації визначення тембральної характеристики музичного сигналу44
<i>Бондарець Н. Л.</i>	Поняття саундпродюсування в контексті культури України46
<i>Горошко О. О., Безручко О. В.</i>	Особливості використання VSTi для написання музики в кіно48
<i>Дерепаска Б. В.</i>	Звукова експлікація - план роботи звукорежисера з аудіовізуальним твором50
<i>Дьяченко В. В.</i>	Кросмистецькі ретроспективи звукових технологій (XX – початку XXI століття)52
<i>Карась М. В.</i>	Розвиток багатоканального звуку технології «DOLBY»55
<i>Комар В. О.</i>	Звукорежисура в період повномасштабної війни в Україні в 2022-2023 рр.57
<i>Маринін А. Є.</i>	Інноваційна технологія контролю звуку компанії «Musicfy»58
<i>Носенко О. В.</i>	Аналіз імерсивних технологій в музичному мистецтві60
<i>Павлов М. Е.</i>	Міді контролери у сучасному музичному продакшні62
<i>Семенуха Р. П.</i>	Етапи формування архітектури приміщень студії звукозапису66
<i>Серова О. Ю.</i>	Музична індустрія: до проблеми дефініції67
<i>Смаліус Ю. П.</i>	Використання технологій штучного інтелекту для збереження національної музичної спадщини70
<i>Ярош О. М.</i>	Вплив інтерактивних технологій на музичну індустрію72

СЦЕНІЧНЕ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧИСТЬ І ТЕХНОЛОГІЇ

<i>Ардельян Л. М., Атаманюк А. В.</i>	Фактор ціннісної складової для формування компетентності майбутнього актора75
<i>Афоніна О. С.</i>	Балет «The Second Detail»: хореографія і електроніка76
<i>Білобловський В. І.</i>	Аналіз побутування феномена художньої інтерпретації в музичному мистецтві78
<i>Бурміцька Л. Ф.</i>	Театральна творчість композитора Олександра Бурміцького: тематика та актуальність80
<i>Грищенко В. І.</i>	Музична форма у будові фільму82
<i>Кіно В. А.</i>	Креативні методи та складові роботи актора над створенням художнього образу ролі84
<i>Козлін В. Й.</i>	Гітара солів'їна84
<i>Кратко Ю. В.</i>	Сценічне мистецтво як засіб формування творчих здібностей дітей87
<i>Матушенко В. Б.</i>	Особливості проведення корпоративних свят89
<i>Мусієнко В. І.</i>	Особливості формування музичних компетентностей майбутніх акторів91

<i>Погребняк Г. П.</i>	Музика як фактор формування творчих тандемів: режисер-композитор	92
<i>Садовенко С. М.</i>	Музика в сучасному сценічному мистецтві: тенденції, особливості, перспективи	94
<i>Супрунова Д. А.</i>	Схожі та відмінні риси мюзиклу від популярних музично-сценічних жанрів	96
<i>Туріна О. А.</i>	Професійна компетентність актора та проблема аскези	98

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

<i>Гаврилович С. М.</i>	Актуальність репрезентації української художньої культури на міжнародних арт-івентах першої чверті ХХІ століття	101
<i>Ден Еньї</i>	Експерименти китайських композиторів із сучасними техніками	103
<i>Євдокименко А. С., Пилипчук О. Д.</i>	Використання технологій візуалізації в дизайні інтер'єру	104
<i>Ковалевський А. Г.</i>	Застосування графічних редакторів при створенні натюрмортів на основі фотозображень, створених за допомогою світлового пензля	106
<i>Кравченко А. І.</i>	Український авангард у дигітальних інтерпретаціях NFT	108
<i>Мацука В. М.</i>	Артменеджмент як унікальна технологія сучасності	110
<i>Пилипчук О. Д., Гора А. С.</i>	Способи передачі впливу артоб'єктів на емоції та настрої людей в інтер'єрі	112

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ

<i>Anderson L.</i>	Intercultural communication competenc [Компетентність міжкультурної комунікації]	114
<i>Галюк С. В.</i>	Обрядові весільні практики в контексті модернізації дозвіллевої діяльності культурних закладів київщини.....	116
<i>Гончар К. Р.</i>	Значення виставкової діяльності українських художників в країнах ЄС на прикладі проекту «Агу ура»	118
<i>Лю Цзюньї</i>	Глобалізація як впливовий фактор у музичному мистецтві: трансформація та інтеграція музичних культур схід-захід	119
<i>Маруховська-Картунова О. О.</i>	Формування міжкультурної комунікативної компетентності як важливої складової фахової підготовки здобувачів вищої освіти в Україні	120
<i>Safonova I.</i>	The extraordinary personality of Nykolai Sviatosha [Надзвичайна особистість Миколи Святоші]	122
<i>Соболевська С. О.</i>	Використання народної ляльки в арттерапії: культурологічний аспект	123

ДОСЛІДНИЦЬКІ ПРАКТИКИ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

<i>Алтухова Н. В.</i>	До питання дослідження перформативних та імерсивних тенденцій сучасного сценічного мистецтва	114
-----------------------	---	-----

<i>Бей В. Р.</i>	Проблематика розвитку виконавського апарату студента скрипаля у вищих навчальних закладах в умовах концертної діяльності127
<i>Белець С. П.</i>	Пропаганда як ідеологічна практика культурного впливу129
<i>Белкіна М. М.</i>	Мюзикл «Аїда» Елтона Джона як приклад сучасного втілення класичного сюжету131
<i>Бикович Т. В.</i>	Принципи доступності в дизайні інтерфейсів133
<i>Борисова К. В.</i>	Логотип для шкіл графічного дизайну: особливості розробки134
<i>Бородін О. В.</i>	Структура поптреків136
<i>Вишняков О. М.</i>	Цифрова стратегія національної галереї міжнародного модерністського й сучасного мистецтва «Tate Modern»138
<i>Вялова Л. А.</i>	Креативність у системі задоволення культурних потреб особистості139
<i>Гаврилюк О. Ю.</i>	Йому вже 300 років, а він є актуальним для всіх поколінь, які його прочитують141
<i>Гетманчук В. О.</i>	Особливості дизайну інтер'єрів та обладнання закладів вищої освіти архітектурно-мистецького спрямування142
<i>Голбай Д. Д.</i>	Трансформація діяльності музичного продюсера у контексті розвитку музичних технологій144
<i>Дегтярьов А. В.</i>	Роль Паризької національної консерваторії у реалізації культурної політики першої Французької республіки146
<i>Єременко О. В.</i>	Роль музики в оформленні театральних вистав в українському театрі148
<i>Завадько М. В.</i>	Відродження старих композицій з подихом сучасності149
<i>Зеленський І. А.</i>	Специфіка виконання поліфонічних творів на баяні150
<i>Івченко Л. П.</i>	Корок – екологічний матеріал для створення сучасних просторів152
<i>Ігнатова С. Ю.</i>	Провідний мотив патріотизму в українських піснях153
<i>Коваль О. Р.</i>	Актуальність студійного звукозапису академічної музики155
<i>Кожан О. О.</i>	Способи взаємодії із глядачами в інтерактивних виставах156
<i>Кучерява Ю. В.</i>	Алгоритм наймінгу ювелірної компанії158
<i>Лопата А. А.</i>	Інструментальна хіп-хоп музика160
<i>Мартинюк І. С.</i>	Мастеринг – фінальна обробка звуку162
<i>Мілевська В. В.</i>	Сучасні напрями міжкультурного співробітництва163
<i>Москаленко А. О.</i>	Сучасний дизайн музейних експозицій165
<i>Остренко Р. В.</i>	Електронна музика як революційна музична технологія166
<i>Папуша Д. О.</i>	Звукове оформлення вистави «Украдене щастя» за мотивами п'єси Івана Франка у Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки167
<i>Семехіна А. О.</i>	Транскрипції творів Астора П'яццолли для бандури168
<i>Скляр О. О.</i>	Потенціал закладів культури для відновлення психоемоційного стану соціуму170
<i>Слабошпицька А. А.</i>	Правила та принципи використання музичного супроводу у грі171
<i>Тарасенко А. О.</i>	До постановки питання вивчення відеоарту та інсталяцій в контексті сучасних форм сценічного мистецтва173
<i>Таратута І. К.</i>	Нейромережі у роботі звукорежисера174

<i>Холевінська М. А.</i>	Етнопедагогічна парадигма діяльності В. М. Верховинця	177
<i>Цапков Д. В.</i>	Осмилення потенціалу Dance Fest в контексті крос-культурного діалогу	179
<i>Цимбалов М. А.</i>	Звукорежисура 2033	180
<i>Чулюк-Заграй П. В.</i>	Розвиток професії концертного звукорежисера в Україні: базові тези звукового ренесансу	182
<i>Щербіна О. О.</i>	Стріт-арт в екстер'єрі	193
<i>Юст В. І.</i>	Звук у кіно та телесеріалах	184
<i>Юсупов Арлен</i>	Акторська майстерність у театральному та екранному просторах	187
<i>Яструбчак О. В.</i>	Музика як метод пізнання в античній філософії	188

Наукове видання

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ТВОРЧІСТЬ ТА ТЕХНОЛОГІЇ

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції

*Коригування
Верстка та макетування*

*О. І. Бугайова
А. С. Терещенко*

Підп. до друку _____, 2023. Формат 60x84 1/16.
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Обл.-видав.
арк. 16.38. Умов. друк. арк. 22.66. Зам. . Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і
мистецтва 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої
справи ДК № 3953 від 12.01.2011.