

ВИКОНАВЧИЙ ОРГАН КИЇВСЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ
(КИЇВСЬКА МІСЬКА ДЕРЖАВНА АДМІНІСТРАЦІЯ)
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ
КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



**ПЕРФОРМАТИВНЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:
ЦИРК, ТЕАТР, ЕСТРАДА**

МАТЕРІАЛИ
XIV МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**PERFORMATIVE AND MUSICAL ARTS:
CIRCUS, THEATER, PERFORMANCE**

MATERIALS
XIV INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE

16 – 17 квітня 2025 року

April 16 – 17, 2025

(змішаний формат)

(mixed format)

КИЇВ – 2025

KYIV – 2025

УДК 792.73(477)(066)

П 26

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв
(протокол № 4 від 29 квітня 2025 року)

Редакційна колегія:

1. Олександр ЯКОВЛЕВ, доктор культурології, професор, ректор Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв (далі – КМАЕЦМ).

2. Костянтин БАЦАК, кандидат історичних наук, доцент, перший проректор КМАЕЦМ.

3. Ганна ОВЧАРЕНКО, кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України, відмінник освіти України, проректор з навчально-виховної роботи КМАЕЦМ.

4. Інга ПАСЕНКО, кандидат педагогічних наук, завідувач відділу наукової роботи та редакційно-видавничої діяльності КМАЕЦМ.

5. Володимир СКРИПНИК, завідувач бібліотеки КМАЕЦМ, технічний редактор.

П 26 Перформативне та музичне мистецтво: цирк, театр, естрада: Матеріали XIV Міжнародної науково-практичної конференції (16–17 квітня 2025 року) / редкол: О. В. Яковлев, К. Ю. Бацак, Г. Е. Овчаренко, І. М. Пасенко, В. В. Скрипник. Київ: КМАЕЦМ, 2025. 363 с.

До збірника включено тексти доповідей та тези виступів на конференції. Досліджено широке коло проблем теорії та історії музичного та перформативного мистецтв. Напрями мистецької освіти: ключові аспекти, проблематику та перспективи розвитку. Цирк, театр, естрада: історичний досвід та сучасні тенденції. Збірник призначено для здобувачів вищої освіти та всіх небайдужих до розвитку нових методик удосконалення сучасної діяльності у сфері музичного та перформативного мистецтв.

Тези друкуються в авторській редакції. Автори відповідають за достовірність матеріалу, належність його подання, правильне цитування джерел і посилання на них.

© КМАЕЦМ, 2025.

З М І С Т

Бабенко Олександра. Особливості поєднання традиційного та сучасного в вокальній школі Шеріл Портер – яскравої представниці сучасної вокальної школи.....	10
Бондарець Надія. Музичне інтонування як засіб формування власного саунду в контексті саундпродюсування.....	13
Борисенко Аполлінарія. Танець як терапія: вплив хореографії на психоемоційний стан людини.....	19
Бессонова Дар'я. Поп-рок як музичний напрям сучасної української естради.....	21
Булах Тетяна. Музика прославлення та поклоніння в пентекостальному та харизматичному християнстві.....	24
Бурлака Анна. Специфіка вокального стилю співачки Дуа Ліпа.....	27
Бурдейна Лоліта. Мюзикл як феномен музичної культури ХХ століття: етапи становлення, видатні представники.....	30
Брижанов Артем. Провідні методики американської акторської школи в контексті сучасних сценічних викликів.....	34
Василенко Владислав. Лінія елемента жонглерської комбінації як особливість циркового жонглювання.....	38
Вінтовка Іван. Вплив технологій на створення естрадного номера з ігровою лялькою.....	43
Волошаненко Соф'я. Аудишн: як готуватися та успішно проходити прослуховування.....	49
Воробканич Вікторія. Збереження та відновлення голосового апарату.....	52
Гаврилюк Ігор. Інтерактивний музей лицарства в м. Надвірній: театралізація як ключ до живої історії.....	56

Гайченя Микита. Джаз як полікультурний феномен: значення культурного обміну в процесі становлення та розвитку нової музичної традиції.....	59
Герасименко Костянтин. Еквілібристика на туго натягнутому дроті: специфіка хореографічної складової.....	62
Гніздечко Оксана. Тенденція розвитку повітряної гімнастики: спорт чи мистецтво?.....	64
Грінберг Ігор. Про вплив жанру вистави на відбір основних елементів акторської та режисерської технологій.....	68
Грушецька Єлизавета. Штучний інтелект та робототехніка: основні принципи та напрями розвитку.....	75
Гудима Микола. Блюз – ключ до всіх стилів!.....	78
Гуляна Світлана. Потужні можливості хореографічного мистецтва.....	82
Довгопола Юлія. Гібридні форми сучасної сатири: взаємодія театру та естради.....	87
Доценко Вадим. Поєднання акторської та вокальної майстерності під час створення сценічного образу у вокаліста.....	90
Дудка Ксенія. Телепроекти ансамблю «Семирічка».....	94
Dec Alicja. The Second Life of Performance? Re-performance as a Form of Preservation, Archiving, and Continuation.....	97
Isabel Joly. FEDEC mission is to support the development and evolution of training, teaching, and learning within the field of circus arts.....	102
Zemlianska Nataliia. Multilingualism in the arts: reflections on curriculum integration.....	105
Заря Світлана. Сучасний естрадний виконавець: нові підходи та можливості.....	108
Іванова-Гололобова Дар'я. Вертепна традиція на сцені професійного театру ляльок (1920-1990-ті рр.): постколоніальні студії	111

Кірсенко Ангеліна. Специфіка та особливості виконання трюків на повітряних петлях у цирковому мистецтві.....	115
Коваленко Наталія. Естетика і драматургія сучасної моноопери: межі самовираження.....	119
Коваль Вадим. Інноваційні підходи до музичної та перформативної освіти з використанням VR та AR.....	123
Ковальчук Мирослава. Емоційний стан у пісні: як музика передає почуття.....	125
Коляда Анастасія. Жанр синхробуфонади в сценічному мистецтві: проблема термінологічної відповідності.....	128
Короленко Катерина. Розвиток українського мюзиклу в контексті світових тенденцій.....	133
Краснікова Євгенія. Проблематика музичного оформлення авторської танцювальної композиції.....	136
Краснов Антон. Політичний контекст у семіотиці п'єс абсурду: сучасне звучання.....	141
Курбанов Георгій. Театральне мистецтво Японії.....	146
Левицький Юрій. Семіотико-культурний аналіз твору Д. Демченка «Сома», як частини сучасного перформансу в музичному виконавстві.....	150
Леон Таїсія. Тілесна свідомість у перформативному мистецтві: антропологічний і терапевтичний аспекти.....	154
Лисенко Ірина. Простір безбар'єрності у сфері мистецької освіти: деякі питання освітніх можливостей людей з порушеннями слуху.....	158
Лисенко Ізабела. Вплив школи Bel Canto на формування української національної вокальної школи.....	163
Лисенко-Костіна Вікторія. Роль концертмейстера у збереженні національних особливостей музичних творів на заняттях з народно-сценічної хореографії.....	166

Листовнича Світлана. Вплив занять вокалом на психоемоційний стан людини.....	169
Львова Інесса. Концептуальні засади ефективного викладання освітнього компонента «Циркова режисура» в освітньому процесі ЗВО.....	174
Макарова Зоя. Навчальна дисципліна «Тренаж» в системі підготовки бакалавра хореографії.....	183
Мала Вікторія. Специфіка створення режисером драматургічного твору для сценічної постановки.....	186
Малинка Юлія. Толерантність і культура: взаємозв'язок у контексті освіти, мистецтва та громадянського суспільства.....	188
Марченко Марія. Жанри пісенної лірики як витоки української естрадної пісні.....	192
Мельничук Анастасія. Техніка Івани Чаббак як перспективна методика виховання сучасного актора.....	197
Младіновська Єлизавета. Імерсивний театр: соціальні чинники та арттерапевтичне значення для українського глядача.....	200
Мова Людмила. Формування творчої особистості хореографа засобами інтегративної функціональної техніки.....	203
Муравіцька Світлана. Особливості вокально-виконавських видів....	207
Носенко Олексій. Музичне інтонування в умовах імерсивних аудіоформатів.....	210
Олару Наталія. Музична Буковина ХІХ століття.....	214
Орел Дмитро. Аналіз виконання трюків рамки (ловіторки) повітряного польоту в сучасному цирковому мистецтві.....	218
Орел Анна. Види акробатичних вправ, форми їх кооперації та методи навчання.....	221
Пальцевич Юлія. Музично-теоретичні дисципліни для здобувачів з порушеннями зору: світовий досвід.....	223

Панів Ірина. Вплив стресової ситуації на голос актора: причини і шляхи вирішення проблеми.....	228
Пархоменко Ірина, Юлія Малинка. Практики використання технологій штучного інтелекту в музичній індустрії.....	231
Пасенко Інга. Інтелектуальна власність у сфері мистецтва.....	234
Пастухов Олексій. Перформативне мистецтво на межі жанрів: інтеграція цирку, хореографії та естради у сучасному сценічному виступі.....	238
Пастухов Олексій. Бродвейський джаз як унікальний різновид хореографічного мистецтва.....	242
Перепичка Влада. Спадщина Антонена Арто: театр жорстокості у сценічних постановках ХХІ століття.....	245
Пир Андрій. Анкетування як інструмент оцінки якості фахової підготовки артистів цирку.....	248
Погребняк Галина, Грановська Владислава. Експериментальні сценічні практики кінематографічного автора.....	251
Поліщук Тетяна. Психологічні аспекти взаємодії коміка з аудиторією через імпровізацію.....	255
Полянська Вікторія. Філософські аспекти квантового мистецтва.....	258
Пономаренко Олена. Оперний театр у музичному житті сучасної Італії.....	261
Прокопенко Анастасія. Дитячі пісенні конкурси та талант-шоу в Україні: погляд досвідченого педагога Еліни Миронової.....	266
Рагуліна Маргарита. Трансформації вокальних методик у контексті навчальної дисципліни «Сольний естрадний спів».....	269
Савченко Юлія. Вокальне навчання студентів-акторів, що не мають музичної підготовки.....	272
Салабуда Денис. Тема кохання у творчості українських співаків-чоловіків періоду незалежної України.....	276
Самая Тетяна. Образна парадигма музичного часу.....	280

Смаліус Юрій. Штучний інтелект для розділення джерел сигналів: вплив на аудіовиробництво.....	285
Сільченко Тетяна. Внутрішній монолог і пластика ляльки: межі виразності в театрі.....	290
Сопіга Антон. Гітара в творчості Т. Г. Шевченка.....	295
Скрипник Володимир. Важливість бібліотек закладів вищої освіти мистецького спрямування у збереженні та популяризації історії естрадного та циркового мистецтв.....	299
Станіславська Катерина. Метамова й метатекст у мистецько-педагогічній практиці.....	301
Стасів Олег. Соціальна тематика у сучасних українських авторських піснях.....	305
Стрельчук Діана. Номери синтезу жанрів у сценічних репрезентаціях з історії Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв.....	310
Стовбирь Дар'я. Міміка та жест у публічних виступах: вплив невербальних виражальних засобів на глядача.....	317
Ступак Єгор. Концепція розумного арлекіна Леся Курбаса: актуальність для артистів сучасного пластичного театру та пантоміми.....	321
Ткачук Ліна. Соул: витоки та характерні особливості.....	326
Харитонюк Лідія. Євроденс в Україні (на прикладі дуету «Аква Віта»).....	330
Холіна Яна Фізична та психоемоційна підготовка танцівника: баланс між технікою та емоційною виразністю.....	333
Цап Ганна. Індивідуальний стиль артиста-співака. Як просувати свій бренд.....	337
Чуприна Борис. Особливості формування репертуарної політики театрів ляльок України під час війни.....	340

Шариков Денис. Музично-хореографічні форми в цирковому номері: робота балетмейстера з режисером-постановником.....	343
Шевченко Людмила. Постановка циркових номерів. Тема та трюк....	348
Шишкарьова Кристина. Розвиток soft skills (софт скілс) в рамках дисципліни «Хореографічний ансамбль» на прикладі перформансу «Ландшафт безпечний».....	355
Щегель Вікторія. Пошуки рухомого тіла за принципами методології Жака Лєкока.....	360

БАБЕНКО Олександра,
старший викладач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА СУЧАСНОГО В ВОКАЛЬНІЙ ШКОЛІ ШЕРІЛ ПОРТЕР – ЯСКРАВОЇ ПРЕДСТАВНИЦІ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Естрадне вокальне виконавське мистецтво другої половини ХХ – першої третини ХХІ століть позначене розвитком появою новітніх тенденцій та оригінальних педагогічних вокальних методик. В свою чергу сучасне українське вокальне мистецтво все частіше орієнтується на західні вокальні зразки та органічно вплітає надбання західних вокальних технік в національний контекст, створюючи сучасну українську пісню, та збагачуючи українську пісенну традицію новітніми звуковими техніками.

Поряд з сучасними вокальними школами – Джо Естіл (*IVT*), Кетрін Садолін (*CVT*), Боб Столофф (*Improvination*) – яскраве місце посідає оригінальна методика Шеріл Портер (*Cheryl Porter*).

Ш. Портер (1972 р.н.) – видатна американська співачка, тренерка відомих американських проєктів «Голос», «Х-фактор», «Таланти Америки», «Євробачення», та ін. Наразі її навчальні відео набули неабиякої популярності та збирають на її власному *You Tube* каналі понад 100 мільйонів переглядів по всьому світу [1].

Ш. Портер має пряму причетність до класичної вокальної традиції – вона здобула освіту як класична оперна співачка (Університет Північного Іллінойсу, США). Згодом вона реалізувалась як різножанрова співачка і записала біля двадцяти альбомів в різних жанрах (в тому числі опера, джаз). Таким чином, в її педагогічній творчості дуже органічно поєднуються принципи традиційного підходу до вокальної роботи, характерні для оперної

традиції та новітні, які збагачують класичний традиційний підхід новими можливостями, вдосконалюючи його і розширюючи його сфери впливу на інші вокальні жанри [2].

Вокальна методика Ш. Портер («*Cheryl Porter vocal method*») включає в себе десять розділів, кожен з яких присвячено певному етапу формування виконавської майстерності:

1 – вокальному розігріву; 2 – позиціям голосних; 3 – опрацюванню дихання; 4 – вібрато; 5 – тембровому забарвленню; 6 – вокальним регістрам; 7 – белтінгу високих нот; 8 – артикуляції; 9 – гнучкості голосу та вокальному інтонуванню; 10 – вокальній витривалості [2].

Говорячи про **класичний компонент** і традиційність підходу, маємо на увазі звичні для вітчизняної вокальної педагогічної практики:

- застосування традиційних звукових послідовностей «*мі-ме-ма-мо-му*»,
- головуючого положення голосної «*і*»,
- використання губних трелей,
- роботу з шиплячими «*с*», «*ш*»
- вібрато,
- важливе значення опори, анкерування,
- згладженість регістрів з метою непомітних переходів один від одного,
- працювання вправ з поступовим підвищенням висоти звучання...

У Ш. Портер вони **розширені, ускладнені та осучаснені**:

– пропонується максимальне залучення тіла і фізичних рухів, що дозволяє знімати напругу саме з шийного відділу. Наприклад, початок розспівування починається з танцювально-розслаблюючого комплексу, що знімає затиск з голосового апарату і переключає увагу на творчий аспект діяльності;

– танцювальні аранжування акомпанементу виконує одразу кілька функцій, одночасно осучаснюючи процес, створюючи особливу атмосферу

гри і легкості, звільнюючи педагога від потреби самостійно акомпанувати, знімаючи монотонність, і не дозволяючи скидати темп;

- застосування сучасних гаджетів обрамляє процес цікавими новинками технологічного процесу (візуальний контроль атаки звуку, чистоти інтонування та ін.);

- засоби наочності, які допомагають процесу оволодіння голосом: тут і знамениті рожеві боксерські рукавички, які символізують бойовий настрій та допомагають застосовувати анкерування, і надруковані послідовності звуків, і схеми звучання та пропоновані засоби музичної виразності;

- вібрато приділяється незрівнянно більше уваги. Виходячи з того, що голос – такий самий інструмент, як і струнні, або духові, і вокаліст має опанувати не тільки техніку вібрато, а й кілька його видів (рівне звичайне вібрато, легке, з затриманням, в крещендо, в дімінуендо...);

- в роботі з регістрами, яких в класичній традиції налічувалося три, виділяються також такі як штробас, свистковий, фальцетний; а згладженість регістрів – це лише перший етап роботи. Наступний – виражене перемикання між ними (напр. йодль), яке стає потужним виразовим засобом. Одна нота може звучати в грудному, мікстовому, головному звучаннях.

Окремо необхідно зупинитись на якісних чудово продуманих вправах. Їх в курсі налічується понад 350, від коротких і простих, до достатньо розширених, які дають можливість опрацювати кілька технічних задач в єдиному музичному процесі, наближуючи таким чином спів розспівок до реального співочого процесу.

Також хочу акцентувати увагу на деяких важливих аспектах, які часто зустрічаються при застосуванні методики Ш. Портер:

- захоплення привабливо швидкими темпами;
- надважлива роль другого розділу методики;
- особливості вимови рідних для анголомовних виконавців текстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Porter C. Cheryl Porter vocal method. URL: <https://course.cherylportermethod.com> (дата звернення: 24.03.2025).
2. Фоломєєва Н. Інтеграція методики Шіріл Портер у процес вокальної підготовки у вітчизняних закладах вищої освіти: *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2023. № 3. С. 127.

БОНДАРЕЦЬ Надія,

старший викладач кафедри звукорежисури

Київський національний університет культури і мистецтв,

здобувачка ступеня доктора філософії

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,

членкиня спілки звукорежисерів України.

МУЗИЧНЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ВЛАСНОГО САУНДУ В КОНТЕКСТІ САУНДПРОДЮСУВАННЯ

Серед умінь властивих саундпродюсеру окремо варто виділити вміння володіти всіма техніками та прийомами музичного інтонування. Фахівець саундпродюсування повинен розуміти, як різні способи звуковидобування впливають на кінцевий результат і які емоції вони викликають у слухача. Наприклад, зміни в атаці звуку, артикуляції або тембральному балансі можуть створювати ефекти напруги, тепла, відстороненості або близькості. Важливо не лише знати ці прийоми, а й уміти пояснити виконавцю, як їх застосовувати, щоб досягнути потрібного результату. Вокалісту можна підказати, як змінити манеру фразування, гітаристу – яку техніку звуковидобування використати, а барабанщику – які акценти посилити для передачі характеру композиції.

Окрім безпосереднього впливу на виконання, саундпродюсер також є стратегом у створенні унікального саунду виконавця, гурту чи артиста. Він

проектує звучання, визначаючи його індивідуальну стилістику та загальну аудіоконцепцію. Це включає в себе формування вимог до музичного інтонування, яке повинно відповідати жанру, емоційному посилю та цільовій аудиторії. Наприклад, у поп-музиці важливе чисте, рівне інтонування, тоді як у блюзі або рок-музиці припустимі невеликі відхилення, які створюють ефект живого та емоційного виконання. У жанрах електронної музики або хіп-хопу продюсер може навмисно модифікувати інтонацію за допомогою звукової обробки, наприклад еквайзера, що додає звучанню щільнішого і «пласкішого» характеру.

Таким чином, саундпродюсер не просто пропонує рішення для звукозапису та аудіообробки, а формує цілісну концепцію звучання, керуючи тим, як виконавець повинен інтонувати, щоб досягнути необхідного враження. Він працює не тільки з технічними налаштуваннями, а й з виразністю та характером саунду, забезпечуючи, щоб кожен елемент звучав так, як задумано концепцією. Володіючи глибокими знаннями про інтонування та його вплив на сприйняття, саундпродюсер стає архітектором унікального музичного саунду, який вирізняє артиста серед інших.

Термін «саунд» (від англ. sound) використовується для опису індивідуальної якості звучання, яка є характерною для конкретного виконавця, музичного колективу або жанру. Ця індивідуальність формується завдяки унікальному поєднанню тембру, манери виконання, технічних прийомів та інших музичних інтонацій. У статті «Саунд як індивідуальна форма звучання голосу» дослідниці С. Кишакевич і Г. Стець зазначають, що саунд є результатом поєднання технічних і художніх аспектів, які створюють унікальну звукову палітру виконавця [1].

Дослідник О. Носенко в науковій публікації «Імерсивне сприйняття картини світу в музичному мистецтві» вказує: «Одним із основних принципів взаємодії реципієнта з мистецтвом, а й від так з автором, є принцип імерсивності, тобто занурення слухача або глядача у форми та змісти твору»

[2, с. 146], чим підкреслює важливість не абстраговано виконувати та фіксувати мистецькі твори, музичні зокрема, а занурюючи реципієнта в у взаємодію. Таким чином створення саунду за допомогою музичного інтонування може стати важливим елементом взаємодії музичних виконавців зі слухачем.

Музичне інтонування є одним із ключових елементів виконавської майстерності, що формує виразність та емоційне забарвлення музики. Для виконавця інтонування – це свідоме маніпулювання висотою, динамікою, артикуляцією та тембром звуку задля передачі художнього задуму. Це може включати мікроінтонаційні відхилення, зміну тембральної насиченості чи навіть специфічні способи атаки звуку. У рамках академічної традиції інтонування часто розглядається як об'єктивний процес точного відтворення висотних параметрів, однак у популярній та імпровізаційній музиці воно набуває індивідуального характеру, що формує унікальність звучання.

З іншого боку, слухач сприймає інтонування не як сукупність технічних прийомів, а як загальний «саунд» виконавця або твору. Наприклад, в академічній музиці тонкі відхилення висоти ноти можуть сприйматися як емоційна виразність, тоді як у блюзі або рок-музиці така гра з висотою формує стилістичні особливості звучання. Також інструментальне інтонування може по-різному впливати на слухача: гнучкість фразування саксофоніста в джазі створює ефект природного «дихання» інструменту, а агресивний перегружений звук електрогітари – відчуття потужності та енергії.

Те, що виконавець контролює через систему технічних засобів, слухач сприймає як цілісний звуковий образ, який не завжди розкладається на окремі елементи. Це особливо помітно у вокальній музиці, де незначні відхилення висоти, характер вібрато, форма атаки та специфіка дикції формують неповторне звучання артиста, яке часто називають «фірмовим саундом».

Таким чином, інтонування у виконанні та сприйняття саунду слухачем є двома сторонами одного процесу: виконавець маніпулює звуковими

параметрами, формуючи свою індивідуальність, а слухач оцінює ці зміни через призму власного досвіду та сприйняття стилістичних норм. Це пояснює, чому один і той самий музичний твір може сприйматися зовсім по-різному залежно від того, хто його виконує і як подається звук – технічні аспекти виконання стають частиною художнього цілого, яке слухач оцінює не як окремі елементи, а як унікальний саунд.

Музичне інтонування, а як наслідок, сформований власний саунд багатьом виконавцям забезпечує світову впізнаваність. Серед українських артистів, одним із таких прикладів можна виділити пісню «Ой, летіли дикі гуси» Ю. Рибчинського та І. Поклада у виконанні Ніни Матвієнко.

Пісня «Ой летіли дикі гуси» є відомою українською композицією, створеною у творчому тандемі композитора Ігоря Поклада та поета Юрія Рибчинського. Вона була написана в останні дні квітня 1970 року і швидко здобула популярність, завдяки чому багато хто вважає її народною піснею.

Ця пісня була створена як естрадна композиція, але за своєю стилістикою нагадує народну баладу, що надає їй особливого емоційного забарвлення. Першими виконавицями були Заслужена артистка УРСР, солістка Донецької філармонії Тамара Міансарова, а потім Лідія Відаш, яка у 1974 році на V Всесоюзному конкурсі артистів естради, виконавши цю пісню, посіла друге місце.

Найвідомішим стало виконання пісні Ніною Матвієнко, яка на той час була солісткою вокальної студії при Національному заслуженому академічному народному хорі України імені Григорія Верьовки. Її унікальний тембр і глибоке емоційне виконання зробили композицію популярною на довгі роки. У 1979 році Ніна Матвієнко стала фіналісткою телевізійного пісенного фестивалю «Пісня року» саме з цією піснею.

Музичне інтонування та саунд Ніни Матвієнко у виконанні «Ой летіли дикі гуси» здобули більшу впізнаваність, ніж у Тамари Міансарової та Лідії Відаш, завдяки застосованому музичному інтонуванню та сформованому

саунду: глибшому народному забарвленню, інтонаційній виразності та тембральній унікальності її голосу. По-перше, стиль інтонування Ніни Матвієнко базувався на автентичних народних вокальних техніках, що зробило її виконання емоційнішим і природнішим для українського слухача. Вона використовувала плавні глісандо, тонкі мікроінтонаційні відхилення та специфічні тембральні прийоми, характерні для традиційного українського співу. Це створило відчуття глибокої душевності, щирості та болю, що ідеально відповідало змісту пісні. По-друге, її тембральні характеристики та особливий підхід до фразування надали пісні унікального звучання. Голос Матвієнко – глибокий, проникливий, із легким відтінком плачу, що підсилює драматизм композиції. Виконання Міансарової та Відаш було естраднішим, із рівною динамікою та стандартною вокальною манерою, що віддаляло пісню від її народного трактування. По-третє, запис Ніни Матвієнко набув широкого розголосу завдяки стилістичному збігу з очікуваннями аудиторії. У 1970-1980-х роках українська музична традиція активно відроджувалася, а народна манера співу ставала еталоном національної автентичності. Водночас її участь у престижних музичних проєктах та фіналі «Пісні року-1979» зробили саме її версію найбільш впізнаваною та класичною.

Таким чином, поєднання традиційного інтонування, глибокого тембрального забарвлення та сильного емоційного впливу зробило виконання Ніни Матвієнко найвідомішим. Її варіант став канонічним, тоді як інші виконавці залишилися в тіні, оскільки не мали того ж рівня ідентифікації з народною культурою та чуттєвого проникнення в пісню.

Робота над власним музичним інтонуванням є критично важливою для кожного виконавця, адже саме вона формує унікальність звучання, технічну виразність і художню привабливість виконання. Інтонаційні особливості визначають не лише рівень володіння голосом чи інструментом, а й створюють неповторний саунд, який вирізняє артиста з-поміж інших. Використання різних технік, таких як динамічні переходи, мікроінтонаційні

відхилення, специфічна атака звуку, природне або стилізоване вібрато, дозволяє надавати виконанню глибини, виразності та драматургії, що безпосередньо впливає на емоційне сприйняття слухачем.

Приклад Ніни Матвієнко, чий унікальний тембр, фразування та народні вокальні прийоми зробили її виконання «Ой летіли дикі гуси» знаковим, підтверджує, що інтонаційна виразність є ключовим фактором у створенні впізнаваного саунду. Виконання має не лише бути технічно досконалим, а й містити ідентифікаційні маркери артиста, які роблять його стиль миттєво впізнаваним. Саме тому музикантам важливо не лише працювати над чистотою та правильністю інтонації, а й досліджувати можливості експресивного звуковидобування, що формує індивідуальну подачу матеріалу.

Окрім виконавця, саундпродюсер відіграє важливу роль у проектуванні інтонаційного стилю артиста. Він повинен не тільки розуміти, як різні прийоми впливають на слухача, а й допомагати виконавцю посилити його індивідуальність через правильну роботу з тембром, динамікою та акустичним простором. Завдяки продуманій інтонаційній роботі можна створити унікальний саунд, який стане візитною карткою виконавця та підвищить його впізнаваність серед слухачів.

Таким чином, музичне інтонування є не просто технічною особливістю виконання, а основою унікального музичного стилю, що визначає цінність та ідентичність артиста. Постійне вдосконалення музичного інтонування, пошук індивідуальних виразних прийомів та розуміння, як це впливає на слухача, є необхідною умовою для формування високопрофесійного та оригінального виконавця та саундпродюсера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кишакевич С., Стець Г. Саунд як індивідуальна форма звучання голосу. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2022. С. 78-83.

2. Носенко О. В. Імерсивне сприйняття картини світу в музичному мистецтві. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект*: Матеріали XIII Міжнародної науково-практичної конференції (17–18 квітня 2024 року). Київ: КМАЕЦМ, 2024. С. 145-148.

БОРИСЕНКО Аполлінарія,

студентка II курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Хореографія»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри хореографії фак

ультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат

мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ.

ТАНЕЦЬ ЯК ТЕРАПІЯ: ВПЛИВ ХОРЕОГРАФІЇ НА ПСИХОЕМОЦІЙНИЙ СТАН ЛЮДИНИ

Танцювальна терапія системним інструментарієм для вираження емоцій і роботи з внутрішнім станом у сучасних техніках хореографії та арт-терапії. Вона дозволяє відкривати емоції через рухи, перетворюючи їх на фізичний вираз нашого внутрішнього світу. Цей процес допомагає не лише зрозуміти власні почуття, а й звільнитися від емоційних блоків, зняти напругу та тривожність, даючи можливість зануритися в момент і відчувати себе вільним.

Один з головних аспектів танцювальної терапії – це чесність перед собою. Танцюючи, важливо дозволяти собі відчувати і виражати те, що реально існує всередині, без фільтрів та прикрас. Кожен жест, кожен плавний перехід стає відображенням наших думок, почуттів, страхів і радощів. Під час танцю тіло надсилає нам сигнали, які допомагають розпізнати та прийняти як світлі, так і темні сторони нашого внутрішнього світу [2].

Танець не лише рухи, а й те, що стоїть за ними. Під час танцю важливо слухати своє тіло і не боятися відкритися навіть перед собою. Відчуття полегшення під час руху можуть бути звільненням від внутрішніх блоків, а сам процес танцю дає можливість зануритися в момент і відчувати себе вільним [1].

Цей процес дає глибоке розуміння того, як тіло може бути джерелом емоцій, і через нього ми можемо знаходити внутрішній спокій і баланс.

Спостерігаючи за танцівниками, я вражена тим, як рух настільки майстерно доповнює емоції. Коли танцівник занурюється в потік танцю, вона відпускає всі бар'єри, відкриваючись глядачеві щиро. Кожен рух ніби говорить сам за себе, підкреслюючи глибину почуттів та відкритість душі. Така природна відкритість надихає постановника – який працює з виконавцем, також – глядача який дивиться художню демонстрацію, адже вона доводить, що коли емоції знаходять своє вираження в русі, вони стають ще сильнішими.

Коли виконавець працює з тілом та танцювальною технікою, він повинен бути чесним з собою: можливості його фізичних та акторських даних, професійної підготовки, а також компетентність певного виду хореографії. Не завжди виконавцеві це вдається, але треба намагатись довіряти своїм можливостям і професійній підготовці, розслаблятися та бути впевненою в своїх емоціях. Важливо відкрито показувати ці емоції глядачеві, і хоч іноді це важко, виконавець не приховує те, що відчуває. Танцювальна терапія вчить майбутнього артиста або перформера відпускати страхи, ставати більш уразливим і справжнім, що дає можливість зростати не лише як професійний танцівник, а й як людина зокрема [3, с. 330].

Танцювальна терапія це робота з емоціями та внутрішнім станом. Вона допомагає через рухи і виразність танцю вийти на новий рівень самопізнання та емоційної розрядки. Використання тіла як інструменту самовираження дозволяє не лише зрозуміти свої емоції, а й звільнитися від внутрішніх блоків, що накопичуються в повсякденному житті.

Танцювальна терапія – це творчий шлях до самопізнання та особистісного розвитку. Це процес через жест і рух стає засобом вираження нашого внутрішнього стану розкриваючи природні та професійні можливості виконавця – танцівника або перформера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Apollo next. URL: <https://apollo.online/blog-post/dancing-and-depression/> (дата звернення: 24.03.2025).
2. Inforum. URL: <https://www.inforum.in.ua/conferences/18/40/310> (дата звернення: 24.03.2025).
3. Sharykov D., Kuts S., Kuts V. Method of parktic analysis of the technique of complex Tricks into Individual elements for training Professional Jugglers. IX International Scientific and Theoretical Conference. *Interdisciplinary research: scientific horizons and perspectives*. (Reykjavik, February 7, 2025). P. 328-331.

БЕССОНОВА Дар'я,

студентка I курсу

другого (магістерського) рівня освіти ОП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ

Науковий керівник: професор кафедри естрадного співу факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України Тетяна САМАЯ.

ПОП-РОК ЯК МУЗИЧНИЙ НАПРЯМ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ

Самовираження, протести шаблонам суспільства й дослухання до своїх почуттів у всі часи історії були актуальними, особливо для молоді. Сьогодні в Україні ця проблема стоїть доволі гостро: кожен намагається довести свою

ідентичність усіма можливими способами, в тому числі і вираженням власних емоцій через музику.

В цьому контексті, одним із універсальних жанрів є поп-рок – музичний напрям, який поєднує в собі водночас і легкість поп-музики (її мелодійність, простоту, масштабність для масового слухача), і глибоку емоційність рок-музики: не перенавантажує, але спонукає до рефлексії. Музика у жанрі поп-року часто відображає актуальні соціальні проблеми, переживання і настрої молодого покоління. Тексти пісень можуть бути пов'язані з темами особистісного зростання, проблемами людських взаємин, самоідентифікації, а також – політичними і соціальними змінами: поп-рок виходить за межі чисто музичного жанру, стаючи частиною широкої соціальної дискусії.

Поп-рок залишається елементом культурної спадщини України й відіграє значну роль у збереженні національної ідентичності, що сильно актуалізується у період асиміляції й глобалізації.

Музичний жанр почав формуватися в Україні з середини 1980-х років, коли в країні почали з'являтися нові музичні течії. У 1991 році після здобуття Україною незалежності українським музикантам відкрився більший доступ до західної музики, що значно вплинуло на розвиток вітчизняного поп-року та позначилося на свободі самовираження.

Цей процес творчих експериментів триває і в XXI столітті, де багато музичних гуртів й виконавців йдуть за трендами й викликами сьогодення, проте залишаючи при собі свою ідентичність й унікальність. На жаль, в Україні поп-рок зараз не є домінуючим напрямом – хоча і має багато прихильників, – але продовжує бути важливою частиною суспільного протесту й виклику [1, с. 104]. Окрім того, сьогодні можна назвати певні художньо-естетичні принципи цього напрямку на сучасній українській сцені. Зокрема, вітчизняним поп-роковим гуртам властиві відповідні базовим засадам естрадного мистецтва речі:

1. *Легкість та лаконізм* – мелодійні та легкі для сприйняття пісні, структура яких не перенавантажена (куплет – приспів), що робить їх простими для слухача.

2. *Індивідуальність* – формування певного саунду, де зазвичай є використання електрогітар та клавішних інструментів у композиціях. Технічно доступний саунд, тобто «чисте і відшліфоване» звучання. Це допомагає зробити музику більш комерційно успішною і привабливою для широкої аудиторії.

3. *Ідейна складова* – зміст творів носить гостро-соціальний характер, тематику відносин між людьми й особистісні проблеми.

4. *Синтетичність* – експерименти з жанрами. Хоча поп-рок сам по собі є синтетичним жанром, музиканти продовжують пошуки, поєднуючи поп-рок з елементами інді, електронної музики, фольклору, романсу тощо.

Проілюструвати означені принципи можна творчістю таких музичних українських поп-рокових гуртів, як «Крихітка», «Океан Ельзи», «Антитіла», «The Hardkiss» та ін.

Під час своїх виступів українські поп-рок-колективи не лише розважають слухачів, але й глибоко рефлексують, оскільки торкаються вічних й складних життєвих тем, серед яких національна ідентичність, соціальні зміни, особисті переживання, кохання, відданість, тощо. Вони є голосом покоління, яке пережило революцію, конфлікти та складні зміни в країні, тому ніколи не втратять своєї актуальності. Поп-рок напрям в Україні й сьогодні продовжує розвиватися і залишається важливою складовою музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Овсянніков В. Г. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мист: 26.00.01. Київ, 2019. 196 с.

БУЛАХ Тетяна,
*учений секретар ректорату КМАЕЦМ,
докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
кандидат мистецтвознавства, професор.*

МУЗИКА ПРОСЛАВЛЕННЯ ТА ПОКЛОНІННЯ В ПЕНТЕКОСТАЛЬНОМУ ТА ХАРИЗМАТИЧНОМУ ХРИСТІЯНСТВІ

Розуміння пентекостального та харизматичного християнства через пісню прославлення та поклоніння потребує вивчення ключової ролі, яку музика відіграє у формуванні ідентичності, теології та спільних переживань віруючих. Музика, зокрема пісні прославлення та поклоніння, є основним інструментом, через який ці християни виражають свою віру, взаємодіють з Святим Духом і створюють єдність у поклонінні.

У пентекостальних та харизматичних громадах музика не просто доповнює служіння; вона є центральним актом поклоніння, який сприяє духовному досвіду. Музичний стиль у цих традиціях часто характеризується яскравими, експресивними та спонтанними елементами, підкреслюючи емоційний і досвідний аспекти віри. Ці служіння вирізняються відкритою, динамічною взаємодією з Святим Духом, і музика стає засобом цієї зустрічі. Однією з характерних рис поклоніння в пентекостальній та харизматичній традиції є спонтанний вираз віри через музику. Це може включати імпровізації, подовжені інструментальні соло або екстемпоральне співання на мовах. Музика дозволяє відчувати свободу, де Святого Духа вважають тим, хто веде в глибші моменти духовного з'єднання.

Пісні прославлення та поклоніння в цих традиціях часто служать емоційним виходом для віруючих. Пісні виражають радість, прагнення, покаяння і поклоніння, що глибоко відчувається в серцях поклонників. Музика розроблена так, щоб збуджувати душу, ведучи до глибокого досвіду інтимної зустрічі з Богом. Музика пентекостальних та харизматичних поклонінь тісно

пов'язана з теологією цих рухів. Кілька теологічних тем підкріплюються через лірику та стиль пісень: сила Святого Духа, особисті та корпоративні зустрічі з Богом, перемога та тріумф. Багато пісень прославлення та поклоніння написані для того, щоб запрошувати присутність Святого Духа в служіннях. Вербальна складова часто говорить про силу Святого Духа, його присутність і дію в житті віруючих. Це відображає центральне пентекостальне вчення про те, що Святий Дух активно працює в житті віруючого, даючи силу для служіння і особистої трансформації. Музика в цих служіннях підкріплює віру в прямий, особистий зв'язок з Богом. Пісні часто виражають досвід особистої зустрічі з Божою любов'ю, милосердям і силою. Однак ці особисті зустрічі також є частиною ширшого корпоративного досвіду поклоніння, де спільнота об'єднується в поклонінні, зміцнюючи відчуття єдності та спільної мети в тілі Христовому.

Слова в піснях прославлення та поклоніння пентекосталів і харизматиків часто підкреслює теми перемоги над гріхом, смертю та дияволом, спираючись на тріумфальну силу Воскресіння Христового. Така увага до перемоги та надійності узгоджується з переконанням, що віруючий має авторитет і здатність долати життєві труднощі через віру. Музичний стиль поклоніння в пентекостальній та харизматичній традиціях часто є сучасним, поєднуючи елементи традиційної та популярної музики. Жанри можуть варіюватися від рок- і поп-інфлюенсів до госпелу, гімнів і навіть елементів блюзу чи джазу. Інструменти, що використовуються в поклонінні, різноманітні: електрогітари, барабани, клавіші та навіть оркестрові інструменти в більших служіннях. У багатьох пентекостальних та харизматичних церквах поклонницькі групи та хори відіграють важливу роль у веденні громади в поклонінні. Ці музиканти часто розглядаються як фасилітатори поклоніння, що встановлюють атмосферу для громади для зустрічі з Богом. Музика є доступною, з сучасними аранжуваннями, які відповідають культурному контексту громади. Пісні прославлення та поклоніння часто відображають біблійні теми, такі як Божа

любов, святість, спасіння, зцілення і звільнення. Багато пісень написані від першої особи, виражаючи особисте ставлення до Бога, що підсилює відчуття інтимності в поклонінні [3]. Музика прославлення та поклоніння має потужний вплив на соціальну динаміку пентекостальних та харизматичних громад. Вона сприяє формуванню почуття належності, єдності та спільної духовної ідентичності серед віруючих. Через музику пентекостальні та харизматичні християни можуть виражати свої спільні переконання, що зміцнює спільнотний аспект поклоніння. Колективне співання пісень прославлення та поклоніння слугує засобом укріплення ідентичності громади як послідовників Христа, об'єднаних у вірі та меті.

Глобальний вплив музики пентекостальних і харизматичних поклонінь очевидний через поширення популярних пісень поклонення через медіа-ресурси, такі як YouTube, Spotify і служіння по всьому світу. Багато пісень перетинають культурні межі, відгукуються на віруючих з різних контекстів. Це дозволило пентекостальним і харизматичним поклонінням впливати на широкий спектр християнських традицій і деномінацій. Хоча музика поклонення пентекосталів та харизматиків здобула популярність завдяки своїй емоційній глибині та життєвій силі, вона також зустрічається з критикою, зокрема щодо її теологічної глибини і музичної складності. Деякі критики стверджують, що пісні прославлення та поклоніння в пентекостальних та харизматичних громадах часто є теологічно поверхневими, більше акцентуючи емоційні переживання, ніж на міцних доктринальних навчаннях [2]. Пісні, що наголошують на особистих переживаннях Бога, можуть нехтувати ширшими теологічними роздумами про природу Бога, гріх, спасіння та церкву. Що стосується музичної частини, деякі критикують повторювану структуру багатьох пісень поклонення, де лірика може повторюватися кілька разів під час служіння. Критики вважають, що це обмежує глибину теологічної взаємодії та зменшує різноманіття і складність музики. Інші вважають, що музика, хоча і емоційно сильна, може не мати

багатства традиційних гімнів чи класичної церковної музики. У пентекостальному та харизматичному християнстві музика прославлення та поклоніння є потужним засобом для залучення віруючих до духовного досвіду. Вона відображає і зміцнює акцент цих рухів на присутності і силі Святого Духа, особистому досвіду Божої любові та сили, що може бути пережите через пісню.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зосім О. Л. Сильові особливості сучасного богослужбового репертуару Римо-католицької Церкви в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2007. Вип. XVIII. С. 227-235.
2. Eidenmuller M. E. Contemporary religious music preference and audience orientation: Do the lyrics really matter? *Journal of Communication and Religion*. 2019. № 19. P. 37-47.
3. Jensen K. L. The effects of selected classical music on self-disclosure. *Journal of Music Therapy*. 2001. № 38(1). P. 2-27.

БУРЛАКА Анна,

старший викладач кафедри естрадного співу

Київського національного університету культури та мистецтв,

доктор PhD з культурології.

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ СПІВАЧКИ ДУА ЛІПА

Дуа Ліпа - молода британська співачка косовського походження, чия творчість є широко відомою, а в її творчому доробку вже наявний цілий ряд престижних нагород, серед них Сім статуєток Brit Awards, три нагороди Grammy, два призи MTV Europe Music Awards, премія MTV Video Music

Awards, дві відзнаки Billboard Music Awards, нагорода American Music Awards та два записи в Книзі рекордів Гіннеса. Цей перелік є свідченням заслуженого публічного визнання співачки, твори якої займають верхівки хіт-парадів. Серед причин такої популярності можна згадати, звісно ж, шлягерність пісень з її репертуару, які одразу з легкістю запам'ятовуються слухачам. Цьому сприяє танцювальна основа композицій, які завдяки пружному ритмові та енергійному драйву хочеться підхопити не лише співом, але й активним танцем. Проте не менш важливим компонентом її успіху є її вокальні дані. Дуа Ліпа володіє вокальним діапазоном мецо-сопрано, що вирізняє її серед багатьох співачок. Її музичний репертуар в основному тяжіє до поп-музики, але в ньому також відчутні відголоски інших музичних стилів, де акцентовано танцювальність.

Дуа Ліпа має виразний тембр та виважену вокальну техніку. На відміну від багатьох поп-виконавців, що тяжіють до відшліфованої манери співу, Ліпа використовує комбінацію контрольованого резонансу та динамічних змін. Для її голосу притаманна насиченість, теплота, особливо в низькому регістрі, що надає глибини, яку деякі асоціюють з характеристиками контральто. Вона постійно використовує грудний регістр, забезпечуючи резонанс у середньому діапазоні, водночас зберігаючи чіткість та потужність звучання. Акцент на темніших, округлих голосних підсилює відчуття глибини її тембру.

Фірмовий вокальний прийом Ліпи – це тванг, який посилює її голос. Тванг виникає внаслідок звуження гортані, створюючи різкий, але контрольований звук, який додає виразності голосу у щільних поп-аранжуваннях. «Особливістю вокального прийому тванг є те, що його можна використовувати фактично в усіх стилях, окрім цього, що він привносить у тембр вокаліста певні додаткові нюанси, тванг допомагає щільно звучати на верхніх нотах, не «розсипати» фінальні фрази в піснях тощо» [1, с. 41]. Цю техніку особливо чутно під час живих виступів, де її вокал не втрачає своїх характеристик, незважаючи на активні рухи. Окрім цього, Ліпа демонструє

відмінне володіння змиканням голосових зв'язок, утворюючи збалансовану, потужну фонацію, виконуючи довгі звуки. Це призводить до чистого, ненапруженого тембру, що дозволяє їй плавно переходити від одного динамічного рівня до іншого.

Дуа Ліпа часто застосовує синкопування, створюючи ритмічну напругу. Баланс між ритмічним зсувом і легато фразуванням демонструє її адаптивність, дозволяючи їй легко переходити від більш акцентованих вокальних фраз до плавних, протяжних мелодій. Хоча основна сила Ліпи – це грудний голос, вона вміло включає фальцет, коли потрібно, особливо під час переходів між регістрами. Замість різкого стрибка, вона використовує контрольований, наповнений повітрям фальцет, що забезпечує безперербійне з'єднання між її грудним і головним голосом. Її здатність об'єднувати регістри без помітного «розриву» свідчить про технічну дисципліну.

Ще один ключовий аспект вокальної манери Ліпи – це її артикуляція. Вона надає перевагу точному інтонуванню та динамічній мінливості для передачі емоційних характеристик її героїнь. Цей обдуманий підхід дозволяє уникнути надлишкового декорування вокальних ліній, гарантуючи, що кожна фраза слугує загальній ідеї пісні. Її дикція залишається чіткою, але пом'якшеною, що сприяє атмосферній, невимушеній естетиці, що відповідає її музичному образу.

Вокальна стабільність Ліпи під час живих виступів вражає, особливо з урахуванням фізичного навантаження. Її здатність контролювати дихання під час виконання складних танцювальних номерів свідчить про дисципліновану практику роботи діафрагми та вокальну витривалість. З часом вокальна техніка Ліпи пройшла еволюцію, демонструючи все більшу гнучкість та вдосконалені резонансні стратегії. Нещодавні виступи свідчать про підвищену точність у інтонуванні та динамічному нюансуванні. Цей прогрес підкреслює не тільки її вокальне зростання, але й цілеспрямовані зусилля, спрямовані на вдосконалення техніки. Вокальний стиль Дуа Ліпи характеризується

технічним контролем, який допомагає передати потужні художні образи. Її майстерність володіння твангом, контролем дихання, комбінуванням реєстрів робить її вокальну манеру впізнаваною та виразною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Попова А.Б. Методика опанування вокальної техніки тванг. *Інноваційна педагогіка*, 2020. Вип. 23. Т. 2. С. 39-42.

БУРДЕЙНА Лоліта,

студентка I курсу

другого (магістерського) рівня освіти ОП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: старший викладач кафедри музично-теоретичних

дисциплін факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

доктор філософії Наталія МАКАРОВА.

МЮЗИКЛ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ:

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ, ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ

Мюзикл – це музично-театральний сценічний жанр, що динамічно розвивався, відображаючи соціокультурні зміни кожного свого етапу. Від його зародження наприкінці ХІХ століття до сучасних новаторських постановок, мюзикл пройшов довгий еволюційний шлях.

Для того, щоб краще зрозуміти значення мюзиклу як культурного феномену та його вплив на розвиток музичного театру, розглянемо знакові етапи становлення цього мистецького напрямку.

У мистецтвознавчій літературі першим мюзиклом вважається постановка п'єси Чарльза Барраса «Чорний горбун» (Black Crook) [1], музику до якого написав Томас Бейкер, а прем'єра відбулася у 1866 році на сцені

бродвейського театру. До середини ХХ століття жанр набув шаленої популярності, а період називають «золотим віком Бродвею» та вважається вершиною розвитку американського мюзиклу. Цей час важко переоцінити, оскільки він сформував цілу плеяду легендарних композиторів таких, як Річард Роджерс, Оскар Хаммерстайн II, Леонард Бернстайн, Френк Лессер та Джеррі Герман та ін. Їхні твори – «Оклахома!» [4], «Вестсайдська історія» [2], «Хлопці та лялечки» та «Скрипаль на даху» та ін. – стали класикою жанру і взірцем для сучасного мюзиклу.

Характерною рисою цього періоду було поєднання захоплюючої музики, глибоких сюжетів та видовищних постановок. Музичному стилю «золотої» доби були притаманні розкішні оркестрові аранжування, мелодійні пісні та складні танцювальні номери. Композитори експериментували з різними музичними жанрами, поєднуючи класичну музику з джазом, фольклором та поп-напрямом.

Однак, через зміни в суспільстві (зростання руху за громадянські права, антивоєнні протести тощо), цей період дійшов завершення. У 1970-х роках почалася епоха радикальних змін та експериментів у жанрі мюзиклу, пошуку нових мистецьких форм та іншої змістовності.

Згадаємо мюзикл Г. Макдермота «Волосся» [3], який став символом хіппі-контркультури 1960-х років, відображаючи протест проти війни у В'єтнамі, сексуальну революцію та боротьбу за свободу, а його музика, що поєднувала поп та психоделічний рок, стала гімном покоління, порушивши табу на оголеність та тему наркотиків.

Творчість композитора С. Сондхайма здійснила революцію в жанрі концептуального мюзиклу, зокрема його мюзикли «Компанія», «Суїні Годд», «В лісах» та «Неділя в парку з Джорджем» [7], присвячені складним темам, таким як самотність, моральні дилеми, мистецтво та людські стосунки, що у значній мірі впливає і на сучасний мюзикловий напрям.

Своєрідну реформу здійснив Ендрю Ллойд Вебер у співпраці з Тімом Райсом, які у 1970 році презентували світу рок-оперу «Ісус Христос – суперзірка» у вигляді концептуального альбому а через рік її поставили на бродвейській сцені. Вистава створила сенсацію своїм нетрадиційним поглядом на біблійну історію, а у напрямі рок-музики передала емоційну напругу, що викликало контрверсії та привернуло увагу молодій аудиторії до музичного театру.

А у 1980-ті роки творчість провідного композитора означила період розквіту мега-мюзиклів, зокрема «Кішки», «Привид опери», які вражали глядачів своїм грандіозним масштабом, видовищністю та технологічними новаціями, перетворившись на справжні культурні феномени, що приваблювали мільйони глядачів з усього світу [5].

Цікавою музичною виставою цього періоду став роман В. Гюго «Знедолені» у музичному втіленні Клода-Мішеля Шенберга, що заклав епічний мюзикл як вираження драматичної сили та емоційної глибини.

З 1990-х років мюзикл вступив у нову еру, позначену безперервним розвитком та експериментами, що розширили його жанрові межі. З'явилися мюзикли як адаптації популярних фільмів у сценічно-театральному просторі. Наприклад, мультиплікаційна стрічка студії Діснея «Король Лев» на музику Елтона Джона у жанрі мюзиклу вражала глядачів своїм візуальним багатством, використовуючи складні костюми та ляльки для відтворення африканської савани, а «Зла» Стівена Шварца зачарувала публіку своєю магичною атмосферою та спецефектами.

Одночасно з цим, мюзикли почали створювати на теми інтеграції сучасних музичних стилів, такі як хіп-хоп та поп-музика. Так, «Гамільтон» Ліна-Мануеля Міранди розказав історичну драму про одного з батьків-засновників США Олександра Гамільтона у реп-музичній естетиці, що не лише оновило звучання жанру, але й вкотре розширило аудиторію [6].

Мюзикл продовжує залишатися актуальним та популярним, оскільки постійно адаптується до соціокультурних змін. Він не лише розважає, але й надихає, змушує замислюватися та емоційно відгукуватися на означену тематику. Сучасні мюзикли використовують перформативні практики та елементи постдраматичного театру, щоб розкривати складні соціальні та політичні теми, сприяючи діалогу і розумінню між різними соціальними групами. Використання цифрових проєкцій, світлових ефектів, відеоарту та інтерактивних технологій дозволяє режисерам та сценографам розширити межі театрального мистецтва та створити унікальні візуальні наративи.

Таким чином, еволюція мюзиклу – це не просто хронологічний перелік вистав, а динамічний процес, що відображає трансформацію суспільства, культурні зрушення та технологічний прогрес. Від «золотого періоду» з його класичними мелодіями до сучасних новаторських вистав, що поєднують різні жанри та технології, мюзикл пройшов довгий шлях розвитку. У різні періоди мюзикл ставав платформою для діалогу, сприяючи формуванню громадської думки та впливаючи на культурні норми. І сьогодні жанр залишається потужним інструментом для вираження соціальних та культурних ідей.

Сучасний мюзикл – це синтез різних мистецьких форм та технологій, що поєднує в собі музику, театр, танці, візуальні ефекти та інтерактивні елементи, створюючи захоплюючі та інноваційні вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко О. До питання дослідження мюзиклу. *Культурологічна думка*. 2017. № 12. С. 179-184.
2. Вестсайдська історія. URL: <https://ua.kinorium.com/52299> (дата звернення: 11.03.2025).
4. Волосся. URL: <https://uakino-bay.net/39769-volossja.html> (дата звернення: 15.03.2025).

5. Оклахома. URL: https://io.gidonline.fun/80301_Oklahoma! (дата звернення: 20.03.2025).

6. Andrew Lloyd Webber. URL: <https://www.masterworksbroadway.com/artist/andrew-lloyd-webber> (дата звернення: 25.02.2025).

7. Hamilton. URL: <https://m.imdb.com/title/tt8503618> (дата звернення: 15.03.2025)

8. Stephen Sondheim. URL: <https://www.masterworksbroadway.com/artist/stephen-sondheim> (дата звернення: 19.03.2025).

БРИЖАНОВ Артем,

студент III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Режисура»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ПРОВІДНІ МЕТОДИКИ АМЕРИКАНСЬКОЇ АКТОРСЬКОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ ВИКЛИКІВ

Сьогодення театру визначається активною співпрацею різних мистецьких сфер, використанням технологічних новинок та трансформацією художньої парадигми. «Раніше театр виступав у ролі ілюстратора п'єси, а нині погляд на літературне першоджерело лише привід для власного висловлювання» [2, 12 с]. Сучасне театральне мистецтво демонструє різні масштабні видозміння. В виставах можуть поєднуватись різні прийоми: використання анімації, лазерне шоу. Також в останні роки здобуло популярність використання комп'ютерних технологій, віртуальної реальності та ШІ. За цих обставин виникає потреба переосмислити акторську підготовку й відшукати

універсальні методології, котрі об'єднують класичну школу та новаторські підходи. Американська акторська школа, що охоплює метод Лі Страсберга, техніку Стелли Адлер та метод Сенфорда Мейснера, є надзвичайно актуальною основою для формування багатогранних інструментів сучасного актора.

У сучасній вітчизняній театральній школі помічається криза, адже протягом довгого часу викладання акторам у навчальних закладах відбувалося за методикою Станіславського без відповідної адаптації до поточних умов. Сучасні сценічні тенденції наштовхують на необхідність пошуку більш актуальних, універсальних інтегрованих методик, котрі відповідатимуть сьогоденним викликам театрального процесу. Сьогодні є важливим віднайти підхід до універсального поєднання цих методик, що дасть змогу акторам залишатися гнучкими, мобільними та готовими до різноманітних сценічних завдань.

Досить велика кількість європейських акторських методик, в тій чи іншій мірі, походять від Костянтина Станіславського та його надбань. В Америці його систему активно досліджували і на основі створювали власні осучаснені методики. Найвизначніші постаті, чий імена й досі прикрашають будівлі театральних навчальних закладів – Лі Страсберг, Стелла Адлер та Стенфорд Мейснер (всі вони були вихідцями з Group Theatre). Лі Страсберг зосереджувався на емоційній пам'яті. Він найбільш наближений до «системи» Станіславського та до того, що вивчають українські студенти на факультетах акторської та режисерської майстерності. Стелла Адлер присвятила свою працю дослідженню уяви та її значення в акторському мистецтві. І, нарешті, Стенфорд Мейснер розвивав концепцію партнерських стосунків. Найбільше значення для нього мали миттєві відповіді на сигнали та подразники від партнера, що виникають тут і зараз, у процесі гри.

Метод Стенфорда Мейснера один з провідних методів який має активне впровадження в Америці. При розробці техніки Сенфорд вирішив розвивати

задум поняття сценічної правди, зосереджуючись не на внутрішньому розборі чи зануренні в себе, а на пильному слуханні партнера та відвертій реакції на події «тут і зараз». Фундаментом його техніки є славетна вправа на повторення (Repetition Exercise). Вона передбачає, що двоє акторів, сидячи чи стоячи один навпроти одного, багато разів промовляють фразу, котра описує партнера або ситуацію. З часом механічне повторювання трансформується у справжній діалог. Головна ідея техніки не грати емоції, а жити справжньою реакцією, актор не повинен «думати про гру», він повинен просто слухати, реагувати і дозволяти собі відчувати. На більш високому рівні навчання акторам пропонують імпровізації в заданих обставинах, де вони повинні спиратися на конкретну задачу реагувати виключно на дії партнера, залишаючись природними. Важливою частиною методики є «емоційна підготовка» – актор вчиться перед початком сцени входити в стан внутрішньої готовності, спираючись на придуману життєву ситуацію, яка має для нього емоційну вагу. Цей прийом дозволяє акторам виходити на сцену не «порожніми», а вже зарядженими живим внутрішнім імпульсом. Як казав Стенфорд Мейснер – «Основа акторської гри – реальність вчинку» [1].

Техніка Мейснера навчає актора найголовнішому – бути щирим та природним у конкретну мить. Сучасні театральні реалії дедалі більше схиляються до автентичності та нової щирості опановуючи естетичні засади метамодернізму. Підхід Мейснера допомагає акторам навчитися відповідати відверто, не переймаючись тим, як вони виглядають, а дозволяючи собі по-справжньому переживати сцену. Крім того, цю техніку легко адаптувати до сучасних викликів. Методика ефективно працює не лише на театральній сцені, а й у кіно, на телебаченні, де камера фіксує найменшу фальш. Також вправи Мейснера не потребують складного теоретичного осмислення – все починається з базових повторень, де актор поступово відкриває для себе механізм живої реакції. Ця «природність через тренування» робить метод доступним для будь-якого рівня – від підлітків та початківців до

професіоналів. У світі який набуває нових тохнологій при здійсненні сценічних постановок, Мейснер дає можливість акторам бути готовим до пристосування – і саме тому його техніка так цінується сьогодні.

Провідні американські акторські методи формують основу психологічного реалізму, котрий і сьогодні залишається важливим компонентом акторської гри. Проте виклики сьогоденної сцени – взаємопроникнення жанрів, поширення перформативних форм, іммерсивних вистав та технологічних рішень – спонукають до поєднання цих технік з фізичним театром, пластичними практиками та мультимедійними інструментами.

Отже сучасний актор має спиратися на гнучке поєднання методів, де класичні американські підходи стають надійною основою для оволодіння новими формами сценічної виразності. Це дозволяє не лише утримувати високий професійний рівень, але й результативно адаптуватися до умов стрімкого театрального процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Володимир З. Проста і геніальна техніка Мейснера в українських реаліях; URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/89/105> (дата звернення: 06.03.2025).

2. Уварова Т. І. Трансформації в сучасному театральному мистецтві: матер. п'ятої Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. (Київ, 17-19 червня 2009 р.). Київ, 2009. С. 12-14.

ВАСИЛЕНКО Владислав,

студент I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ЛІНІЯ ЕЛЕМЕНТУ ЖОНГЛЕРСЬКОЇ КОМБІНАЦІЇ ЯК ОСОБЛИВІСТЬ ЦИРКОВОГО ЖОНГЛЮВАННЯ

Жанр жонглювання з'явився дуже давно. Першим історичним згадкам про цей жанр більш ніж чотири тисячі років (1900 рік до н.е.). Зображення жонглерок знайдене в давньо-єгипетських гробницях Бені-Хассан серед настінних малюнків з артистами (акробати, жонглери, еквілібристи) [1]. На той час жонглювання не було частиною саме циркового мистецтва, бо цирків сучасного типу тоді не існувало, вони з'являться пізніше, в кінці XVIII століття за участі двох наїзників – батька й сина Астлеїв [2; 3]. З організацією першого в світі стаціонарного цирку в 1768 році – професія жонглер набула офіційного статусу, а широку популярність отримала наприкінці XIX століття [3; 1]. З цього часу «жонглювання» змінилося на «циркове жонглювання», тож можна прослідкувати, що ремесло жонглерів великою мірою завдячує цирку за поширення й популяризацію на широкий загал. За цей час трюкова база жонглювання поповнювалася величезною кількістю елементів, що включають в себе зміну виконання класичних трюків, предметів – якими жонглює виконавець, площин навколо позиції жонглера і кількості учасників задіяних у виконанні трюку [4]. Окрім цирків жонглери все частіше починають з'являтися в інших не менш цікавих мистецьких заходах. У театральних виставах, вар'єте, шоу, а з появою телебачення і на ньому. Все це зумовлює зміни у підході до жонглювання, що як мистецтво має достатньо інструментів,

щоб підлаштуватися до запропонованих обставин і форматів виступу. Однією з найголовніших рис циркового жонглювання є здатність до ефективної трансформації елемента за рахунок його фізичного малюнку в просторі. Також ця здатність дає можливість цирковому жонглюванню успішно інтегруватися в низку інших циркових та естрадних жанрів таких як: повітряна гімнастика; акробатика; клоунада; музична ексцентрика; стендап; біт-бокс тощо. Трансформація пластичного рисунку відбувається за рахунок зміни його лінії та є особливістю саме циркового жонглювання – частини циркового мистецтва, а отже галузі людської культури де за допомогою символів або системи знаків виражаються певні узагальнені сенси. Відповідно, зміна лінії зумовлена потребою вираження цих сенсів під час виконання елемента. Чого не можна прослідкувати, до прикладу, в спортивному жонглюванні. Де трюки називаються вправами, а метою виконавця є суто демонстрація цих вправ у змаганнях, а не донесення сенсу до публіки.

З 2000 року можна говорити про появу ще одного виду жонглювання – спортивне жонглювання (WJF – Всесвітня федерація жонглювання, що була заснована жонглером Джейсоном Гарфілдом, щоб репрезентувати дисципліну жонглювання як спорт). Наразі організація існує й намагається докласти всіх зусиль, щоб презентувати жанр жонглювання вже як вид спорту на Олімпійських іграх. Тож цей вид спорту є хорошим прикладом для порівняння його з цирковим жонглюванням де креативність лінії елемента не обмежується рамками спортивної дисципліни. Яскравими представниками сучасного спортивного жонглювання є Ейвінд Драгсьо з Норвегії, Спенсер Андролі - Сполучені Штати Америки, Деланія Бейліс - Сполучені Штати Америки [5]. Ці жонглери відрізняються дуже технічним виконанням в своєму виді жонглювання. Частково це зумовлено тим, що спортивні жонглери мають чітко виконувати завчасно визначені вправи, що не вимагають від них показувати якийсь сценічний образ, частково тим, що спортивний жонглер не прив'язаний до музичного супроводу. Тобто по суті є виконання вправи і якщо

предмет падає, просто необхідно переробити елемент без входження в музичний «квадрат» або будь який інший акцент музичної композиції. Жонглери - представники циркового жонглювання навпаки прив'язані до музичного супроводу, а часом й до світлових ефектів. Так, наприклад, в номері Джої Фішера - «a cold freezin night» можна прослідкувати, що виконувани ним елементи прив'язані до музичних акцентів та світлових ефектів на задньому фоні. А у Джимі Гонзалеса – «контемпорарі жонглера» не просто технічне виконання комбінації, а хореографія одноіменного сучасного напрямку, що тісно переплітається з елементами жонглювання й має прямий вплив на лінію елемента при виконанні. Ще більш екзотичне поєднання жонглювання та біт-боксу показав жонглер Керол на 38 фестивалі «Cirque du Demain» - одному з найпрестижніших фестивалів циркового мистецтва у світі. В його номері виконання елементів тісно пов'язане з музичним супроводом, який він виконує голосом, без допомоги інструментів. Можна прослідкувати як лінія елемента змінюється через швидкість виконання, що прив'язана до власноруч створеної біт-бокс композиції.

Велика різниця між спортивними жонглерами й цирковими жонглерами полягає в цілі виконання елемента. Адже спортивний жонглер називає елемент – вправою, а жонглерська комбінація без прив'язки до музики, без образного навантаження й сюжетного трюкового розвитку не перетворюється на композицією з усіма вищезазначеними компонентами. Окрім цього в спортивному жонглюванні є чітко зазначені «дисципліни» у яких проводиться змагання, нище наведено перелік цих дисциплін (зادля уникнення неточностей перекладу дисципліни зазначено англійською мовою):

- club passing;
- 360s (and similar);
- endurance;
- isolated endurance;
- freestyle;

– extreme competitions.

Також присутній сформований список предметів, якими необхідно жонглювати на змаганнях зі спортивного жонглювання: булави; м'ячі; кільця; цигарні коробочки; діаболо та девілстік [5].

Тоді як в цирковому жонглюванні цих класифікацій безліч, бо видів жонглювання стає дедалі більше, а кожного дня вигадуються нові реквізити, нові елементи і способи їх застосування. А поняття «правильність виконання» ставиться під сумнів тому, що в деяких окремих випадках за вимогою сценічного образу лінія елемента змінюється настільки, що його стає незручно виконувати артисту. Тоді як в спортивному жонглюванні це «правильне виконання вправ» присутнє.

Зміна лінії елемента циркового жонглювання відбувається через низку факторів:

1. Індивідуальна стилізація;
2. Сценічний образ;
3. Інтеграція в інший жанр;
4. Етнічна складова;
5. Трансформація класичного реквізиту або його поєднання.

Всі ці фактори можуть бути здійснені виконавцем як навмисно, так і випадково. В такому разі можна розглядати зміну лінії елемента як деформацію (а саме визначити як опис специфіки, а не як негативну рису). Зміна лінії елемента чи деформація так чи інакше, будуть створювати як нову картинку, що буде змінювати пластичний рисунок елемента, так і нові елементи. Вищезазначені фактори сприяють розвитку жанру циркового жонглювання і є однією з вагомих причин через які в галузі циркового жонглювання кожного дня з'являються нові елементи. І найголовніше - це те як впливають такі зміни, так би мовити, відходження від канону, на глядацьке сприйняття номеру. З одного боку, якщо артисту вдається змінити лінію елемента так, що це матиме природній вигляд у його виконанні, публіка

реагуватиме позитивно, бо в суспільстві нестандартні підходи до жонглювання часто оцінюються високо. З іншого боку, якщо артисту вдається змінити лінію елемента, але це виглядає неприродньо, неорганічно - публіка може не сприйняти такої «цікавинки» від виконавця. Так чи інакше, найшвидший спосіб перевірити нову лінію елемента - практика перед живою аудиторією, подальше спостереження і вдосконалення виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Поздняков Ю. І. Проф. підготовка за жанрами: жонглювання: примірник Київ: ТОВ «Твори», 2022. 58 с.
2. Jando D., Granfield L. The Circus, 1870-1950. Tashen. 670 p.
3. Kwint M., Astley P. Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press. URL: <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-821> (дата звернення: 30.04.2025).
4. Lisle W. De. The art of juggling. Edward Van Wyc, 1910. 13 p.
5. WJF Competition rules. URL: <https://www.thewjf.com/competition-rules/> (дата звернення: 30.04.2025).

ВІНТОВКА Іван,

студент I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ НА СТВОРЕННЯ ЕСТРАДНОГО НОМЕРА З ІГРОВОЮ ЛЯЛЬКОЮ

Сьогодні ми не можемо заперечувати, що сучасний світ, а саме життя людини, на пряму пересікається, і навіть, залежить від технологій. Вони проникають в усі сфери життя і таким чином формують певну поведінку та світогляд. Ми приходимо до того, що при створенні естрадного номера з ігровою лялькою «вимушені» використовувати технології з різних, нетипових для цього виду діяльності, сфер.

Хочемо зазначити, що цю необхідність нам диктує ринок, а саме те, що лялькар працює-виконує номери з ігровою лялькою на сучасних майданчиках, які облаштовані за «останнім словом техніки». Також, на нашу думку, номери мають відповідати естетичним тенденціям сьогодення. В театрі ляльок в історичному розрізі сформувались свої класичні технології і в чистому вигляді вони не можуть конкурувати із сучасними. Теперішня естетика та візуальне сприйняття глядачем формуються завдяки сучасним фільмам, мультфільмам, паркам розваг, технологічним іграшкам, комп'ютерним іграм тощо. Значну роль відіграє також те, з якими жанрами доводиться конкурувати сучасним номерам з ігровою лялькою. А саме: всі циркові жанри (акробатика, повітряна гімнастика, жонгливання, еквілібристика тощо); хореографія; вокал; сучасна анімація з глядачем та ін. Тому вважаємо, що при створенні номерів з ігровою лялькою неможливо уникнути використання актуальних технологій.

Залучення тих чи інших технологій перш за все обумовлено ідеєю, яка формує добір технічних та технологічних засобів, що будуть використані при створенні номеру. Саме ідея формує шлях, по якому ми будемо рухатись. Особливості такого підходу – це не використання технологій заради технологій, а використання технологій для доповнення і реалізації думки. Основним завданням використання технологій є утримання уваги глядача. Ігрова лялька має певні обмеження виражальних засобів через свою конструкцію, матеріали та механіку рухів. Ці обмеження існують через технічні особливості виготовлення різних типів ляльок та систем керування ними. Саме використання допоміжних виражальних засобів дають змогу компенсувати нестачу безпосередньо виражальних засобів ляльки. Також, хочемо зазначити, що сучасні номери з ігровою лялькою мають в своїй основі концепцію та трюк. Одним із головних аспектів є утримання уваги глядача на тому, що відбувається на сцені. Також, як вже було зазначено, візуальна частина має відповідати сучасним трендам та тенденціям. Нижче, ми хочемо розглянути, як на прикладі однієї з технологій мистецтва ігрової ляльки, відомої здавна, відбувається процес впровадження сучасних технологічних трендів у естрадний номер з лялькою.

Історично мистецтво ігрової ляльки завжди було тісно пов'язане з технологіями, бо сама по собі лялька являє собою технологічний продукт. Разом з цим при створенні номерів з ігровою лялькою використовуються деякі технологічні прийоми. Одним з таких є прийом «чорний кабінет» (з англ. «black art»), прийом прихованого маніпулювання об'єктами на темному тлі має глибокі історичні корені. Ще в стародавньому Китаї придворні фокусники демонстрували трюки, в яких виконавці в чорному одязі зливалися з затемненим тлом, аби предмети «літали» в повітрі. Ця техніка згодом адаптувалася в японському театрі бунраку: починаючи з XVII ст., ляльководи одягалися в чорне, щоб глядачі концентрували увагу лише на ляльках [1]. Одночасно в західному світі подібний принцип з'явився у формах «чорного

кабінету» – так називали спеціальні темні шафи або кімнати, де створювались оптичні ілюзії. В Європі XIX століття такі чорні кабінети набули популярності серед спиритичних медіумів та ілюзіоністів, які нібито викликали «духів» або матеріалізували предмети з порожнечі [2, с. 64-68]. На межі XIX–XX ст. магичні ілюзії почали проникати й у театральне мистецтво. Зокрема, французький лялькар і фокусник Альфред де Сен-Женуа (виступав під псевдонімом Діксонн) адаптував принцип чорного кабінету для виступів із лялькою. Він розширив масштаб трюку до розмірів повноцінної театральної сцени у паризькому Théâtre Robert-Houdin – легендарному театрі ілюзій, названому на честь Жана Ежена Робер-Гудена [3]. Таким чином, прийом, народжений у кабінетах магів, увійшов до театру ляльок, де дозволяв оживляти маріонетки і предмети «надприродним» способом.

Вважається, що виникнення чорного театру як жанру відбулось всередині XX ст. після створення першої професійної трупи чорного театру Їржі Срнцем у 1959 році у Празі. Виступи мали приголомшливий успіх у Відні та Единбурзі. З того часу в Чехії з'являється термін «чорний театр» (*černé divadlo*), а техніка вдосконалюється: додаються UV-лампи, ефекти тіней, проекції [4]. Ідеї та технології, що були впроваджені в цей період нині вважаються класичними для «чорного кабінету». У 1970–80-х роках чорний театр став популярним видом сценічного мистецтва. Відомі трупи, як-от *Laterna Magika*, поєднували його з танцем, кіно, пантомімою. Прага стала «столицею чорного театру» [5].

Прийом «чорний кабінет» пройшов шлях від стародавніх магичних шоу до повноцінного різновиду театрального мистецтва. Він поєднав елементи фокусу, лялькарства, світлових ефектів і театру руху. Сьогодні його техніка – це не лише магичне зникнення або поява об'єктів, а повноцінна система візуальної розповіді. Чорний кабінет залишається класикою сценічної магії, здатною вражати навіть у століття цифрових технологій. Проте, цей класичний прийом в сучасному світі зазнав певних трансформацій, оновлень та

доповнень завдяки використанню актуальних на цей час технічних засобів. Наразі світлодіоди (LED), програмування, робототехніка, бездротове керування тощо змінюють його так само, як колись у XX ст. змінило використання UV-освітлення.

Ми хочемо на прикладі номеру «Джексон» шоу-театру «Brightly Black», що виконаний в прийомі «чорний кабінет», розказати які нові технології використовуються в поєднанні з класичною технікою даного прийому і яким чином сам «чорний кабінет» модернізувався і трансформувався за останнім словом техніки. Номер «Джексон» був створений та продемонстрований широкому загалу в 2003 році. На момент створення та оприлюднення технічні засоби, які використовувались були «класичними» для цього прийому та відповідали всім вимогам того часу. Через декілька років автор і виконавці зіткнулись із певними проблемами, а саме:

- так звана «мала форма». Персонаж заввишки лише 70 см, що робить його не привабливим для використання на великих майданчиках, оскільки глядачу важко концентрувати свою увагу на досить маленькому персонажі, який не заповнює повною мірою значний простір сцени;

- обмежені можливості використання на майданчиках з неможливістю повного вимкнення світла, що необхідно для досягнення ефекту «чорного кабінету»;

- з часом втрата ефектності та, відповідно, актуальності.

Врахувавши всі вищезазначені недоліки, у 2010 році було внесено певні технічні зміни. За допомогою світлодіодів (вже доступної та розповсюдженої технології на той час) та рухомих частин із світловими елементами було створено певне середовище, в якому діє персонаж. Це імітація сцени з певним світловим програмуванням, що синхронізоване з музичною частиною. Завдяки цим інноваціям номер набув додаткових виражальних засобів, що дало змогу одразу вирішити всі три поставлених перед командою питання:

– питання «малої форми». Завдяки додаванню видимої частини конструкції розміром 150x50x50 см номер став більш підходящим для використання на середніх майданчиках тому що об'єм візуальної частини, яку бачить глядач, збільшилась у 2,5 рази;

– питання неможливості повного вимкнення світла на майданчиках. Завдяки додаванню яскравих світлодіодів та рухомих частин із світловими елементами дане питання перестало бути актуальним, оскільки досягнення ефекту «чорного кабінету» стало можливим навіть при затемненні у 60%;

– питання естетності та актуальності також було вирішено тими самими виражальними засобами, про які було сказано вище. Тепер глядач мав змогу бачити на сцені не тільки персонажа, а ще й імітацію повноцінної сцени з повною синхронізацією світлових елементів з рухами персонажу та звуковою частиною. Саме це дало конкурентну перевагу та актуалізацію номеру на той час.

Наступна адаптація номеру під сучасні вимоги відбулась у 2019 році. Команді довелось вирішувати ті самі питання, але через розвиток технологій були доступні нові можливості. Таким чином було прийнято рішення використати нові так звані «піксельні» світлодіоди, завдяки яким розширився спектр динамічних можливостей. Було створено ширму з додаванням світлодіодів, збільшивши розмір до 400x200 см та встановлено в подіум екран для транслявання тематичних зображень. Після даних трансформацій номер вже став підходящим для використання також на великих майданчиках тому що об'єм візуальної частини, яку бачить глядач, збільшилась у 6 разів відносно першопочаткового варіанту. Завдяки збільшенню використовуваних світлових елементів даний номер стало можливо виконувати без потреби у затемненні (проте, без прямо направленою освітлення). Також, завдяки використанню піксельних світлодіодів дана конструкція стала гармонійно поєднуватись із світловими пристроями, встановленими на багатьох сучасних сценах. Це дало можливість іще більшої інтеграції в простір, а також вдалося

зберегти конкурентну перевагу та актуальність сприйняття візуальної частини глядачем.

Отже, використання актуальних технологій із різних сфер дають змогу адаптувати класичні прийоми театру ляльок під сучасні вимоги до створення естрадних номерів з ігровою лялькою. Таким чином зберігається сучасність, видовищність, конкурентоспроможність таких номерів, і, як наслідок, попит у глядача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Keene D. Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre. Tokyo: Kodansha International, 1973. 88 p.
2. Hopkins A. A. Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography. London: Sampson Low, Marston and Company, 1897. 556 p.
3. Derrien M. Georges Lafaye et l'invention du théâtre noir. *Marionnettes et Magie*. 1962. No. 2. P. 45–53.
4. Srnec J. Černé divadlo a jeho počátky. Praha: Nakladatelství Orbis. 1985. 95 p.
5. Hanzlík T. Průvodce pražskými černými divadly. Praha: AMU Press, 2010. 64 p.

ВОЛОШАНЕНКО Соф'я,

студентка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Музичне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

заслужений працівник культури України

Наталія ЄФІМЕНКО,

концертмейстер кафедри естрадного співу факультету музичного

мистецтва КМАЕЦМ Тетяна СМАІЧ.

АУДИШН: ЯК ГОТУВАТИСЯ ТА УСПІШНО ПРОХОДИТИ

Аудишн – це ключовий момент у кар'єрі кожного артиста. Саме на ньому ви маєте можливість показати, хто ви є, і переконати команду, що саме ви – ідеальний кандидат. Щоб пройти прослуховування успішно, важливо правильно підготуватися – фізично, емоційно і технічно. Перед тим як йти на кастинг учасник має визначити такі речі. Він як особистість - що він про себе уявляє внутрішньо та зовнішньо-його імідж. Що він може запропонувати в контексті музичного матеріалу. Команда на кастингах чекає почути щось неординарне, щось, що їх може здивувати. Вибір пісні має головне значення. Чим неочікуваніше буде звучати кавер, тим збільшується відсоток вірогідності проходження в наступний етап. Потрібно визначитись, чи підходить обрана пісня - вашій «харизмі», вам як особистості або чи можете ви її вдало переробити під ваш стиль. Аранжування, інший погляд на пісню, стан у пісні як музичний так і емоційний відіграє ключову роль. Ціль музичних продюсерів знайти виконавця-артиста, не схожого на інших вокалістів які приходять на кастинг, яка буде мати творчий бекграунд, професіоналізм, що буде виділяти її поміж інших учасників. Приготуйте не менше 5 пісень на перший етап прослуховування. Не пишіть в бланку 5 пісень просто для

кількості. Пісні мають бути вирашні, які розкриють ваш тембр, де ви зможете емоційно розкритись. Пісня має бути хітом, яку знає народ але головний момент в тому в якому вигляді учасник кастингу її продемонструє. Учасника проекту ще ніхто не знає, тому пісня яку знає народ спровокує прихильність до нього. Якщо обрана учасником пісня буде заспівана як в оригіналі, його процент проходження в наступний етап суттєво падає. Пісня може бути більш давніх років, але додавши в неї свіже повітря ви маєте можливість зробити її актуальною і зачепити вухо музичного директора. Якщо учаснику це вдалось то тільки тоді його запрошують на інтерв'ю де ви маєте розкрити свої біографічні історії. Тому заздалегідь продумайте найцікавіші ситуації життя які можуть стати свідченням для тих людей хто вас слухає, тобто: якась ваша життєва ситуація може вплинути емоційно на потенційного вболівальника. На кастингу не буде багато часу, щоб заспівати пісню від початку до кінця тому обріжте пісню щоб продюсери змогли почути та відчути ваш настрій, тембр. Ваш образ - це окреслена вами відповідь на такі питання хто ви є і з чим ви виходите на кастинг, що ви собою представляєте, ваш стиль (зовнішній, внутрішній та музичний). Треба розуміти, що на проєкті не навчають, туди йдуть вже професійні, зрілі люди досягати своєї мети. Які працювали над своїм іміджем та своїм музичним репертуаром. Сцена не повинна провокувати в учасника страх, а навпаки задоволення. Тому чим більший репертуар учасник зможе надати, тим самим він дасть можливість розкрити себе на кастингу. Відбір пісні на подальший етап та самого учасника стверджують продюсери. Багато хто і не усвідомлює наскільки ці всі складові впливають на успішне проходження у наступні етапи. Такий вираз як: «шоу мають сценарії» має долю правди в тому, що кожен рік проєкт має образ переможця та цінності які він буде транслювати. Креативний продюсер разом з музичним продюсером та режисером проводять наради на яких обговорюють кожного учасника, щоб показати на проєкті його як окрему особистість, зробити ефіри цікавим тому бажано прийти в перші дні кастингу, коли будується сценічний план проєкту

та формується у команди картинка майбутніх ефірів. Довіряйте продюсерам вони не будуть робити, щось, що може виставити вас у поганому вигляді бо це їх рейтинги. Але не забувайте показувати своє бачення матеріалу. Якщо стається так, що ви не проходите далі це не визначає вас як не талановитого і це не забирає у Вас інші інструменти, можливості для проявлення. Якщо у вас є мета, працюйте над собою, вбирайте сучасні тенденції музичного простору. Причини не проходження в наступні етапи можуть бути доволі різні: професійно не дотягнули, не вистачає ще досвіду, треба ще попрацювати над музичним матеріалом та іміджем. Також може бути таке, що ви можете не вписатись у цьогорічну картину проекту. Ваш стиль, вибір пісні, обмежена кількість місць в сукупності можуть не дати можливість пройти далі. Не всім треба приймати участь у телепроектах, є виконавці хто горить конкурсами, а комусь треба набивати свій авторський репертуар, імідж. Після участі у проекті може залишитись шлейф який в подальшому може погано відіграти роль на творчому шляху артиста: вибрані пісні, образ, тренер в команді якого ви були. Публіка буде чекати від минулого учасника того яким він був на проекті. Тож підготовка до проектів вимагає комплексного підходу. Виконавці мають знати всі нюанси участі, структуру побудування проектів та розуміти чи дійсно їм потрібно брати участь чи ні.

ВОРОБКАНИЧ Вікторія,

студентка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Вокальне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри

музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент,

заслужений працівник культури України,

відмінник освіти України Ганна ОВЧАРЕНКО.

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ГОЛОСОВОГО АПАРАТУ

Голос є ключовим інструментом вокаліста, викладача, актора та багатьох інших професій, де мовлення та спів відіграють важливу роль. Проте інтенсивне голосове навантаження, неправильна техніка звукоутворення, стресові фактори та захворювання можуть призводити до втрати або порушення голосової функції.

Сучасна вокальна та медична наука пропонує широкий спектр методів для збереження здоров'я голосового апарату, а також для його відновлення після перенапруження чи патологій. До них належать спеціальні вокальні вправи, фізіотерапевтичні процедури, раціональний підхід до режиму мовленнєвого навантаження та інноваційні технології в області фонохірургії та фонопедії.

Основними факторами, що впливають на стан голосового апарату є:

1. Неправильна вокальна техніка та перенапруження голосових зв'язок. Відсутність контролю дихання, затиск м'язів гортані, постійна травматизація вокального апарату можуть призвести до вузликів, мікротравм, хронічних захворювань та інших ускладнень.

2. Захворювання та інфекції негативно впливають на стан голосового апарату. Якщо вокаліст не зважає на поступове відновлення після хвороби, то ризик ускладнення дуже високий.

3. Недостатній відпочинок та ігнорування голосової втоми спричиняє зайву ретравматизацію зв'язок.

4. Підвищене нервово напруження та стрес можуть викликати спазми м'язів гортані та зменшення амплітуди коливань голосових складок. Адже процес звукоутворення напряму пов'язаний із роботою вагуса, відомого як блукаючий нерв.

5. Шкідливі звички такі як: алкоголь, куріння, неправильне харчування – погіршують стан здоров'я та порушують мікрофлору голосового апарату.

Проблеми зі здоров'ям голосового апарату варто вирішувати у кабінеті фоніатра, а пізніше якісне відновлення зможе забезпечити фонопед. Базові і найважливіші речі - це сон, мовчання і відпочинок. Варто розуміти, що голосу потрібен час на відновлення і іноді це може тривати кілька днів, треба ставитись до цього з розумінням та дозволяти собі відпочинок. Також варто звертатись до фоніатра, щоб тримати все під контролем та уникати подальших ускладнень. І важливим пунктом є ваша техніка, адже за правильної техніки і роботи голосовий апарат має почуватись комфортно та без поганих наслідків.

Для вокаліста безумовно важливо дотримуватись здорового способу життя, збалансованого та повноцінного харчування, стежити за своїм психологічним станом та мінімізувати вплив шкідливих звичок. Та варто зазначити, що вокальна техніка та витривалість – це відповідальність кожного вокаліста особисто. Саме тому варто зрозуміти як вести концертну діяльність, працювати та навантажувати голос без поганих наслідків [3].

Першим пунктом, на якому варто зупинитись – це якісний розігрів тіла та голосу. Як відомо з наукових досліджень тіло бере безпосередню участь у звукоутворенні. Це забезпечення правильного підзв'язкового тиску, контроль повітряного потоку, підтримка стабільного та якісного звучання. Тому маємо

звертати увагу на свою фізичну підготовку та якісний розігрів тіла перед вокальним тренуванням. Це може бути коротка руханка, лімфодренажний масаж або швидке кардіо, сюди, також, можна додати кілька дихальних вправ на пробудження діафрагми. Після розігріву тіла можна приступати до голосових вправ.

Наступним етапом є вправи на закритий звук, це може бути liprolls або язиковіроли, також мугикання, літера «В» або «З». Обов'язково вправи на стаккато, щоб з'єднати роботу м'язів кору та звук. Можна ще розігріти головний звук, розтягнути м'язи м'якого піднебіння, зробити вправи на положення кореню язика, кілька глісандо на вузькі літери («і» та «у») та заминку. Тільки після цього варто починати заняття з вокалу [1].

Якщо під час співу відбулась травматизація голосових зв'язок, ознаками якої є: сиплість, дискомфортні відчуття або біль, швидка втома, то варто звернути увагу на стан своєї вокальної техніки та працювати над покращенням навичок та над розумінням свого голосу.

Давайте детальніше розглянемо тему вправ, з використанням Lax Vox tube. **Lax Vox** або **SOVT** (semi-occluded vocal tract) – це популярний метод вокальної терапії та розігріву голосу, який базується на фізичних і акустичних принципах роботи голосового апарату. Його суть полягає в тому, що співак або оратор співає або вимовляє\продуває звуки через трубку, занурену у воду. Цей метод можна використовувати з різними цілями, але найпоширеніше – це відновлення голосу.

Для цього потрібно взяти широку силіконову трубку, в ідеалі з безпечного силікону і занурити її у воду, але не глибоко. Це сприятиме розвантаженню голосових складок, активує роботу діафрагми та міжреберних м'язів, що знижує напругу в горлі. Також цей метод можна використовувати для початкового етапу розігріву голосу. Важливо також розуміти, що від ширини та довжини трубки багато залежить. Чим ширше і коротше – тим зв'язки більш

розслаблені та працюю легше, чим вужче і довше трубка – тим інтенсивніше робота зв'язок і більший тиск.

Спів з трубочкою зменшує підзв'язковий тиск завдяки частковому закриттю або «перешкоді» в голосовому тракті, яку створює трубочка. Допомагає врегулювати витік повітря та навчитись грамотному розподіленню. Створює зворотній тиск, що допомагає зменшити тертя під час змикання, завдяки чому голосові зв'язки працюють більш плавно та рівномірно. Це зменшує зайве напруження і робить їхні рухи стабільними, адже повітряний потік і тиск краще контролюються. Трубочка сприяє розширенню та розслабленню голосового тракту. Це створює більше простору для звуку та полегшує тиск повітря [2].

Важливо, що під час роботи вдих відбувається виключно через ніс. І стежимо, щоб видих був через трубочку: не можна пропускати повітря через кутики роту та ніс, це змінюватиме принцип роботи та співвідношення тиску.

Якщо регулярно використовувати даний принцип роботи зі звуком, то дуже швидко правильна техніка, рівномірне навантаження та регуляція тисків, що забезпечує трубочка, допоможуть голосу відновитись та побудувати нові правильні патерни здорового звукоутворення.

Отже, збереження та відновлення голосового апарату є важливим завданням для всіх, хто активно використовує свій голос у професійній діяльності. Регулярна профілактика, дотримання правил голосової гігієни, використання сучасних реабілітаційних методів дозволяють зберегти здоровий і функціональний голос на довгі роки. Особливу увагу слід приділяти техніці звукоутворення, адже правильний вокальний підхід є основою здорового голосу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Уляна Голіней. Вокальний курс Level up. URL: <https://www.meladavocals.com/challenge-page/c9a3cae0-8e48-47fe-9565-d1dcadec5a1f?programId=c9a3cae0-8e48-47fe-9565-d1dcadec5a1f> (дата звернення: 16.03.2025).
2. Fauquier ENT. Vocal Straw Exercises (Semi-Occluded Vocal Tract) Voice Therapy. URL: https://youtu.be/eC_BFfTzhYE?si=F8R6Hir6v3R5GAui (дата звернення: 26.03.2025).
3. Malde M., Allen M.-J., Zeller K.-A. What every singer needs to know about their body. Fourth edition. San Diego: Plural publishing, 2020. 312 p.

ГАВРИЛЮК Ігор,

студент IV курсу

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника,

спеціальність «Менеджмент соціокультурної діяльності».

Науковий керівник: професор Прикарпатського національного

університету імені Василя Стефаника, навчально-науковий інститут

мистецтв, доктор філософських наук Олександра КАЧМАР.

ІНТЕРАКТИВНИЙ МУЗЕЙ ЛИЦАРСТВА В М. НАДВІРНИЙ:

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ЯК КЛЮЧ ДО ЖИВОЇ ІСТОРІЇ

Історія лицарства завжди приваблювала своєю романтикою, відвагою та благородством. Сучасні інтерактивні музеї, впроваджуючи елементи театралізації та використовуючи автентичні костюми, не лише відтворюють атмосферу середньовіччя, але й активно впливають на розвиток івент-індустрії. На прикладі Інтерактивного музею лицарства в місті Надвірна Івано-Франківської області ми розглянемо як такі підходи сприяють популяризації історії та залученню відвідувачів.

Інтерактивний музей лицарства в Надвірній був заснований місцевими митцями Ігорем та Мар'яною Гаврилюками у жовтні 2022 р. Вони поставили перед собою мету – оживити історію середньовіччя та зробити її доступною для кожного відвідувача. У музеї представлено обладунки та зброя епохи Середньовіччя, які були зібрані власником музею впродовж десяти років, а частину експонатів виготовлено власноруч. Музей пропонує відвідувачам не лише огляд експонатів, але й участь у театралізованих дійствах, що відтворюють середньовічні традиції. Завдяки використанню автентичних костюмів та обладунків, гості можуть відчувати себе частиною історії [2].

Для зацікавлення і приваблення глядача, відвідувачів у музеї проводять різноманітні формати театралізованих екскурсій:

- *інтерактивні вистави*, на яких відвідувачі стають свідками відтворення середньовічних боїв, турнірів та придворних церемоній;
- *квест-екскурсії*: гості музею можуть перетілитися в середньовічних героїв, виконуючи завдання та розгадуючи загадки;
- *живі історії*: актори в образах історичних персонажів спілкуються з відвідувачами, відповідаючи на їхні запитання та розповідаючи про своє життя.

Лицарство виникло в середньовічній Європі як військовий стан, представники якого дотримувалися кодексу честі, відданості та мужності. Лицарі брали участь у хрестових походах, захищали свої землі та служили своїм сеньйорам. Їхній образ став символом доблесті та шляхетності, що надихало митців на створення епічних поем, балад та легенд [1].

Театралізація в музейній справі передбачає використання драматичних елементів для відтворення історичних подій, що дозволяє відвідувачам глибше зануритися в епоху [3]. Це можуть бути інтерактивні вистави, реконструкції битв, костюмовані екскурсії та майстер-класи. Такі підходи не лише підвищують інтерес до історії, але й сприяють кращому засвоєнню інформації через емоційне залучення. Практичні аспекти реалізації роботи музею

полягають у втіленні цих форматів через співпрацю з театральними колективами та історичними реконструкторами. Велика увага приділяється деталям: костюмам, сценографії та спецефектам, що створюють автентичну атмосферу середньовіччя. Крім того, проводяться майстер-класи з малювання, середньовічних танців, стрільби з лука та боїв на мечах, що дозволяє відвідувачам глибше зануритися в епоху.

Отже, використання театралізації та історичних костюмів у музеї відкриває нові можливості для івент-індустрії:

організація тематичних заходів: музей є майданчиком для проведення фестивалів, ярмарків та корпоративних заходів у середньовічному стилі;

освітні програми: інтерактивні уроки історії для школярів та студентів, що поєднують навчання з розвагами;

розвиток туризму: унікальні пропозиції залучають туристів, підвищуючи привабливість регіону.

Інтеграція театралізації та використання історичних костюмів у музейній справі не лише збагачує культурний досвід відвідувачів, але й сприяє розвитку івент-індустрії, створюючи нові формати заходів та розширюючи аудиторію. Інтерактивний музей лицарства в Надвірній є яскравим прикладом того, як історія може стати живою та актуальною завдяки творчому підходу та залученню сучасних технологій. Інтерактивний музей лицарства в місті Надвірна завдяки елементам театралізації перетворює вивчення історії на захоплюючу подорож у минуле.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилюк І., Гаврилюк М. Інтерактивний музей лицарства в Надвірній. URL: <https://www.facebook.com/groups/museum.knight> (дата звернення: 11.03.2025).

2. Суспільне. Обладунки, зброя та легенди Надвірної: на Прикарпатті відкрили інтерактивний музей лицарства. URL: <https://suspilne.media/ivano->

frankivsk/288216-obladunki-zbroa-ta-legendi-nadvirnoi-na-prikarpatti-vidkrili-interaktivnij-muzej-licarstva (дата звернення: 11.03.2025).

3. Пахоленко О. Музеї як центри інтерактивної освіти: театралізація в музейній діяльності. Київ: Наукова думка, 2018.

ГАЙЧЕНЯ Микита,

викладач кафедри джазової музики Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, аспірант I року навчання

кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії

України імені П. І. Чайковського,

Науковий керівник: член-кореспондент Національної академії мистецтв

України, доктор мистецтвознавства, професор Сергій ТИШКО.

ДЖАЗ ЯК ПОЛІКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ЗНАЧЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ОБМІНУ В ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ НОВОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Процеси культурного обміну та взаємовпливу різноманітних культурних традицій відіграють дедалі більш істотну роль у формуванні, розвитку та збереженні сучасної культури. Тенденція до активної міжкультурної взаємодії свідчить про **полікультурну** природу світового суспільства. «Полікультурність – це такий принцип функціонування та співіснування в соціумі різноманітних етнокультурних спільнот з притаманним їм усвідомленням власної ідентичності, що забезпечує їх рівноправність, толерантність та органічність зв'язку з широкою спільнотою, взаємозбагачення культур», – зазначає українська дослідниця В. Мичковська [1]. Науковець С. Тишко та його співавтори визначають полікультурність як «тенденцію до взаємодії та взаємозбагачення різних за своєю сутністю культурних патернів, що створюють єдиний комунікативний

простір, в якому уможлиблюється існування спільної системи загальнолюдських цінностей», підкреслюючи важливість культурологічного аспекту даного поняття [5].

В музичному мистецтві ХХ – ХХІ століть яскравим проявом полікультурності є джаз. Дослідження різноманітних його аспектів привертає увагу як українських, так і зарубіжних науковців. Зокрема, О. Супрун зазначає, що джаз «являє собою унікальний полікультурний синтез афро-американських та європейських музичних традицій, завдяки чому виступає еталоном засвоєння «чужої» мови, «іншого» мислення, «нових» звучань» [2]. Отже, в культурологічному науковому дискурсі доцільно розглядати джаз як **полікультурний феномен**.

Добре відомо, що джазове мистецтво виникло на рубежі ХІХ та ХХ століть у Сполучених Штатах Америки. Про полікультурну природу джазу свідчать, зокрема, його витоки. Американський музикознавець та джазовий критик Маршалл Стернс виділяє серед них західноафриканський музичний фольклор, блюз, афроамериканські релігійні (spirituals) та робітничі пісні (work songs), музику менестрелів та жанр регтайму [4]. Важливе значення у формуванні джазового мистецтва мав фактор синтезу європейської та африканської культурних традицій, що став можливим завдяки специфічній історико-політичній ситуації на американському континенті. Для прикладу: порт Новий Орлеан (штат Луїзіана на півдні країни), будучи важливим центром торгово-економічних зв'язків США з різними регіонами світу, відіграв ключову роль у виникненні та розвитку першого джазового стилю, відомого як новоорлеанський джаз.

Важливою складовою полікультурного аспекту джазової музики є її зв'язки з європейською академічною традицією. Зокрема, закономірності та принципи класичної гармонії справили значний вплив на формування гармонічної системи джазу. Протягом майже всієї історії джазу як академічні, так і джазові музиканти вели пошуки способів поєднання цих двох мистецьких

напрямів. Одним з найяскравіших прикладів синтезу академічної та джазової музики першої половини ХХ століття є композиція Джорджа Гершвіна «Rhapsody In Blue» («Блюзова рапсодія»). З середини ХХ століття з'являються та набувають активного розвитку концепції поєднання елементів джазу та симфонічної музики, відомі як прогресивний джаз (композиції Стена Кентона) та третя течія (термін ввів американський композитор і музикознавець Гюнтер Шуллер). Тенденція до синтезу двох традицій знайшла відображення і в сфері фортепіанної музики другої половини ХХ століття. Одним з яскравих її представників є піаніст і композитор Дейв Брубек [3, с. 168-172]. Так, в своїй композиції «Blue Rondo à la Turk» він використовує нетипову для джазу форму з елементами рондо. В українському музикознавстві проблематику шляхів перетину джазової та академічної музики досліджує зокрема О. Супрун [2].

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що фактор культурного обміну відіграє значну роль у формуванні та збереженні сучасного музичного мистецтва. Активна інтеркультурна взаємодія сприяла становленню та розвитку джазу, який став полікультурним феноменом та зайняв важливе місце в музичній культурі ХХ – ХХІ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мичковська В. Поняття полікультурності як якості особистості. *Збірник наукових праць Національної академії Державної прикордонної служби України. Педагогічні науки*. 2021. № 1(24). С. 236–253.
2. Супрун О. Джаз і класична музика: шляхи перетину. *Українська музика*. 2018. № 1(27). С. 86–92.
3. Doerschuk R. L. 88: The Giants of Jazz Piano. San Francisco: Backbeat Books, 2001. 344 p.
4. Stearns M. W. The Story of Jazz. Oxford: Oxford University Press, 1970. 416 p.

5. Tyshko S., Severynova M., Tymchenko-Bykhun I., Kharchenko P. Musical culture: multiculturalism and identification. *Ad Alta – Journal of interdisciplinary research*. 2021. Vol. 11. № 1. P. 82-87.

ГЕРАСИМЕНКО Костянтин,
*старший викладач кафедри циркових жанрів
факультету сценічного мистецтва КМАЄЦМ,
заслужений артист України*

ЕКВІЛІБРИСТИКА НА ТУГО НАТЯГНУТОМУ ДРОТІ: СПЕЦИФІКА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СКЛАДОВОЇ

Еквілібристика на туго натягнутому дроті вимагає від здобувача освіти хореографічної та певної фізичної форми.

У номери на туго натягнутому дроті часто вводяться танцювальні елементи, або взагалі номер може бути побудований лише на балетних па. Тому для підготовки еквілібристів на дроті значну роль відводять хореографії. Заняття хореографією формують правильну осанку, постановку тулуба, рук, ніг, голови, відточують пластичність, почуття ритму, координацію та культуру рухів. Вони розвивають рухливість тазостегнових суглобів, мускулатуру ніг, стійкість, підтягнутість, вміння правильно розподіляти вагу тіла, скоординовано володіти власним тілом [1, с. 100]. Особливо важливо відпрацювати рухи рук і ніг. Від них залежить виразність усієї фігури виконавця. Хореографічна підготовка тісно поєднана з підготовкою еквілібриста на дроті. Для закріплення навичок, набутих під час занять з викладачем-хореографом, рекомендується обов'язково займатися самостійно. Цілеспрямовані, планомірні, активні заняття хореографією особливо важливі для оволодіння танцювальними елементами на дроті. Значно полегшує виконання елементів на дроті використання віяла. Але

успішному відпрацюванню вправ сприяє тривале перебування на дроті саме без віяла (крокування, біг, повороти, стрибки). Необхідно вміти однаково впевнено стояти на кожній нозі та на обох. Техніка збереження рівноваги має бути доведена до досконалості, щоб зусилля еквілібриста не були помітні глядачеві. Виконувати вправи треба шляхом повторів у різному темпі, домагаючись точності та краси.

Під час виконання більш складних вправ не слід не забувати про страховку [2]. Одним зі способів самостраховки є вміння зістрибувати з дроту у будь-яких ситуаціях. Воно відпрацьовується на низькій висоті, а згодом і на високій.

Стрибки на туго натягнутому дроті відносяться до елементів підвищеної складності, оскільки здобувач не має повної опори на всю ступню і, перебуваючи у стані рівноваги, має точно розрахувати відхід та прихід на снаряд.

Треба навчитися використовувати таку властивість дроту, як поштовх. Стрибок вимагає високого злету та енергійного відштовхування. Чим вище злет, тим ефектніше стрибок. Відштовхуватися необхідно у момент, коли тулуб врівноважено по центру ваги.

Повороти також вимагають точної координації усіх рухів. У короткий час повороту треба тримати тулуб добре закріпленим, щоб уникнути його нахилу у бік, що обов'язково призведе до втрати рівноваги. Поворот вчать повільно, щоб навчитися правильно і точно ставити ноги в задане положення. Завершувати поворот треба завжди на обидві ноги. Повороти вчити обов'язково у різні сторони.

Для того, щоб підготувати програму на туго натягнутому дроті, треба вивчити цілий ряд елементів: балансування, просування вперед і назад, пересування з присіданням на кожне коліно, повороти в різні сторони, біг, батмани під час руху, ковзання в русі на дроті вперед, полушпагат-батман, просування на дроті в хореографічних па, різні «arabesque» [1, с. 78].

Для більш видовищного показу номеру на туго натягнутому дроті є обов'язковим виконання акробатичних елементів, а саме бічне колесо, арабське перекидне колесо, флік-фляк, сальто-мортале назад і вперед [1, с. 102].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Шевченко Л., Яров В., Шариков Д. Еквілібристика. Київ: КМАЕЦМ, 2024. 238 с.
2. Кашеваров В., Орел Д. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит: навч. посіб. Київ: КМАЕЦМ, 2018. 75 с.

ГНІЗДЕЧКО Оксана,

студентка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ТЕНДЕНЦІЯ РОЗВИТКУ ПОВІТРЯНОЇ ГІМНАСТИКИ:

СПОРТ ЧИ МИСТЕЦТВО?

Повітряна гімнастика – цирковий жанр, один із видів циркової гімнастики, у якому демонструється майстерність артистів, які працюють на спеціальних снарядах та апаратах. Багато елементів гімнастики відомі з часів давнини в різних країнах Сходу, основний же базис сучасної техніки повітряних гімнастів був сформований і закріплений цирковими артистами впродовж XX століття. До повітряної (циркової) гімнастики відносяться

вправи, що виконуються на снарядах або апаратах, підвішених до купола цирку: гімнастика на трапеції, гімнастика на корд-де-волані; гімнастика на полотнах; гімнастика на ременях; гімнастика на корд-де-парель; гімнастика на бамбуку [2].

Повітряна гімнастика – це унікальний вид фізичної активності, що поєднує елементи спорту та мистецтва. Вона бере свій початок у цирковому мистецтві, але згодом набула популярності як окремий напрямок у фітнесі та змаганнях. Це поєднання сили, витривалості, координації та естетики робить повітряну гімнастику одним із найяскравіших і найвражаючих видів діяльності. Зараз ми спостерігаємо, що повітряна гімнастика розвивається паралельно і як жанр циркового мистецтва, і як спортивна дисципліна. Фактично повітряна гімнастика виокремилась у спортивну течію, сформувавши своєрідну спортивну субкультуру [1]. Проте виникає питання: чи слід розглядати її більше як спорт чи як мистецтво? І як важливо зберегти її художню складову?

Повітряна гімнастика, яка поступово виокремилася з циркового мистецтва в самостійну течію, сприяла поєднанню естетики спорту та фітнесу, зробивши виступи на полотнах та кільці доступними для широкої аудиторії. Зростаюча популярність цього напрямку зумовила потребу в об'єднанні його прихильників у спільноти та організації. Так почали з'являтися «федерації повітряного спорту». Проте варто зазначити, що повітряна гімнастика не має офіційного статусу як вид спорту, а відповідно, і такі федерації, які до того ж конкурують між собою, не є офіційно визнаними. По суті, це громадські об'єднання або клуби за інтересами [1]. З розвитком змагань та фестивалів, повітряні дисципліни стали включати стандартизовані правила, технічні елементи та оцінки суддів. Це дало можливість спортсменам змагатися на міжнародному рівні, що стимулює розвиток фізичної підготовки та вдосконалення нових трюків. Головні аспекти повітряної гімнастики як виду спорту: чіткі критерії оцінювання технічного виконання та складності

елементів; високі фізичні вимоги до сили, гнучкості та витривалості; використання стандартних повітряних реквізитів (кільце, полотна, петлі), інколи на змаганнях присутні категорії оригінальні реквізити (ланцюги, спіраль, китайський пілон, куб); відсутність необхідності в розробці художнього образу, теми та ідеї номеру (якщо йдеться виключно про спортивні показники).

На відміну від суто спортивного підходу, мистецьке виконання в повітряній гімнастиці надає особливого значення емоційній виразності, художньому образу та театральності. Однією з ключових особливостей повітряної гімнастики як мистецтва є безпосередня взаємодія артиста з глядачем. Виконавець не лише демонструє технічну майстерність, а й створює емоційний зв'язок із публікою. Використання унікальних стилів та комбінацій рухів для передачі історії чи емоції. Ефект «танцю у повітрі», де плавність і естетика рухів відіграють ключову роль, де трюк перетікає з одного в інший. Завдяки виразним рухам, міміці, музичному супроводу та світловим ефектам, артист передає свої почуття і занурює глядача у світ вистави. Саме цей аспект робить повітряну гімнастику живим мистецтвом, що залишає сильне естетичне та емоційне враження.

Збереження повітряної гімнастики як мистецтва має глибоке значення для культури, самовираження та фізичного розвитку людини. Це не просто набір акробатичних трюків у повітрі, а ціла форма мистецької експресії, що поєднує технічну майстерність, естетику руху та емоційне наповнення. Повітряна гімнастика є унікальним засобом передачі почуттів, історій та концепцій через пластику тіла, синхронізацію з музикою та використання простору. Збереження повітряної гімнастики як мистецтва має значну цінність з різних аспектів. Емоційна виразність – мистецтво дозволяє передавати почуття та створювати глибокий зв'язок із глядачем. Культурна спадщина – циркова та театральна традиція цього жанру є частиною світової культури. Індивідуальність виконавців – спорт вимагає чітких стандартів, тоді як

мистецтво дає свободу самовираження. Розширення аудиторії – естетична складова приваблює не лише спортсменів, а й шанувальників театру, танцю й перформансу. Різноманіття та креативність – мистецький підхід зберігає унікальні стилі, інновації та розмаїття технік виконання. Без мистецтва повітряна гімнастика може стати лише технічним змаганням, втративши свою чарівність і вплив на глядача. Тому баланс між спортивною майстерністю та художнім виконанням є ключем до її майбутнього.

Отже, повітряна гімнастика є унікальним поєднанням спорту та мистецтва. Вона розвивається у двох напрямках: як технічно складний вид спорту і як виразна форма художнього мистецтва. Незважаючи на зростання популярності спортивного аспекту, важливо зберігати її естетичну складову, яка робить виступи не просто вправами, а справжніми історіями, здатними викликати сильні емоції у глядачів. Мистецька частина повітряної гімнастики дозволяє розвивати творчий потенціал артистів, збагачувати культурну спадщину та залучати нові аудиторії. Саме тому важливо підтримувати баланс між спортивною майстерністю та художнім виконанням, щоб цей вид діяльності залишався яскравим і захоплюючим у майбутньому.

Повітряна гімнастика має дві важливі складові – спортивну та мистецьку. Обидві вони необхідні для її розвитку, але важливо не втратити художню виразність цього жанру. Адже саме завдяки емоційності, образності та творчому підходу повітряна гімнастика залишається не просто фізичною активністю, а справжнім мистецтвом у повітрі. Збереження мистецької складової дозволить не лише розвивати цей напрямок, а й надихати нові покоління артистів і глядачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Oleg Pospelov авторська колонка Від ацтеків до сучасності: як зароджувалася та розвивалася повітряна гімнастика. URL:

<https://circuslife.com.ua/povitryana-gimnastyka-istoriya-suchasnist-perspektyvy-rozvytku/> (дата звернення: 23.03.2025).

2. Шариков Д. І., Кашеваров В. О., Орел Д. В., Добровольська С. М., Завада Л. В., Дахновська А. С. Повітряна гімнастика (корд-де-парель, китайський пілон, повітряна рамка, полотно, кільце, ремені, бамбук, трапеція). Професійна підготовка за жанрами: циркова гімнастика: навч. посіб. Кафедра циркових жанрів Факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ. Вінниця, ТОВ «Нілан-ЛТД». 2021. 192 с.

ГРІНБЕРГ Ігор,

доцент кафедри режисури та акторської майстерності імені

народної артистки України Лариси Хоролоць

Навчально-наукового Інституту сучасного мистецтва Національної

академії керівних кадрів культури і мистецтв.

ПРО ВПЛИВ ЖАНРУ ВИСТАВИ НА ВІДБІР ОСНОВНИХ ЕЛЕМЕНТІВ АКТОРСЬКОЇ ТА РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТЕХНОЛОГІЙ

Що таке жанр, і навіщо він потрібний у театральному мистецтві?

Драматурги спочатку спеціалізувалися на написанні п'єс лише одного жанру. Видова самостійність жанрів у греків зафіксована в міфології, що «...виділила дев'ять муз-покровительок мистецтв, серед яких Мельпомена і Талія (Трагедія та Комедія) настільки ж самостійні та рівноправні, як Кліо та Уранія (Історія та Астрономія)» [4].

Досі в трактуванні терміну «жанр», його вживанні в живій практиці театру існує певна плутанина, яка, вочевидь, відбувається через багатозначність цього слова (французьке «genre» [3]). А ще раніше латинське «genus» [3] – тобто «рід», «вигляд». В результаті часто густо жанрами

називають ті сценічні утворення, які сучасна морфологія мистецтва класифікує як роди, види, різновиди.

Вочевидь, що найбільш плідними є спроби визначення жанру, які не замикаються на аналізі взаємин «матеріал – автор – п'єса (спектакль)», а шукають вихід до адресата твору – до глядача. Ось, наприклад, що пише відомий вчений-театрознавець: «Жанр вистави визначається двома посилками: з якою метою та яким чином впливає театр на глядачів. Жанрове рішення п'єси встановлює своєрідний емоційний наказ, якому театр цього вечора підпорядковує публіку, налаштовуючи її на певний лад» [7].

Цей активний початок впливу на глядача практично не враховувався жодним із визначень жанру в драматичному мистецтві. Тим часом, поглянувши на жанр з погляду психології сприйняття глядачів, можна легко побачити, що для більшості п'єс, які належать до якогось одного жанру, більш-менш спільним буде характер реакції на події п'єси з боку глядача. Виходячи з цього спостереження, можна припустити, що основним критерієм, що дозволяє дізнатися жанрову приналежність п'єси, є не той чи інший елемент її драматургічної структури, а тенденція до встановлення певного типу глядацького співпереживання дії, яка викликається одночасним впливом всього комплексу мистецьких засобів. Таким чином, переконливо вирішується більшість питань, пов'язаних із жанром у драматичному театрі, і, насамперед, стає зрозуміло, як формується жанр п'єс, що одночасно містять у собі зовнішні ознаки різних жанрів.

Власне, погляд на проблему жанру з погляду психології глядацького сприйняття аж ніяк не новий і, очевидно, є найбільш природнім для вирішення цього питання. Адже ще Аристотель сформулював: «...трагедія є наслідування дії важливого і закінченого... за допомогою дії, а не розповіді, що робить шляхом співчуття та страху очищення подібних афектів» [2]. У цьому найдавнішому визначенні вже чудово видно взаємозв'язок між життєвим емоційним досвідом глядача і виникненням під впливом мистецтва

аналогічних – але вже естетичних – переживань, які дозволяються в психологічній реакції, властивій сприйняттю трагедії, що отримала у греків назву «катарсис».

Режисерові необхідно знати, як проявляється жанр вистави в кожному з елементів сценічної дії, інакше він не зможе спрямувати творчість актора в потрібне русло. Тому спробуємо розглянути, яким чином виявляють себе основні елементи сценічної дії в умовах різних жанрів. Скористаємося термінологією системи, і даними психології, співвідносячи їх одне з одним.

«Незаперечним є нерозривний взаємозв'язок діяльності художника з процесом естетичного сприйняття глядача, слухача, читача. Твір мистецтва виявляється посередником, за допомогою якого художник передає людям своє ставлення до життя, прагне викликати в людини, яка сприймає цей твір, думки та почуття, аналогічні тим, що хвилюють автора» [1]. Кожен вид мистецтва має власну специфіку, власну технологію передачі авторського світосприйняття. Для мистецтва драматичного театру це питання виявляється особливо складним для аналізу з огляду на колективну природу творчості творців спектаклю.

Користуючись визначеннями елементів системи, запропонованими Станіславським, ми не завжди враховуємо, що сам він дуже багатьма з них був незадоволений, постійно шукав нові, точніші слова, від чогось категорично відмовлявся. Тому маємо бути прискіпливішими, користуючись його теоретичною спадщиною. Так, наприклад, поділ п'єси на «шматки і задачі», визначення дієвого надзавдання ролі, виражене словами «я хочу...», так само, як і його спроби об'єднати поняття «бажання» та «воля» – безнадійно застаріли. Сучасна психологічна наука пропонує набагато точніший і досконаліший інструментарій. Саме наявне в психології чітке розмежування понять «дія», «діяльність», «мотив діяльності», «вмотивування», «мета», «завдання» – дає змогу детально розібратися у змісті наведених

Станіславським прикладів, які самі по собі аж ніяк не втрачають свого значення.

Надзавдання – один із найважливіших елементів у системі. Терміном «надзавдання» Станіславський одночасно визначав і «...ідейну мету, в ім'я якої режисер ставить виставу, а актор грає роль, і кінцеву мету, на яку спрямована наскрізна дія ролі та вистави»[6, с. 432]. У цій останній якості поняття «надзавдання» становить особливий інтерес, тому що характер визначення наскрізної дії ролі та кінцевої мети цієї дії безпосередньо пов'язаний із жанровим рішенням вистави. Завдання, на виконання якого спрямована дія героя, не тільки пояснює логіку його вчинків, а й дає певний поштовх фантазії, темпераменту і волі актора. Вчинки, які здійснює персонаж для виконання цієї головної мети, відібрані драматургом. Однак мотивація цих вчинків, трактування логіки поведінки героїв п'єси перебувають цілком у руках режисера, будучи одним із найголовніших важелів втілення режисерського задуму вистави. Визначення кінцевої мети наскрізної дії безпосередньо пов'язане з режисерським надзавданням вистави, а отже, і з її жанровим рішенням.

Саме мотивація вчинків і дій героя змушує нас співчувати йому або обурюватися з приводу його поведінки. Приклади, наведені Станіславським на тему взаємозалежності визначення кінцевої мети наскрізної дії з трактуванням твору і його жанровим рішенням, вельми виразні:»...метаморфоза відбудеться і з трагедією Гамлета від зміни назви його надзавдання. Якщо назвати її «хочу вшанувати пам'ять батька», то потягне на сімейну драму. При назві «хочу пізнати таємниці буття» вийде містична трагедія, за якої людина, що зазирнула за поріг життя, вже не може існувати без вирішення питання про сенс буття. Дехто хоче бачити в Гамлеті другого Месію, який має з мечем у руках очистити землю від скверни. Надзавдання «хочу рятувати людство»[6, с. 385] ще більше розширить і поглибить трагедію». У наведеному прикладі, звісно, бентежать ці нескінченні «хочу».

Річ у тім, що поняття «мотив» ще не знайоме Станіславському. Але своєю інтуїцією він відчуває, що тут щось не так. Він не міг не знати, що в житті ми здебільшого робимо аж ніяк не те, чого нам хочеться; прагнення до мети – акт вольовий, бажання ж – «переживання, яке відбиває потребу, пережиття, що перейшло в дієву думку про можливість чимось володіти або щось здійснити». Бажання – це прагнення до чогось омріяного, часто недосяжного. Мотив – «усвідомлювана причина, що лежить в основі вибору дій і вчинків особистості» [5] – щось більш конкретне, що доводить дію до якості необхідності. У виставі будь-якого жанру, навіть якщо йдеться про виставу театру абсурду, поведінка актора має бути неодмінно мотивована. За великим рахунком, поза конкретною мотивацією актор не може ні вийти на сцену, ні піти з неї, ні вимовити будь-яку репліку, зробити будь-який вчинок, будь-яку дію. А ось взаємовідносини дієвого мотиву, мети і способу здійснення дії можуть бути вельми різними; тут-то і криється природне зерно способу акторського існування в тому чи іншому жанрі.

Вельми показово, як визначає Станіславський надзавдання ролей комедійного плану: «Я грав Аргана в «Уявному хворому» Мольєра. Спочатку ми підійшли до п'єси дуже елементарно і визначили її надзавдання: «Хочу бути хворим». Що сильніше я намагався ним бути, що краще мені це вдавалося, то веселіша комедія-сатира перетворювалася на трагедію хвороби, на патологію. Але скоро ми зрозуміли помилку і назвали надзавдання самодура словами: «Хочу, щоб мене вважали за хворого». При цьому комічний бік п'єси одразу зазвучав, створився ґрунт для експлуатації дурня шарлатанами з медичного світу, яких хотів висміяти Мольєр у своїй п'єсі, і трагедія одразу перетворилася на веселу комедію міщанства» [6].

Звідси можна зробити висновок про те, що при «щирому» бажанні героїв досягти своїх видимих цілей вистави втрачали свою комедійність, тому що, вочевидь, у цьому разі зникала дистанція між актором і образом, необхідна для досягнення комічного ефекту. Це не означає, що сам актор у комедійній ролі

не повинен бути гранично щирим. У правильному ж визначенні природи дії героя комедії обов'язково лежить певна двоїстість: він прагне здаватися чимось іншим, ніж те, чим він є насправді.

Тому конче необхідно, репетируючи комедійну сцену і відчуваючи, що дія втрачає свою комедійність і перемикається на драматичний реєстр, ставити запитання: «А в чому тут двоїстість надзавдання, де це прагнення здаватися кимось іншим?» І тоді вірно знайдена і схоплена виконавцем природа поведінки змінить тональність дії.

Спотворення жанрової природи п'єси у виставі обов'язково викликає постановку перед героєм такого надзавдання, яким драматург не міг мотивувати його поведінку. Так, Гамлет в одній з постановок всі свої вчинки здійснював виключно з метою захопити трон. При цьому він прагнув здаватися тим, чим за своєю суттю не є Гамлет Шекспіра, що і породжувало комедійний ефект «відчуження».

Чим більше «...зашифрована художня умовність, чим ближчий жанр вистави до психологічної драми, тим більше конфлікт занурюється всередину самого характеру» [8]. Артистові все більше доводиться виконувати побічних завдань, не пов'язаних безпосередньо з наскрізною дією ролі. І це природно: в обставинах психологічної драми актор поставлений в умови, що вимагають від нього граничної життєподібності поведінки. Саме тут особливо корисні знання сучасної психології, яка педантично розрізняє такі поняття, як «мета», «завдання», «предмет боротьби», «мотив» і «мотивування».

Мета значно ширша, ніж завдання, і має на увазі якийсь усвідомлений намір, що прагне до досягнення певної потреби. Завдання відрізняється від мети тим, що спрямоване на виконання найближчого вчинку в тому ланцюзі дій, який необхідно виконати для досягнення мети. Мотив діяльності у житті далеко не завжди усвідомлюється людиною і належить до сфери підсвідомого. Мотив - це головне прагнення, що керує людиною. Дуже часто трапляється, що мотив не збігається з усвідомлюваною людиною метою. У результаті

виникає внутрішній конфлікт, який проявляється в емоційному забарвленні дії. Тоді мотивування це те, як людина сама пояснює причину своїх вчинків. Найчастіше таке пояснення буває досить далеким від реальності.

Урахування особливостей функціонування всіх цих елементів в різних жанрах вистави надає роботі над дієвою партитурою ролі поглибленості і конкретики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія модерної української драми. / Ред., упоряд. і автор вступ. стат. Л. Залеська-Онишкевич. Київ-Едмонтон-Торонто: ТАКСОН, 1998.
2. Арістотель. Поетика. Видавництво Фоліо. Харків, 2023.
3. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у 2-х томах. Київ: ВЦ «Академія». 2007. Т. I.: А–Л. 608 с.
4. Літературознавчий словник-довідник: 2-е вид., випр., допов. Київ: ВЦ «Академія», 2007.
5. Паві П. Словник Театру. Львів, 2006. 640 с.
6. Станіславський К. Робота актора над собою. Факсимільне видання. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 671 с.
7. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ: Наукова думка, 1973. 278 с.
8. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ ст. Івано-Франківськ, 2002.

ГРУШЕЦЬКА Єлизавета,

студентка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЄЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЄЦМ

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ТА РОБОТОТЕХНІКА: ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ТА НАПРЯМИ РОЗВИТКУ

Штучний інтелект (ШІ) та робототехніка є одними з найдинамічніших напрямів сучасної науки і техніки, що впливають на широкий спектр сфер – від промисловості й медицини до освіти та культури. ШІ базується на здатності комп'ютерних систем і алгоритмів імітувати людське мислення, навчатися з досвіду, приймати рішення та взаємодіяти з середовищем. Робототехніка ж поєднує ШІ з фізичними механізмами, створюючи автономні або напівавтономні пристрої, які здатні виконувати складні дії. Ці технології перебувають у постійному розвитку – від традиційного машинного навчання до глибоких нейронних мереж і генеративних моделей [3].

У цьому дослідженні увагу зосереджено не на технічному чи суто інженерному аспекті ШІ, а на його інтеграції у сферу сценічного мистецтва, зокрема театру. Тема використання штучного інтелекту та автоматизованих технологій у створенні сучасних театральних вистав є актуальною, адже вона поєднує новітні цифрові рішення з класичними формами творчості. Саме театр, як синтетичний вид мистецтва, стає експериментальним майданчиком для нових форм взаємодії між людиною, технологією і глядачем.

Інтеграція ШІ у театральне мистецтво відбувається на кількох рівнях. По-перше, технології використовуються для створення або адаптації сценаріїв. Сучасні мовні моделі можуть генерувати діалоги, створювати структуру п'єси

або навіть розробляти драматургічні колізії на основі заданих параметрів. По-друге, ШІ може виступати у ролі актора – як це продемонстровано у низці міжнародних проєктів. Нарешті, автоматизовані системи дедалі частіше керують сценографією, світлом, звуком і візуальними ефектами, що дозволяє створювати складні, динамічні та адаптивні сценічні простори.

Одним із перших відомих прикладів використання ШІ у театральній постановці є проєкт «*AI: When a Robot Writes a Play*» (2021), створений у Чехії. Автори використали мовну модель GPT-2 для написання тексту п'єси, яку було поставлено в Празі [5]. Люди-актори виконували ролі за сценарієм, написаним штучним інтелектом, а режисери навмисне не редагували текст, залишаючи його з усіма нелогічними і навіть абсурдними моментами. Це стало художнім експериментом з переосмисленням авторства та логіки в драматургії.

Ще одним прикладом є японський фільм «*b*», де головну роль виконала робот-гуманоїд Elica. Її дії були запрограмовані із застосуванням ШІ-модулів для розпізнавання мови, інтонації та емоцій [4, с. 58]. Вона не просто відтворювала завчені репліки, а й адаптувала інтонацію до партнерів по сцені. Це демонструє потенціал робототехніки у створенні нових акторських практик.

На фестивалі Ars Electronica неодноразово презентували вистави, в яких ШІ реагує на емоційний стан аудиторії, змінюючи перебіг дій, музику або світло у режимі реального часу [1]. Це створює нову форму інтерактивного театру, де глядач впливає на постановку завдяки біометричним або сенсорним даним.

В Україні також з'являються ініціативи в цьому напрямі. У 2023 році було представлено експериментальну виставу «*Людина/машина*» у Львові, де ШІ-модель брала участь у створенні сценарію, а частину візуальних ефектів генерували нейронні мережі у реальному часі [2]. Така форма мистецтва

поєднує класичну театральну школу з сучасними цифровими технологіями, актуалізуючи теми штучного та справжнього, автоматизованого й емоційного.

Використання штучного інтелекту та автоматизованих технологій у театрі відкриває нові горизонти для творчості. Позитивні аспекти полягають у розширенні технічних можливостей митця, залученні глядача до інтерактивного простору, а також у створенні незвичних художніх форм, які неможливо реалізувати традиційними засобами. ШІ може допомагати у створенні сценаріїв, дизайну сцен, музики, візуального супроводу –і навіть бути «актором».

Проте існують і ризики. Це –питання етики авторства, знецінення ролі людини у творчості, можлива стандартизація мистецьких рішень під алгоритмічну логіку. Крім того, не всі театри мають технічні ресурси для впровадження таких інновацій, що створює розрив між експериментальними та традиційними сценами.

Таким чином, ШІ у театрі –не заміна митцю, а новий партнер у створенні сценічного дійства. Розумне, естетично виважене використання таких технологій може дати поштовх до розвитку абсолютно нових форм театру ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ars Electronica Festival Archive. URL: <https://ars.electronica.art> (дата звернення: 25.03.2025).
2. Jam Factory Art Center. URL: <https://jamfactory.ua/en/#/> (дата звернення: 25.03.2025).
3. Dazed Digital. Erica the Robot stars in new sci-fi film written by AI. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/ai-robot-cast-lead-role-70m-sci-fi-film-1300068/> (дата звернення: 25.03.2025).
4. Russell, S., & Norvig, P. Artificial Intelligence: A Modern Approach (4-th ed.). Pearson, 2021.

5. Theatrologist A I: When a Robot Writes a Play. Charles University AI Center. URL: <https://london.czechcentres.cz/en/program/ai-when-a-robot-writes-a-play> (дата звернення: 26.03.2025).

*ГУДИМА Микола,
старший викладач кафедри ММЕ (Джаз)
факультету музичного мистецтва
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра*

БЛЮЗ – КЛЮЧ ДО ВСІХ СТИЛІВ!

Мета статті спрямована на феномен блюзу, який із примітивного народного фольклору африканських негрів перетворився у музичний жанр, який поряд із джазом проклали собі дорогу на європейський мистецький ринок. Більше того, могутньо вплинули на музичну культуру Європи, сприяли популярності та народженню нових стилів і різноманітних музичних течій.

Популярності цієї музики сприяли, перш за все, нові засоби передачі інформації, що з'явилися в результаті технічного прогресу – радіо, кінематограф, а також публікації, як в загальних музичних періодичних виданнях, так і в професійних, суто джазових журналах.

Будь-який музичний жанр формується і визріває роками не за бажанням особистості музиканта чи композитора. Він складається з дрібних кристаліків, музичних візерунків, що виникають в душі народної творчості, і під вагою часу складаються в одне цілісне явище.

Усталена європейська музична культура на американській землі відчула на собі досить потужний вплив. Як здавалося вічно єдині і недоторканні елементи музичної мови були порушені зовсім новими, і до того, невідомими музичними жанрами. Африканські негри привезли з собою на Американську

землю свої пісні, танці і музичне відчуття ритму. Частина меломанів того часу (та навіть і сучасних), так і не змогли сприйняти нові види музики.

Поява блюзу, його життєва сила і довговічність завжди цікавили не тільки музикознавців, експертів, а і виконавців, фахівців, та просто шанувальників музичного мистецтва.

Блюз один із традиційних жанрів афроамериканської музики є джерелом і найвищим досягненням негритянської музичної культури, яке і досі живить нові сучасні напрями і стилі які за останні роки так швидко змінюють один одне. Завдяки його характерним особливостям: мелодиці, ладу, гармонії і формі, інтонаційному строю, блюзова традиція широко представлена в естрадній музиці і майже у всіх, навіть сучасних, джазових стилях. До блюзу і досі звертаються не тільки джазмени, а і європейські композитори класики. Колорит блюзів у їх творчості відчувався завдяки «блюзових тонів» (*blue notes*).

Блюз не стоїть на місці, він постійно трансформувався і удосконалювався. Від традиційного, архаїчного («*country blues*») до класичного («*city blues*») і сучасного («*modern blues*»). Поступово він ускладнюється як гармонічно, ритмічно так і по формі. Традиційний блюз як і українська народна пісня склався на основі деяких форм фольклору.

Плагальні гармонії архаїчного блюзу також подібні гармоніям і настроям старовинних українських пісень. Різниця в прийомах афроамериканської музики: імпровізація, лабільне інтонування, офф-біт, шаут-ефекти та інше, але зберігається настрій скорботи і тяжкої долі. Також блюзовий лад відрізняється характерним пониженням деяких ступенів діатонічного звукоряду. Відчуття фальшування («*dirt*»), пониження цих ступенів мажору були запозичені джазом саме у блюзу. Також, як і використання так званих (кластерів» (*clusters*) та блюзових прийомів: гліссандо, фрулято, тремоло та інших, що перекочували у естрадну та джазову інструментальну музику, а потім дісталися і класики. Часто в блюзі, а далі і у джазі музика будується на

ліричному діалозі між голосом та інструментом, «оклик-відповідь». Вокальна партія ніби говорить, а інструментальна відповідає їй.

Вплив джазу на блюз можна вважати лише по відношенню до інструментально-ансамблевого супроводу «урбаністичних» блюзів.

Ладо-гармонічна основа кожного блюзу як і української пісні підкреслює характерні особливості притаманні певній місцевості. Так наприклад: пісні центральних областей України, відзначаються мелодійною широтою, закарпатські пісні, як і пісні інших західних областей, загалом, коротші й лаконічніші, а темп виконання лемківських пісень значно жвавіший. А про різноманіття блюзових жанрів говорить їх належність до назв місцевостей: Чикагський-блюз, Луїзіана-блюз, Детройдський-блюз, Мемфіс-блюз, Сент-Луї-блюз, тощо.

Взагалі я не ставив перед собою завдання провести глибоку дослідницький розгляд блюзу, історію виникнення, його ладових тонкощів, формоутворення та інших особливостей. Першочергово я бажав довести починаючим музикантам-джазменам на прикладі блюзу, що формування нових стилів мають все ті ж корені. Заглиблення ж у фольклор, з якого народився блюз, а тим більш у знання блюзу, може допомогти їм в зрозумінні та опануванні нових напрямів і течій. Нові стильові форми сучасної поп і рок-музики, пращуром яких залишається блюз використовують в своєму гармонічному арсеналі блюзові звороти і прийоми в спрощеній або зміненій формі. Блюз став невід'ємною часткою будь-якого із стилів джазу, але існує самостійно в своїй оригінальній формі – таким, яким він виник. Існує думка, якщо музикант не вміє грати блюз-він не спроможний грати джаз! А так як блюз – початково популярна розважальна музика то і сферою його побуту виявилась галузь «легкожанрової» масової культури, яка стала одним із типових явищ нашої епохи. Його художня форма відкарбовувалася багатьма поколіннями. З самого початку блюз утвердився як особливий різновид джазу, а його «12-тактова схема з характерною блюзовою гармонією і блюзовими

нотами – предформа джазу, сутність більшості сучасних джазових тем. Вплив блюзу відчувається у всіх напрямках джазу: в творчості музикантів традиційного джазу і періоду свінгу, у джазі 40-х років» [5, с. 13]. Як і регтайм, блюз виявився першим явищем, відповівшим на потребу легкожанрового масового мистецтва свого часу, але вище і значніше сучасної поп-музики.

Як цікаво, що музично-виразна система блюзу виявилася зрозумілою не тільки Америці, блюз (як і джаз, що знаходиться в глибокій художній залежності від нього) легко пробив собі шлях в Європу. Різнобарвні промінці блюзу грають кольоровою веселкою барв і відтінків майже у всіх напрямках сучасної популярної і джазової музики.

«Нам, звичайно, не спадає на думку, що високоорганізована музична мова, якою користувався Л. Бетховен або, скажімо, Й. Бах сходять у своїх джерелах саме до імпровізації...» [4, с. 38] «Перефразовуючи відомий біблейський вислів, можна сказати: «На початку була імпровізація» [4, с. 39]. По скільки африканські виконавці блюзів не знали нот то їх музика не могла бути не імпровізаційною, Вони також вільно розпоряджалися і з ритмічними малюнками мелодій.

У інструменталістів імпровізація народжувалася в процесі виконавства. Розвиток імпровізації в джазі йшов звичайним шляхом – від простого до складного. В джазі дуже часто використовувалась опора на блюзовий лад, 12 тактову блюзову форму (квадрат). Гармонія стає визначальним фактором для імпровізації. Поступово гармонії ускладнюються звуковими надбудовами завдяки додаткових тонів, альтерацій і замінами акордів. Прискорюються темп і зміна гармонічних функцій. Імпровізації можуть бути різними, але на одній і тій же гармонічній основі.

Під впливом блюзу склалося багато характерних різновидів світового легкожанрового мистецтва. Він і досі живе і впливає на наше творче музичне життя!

Як влучно висловився хтось із музикантів: «блюз-це ключ до всіх стилів». Нашу розмову про блюз я хочу закінчити чудовими словами мого великого друга, відомого джазового музиканта, піаніста, професора В'ячеслава Полянського: «І все ж таки: Блюз живе. Живе в своїх дітях, онуках, якими є джаз, рок та інші жанри популярної музики, назавжди залишаючись неординарним, відкритим, постійно оновлюючись і знаходячи все нових і нових прибічників. Ми безмежно вдячні йому за це!»

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Williams M. The jazz tradition. New York, 1975. 325 p.
2. Panassie H. Histoire du vrailazz. Paria, 1959. 127 p.
3. Полянський В. Королі джазу. Львів, 2004. 127 с.
4. Sargeant W. Jazz: Hot and Hybrid. New York, 1975. 295 p.
5. Симоненко В. Мелодии джаза. Киев, 1972. 319 с.
6. Shapiro N., Hentoff N. Hear me talkin' to ya. New York, 1955. 392 p.

ГУЛЯНА Світлана,

студентка III курсу

першого (бакалаврського) рівня освіти ОП «Хореографія»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства Тетяна ЛУГОВЕНКО.

ПОТУЖНІ МОЖЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Танець – це не лише рух, а й мова, відчуття, самопізнання та терапія. Рухи виникають під впливом звуків, тиші, мелодії, слів та інших чинників. Відчуття, що виникають під час танцю, допомагають знайти напрямок і

зрозуміти шлях виконавця. Танець – це спосіб зрозуміти свій внутрішній світ через пізнання себе, а також бути присутнім тут і зараз, відчувати емоції і зберігати врівноваженість. Для багатьох танець стає способом відключення від зовнішніх подразників та проблем. Здебільшого найкращим варіантом для перезавантаження внутрішнього стану є імпровізація, яка дає можливість вивільнити свій біль, страх, втому чи навіть невдоволення. Своєрідна медитація, яка відкриває двері до знаходження свого унікального «Я» в танці.

Відома американська танцівниця, хореографка, балетмейстерка Марта Грем, наголошувала, що у танці «ніколи не потрібно намагатися відшукати техніку, а потрібно шукати істину» [3, с. 4]. Важко не погодитися з цим поглядом але її ставлення та відношення до хореографічного мистецтва зовсім не значило припинення виснажливих щоденних тренувань, яким танцівниця також приділяла чималу увагу. Вона почала використовувати психоаналіз у танцювальних прийомах, досліджуючи внутрішні переживання героїв, які зазвичай залишаються непоміченими на публіці. Цей підхід дає можливість звертати увагу на емоційний і душевний стан людини, аналізуючи її приховані настрої та підсвідомі мотиви поведінки. Саме за часів Марти Грем танець став втілювати у життя ідею самоосягнення та свободи.

Слід зазначити, що і раніше танець висвітлював людську поведінку та соціальні особливості суспільства. Він є важливою складовою культури та суспільного життя, відображає традиції, історичний контекст, соціальні зміни та, навіть, політичний процес. До прикладу, одною з головних рис значення танцю у житті суспільства є відображення національної ідентичності народу в хореографічному мистецтві. У кожній культурі є свої традиційні танці, які передають її дух, історію та унікальність. Український гопак – є обличчям нашого народу, символом мужності та сили українського козацтва. Танок виконував роль особливого тренування, в якому яскраво проявлялися бойові елементи – неймовірна швидкість, сильні удари руками та ногами, міцна

стійка, а також тактика, що дезорієнтувала супротивника, позбавляючи його можливості дати відповідь [2, с. 5].

В українських танцях часто передавалася духовність і глибокий зв'язок з природою та всесвітом. Наприклад, багато танців мали певну символіку яка відображала єдність людини і природи, життя і смерті, світла і темрява. У деяких регіонах країни танці супроводжувалися обрядовими піснями. Вони, у свою чергу, виконували роль зв'язку між матеріальним світом і духовним, між людиною і Богом, а в деяких проявлялася віра божественного втручання у людські справи. Танцювальні рухи могли бути засобом подяки, моління або заклик до благословення. Наприклад, традиційні хороводи на святах пов'язані з очищенням від злих сил і залученням благополуччя в майбутньому. Загалом, український танець завжди був багатограним і втілював у собі як ритуальну, так і духовну складову, що відображала повсякденне життя, віру та бажання гармонії з природою і божественним світом [1, с. 307-312].

Еволюція танцю, як явище в культурі та суспільстві, є значно ширшим процесом, ніж просто розвиток його як мистецтва. Танець став потужним інструментом самовираження і протесту. У ХХ столітті в часи соціальних змін, народжувалися нові танцювальні форми, що стали протестом проти обмежень традиційних форм хореографічного мистецтва та його дієвого значення для суспільства. Модерн та експресіоністичні танці, розроблені Мартою Грем, порушували класичні канони балету, намагаючись звільнити тіло від академічних обмежень. Ці танці стали способом вираження внутрішнього світу, емоцій, сприйняття сучасних змін [3, с. 77].

Великий внесок в хореографічне мистецтво того часу здійснив розвиток хіп-хоп культури, зокрема брейкданс. Цей танцювальний напрямок став частиною молодіжної субкультури, виражаючи протест проти соціальної нерівності та політичних обмежень. Хіп-хоп культура стала важливим символом боротьби за свободу самовираження та культурне самовизначення молоді того часу.

Танець був та залишається універсальним засобом комунікації, що не потребує слів. Через рух, жести, міміку та ритм танцівник передає емоції, думки, історії та навіть складні концепції. Його можна порівняти з мовою тіла, яка зрозуміла на інтуїтивному рівні незалежно від культурних або мовних бар'єрів. Одна з найкращих можливостей танцю, не тільки як руху, полягає в тому, що завдяки своїй унікальності виконавці мають можливість відчуття неймовірно енергетичне з'єднання один між одним. Яскравим прикладом емоційного зв'язку танцівників із глядачем є театралізована вистава «Ландшафт безпечний» створений здобувачами освіти ОПП Хореографія групи ХБ-322 Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв під керівництвом хореографки режисерки, кураторки мистецьких проєктів, викладачки сучасного танцю Кристини Шишкарьової. Насамперед ціль перформансу була донести сенс важливості проблем, які набувають чималого оберту в сучасному світі. Під час створення вистави перед виконавцями була поставлена задача у формі лабораторної роботи, де кожен з учасників проявляв себе не тільки фізично відтворюючи завдання задане постановником, а й емоційним спектром різних емоцій в залежності від контексту частини перформансу.

В процесі роботи велику увагу приділяли на освоєння акторських навичок таких як: голосний крик, плач, правильно поставленої дикції під час розмовних сцен. Емоційна складова грала одну з найбільших ролей під час вистави для того, щоб танцівник та глядач повністю занурились в емоційний стан, який передбачав перформанс. Таким чином поєднання мистецтв створило потужну емоційно-хореографічну постановку, яка не залишила байдужим жодного глядача.

Танець є багатограним і важливим явищем у житті людини, що відображає не лише естетичні, а й соціальні, культурні та психологічні процеси. Він слугує мовою самовираження, дозволяючи людині розкривати свої емоції, внутрішній стан і шукати гармонію з навколишнім світом.

Танцювальні практики, від традиційних ритуальних рухів до сучасних форм протесту та соціального самовираження, відображають зміни в суспільстві, стаючи потужним інструментом комунікації та терапії. Інтеграція новітніх технологій, психології та акторських навичок відкриває нові можливості для танцю, дозволяючи створювати унікальні перформанси, які не лише вражають глядачів, а й сприяють самопізнанню та емоційному очищенню виконавців. Усі ці аспекти танцю разом підкреслюють його важливість як універсального способу самовираження і взаємодії з іншими людьми та світом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидюк В. Ф. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі): навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів. вид. третє, виправл., доп. і перероб. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2014. С. 448
2. Петрук Л. П. Фізичне виховання дітей та молоді у козацькій педагогіці (XV-XVIII ст.). *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії: збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне: РДГУ, Випуск 24. 2013. С. 309.
3. McDonagh D. Martha Graham: A biography / Don McDonagh. London: David&Charles, 1974. 341 p.

ДОВГОПОЛА Юлія,

студентка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Акторське мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ГІБРИДНІ ФОРМИ СУЧАСНОЇ САТИРИ:

ВЗАЄМОДІЯ ТЕАТРУ ТА ЕСТРАДИ

Сатира є одним із найдавніших і найефективніших інструментів критичного осмислення суспільних процесів. Вона змінюється під впливом історичних подій, політичних режимів і суспільних настроїв, але її головні риси – щирість, гострота та чесність – залишаються незмінними. Театр та естрада завжди були платформами для висвітлення соціальних проблем, а також місцем, де люди могли знайти полегшення через сміх. Сучасні культурні процеси сприяють їхньому зближенню, утворюючи нові гібридні форми, що поєднують драматичну виразність театру та динамічну інтерактивність естради. При цьому сатиричний контент виходить за межі простої розваги – його завданням стає соціальна критика, політичне висвітлення та культурна рефлексія.

Далі ми розглянемо як ці жанри синтезуються сьогодні. Поєднання театральної і естрадної сатири відбувається через численні форми, де елементи одного жанру влітаються в інший. Театралізовані скетчі, сценки, інтермедії, фейлетони, репризи, трихвилинки, парні конференси, естрадні монологи, які є розмовними формами активно використовуються на сцені акторами [1]. Усі вони використовують акторську гру, особливості створення сценічного образу та мають свою сценічну концепцію, що й наближує їх до театру. Водночас динаміка, швидка зміна сцен, імпровізація та інтеракція з глядачем –

характерні для естрадного жанру – забезпечують доступність і актуальність таких форм. Окреме місце посідають сучасні сатиричні подкасти й телевізійні формати, які активно використовують театральні прийоми. Прикладом гібридної сатири є українське скетч-шоу «Наші без раші», започатковане творчою студією Kolegi Studio! Один із українських проєктів який вийшов у відповідь на російський проєкт «Наша раша». У цих скетчах присутні всі основні елементи драматичного твору: структура, конфлікт, інтрига, при цьому вони подаються у стислому форматі. Після 2022 року шоу трансформувалося під впливом воєнних подій, і його сатира стала гострішою, більш соціально й політично ангажованою. Окремої уваги заслуговує роль соціальних мереж як платформи для гібридної сатири. Відеоформати, які поєднують театралізовану гру з дотепними спостереженнями за повсякденним життям, дедалі частіше стають засобом швидкого реагування на суспільні події. Такі мініатюри поширюються у TikTok, Instagram, YouTube, де актори або коміки виступають у ролі персонажів, створюючи візуально насичені сатиричні замальовки, які резонують із глядачем. У цих форматах нерідко використовуються прийоми репризи, гіперболи, парадоксальні діалоги, що походять із класичних театральних прийомів, але адаптовані до цифрового темпу споживання інформації. Також варто згадати практику стендап-комедії, яка в українському контексті поступово виходить за межі суто естрадного жанру, наближаючись до театру за глибиною тем і акторською побудовою образу. Деякі стендап-виступи вже мають елементи моноспектаклю, де сміх слугує не самоціллю, а інструментом для осмислення суспільної травми, наприклад, пов'язаної з війною, корупцією чи ідентичністю. При цьому важливою стає щирість виконавця, що перегукується з театральною традицією «життя у ролі». Такими прикладами є коміки Антон Тимошенко, Лера Мандзюк та ін.

Гумор є ключовим елементом, який поєднує театральну та естрадну сатиру. Приховане глузування, тобто іронія; кепкування людини, організації,

держави, себто звичний сарказм; свідоме перебільшення, гротеск; комізм – сміх як форма заперечення, осуду або покарання; а також пародія, сатиричні ілюстрації, карикатури та інші подібні засоби – є основними формами сатири [2, с. 46]. Важливу роль відіграють також імпровізація, руйнування «четвертої стіни» та взаємодія з аудиторією, як, наприклад, у парному конференсі, що зазвичай побудований на контрасті [1].

Гібридні сатиричні форми створюють нові можливості для сценічного мистецтва: вони здатні не лише розважати, але й формувати соціальну свідомість, актуалізуючи проблеми нерівності, екології, свободи слова тощо.

Отже, поєднання театральної та естрадної сатири відкриває нові горизонти для розвитку культурної критики, естетичних форм і глядацького сприйняття. Це сприяє створенню багатосарових художніх продуктів, які мають як розважальну, так і суспільно значущу функцію. Перспективи розвитку таких форм є надзвичайно актуальними, особливо в умовах соціальних змін та воєнних викликів новітньої України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Косінова О. М. Сценарна майстерність театралізованих видовищ: підручник. Київ: НАКККиМ, 2018. 164 с.
2. Коваль З. Гумор та сатира як механізми стійкого інформаційно-психологічного впливу. Механізми державного управління: актуал. проб. держ. упр. 2020. №1(81). С. 45-49.

ДОЦЕНКО Вадим,
студент I курс,

*другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Музичне мистецтво»
навчально-науковий інститут перформативних мистецтв Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв України,
актор Київського академічного театру ляльок*

*Науковий керівник: професор кафедри музичного мистецтва ННІ
перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури
мистецтв України, доктор культурології, професор, заслужений діяч
мистецтв України Світлана САДОВЕНКО.*

ПОЄДНАННЯ АКТОРСЬКОЇ ТА ВОКАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІД ЧАС СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ У ВОКАЛІСТА

У сучасному виконавському мистецтві вокаліст постає не лише як носій вокальної техніки, але й як багатогранна творча особистість, здатна через сценічний образ донести до слухача глибокий емоційний та змістовий пласт музичного твору. Ефективність такого донесення значною мірою залежить від гармонійного поєднання акторської та вокальної майстерності. В умовах розвитку мультимедійних технологій і міждисциплінарних мистецьких проєктів зростає потреба в спеціалістах, котрі володіють широким спектром акторських навичок та здатні до творчої колаборації з режисерами, хореографами та іншими митцями.

Сцена – це простір, де мистецтва переплітаються, народжуючи щось більше, ніж сума їхніх складових. Музика, із її мелодією, ритмом і гармонією, є первинною мовою почуттів, а театр, із його акторською майстерністю, мімікою, жестами та візуальним оформленням, надає цим почуттям конкретної форми та контексту. Музика сама по собі вже несе потужний емоційний заряд: мелодія може бути ліричною та щемливою, ритм – енергійним і запальним, гармонія – напруженою чи розслаблюючою. Голос

вокаліста стає інструментом, що передає ці емоції безпосередньо слухачеві. Проте, щоб ці емоції не залишилися абстрактними відчуттями, а перетворилися на цілісний образ, потрібно втручання театрального начала. Сценічний образ вокаліста не є механічним поєднанням вокальних даних і зовнішніх атрибутів. Він формується в процесі органічного синтезу вокальної техніки, емоційної виразності, пластики, міміки та інших елементів акторської майстерності, підпорядкованих єдиній художній меті. Саме тому створення переконливого сценічного образу є невід'ємною частиною успіху будь-якого вокаліста, а його фундаментом слугує гармонійне поєднання акторської та вокальної майстерності.

Вокальна майстерність є першоосною. Без бездоганної техніки володіння голосом, чистого інтонування, широкого діапазону та вміння передавати нюанси звуку, жоден, навіть найталановитіший актор, не зможе повноцінно втілити музичний твір. Голос – це головний інструмент вокаліста, його здатність контролювати тембр, динаміку, артикуляцію є ключовою для передавання емоційного забарвлення пісні [1, с. 6]. Технічна свобода дозволяє вокалісту зосередитися на емоційній та образній складових виконання, не відволікаючись на подолання вокальних труднощів. Проте лише вокальної техніки недостатньо, щоб завоювати серця публіки.

Саме тут на арену виходить акторська майстерність. Вона сприяє глибшому розумінню вокалістом емоційного змісту твору, що безпосередньо впливає на якість вокальної інтонації, динаміки, тембру та фразування. Акторська майстерність допомагає вокалісту не просто співати слова, а проживати їх на сцені. Вона охоплює вміння передавати емоції через міміку, жести, рухи, позу. Кожен погляд, кожен порух руки, кожен крок сценою має бути наповненим змістом і підпорядкованим загальній ідеї пісні. Театр у виступі вокаліста виявляють, насамперед, через акторську майстерність. Вокаліст стає не просто виконавцем нот і слів, а персонажем, який проживає історію, розказану в пісні. Він використовує міміку, щоб відобразити радість,

смуток, гнів чи ніжність. Жести підсилюють емоційне забарвлення слів, а рухи сценою створюють динаміку та підкреслюють ключові моменти композиції. Кожен елемент акторської гри має бути органічним і підпорядкованим музичному змісту, не відволікаючи від нього, а, навпаки, збагачуючи його.

Поєднання акторської та вокальної майстерності – це складний і багатогранний процес. Вокаліст має ретельно проаналізувати текст пісні, зрозуміти її підтекст, визначити емоційний стан ліричного героя. Далі відбувається пошук відповідних вокальних засобів для передавання цих емоцій. Наприклад, для виявлення радості можна використовувати світлий тембр, високу динаміку та енергійну манеру виконання, а для передавання смутку – більш приглушений звук, повільний темп і стримані рухи. Підходи до поєднання акторської та вокальної майстерності можуть варіювати, залежно від жанрової належності твору (оперного мистецтва, камерної музики, естради, мюзиклу тощо). Кожен жанр потребує специфічних акторських навичок та засобів виразності. Важливу роль у створенні сценічного образу відіграє також зовнішній вигляд вокаліста: костюм, зачіска, макіяж. Вони мають відповідати характеру пісні, стилю музики та загальній концепції виступу. Продуманий візуальний образ допомагає глядачеві краще сприйняти артиста та його виконання.

Створення переконливого сценічного образу передбачає глибоке розуміння психології персонажа, його мотивацій, емоцій та внутрішніх конфліктів [2, с. 117]. Акторська майстерність допомагає вокалісту емпатійно прожити життя свого героя та донести його внутрішній світ до глядача. Тож, найголовніше у створенні сценічного образу – це щирість та органічність. Глядач завжди відчуває фальш. Тому вокаліст має не просто грати роль, а пропускати емоції пісні через себе, переживати їх на сцені. Лише тоді його виконання стане по-справжньому переконливим і зворушливим. Фальш в акторській грі може зруйнувати навіть найдосконаліше вокальне виконання,

так само як і відсутність вокальної техніки може звести нанівець усі театральні зусилля.

Є безліч прикладів видатних вокалістів, які майстерно поєднують акторську та вокальну майстерність [3, с. 8]. Їхні виступи – це не просто концерти, а справжні театральні вистави, які захоплюють глядачів своєю емоційністю та глибиною. Вони вміють не лише чудово співати, але й розповідати історії своїм голосом та всім своїм єством. Наявні різноманітні педагогічні методи та вправи, спрямовані на розвиток одночасного володіння вокальною технікою й акторською майстерністю. До них належать такі: вокально-рухові тренінги, імпровізаційні вправи, робота над емоційним станом, аналіз драматургії вокального твору тощо. Гармонійне поєднання акторської та вокальної майстерності є ключовим фактором успішного створення яскравого та переконливого сценічного образу вокаліста. Розвиток інтегрованих акторсько-вокальних навичок є важливим завданням сучасної вокальної педагогіки та запорукою високого рівня виконавської культури. Подальші дослідження в цій галузі будуть сприяти розширенню методичних підходів і збагаченню виконавської практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кавун В. М. Виховання молодого вокаліста. Сольний спів. Спів на еластичному диханні: навч. посіб. з нотами, вокально-педагогічний репертуар. Вінниця: Нова книга, 2017. 352 с.
2. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману»: навч. посіб. Вид. 2-ге, випр. та допов. Київ: Вид-во «Ліра-К» 2022. 304 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.

ДУДКА Ксенія,

студентка I курс

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства Євгенія МОРЕВА.

ТЕЛЕПРОЄКТИ АНСАМБЛЮ «СМЕРІЧКА»

60-ті роки ХХ століття відзначились появою музичних гуртів, які демонстрували нову якість, результатом якої стали західні впливи, українські музиканти залучали до свого виконавства стилістику рок, поп, дедалі популярним ставав рух біт-бендів. Ансамбль «Смерічка», організований Левком Дудковським, експериментував в стилі «The Beatles», залучаючи все більше шанувальників, які невдовзі перетворились в армію фанатів. Просуванню української естради сприяли телевізійники, які в кінці 60-х започаткували новий жанр – телевізійний мюзикл. Одним з перших був короткий метр «Залицяльники», знятий Мирославом Скочилясом та Романом Олексівим на Львівському ТБ у 1968 році, тоді вперше на екранах глядачі побачили «Медікус» Ігоря Хоми. І вже у наступному 1969 режисери зняли «Сійся, родися» за участю родини Байко. Обидва фільми полюбилися глядачеві і, незважаючи на те, що їх транслювали на новий рік, редакція отримувала величезну кількість листів впродовж всього року.

«Червона Рута», яку режисери випустили двома роками пізніше, стала телехітом, її часто транслювали на центральному та телебаченнях всіх союзних республік. Скочиляс та Олексів зняли івано-франківську «Росинку», вижницьку «Смерічку», львівський «Медікус», чернівецьку «Червону руту» та автора легендарних пісень Володимира Івасюка [1]. Впродовж створення фільму комуністичне керівництво пильнувало за просуванням радянської

повістки та тим, щоб не було відхилень в національний бік, проте творцям фільму вдалось просунути власну концепцію: «Фільм фрагментував сформовану радянську міфологію, перекодовуючи її через естетику і жанр, через заміну значення в усталених тропях. Західноукраїнським телевізійним виробникам таким чином вдалося створити нову жанрову структуру – медійну казкову реальність, яка об'єднала уявні та реальні речі в єдиний набір нової української радянської і одночасно національної ідентичності» [2].

У 1974 році в Естонії проходила декада Української РСР, де також було показано новий музичний фільм Олега Бійми «Ти + Я = Весна». Колорит, талановиті люди, якась особлива «нерадянська» якість захопила режисерку естонського ТБ Вірве Коппель, яка вирішила приїхати в Карпати та на власні очі побачити неймовірну красу, яка надихала буковинських музикантів. Вона вже була шанувальницею Василя Зінкевича та Назарія Яремчука. Тоді ж на полонині вона вирішила знімати власний фільм про «Смерічку». Режисерка цікавилась карпатським стилем, обрядами, сама піднімалась до високих гірських сіл, знайомила з мешканцями та все більше дізнавалась про їх звичаї та побут: «Жодна машина не доїде, а доріг справжніх немає. Потрібно йти самому, підніматися все вище і вище. І коли здається, що вже немає сил і не можна йти далі, то раптом відкривається світ незрівнянної краси, земля, де народилися ці пісні, пісні Смерічки» [3, 125]. Крім того, вона була палкою шанувальницею фільму Юрія Ілленка «Білий птах з чорною ознакою», в якому її дивували декорації та костюми. Вона зізнавалась, що не могла повірити, що це не студійна робота, проте переконалась, що все було зроблено у селах – їх казковість та мальовничість була нібито з нереального світу [3, 124].

Перебуваючи в Карпатах, Коппель вирішила також знімати місцеві ремесла та декоративне мистецтво, місцеві мешканці потрапили у кадр, вони займались своїми звичними справами, але для естонського глядача вони були ніби казковими героями. «Смерічка» доповнювала візуальний ряд своїм неперевершеним бітом, який виглядав абсолютно природно на фоні

карпатського ландшафту. У 1975 році продакшн завершився та фільм з назвою «Laulab Ansambel Smeritška» (співає ансамбль «Смерічка») вийшов на екрани. За задумом режисерки, він «мав на меті проілюструвати зв'язок між гірським ландшафтом, місцевим мистецтвом і ремеслами та новою українською Естрадою. Фільм починається з характерного нарративу, який вказує на те, що «справжню культуру» можна знайти не всюди, а в дуже віддаленому місці, недоступному для сучасності. Пісні «Смерічки» нібито породила «краса краю», який залишився недоторканим у високогір'ї» [3, 125].

Проте режисерка зіткнулась з непередбачуваними перепонами в особі членів партійного комітету, які вимагали прибрати жовто-блакитні кольори та обов'язково слідувати списку затверджених пісень. Але було знайдено вихід, щоб обійти заборони, заборонені кольори в кадрі є. Мюзикл також представляє етнографічну цінність. Коппель зафільмувала обряди, місцеве мистецтво, ужиткові приладдя тощо.

Отже, «Смерічка» має цікаву фільмографію, це в рази підвищувало медійну впізнаваність музикантів не тільки на теренах України та решти союзних республік, а й за кордоном: естонське ТБ продало копії в 16 країн. Феномен «Смерічки» – сучасний на той час біт та «фірмова» західна стилістика в національному ландшафтному контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко А. Богдан Шумилович. Як львівські телемюзикли створили радянську популярну українську музику. URL: <https://varianty.lviv.ua/publikatsiyi/bohdan-shumylovych-yak-lvivski-telemiuzykly-stvoryly-radiansku-populiarnu-ukrainsku-muzyku> (дата звернення: 26.03.2025).

2. Шумилович Б. Українські радянські мюзикли і перекодовування радянського міфу. URL: <https://uamoderna.com/md/shumylovych-media-and-soviet-myth/> (дата звернення: 26.03.2025).

3. Shumylovych B. *Mediating the Land, Landing the Media Soviet Ukrainian Television and Popular Media Culture, 1957–1989*. Florence: European University Institute. 355 p.

Dec Alicja,

Student

Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki

Warsaw, Poland.

THE SECOND LIFE OF PERFORMANCE? RE-PERFORMANCE AS A FORM OF PRESERVATION, ARCHIVING, AND CONTINUATION

Initially, collecting performance art has always been challenging for museums, whose acquisition attempts were limited to material remnants. Only in the early 2000s did institutions begin to recognize and acquire performance works as live events, thereby introducing the concept of re-performance into institutional discourse [3, p. 27]. This change required a new approach and led to an expansion of the category of conservation objects and a redefinition of professional competencies within the profession [3, p. 31; 12].

While the definition of re-performance remains ambiguous, it is generally understood as the repetition of an original performance by either the same artist or another performer [8, p. 140]. This approach has become increasingly popular in art museums, providing an alternative way to archive and collect this fleeting and unconventional art form [7, p. 9]. Nevertheless, re-performance remains highly controversial and subject to widespread criticism. It is often perceived as problematic because of the risk of overinterpretation and the loss of the historical context that provides meaning and significance to the original works [4, p. 2].

How, then, should we approach this practice to maintain the integrity of the original performance? Can every artwork be re-performed? What happens to it after the artist's death?

This paper aims to explore these issues by examining how ephemeral performance art continues to function following the death of the artist and investigating strategies that could ensure its ongoing existence. The methodology includes literature analysis and interviews conducted with the founders of the Maria Pinińska-Bereś and Jerzy Bereś Foundation, Bettina Bereś and Jerzy Hanusek. The subject of my research is the repetition of two performative artworks, «Romantic Manifestation» by **Jerzy Bereś** and «Living Pink» by Maria Pinińska-Bereś. At the outset, I would like to clarify the terminology: in the case of Bereś, these actions are referred to as Manifestations. He opposed the classification of his late 1960s actions as performances or happenings, although their character is often considered to reflect aspects of those forms [9]. Initially, these were actions, which later evolved into manifestations characterized by a clear goal, conceptual program, and symbolic resonance, in contrast to the spontaneity and randomness associated with happenings [10]. Nevertheless, I chose to focus on the «Romantic Manifestation», acknowledging that the term performance has a broad semantic range and that its later repetition is a compelling case worthy of analysis in the context of my research.

The first «Romantic Manifestation» took place on November 18, 1981. However, the concept, the intention of annual repetition, and its key element, «Wózek romantyczny» (translated as a romantic trolley), had already been conceived in 1975. This key element, however, was not completed until the first manifestation itself [5, p. 72-73]. Repetitions took place in 2000, 2006, and 2011, as well as after the artist's death, in 2014 and 2024 [2]. The historical context is also significant: the first manifestation took place shortly before the introduction of martial law in Poland, in an atmosphere of growing social unrest [5, p. 72]. The program was simple. Its essence involved a route with a cart around the central layout of a town, the creation of five bonfires: the Bonfire of Hope, the Bonfire of

Freedom, the Bonfire of Dignity, the Bonfire of Love, and the Bonfire of Truth, by inscribing slogans in circles on the ground and then lighting them using wooden kindling carried on the cart. After each bonfire was lit, a small bell was hung on the cart in the place where the kindling had previously been. Current repetitions face numerous challenges. Obtaining permits for the event is time-consuming, and lighting bonfires on the pavement is prohibited. As a result, alternatives, such as protective bases, are used to preserve the integrity of the action. The context and audience responses have also changed, as reactions used to be much more vivid in the past. Furthermore, the prop itself poses an issue: the original is housed in a museum, so a copy is now used [2].

The second example is the re-performances carried out by Bettina Bereś: «Living Pink». The original performance, created in 1981, was realized by Maria Pinińska-Bereś, dressed in pink with a white hat covering her head. She dug a hole and planted a rose in front of the BWA building in Kraków, next to which she placed a plaque bearing the same phrase as the title of the performance. She then posed a question in three languages: Polish, French, and German, asking whether roses would bloom pink in Poland in the spring [11]. The rose did not survive. It withered from the cold, symbolically interpreted as communism having «killed» the rose. In the case of this performance, there was no explicit intention from the artist regarding its repetition; however, there was an underlying assumption that if the right moment in art were to arise, one in which the «temperature» would begin to rise, it could be repeated. There are no detailed instructions; however, a drawing and a written description of the performance created by the artist do exist. Bettina Bereś revives it out of an inner necessity and emotional impulse, where the act of planting a rose can be seen as a form of tribute to her mother and a gesture of care for her legacy. The performance was repeated three times: in 2016 near the Bunkier Gallery of Contemporary Art, in 2023 at the Stavanger Museum, and again in 2024 at the Bunkier Gallery. The original plaque with the title of the work was no longer available, so a copy was made. In the case of the first re-performance, the rose

produced a bud and then withered; in the second, a blooming rose was planted, while the result of the third will be known in the spring.

Not every performance can be repeated or included in museum collections in its «live» form. However, this becomes more feasible when the work is based on a defined structure, for example, pieces constructed around scores [1]. Both of the above examples illustrate different forms of a work's continued existence after the artist's death. «Romantic Manifestation» and «Living Pink» are artworks that reveal a certain structure, allowing for their repetition, and as a result, enabling them to continue functioning in a living form. Jerzy Bereś had a clear intention, a well-defined program and purpose, while everything else that unfolds during the manifestation is left as an open space for experience and personal engagement. In turn, «Living Pink» is a performance whose re-performance I interpret as a form of completing or fulfilling the original work. In this case, it is a gesture made by the artist's daughter, a unique person who consciously continues her mother's artistic legacy. In the context of art conservation, the situation is markedly different, as re-performance may be regarded as a method for preserving immaterial works. Fundamental to this approach is a deep respect for the artist's original idea and intention, which serve as the primary criteria in determining the permissible scope of conservation intervention [6, p. 190].

In my view, re-performing an artwork is exceptionally challenging due to the ephemeral nature of the medium. It requires not only a profound understanding of the artist's intention, but also a high degree of sensitivity from those responsible for its preservation, as even minor alterations may affect the authenticity of the artwork. In this context, elements such as a copy of the trolley, the plaque, or the fireproof pads used beneath the bonfires do not compromise the integrity of the work because the essence lies in the living gesture and the underlying structure that is faithfully upheld.

REFERENCES

1. Hölling H. Interview with Claire Bishop. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LbAKinFCm24&t=1230s> (date of address: 18.03.2025).
2. Interview conducted by the author (Alicja Dec, student) with Bettina Beres and Jerzy Hanusek, under the supervision of Anna Kowalik, Ph.D.
3. Laurenson, P., van Saaze, V. E. J. P. Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives. In: Remes, O. (ed.), *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters. Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts*. 2014. Vol. 31. P. 27–41.
4. Morgan, R. C. Thoughts on Re-performance, Experience, and Archivism. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 2010. Vol. 32, No. 3. P. 1–15.
5. Sablik, M. Re-praktyki w polskiej sztuce performance na przykładzie Manifestacji Romantycznej Jerzego Beresia. *Artes. Prace roczne studentów Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Kraków, 2016. P. 69–89.
6. Szmelter I. *Aktualność sztuki: Innowacyjna opieka nad sztuką nowoczesną i współczesną*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2024. p. 190.
7. Tabor, B. «Reusable Parts»: Re-performance and Alternative Methods of Documentation for the History of Art. Senior Comprehensive, Department of Art History, Saint Mary's College, March 28, 2014.
8. Widrich, M. Is the «Re» in Re-enactment the «Re» in Re-performance? In: Dertnig, C., Thun-Hohenstein, F. (eds.), *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts*. Berlin: Sternberg Press, 2014. P.138- 147.
9. Jerzy Beres – biography. URL: <https://beresfoundation.pl/o-nim/> (date of address: 02.03.2025).
10. Jerzy Beres – artist profile. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-beres> (date of address: 01.03.2025).
11. Żywy róż 1981. URL: <https://beresfoundation.pl/article/zywy-roz-1981/>(date of address: 26.03.2025).

12. This article is part of the master's thesis by Alicja Dec, supervised by Anna Kowalik, Ph.D., titled «*Re-performance as a Conservation Work: Developing a Guideline Model for Artists on the Protection of Performance Artworks Aligned with Conservation Practice. Case Studies*». The thesis is being carried out at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Academy of Fine Arts in Warsaw, within the Interdepartmental Studio NOVUM for the Protection and Conservation of Modern and Contemporary Art.

JOLY Isabel,
Director of FEDEC,
the International Network for Professional Circus Education.

**FEDEC MISSION IS TO SUPPORT THE DEVELOPMENT AND
 EVOLUTION OF TRAINING, TEACHING, AND LEARNING WITHIN
 THE FIELD OF CIRCUS ARTS**

The European Federation of Professional Circus Schools (FEDEC) is an international network dedicated to professional circus education. Established in 1998, FEDEC unites over 80 members across more than 30 countries, including secondary, vocational, preparatory, and higher education circus schools, as well as organizations such as national associations, festivals, and circus hubs.

Mission and Objectives

FEDEC's mission is to support the development and evolution of training, teaching, and learning within the field of circus arts. The organization aims to:

- Enhance the quality and accessibility of circus education.
- Foster international collaboration among circus schools and related entities.
- Promote the professional integration of emerging circus artists.

Key Projects

FEDEC actively engages in various projects to address critical issues within the circus arts sector. Recent EU projects include:

1. **SPEAK OUT (2023-2024):** This project focuses on preventing all forms of sexism and gender-based discrimination and violence in the circus arts sector. Activities include raising awareness, developing tools and resources, and promoting safe educational and working environments. The project is co-funded by the European Commission's CERV programme (DG for Justice).

2. **RIGGERS (2022-2024):** Led by Stockholm University of the Arts (SKH) and FEDEC, RIGGERS aimed to create an international community of riggers to share challenges and best practices. The project has produced a series of rigging video tutorials, known as FED-Talks, to disseminate knowledge and enhance safety standards.

3. **Take Care (2024-2027):** As the first EU project dedicated to supporting mental health and well-being in the circus arts sector, Take Care focuses on raising awareness, providing training, and facilitating the exchange of best practices to support the well-being of emerging artists and the staff and students of circus schools.

Membership and Community

Being a FEDEC member means being part of an international community of key stakeholders in circus arts training. Members benefit from access to resources, participation in projects, and opportunities for professional development and networking. The organisation also hosts annual events such as Spring Talks and FEDEC Encounters at Circa, which provide platforms for discussion, collaboration, and showcasing the work of the members.

Through its mission, projects, and community engagement, FEDEC plays a pivotal role in shaping the future of circus arts education and fostering a vibrant, inclusive, and professional circus community across Europe.

As the Director of FEDEC, I strongly believe in the importance of ensuring that the projects we undertake not only meet the needs of our members but also make a

significant impact on the circus sector as a whole. Every initiative we embark on should be driven by a clear understanding of the challenges and limitations that our members face, particularly when it comes to the resources they can dedicate to certain projects. For many of our members, limited time and financial constraints often mean that they are unable to tackle large-scale initiatives on their own. This is where FEDEC's ability to provide support, coordinate collective action, and access funding becomes crucial.

One of the key strengths of our network is the ability to work together at an international level. By pooling our resources and expertise, we are able to address issues that no single organization could tackle in isolation. Whether it's improving safety standards, enhancing mental health support for emerging artists, or exploring solutions for gender equality, the power of collaboration within FEDEC is what allows us to be groundbreaking in our approach.

Projects like **SPEAK OUT**, **RIGGERS**, and **Take Care** are perfect examples of how we listen to the needs of our members and respond in a way that creates lasting value for the circus arts sector. Each of these projects addresses challenges that are currently being faced within the sector, from issues of discrimination and violence to the need for better safety protocols and mental health support. By bringing our members into these conversations and providing resources and tools to help them navigate these challenges, we ensure that everyone within the FEDEC community finds something relevant to their specific needs.

The importance of making a real impact cannot be overstated. As we move forward, it's essential that all of our members feel heard, supported, and empowered by the work we do together. It's not enough for us to simply initiate projects; we must ensure that these initiatives drive meaningful change, whether it's creating safer, more inclusive environments or improving the overall quality of circus education.

In order to be truly groundbreaking, we must continue to address the challenges of today and explore innovative solutions. This means staying attuned to the

evolving needs of our members, being flexible in how we approach these challenges, and seeking new opportunities for collaboration, funding, and growth. Through this collective effort, we can ensure that the future of circus arts education is brighter and more inclusive for everyone involved.

ZEMLIANSKA Nataliia,

*PhD in Public Administration, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts.*

MULTILINGUALISM IN THE ARTS: REFLECTIONS ON CURRICULUM INTEGRATION

As the world becomes more interconnected and cultures blend like a global melting pot, multilingualism has become a key feature of contemporary music and performing arts. It shapes artistic expression, broadens audience engagement, and reflects the rich cultural diversity of our societies. By incorporating multiple languages into theatre and music, artists promote linguistic inclusivity and accessibility. This paper explores how integrating multilingualism into the performing arts curriculum can foster deeper cross-cultural understanding.

The Role of Multilingualism in Theatre and Music

Multilingual theatre challenges monolingual traditions, reflecting such processes as globalization and migration. Kasia Lech argues that multilingual performances serve as creative and political tools, making theatre more accessible and culturally reflective [1]. Similarly, Ulrike Garde examines Berlin's multilingual theatre scene, demonstrating how linguistic diversity fosters intercultural dialogue and challenges language hierarchies [2]. A notable example of multilingualism in theatre is the Royal Shakespeare Company's *Midsummer Night's Dream* [4], which featured actors delivering lines in multiple languages while maintaining the original poetic structure. This production showed how linguistic diversity could enhance the

interpretative richness of classical texts. Similarly, the Edinburgh International Festival's 2023 program included several multilingual productions, emphasizing the growing demand for such performances.

In music, multilingualism broadens artistic expression and audience reach. A 2023 report by the International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) found that 68% of global music listeners engage with songs in languages other than their native tongue. Genres like K-pop, Latin pop, and global hip-hop exemplify this trend, with artists like BTS, Rosalía, and Stromae using multilingual lyrics to enhance storytelling and connect with diverse audiences [5].

Suggestions for Curriculum Development

Multilingualism in contemporary music and theatre reflects our increasingly interconnected world. With multiple languages, artists can craft more inclusive, dynamic, and culturally rich performances. Furthermore, integrating multilingualism into performing arts education enhances linguistic competence, cross-cultural awareness, and creative innovation. To achieve this effectively, the following strategies are recommended:

1. Incorporating Multilingual Projects

- Encourage students to create multilingual performances that reflect their linguistic and cultural backgrounds.
- Introduce exercises in code-switching to help students navigate multiple languages in artistic expression.

2. Cross-Cultural Collaborations

- Partner with international theatre and music institutions to develop exchange programs.
- Facilitate multilingual workshops and collaborative productions between students from different linguistic backgrounds.

3. Language Learning through Music and Theatre

- Utilize theatre scripts and song lyrics as language-learning tools.

- Implement role-playing exercises that require students to engage with different linguistic registers.

4. Technological Integration

- Use digital tools, such as AI-powered translation software, to assist in multilingual scriptwriting and lyric composition.
- Encourage the use of multimedia subtitles to make performances accessible to a wider audience.

Conclusion

Multilingualism in contemporary music and theatre isn't just a passing trend—it's a testament to our increasingly interconnected world. By weaving multiple languages into their work, artists can craft performances that are more inclusive, vibrant, and culturally resonant. What's more, bringing multilingualism into performing arts education helps students sharpen their language skills, deepen cross-cultural understanding, and spark fresh creative ideas. As the arts continue to evolve, future research should dig deeper into how multilingual performances shape global culture and enrich learning experiences.

REFERENCES

1. Lech K. *Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre*. Routledge, 2024. 280 p.
2. Garde U. Multilingualism on the Berlin Stage: The Influence of Language Choice, Linguistic Access and Opacity on Cultural Diversity and Access in Contemporary Theatre. *Theatre Research International*. 2023. No. 47(1). P. 78–95.
3. Theatre of Voices at Kings Place, London. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/music/2025/mar/02/theatre-of-voices-review-kings-place-london> (date of accessed: 31.03.2025).
4. IFPI's Global Study Finds We're Listening to More Music in More Ways Than Ever. International Federation of the Phonographic Industry (IFPI). 2023.

URL: <https://www.ifpi.org/ifpis-global-study-finds-were-listening-to-more-music-in-more-ways-than-ever/> (date of accessed: 31.03.2025).

*ЗАРЯ Світлана,
завідувач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент.*

СУЧАСНИЙ ЕСТРАДНИЙ ВИКОНАВЕЦЬ: НОВІ ПІДХОДИ ТА МОЖЛИВОСТІ

Естрадна музика, як один із найбільш популярних напрямків сучасної музичної індустрії, зазнає постійних змін і роль естрадного виконавця в цьому контексті є надзвичайно важливою. Сучасний естрадний виконавець –це не лише талановитий співак, а й медіа-герой, культурний феномен та інтерпретатор музичних трендів. Він має бути багатогранним, готовим до експериментів і адаптації до швидко змінюваних умов індустрії сьогодення. Сучасні естрадні виконавці, які більше просувають свій бренд не на живих концертах, а на стрімінгових платформах, часто використовують технології для вдосконалення своїх вокальних здібностей, як наприклад «Автотоун (Auto-Tune)» - аудіопроцесор, представлений у 1997 році американською компанією «Antares Audio Technologies», «Melodyne», «Waves Tune Real-Time» та багато інших [4]. Завдяки цим програмам так званого «вокального ефекту» естрадні виконавці дозволяють досягти ідеальної інтонації, створюючи нові звукові ефекти, які стали важливою частиною поп-культури. Використання цих технологій стало не лише технічним рішенням, а й частиною музичного стилю. Зокрема, багато артистів активно застосовують технології для створення унікальних звукових ландшафтів, що додає їхнім пісням характерного звучання. Але навіть попри технологічні досягнення,

справжній естрадний виконавець повинен мати високий рівень вокальної майстерності. Вокал залишається важливим інструментом передачі емоцій та атмосферності пісень і хоча технічна підтримка може зробити процес запису простішим, майстерність виконавця не втрачає актуальності.

Ще одна головна риса естрадного співака є харизма. Як пише дослідниця А. Бойчук «Харизма – це риса, яка дана не кожному виконавцеві, проте той, хто нею наділений, є яскравим і різножанровим артистом, цікавим для аудиторії. Харизматичний співак естради володіє вмінням швидко та вправно приймати на себе різні амплуа» [1].

Сучасні естрадні вокалісти все частіше експериментують із жанрами, зливаючи різні стилі в один. Поп-музика, R&B, електроніка, хіп-хоп, рок, джаз, –естрадні вокалісти беруть найкраще з кожного напрямку, створюючи нові синтетичні форми музики, які відображають дух часу. Це дозволяє їм бути не лише виконавцями, а й інноваційними творцями, які шукають нові музичні горизонти. Вони з'єднують не лише музичні стилі, але й культури, адже багато артистів сьогодні співають на різних мовах і включають елементи фольклору, етно та світових музичних традицій у свої композиції. Сучасний естрадний виконавець не може ігнорувати потужний вплив цифрових платформ і соціальних мереж, таких як: TikTok, Instagram, YouTube, Spotify –ці платформи стали не лише способами поширення музики, а й засобами формування популярності артистів. Пісні можуть стати хітами завдяки коротким відео або челенджам у соціальних мережах, а артисти активно взаємодіють зі своїми фанатами через онлайн-концерти та прямі ефіри. Музичний ринок також змінився завдяки стрімінговим платформам: музика стала доступною у будь-який час і в будь-якому місці, що змусило виконавців адаптуватися до нового способу просування та розповсюдження своїх творів. Важливими стали не лише концерти, але й цифровий контент, який артист регулярно публікує для своєї аудиторії. Сучасний естрадний виконавець –це не просто співак, а цілий медіа-образ, який об'єднує музику, моду, соціальні

погляди і навіть політичні позиції. Інстаграм-пости, відеокліпи, інтерв'ю та навіть особисті переживання стають частинами його творчості. Важливим аспектом є також тенденція до більш відкритого самовираження, особливо у темах, що стосуються рівності та соціальної справедливості. Багато артистів зараз відкрито говорять про свої проблеми та переживання, що дозволяє їм не тільки бути ближчими до фанатів, але й створювати культурний діалог на важливі теми. Попри всі переваги, сучасним естрадним виконавцям доводиться долати низку викликів. Висока конкуренція на музичному ринку, тиск соціальних мереж, постійна необхідність підтримувати актуальність і створювати нові хіти – усе це є частиною їхнього професійного життя. Крім того, артистам потрібно підтримувати психологічну рівновагу в умовах високих вимог і постійної публічної уваги.

Сучасний естрадний виконавець – це творча, багатогранна особистість, яка поєднує в собі не тільки вокальні таланти, але й інноваційний підхід до створення музики, маркетингу та взаємодії з аудиторією. Зміни в технологіях, соціальних мережах та культурних тенденціях відкривають нові горизонти для артистів, однак це також ставить перед ними нові виклики, які вимагають постійного саморозвитку та адаптації до змінюваного світу музичної індустрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойчук А. Естрадне мистецтво співу у виклику сьогодення. Актуальні питання гуманітарних наук. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/25_2019/9.pdf (дата звернення: 21.03.2025).
2. Дистрибуція музики URL: <https://muzika.ua/music-distribution> (дата звернення: 24.03.2025).
3. Карпенко Н. А. Психологія творчості: навч. посіб. Львів: ЛьвДУВС, 2016. 156 с.
4. Програми для автотюну URL: <https://daad.org.ua/4567-programi-dlya-avtotyuna-golosu.html> (дата звернення: 22.03.2025).

ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА Дар'я,
старший викладач кафедра мистецтва театру ляльок
факультет театрального мистецтва
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства

ВЕРТЕПНА ТРАДИЦІЯ НА СЦЕНІ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК (1920–1990-ті рр.): ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ

На початку 1920-х років, коли театр ляльок з вулиць приходив на професійні сцени, саме вертеп міг стати стартовим майданчиком для розбудови професійного лялькарства в Україні. Видатний лялькар, народний артист України Олексій Рубинський серед чинників, що склали загальний вектор розвитку театру ляльок у перше десятиліття становлення радянської влади, відзначав: «звернення [...] до першоджерел», тобто до «фольклорних традицій українського «вертепу» та російського «Петрушки» [3, с. 53].

Якщо подивитися на сухі статистичні дані, не вдаючись до театрознавчого аналізу, то картина розвитку театру ляльок 1920-х років (десятиліття появи перших професійних театрів ляльок України) справляє гнітюче враження з огляду на підвалини постколоніальної теорії та сьогоденні реалії української історії. Йдеться про те, що у тодішніх репертуарних афішах українських театрів ляльок беззаперечну перемогу отримав російський Петрушка, тоді як вертеп здебільшого залишався поза увагою.

Приміром, з восьми театрів ляльок, відкритих протягом 1920-х років (Революційний ляльковий театр, Київщина, 1923 р.; Експериментальний театр ляльок при АРМУ, Київ, 1929; Театр маріонеток подружжя Варвари Белорусової та Петра Джунковського, Харків, 1920; театр «Бівамар», Харків, 1924; Експериментальний театр ляльок при Київському театрі для дітей імені Івана Франка, Київ, 1927; «Театр Петрушки» подружжя Овчиннікових, Харків, 1922; Чернігівський театр «Соцвиху», Чернігів, 1921; Харківський показовий

державний театр ляльок, Харків, 1929), – шість відкрилися виставами, що копіювали традиційну комедію з рукавичковими ляльками з російським маскотом у головній ролі або були стилізовані під них.

Вертеп за советів зазнавав усіляких утисків – радянська ідеологічна номенклатура прагнула назавжди викреслити його як яскравий вияв національного життя і культурної самобутності українців. Упродовж сімдесяти років влада намагалася відваджувати українських лялькарів від вертепу, перешкоджаючи йому природньо розвиватися. Озираючись на численні заборони й штучні перепони, зрозуміло, що діячі лялькової сцени України у цій царині могли б досягнути набагато більше, послуговуючись своєю креативною активністю, – щонайменше вдосконалити вертеп, вивести на вищий професійний рівень, сприяючи його впізнаваності у творчих та глядацьких колах принаймні у межах країни.

«Для вертепу не залишилося місця в житті українців: «саморозпуск» Української автокефальної церкви у 1930 р., голодомор 1932–1933 рр., сталінські репресії 1930–1938 рр., русифікація, Друга світова війна, жорстка цензура аж до 70-х років» [1, с. 9]. На жаль, такий стан справ в професійному українському лялькарстві тривав задовго.

Події історії України на сучасному етапі вкотре доводять унікальність і самобутність української культури, її самодостатність і незалежність від російської. Трагічні реалії повномасштабної війни, розв'язаної росією проти України, задекларували незаперечний факт – нагальну потребу термінового припинення будь-яких взаємозв'язків країн-сусідок (історичних, економічних, соціальних, кривих, ментальних, культурних, наукових та ін.). Усі згадувані прив'язки використовувалися країною-агресоркою як підґрунтя створеного нею ж міту про «братські народи» й неподільність «спільної» культурної спадщини. Цей міт, століттями старанно вибудований російською, а згодом радянською імперіями, було остаточно зруйновано 24 лютого 2022 року. Прикро визнавати, але розірвання залежностей України від росії не на всіх

рівнях відбувається рішуче й оперативно. Цьому є логічне історичне пояснення – «бінарна діалектика пан-слуга» [4, с. 61], що допомогла розбудувати міцну систему координат і своєрідний протокол відносин між колонізатором та колонізованим.

Порушення теми постколоніальних студій у мистецтвознавстві України не є чимось новим. За роки своєї незалежності Україна пережила декілька хвиль інтересу до них як до «стійкого тренду сучасних гуманітарних наук»: 1980–1990-ті, коли «підносяться ідеї національної суверенності, а науковці інтенсивно освоюють західні методології» [2, с. 8], на початку 2000-х, як результат глибшого і предметнішого ознайомлення із працями (перекладеними вже українською мовою) основоположника постколоніальної теорії Едварда Саїда. Нині можемо говорити про третю хвилю, зумовлену російсько-українською війною, що розпочалася у 2014 році. Одночасно розпочався й активний міжнародний полілог стосовно питання – якою ж насправді є незатінена розпіареною «русской культурой» національна культура України. Дискусії посилюються після подій 24 лютого 2022 року.

Попри те, що постколоніальний дискурс в Україні відбувається вже досить тривалий час, творчий доробок українських митців лялькового кону (періоду радянського цензурного закріпачення і перших вільних років незалежності) залишається недослідженим та не проаналізованим, а громадянський подвиг лялькарів, які продовжували місію з відродження традицій українського лялькового вертепу на професійній сцені, – невисвітленим. Іноді майстерно й вигадливо приховані від очей партійних радянських цензорів художні, стилістичні або навіть колористичні рішення лялькових постановок були важливою перемогою у справі збереження вертепної культури.

Такі вистави як «Свято в раю» Революційного лялькового театру (1923 р.), «Ляльки розказують і показують» Харківського державного театру ляльок (1975 р.), «Золоторогий олень» (1979 р.), «Вертеп» (1990 р.) Івано-

Франківського обласного театру ляльок, «Теремок» Хмельницького обласного театру ляльок (1989 р.), «Принцеса-Стрибунка» Закарпатського обласного театру ляльок (1989 р.), «Той, що вгорі сидить або дерев'яне диво» Тернопільського обласного театру актора і ляльки (1990 р.), «Коза-Дерева» Полтавського обласного театру ляльок (1991 р.) є відомими історії театру України, але лише у вигляді статистичних даних активності певного державного театру ляльок у загальній системі театральнo-видовищної культури країни. Натомість доцільно поглянути, прочитати «їх насамперед як шедеври креативної та інтерпретаційної уяви», аби потім, проаналізувавши їх, переконатися, «що вони є частиною стосунків між культурою й імперією» [2, с. 8], – саме такий метод репрезентував свого часу Е. Саїд. І саме цей метод є висхідною точкою для запропонованої методичної розробки.

Практикам і теоретикам сучасного театру України варто проаналізувати унікальні вистави українських театрів ляльок радянського періоду, які, кожна у свій спосіб, модернізують, реконструюють канонічне вертепне лялькове дійство або містять риси стилізації вертепного дійства. Кожна з постановок вписана у соціокультурний та історичний контексти, геополітичний ландшафт певного регіону або міста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зінов'єва Т. Автентичний український вертепний театр ХХ ст. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2008. Вип. 8. С. 3-12.
2. Постколоніалізм. Генерації. Культура. / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурис, 2014. 336 с.
3. Рубінський О. Харківський театр ляльок: історія, аналіз традицій і школи (досвід історичної філософії). Харків: Тім Пабліш Груп, 2014. 512 с.
4. Троян С. Постколоніальні студії: Україна в постколоніальних дослідженнях. *Postkolonializm – Tożsamość – Gender. Europa Środkowa, Wschodnia i Południowo-Wschodnia* / pod redakcją Agnieszki Matusiak. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014. Р. 61-74.

КІРСЕНКО Ангеліна,

студентка II курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Циркові жанри»

факультету сценічного мистецтва КМАЄЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри циркових жанрів факультету

сценічного мистецтва КМАЄЦМ, кандидат

мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ.

СПЕЦИФІКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТРЮКІВ НА ПОВІТРЯНИХ ПЕТЛЯХ У ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Повітряні петлі – повітряно-гімнастичний реквізит схожий за структурою і зовнішнім виглядом із повітряними ременями, але має істотну відмінність з трюкової частини в плані його універсальності. Петлі на відміну від ременів, досить м'який реквізит, на якому можна, трансформувавши його в «корд-деволан» крутитися, плавно перевертатися, крутитися, виконувати елементи, пов'язані з розтяжкою, балансом, демонстрацією всіх геометричних поз (граней) пластичного тіла виконавця.

«Повітряні петлі» – являє собою два ремені (капронова стрічка обшита бавовняною стрічкою з двох сторін), які кріпляться до підвісу за допомогою так званих «вушок» на кінці кожного ремня. Вушка кріпляться на карабіни. Карабіни на вертлюги. Вертлюги з'єднуються з «трикутником» за допомогою «чекеля» або карабіна. Трикутник (пластина для підвіски) з'єднується з машиною обертання (за допомогою чекеля або карабіна) який кріпиться на карабін до тросу або стропа [1, с. 159-163]. Машинки обертання та карабіни мають бути сертифіковані, з відповідною ванатожопідйомністю та розривною силою (згідно з ПТБ). Те ж саме стосується і петель. Весь зібраний реквізит має пройти технічне випробування та мати технічний паспорт.

Існує декілька видів матеріалів для реквізиту «повітряні петлі»: ремені (міцний матеріал), повітряні полотна (габардин, трикотаж, стрейтч), петля

може обшиватись оксамитом. В залежності від місця підвіски реквізиту може змінюватись якість та точність виконання роботи.

Підвіска на трос (цирк на сцені, цирк шапіто) має вільну точку (через більшу висоту). Існує незначна амортизація (що може змінювати техніку виконання елемента). Може заважати, або навпаки допомагати у роботі за рахунок стрибучості. Має нюанс невеликого «колихання» реквізиту з хаотичним обертанням.

Стаціонарна підвіска на стропу – має жорстку точку. Що є зручним для вивчення базових елементів. Усі обриви виконуються без амортизації. Стропа має центрову силу. Підвіска в стаціонарному цирку – це в більшості випадків **лебідка** з тросом (прилад для підйому та переміщення вантажу, у вигляді обертаючого барабану з намотуючим канатом чи ланцюгом). За допомогою цього приладу можна здійснювати підйом / опускання автоматично. Це значно додає видовищності та зручності артисту.

Через значну висоту та довжину тросу – існує велика амортизація, нюанс «колихання» та хаотичного обертання реквізиту. Для роботи на такому підвісі необхідно пристосуватися, адже такі дані доволі сильно заважають звичній роботі, хоча і згладжують відчуття удару в обривах. Також обов'язковим є подолання страху висоти та виконання елементів з максимальним самоконтролем та впевненістю. Важливо, перед кожною підвіскою реквізиту на трос, необхідно перевіряти стан кріплення (закручувати карабін, чекеля, машинки обертання). Перевіряти стан канату або петель на наявність дірок, потертості та інших негараздів [2, с. 126-140].

Техніка безпеки є необхідною складовою усього процесу тренування. Завжди має знаходитись мат під реквізитом – це закон повітряної гімнастики. Краще за все виконувати тренування під наглядом викладача або керівника номеру. Слідкувати за дотриманням дистанції з іншими повітряними гімнастами. Уважно спостерігати за пересуванням людей в залі тренувань (аби вони не знаходились під підвісом ближче 3 метрів). Використання страховки

(лонжа – страхувальний пояс, для забезпечення безпеки в процесі навчання складних вправ) за необхідністю.

Елементи трюкової частини повітряної гімнастики – повітряні петлі.

«Балансовий шпагат» – статичний елемент на рівновагу, виконання шпагату (лівий, правий, поперековий) без рук. *Техніка виконання:* елемент виконується за допомогою гнучкості та балансу. Ноги знаходяться в петлях (можуть бути як закріпленими, так і не закріпленими). Виконавець знаходиться в положенні правого/лівого чи поперекового (рос. поперечный) шпагату, сидячи в ньому (закріпити спину та напружити ноги), слід поступово відпускати руки, до повного відчуття балансу. Також можна виконувати даний елемент з положення «стоячи» та повільно (розкривши руки в сторони для балансу) роз'їжджатись у шпагат.

«Обрив оберти вперед» – один з базових обривів, обертів вперед розмоткою. *Техніка виконання:* елемент виконується з початкового положення, лежачи в петлях на попереку, розкривши ноги в поперечний шпагат, вниз головою. З цієї точки починається замотування. Розкриті ноги згинаються в підколінках (тим самим фіксуючи петлі) і за допомогою рук піднімаємось в сидяче положення (петлі намотуються на стегна). Тепер переходимо до обриву: випрямляємо ноги і руки (тримаючись в прогині вперед за петлі), далі напруженим і рівним корпусом (відпускаючи руки) виконуємо оберт вперед, розкриваючи руки в сторони, тим самим фіксуючи себе в позиції під пахвами.

«Кач» – темповий елемент (може виконуватись як в звичайному положенні так і ввєрх ногами), виконання гімнастичних чи акробатичних фігур в качі (в польоті), де руки закріплені в петлях. *Техніка виконання:* руки закріплюються в петлях (за рахунок тренчика, або замотки «навхрест»). Підход до виконання елемента є розбіг. В максимальній точці качу відбувається підйом корпусу у положення «вниз головою» (за рахунок темпоритму качу та власної сили м'язів пресу). На даному етапі потрібно тримати напружене тіло

та баланс. В цьому положенні і виконуються усі акробатичні чи гімнастичні елементи.

«Обрив в стопи зі шпагату» – обривний елемент, виконання якого відбувається за допомогою фіксації ніг (тренчиками), з положення «шпагат». Техніка виконання: початкове положення «поперековий шпагат», ноги фіксують у тренчики. Наступне положення «балансовий шпагат», сидячи в ньому (закріпити спину та напружити ноги), слід поступово відпускати руки, до повного відчуття балансу. Після деякої паузи в даному положенні слід різко прямим корпусом «зірватися донизу» (в сторону передньої ноги – права або ліва), відбувається процес вільного падіння до верху ногами. В положенні закріплених ніг, корпус повинен бути вирівняним та закріпленим. Таз та спина не повинні бути в прогині. Фінальна стадія елемента може бути фігурною точкою чи прогином.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Орел Д. В. Циркові апарати та реквізит в контексті професійної підготовки студентів бакалаврату ОПП Циркові жанри. Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (Бердянськ, 17–18 листопада 2022 р.). Бердянськ: БДПУ, 2022. С. 159-163.

2. Orel Dmitriy. Systematic training of professional circus artists (acrobats-voltigers and air gymnasts on the corde-de-pénil) in the institution of higher education of art sphere. Київ. АРТ-платФОРМА, КМАЕЦМ, 2020. № 1. Р. 126-140.

*КОВАЛЕНКО Наталія,
старший викладач кафедри музично-теоритичних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЄЦМ*

ЕСТЕТИКА І ДРАМАТУРГІЯ СУЧАСНОЇ МОНООПЕРИ: МЕЖІ САМОВИРАЖЕННЯ

Сучасна моноопера є унікальним жанром, що поєднує близькість камерного виконання з глибоким психологізмом, розширюючи горизонти музичного та театрального мистецтва. Зосереджуючи увагу на внутрішньому світі одного персонажа, вона дозволяє глибоко дослідити його емоції і переживання, сумніви, надії та тривоги створюючи інтимний зв'язок із глядачем. Варто зазначити, що сучасна моноопера не лише камерний вокально-драматичний жанр, а й глибоке філософське висловлювання, у якому поєднуються екзистенційні рефлексії, пошуки ідентичності та індивідуальна емоційна експресія.

Моноопера стала своєрідним дзеркалом часу, відображаючи світоглядні концепції, духовні кризи та естетичні трансформації ХХІ століття. Екзистенційна думка, з її наголосом на пошук сенсу буття, моральні дилеми та внутрішня самотність, стала потужною лінзою для аналізу жанру моноопера. У сьогоденні моноопера не лише відображає індивідуальні кризи і трансформації особистості, але й віддзеркалює сучасні соціальні й культурні процеси, що пронизані невпевненістю та жагою до нових форм самовираження. Дослідження цього феномену дозволяє розкрити, як зосереджені на одному голосі мінімалістичні виражальні засоби здатні створити надзвичайно багатогранну палітру емоцій і філософських роздумів. Таким чином, моноопера демонструє, як обмежені ресурси можуть спонукати до глибокого та багатогранного художнього втілення.

У деяких монооперах відсутня класична сюжетна лінія, натомість дія розгортається в форматі потоку свідомості, рефлексій і спогадів героя, або

лише на фрагментарних ремінісценціях, символах, внутрішніх монологів. Зазвичай лібрето моноопер базується на літературних текстах, тобто основою можуть слугувати поезія, щоденники, листи, філософські тексти або навіть, документальні свідчення.

Написати монооперу так, щоб вона захоплювала слухача і не втрачала емоційної напруги, дуже важко. Композитор має створити багатий внутрішній всесвіт лише через одного виконавця. Одноосібне драматичне висловлювання, що накладає серйозні обмеження на розвиток дії та різноманітність музичної мови іноді сприймається на межі емоційного зриву. Мається на увазі недовгочасна тривалість моноопери, яка частіше продовжується терміном від 15 до 60 хвилин, що надає їй риси більш подібні до вокального монодраматичного твору. Трансформація художнього просторового часу означає, що час у творі може рухатися не лише вперед, а й назад, розширюватися або стискатися, що дозволяє розмивати межі між минулим, сьогоденням і майбутнім, створюючи нові зв'язки і перетворення у художньому просторі [1, с. 127-128]. У наслідок цих чинників виникає висока виконавська вимогливість до вокаліста, де виконання моноопери потребує не лише надзвичайної технічної майстерності, а й потужної драматичної сили, яка здатна утримувати увагу аудиторії протягом усього твору.

Естетичні особливості сучасної моноопери базуються на індивідуальності виконавця, через якого передається весь драматичний зміст, один персонаж стає в центрі уваги і вибудовує рушійну силу впливу на слухачьку аудиторію. Сучасні моноопери тяжіють до симбіозу традиційних вокально-інструментальних засобів та електронної музики. Важливо підкреслити взаємодію жанрів у моноопері, тобто поєднання традиційної опери з перформансом, мультимедійним мистецтвом, що включає відеоарт, хореографію, театр жестів, іноді навіть інсталяцію. Запровадження нової візуальної естетики вимагає опанування інтерактивних технологій, використання проекцій та мінімалістичних сценічних рішень.

Еволюція моноопери в сучасному контексті відбувається під впливом новітніх композиторських вимірів, що інтегрують традиційні елементи музичної драматургії із засобами мінімалізму, експериментальної електроніки та мультимедійних технологій. Композитори використовують широкий спектр стилістичних засад від неоромантичного мелодизму до радикального авангарду, завжди активно працюють із мікротональністю та звуковими текстурами, шукаючи нові виражальні засоби для інтерпретації людських емоцій. Глибокий психологізм вимагає інтеграцію драматургічних елементів і єдиний тематичний підхід із розвиненими лейтмотивами, продукує акцент на декламації та сучасній вокальній мелодики [2, с. 96]. Зазначимо, що вокальна партія створює ефект фрагментарності, завдяки синтезу співу, крику, шепоту, речитативу тощо. Експериментальна гармонія будується на контрастах і дисонансах, що утворює атональність та експресивність.

Помітним трендом є розширення інструментального супроводу: поряд із традиційним фортепіано, камерними ансамблями чи електронною музикою з неочікуваними тембральними рішеннями, застосовуються нетипові звукові ефекти, семплування та обробка вокалу в реальному часі. Використання обмеженого складу виконавців і оркестру сприяє концентрації на суті драматичного конфлікту, підкреслюючи глибину та багатогранність людських почуттів. Додамо, що в сучасному мистецтві спостерігається «кліпізація» художнього мислення та висока емоційна концентрація, що у зв'язку з динамічними змінами жанрових, стильових і концептуально-тематичних пріоритетів аудиторії примушує митців до виняткової інтенсивності та постійного оновлення форматів [3, с. 71].

Таким чином, моноопера створює емоційний пік, у якому почуття стискаються до максимуму завдяки потужному психологічному екстремуму та інтенсивному звучанню. Сутність естетики і драматургії сучасної моноопери дозволяє дослідити межу, до якої доходить самовираження: від технічних експериментів до нових форм естетичного та драматургічного синтезу.

Філософські концепції мають глибокий вплив на музичну експресію в сучасній моноопері, формуючи не лише змістовний вимір твору, а й визначаючи його драматургічну структуру, вокальні техніки та інструментальні засоби. Сучасна моноопера відкриває нові шляхи розуміння процесів в індивідуальному та суспільному контекстах, у яких мистецтво стає не лише засобом естетичного задоволення, а й інтелектуальним простором для роздумів про сутність людського буття.

Моноопера є сучасним музично-театральним жанром, що поєднує глибокий психологізм, який сприяє максимальному розкриттю емоційного спектра і глибокому зануренню в особистий світ персонажа, в його переживання та конфлікти. Жанр моноопери налаштовує виконавця до розкриття творчої індивідуальності, вимагаючи від нього не лише вокальної майстерності, але й акторської глибини. Естетика і драматургія сучасної моноопери розширюють межі самовираження, пропонуючи нові форми взаємодії між виконавцем й аудиторією та відкриває нові можливості, збагачуючи сучасний музично-театральний ландшафт.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вежневць І. Л. «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 192 с.
2. Сетун О. Д. Риси комічної опери у міні-моноопері К. Цепколенко «Сьогодні ввечері «Борис Годунов». *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 23. С. 93–97.
3. Уманець О. В. Сучасна національна моноопера: тенденції модифікування жанрової моделі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 59. Т. 3. С. 69-76.

КОВАЛЬ Вадим,

аспірант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

спеціальність 034 «Культурологія»

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО МУЗИЧНОЇ ТА ПЕРФОРМАТИВНОЇ ОСВІТИ З ВИКОРИСТАННЯМ VR ТА AR

У сфері мистецької освіти використання технологій віртуальної реальності (VR) та доповненої реальності (AR) стало революційним кроком, що відкриває нові горизонти для навчання музиці та перформативному мистецтву. Ці технології дозволяють студентам зануритися у віртуальні світи, де вони можуть безпосередньо взаємодіяти з музикою та мистецтвом, надаючи їм можливість експериментувати, вчитися та творити в умовах, які раніше були недоступні через обмеження фізичного простору та ресурсів.

Віртуальна реальність пропонує унікальну можливість для студентів музичних закладів репетирувати та виступати в імітаціях справжніх концертних залів, студій звукозапису або навіть на історичних сценах. Наприклад, проєкт «Virtual Orchestra» [1] дозволяє студентам відчувати себе на сцені перед віртуальною аудиторією, що допомагає подолати страх сцени та покращити техніку виконання. VR також дозволяє студентам «подорожувати» у часі, відвідуючи концерти минулого, досліджуючи як виконувалися музичні твори у різні епохи, що сприяє глибшому розумінню історії музики та її інтерпретацій.

Доповнена реальність, зі свого боку, збагачує реальний світ інтерактивними елементами, які можуть значно покращити навчальний процес. AR-додатки, такі як «AR Music Notes» [2], дозволяють студентам бачити ноти, що рухаються в повітрі над їхнім інструментом або нотним листом, що допомагає синхронізувати гру з музикою. Для перформативного мистецтва AR відкриває можливості для створення динамічних декорацій або

костюмів, які можуть змінюватися під час вистави, що дозволяє студентам випробовувати різні сценічні рішення та ефекти без необхідності фізичного втручання.

Ці технології також пропонують численні переваги для викладачів. Вони дозволяють створювати уроки, які є більш інтерактивними, адаптованими до потреб кожного студента, та наближеними до реальних умов виконання. Викладачі можуть використовувати VR та AR для демонстрації теоретичних концепцій у тривимірному просторі, роблячи абстрактні ідеї більш зрозумілими та захопливими. Наприклад, віртуальна екскурсія до музею музичних інструментів або інтерактивна симуляція акустичних властивостей різних просторів може стати частиною навчальної програми, що значно підвищує залученість студентів.

Однак, інтеграція VR та AR в мистецьку освіту стикається з певними викликами. Висока вартість обладнання та програмного забезпечення, а також необхідність спеціалізованого навчання для викладачів можуть бути бар'єрами для широкого впровадження цих технологій. Проте, з розвитком технологій, ці бар'єри поступово зменшуються, роблячи VR та AR більш доступними для освітніх закладів. Перспективи використання цих інструментів величезні, від індивідуалізованого навчання до підготовки студентів до глобальної співпраці в реальному часі, де можливості для творчості та навчання обмежені лише уявою.

У підсумку, VR та AR у музичній та перформативній освіті не тільки розширюють можливості для навчання, але й змінюють саму природу взаємодії з мистецтвом. Вони допомагають студентам розвиватися в більш креативному та інтерактивному середовищі, готуючи їх до сучасних викликів мистецького світу. Для повної реалізації їх потенціалу потрібні інвестиції в технічну базу, навчання викладачів та розробку програм, які б максимально використовували можливості цих технологій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. The Virtual Orchestra. URL: <https://philharmonia.co.uk/what-we-do/learning-and-engagement/the-virtual-orchestra/> (дата звернення: 17.02.2025).
2. AR Music Notes. URL: https://www.reddit.com/r/OculusQuest/comments/16v719h/sheetmusicvr_the_vr_and_ar_sheet_music_viewer/ (дата звернення: 17.02.2025).

КОВАЛЬЧУК Мирослава,

*старший викладач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
заслужена артистка України*

ЕМОЦІЙНИЙ СТАН У ПІСНІ: ЯК МУЗИКА ПЕРЕДАЄ ПОЧУТТЯ

Музика є одним із найпотужніших засобів вираження людських емоцій. Вона здатна передавати почуття без слів, впливати на настрій та навіть змінювати психологічний стан слухача.

Пісня – це не просто поєднання слів і мелодії, а глибокий емоційний досвід, який може передавати різні почуття: радість, смуток, любов, гнів чи надію. Саме емоційний стан у пісні робить її живою та здатною впливати на слухача. Гармонія і мелодія відіграють центральну роль у створенні емоційного фону пісні. Мажорні гармонії, як правило, викликають відчуття радості, легкості та піднесеності, тоді як мінорні можуть передавати смуток, ностальгію або навіть драматизм. Наприклад, пісні в мінорній тональності часто використовуються в баладних композиціях, що передають почуття втрати або туги. Ритм та темп безпосередньо впливають на сприйняття музики. Швидкий темп може створювати відчуття енергії, радості або навіть збудження, тоді як повільний темп зазвичай передає спокій, роздуми або меланхолію. Саме тому танцювальні композиції мають швидкий і ритмічний

малюнок, тоді як ліричні балади відзначаються плавними, протяжними нотами. Кожен музичний інструмент має свій власний емоційний відтінок. Наприклад, скрипка часто асоціюється з меланхолією, фортепіано може передавати широкий спектр почуттів – від ніжності до трагізму, а гітара може бути як ніжною, так і бурхливою. Оркестрові аранжування додають глибини емоцій, створюючи масштабні переживання.

Гучність звуку також відіграє важливу роль у вираженні емоцій. Гучна музика з різкими переходами може символізувати пристрасть, злість або хвилювання, тоді як тиха, ніжна мелодія сприяє виникненню відчуття спокою, задумливості чи інтимності. Різкі зміни динаміки, наприклад, від тихого шепоту до гучного вокалу, можуть передавати напругу або кульмінацію почуттів у пісні.

Текст і зміст слова пісні – це головний носій змісту та почуттів. Автори використовують метафори, порівняння, риторичні запитання та інші літературні прийоми, щоб передати емоції. Наприклад, у сумних піснях часто зустрічаються теми втрати, самотності або ностальгії.

Спосіб виконання пісні має велике значення. Вокаліст може передати емоції через тембр голосу, силу звучання, паузи, зміну висоти тону. Наприклад, тремтіння в голосі може відображати переживання, а надрич – сильний біль.

Наведемо декілька прикладів емоційних станів у піснях. Сум і меланхолія – «Nothing Else Matters» (Metallica), «Someone Like You» (Adele). Радість та натхнення – «Happy» (Pharrell Williams), «Don't Stop Me Now» (Queen). Любов та ніжність – «Unchained Melody» (The Righteous Brothers), «All of Me» (John Legend). Гнів та протест – «Smells Like Teen Spirit» (Nirvana), «We Will Rock You» (Queen).

Чому для вокалістів емоційний стан у пісні важливий? Емоції роблять музику універсальною мовою, зрозумілою кожному. Саме тому деякі пісні стають класикою, залишаючись актуальними протягом десятиліть. Вони

здатні нагадати про важливі моменти в житті, підтримати в складні часи або підняти настрій. Головним носієм емоцій у пісні є вокаліст. Його тембр, інтонація, динаміка виконання і навіть манера співу впливають на те, як слухач сприймає композицію. Окрім самого голосу, важливу роль відіграє взаємодія вокаліста з музичним супроводом. Відповідність вокального виконання загальному настрою інструментального аранжування підсилює ефект емоційного впливу на слухача. Нерідко вокалісти використовують додаткові прийоми, такі як подихи, вигуки, зітхання або навіть паузи, які додають композиції природності та емоційної глибини. Такі деталі можуть зробити виконання більш особистим та чуттєвим.

Музика – це мова емоцій, яка працює на багатьох рівнях. Гармонія, ритм, темп, динаміка, вокальне виконання та інструментальне забарвлення разом створюють потужний засіб вираження почуттів. Саме тому деякі пісні залишають незабутній слід у серці слухача, викликаючи сильні емоційні переживання. Емоційний стан у пісні – це її душа. Без нього музика була б просто звуками, а слова – звичайним текстом. Гармонійне поєднання тексту, мелодії та виконання робить пісню особливою, здатною торкнутися серця кожного слухача.

КОЛЯДА Анастасія,

студентка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Акторське мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ЖАНР СИНХРОБУФОНАДИ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ:

ПРОБЛЕМА ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ ВІДПОВІДНОСТІ

Синхробуфонада це жанр який використовується на естраді та в цирковому мистецтві. Попри його багаторічну історію, він є не до кінця термінологічно визначеним. Це створює певні складнощі у мистецтвознавчому аналізуванні сценічних продуктів, що існують в цьому жанрі. Наприклад, у праці Н. Кукурузи зазначено, що синхробуфонада за зовнішніми ознаками дуже схожа на пародію. Але в синхробуфонаді пародіюють тільки пластичну поведінку персонажа. Мова або спів у синхробуфонаді належать оригіналу пародії і найчастіше записані на фонограму, під яку виступає синхробуфоніст [4]. У закордонних джерелах поняття «синхробуфонада» відсутнє, однак в Америці існує шоу «Lip Sync Battle», у якому відомі зірки шоу-бізнесу перевдягаються та пародіюють своїх колег. Їхнє головне завдання – максимально переконливо відтворити пісню, копіюючи міміку, зовнішній вигляд та манеру поведінки оригінального виконавця. Аналіз відео цього шоу свідчить про його схожість із визначенням синхробуфонади, яке наводить Н. Кукураза. Однак у дослідженні Т. Гріне, присвяченому новій буфонаді, синхробуфонада трактується дещо інакше. Авторка використовує термін «віртуозна» синхробуфонада, визначаючи, що це сценка, під час якої звучить фонограма, пов'язана сюжетною лінією –

музика, шуми, крики та удари [2]. Це свідчить про різні підходи до трактування цього жанру.

Очевидно, що синхробуфонада є підвидом буфонади. Зберігаючи її основні характеристики, синхробуфонада відкриває нові можливості для сценічної виразності. Сам термін утворений поєднанням слів: Синхро (від лат. *synchronos* – «одночасний») – елемент, що вказує на синхронність дій, подій чи ефектів [3].

Буфонада (від іт. *buffonata* – «пустощі», «комічні витівки») – стиль комедії, що базується на грубому гуморі, перебільшеннях та фізичних трюках [1]. Таким чином, синхробуфонада поєднує синхронні дії, комічну гру та буфонадну виразність. Проте тлумачення самого терміну не дозволяє в повній мірі зробити висновок, щодо смислових характеристик стосовно відповідної сценічної дії. Враховуючи різність термінологічних версій поняття синхробуфонада, слід детальніше розглянути її сценічні версії. У праці Тамари Гріне наведено кілька прикладів синхробуфонади в клоунаді.

Першим яскравим прикладом є український колектив «Мімірічі», який у своїх номерах використовує прийоми синхробуфонади. Зокрема, у номері «The Movie» з шоу «The Best» артисти пародіюють зйомку трагічного фільму, супроводжуючи виступ звуковими ефектами пострілів, ударів, цокотіння тощо. Це створює комічний ефект, що відповідає твердженням Тамари Гріне. Наступним є номер колективу «Маріпосса». Вони віртуозно використовують цей прийом в «оперному» номері, де безглузда співачка з великим пером, у кумедному вбранні та черевиках намагається взяти надто високі ноти, а її акомпаніатори-партнери демонструють «ревнощі» до її успіху. Співачка мімічно відтворює звуки під фонограму, а її партнери імітують звучання барабана, тарілок і гармоніки. Крім того, у виступі використовуються звукові ефекти, що підкреслюють рухи артистів (падіння, удари, хода). Під час виконання цього номеру актори застосовують гротескне перебільшення

міміки та рухів. Таким чином, у цьому прикладі опис Т. Гріне теж підходить до визначення синхробуфонади.

Приклаом синхробуфонади в телевізійних шоу є «Sesame Street» це проєкт створений для дітей. Одним з яких є телесеріал «Гора Фреглів» – це популярний «ляльковий» серіал в якому розповідається про світ де мешкають фантастичні персонажі – фреглі, дозери та горги. В цьому серіалі використовується поєднання музики, гумору та фентезійних елементів. Стосовно нашого трактування синхробуфонади в цьому серіалі є певна ритмізована дія ляльок, із сюжетними елементами. Тут всі персонажі існують у певному ритмі, які відтворюються певними реакціями і координаційним «перегукуванням» дій. Це є ознаки синхробуфонади в даному серіалі. До цього шоу підходить трактування Т. Гріне.

Наступним прикладом хочемо зазначити естрадний номер в жанрі пантоміма. В одному з шоу «Cirque du Soleil» диригент відтворює звуки симфонічного оркестру за допомогою диригентської палички, власного тіла та міміки. Кожного разу, коли персонажу не вдається продовжити свій виступ, він змінює паличку на більшу, що також супроводжується музичними акцентами. У номері присутня й трюкова частина: артист закріплює ноги до платформи, що дозволяє йому виконувати перебільшені рухи, які не притаманні людині в житті. Таким чином в номері використовується гротескове перебільшення емоцій та жестів, а також фонограма, що пов'язана сюжетною лінією. Можемо зазначити, що цей номер цілком відповідає твердженню яке наводить Тамара Гріне в своєму трактуванні синхробуфонади. Перейдемо до прикладів, пов'язаних із мистецтвом лялькаря. Зокрема, хочемо навести номер «Тіньова гра» студенток 2-го курсу «Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва» Марії Бровар, Анастасії Корольової та Аліси Миргородської. В даному номері акторки за допомогою тіні та маніпуляції з руками відтворюють образи відомих виконавців під музичну фонограму. Образи є дещо перебільшеними

та комічними завдяки деталізації та гіперболізації характерних рис персонажів. Наприклад, у виступі можна побачити впізнавану зачіску німецького артиста Rammstein, довгу сукню Джері Хейл на Євробаченні, вуса та посмішку Фредді Мерк'юрі, комічні окуляри та зачіску Елтона Джона, та характерні елементи інших виконавців. У цьому номері поняття синхробуфонада, дещо відрізняється від попередніх естрадних номерів. Тут використовується не гра живого персонажа, а відтворюється за допомогою тіні. Використовується пародіювання пластичної поведінки персонажа та гіперболізація їхнього образу, а мова та спів належить оригінальному виконавцю. Тож з цього опису можемо визначити, що сюди підходить твердження Н. Кукурузи.

Прикладом синхробуфонади яка використовується як провідний трюк з ігровою лялькою є номер «Медова прима» студентки 3-го курсу «Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва» Коляди Анастасії.

Суть номеру полягає в тому, що бджола починає заважати оперній співачці виконувати свою арію але вона не здається та починає змагатися з нею. А приводом до появи бджоли став виразний костюм героїні, який прикрашений квітами, що й спокусили її. В кінці номеру співачка впевнена, що перемогла бджілку, але виявляється, що їх було двоє в чому і заключається трюк номеру.

Виразним прийомом синхробуфонади є виконання арії цариці ночі під фонограму з перебільшеним мімікуванням та гіперболізацією емоцій на події які відбуваються в номері. Тож можемо сказати, що в цьому номері можна поєднати два визначення дослідниць Т.Гріне та Н.Кукурузи. Тут присутнє відкривання рота під фонограму, але без імітації манери виконавця. Разом з тим наявна синхронно-ритмізована дія з лялькою, яка подається як трюк в даному номері. За основу взята музична фонограма, але також є перебільшення та синхронна дія з лялькою.

Проаналізувавши різні сценічні виступи, ми схилиємося до тлумачення поняття синхробуфонада спираючись на дослідження Тамари Грінє, оскільки воно надає більш широке визначення цього поняття.

Отже, підсумовуючи вищезазначене можна зробити висновок, що синхробуфонада – це сценічний жанр із комедійним відтінком, що поєднує елементи пародії, буфонади, гротеску та пантоміми. Завдяки використанню фізичних дій, міміки та емоцій можна створювати яскраві й незабутні образи.

Коріння цього жанру сягає традицій комедії дель арте, клоунади та пантоміми, що робить його важливою частиною театральної, естрадної та циркової культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Буфонада. URL: <https://esu.com.ua/article-38327> (дата звернення: 29.03.2025).

1. Грінє Т. Б. Нова буфонада як складова сучасних тенденцій розвитку циркового мистецтва. URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/download/136612/133621> (дата звернення: 25.03.2025).

3. Етимологічний словник української мови / Головний редактор О. С. Мельничук. АН УРСР: Наукова думка, 1982. 632 с.

4. Кукуруза Н. В. Робота над естрадним номером: розмовний жанр. Методичні рекомендації для самостійної роботи студентів денної та заочної форм навчання спеціалізації «Режисер естради і масових свят». Івано-Франківськ, 2015. 56 с.

КОРОЛЕНКО Катерина,

студентка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Акторське мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МЮЗИКЛУ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Активний розвиток українського мюзиклу розпочався з 2000-го року і триває й донині, відзначаючись постійними досягненнями та інноваціями. На даному етапі ми можемо спостерігати прогресивний розвиток цього жанру. У ньому інтегруються світові тенденції, які адаптуються до національної культури.

Першою і ключовою світовою тенденцією є звернення мюзиклів до актуальних соціальних тем, таких як: расова рівність, політичні конфлікти та гендерне питання. У 2015 році на сцені Київського національного театру оперети з'являється мюзикл «Звуки музики», в якому однією з тем є протистояння фашизму. «Представлені у мюзиклі ситуації були настільки суголосними з подіями в Україні, з початком російсько-української війни та анексією українських територій, що в одній зі сцен було використано відео, яке демонструвало аншлюс Австрії, окупацію Криму та війну на сході України» [4].

Ще однією світовою тенденцією в мюзиклі є використання інноваційних технологій, проєкцій, LED-екранів. Це стало невід'ємною частиною вистав, за допомогою яких створюється динаміка на сцені. У 2010 році український режисер-хореограф К. Томільченко створив 3-D мюзикл «Барон Мюнхаузен». У цій постановці було поєднано 3-D технології, світлові ефекти, хореографію,

яскраві костюми, сценографічне рішення. Сучасні технології у мюзиклі не домінували над змістом, а навпаки - доповнювали одне одного, розвиваючи головну сюжетну лінію [1].

Процеси глобалізації та локалізації в українському мюзиклі відбуваються через адаптацію світових тенденцій до національного культурного контексту. «Київський національний академічний театр оперети 25 травня 2018 року представив бродвейський мюзикл композитора Джеремі Бока «Скрипаль на даху»»[2]. Богдан Струтинський став першим з українських митців, хто не побоявся ставити бродвейські постановки на вітчизняній сцені. Цією виставою режисер-постановник зміг підняти доволі серйозне питання для глядача : Куди рухається сьогодні українське суспільство? Б. Струтинський адаптував мюзикл та зробив його цікавим для глядача.

Наразі в Україні зростає кількість постановок, які поєднують глобальні формати з національними сюжетами. Яскравим прикладом є одеський мюзикл «Княгиня Ольга» (2023) , авторами якого стали Д. Рудий, Д. Аксьонов та О. Седова. Ця постановка відображає характерну рису українського мюзиклу - звернення до історичних та національних тем [2]. Але тим не менш подається у форматі сучасного мюзиклу. Українські режисери та композитори інтегрують у свої роботи елементи фольклору та етніки. Це відповідає світовій тенденції створення автентичного контенту і в той же час міжнародна аудиторія розуміє і сприймає все, що хоче донести митець.

Але попри позитивні тенденції українського мюзиклу режисери стикаються з низкою викликів, які не завжди допомагають розкрити потенціал. Серед проблем, які перешкоджають розвитку варто відзначити обмежену театральну інфраструктуру, недостатнє фінансування та конкуренцію з іншими формами розваг. Через велику різноманітність цифрових розваг театру потрібно адаптуватись та знайти нові шляхи залучення глядачів.

Отже, задля подальшого розвитку цього жанру важливо підтримувати національних авторів і композиторів, які у своїх творах відображають

українську культуру, зберігають її ідентичність. Не менш важливим є розширення міжнародної співпраці з європейськими та американськими театрами. Адже це допоможе інтегрувати український мюзикл у світовий театральний простір.

Підсумовуючи, український мюзикл перебуває на етапі активного розвитку, поєднуючи світові інновації з національною культурою. Приймаючи сучасні виклики, цей жанр продовжує розвиватись. Режисери піднімають глобальні теми, використовують інноваційні технології, адаптують сюжети до національного культурного контексту. Українські митці створюють якісний продукт, який може зацікавити як вітчизняного, так і міжнародного глядача. Якщо розвиток цього жанру не зупиниться, то український мюзикл зможе зайняти гідне місце серед світових театральних практик.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Деркач С. М., Мельник М. М., Чистяков О. О. Генеза синкретичної природи українського мюзиклу. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2023. № 43. С. 218–224.
2. Офіційний веб-сайт Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка. URL: <https://knpu.gov.ua/archive/mjuzikl-skrival-na-dahu-dzheremi-boka-na-libreto-dzhozefa-stajna/> (дата звернення: 09.03.2020).
3. Рудий Д. Ю., Татарнікова А. А. Український мюзикл ХХІ століття: інтерпретація жанру на прикладі мюзиклу одеських авторів «Княгиня Ольга». *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. № 2. С. 132-136.
4. Струтинський Б. Деякі аспекти сценічних втілень мюзиклів у Київському національному театрі оперети у 2005–2021 роках. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2022. № 18. С. 189-200.

КРАСНІКОВА Євгенія,

студентка II курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Хореографія»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ

Науковий керівник: завідувач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доцент, заслужений діяч мистецтв України Володимир ГРЕК.

ПРОБЛЕМАТИКА МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

У цій роботі аналізуються аспекти на які варто звертати увагу під час вибору музичного оформлення до створення авторської хореографічної композиції, визначається взаємозв'язок музики і рухів, темпу та ритму, важливість співвідношення емоційного забарвлення танцю і використаного музичного матеріалу. Розкривається проблематика гонитви за інноваціями та трендами у контексті створення авторських хореографічних композицій.

З давніх-давен мелодія і пластика пов'язані між собою. У більшості випадків, танець існує у нерозривній єдності з музикою. Винятком може бути постановка хореографічних композицій, у яких використання музичної основи не є обов'язковим. Музика і танець утворюють синтез незалежних між собою мистецтв. Музика існує в часі, танець – і в часі, і в просторі. Музика може виступати джерелом творчості, як для балетмейстера, так і для виконавця. Для балетмейстера вона сприяє генерації теми та ідеї, визначає атмосферу, настрій, характер майбутнього художнього образу. У випадку виконавця вона сприяє кращому розумінню поставленого перед ним завдання, допомагає знайти відповіді на питання: яким має бути образ, які емоції та внутрішні відчуття, як швидко чи повільно танцювати, з якою амплітудою чи менш широко працювати.

Під час перегляду танцю музика допомагає глядачам поринути в його зміст, атмосферу. Враховуючи загальне (візуальне) сприйняття хореографічного твору глядачами, важливо, щоб текстова основа танцю відповідала та взаємодіяла з музичним супроводом. Звичайно, в даному випадку ми не враховуємо приклади, коли балетмейстером було закладено в основу окреме існування музики і танцю, задля досягнення певного ефекту, реакції глядачів.

Танцівник при виконанні твору повинен орієнтуватися на емоційність музичної основи, її інтонацію та динаміку, підпорядковуючи моторику танцювальних рухів та створюючи органічний зв'язок танцю і музики. Невідповідність між музикою та хореографією може призвести до дисонансу, розриву в естетиці та сприйнятті композиції глядачем. Інколи музика та її характер може посилити дію на сцені, або розкрити фрагменти конкретних мізансцен. Під час створення пластичної основи танцю не завжди необхідно дослівно перекладати музичні акценти, слідувати за кожним звуком, фразою музики, оскільки у художньому розумінні, це може бути не доречним, так як тіло танцівника не завжди може встигати за звуком створюючи небажаний хаос, як у внутрішньому так і у зовнішньому відтворенні танцю.

При створенні хореографічної постановки балетмейстери стикаються із питанням підбору, або ж створенням музики. Це стосується випадків, коли тема та ідея вже визначені, побудована танцювальна лексика і залишилося завершити все підходящим музичним оформленням.

«Музичний матеріал повинен відображати розділи драматургії твору: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. У випадку роботи з концертмейстером під час створення матеріалу, можна детально донести задум балетмейстера, бажаний характер музики» [2, с. 44].

Під час створення чи підбору музичного матеріалу балетмейстеру необхідно відслідковувати момент того, що драматургія музичного твору має відповідати і розкривати хореографічний твір. У разі дотримання гармонії

музично-хореографічної драматургії, створені образи будуть виглядати гарно та органічно на сцені, а спільна робота композитора і балетмейстера може привнести нові бачення та сприятиме створенню по справжньому якісного, а головне цінного витвору.

Також важливо враховувати музичний темп та ритм, адже це може впливати на енергію та динаміку танцювальної композиції.

Темп –це швидкість виконання композиції, його вимірюють в ударах на хвилину в одному музичному фрагменті. Він залишається незмінним до чіткого моменту, коли він пришвидшується, або сповільнюється. «Метр – рівномірне чергування сильних і слабких долей часу. Ритм як універсальна категорія може бути визначений, як певна організація процесу в часі. Ритм у музиці – співвідношення тривалостей звуків у їх послідовності» [5, с. 30].

Ці складові є дуже важливі в організації музичної та танцювальної основи. Враховуючи швидкість темпу (повільний чи швидкий), балетмейстер може визначити який настрій буде у майбутній композиції, а розуміння ритму допомагає під час створення лексики розподілити рухи виконавця в часі та просторі. Швидка темпова музика може підкреслити енергійність та динаміку танцю, тоді як спокійна музика, може створити атмосферу спокою та медитації, якщо це передбачено задумом балетмейстера.

Якщо в танцювальній композиції не один виконавець, то розуміння танцюристами темпу та ритму дозволяє їм рухатися на сцені синхронно і злагоджено. Або навпаки, створити враження хаосу та нерозуміння, коли кожен рухатиметься у власному темпі. Незвичність ритму, ритмічного малюнку, музичної побудови, може викривити сприйняття твору, якщо балетмейстеру не вдасться «приборкати» їх і поставити відповідну до акцентів хореографію. Музичний супровід не може емоційно та за динамікою перевищувати танець. Танець та музика повинні працювати у партнерстві. «Інколи балетмейстер змушений перервати свою думку, порушуючи ще не закінчений пластичний образ, бо музика вже закінчується. Буває й інша

ситуація: музичний супровід продовжується, а балетмейстер неспроможний його заповнити, бо хореографія в цьому випадку повинна бути лаконічною, чіткою, тоді як звуковий потік підхоплює пластичні мотиви і в подальшому «топить» їх» [1, с. 23].

Музична структура та її форма можуть впливати на організацію хореографії та композиції танцю. Хореограф може використовувати різні частини музичного твору для створення різноманітних танцювальних епізодів та змін в настрої композиції. Працюючи з тим чи іншим музичним матеріалом, балетмейстер має право на своє прочитання та власну інтерпретацію, проте важливим є те, що музичний супровід має відображати емоційний та сенсовий контекст танцювальної композиції.

Останні роки нерідко трапляється ситуація, коли неможливо відслідкувати зв'язок між текстовою основою танцю, музикою та темою з ідеєю. Балетмейстери зміщують акцент уваги і зосереджуються на створенні важкої танцювальної лексики, силових комбінацій з акробатичними елементами та великою кількістю трюків. Часто в таких випадках губиться і зв'язок із музичним супроводом, адже виконавець ставить за мету виконати всі трюки та показати комбінації, забуваючи про потік мелодії, емоції та відчуття. Через такі тенденції, в деяких роботах взагалі зникають танцювальні образи, сюжет, тема. Музика починає існувати окремо, бо вона просто звучить гарно, а танець стає набором рухів, що мають вразити глядача.

Іноді, проблема полягає у тому, щоб знайти нові або нестандартні музичні рішення, які б доповнили та збагатили танцювальну композицію відмінні від вже звичних, або очікуваних звукових поворотів. Важливо зазначити, що не кожна «трендова» мелодія, може бути використана для постановки хореографічного твору, оскільки текстовий зміст музичної основи не завжди є відповідним до дії на сцені. Хореографи – постановники часто обирають музичну основу для танцю, спираючись тільки на власні уподобання, щодо настрою пісні її ритмічності, і не зважають на сенс тексту. Досить часто можна

побачити хореографічні композиції з використанням музичної основи з текстом іноземними мовами не зважаючи на його зміст, чи відповідність віковій категорії виконавців.

Багато стилів танцю мають велику історію та культурне коріння, і музика є невід'ємною частиною цього контексту. Відсутність відповідності цих двох компонентів може змінити значення танцю і втратити його автентичність. Варто зазначити про відповідність стилів та обраного музичного супроводу, оскільки це є важливим аспектом у розумінні постановником цілісності, відповідності та органічності створення танцювального твору. Кожен стиль танцю має свою емоційну природу, і музика є елементом, який розкриває, транслює та посилює його. Музика може бути підґрунтям для створення та виконання рухів, диктуючи швидкість і характер визначаючи просторові та динамічні характеристики композиції.

Отже, музика і танець є два окремі, рівноправні види мистецтва. Але їх взаємодія породжує нові, цікаві форми і допомагає їхньому розвитку. Синтез та гармонія між ними забезпечують емоційну глибину і виразність кожного з них, а також сприяють створенню чіткої структури і драматургії. Вдале поєднання музики та танцю викликає естетичне та емоційне задоволення у глядача, сприяють кращому розумінню зображувального образу завдяки створенню зорового та слухового образів. Необхідно відповідально підходити до питання вибору чи створення музичного оформлення, щоб кінцевий результат був конкурентоспроможним та привертав увагу. Важливо враховувати всі аспекти і особливості, щоб музичне оформлення було не просто звуковим супроводом, або ж танець не просто набором рухів, а органічними частинами, що посилюють зміст і емоційну складову.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Енська О. Ю., Максименко А. І., Ткаченко І. О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. 157 с.
2. Лань Оксана. Мистецтво балетмейстера: хореографія великої форми: навч. посіб. Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. 198 с.
3. Литвиненко В. А. Роль і значення музично-хореографічної драматургії у створенні високохудожніх сценічних творів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2020. № 4. С. 99-103.
4. Лісовська Н. Ю., Троценко В. М. Втілення музично-хореографічного образу в сюжетному танці. ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». 2018. Вип. 2(12). С. 217-225.
5. Хоцяновська Л. Виховання відчуття метроритму в хореографів. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2018/1/30.pdf> (дата звернення: 25.03.2035).

КРАСНОВ Антон,

студент III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Акторське мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ПОЛІТИЧНИЙ КОНТЕКСТ У СЕМІОТИЦІ П'ЄС АБСУРДУ:

СУЧАСНЕ ЗВУЧАННЯ

Театр абсурду – явище в історії драматургії, що виникло у середині ХХ століття як відповідь на суспільні та політичні потрясіння, що сколихнули світ

у той час. Поява абсурду була зумовлена подіями Другої світової війни, що призвела до руйнації сталого суспільного ладу та кризи гуманізму. Драматурги, що створювали свої п'єси у цьому жанрі, намагалися передати у своїх творах відчуття хаосу, який поринув увесь тогочасний світ, абсурдності людського існування та знецінення їх прав та життя.

Однією з ключових передумов появи театру абсурду став тоталітарний вектор розвитку низки держав, що базувався на жорсткому контролі над суспільством та його думками. Цензура, придушення інакодумства та пропаганда створювали викривлену картину реальності, у якій істина втрачала свою цінність, а мова перетворювалася на засіб маніпуляції. Оскільки тоталітарні режими суворо контролювали мистецтво, драматурги не могли відкрито висловлювати свою позицію, що стало причиною для пошуку інших форм донесення своєї думки до народу. Так вони почали використовувати у своїх п'єсах метафори, алегорії та різноманітні нелогічні конструкції, які на перший погляд здавались абсолютно позбавлені сенсу, але насправді мали глибокий підтекст. Саме це допомагало драматургам уникати цензури, але й водночас доносити те, що турбувало суспільство. До цих прийомів вдавались такі видатні драматурги як: Славомир Мрожек «Емігранти», Ежен Іонеско «Носороги», «Голомоза співачка», Семюел Беккет «Чекаючи на Годо» тощо.

Прикладом для детальнішого розгляду висвітлення політичного контексту семіотичною мовою може слугувати п'єса Вацлава Гавела «Аудієнція» [3]. В ній Вацлав, будучи дисидентом і критиком комуністичного режиму в Чехословаччині, використовує форму абсурдного діалогу для викриття механізмів тоталітарної системи, зокрема її парадоксів, бюрократичної безглуздості та тиску на інтелігенцію. Сюжет п'єси розгортається у звичайній пивоварні, де головний герой письменник Ванек, який змушений працювати та після потрапляння в немилість режиму, був викликаний на аудієнцію до свого начальника. Від самого початку розмова між ними будується на абсурдній логіці: начальник, який, п'ючи пиво, не може

зв'язати до купи власні думки, одночасно намагається нав'язати Ванеку певну прихильність, але й тисне на нього. Головний конфлікт п'єси в тому, що Бровар натякає Ванеку на необхідність писати доноси на самого себе. Це є очевидною алюзією на практику репресій в соціалістичному таборі. Так чехословацька влада часто використовувала доноси, як спосіб контролю над громадянами, змушуючи їх брати участь у системі стеження навіть проти власної волі. Наприклад, сам Бровар представляє звичайного робітника, який сам боїться режиму, тому змушений доносити на підлеглих, хоча й не хоче цього робити. Він розуміє абсурдність ситуації, але змушений у ній існувати.

Насправді, постать Ванека є автобіографічною – це альтер-его самого Вацлава Гавела, який у 1970 роках після активного виявлення своєї громадянської позиції та відкритої критики режиму був змушений працювати на низькооплачуваних роботах, зокрема у пивоварні [1]. Таким чином, сама ситуація, у якій опиняється головний герої, є відображенням реального політичного тиску на діячів культури в Чехословаччині. Також Бровар символізує радянську бюрократичну систему, в якій навіть найменші керівники стають її частиною і змушені грати за її правилами, щоб вижити. Він не є ідеологічним фанатиком, а навпаки виглядає людиною, що сама не розуміє чому має доносити на Ванека, але дуже боїться наслідків, тому все ж таки робить це. Це алюзія на те, як система підкорювала свідомість людей та робила їх співучасниками репресій навіть, якщо вони не хотіли цього. Також в п'єсі підіймається проблема неефективності та корупційності соціалістичної економіки, адже Бровар, незважаючи на свою посаду, постійно п'є пиво та не займається реальною роботою. Це зображує ставлення влади до працівників, де важливими були не професійні якості людини, а її лояльність до влади. В цій п'єсі Бровар не є класичним антагоністом, бо він така ж жертва, як і сам Ванек, що опинилася в замкненому колі страху та примусу. Такий підхід до п'єси робить її ще більш принизливою: вона зображає що тоталітаризм тримається не лише на диктаторах, а й на страху звичайних людей, що

виконують накази, бо бояться за власне виживання та готові поступатися своєю зовнішньою свободою заради ілюзорної внутрішньої.

Фінал п'єси підкреслює циклічність цієї ситуації: після незліченної кількості склянок пива та тривалої розмови Бровар знову запрошує Ванека на «аудієнцію». Це є алюзією на те, що система не змінюється, а її механізми продовжують працювати, навіть коли всі розуміють їх абсурдність. Тож, п'єса «Аудієнція» - це не лише сатира на комуністичний режим Чехословаччини, а й універсальний твір, що зображує те, як авторитарні системи руйнують людську гідність і змушують людей діяти всупереч власній волі, роблячи їх частиною великої репресивної системи.

На жаль, людство не робить висновків з тих уроків, які приносить нам історія, тому театр абсурду не втрачає своєї актуальності й у XXI столітті, особливо, в країнах, де тривають політичні репресії, утиски свободи слова та війни. Так Україні доводиться протистояти у страшній війні ворогу, що послуговується засадами тоталітаризму та намагається розширити свій вплив та пропаганду на наші території. Саме тому театр абсурду в нашій країні став ще більш затребуваним, оскільки хаос війни, пропагандистські наративи та розрив між офіційними заявами влади агресора та реальними діями мають багато паралелей із мотивами класичних п'єс абсурду. Саме тому український театр все частіше звертається до п'єс абсурду, оскільки вони дозволяють глядачеві глибше усвідомити ті політичні процеси, що відбуваються в наш час. Саме вони зображують ту реальність, яка може настати для України, якщо агресору вдасться реалізувати свої плани.

В наш час елементи абсурду широко використовуються драматургами в своїх творах, як для підняття важливих соціальних питань, так і для висвітлення політичних проблем в державі. Наприклад, Наталка Ворожбит у своїй п'єсі «Зелені коридори» висвітлює політичні реалії сучасної України через абсурдистські прийоми. Авторка використовує абсурд, щоб показати те, як політичні лідери та бюрократи, зазвичай, обіцяють швидкі та ефективні

реформи, але насправді процеси, які мають принести зміни, затягуються і стають безглуздими. Також в цій п'єсі можна зустріти символіку «зеленого коридору», яка може здатись дуже знайомою, особливо для читачів п'єси Самюеля Беккета «Чекаючи на Годо», адже «зелені коридори» - це алюзія на обіцяне майбутнє, що ніколи не настає [2].

Також п'єса «НА*L*Т» має в собі елементи абсурду через які актори разом із драматургинєю, якою тут є Тамара Трунова, зображають реальні історії акторів, які трапились із ними у перші дні повномасштабного вторгнення [2].

Ще одним прикладом сучасної абсурдистської драматургії може слугувати твір Олександра Жугана «Рептилії». В ньому автор висвітлює життя героїв в умовах тоталітаризму, використовуючи такі абсурдистські прийоми: нелогічні ситуації, гротескні діалоги та зіткнення раціонального та ірраціонального світосприйняття. Герої існують у просторі, де звичні закони логіки порушуються, а їхні розмови та дії набувають комічно-філософського звучання.

Тож, підбиваючи підсумки, можна зробити висновок що п'єси абсурду є потужним художнім інструментом, який використовується не тільки для висвітлення ситуацій, які турбують суспільство, а й як каталізатор, який має спонукати людей до прямої дії та впливу на політичні процеси в державі. Саме вони змушують людей переосмислювати суспільні норми, політичні системи та роль особистої відповідальності за власну свободу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Театр абсурду» Вацлава Гавела. URL: <https://archive.chytomo.com/news/teatr-absurdu-vaclava-gavela> (дата звернення: 28.03.2025).

2. Топ-12 українських вистав, народжених війною. УКРІНФОРМ. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3962170-top10-ukrainskih-vistav-narodzenih-vijnou.html> (дата звернення: 28.03.2025).

3. Vaclav Havel. Audience. URL: <https://www.gmct.cz/media/files/library/PDF/Audience%20-%20V%C3%A1clav%20Havel.pdf> (дата звернення: 28.03.2025)

КУРБАНОВ Георгій,

викладач кафедри звукорежисури

Київського національного університету театру кіно і телебачення

імені Івана Карпенко-Карого, доктор мистецтв.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯПОНІЇ

Введення/Introduction. Аналіз літературних джерел показав, що наразі в вітчизняному науковому дискурсі існує дефіцит досліджень особливостей японського театру, його історія та сучасний стан, чим і обумовлена актуальність даної статті. Видається конче важливим і актуальним виявити та узагальнити проблеми основних традиційних театрів Японії, таких як Но, Кабукі, Джорурі і Каге-шибай. Щоб скласти повне уявлення про театральне мистецтво Японії, кожен з основних театрів представлений в огляді. Японський театр мав певний вплив на реформаторів європейського театру. На японський театр також відчувається вплив західної театральної системи, хоча передача культурного досвіду стримується різницею культур.

Ціль роботи/Aim. Метою є дослідити різні японські традиційні театри та театральні школи Японії та їх вплив на сучасну культуру.

Матеріали і методи/Materials and methods. Теоретичне узагальнення в даному питанні надали такі науковці як Татсумі Тайко та Оделл Колін, режисери анімаційних фільмів як Хаяо Міядзакі та Пол Френсіс, а також

наукові записки та бібліографічні доробки таких авторів як: К.Андерсон, В.Ратті, К.Хорні та ін.

Їхні праці становлять наукове підґрунтя дослідження. Специфіка японських театрів також привернула увагу вітчизняних дослідників, серед таких: Горобець. Р, Прищеп О.В, та Рибалко. С, в своїх роботах вони наголошували що саме оточуючі елементи та природа тих місць де зародилися різні театри, стала рушійною силою їхньої самобутності, а також пам'ять про духовний зв'язок героїв з потойбічними вимірами. [1, с. 12]

Результати і обговорення/Results and discussion. Безсумнівно, діалог культур в даний час займає одну з лідируючих позицій: наприклад, мистецтво у всіх його проявах стало для людства перекладачем «невідомого кордону», який відображає не тільки світоглядні парадигми, що належать тому чи іншому суспільству, а й дає стимул для подальшого духовного, морального та інтелектуального розвитку особистості. До одного з таких «перекладачів» можна сміливо віднести театральне мистецтво, що є сферою синтезу більшості досягнень культури того чи іншого народу в літературі, музиці, танцях, живописі і так далі. У свою чергу, хочеться відзначити, що японський театр є не тільки втіленням філософської думки народу, а й реальним явищем, що пов'язує минуле і сьогодення історії. Розглядаючи історіографію питання театру Японії, треба розуміти, що зародження театру Японії виникло в добуддиські часи, пов'язані з ритуалами поклоніння Кагурі, коли танець і маска, будучи сакральним елементом процесу, стали ядром театального мистецтва країни. Виникнення театру пов'язують з появою пантоміми Гігаку («акторська майстерність») і танців Бугаку («мистецтво танцю»). Остання була синтезована разом з існуючими синтоїстськими ритуалами і збереглася до наших днів, ставши одним з спектаклів, що дають в концертних залах для широкої аудиторії, на відміну від Гігаку, яка була замінена в 10 столітті іншим видом пантоміми. Східні і західноєвропейські театри в цілому історично відрізняються один від одного абсолютно різними позиціями актора-

виконавця, його ставленням до ролі, створюваного образу, характером викладу сюжету. Художник у просторі східного театру – недосяжна фігура: він або ховається за маскою, або тоне в широких складках одягу, або ховається, використовуючи для створення образу маріонетку або тінь. Актор західноєвропейського театру - помітна фігура, він оточений славою, захопленням публіки, зовнішність артиста народного або професійного театру відома багатьом. У європейському суспільстві минулих століть були створені досить складні умови для розвитку театру, що обумовлено релігійними поглядами і тією значною роллю, яку театр завжди відігравав для широких мас. Театри східних держав не відчували особливих перешкод на шляху свого розвитку, але, на диво, зберегли більше історичної традиції і самобутності. Одним з найдавніших східних трактатів, пов'язаних з осмисленням театру і акторської творчості, є трактат про акторське мистецтво драматурга і теоретика, сина творця театру Но Дзеамі Мотокійо «Легенда про квітку» (XIV-XV століття). Цей трактат можна легко знайти в російському перекладі. Навіть сьогодні його твори є авторитетним джерелом, що лежить майже в основі сучасного традиційного японського театру. Японський театр тісно пов'язаний з розвитком античної соціальної системи, що зазначав Н. І. Конрад, який детально вивчив японський театр. Наприклад, театром кланової аристократії є Гагаку, театром феодалного дворянства - Но, а театром міського класу (японської купецької буржуазії) - Кабукі. Дослідник свого часу вважав, що поступово в Японії зароджується новий театр, на який вплинули європейська драматургія і майстерність, але все ж таки домінує жанр кабукі, а будівля Кабукідза в Токіо є символом національного японського театру.[2]

Висновки/Conclusions. Варто зазначити, що японський театр включає в себе різні ритуальні ігри, церемонії та фестивалі. Одного з японських вчених, який виділив характерні риси народного театрального мистецтва Японії, наводив С. Л. Лейтер в своїх нотатках про японську літературу і театр у

вигляді таких тез: 1) тісний і глибокий зв'язок між театральними виставами і сільськогосподарськими ритуалами;

2) наявність давніх, досвідчених елементів народних танців сільської громади;

3) неоднорідність компонентів, у тому числі давніх елементів жестів з поклоніння;

4) різноманіття форм під назвою «сенса-бамбецу».

У зв'язку з проникненням на острів континентальної культури результатом злиття стали синтоїстські і буддійські храмові вистави - кагура і денгаку, а також повністю перейняті з Китаю танці бон-одорі («Фестиваль пам'яті душ предків» - Урабон, «Танець дракона» - Шишимай). До нас дійшла достатня кількість відомостей про сільськогосподарські ритуальні та ігрові дійства, які були відомі під такими назвами, як Та-асобі – «Польові ігри», Тауе-одорі – «Танці посадки рису», Тауті-одорі – «Танці обробітку поля» та інші. Спочатку ці танці виконувалися до і після початку сільськогосподарських робіт, але пізніше вони стали самостійним актом магічних виступів. Як зазначає С. Л. Лейтер , через тривалий проміжок часу межі між обрядом і танцями, ритуалом і розважальним видовищем майже зникли: залишається тільки зв'язок з місцем і подією. [3, с. 232] Можна помітити одну з характерних особливостей того періоду щодо проведення цих танців: подібно до представників континентальних цивілізацій того часу, жителі японських сіл цілеспрямовано зосереджувалися на тому чи іншому елементі дійства. Таким чином, якщо для одного поселення основним місцем всього дійства могло бути рисове поле або храм, то для іншого було важливо завоювати прихильність богів не тільки за рахунок самого танцю, але і за рахунок багато прикрашених костюмів танцюристів, що зображують цих божеств. Ще одним відмітним моментом було спорудження дерев'яного риштування у вигляді квадратної площадки з відходить від неї довгого містка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рибалко С. Японський традиційний стрій: джерела та стан дослідженості. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. № 5. С.11-18.
2. Japan Arts Council. URL: <http://www.ntj.jac.go.jp/english.html> (дата звернення: 26.03.2025).
3. Leiter S. L. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. The Scarecrow Press. Lanham; Maryland; Toronto; Oxford, 2006. 632 p.

ЛЕВИЦЬКИЙ Юрій,

аспірант кафедри музикознавства,

композиції та виконавської майстерності

Дніпровської академії музики.

СЕМІОТИКО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ТВОРУ Д. ДЕМЧЕНКА

«СОМА», ЯК ЧАСТИНИ СУЧАСНОГО ПЕРФОРМАНСУ В

МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ

У сучасній українській академічній музиці дедалі більше набуває ваги ідея розширеного перформативного жесту –такого, що охоплює не лише звучання, але й контекст, тембр, просторову взаємодію, театральність та сенсоутворення. У цьому контексті твір Дмитра Демченка «СОМА» постає як приклад композиції, що існує на перетині звукового мистецтва, семіотики, акустичної психології й елементів перформативної дії. Він є не просто текстом для виконання, а втіленням цілісного образу-явища, яке стає подією для виконавця й слухача. Метою даних тез є виявлення культурно-історичних, семіотичних та перформативних характеристик твору, який репрезентує новий етап у розвитку української інструментальної музики.

Твір «СОМА» був створений у червні 2024 року в місті Дніпро – осередку нової хвилі української композиторської школи. Дмитро Демченко – молодий композитор, чия творчість демонструє чітке прагнення до концептуальності, експерименту та техніко-естетичної синтезованості. Його музика тяжіє до інтермедіальності: вона одночасно осмислює сучасні технології, елементи електроакустики, акустичний простір та філософські концепції, в тому числі – метафізичні й науково-поетичні образи. У своїх композиціях Демченко працює з поняттям «**нового звуку**», розуміючи його не лише як нову темброву якість, але і як нову **парадигму звучання**, що охоплює просторовість, матеріальність інструменту, його взаємодію з тілом виконавця та контекст сприйняття.

Назва твору – «СОМА» – відсилає до астрономічного явища: хмари з пилу та газу, що оточує ядро комети. У цьому образі поєднується як природничо-наукове знання, так і міфопоетичний потенціал, що зчитується як метафора часу, розсіяння, розчинення. Таким чином, вже на рівні заголовку фіксується метафізичний горизонт осмислення музичного явища – як чогось, що одночасно існує і зникає, є й не є.

Кларнет in Es у цьому творі не виконує ролі мелодичного соліста у традиційному сенсі – його звучання є фрагментованим, іноді схожим на сигнали або акустичні «відлуння». Він активно використовує розширені техніки: шумові дихання, фруллато, мікроінтонаційні ефекти, slap-техніки. Особливо важливою є сцена, де кларнет спрямовується у відкрите крило рояля – ця дія стає **позазвуковим жестом**, що водночас є і сценографічним актом, і способом розширення резонансного простору інструменту.

Фортепіано функціонує не як акомпанемент, а як самостійна звукова площина – іноді статична, іноді агресивна. Його роль – створювати архітектуру звукового простору, що реагує на або вступає у діалог з кларнетом. Це **суб'єктивне тіло резонансу**, у якому зникає класична межа між тілом інструмента і простором звучання.

Музика в «СОМА» не має лінійного розвитку у звичному розумінні. Вона існує як **серія акустичних явищ**, кожне з яких втілює певний звуковий жест. Між ними – тиша, паузи, очікування. Це створює відчуття «висіння» у часі – звучання тут не рухається, а радше **з’являється і щезає**, як світлові імпульси у темному просторі.

Перформативний вимір у творі «СОМА» не є другорядним. Виконання цього твору вимагає від музикантів не лише технічної підготовки, а й **перформативної свідомості**. Звуки тут виникають як результат тілесної дії: дихання, жесту, переміщення, контакту з простором інструменту. Гра кларнетом у відкриту кришку рояля – це не просто інструкція, це **сцена**: образ глибини, тембрового занурення, входження в тіло інструмента як у тіло космосу.

Так само слухач втягується у простір очікування, пауз, прислуховування. Усе це створює перформанс як **ситуативну взаємодію**, де простір звучання стає частиною простору дії. Таким чином, твір «СОМА» виходить за межі традиційної концертної ситуації й наближається до аудіотеатру, інсталяції або звукового ритуалу.

Якщо проаналізувати твір за етапом формування семантичного профілю, можемо окреслити такі зони:

1. **Містична зона** (домінантна): тривалі паузи, фіксація на диханні, резонансах, майже сакральна увага до звучання як такого.

2. **Медитативна зона**: циклічність деяких звукових рухів, повільний розвиток, відсутність агресії.

3. **Екзальтовані фрагменти**: короткі, імпульсивні моменти інтенсивного звучання, що схожі на прорив або сигнал.

4. **Трагічна інтонація** (у підтексті): розпорошеність, розмитість, невловимість звучання викликає відчуття втрати або віддалення.

Системна класифікація:

Рівень емоційної напруги:

Загалом – від **низького до помірного**, але з окремими моментами вибухової сили (особливо у кульмінаційних фрагментах). Напруга формується не через динаміку чи швидкість, а через **напружену присутність тиші**, яка буквально «слухається».

Рівень тематичної насиченості:

Низький у традиційному сенсі (немає розробки тематичних структур), але **високий** на рівні **звукових інтенцій** –кожен звук тут є жестом, несе власний зміст.

Рівень культурної референції:

Глобальний, концептуальний. Твір не звертається до фольклору, стилізацій чи конкретних національних моделей. Натомість він інкорпорує ідеї сучасної філософії, наукової метафорики, постлюдської естетики – це твір позалокального звучання.

«СОМА» Дмитра Демченка –це не лише композиція для кларнета і фортепіано. Це цілісна **перформативна подія**, в якій музика постає як акустичне явище, простір, дія і концепт одночасно. Твір демонструє високий рівень усвідомлення семіотичного ресурсу звуку, виводить виконавця за межі класичної ролі інтерпретатора і залучає слухача до досвіду трансцендентного прослуховування.

У цьому сенсі «СОМА» є яскравим прикладом того, як сучасна українська музика, спираючись на глобальні ідеї, формує власну ідентичність через перформанс, тишу, нову темброву пластику й поетичне відчуття світу. Семіотико-культурний аналіз, із акцентом на перформативність, цього твору дозволяє побачити в ньому не лише «музичний текст», а й глибоко осмислене мистецтво звучання як філософського жесту.

ЛЕОН Таїсія,

*викладач кафедри хореографії
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

ТІЛЕСНА СВІДОМІСТЬ У ПЕРФОРМАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ І ТЕРАПЕВТИЧНИЙ АСПЕКТИ

У сучасному світі тілесна свідомість набуває важливого значення, стаючи предметом інтересу різних галузей науки. Високий рівень стресу та швидкі зміни у способі життя сучасного суспільства спонукають багатьох до усвідомлення важливості благополуччя особистості, яке виражається у єдності: інтелектуального, емоційного та фізичного. Задля збереження цілісності особистості, покращенню самосвідомості та досягненню самоактуалізації люди частіше звертають увагу на своє самопочуття, тим самим покращуючи взаємодію з оточуючими та навколишнім середовищем.

Розвиток науки, висока ступінь інформатизації суспільства, дослідження у галузях: психології, нейрофізіології, нейролінгвістики, розвиток штучного інтелекту та ряду мінливих суспільно-політичних подій у ХХІ ст. спрямовують людину звернутись до її природних «налаштувань». Пізнання власних тілесних відчуттів на більш глибокому рівні дає розуміння взаємозв'язку між емоціями, фізичним та психічним здоров'ям. Загалом, у сучасному світі поняття тілесності стає все більш відкритим та розширеним, охоплюючи не лише фізичний аспект, а й соціокультурні, психологічні та етичні питання.

Мішель Фуко стверджував: «Мова дії – це тіло, що говорить», в такому контексті тіло постає елементом, через який виражається мова, комунікація та діяльність. Тіло виступає мовним інструментом, через який людина сприймає світ, взаємодіє з іншими та виражає свої думки та почуття.

Джордж Лакофф стверджує, що розум за своєю суттю «тілесний», він постулює, що наше сприйняття та розуміння світу не обмежується виключно

мисленням, але й містить в собі сенсорно-рухову систему, емоції та досвід взаємодії з навколишнім середовищем. У книзі «Philosophy In The Flesh», співавтором якої є Марк Джонсон, йдеться: «Розум за своєю суттю є втіленим. Думка переважно несвідома. Абстрактні поняття здебільшого метафоричні» [2].

Дослідження тілесності – пріоритетне в сучасних теоріях психосоматичної взаємообумовленості людської природи. У сфері психології, переконаними у єдності психічної і соматичної функції були: Вільгельм Райх, Фредерік Александер, Александр Лоуэн, Томас Ханна, Моше Фельденкрайз, Стюарт Хеллер. Метою їх досліджень було доведення взаємодії мислення та тіла, завдяки їх діяльності в психології започаткувався та розвивається тілесно-орієнтований підхід.

Тілесно-орієнтовний метод роботи засновано на усвідомленні системності й цілісності людини – її тіла та психіки, духовного й фізичного станів. Оскільки, тіло – перший та найближчий інструмент розвитку та відновлення. Саме через нього людина має можливість швидко набувати досвід, отримуючи необхідні навички і враження, що створюють умови для осягнення світу. Зміни, що відбуваються в тілі завдяки фізичному досвіду, згодом проявляються в усіх сферах життя.

Фізична активність відбудовує природну систему взаємодії: «психіка – опорно-рухова система – емоції». Це супроводжується задоволенням, яке цілюще впливає на фізичний і ментальний стан людини. Психологи називають таке поняття «м'язовою радістю» [3].

Тема тілесності відображається у теорії «множинного інтелекту» Говарда Гарднера припускаючи, що люди мають не тільки інтелектуальний потенціал, даний їм від народження, а й інші види інтелекту, один із таких це тілесно-кінестетичний інтелект. При цьому у кожної людини кожний з дев'яти видів інтелекту знаходиться на різному рівні розвитку.

Отже, наведених вище дослідників можна розглядати як представників

антропологічних, філософських і психологічних підходів до репрезентації концепції тілесної свідомості у науковому дискурсі.

антропологічні підходи до тілесної свідомості знаходять віднести до антропологічних підходів до тілесної свідомості. М. Фуко розглядав тіло як носія сенсів, Дж. Лакофф – як основу мислення, а В. Райх, А. Лоуен, Ф. Александер та інші – як ключовий елемент психофізичної інтеграції. Ідеї цих дослідників знайшли втілення у перформативних дослідженнях цілої низки митців.

У перформативному мистецтві, що з'являється вже в постмодерну епоху тіло та тілесність отримує нове осмислення. «Класичний перформанс як мистецтво дії в межах концептуалізму передбачає, що тіло художника стає інструментом художньої виразності» [5, с. 67].

У перформансах Марини Абрамович «The Artist Is Present» та «Rhythm 0» тіло трансформується в об'єкт взаємодії між художником та глядачем, відбувається дослідження фізичних та психоемоційних меж людини. У творчості Анни Терези Де Кеерсмакер та її компанії «Rosas danst Rosas» та школи «P.A.R.T.S.» (Performing Arts Research and Training Studios) хореографія часто побудована на повторюваних рухах, які відображають ритм, як структуру мислення та тим самим викликають відчуття в тілі глядачів. «Контактна імпровізація» Стіва Пекстона з'являється як експериментальна форма танцю, в цих дослідженнях тілесна свідомість проявляється та розвивається через відчуття партнерства.

Отже, перформативна мистецька практика часто зосереджена на роботі з тілом як носієм власної тілесної свідомості. «Тіло не використовується в якості інструмента, але стає автором образу та критичним агентом для мислення. Тілесна практика розглядається як метод критичного аналізу, в той час як танець, через дослідження його сприйняття, стає способом мислення» [4].

Сучасне українське перформативне мистецтво є рефлексивним на тему військової агресії, травми, спротиву та національної ідентичності. Художники

та перформери використовують тіло як носій пам'яті, болю і боротьби, досліджуючи вплив війни на індивідуальну та колективну свідомість. Що, у свою чергу, відкриває широкий потенціал для терапевтичних та мистецько-терапевтичних досліджень і практик, де тіло виступає певним простором для вираження, переосмислення та інтеграції довготривалого травматичного досвіду. Адже, саме через рух людина може відновлювати контакт із собою на рівнях: «думки – емоції – тілесні відчуття», рухаючись до зцілення.

Отже, сучасне українське перформативне мистецтво може бути не лише актом рефлексії, а й способом зцілення, відновлення та переосмислення реальності через тіло та рух та мистецькі практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Foucault Michel Discipline and punish. The Birth of the Prison New York Ad Marginem, 1999. 480 p.

2. Lakoff, George. Brockman John, Ed. Philosophy In The Flesh. Edge Foundation. URL: https://www.edge.org/conversation/george_lakoff-philosophy-in-the-flesh (дата звернення: 30.03.2025).

3. Nebylitsyn V.O. Basic properties of the human nervous system. Springer: US, 1972. 113 p.

4. Лариса Венедиктова / Tanzlaboratorium. URL: <http://openarchive.com.ua/tanzlaboratorium/#practice176> (дата звернення: 30.03.2025).

5. Яцик І., Перформативні практики у творчості українських митців (кінець ХХ–початок ХХІ століття). *Науковий журнал художня культура. Актуальні проблеми*. С. 66-72.

ЛИСЕНКО Ірина,

*фахівець з наукової роботи відділу наукової роботи та
редакційно-видавничої діяльності КМАЕЦМ.*

**ПРОСТІР БЕЗБАР'ЄРНОСТІ У СФЕРІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ:
ДЕЯКІ ПИТАННЯ ОСВІТНІХ МОЖЛИВОСТЕЙ ЛЮДЕЙ З
ПОРУШЕННЯМИ СЛУХУ**

Будь-яка людина – перш за все особистість. Її характер, емоції, погляд на світ, рівень її освіченості та обізнаності, сукупність знань і навичок, якими вона володіє – усе це формує той неповторний букет, бутони квітів якого можуть розквітнути за належних умов, коли людина обере вірний шлях, слідуватиме своїй мрії, навчатиметься за обраною спеціальністю.

Багато хто з нас рідко замислюється про складність такого вибору, ми радше думаємо про можливості, які відкриває нам навчання і отримання вищої освіти. Поруч з нами є люди, для яких вибір освітнього напрямку дорівнює «бути чи не бути» з набагато сильнішим наголосом – це ті, у кого є фізичні обмеження, через що ускладнюється процес отримання інформації загалом, отже, навчання також. У цій статті окреслено деякі актуальні питання освітніх можливостей людей з порушеннями слуху.

Значний внесок у розвиток системи спеціальної педагогіки здійснили такі науковці, як Н. Адамюк, І. Кобель, А. Колупаєва, С. Кульбіда, С. Литовченко, О. Таранченко, І. Чепчина, М. Шеремет та ін. У монографії 2020 р. за ред. Н. М. Рідей, Л. М. Панченко професор С. В. Кульбіда акцентує увагу на факті закладання основ «об'єктивізації і переосмислення освітніх явищ у системі спеціального навчання глухих і слабкочуючих осіб, ... переходу на гуманістичні позиції діяльнісно-орієнтованого, соціокультурного підходів у розумінні здібностей, комунікативних можливостей осіб з порушеннями слуху різного віку, різних закладів, різних моделей комунікації, що супроводжується зміною соціальної ситуації розвитку в освітній сфері, зростанням ролі поваги

до нечуючих носіїв мови, як основних замовників освітніх послуг, що і є однією з найзначущих психолого-педагогічних проблем сучасності спеціальної педагогіки з урахуванням положень спрямованості навчально-виховного процесу на особистісний розвиток учнів з особливими освітніми потребами» [1, с. 4].

Оскільки європейський напрямок розвитку освіти став головним, розробляється і реалізується ідея модернізації національної системи освіти, адже саме освіта у будь-якому суспільстві є духовною, інтелектуальною і професійно-практичною основою, що визначає здатність нації до саморозвитку та її конкурентоспроможність у світі [1].

У ході процесу модернізації освітньої діяльності, що триває сьогодні в українському суспільстві, передбачено розгляд і вирішення проблем, що стосуються, зокрема, забезпечення дотримання принципу дитиноцентризму, чим передбачається зосередження уваги під час навчання і виховання дитини на її сутності, здібностях, врахування особливостей для максимального сприяння саморозвитку і самореалізації особистості; переходу до толерантної педагогіки, суб'єктно-суб'єктних відносин у навчальному процесі, що має дати можливість забезпечення формування самодостатньої особистості, підготовки громадян України до життя в умовах глобального простору, конкурентоспроможності, формування у них сучасної системи цінностей [1].

Згідно результатів дослідження С. В. Литовченко в Україні спостерігається тенденція зростання попиту на здобуття вищої освіти серед молоді з порушеннями слуху, про що свідчить збільшення чисельності глухих студентів і студентів зі зниженим слухом, які навчаються у закладах вищої освіти. Статистичні дані свідчать, що у 1998/99 навчальному році студентами ЗВО були 578 осіб з порушеннями слуху, у 2002/03 – 943 особи, у 2005/06 – 1125 [2]. Така тенденція зберігається й у теперішній час.

Для більшості осіб з порушеннями слуху вступ на навчання до ЗВО є першим дієвим кроком у напрямку соціальної інтеграції. Разом з цим,

подібний досвід не завжди позитивний, що пов'язано насамперед з «неготовністю» вітчизняної системи вищої освіти до забезпечення оптимальних умов навчання студентів з порушеннями слуху. Таким чином, в Україні склалася невідповідність між зростанням прагнення осіб з порушеннями слуху здобути вищу освіту, з одного боку, і відсутністю у вищих навчальних закладах науково обґрунтованих організаційно-педагогічних умов – з іншого» [2, с. 1-2].

Серед проблем на шляху реалізації проєктів з доступності та повноцінного впровадження інклюзивного простору у ЗВО слід зазначити недостатню кількість перекладачів жестової мови в Україні, що є одним з бар'єрів на шляху можливостей доступу до вищої освіти людям з порушеннями слуху. Наприклад, у Канаді на 1 студента виділяють по 2 перекладачів, а в Україні на 31 університет – лише 19 [3].

Разом з педагогічними, психологічними, організаційними факторами, що є визначальними для покращання та оптимізації умов навчання осіб з особливими потребами, важливу роль відіграють стан матеріально-технічної бази та технічних засобів, що можуть використовуватися для забезпечення доступності інформації студентам з порушеннями слуху у процесі навчання.

Зазначимо деякі особливості забезпечення потреб навчального процесу у сфері мистецької освіти. Враховуючи загальну тенденцію до впровадження доступності театральних вистав для всіх глядачів, незалежно від фізичних можливостей, що популяризується у світі мистецтва, та притаманна також і українському мистецькому простору, засоби новітніх технологій для адаптації вистав для відвідувачів з порушенням слуху, що впроваджені в рамках проєктів інклюзивного театру багатьох країн світу, можуть ефективно використовуватися й у навчальному процесі. Наприклад, субтитри та сурдопереклад: не лише діалоги, але й опис звукових ефектів та музики (театр Globe, Лондонський Вест-Енд); застосунок з розгорнутими субтитрами для людей із порушеннями слуху Subcatch, де субтитри відрізняються від

звичайних наявністю спеціальних символів та форматування, що допомагає швидше визначити джерело звуку (Національна оперета, Київ, Україна); технології розпізнавання мови для створення субтитрів у реальному часі (театри Японії); системи індукційних петель для покращення якості звуку для людей зі слуховими апаратами (театр Shubert, Бродвей, Нью-Йорк); спеціальні окуляри з субтитрами для глядачів із порушеннями слуху (Королівський національний театр, Великобританія) [4].

Варто не оминати таку важливу складову багатьох методик навчання і виховання, як мотивація. Наведемо приклади відомих зірок з порушенням слуху, яким проблеми зі здоров'ям не завадили стати знаменитими: актори Вупі Голдберг, Холлі Беррі, Марлі Метлін, Джоді Фостер, Джерард Батлер, музиканти Барбара Стрейзанд, Sting, Кріс Мартін, Піт Таусенд.

Щороку в останню неділю вересня у світі відзначають Міжнародний день глухих. Актори, музиканти, співаки не залишають своєї творчості через ваду слуху і не соромляться розповісти про свій нелегкий шлях, який вони долають, живучи з цією недугою. Зауважимо, що серед знаменитостей є також і ті, хто не схильний оприлюднювати, деталізувати та фокусувати увагу на інформації стосовно своїх проблем зі здоров'ям. Така ситуація є більш притаманною мистецькому середовищу в Україні.

«Мистецтво – це магія творення, до якої хочеться доторкнутися. У цьому особливому дійстві хтось стає творцем, а хтось бере участь і, таким чином, також творить. Митцем може стати кожен, хто хоче і має, що сказати суспільству. А як щодо людей з інвалідністю?» [5, с. 6]. Відповіді на ці запитання покликане дати свідоме впровадження інклюзії у суспільне життя країни. Інклюзія є процесом збільшення частки участі всіх громадян у соціальному житті. Інклюзивна мистецька освіта є системою освітніх послуг, що спирається на принцип забезпечення права дітей на освіту [6]. У сфері мистецької освіти досвід інклюзивного театру є безпосереднім вказівником у напрямку адаптації та застосування засобів, використовуваних

закордонними та вітчизними фахівцями сфери мистецтва, які спрямовують свої зусилля на допомогу людям з порушенням слуху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кульбіда С. В. Освітній простір для всіх (застосування компетентнісного і білінгвального підходів в умовах модернізації освітньої діяльності). Стратегія післядипломної освіти для сталого розвитку: колективна монографія. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2020. 326 с.

2. Литовченко С. В. Психолого-педагогічний супровід навчання осіб з порушеннями слуху у Вищих навчальних закладах (організаційний аспект). Університет «Україна». *Актуальні проблеми навчання і виховання людей з особливими потребами*. 2008. № 5(7). С. 400-410.

3. Вища освіта жестовою мовою: яким має стати простір рівних можливостей для глухих та слабкочуючих?: Факультет наук про здоров'я. УКУ. URL: <https://health.ucu.edu.ua/news/vyshha-osvita-movoyu-zhestiv-yakym-maye-staty-prostir-rivnyh-mozhlyvostej-dlya-gluhyh-ta-slabkochuyuchyh/> (дата звернення: 24.03.2025).

4. Інклюзивний театр: столична оперета адаптувала три вистави для людей із порушенням слуху та зору: Редакція «ТиКиїв». URL: <https://tykyiv.com/mistECKij/inkliuzivnii-teatr-stolichna-opereta-adaptuvala-tri-vistavi-dlia-liudei-z-porushenniam-slukhu-ta-zoru/> (дата звернення: 25.03.2025).

5. І. М. Брушневська, В. В. Колодяжна, О. М. Галапчук-Тарнавська. Інклюзивні практики для працівників культури: метод. посіб. Луцьк: Вежа-Друк, 2020. 272 с.

6. Орф-підхід з людьми з інвалідністю. Теорія і практика. Інклюзія в мистецькій освіті. URL: <https://orffcourse.org.ua/lections/1> (дата звернення: 25.03.2025).

7. Довідник безбар'єрності. URL: <https://bf.in.ua/invalidnist/liudyna-z-porushenniam-slukhu/> (дата звернення: 18.03.2025).

8. Адамюк Н. Б. Стратегії внутрішньофахової співпраці перекладачів жестової мови в закладах вищої освіти. *Вища школа. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. № 69. С. 8-14.

ЛИСЕНКО Ізабела,
викладач кафедри естрадного співу факультету
музичного мистецтва КМАЕЦМ.

ВПЛИВ ШКОЛИ BEL CANTO НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Bel canto (італ. bel canto, belcanto, букв. – прекрасний спів) – блискучий легкий та витончений стиль співу, характерний для італійського вокального мистецтва середини XVII – першої половини XIX століття. Bel canto вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом – бездоганна кантілена, філіровка, віртуозна колоратура, емоційна насиченість красивим співоцьким тоном.

Для bel canto характерні краса та пластичність вокалізації, легкість, гнучкість та свобода співу, плавність переходів від звуку до звуку, витонченість та віртуозна майстерність виконання. Ці специфічні риси, що притаманні італійській вокальній школі на всіх етапах її розвитку, пов'язані зі звуковим колоритом та особливостями структури італійської мови, а також з народно-пісенними традиціями. Зберігаючи свою художньо-естетичну основу, bel canto збагачувалося новими виконавськими прийомами. Слід зазначити, що розвиток школи bel canto проходив кількома етапами: зародження італійської опери; творчість К. Монтеверді; розквіт «неаполітанської школи» (А. Скарлатті); період творчої діяльності В. Белліні та Г. Доніцетті, який дістав назву «класичне бельканто»; творчість Дж. Верді; верістська школа.

В першій половині XIX століття класичний стиль *bel canto* еволюціонує в зв'язку зі зміною кожного компоненту. Зміни спочатку торкнулися технології сольного співу, що одразу ж призвели до перебудови музично-естетичного стилю, почалась подальша довершеність класифікації співочих голосів в залежності від драматургії та появою нових вокальних амплуа. Зміни в технології сольного співу, теорії і методах навчання на практиці оперного виконавства сприяли виявленню нових можливостей в області художньої виразності, сценічної дії, розвитку емоційно-психологічної і драматичної, трагедійної сфери оперного мистецтва.

Складний еволюційний процес торкнувся творчості найкрупніших західноєвропейських композиторів: Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Мейєрбера, а пізніше – Дж. Верді та Р. Вагнера. Перетворення класичного *bel canto* завершилося в другій половині століття з появою національних оперно-вокальних шкіл.

Наступним етапом є виявлення наслідків такого впливу на українське вокальне мистецтво. Яскравим представником *bel canto* був Анатолій Солов'яненко, народний артист України, лауреат Ленінської та Шевченківської премій [1].

Він був одним з небагатьох українських співаків, таких як Володимир Мишуга, Соломія Крушельницька, Борис Гмиря, Іван Козловський, Євгенія Мірошніченко, завдяки яким світ дізнавався про українську культуру, про незрівнянну красу пісенної творчості українського народу.

Франческо Ламперті виховав блискучу плеяду співаків. Серед них, С. Крувеллі, М. Зембріх, Д. Арто, О. Додонов і натхненний продовжувач педагогічних принципів вчителя Камілло Еверарді.

Камілло Еверарді (1825 - 1899) – відомий співак-баритон і професор співу. Бельгієць за походженням, блискуча кар'єра якого почалася у 1851 р. в Італії.

Еверарді сім років передає принципи бельканто у київському Музичному училищі.

Як чудовий артист, Еверарді був особливо корисним для учнів, що потребували остаточної художньої обробки; він створив цілу плеяду співаків, що працювали як на оперних сценах, так і в різних музичних установах. Він володів виключним педагогічним талантом, і як великий практик свій викладацький метод вивів на поєднанні кращих традицій французької та італійської вокальних шкіл. Ця методика була викладена його учнем Л. Вайнштейном у книзі «Камілло Еверарді та його погляди на вокальне мистецтво», яка вийшла у Києві в 1924 році.

Камілло Еверарді підготував багатьох гідних співаків, що потім стали педагогами і готували молодь у Київській консерваторії (О. Муравйова, В. Цветков та інші).

У свою чергу, О. Муравйова вчила вокальному мистецтву І. Козловського, З. Гайдай, Л. Руденко. Цветков сформував вокальну майстерність чудового співака-педагога Олександра Коробейченка, що розкрив талант Анатолія Солов'яненка [2].

Співаків, що працювали як на оперних сценах, так і в різних музичних установах. Він володів виключним педагогічним талантом, і як великий практик свій викладацький метод вивів на поєднанні кращих традицій французької та італійської вокальних шкіл. Ця методика була викладена його учнем Л. Вайнштейном у книзі «Камілло Еверарді та його погляди на вокальне мистецтво», яка вийшла у Києві в 1924 році.

Камілло Еверарді підготував багатьох гідних співаків, що потім стали педагогами і готували молодь у Київській консерваторії (О. Муравйова, В. Цветков та інші).

У свою чергу, О. Муравйова вчила вокальному мистецтву І. Козловського, З. Гайдай, Л. Руденко. Цветков сформував вокальну

майстерність чудового співака-педагога Олександра Коробейченка, що розкрив талант Анатолія Солов'яненка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Золотий голос України: до 70-річчя від дня народження нар. Артиста України А. Солов'яненка. Музика. 2002. № 6. С.23-27.

2. Терещенко А. Анатолій Солов'яненко: Творчий портрет. Київ: Мистецтво, 1988. 215 с.

*ЛИСЕНКО-КОСТИНА Вікторія,
концертмейстер кафедри хореографії
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ЗБЕРЕЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ НА ЗАНЯТТЯХ З НАРОДНО- СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

В період культурної світової глобалізації для багатьох країн постало завдання збереження та популяризації власної традиційної національної народної культури. В різних країнах світу першочерговими популяризаторами народно-сценічного мистецтва є професійні національні хореографічні колективи: в Україні – Національний заслужений академічний ансамбль танцю імені Павла Вірського, в Польщі – Польський державний ансамбль пісні і танцю «Мазовше» імені Тадеуша Сигетинського, в Молдові – Державний академічний ансамбль «Жок», у Сакартвело – Національний балет «Сухішвілі» і т. д. Наступною ланкою пропагування національної хореографічної культури є заклади передвищої та вищої освіти, аматорські колективи. Об'єднуючим фактором їх діяльності є концертмейстери або оркестрові групи, які супроводжують всі робочі процеси та етапи підготовки

артистів і здобувачів освіти до виступів. Саме в закладах освіти роль концертмейстера набуває більшого значення оскільки він не тільки акомпанує виконавцям, а й виховує та розвиває естетичний смак у здобувачів освіти.

Заняття з народно-сценічного танцю відбуваються у супроводі кнопкового акордеона (баяна). Концертмейстер-акордеоніст може вдало поєднувати як мелодичну, так і гармонічну структуру музичного матеріалу, не дивлячись на те, що кожна національність або регіон має свої характерні тембри та музичні інструменти. Сьогодні музична основа хореографічних творів має особливості використання традиційних інструментів в залежності від форми виступу – фольклорного або народно-сценічного. В українській народній танцювальній музиці, залежно від регіону, в основному використовується склад троїстих музик [1], оркестр народних інструментів, дрімби, деркачі, бубни, бухало, трембіти та різні духові інструменти [2]. В польській фольклорній музиці присутні унікальні музичні інструменти: лігавка, тачка-тріскачка, диявольська скрипка і т. д. [3], однак у сценічних формах звучить симфонічний оркестр, тому в роботі концертмейстера з матеріалом слід акцентувати увагу на метрі та мелодії. Єврейська музика має свій провідний інструментальний склад (кларнет, скрипка, акордеон, іноді цимбали) та вирізняється своєрідним гармонічним колоритом за рахунок використання другого пониженого ступеню. Музика танців країн Балтії в більшості випадків супроводжується хоровим співом, тому концертмейстеру потрібно врахувати більш об'ємну мелодичну насиченість. Танці картвелів як запальні, так і ліричні супроводжуються ударними інструментами, музика завжди емоційно насичена та вимагає вміння імпровізувати в заданій гармонічній прогресії та відтворювати прийоми грузинської гармоніки.

Не слід забувати, що у кожній національності також присутні свої регіональні особливості (розмір, лад, гармонія та метроритм), тому при створенні музичного матеріалу для хореографічної роботи їх слід враховувати. Саме музика надихає педагога-хореографа на створення комбінації, етюду,

концертного номеру. Від якості та професійності виконання музики концертмейстером залежить наскільки здобувачі зможуть зрозуміти характер танцю, мізансцени, національний колорит, емоційну складову та відмінність між музикою різних країн. Очевидно, що точної передачі оригінального музичного супроводу не може відбуватися без оркестрової групи, але навчальним закладам фінансово не вигідно тримати в штаті велику кількість музикантів, тому вся відповідальність переходить на одну людину – концертмейстера. Однак, конструкція сучасного концертного акордеона дає можливість відтворити музику танцю дуже близько до оригіналу.

Діяльність концертмейстера є невід’ємною частиною збереження національних музичних традицій, адже для музичного супроводу використовуються фольклорні зразки традиційної музики, такі як народні пісні, музика з репертуару видатних хореографічних колективів, яка також базується на фольклорних мотивах, хоча має певного автора.

У КМАЕЦМ здобувачі освіти мають змогу ознайомитися з музично-хореографічною культурою різних народів світу під живий акомпанемент. Концертмейстер допомагає доповнити «образ» народності своїм супроводом та насити комбінації екзерсису та етюдні форми національним колоритом.

Таким чином відбувається передача мистецької інформації наступному поколінню, зберігаються, модернізуються та інтерпретуються зразки рідної культури відповідно до вимог часу, розширюється світогляд молоді та набуваються навички аналізувати та шукати спільне і відмінне у різних культурах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Тлумачний словник української мови URL: <https://slovnkyk.ua/index.php?swrd=%D1%82%D1%80%D0%BE%D1%97%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B9> (дата звернення: 18.03.2025).

2. Феномен музично-інструментальної культури українців URL: <https://authenticukraine.com.ua/blog/fenomen-muzicno-instrumentalnoi-kulturi-ukrainciv> (дата звернення: 18.03.2025).

3. 8 найдивніших польських народних музичних інструментів URL: <https://culture.pl/ua/stattia/8-naydyvnishykh-polskykh-narodnykh-muzychnykh-instrumentiv> (дата звернення: 18.03.2025).

ЛИСТОВНИЧА Світлана,

викладач кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

спеціаліст вищої категорії, викладач-методист.

ВПЛИВ ЗАНЯТЬ ВОКАЛОМ НА ПСИХОЕМОЦІЙНИЙ СТАН ЛЮДИНИ

Спів як мистецтво і практика має глибокий зв'язок із емоціями та психікою людини. Здавна йому приписували терапевтичні властивості: у стародавньому Єгипті хорівий спів застосовували для лікування безсоння, а у стародавній Греції філософи Демокріт і Піфагор рекомендували спів як ліки від душевних недуг. Сьогодні вокальне мистецтво є важливою складовою перформативних жанрів (цирк, театр, естрада), і питання про те, як заняття співом впливають на психоемоційний стан, набуває особливого значення. У цих тезах розглянуто науково обґрунтовані дані про вплив вокальних занять на психологічне благополуччя та емоційний стан людини. Доповідь структуровано за розділами: теоретичні основи, результати досліджень, практичні приклади та висновки – і адресована музикантам та широкому колу зацікавлених, у зрозумілій формі пояснюючи наукові факти.

Теоретичний огляд

Фізіологічні та нейробиологічні механізми. Спів активізує ряд фізіологічних процесів, що сприяють покращенню психоемоційного стану. Під час співу задіюється глибоке діафрагмальне дихання, подібне до дихальних вправ йоги, яке активує парасимпатичну нервову систему (через блукаючий нерв) і сприяє розслабленню. Вокалізація стимулює вивільнення так званих «гормонів гарного самопочуття» – ендорфінів (природних знеболювальних) та окситоцину (гормону прихильності та довіри). Ці біохімічні зміни зумовлюють зниження рівня гормону стресу кортизолу та підвищення відчуття спокою і задоволення. Дійсно, нейронаукові дослідження підтверджують, що спів і музика запускають каскад позитивних емоційних реакцій у мозку – від активації центрів винагороди до вивільнення нейромедіаторів допаміну і серотоніну, які покращують настрій та зменшують тривожність.

Емоційна виразність та психологічне розвантаження. Спів є формою емоційної експресії, що дозволяє безпечно «вивільнити» переживання. Виконуючи вокальні вправи чи пісні, людина може пережити та опрацювати власні емоції – радість, смуток, гнів – через художнє вираження, що веде до емоційного полегшення. Спів стимулює ділянки мозку, пов'язані з лімбічною системою (медіальна префронтальна кора та інші структури), яка керує емоціями і настроєм. Таким чином, вокальна діяльність слугує свого роду катарсисом, подібно до арт-терапії: вона може знижувати рівень емоційної напруги і покращувати психоемоційний баланс. Не випадково багато співаків відзначають, що спів «піднімає настрій» або допомагає впоратися з сумом – це має підґрунтя в психології.

Особистісний розвиток і впевненість. Регулярні заняття вокалом пов'язані також із розвитком особистості, що опосередковано впливає на психіку. Оволодіння голосом, вдосконалення техніки співу та успішні виступи підвищують самооцінку і впевненість у собі. Подолання страху сцени і хвилювання через поступове набуття сценічного досвіду є психологічним

тренінгом: співак вчиться керувати тривогою, концентрацією та емоціями під час виступу. У результаті психоемоційна стійкість зростає, що допомагає не лише в мистецьких виступах, але й у повсякденному житті. Вокальні педагоги часто включають елементи психологічної підтримки: дихальні техніки для заспокоєння, методи релаксації перед виходом на сцену тощо. Таким чином, вокальне навчання поєднує фізичну техніку і психологічну підготовку, сприяючи цілісному благополуччю виконавця.

Результати наукових досліджень

Заняття вокалом покращують настрій та зменшують тривогу. Багаторазово зафіксовано, що після співу люди повідомляють про піднесений настрій і зниження рівня тривожності чи напруження. Біохімічні пояснення цього феномену вже було наведено: спів викликає викид ендорфінів та окситоцину, які сприяють відчуттю щастя і спокою. Ці ефекти спостерігаються як у професійних співаків, так і в аматорів. Ба більше, навіть нетривалий сеанс співу покращує емоційний стан.

Окрім тимчасового підвищення настрою, спів може мати довготривалий позитивний вплив на такі показники, як рівень депресивності, тривожності і загального стресу. Зокрема, нещодавнє дослідження серед молоді продемонструвало разючі результати: після тримісячного курсу групового вокального тренінгу у студентів експериментальної групи середній рівень депресивних проявів знизився в 1,45 раза, рівень тривоги – в 1,46 раза, показник стресу – в 1,33 раза порівняно з початковим станом. Окрім цього, було відмічено зменшення показників нейротизму та емоційної відчуженості приблизно на 40–50%. Таким чином, регулярні заняття співом за відносно короткий період здатні суттєво покращити психоемоційний стан молодих людей, знизивши прояви депресії і тривожності. Інші роботи також повідомляють про зв'язок між співом і нижчим рівнем депресивних симптомів. Наприклад, у опитуванні осіб літнього віку, які почали брати уроки вокалу після 40 років, понад 90% зазначили, що спів позитивно вплинув на

їхній психічний стан, покращив настрій і допоміг рідше відчувати депресивні епізоди. Ці люди також відзначили появу нових соціальних контактів і відчуття особистісного зростання завдяки співу, що могло сприяти загальному покращенню самопочуття.

Отже, емпіричні дані підтверджують терапевтичний потенціал вокалу в контексті профілактики і корекції депресивних настроїв.

Приклади практичного застосування

Наукові результати, описані вище, знаходять втілення у конкретних програмах та випадках, коли спів використовується для покращення психоемоційного стану різних груп людей. Розглянемо декілька показових прикладів:

- *Хорові програми для підтримки психічного здоров'я.* В ряді країн впроваджуються спеціальні хори для людей, що мають психічні розлади або перебувають у кризі. Тут використовують вокальні заняття як ефективно доповнення до традиційних методів психотерапії при депресії, тривожних розладах та інших станах.

- *Вокальні ансамблі для людей з неврологічними захворюваннями.* Спів також використовується як реабілітаційний і психоемоційний інструмент при неврологічних проблемах. Яскравий приклад – хорові групи для пацієнтів з хворобою Паркінсона. В одному з досліджень Центру музики і медицини Джонс Гопкінс (США) 32 пацієнти відвідували хор протягом 12 тижнів. Результати показали, що окрім тренування голосу та покращення чіткості мовлення, участь у хорі дала учасникам сильне відчуття спільноти і емоційної підтримки.

Таким чином, вокальні заняття слугують додатковою терапією, що покращує якість життя пацієнтів з хронічними захворюваннями, даючи їм радість творчості та спілкування.

- *Заняття вокалом у зрілому віці.* Не лише молодь отримує користь від співу – приклади людей старшого віку також ілюструють позитивний вплив

вокалу. Дослідження, проведене в Канаді, опитало 72 дорослих, котрі почали брати вокальні уроки після 40 років. Переважна більшість з них відзначила покращення настрою, приплив енергії та впевненості в собі завдяки співу. Цей приклад демонструє, що ніколи не пізно зайнятися співом: вокал позитивно впливає на психіку і в зрілому віці, сприяючи активному довголіттю та особистісному зростанню.

Висновки

На підставі розглянутих теоретичних положень, досліджень і прикладів можна зробити однозначний висновок: заняття вокалом комплексно й позитивно впливають на психоемоційний стан людини. Спів діє одночасно на тілесному рівні (зменшуючи фізіологічні прояви стресу, нормалізуючи дихання та гормональний баланс) і на психологічному рівні (підвищуючи настрій, знижуючи тривожність, даючи вихід емоціям). Регулярний вокал асоціюється з вищим рівнем суб'єктивного благополуччя та якості життя, що підтверджено як опитуваннями співаків, так і експериментальними даними. Важливо, що позитивний ефект проявляється у різних вікових та соціальних груп: від студентів і молодих матерів до літніх людей і пацієнтів з захворюваннями. Це свідчить про універсальність впливу співу на людську психіку.

Для практики перформативних мистецтв (циркового, театрального, естрадного) ці висновки мають прикладне значення. Вокалісти і артисти, усвідомлюючи психологічні переваги співу, можуть цілеспрямовано використовувати вокальні вправи не лише для розвитку голосу, а й як засіб саморегуляції психоемоційного стану.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Музикотерапія. Вокалотерапія. URL: [https://www.kidsoffuture.com.ua/uk/programa-obdaronvana-dytina/courses/muzikoterapiya-vokaloterapiya#:~:text](https://www.kidsoffuture.com.ua/uk/programa-obdaronvana-dytina/courses/muzikoterapiya-vokaloterapiya#:~:text=) (дата звернення: 18.03.2025).

2. Psychobiological Effects of Choral Singing on Affective State, Social Connectedness, and Stress: Influences of Singing Activity and Time Course.
URL: [https://www.frontiersin.org/journals/behavioral-](https://www.frontiersin.org/journals/behavioral-neuroscience/articles/10.3389/fnbeh.2018.00223/full)

[neuroscience/articles/10.3389/fnbeh.2018.00223/full](https://www.frontiersin.org/journals/behavioral-neuroscience/articles/10.3389/fnbeh.2018.00223/full) (дата звернення: 18.03.2025).

3. Exploring the Mental Health Benefits of Music.
URL: [https://www.menningerclinic.org/news-resources/exploring-the-mental-](https://www.menningerclinic.org/news-resources/exploring-the-mental-health-benefits-of-music#:~:text=,solo%20concert%20anywhere%20you%20are)

[health-benefits-of-music#:~:text=,solo%20concert%20anywhere%20you%20are](https://www.menningerclinic.org/news-resources/exploring-the-mental-health-benefits-of-music#:~:text=,solo%20concert%20anywhere%20you%20are)
(дата звернення: 18.03.2025).

4. Group Singing Provides a Good Refrain for the Brain.

URL: <https://www.artsandmindlab.org/group-singing-provides-a-good-refrain-for-the-brain/> (дата звернення: 18.03.2025).

ЛЬВОВА Інесса,

*старший викладач кафедри циркових жанрів факультету
сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ЕФЕКТИВНОГО ВИКЛАДАННЯ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТА «ЦИРКОВА РЕЖИСУРА» В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ЗВО

Режисура як професія у сценічному мистецтві вимагає точних знань і навичок у галузі створення організованої цілісності видовища. Цілісність його визначається емоційно-образним втіленням надзавдання. Різноманітність номерів різних жанрів у постановці театралізованого дійства підпорядковано загальним законам драматургії: кожен оригінальний номер, який розташований у відповідній послідовності по лінії наскрізної дії, повинен розкривати надзавдання загального дійства.

Синтетична природа сценічного мистецтва (театр, цирк, частково сучасний балет та перформативні видовища та шоу) вимагає від режисера-постановника знання всіх його жанрів: музичного, хореографічного, розмовного, вокального, циркового та оригінального. Короткочасність номеру зобов'язує режисера-постановника чітко добирати яскраві та точні виражальні засоби, домагатись стрімкого розвитку дії, вміти концентрувати увагу глядача на ідейній сутності дійства, знаходити яскраві пристосування для виявлення творчої індивідуальності виконавця. Професійні навички режисера-постановника базуються на вмінні будувати сценічний номер за законами драматургії, створювати його за художніми вимогами сучасності та високими ідеями суспільства.

Методологія роботи над дією, як правило, не включає задачі створення номерів, із яких ця дія складається. Цирковий режисер-постановник поєднує уже готові номери сюжетною лінією, єдиною темою, вибудовує наскрізну дію дійства, організовує його темпоритмічну структуру, вирішує завдання музичного, сценографічного, світлового оформлення, тобто перед ним стоїть цілий ряд художніх і організаційних проблем, які вимагають вирішення у програмі в цілому.

Отже, фахівець, який досягає високого мистецтва у своїй діяльності, стає майстром своєї справи. Майстерність у будь-якій професії є головною ідеологією, до якої необхідно прагнути. Майстерність можна визначити як високе мистецтво у будь-якій сфері людської діяльності.

Професійна майстерність виявляється через професійну діяльність режисера і поза нею не існує. Професійна діяльність має три основні складові: доцільність, індивідуально-творчий характер, оптимальність вибору засобів виразності. Отже, майстер своєї справи, фахівець будь-якої галузі людської діяльності чітко уявляє мету своєї справи і, відповідно, творчо добирає засоби її вирішення [1, с. 85-106].

Професійна діяльність циркового режисера-постановника, як майстра сценічного мистецтва, повинна мати відповідну мету, мотиви дієвості, засоби створення, результат, і складається з певних етапів. Складність і специфіка професійної його діяльності полягає в тому, що вона за своєю суттю є діяльністю широкого профілю, і включає чотири взаємопов'язані напрямки, що здійснюються у нерозривній єдності: організаційно-управлінський; соціально-психологічний; психолого-педагогічний художньо-творчий. Кожен з них передбачає практичну, творчу і теоретичну діяльність. Особливість професійної майстерності циркового режисера-постановника полягає, передусім, у її творчому характері і професійно-педагогічному спрямуванні.

Одним із основних факторів, що визначають успішність вивчення мистецтва циркової режисури є методика викладання. Коли йдеться про методику викладання циркової режисури, то науково-педагогічні працівники цієї освітньої компоненти радше мають на увазі уточнення таких питань: правильна й доцільна побудова заняття, навчальна цілеспрямованість у процесі складання теоретичних і практичних занять, послідовність виконання окремих вправ на практичних та індивідуальних заняттях, правила виконання окремих режисерських вправ, найкорисніші засоби їх опанування та ін.

З'ясування всіх цих питань, безумовно, має велике значення для методики викладання циркової режисури, але не можна все зводити до «методики прийомів», практичної рецептури, переліку раціональних засобів викладання, що випробувані на практиці й підтвержені творчим досвідом.

Основним джерелом викладацької майстерності та методичного досвіду є саме життя і практика навчання у ЗВО. Щоденні заняття сприяють виробленню викладачем прийомів, доцільних для його авторської школи і методу та складу здобувачів освіти. Таким чином створюється індивідуальна методика кожного викладача.

Важливі аспекти такої індивідуальної методики полягають у тому, що вона пристосована до конкретних умов і ґрунтується на набутому досвіді. Але

індивідуальна методика має і певні недоліки. Досвідчений викладач-практик, у якого навчаються методичної майстерності його колеги, не завжди обізнаний у теорії, не в змозі обґрунтувати її принципові настанови, довести їх доцільність і тому завжди ризикує тим, що в його роботі можуть виникнути непередбачені проблеми.

Головний недолік індивідуальної методики полягає в тому, що вона виробляється достатньо повільно, через нескінченні пошуки. Молодий викладач-початківець часто помиляється, поки не знайде правильних методів у своїй праці. Усі методики будь-якої освітньої компоненти подібні в тому, що вони в граничній послідовності розглядають принципи, матеріали і методи роботи науково-педагогічного працівника [2, с. 255-260].

Правильне обґрунтування методів і прийомів його роботи – це основне завдання та головний зміст методики. Методика допомагає викладачеві повніше розкрити можливості творчої думки. Але індивідуалізуючи заняття, з'ясовуючи прийоми, які є найефективнішими в конкретному випадку, викладачеві слід оцінити кожен прийом щодо відповідності загальним завданням ЗВО.

Методика викладання циркової режисури має свій особливий матеріал наукового вивчення, що виокремлює її з посеред суміжних дисциплін. Слід відрізнити методику викладання режисури від теорії режисури, що вивчає їх елементи й ті закономірності, які стосуються специфіки цих видів мистецтва. Об'єктом вивчення методики є не мистецтво режисури, а освітній процес з навчання циркової режисури, тобто взаємовідносини науково-педагогічного працівника та здобувача освіти і студентів під час занять з режисури.

Методика є педагогічною дисципліною і базується на загальних положеннях навчання та викладання. Але ототожнювати методику з педагогікою не слід. Методика циркової режисури повинна окремо вивчати освітній процес занять з режисури на першому, другому і старших курсах мистецькому ЗВО; визначати на всіх курсах послідовні етапи вивчення

режисерського мистецтва; прийоми навчально-виховної роботи і типи занять відповідно до вікових особливостей здобувачів освіти, передбачаючи їх розвиток у процесі навчання та виховання; нарешті, визначати систему знань з мистецтва режисури та засоби надання цих знань студентам.

Методика викладання будь-якої освітньої компоненти застосовує в науково-дослідницькій роботі такі прийоми.

Перший – правильно організоване спостереження дослідника в процесі своєї педагогічної практики, коли дослідник-методист сам проводить заняття: він може спрямувати навчальний процес на власний розсуд, поставити його у визначені умови для того, щоб перевірити правильність того, що він пропонує, а потім дійти обґрунтованих висновків. Але таке заняття завжди залежить від ретельно підготовленого, науково організованого методичного експерименту. Вимоги до такого експериментально-дослідницького заняття детально висвітлені в методичній літературі.

Другий прийом – вивчення сучасного досвіду мистецьких ЗВО. Воно може проводитися різними засобами. Для правильної організації та успішності такої роботи необхідно точно визначити, за чим слід спостерігати і що вивчати, якими прийомами можна забезпечити відносну точність висновків.

Третій прийом – вивчення досвіду становлення і розвитку національної та зарубіжної циркових шкіл. Критична оцінка минулого допоможе уточнити принципи сучасної методики режисерського мистецтва, надасть можливості викладачам узяти все цінне з досягнень циркової режисерської школи на всіх етапах її розвитку і застосовувати в сучасній практиці.

Необхідність теоретичного обґрунтування методики режисури у сценічному мистецтві висуває надзвичайно високі вимоги до неї як до освітньої компоненти.

Науково-педагогічний працівник, з одного боку, має бути обізнаним у галузях філософії, історії, основ акторської майстерності, сценографії, сценічної мови, сценічного руху, танцю, психології та педагогіки, а з іншого

боку, має вільно апелювати економічними законами, знати специфіку менеджменту в шоу-бізнесі, знати функції маркетингових дій і їх особливості – тобто специфіка режисури як предмета викладання потребує від викладача широкої ерудиції.

У зв'язку зі значенням кожної із цих наук для теоретичного обґрунтування методики режисерського мистецтва необхідно звернутися до деяких питань. У перспективі режисер має стати носієм незалежної творчої та економічно виваженої поведінки. Одним з основних завдань виховання студентів є виховання тих моральних принципів і переконань, які дозволяють молоді правильно розуміти ставлення людей один до одного й дотримувати тих норм поведінки, що регулюють відносини людей у суспільстві. Виховання на заняттях з режисури не тільки можливе, але й необхідне.

У цирковій системі режисура як освітня компонента є фундаментом професійного виховання майбутнього художнього керівника цирку. З перших кроків навчання у мистецьких ЗВО саме на заняттях з режисури закладається елементарна основа професійної майстерності. Із самого початку навчання здійснюється професійна циркова підготовка студентів, без чого неможливе опанування режисерської техніки.

Заняття з режисури, окрім вивчення матеріалу навчальної програми, є своєрідною художньою гімнастикою, яка систематично розвиває набуті навички, стимулює мислення, психофізичний апарат і весь організм студентів перебувати в постійній професійній готовності, тобто у «творчій формі». Цей стан дозволяє студентам не тільки витримувати великі психічні та фізичні навантаження, а й поступово вдосконалювати режисерську майстерність. Крім того, режисерська робота забезпечує потрібну підготовку всіма засобами сценічної виразності.

Не аналізуючи всієї методології викладання циркової режисури, стисло розглядається лише одна проблема, вирішення якої пов'язане з розробленням і уточненням педагогічних принципів та методичних прийомів виховання

здобувачів-режисерів на першому курсі навчання, який давно вже вважається визначальним етапом режисерської освіти.

Методику виховання здобувачів-режисерів на першому курсі з основної професійної дисципліни «Циркова режисура» слід розглядати так: завданням першого року навчання, згідно з навчальною програмою, є вивчення основ режисури й комплексне опанування елементів акробатики, гімнастики, жонглювання, еквілібристики, хореографії, внутрішньої та зовнішньої техніки актора.

Теорію і практику циркової режисури слід органічно поєднувати з практичними заняттями з майстерності актора. Завданням першого курсу є найповніше виявлення індивідуальності кожного здобувача в усіх аспектах: моральному, творчому та професійному, – які потрібні для того, щоб упродовж років навчання розкрити і підготувати справжнього професіонала. Неприпустимими є уніфікація здобувачів, стирання творчих особливостей особистості.

Водночас із розкриттям індивідуальностей відбувається об'єднання всіх здобувачів курсу навколо загальних ідейних основ, виробляються загальна для всіх естетична платформа, єдині моральні норми розвитку колективу. Протягом першого року занять для кожного здобувача створюються максимально комфортні умови для розкриття індивідуальності, тобто виявлення діапазону режисерського таланту, щоб після закінчення курсу визначити можливість подальшого навчання студента за обраною професією.

Головна навчально-творча проблема першого року – навчання сприйняття (сприймання здобувачем навколишнього життя, мистецтва, літератури в широкому розумінні, сценічної події у вузькопрофесійному сенсі). Сприйняття об'єднує всі інші елементи акторської майстерності та режисури.

Тренування сприйняття починається з першого дня навчання, а вже потім – вивчення інших аспектів. Вправи, етюди, орієнтовані на сприйняття,

можуть бути різноманітними. Велике значення мають вправи з акторської імпровізації, так звана миттєва, імпульсивна імпровізація, коли студент водночас є автором і виконавцем.

Це імпровізація, яка виникає із жесту, сценічної пози, слова, атмосфери, темпоритму тощо. У таких імпровізаціях тренуються в комплексі всі елементи внутрішньої та зовнішньої техніки актора. Також в імпровізаціях досягається ще одна важлива мета першого етапу навчання – здобувач долає страх, відкривається як фізично, так і психологічно [3, с. 116-122].

На наступному етапі здобувачі переходять до роботи над складнішими завданнями, відмінність яких полягає в загостренні запропонованих обставин: теоретично розглядається і практично тренується на елементарному рівні весь комплекс специфічних режисерських засобів вираження. Атмосфера циркового дійства, темпоритм циркової вистави, мізансцени циркового шоу (циркові номери) – усі ці виразні засоби режисера-постановника розглядаються як канали безпосереднього передавання глядачу режисерських емоцій і думки.

Такий підхід до вивчення елементів циркової режисури дозволяє залучити здобувача-режисера (з перших же кроків навчання) для свідомого користування ними за для ідейно-емоційного впливу на глядача. Окрім тренувальних вправ з опанування виразних можливостей режисури, студенти навчаються добирати лаконічні образи для виконавців циркових номерів, для максимального виявлення їх ідейного й емоційно-образного змісту.

Однією з найважливіших проблем першого року циркової режисерської школи є осягнення здобувачами основної аксіоми режисерського мистецтва – діалектичної єдності образу й ідей у цирковій виставі (цирковому номері). На форму контролю – залік, екзамен наприкінці другого семестру, пропонуються постановки парних та групових номерів. Здобувач-режисер виконує свою роботу – цирковий номер за заданою стилістикою або за заданим сюжетом чи літературним твором.

У лекційному циклі протягом першого року навчання систематизуються головні поняття теорії циркової режисури. Таким чином, на початковому етапі навчання одним із найважливіших принципів професійної підготовки молодих людей, котрі прагнуть стати режисерами-постановниками, має бути органічний зв'язок і взаємодія теорії та практики.

У подальшому, на старших курсах, здобувачі повинні опанувати весь складний комплекс побудови циркової вистави, розвинути здатність образного бачення в дії, мізансценах, ритмі, тобто в усіх складових режисерської інтерпретації художньо-ідейного матеріалу. Єдність задуму з його конкретно-художнім втіленням – фахова основа режисури. Процес навчання цієї професії ґрунтується на індивідуальному підході до здобувача.

Режисери цирку – це фахівці ексклюзивної підготовки. Тому Болонська система освіти, що впроваджена нині в мистецьких ЗВО України, потребує подальшої розробки й уточнення навчально-методичної документації зі спеціальності 026 Сценічне мистецтво (навчальних планів, освітніх програм, підручників, посібників тощо).

Безумовно, така форма виховання – це шлях «до створення нових стандартів вищої освіти». Можна сподіватись, що саме вона, в разі творчого підходу до розробки нових методів викладання, надасть змоги майбутнім фахівцям глибше пізнати професійні секрети, здобути ґрунтовні теоретичні знання і практичні навички, а педагогам – стимулювати подальший розвиток наукових та методичних ідей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Львова І. С. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. *АРТ-платФОРМА*, 2021. № 3. С. 85-106.

2. Львова І. С. Роль режисера та продюсера циркового продукту в сучасному українському культурному просторі. *Актуальні тенденції сучасних наукових досліджень*: зб. наук. пр. Мюнхен, Німеччина, 2020. С. 255-260.

3. Шевченко Л. Циркова режисура: роль трюка та манежного образу у створенні циркового номеру (для здобувачів циркових спеціалізацій): навчальний посібник. Вінниця: ТОВ Твори, 2024. 154 с.

4. Shevchenko L. Amateur Circus Studios and their contribution to modern Circus Art today. *Innovative development of science, technology and education I International scientific and practical conference (Vancouver, October 19–21 2023)*. Vancouver, Canada. 2023. P. 377-379.

МАКАРОВА Зоя,

доцент кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доцент, заслужена артистка України.

НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА «ТРЕНАЖ» В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРА ХОРЕОГРАФІЇ

Сучасні вимоги вищої мистецької освіти, зокрема в галузі хореографії, потребують постійного вдосконалення системи підготовки майбутніх фахівців. Тому, в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв, задля покращення підготовки здобувачів за першим (бакалаврським) рівнем вищої освіти, до змісту освітньо-професійної програми «Хореографія» у 2024 році було включено освітній компонент «Тренаж» [1].

Навчальну дисципліну «Тренаж» розроблено для здобувачів освіти І курсу кафедри хореографії КМАЕЦМ відповідно до спеціальності 024 Хореографія, ОПП Хореографія. Метою вивчення навчальної дисципліни

«Тренаж» є підготовка кваліфікованих фахівців в сфері виконавського мистецтва, викладацької, методичної діяльності в галузі початкової, профільної, фахової передвищої мистецької освіти. Завданням курсу є розвиток професійних даних і покращення фізичних можливостей здобувачів освіти і, як наслідок, підвищення ефективності в процесі оволодіння практичними навичками під час опанування інших хореографічних дисциплін [3].

Дисципліна «Тренаж» вивчається впродовж двох семестрів і завершується іспитом. Основу курсу складають вправи партерного тренажу, особливістю яких є виконання рухів сидячи та лежачи на підлозі. Як зазначає О. Таранцева: «Під час роботи на підлозі зникає навантаження на хребет, надмірне напруження м'язів, у результаті вони краще забезпечуються киснем, у них підвищується вміст продуктів обміну речовин. Досягається головна мета партеру чи розтяжки –розслаблення, адже розслаблені м'язи еластичніші, в них рідше виникає біль, отже, вони менше травмуються» [2, с.53].

Програма курсу включає вивчення та опрацювання вправ партерного тренажу різного рівня складності: вправи для розвитку розгорнутості тазостегнового суглоба та зміцненню внутрішніх м'язів стегна, стретч-вправи та вправи для розвитку гнучкості, вправи для зміцнення м'язів спини та черевного пресу, вправи для збільшення амплітуди танцювального кроку тощо. Вправи партерного тренажу сприяють кращому та свідомому контролю м'язового тонусу, розподілу навантаження і, як наслідок, покращують гнучкість суглобів, еластичність м'язів і зв'язок, збільшують силу м'язів.

Відносна простота та повторюваність рухів тренажу, дає можливість віднайти та зміцнити «правильні» м'язи, зрозуміти та усвідомити вимоги та методичні прийоми виконання базових рухів, зокрема екзерсису класичного танцю. Більшість вправ партерного тренажу опрацьовуються у різних положеннях (сидячи, лежачи на спині, на животі, на боку) та з певною варіативністю. Все це дає можливість краще зосередитись на тому, що

потрібно опрацювати та удосконалити: подовження та вирівнювання хребта, посилення розгорнутості тазостегнового суглоба, контроль правильного положення стопи тощо.

Результативність у хореографічному навчанні напряму залежить від фізичних даних студентів. За допомогою комплексу спеціальних вправ можна відкоригувати деякі недоліки постави, розвинути та удосконалити фізичні дані задля успішного опанування майбутньою професією.

Навчальна дисципліна «Тренаж» підвищує ефективність та результативність в процесі оволодіння здобувачами освіти практичними навичками під час опанування таких хореографічних дисциплін як «Теорія та методика викладання класичного танцю», «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю», «Теорія та методика викладання сучасних напрямків хореографії» тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія (нова редакція). URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/opp-horeografiya-bakalavr-2024.pdf> (дата звернення: 07.03.2025).

2. Таранцева О. О. Методологічні принципи проведення партерного тренажу в умовах педагогічного закладу вищої освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 43. Том 3. С. 52-56.

3. Тренаж: робоча програма навчальної дисципліни / Укл. Макарова З. М. Київ: КМАЕЦМ, 2024.

МАЛА Вікторія,
студентка III курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Режисура»
факультету сценічного мистецтва

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського
мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

СПЕЦИФІКА СТВОРЕННЯ РЕЖИСЕРОМ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ ДЛЯ СЦЕНІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ

У сучасному театрі режисер відіграє роль не лише інтерпретатора драматургічного тексту, а й його співавтора або навіть самостійного автора. Такий підхід зумовлений не лише естетичними та художніми чинниками, а й прагненням до створення унікальної вистави, яка відповідатиме концептуальному задуму постановника та враховуватиме специфіку сучасної мови сцени. Власна драматургія – це не просто редагування існуючого тексту, а складний процес адаптації, осмислення та перетворення літературного матеріалу у сценічне дійство, або створення нової п'єси під власне режисерське бачення. Як зазначав видатний театральний реформатор Е. Г. Крег, «справжній режисер мислить не словами, а образами» [2, с. 156], що підкреслює важливість бачення режисером повної картини в створенні своєї роботи. Важливою складовою в роботі з будь-чим що потребує втручання сценічного постановника є драматургія, тому слід класифікувати різні аспекти роботи режисера з текстом :

1. Створення власної режисерської версії на основі п'єси або літературного твору;
2. Написання режисером п'єси для постановки;
3. Створення «режисерського сценарію».

Кожен із напрямів має свої особливості, які визначають методи роботи режисера над текстом.

Створення власної режисерської версії на основі п'єси або літературного твору передбачає адаптацію вже існуючого матеріалу відповідно до концептуального бачення постановника. Це може включати мінімальні зміни або повне перероблення п'єси (зміни в драматургічній структурі, переосмислення персонажів, зміщення акцентів чи навіть експериментальне трактування сюжетних ліній). Такий підхід дозволяє не лише оновити класичний матеріал, а й знайти нові засоби його сценічного втілення.

Написання режисером п'єси для постановки є найскладнішим на нашу думку способом роботи з текстом, оскільки режисер у цьому випадку виступає також і як драматург. Це може бути створення тексту базованого на реальних подіях або вигадана з фантазії. Власний драматургічний текст дозволяє режисеру максимально точно реалізувати свої ідеї, враховуючи сценічну специфіку майбутньої вистави.

Створення «режисерського сценарію» є важливим етапом роботи над виставою, оскільки цей документ містить не лише текст п'єси, а й детальний опис сценічної дії, взаємодії персонажів, музичного та візуального оформлення. Режисерський сценарій є своєрідною картою вистави, що допомагає структурувати матеріал і підготувати його до сценічного втілення.

Кожен із цих підходів визначає специфіку режисерської роботи з текстом та впливає на кінцевий результат – сценічний образ вистави. Драматурги зазвичай при створенні своєї роботи обирають тему, яка має захопити глядача, тобто вплинути на нього вербально. В той час режиссер має доносити до глядача актуальну повістку і свої думки через невербальні методи (сценічну дію, аудіальна та візуальні складові і т.д.). Як зазначав Лесь Курбас, театр має не лише відтворювати дійсність, а й формувати новий спосіб її осмислення [1, с. 48].

Драматургія є ключовим інструментом у створенні сценічного образу. Вона дозволяє виходити за межі традиційного прочитання драматургічних текстів і формувати унікальну театральну мову. У кожного режисера своє бачення матеріалу, один драматургічний матеріал може виглядати кардинально по різному (іноді навіть змінюється жанр та атмосфера). Подальші дослідження можуть бути спрямовані на аналіз впливу режисерської драматургії на сучасний театр, порівняння різних підходів до роботи з текстом у режисерській практиці та дослідження трансформації класичних творів у сучасних постановках.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Курбас Л. Театральні реформи. Харків: Мистецтво, 1998. 220 с.
2. Обертинська А. П. Основи теорії драми та сценарної майстерності. Київ: ДАККіМ, 2002. 132 с.

МАЛИНКА Юлія,

завідувач кафедри гуманітарних дисциплін факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат філософських наук, доцент.

ТОЛЕРАНТНІСТЬ І КУЛЬТУРА: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК У КОНТЕКСТІ ОСВІТИ, МИСТЕЦТВА ТА ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Зміцнення державності, захист національних інтересів держави в умовах глобалізації залежить від свідомості й патріотизму кожного громадянина України. Толерантність є базовим орієнтиром, що сприяє досягненню гармонійного та взаємовигідного співіснування різноманітних груп у сучасному українському суспільстві, однією з найголовніших його соціальних цінностей, що сприяє створенню спільної основи громадянства й національно-державної ідентичності [4, с. 23].

Факторами, які найбільше визначають високий рівень толерантності в громадянському суспільстві, є освіта і культура. Освіта є вирішальним фактором у розвитку толерантності як система широкопрофільного формування знань з історичних підвалин становлення етносів, націй, держав, прав людини і громадянина. Культура формує для освіти певні системні норми життєдіяльності людини та задоволення її різноманітних потреб.

Без високої культури та духовності суспільства, особистості, що поєднують у собі, перш за все, такі якості, як гуманність, толерантність, розуміння найвищої цінності людини, повагу до людей інших держав, націй та рас водночас із самоповагою до себе, до своєї національної приналежності, буде неможливим успіх творення громадянського суспільства в Україні [3, с. 74].

Потрібно відзначити проблеми освіти, культури особистості, толерантності як результату культури та їхній ролі в розвитку суспільства. Освіта та освіченість є самі по собі елементами культури, складовою її частиною. А тому, коли йде мова про вдосконалення чи розвиток національної культури в суспільстві, це завдання буде нездійсненним без державної політики щодо освітньої програми для населення. Для того щоб перебудувати громадянське суспільство, недостатньо вдосконалити лише «живий організм» цього суспільства, необхідно перебудувати свідомість, зокрема щодо розуміння способу власного існування. Крім того, необхідно чітко усвідомлювати як у теорії, так і на практиці, що не всі знання, не всяка освіченість слугують прирощенню культури особистості чи певної людської спільності. Зауважую, що за певних умов «освіченість» окремих людей може призводити до їх духовної, моральної деградації як особистостей.

Неоднозначним є також вплив на розвиток особистості різних сфер знання (наприклад, гуманітарних чи технічних) [2, с. 461].

Слід відзначити, що мистецька освіта виступає не лише засобом розвитку естетичних якостей, а й потужним інструментом виховання гуманізму, взаємоповаги та відкритості до інших.

Ключовими аспектами формування толерантності у мистецькій освіті є по-перше, мистецтво, яке має унікальну здатність транслявати універсальні людські цінності. Через живопис, музику, театр, кіно чи інші форми можна ознайомитися з культурними традиціями різних народів, розвивати здатність розуміти, приймати та поважати інші світогляди. По-друге, навчання мистецтву сприяє емоційному розвитку – емпатії, чутливості до внутрішнього світу іншої людини. Це особливо важливо для формування толерантного ставлення до «Іншого». По-третє, освітній процес у мистецьких закладах може слугувати моделлю демократичного співжиття – у творчих проєктах, дискусіях, спільних виступах і виставках особистості вчать працювати в команді, слухати і бути почутими.

Отже, толерантність – це не лише етична категорія, а й фундаментальна умова розвитку демократичного суспільства. Мистецька освіта, з її здатністю впливати на емоційну сферу особистості, формувати естетичне й моральне бачення світу, може й повинна відігравати провідну роль у цьому процесі.

Посилення ролі толерантності у формуванні позитивних особистісних якостей громадян можливе за умови відповідного аксіологічного спрямування навчального процесу. Сьогодні в Україні проблема аксіологічного спрямування навчального процесу в навчальних закладах є дуже актуальною. Нагальна причина – від змісту і спрямованості навчальних дисциплін, виховного процесу залежить духовна, морально-психологічна культура молоді. Враховуючи сучасний стан особистості, неоднозначний соціокультурний вплив на неї, спрямованість освітянського процесу в Україні має бути націлене на духовне збагачення і творчу діяльність особистості, що

розкриває свої здібності до самореалізації та створення умов для саморозкриття інших людей [1, с. 182].

Звичайно, при визначенні аксіологічної спрямованості навчально-виховного процесу потрібно враховувати як реалії сьогодення, так і прогнозовані перспективи українського суспільства. Саме враховуючи ці чинники, що можуть застосовуватися в процесі навчання, слід визначати пріоритетні цінності. Такими для України, очевидно, мають бути цінності гуманізму, людської гідності, патріотизму, демократизму, соціальної ініціативи та відповідальності, національної самосвідомості, толерантності.

Тому розвиток національної української культури та толерантності як його результату є найважливішою передумовою становлення громадянського суспільства в Україні, оскільки без процесу національно-етнічної та культурної самоідентифікації громадян (перш за все, українців як основної титульної нації), неможливе й становлення громадянського суспільства в Україні. Культура, національно-культурне відродження та виховання в цьому процесі відіграють вирішальну роль. Саме такий підхід має стати критерієм у визначенні культурної політики Української держави, її політичних та культурно-громадських організацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горенко-Баранівська Л. І. Національна культура в розбудові громадянського суспільства в Україні. Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства / за заг. ред. П. П. Кононенка. Київ: Міленіум, 2004. Т. III. С. 176-182.

2. Грабчак К. К. Толерантність як складова українського національного характеру (ціннісний аспект). Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства / гол. редкол. П. П. Кононенко. Київ: Українське агентство інформації та друку «Рада», 2008. Т. XXII. С. 458-469.

3. Громадянське суспільство в Україні за доби глобалізації: ціннісно-нормативне та інституційне забезпечення його розбудови / відп. ред. А. Єрмоленко. Київ, 2007. 318 с.

4. Громадянське суспільство в сучасній Україні: специфіка становлення, тенденції розвитку / уклад.: Рудич Ф. М., Балабан Р. В., Ганжуров Ю. С. та ін.; за заг. ред. Ф. М. Рудича. Київ: Парламентське вид-во, 2006. 412 с.

МАРЧЕНКО Марія,

студентка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Музичне мистецтво»

факультет музичного мистецтва КМАЕЦМ

Науковий керівник: завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства Юлія ПАЛЬЦЕВИЧ.

ЖАНРИ ПІСЕННОЇ ЛІРИКИ ЯК ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

Естрадне музичне мистецтво є частиною національної культури, а отже формується у взаємозв'язку з такими її складовими, як народна творчість, історичний контекст, соціальне середовище. Дослідження витоків української естрадної пісні сприятиме глибшому розумінню її своєрідності, а також унаочнить тяглість пісенної традиції, що розвивається крізь віки, змінюючись і водночас зберігаючи риси сталих властивостей.

Українські дослідники не раз підкреслювали зв'язок української естрадної пісні з національним фольклором. Так, В. Тормахова серед характерних рис фольклору, що вплинули на українську естрадну музику, називає 1) інтонаційно-мотивну, ритмічну різноманітність; 2) багатоголосся (гомофонно-гармонічне, підголоскове і їх змішані типи); 3) ладове розмаїття,

зіставлення окремих ладів, змінність, внутрішньо ладове зміщення; 4) квадратно-симетричні побудови метро-ритміки, різноманітні типи вільних метрів. [4, с. 23-24]. У фокусі її уваги не жанри фольклору, а його окремі музично-виражальні елементи, що були інтегровані в естрадну музику. О. Лазнюк та С. Нефьодов досліджують роль жанру романсу в розвитку музичної культури і його вплив на українську естрадну пісню. Автори, зокрема, як підсумок зазначають, що «романс забезпечив естрадній пісні такі риси, як ліризм, мелодійність, інтимність виконання й гармонійний синтез тексту та музики» [2, с. 341]. Вони також розглядають витoki романсу – поезію, впливи західноєвропейського музичного романтизму й українську народну пісню. «Мелодії українських романсів часто базуються на народних пісенних традиціях, які збагачують жанр національним колоритом» [2, с. 340], «романс часто черпав натхнення з народних пісень, адаптуючи їх для камерного виконання», – стверджують вчені [2, с. 341], але не конкретизують, які саме це пісенні традиції .

Відповідь на це питання знаходимо у статті Л. Черкашиної. Розглядаючи жанрово-інтонаційні джерела української естрадної пісні, дослідниця виокремлює професіональні джерела (солоспів, радянська лірична пісня, джазова імпровізація, шлягер) та фольклорні (сільська пісня – особливо лірична, протяжна; коломийка; побутовий міський романс) [5, с. 129]. Як бачимо, вона розмежовує солоспіви, які створювалися професійними композиторами на вірші поетів, та міський романс, який хоч може мати впливи професійної музики і літератури, відноситься до фольклорних жанрів.

Спробуємо вибудувати ланцюжок пісенних жанрів, що сприяли формуванню української естрадної пісні, зосередившись на жанрах пісенної лірики.

Слово «лірика» походить від назви давньогрецького струнного музичного інструменту ліри, в супроводі якого в античні часи співали або декламували поезію. Відмінність лірики від епосу полягає в тому, що темою обираються не

події, а почуття, переживання та настрої людей. Народнопісенна лірика яка бере свій початок з XVI століття, а формування усіх її основних музичних і тематичних ознак відбулося в XVII столітті [1, с. 154-155]. Фольклорна пісенна лірика на відміну від авторської має більш узагальнений вираз, тексти позбавлені індивідуалізації (наприклад, замість власного імені і прізвища героя – козак), а також насичені великою кількістю побутових деталей.

За формою викладу ліричні пісні поділяються на одноголосні, виконуються сольо (здебільшого змальовуються почуття, які вимагають переживання на самоті, «занурення в себе») та багатоголосні, виконувани гуртовим співом (переживання «на людях», в колективі). Сольні пісні відзначаються більш особистим настроєм та змістом, ніж гуртові [1, с. 155].

Як зазначає А.Іваницький, наспіви одноголосних ліричних пісень мають розвинену, індивідуалізовану мелодіку. На думку вченого, «в ліричному стилі переборено таку якість обрядової мелодики, як формульність», на зміну якій приходить кантилена - «найбільш розвинена форма музичного мислення, досконалий засіб створення індивідуалізованого музично-художнього образу»; кантилена є найновішою у фольклорних жанрах [1, с. 156].

Важливим жанром, який стоїть на перетині народнопісенної та професійної музики, є кант – вокальний жанр, який виник і розвивався упродовж XVI – XVIII століть в Україні. Він виконувався триголосним ансамблем або хором, звучав як правило у церковних та світських заходах; відомі також приклади одноголосного сольного виконання кантів у супроводі гуслів, торбана, бандури. Тексти кантів як правило належать певним авторам (серед яких – видатні діячі того часу, такі як Дмитро Туптало, Єпифаній Славинецький, Стефан Яворський, Іван Величковський, Данило Братковський, Григорій Сковорода), відзначаються різноманітною тематикою: духовні (їх у народній традиції іще називали псальмами), прославні, бенкетні, жартівливі, а також – любовні. Авторами і виконавцями

кантів були студенти, міщани, дрібно-маєткове панство, «мандрівні дяки» (вихованці бурс і колегіумів).

У ХІХ столітті кант втрачає свою популярність, поступаючись місцем пісні-романсу, яка виконувалася сольо або дуетами з інструментальним супроводом (фортепіано або гітари).

Пісня-романс має два різновиди:

– пісні-романси фольклорного складу – це пісні які фольклоризувалися із часом та майже втратили відомості про своїх авторів;

– пісні-романси, в яких риси літературного та музичного твору збереглися, інколи відомі й імена авторів. В цьому різновиді А. Іваницький виділяє п'ять основних стильових груп: псалми-романси (поєднують виконання духовної та любовної лірики), елегійні-старосвітські романси (поєднують в собі риси романсу та елегії), романси на тексти поетів-романтиків (Євгена Гребінки – «Стоїть гора високая», Віктора Забіли – «Пливе човен без весельця», «Гуде вітер вельми в полі» та «Не щебечи соловейку», Михайла Петренка – «Дивлюсь я на небо» та «Взяв би я бандуру», Михайла Старицького – «Ніч яка місячна, зоряна ясна») та пісні на вірші Тараса Шевченка.

Після Жовтневого перевороту 1917 року і встановлення більшовистської влади доля ліричної пісні була складною. Ідеологи Пролеткульту взагалі заперечували лірику доводячи, що у пролетарському мистецтві протипоказано звернення до внутрішнього світу людини, її почуттів, так як душевні переживання й психологія – це відображення буржуазної культури й мистецтва. Пролеткультівці не сприймали надбання прогресивного мистецтва минулого та його зв'язок із фольклором [3, с. 194]. В 1920-ті роки на перший план вийшли революційні і пролетарські пісні маршового складу; поширеним явищем стали переробки (перетекстовки) старих українських пісень – при збереженні мелодії підставлявся новий, більш актуальний у тодішніх умовах

текст. Ця практика поширилася майже на всі фольклорні жанри - на історичні, побутові, колядки, щедрівки, веснянки, а також на пісні про кохання [3, с. 192].

На думку О. Сердюка, «у 30-ті роки автори пісень почали активніше звертатися до фольклорного ліричного джерела <...> У цих піснях були два основні ліричні образи: молодої матері та сповненої квітучого буяння весняної природи» [3, с. 195]. Змальовуючи матір, автори зверталися до жанру колискової з такими характерними рисами ліричної пісенності як поетичність віршів, виразність музичної мови.

У піснях, що з'являлися під час Другої світової війни, ліричні пісенні інтонації, поетичні тексти, близькі до української народно-пісенної лірики, втілювали образ батьківщини. Композитори та поети надихалися також таким давнім жанром лірики, як солдатська пісня, котра в нових умовах набувала рис патріотичної. У цих піснях відбулося органічне поєднання громадянської та особистої лірики [3, с. 196].

У творах української повоєнного часу ліричний первень набув нового втілення у творчій співпраці видатних поетів-піснярів та композиторів: Андрія Малишка і Платона Майбороди, Михайла Ткача, Дмитра Павличка і Олександра Білаша, Дмитра Луценка та Ігоря Шамо, Володимира Верменича та Миколи Сингаївського і багатьох інших.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іваницький А.І. Український музичний фольклор: підручник для вищих учб. закладів. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 3-є вид. доп. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.

2. Лазнюк О. П., Нефедов С. Ю. Вплив жанру романсу на українську естрадну пісню ХХ століття крізь призму соціокультурних змін. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. №4. С.338-343.

3. Сердюк А. В. Українська літературна пісня: історія розвитку жанру. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки.* 2008. № 2. С.189-199.

4. Тормахова В. М. Українська естрадна музика та фольклор: взаємопроникнення та синтез: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 204 с.

5. Черкашина Л. С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді. *Мистецтво та етнос: зб. наук. пр. / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.* Київ: Наукова думка, 1991. С. 126-141.

МЕЛЬНИЧУК Анастасія,

студентка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Акторське мистецтво»

факультету сценічного мистецтва

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ТЕХНІКА ІВАНИ ЧАББАК ЯК ПЕРСПЕКТИВНА МЕТОДИКА ВИХОВАННЯ СУЧАСНОГО АКТОРА

Техніка Івани Чаббак є однією з найперспективніших методик у підготовці сучасних акторів, оскільки поєднує класичні акторські традиції та інноваційні психологічні підходи. В її основі лежить метод активного аналізу та використання власного життєвого досвіду для створення правдивих і глибоких сценічних образів [3, с. 45]. Ця техніка акцентує увагу на психологічному перетворенні актора, дозволяючи йому досягати максимально правдивого образу у виконанні ролей. Важливим аспектом є концепція «сила замість слабкості», що спонукає актора використовувати власні емоційні

переживання як рушійну силу дії персонажа, а не як джерело пасивного страждання.

Перспектива техніки Івани Чаббак як методика виховання українського актора зумовлена трансформацією підходів до акторської майстерності в умовах сучасного театру та кінематографа на українському ринку.

Метод Чаббак активно використовується у Голлівуді та поступово набуває популярності серед українських акторів. Його застосування сприяє підвищенню рівня професійної підготовки та конкурентоспроможності акторів на міжнародній сцені. До прикладу, український актор Артемій Єгоров, відомий за роллю в серіалі «Карпатський рейнджер», активно використовує методику Чаббак. Він, проаналізувавши її працю, активно застосовує отримані знання у своїй роботі. Артемій Єгоров відзначає, що ця техніка допомагає проникати в глибини власної душі, знаходити біль і трансформувати його в емоції на сцені, що робить гру більш переконливою та зворушливою [2].

Техніка Івани Чаббак має в основі 12-ступеневу систему роботи над роллю, що охоплює аналіз сценарію, побудову персонажа, опрацювання емоційних тригерів та фізичних проявів внутрішніх станів. Поглиблене вивчення методики Чаббак передбачає розгляд практичних кейсів застосування цієї техніки в роботі відомих акторів та режисерів у їх проєктах, таких як Шарліз Терон, Гал Гадот, Джим Керрі та багатьох інших голівудських зірок, що дозволяє оцінити її ефективність у реальних умовах.

Техніка Чаббак уже активно впроваджується у навчальні програми багатьох світових театральних шкіл і виявляє значний потенціал для інтеграції в систему підготовки акторів в Україні. Проте, дослідження акторської техніки Івани Чаббак у контексті української мистецької освіти практично відсутні.

На пострадянському просторі дослідження методики Чаббак поки що залишається недостатньо розвиненим, що відкриває нові перспективи для подальших наукових напрацювань. Хоча метод активно використовується в західній індустрії розваг, питання його ефективного застосування у

вітчизняному мистецькому контексті залишається відкритим. Важливим аспектом є також вивчення специфіки інтеграції цього підходу у навчальні програми театральних вузів та його практичного впливу на акторську гру. Методологія Івани Чаббак, що базується на поєднанні класичних принципів акторської гри з сучасними підходами до аналізу тексту та емоційного занурення, може значно підвищити рівень українських виконавців на міжнародній арені [3].

Отже, можна виділити значну перспективність методу Івани Чаббак у вихованні сучасних акторів, особливо в умовах глобалізації та розширення культурного обміну. Ця методика сприяє більш глибокому розкриттю внутрішнього світу персонажа, розвитку емоційної правдивості та створенню переконливих образів. Її адаптація в українському мистецькому просторі може стати важливим кроком у вдосконаленні системи підготовки акторів, розширенні їх творчих можливостей та підвищенні конкурентоспроможності на міжнародній арені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Івана Чаббак: про базис її техніки, українське коріння, батька, біль і силу. URL: <https://yabl.ua/2018/10/09/ivana-chabbak-intervyu> (дата звернення: 31.03.2025).
2. Український Чак Норріс крутіше оригіналу: як Артемій Єгоров став карпатським рейнджером. URL: <https://show-business.znaj.ua/252425-ukrajinskiy-chak-norris-krutishe-originalu-yak-artemiy-yegorov-stav-karpatskim-reyndzherom> (дата звернення: 31.03.2025).
3. Chubbuck I. The Power of the Actor: The Chubbuck Technique. California: Gotham, 2004. 400 p.

МЛАДІНОВСЬКА Єлизавета,

студентка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Акторське мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР: СОЦІАЛЬНІ ЧИННИКИ ТА АРТТЕРАПЕВТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО ГЛЯДАЧА

У всі часи театр мав, має і матиме величезний вплив на життя суспільства: на нашу свідомість, культуру, мислення та уяву. Театр є ефективним інструментом освіти та розширення кругозору, оскільки вистави можуть висвітлювати абсолютно різні теми, які хвилюють суспільство, або навпаки розкривають очі на те, про що люди зазвичай не хочуть думати і говорити.

Вистави дають змогу відірватися від повсякденної рутини і прожити новий емоційний досвід, а безпосереднє залучення глядачів в театральний простір є однією з визначальних рис сучасного мистецтва, що знайшло своє вираження в формуванні імерсивного театру.

На даний момент відбувається значний розвиток імерсивного театру, який являє собою досить нову форму театального мистецтва. Театр, а особливо його імерсивні витоки, в умовах війни став надзвичайно популярним серед людей абсолютно різних вікових категорій, що не може не тішити. Особливо зараз глядач в Україні відчуває потребу у рефлексії та психологічному оновленні, тому і виникає неабиякий попит на вистави з елементами імерсивності, інтерактиву та безпосередньою участю глядача. Окрім того, люди завжди хочуть бути залученими, причетними до чогось «великого», незвичного та нового, що зараз і являє собою імерсивний театр.

Відповідно до попиту зростає й кількість режисерів, які починають експериментувати і вводити імерсивність у свої вистави, або взагалі будувати на імерсивності свій концепт, експериментуючи з формами, взаємодіями, сприйняттям та відчуттями, що призводить до поступових інновацій у сфері культури та світогляді людей.

Імерсивний театр – це один із способів поглибленого вивчення колективної свідомості, соціальні взаємодії і процеси, які відбуваються всередині людини та суспільства. Він має абсолютно надзвичайний вплив на стан людини через свою арт-терапевтичну складову, яка особливо важлива для глядача сучасної України.

На даний момент в Україні продовжує свою діяльність творча команда UZANVATI, які першими почали працювати з імерсивним жанром в українському просторі ще у 2016 році. «Наша місія створювати проєкти, які стають інструментом саморозвитку особистості. Ми хочемо, щоб люди згадували про них як про досліди, які змінили ракурс невеликих звичних речей, а може навіть змінили ціле життя... Ми досліджуємо творчість, людину, простір та смисли.» [3] – зазначають вони про себе.

Поліна Бараніченко - режисерка команди UZANVATI, яка створила першу в Україні імерсивну виставу-променад під назвою «Час», де на київському пішохідному мості збирають 33 глядача, роздавши їм навушники, і лише після цього починається дійство. У своїй статті Євгенія Власенко описує цю виставу так - «люди починають свій маршрут, пересуваючись Києвом, де кожна будівля, лавочка, вітрина трансформується зі звичних архітектурних буденностей у найважливішу, промовисту декорацію; де кожен випадковий перехожий набуває сенсу особисто для тебе» [2]. Вистава «Час» не дарма отримала таку назву, адже вона буквально розповідає і показує українському глядачу як важливо цінувати кожен секнду свого життя. Зокрема, вона терапевтично діє на свідомість людей, створюючи при цьому

цілковите відчуття щастя та релаксації, що в умовах війни є цілковитою необхідністю.

Якщо говорити про театри, які тільки почали вводити імерсивність у свої вистави, то можна відзначити **Національний театр імені Марії Заньковецької** у Львові. Вікторія Бирловська писала, що вистава «Кайдаші», прем'єра якої відбулася в 2024 році, «стала яскравим прикладом інтеграції імерсивних елементів у традиційне театральне мистецтво. Вистава поєднувала сучасну інтерпретацію класичної української літератури із залученням глядачів у дії, що розгортаються не лише на основній сцені, але й в інших приміщеннях театру» [1].

Таким чином можна зазначити, що імерсивний театр має неабияке психотерапевтичне значення для психологічно травмованих та виснажених людей в результаті воєнних дій, адже не можна заперечувати, що саме в умовах війни український театр набув піку своєї популярності, через грандіозний вплив на людську свідомість, тому імерсивність має бути більш інтегровано в нашу культуру. Крім того, імерсивний театр сприяє розвитку нових форм художнього вираження та нарешті розширює межі сприйняття так званого «традиційного» театрального мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бирловська В. Імерсивний театр: революція театрального мистецтва. URL: <https://liroom.com.ua/articles/imersyvnyi-teatr/> (дата звернення: 30.03.2025).
2. Власенко Є. Іммерсивний театр: що це таке і де його знайти в Києві? URL: <https://search.app/Mn17qLUUPXаххрСм6> (дата звернення: 30.03.2025).
3. Uzhavati перша в Україні творча команда, яка працює у жанрі імерсивних проєктів. URL: <https://uzhavati.com.ua/> (дата звернення: 30.03.2025).

*МОВА Людмила,
професор кафедри хореографії,
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
доктор педагогічних наук, професор*

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ХОРЕОГРАФА ЗАСОБАМИ ІНТЕГРАТИВНОЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ

Творчість людини, як явище складне, багатогранне і суперечливе, охоплює чимало сфер її буття. Сьогодні розуміння творчості як відкритої системи, що готова до сприйняття безмежної кількості альтернативних варіантів, стає все актуальнішим.

Безпосередньо творчий процес є сутністю людини, її життєвою умовою та необхідним чинником здійснення її як особистості. Завдяки творчості відбувається сходження людини до вищих щаблів духовності, моральності та свободи, розвиток особистості та культури в цілому. Творчість – це сутність, а не окрема якість [2].

Тоді є необхідність просто дозволити собі бути, обирати і діяти.

Закон еволюції стверджує, що те, що живе – приречене на розвиток, відкритість, самоорганізацію та самовідтворення.

Ще у 2000 році увагу суспільства було спрямовано на важливість розвитку творчих можливостей та формування творчо мислячої особистості в нашій країні. Цьому мала сприяти модель особистісно-орієнтованого навчання, яка «передбачає нову педагогічну етику, визначальною рисою якої є взаєморозуміння, взаємоповага, співробітництво. Ця етика ... зумовлює моделювання життєвих ситуацій, включає спеціально сконструйовані ситуації вибору, авансування успіху, самоаналізу, самооцінки, самопізнання...» [1].

Інтегративна Функціональна Техніка (ІФТ), як універсальна система, формувалась під час тривалої професійної діяльності як психолога, що спирається на методи ТРТ (танцювальне-рухової терапії), ТОТ (тілесно-

орієнтованої терапії) і арттерапії, техніки релаксації й усвідомлення тіла, авторську розробку «Природа тіла в контексті танцю», що спрямована на розвиток тоншого відчуття власних внутрішніх сигналів, імпульсів руху, простору-часу як елементів, що народжують взаємодію (і з собою, і з навколишнім світом), так і танцівниці, перформерки, викладачки технік танцю (realize, імпровізації, LMA&BF).

ІФТ передбачає створення емоційно безпечного простору та увагу Персональному Часу (темпо-ритму) для всіх учасників процесу.

Враховує, що те, як рухається тіло, пов'язано з культурним, політичним і соціальним оточенням, навіть якщо ми цього не усвідомлюємо, і всі наші власні історії мають прояв чи відбиток на рівні тіла.

Спирається на теорію синергетики, яка акцентує увагу на явищах еволюції у відкритих нерівноважних системах, на виникненні порядку із хаосу, явищах самоорганізації (зі своїм міждисциплінарним арсеналом методів та алгоритмів), на закони самоорганізації складних систем та явищ, де самоорганізацію визначають як утворення впорядкованих структур із хаосу.

Також, спирається на теорії множинного інтеректу, травми Леві, полівагальну теорію, дослідження К. Ханнафорд, методи В. Райха, М. Фенднлькрайза, Бл. Еван, А. Лоуена, М. Александера, LMA&BF, Аналіз руху за Дж. Кьостенберг, Бонні Бернстін, Андреа Олсен, роботи К. Юнга, А. Адлера, Я. Морено тощо.

ІФТ спирається на закладену/передбачену природою організацію рухової активності тіла, максимально враховуючи людську «анатомічність» (ритми дихання, рівень уваги на кістки, суглоби, фасційний рівень та стан напруження/тонусу м'язової системи), і має за мету зміну стану тіла (дихання, відчуття ваги, стан рухливості суглобів, мислення) від дизбалансованого/руйнованого стресом або звичним перенапруженням до відчуття цілісності, гармонії, здорової стійкості, як життєве важливої необхідності.

Основними складовими ІФТ є:

1. Робота в партері, яка дозволяє відчувати власну вагу, центрування (усвідомлення і відчуття гравітаційного центру), звільнити м'язи від перенапруження та пригадати/віднайти максимально природну дію суглобів, покращити/оптимізувати їх рухливість. Також, робота в нижньому ярусі дозволяє відчувати підлогу як партнера, і почати досліджувати особистісні патерни спілкування, розвивати знання про власні психоемоційні характеристики, і отримувати додатково відчуття стабільності та підтримки.

2. Робота з фокусом уваги на диханні, його фазах (вдих, видих, пауза) та дослідити особистісні патерни організації взаємодії руху та дихання, як дихання «підтримує» танець і рух. Особливо при змінах ярусів під час руху/танцю та використанні різних частин тіла як опори.

3. Робота з темою простору (кінесферою) та площинами за Р. Лабаном, кола уваги в тілі.

4. Вправи імпровізаційного характеру. Робота з різними рівнями імпровізації, структурована та спонтанна імпровізація (як відгук на музичну пропозицію), дозволяють розширити лексичний матеріал/репертуар та усвідомлювати звичні рухові патерни, як певне обмеження з одного боку, але і одночасно як момент стабільності та знайомої структурованості, краще знати рухову відповідність емоційного забарвлення. Як якість руху в категоріях легкої та сильної ваги, повільного та швидкого часу, зв'язного потоку, фокусу уваги на власний внутрішній простір чи фокус уваги на зовнішній простір (кола уваги),

5. Робота з дієсловами та прикметниками, яка дозволяє поглибити самоусвідомлення та напрацювати/розширити можливості наративу, що безпосередньо пов'язано з усіма рівнями мислення і має вплив на якість та продуктивність творчої самореалізації.

На нашу думку розвиток творчості залежить від ступеня емоційного розвантаження (що передбачає тілесне усвідомлення), розширення свідомості,

вміння бути в контакті з собою, особливо на рівні тіла, під час взаємодії із зовнішнім середовищем. Синергетика пропонує досвід осмислення цілісності творчості як єдності події та нелінійного синергетичного процесу. Тобто, це має відмінність від звичної практики причинно-наслідкових зв'язків та класичного розуміння, згідно з яким творчий процес постає як діяльність людини, що спрямована на створення якісно нових, невідомих раніше духовних або матеріальних цінностей, і характеризує людину як активно перетворювального діяльнісного суб'єкта. Але варіативність творчої самореалізації також передбачає кожної миті вибір, а також прояв в дії з не дії. Тому, здатність до формування цілісної картини світу, виходячи із позиції усвідомлення власної унікальності, але водночас розуміння, що ми всі рівноцінні частини одного цілого (як і цілісність тілесна), відповідність творчості тотожності буття та мислення, враховуючи множинність інтелекту, є визначальним завданням сучасної системи освіти та формування митців, і саме хореографів.

Отже, ІФТ, як певний процес, як тілесно-чуттєво-просторове переживання, інтегроване у контекст соціальних зав'язків, може бути можливістю формування творчої особистості хореографа.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Концепція 12-річної загальної середньої освіти. *Інформац. збірник МОН України*. 2000. № 21. С. 14–25.
2. Твердовська О. Розвиток творчої особистості в контексті сучасної освіти. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*. 2014. Вип. 2. С. 123–128.

*МУРАВИЦЬКА Світлана,
старший викладач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
доктор філософії з музичного мистецтва*

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ ВИДІВ

Академічну і позаакадемічну музику неможливо повноцінно розглядати, якщо один з компонентів є недостатньо осмислений в науковому полі. У вокальному мистецтві найбільш вивченим на сьогодні є академічне вокальне мистецтво, що має різні педагогічні школи, специфіка яких розкривається в посібниках з вокального мистецтва і в численних наукових працях. Менше уваги приділено в теоретичному, в історичному і практичному аспектах позаакадемічним видам вокалу, які саме в силу позаакадемічності меншою мірою піддаються уніфікації. На сьогодні серед позаакадемічних видів естрадний вокал, в силу його популярності, більш вивчений, але передусім поза межами України.

Для аналізу специфіки естрадного вокального виконавства розглянемо класифікацію вокального мистецтва. Воно розділяється на чотири види – народний, старовинний, академічний та естрадний, кожен з яких відповідно до завдань оперує власними засобами виразності. Три з них є найбільш поширені в українському культурному просторі.

Народний вид вокалу відноситься до позаакадемічної музичної традиції. Він відтворює вокальну практику того чи іншого народу і в цьому контексті його принципи є одночасно унікальними та універсальними. Можна відрізнити європейську фольклорну традицію від далекосхідної, африканську від індійської завдяки унікальності мелосу, мелізматики та вокальних прийомів. Він має єдині риси, а саме «білий» звук або «горловий» звук, які чітко вказують на позаакадемічну музичну естетику. Сьогодні в композиторській практиці – академічній та позаакадемічній – широко

використовується народний вид вокалу, який поєднується з академічним або естрадним.

Академічна вокал відзначається універсалізмом, артисти з академічною освітою віртуозно виконують твори світової класики. Цей вид вокалу в літературі називають «еталонним», говорять також про національні школи академічного вокалу, однак вони скоріше доповнюють одна одну, ніж протиставляються. Академічний вокал передбачає формування звуку у високій позиції, співак повинен мати потужний голос з широким діапазоном для озвучення великих приміщень. Дослідниця Н. Дрожжина зауважує, що «академічний (оперний, концертно-камерний) співак як остаточний звуковий результат використовує резонанс, створений акустикою того приміщення, де на даний момент відбувається виконання». Тому «наявність у приміщенні відповідного акустичного зв'язку має таке величезне значення для академічного співака» [1, с. 159-160]. Вокальна майстерність артиста проявляється у досконалому володінні голосовою технікою, створюючи розмаїття художніх образів.

У ХХ столітті в процесі розвитку науково-технічного прогресу вокальне виконавство зазнало трансформацій розширивши можливості вокаліста, виокремивши ще один вид вокалу – естрадний.

Поява звукопідсилювальної апаратури стимулювала еволюційні зміни у акустичних умовах роботи вокаліста. В естрадному співі «використовується звукопідсилювальна техніка, тому співак використовує тільки свій внутрішній резонанс, в цьому разі акустика приміщення не така важлива умова (тим паче, що сьогодні естрадні концерти проходять на величезних майданчиках як, наприклад, Палаці спорту, кіноконцертні зали, стадіони і т. п.). <...> Оскільки якість зовнішнього резонансу регулюється штучними параметрами технічних пристосувань, що використовуються, голос естрадного співака мусить мати максимум обертонів уже на виході з голосового апарату» [1, с. 160].

Естрадний вокал є найбільш сучасний вид спрямований на виконання музики різних напрямів та стилів. При цьому розмаїтті вони мають єдине коріння, пов'язане зі звукоформуванням в умовах роботи з звукопідсилювальною апаратурою та використанням сучасної голосової техніки. Естрадознавець Т. Самая зазначає, «специфіка естрадного вокалу полягає у формуванні унікального саунду – багатогранного визначення своєрідних характеристик і індивідуальності звучання стилю, напрямку, гурту, голосової тембрації вокаліста, що відділяє його від народного та академічного видів» [2, с. 160]. Через аудіальну зміну звукового контролю завдяки використанню звукопідсилювальної апаратури формування звуку в естрадному виконавстві відбувається у мовленнєвій позиції, відмінної від високої в академічному співі.

Спільними виконавськими вимогами і естрадного, і академічного вокалу залишаються: діапазон та вирівнювання регістрів, вокальне дихання, артикуляція, робота резонаторів, деякі вокальні прийоми. Однак нові акустичні умови сформували нову вокальну (естрадну) естетику через корекцію вокальної позиції та необхідність у оновленій голосовій техніці (вокальні прийоми та ефекти). На думку Н. Дрожжиної, естрадний співак – це не просто виконавець, а свого роду симбіотична система, де «людина – електроакустичний тракт, де мікрофон і електро-акустична система звукопідсилення з приладами обробки звуку є «продовженням» голосового апарату виконавця. Робота співака з мікрофоном у процесі еволюції вокального мистецтва естради від простого звукопідсилення зросла до використання цілого арсеналу специфічних прийомів, відкривши можливості для таких елементів вокальної техніки, які без звукопідсилення були просто неможливі» [1, с. 228-229].

Отже, виконавська естетика поповнилась вокальними прийомами і голосовими ефектами, які стали інструментарієм сучасного вокаліста для

інтерпретації творів будь-якого вокального напрямку. Зміни простимулювали появу нових вокальних стилів, жанрів, течій у світовій і українській музиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
2. Самая Т. В. Сучасне вокальне виконавство: типологія та характеристика. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 158-160.

НОСЕНКО Олексій,

викладач кафедри звукорежисури

Київського національного університету культури і мистецтв,

здобувач ступеня доктора філософії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

член спілки звукорежисерів України

МУЗИЧНЕ ІНТОНУВАННЯ В УМОВАХ ІМЕРСИВНИХ АУДІОФОРМАТІВ

В контексті звукорежисури проблематика музичного інтонування вкрай рідко розглядається як в науковому полі, так і в неформальному колі спілкування фахівців галузі. Ще рідше можна зустріти ґрунтовні наукові дослідження музичного інтонування в контексті імерсивних аудіоформатів. Проте, чи не кожен звукорежисер під час студійної роботи стикається із задачею вирішення вибору та фіксації якомога точного і правильного інтонування виконавцем. Як відомо, діяльність звукорежисера часто пов'язують лише з вибором та налаштуванням технічної складової процесу

звукозапису. Однак, в реальному житті фахівці звукозапису мають володіти високими комунікативними навичками, витонченим музичним смаком та вмінням прочитання музичного тексту на рівні композитора. Окрім того, техніка та технології звукозапису спрощують і покращують процес фіксації музичної інтерпретації, а вдало обраний формат аудіо для реалізації твору позитивно впливає на комунікацію автора зі слухачем та ще більше занурює його в зміст твору. І тут саме сучасні просторові (імерсивні), формати запису й відтворення аудіо дають можливість вивести як рецепцію, так і фіксацію музичного інтонування на якісно інший рівень.

Поняття інтерпретації достатньо широко аналізується і досліджується в наукових працях, в закладах вищої освіти є окремі дисципліни для вивчення та опанування. Наприклад, в своїй роботі науковець Яницький дає наступні висновки щодо інтонування та інтонації: «...» інтонування» являє собою ту сутність музичного співтворчого процесу, властивого як композиторській, так і виконавській інтерпретації. Сама ж інтонація є результатом творчого процесу як руху від довершених слухових (інтонаційних) уявлень, пошуків, становлень до музичної цілісності, що створилася у вигляді конкретної музичної форми.» [2, с. 445]. В розрізі цього, так як звукорежисер є невід'ємною складовою процесу фіксації музичної інтерпретації, він також є повноцінним повноправним учасником такого співтворчого процесу та має чітко усвідомлювати, розуміти та чути саме те єдине і правильне інтонування. Тому сучасні професійні саунд інженери все частіше залучають до процесу звукозапису імерсивні технології в форматі Dolby Atmos. Адже такий просторовий формат дозволяє якомога краще підкреслити особливості інтонування в певних акустичних умовах.

Доречність використання імерсивних технологій зумовлене можливістю точного фіксування взаємодії звуку з акустичними властивостями певного простору. Мова йде про реверберацію в приміщенні під час виконання та спроможність імерсивного формату аудіо до максимального занурення

реципієнта в конкретно взятий простір. В цьому контексті слід підкреслити взаємозв'язок особливостей складових музичного твору з особливостями архітектури, де виконується цей твір. Дослідниця Бурку Ольген в своїй статті «Архітектура як музика: приклад Бйорк» знаходить такі зв'язки: «Окрім формалізму музичного мистецтва, схожість таких понять, як ритм, темп, порядок та композиція, з архітектурою також сприяє інтеграції та співпраці двох дисциплін.» [3, с. 17]. Думка науковиці підтверджує доцільність долучення імерсивних технологій в процес фіксації взаємодії музики й архітектури, а також у відтворення аудіо.

Під час звукозапису музичне інтонування виконавця стає ключовим елементом у створенні цілісного звукового ландшафту та звукового образу композиції. Поєднуючи музичний аналіз, архітектуру приміщення та технічні можливості імерсивних технологій, звукорежисер запису підкреслює інтонаційні нюанси у виконанні, що посилюють емоційний посил та художній задум твору. Таке посилення за допомогою просторового формату аудіо в свою чергу відкриває шлях реципієнту до нових вражень та глибшого занурення в атмосферу музичного твору, де інтонування більш деталізоване у порівнянні з класичними стереоформатами.

В контексті музичного мистецтва і музичного інтонування зокрема, імерсивні аудіо технології набули ширшого застосування відносно не так давно, у порівнянні з індустрією кіно виробництва. Однак нове покоління саундпродюсерів змогло переосмислити необхідність презентації музики в форматах, адаптованих до вимог сучасного слухача. Саме активні колаборації саундпродюсерів, митців та звукорежисерів стали рушієм до новації у звучанні музичного контенту. Серед українських науковців діяльність саундпродюсера та його вплив на звучання музики вже проводяться активні дослідження. Так в роботі «Звукорежисер і саундпродюсер: тлумачення та різниця» Надія Бондарець підкреслює своїм тлумаченням поняття роль саундпродюсера в звучанні музичного твору: «Саундпродюсер - це фахівець,

який працює над задумом, створенням, відтворенням і аналізом саунду. Саундпродюсер інтегрує саунд в проєкт, виконавця чи образ.» [1, с. 41].

Окрім всього слід також зазначити той факт, що як і у кіно, так і в музичному мистецтві інтеграція імерсивних технологій не завжди може бути виправданим вибором митця, звукорежисера або саундпродюсера. Вибір формату аудіо для твору часто диктується жанром, його тенденціями та традиціями. На сьогоднішній день музика в Dolby Atmos найчастіше зустрічається в жанрах класичної музики, поп і рок. Якщо для поп або рок музики релізи в просторових форматах це швидше дань модним тенденціям в гонитві за увагу слухачів, то для академічної музики, де кришталеве чисте, ідеальне інтонування є показником вищого класу, просторове аудіо стає вже промисловим стандартом у світі. Доцільність, як припущення, інтеграції імерсивних технологій в жанрі джазової музики може бути обумовлене можливістю підкреслити мікроінтонаційні відхилення під час виконання, що найбільше цінується шанувальниками такої музики.

Отже музичне інтонування виступає ключовим елементом не лише виконавського мистецтва, а й сучасного саундпродюсування. Звукорежисер у студійній роботі стає активним співтворцем музичного тексту, відповідальним за точну фіксацію емоційних і стилістичних інтонацій твору. Імерсивні аудіотехнології, зокрема формат Dolby Atmos, відкривають нові горизонти для поглибленої передачі мікроінтонацій, збереження зв'язку з архітектурним простором та формування ефекту присутності, що значно збагачує слуховий досвід слухача. Особливої ваги ці інструменти набувають у записі академічної музики, де якісний рівень інтонування критично важливий.

З огляду на зростаючу роль технологій, професія саундпродюсера передбачає не лише технічні навички, а й гнучке жанрове мислення, естетичну чутливість і стратегічне бачення. Саундпродюсер приймає рішення щодо оптимального формату звучання твору, адаптуючи музичний матеріал до запитів аудиторії та можливостей сучасного медіа-простору. Таким чином,

інтонування як художній і технологічний феномен посідає центральне місце в процесі створення якісного й емоційно переконливого саунду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондарець Н. Л. Звукорежисер і саундпродюсер: тлумачення та різниця. *Мистецтвознавство. Культурологія. Медіапедагогіка*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 18 жовтня 2023 р.). Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2023. Ч. I. С. 39-42.
2. Яницький Т. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової*. 2012. № 16. С. 442-452.
3. Ölgen B. Architecture as Music: Björk Example. *Journal of Strategic Research in Social Science*. 2019. №5(3). P. 15-22.

ОЛАРУ Наталія,

студентка I курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Вокальне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри музично-теоретичних дисциплін факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України, відмінник освіти України

Ганна ОВЧАРЕНКО.

МУЗИЧНА БУКОВИНА ХІХ СТОЛІТТЯ

Ще на початку ХІХ століття Чернівці були глухим провінціальним містечком. Правителі австрійської «клаптикової імперії» Габсбургів менше за все дбали про розвиток культури поневоленого краю. Влада зовсім не цікавилась мистецтвом корінних національностей, вона всіляко насаджувала

німецьку культуру, намагаючись з її допомогою якомога швидше перетворити населення краю на своїх покірних слуг. Ні в Чернівцях, ні тим більше в інших буковинських містах не існувало тоді ні мистецьких колективів, ні відповідних приміщень, де могли б виступати заїжджі митці. Отож навіть маєтні меломани і ті змушені були задовольнятися так званім домашнім музикуванням [2].

Розвиток музичного мистецтва почався на Буковині тільки в 30-ті роки. У 1830 році в Чернівцях з'явився перший учитель співу і гри на фортепіано. Це був віденський професор Грейнер, якого запросив на посаду домашнього вчителя барон Євдоксіус Гормузакі. До речі, в маєтку барона в цей період давала уроки музики і сестра видатного французького письменника Віктора Гюго - мадам де Гює. Наймають домашніх учителів музики й інші заможні родини. Барон Апостоло Петріно у 1836 році запрошує до себе у Вашківці Карла Кеніга з Австрії, щоб навчив його дітей музичної грамоти. Потім Кеніг потрапив у Садгору до барона Йогана Мустяци, де теж навчав домочадців барона гри на фортепіано. Через деякий час він став учителем музики у Чернівцях і заслужив загальне визнання за добру гру на багатьох інструментах, зокрема смичкових.

Поступово в Чернівцях зосереджується чимало професіональних музикантів: серед них траплялись не лише виконавці, а й теоретики музики. До таких, наприклад, належав чех Франц Пауер. Він учився у Віденській консерваторії, замолоду грав в оркестрі, яким керував геніальний Людвіг ван Бетховен. Перед приїздом у Чернівці Франц Пауер був кларнетистом у Віденському придворному театрі. В той час у музичному світі Буковини добре зарекомендував себе і чернівчанин Йоган Кауфман, відомий і як художник - пейзажист та портретист.

На 30-ті роки ХІХ століття в Чернівцях припадає діяльність таких музикантів, як Кнап, Конопасек, А. Борковський та Й. Ровінський. В їх репертуарі була вже класична музика, зокрема уривки з опер Моцарта та інших видатних композиторів [3].

У 1812 році у Чернівцях з'явився в церкві перший орган. Це стало знаковою подією для розвитку музичного мистецтва Буковини. У католицькій церкві служба супроводжувалась органною музикою у виконанні Йосифа Марека. Згодом у храмі зародився співочий хор.

У 30-х роках XIX століття у місті почали створюватись навчальні заклади. Тож у Чернівці запрошували хороших учителів музики з різних країн. Заможні родини почали наймати професійних музикантів для навчання своїх дітей. Місцеві хороші музиканти стають членами престижних компаній у Чернівцях.

Також у XIX столітті на Буковині виникає перше оперне товариство. Загалом до нього входили представники місцевої знаті, які мали змогу відвідувати Відень і там знайомитись з оперним мистецтвом. Улюблені твори чернівчани привезли на Батьківщину [4].

З 1839 по 1842 році у місті проходили оперні спектаклі. Улюбленцем публіки в цей період стає юрист Карл Ріттер Умлауф фон Франквел, який, маючи добру музичну освіту, володів чудовим баритоном, талантом драматичного актора та різними музичними інструментами.

Загалом у концертних залах звучали твори Гайдна, Моцарта, Бетховена, Ромберга. Чернівці почали, ніби магнітом, приваблювати до себе з різних куточків світу знавців музики, віртуозів та меценатів мистецтва. Вони успішно проводили просвітницьку роботу, прищеплюючи буковинським краям, любов до класичної музики.

У 60-х рр. XIX ст. розпочинається творча діяльність Сидора Воробкевича. Він усе життя провів на Буковині. Був одним з перших культурно-громадських діячів краю, хто вивчав і популяризував мистецтво. Сидір Воробкевич (1836-1903) - видатний подвижник національної культури, який поєднав у собі дар композитора, письменника, фольклориста, педагога, диригента, громадського діяча. Саме багатогранність його рідкісного таланту, своєрідне бачення світу були визначальними в творчих здобутках митця.

З середини XIX століття по всій Буковині масово будували народні доми

(бібліотеки) і музичні школи на зібрані громадою пожертви простих буковинців, які важко працювали, але хотіли, щоб їхні діти були освічені, вміли читати, грати на різних музичних інструментах.

У кінці XIX століття при восьми християнських храмах Буковини, у великій синагозі в Чернівцях (тепер це кінотеатр «Чернівці»), де співав Й. Шмідт, були хори, якими керували диригенти - професійні музиканти, і звучали хоральні твори світових композиторів. Загалом із середини XIX століття Чернівці стають знаним і відомим в Європі музичним центром. Тут виконуються твори Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена.

Слава про Чернівці, як про музичне місто, обумовила приїзд сюди на гастролі багатьох віртуозів, зокрема Ференца Ліста з двома концертами в 1847 році [1]. У 1859-му в Чернівцях було засноване музичне товариство Chernowitzer Gesangverein, у 1862 засновано філармонію, а на початку XX століття - музичну школу імені Миколи Лисенка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будна Н. Невідома Буковина: як і коли Ференц Ліст виступав у Чернівцях. Електронний портал газети «Молодий буковинець». URL: https://molbuk.ua/chernovtsy_news/194523-nevidomabukovyna-yak-i-koly-ferenc-list-vystupav-u-chernivcyakh.html (дата звернення: 26.03.2025).
2. Буковина. Історичний нарис. Чернівці. 1998. 413 с.
3. Буковина. Визначні постаті: 1774-1918 (Бібліографічний довідник) / Автор-упор. О.М. Павлюк. Чернівці: Золоті литаври, 2000. 252 с.
4. Норст А. Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині 1862-1902 рр. Чернівці: «Видавництво-21», 2021. 222 с.

ОРЕЛ Дмитро,

*старший викладач кафедри циркових жанрів
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
майстер спорту України зі спортивної гімнастики*

АНАЛІЗ ВИКОНАННЯ ТРЮКІВ РАМКИ (ЛОВІТОРКИ) ПОВІТРЯНОГО ПОЛЬОТУ В СУЧАСНОМУ ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Повітряний політ (рамка), в народі називають «Гіморойка». Така назва тому, що дійсно дуже важко: все навантаження йде на поясницю та ноги. Але насправді і плечі, і лікті теж отримують немалу кількість навантаження. У професійному напрямку ми називаємо (ловіторка), а себе ловітором. Пояснюється це тим, що ми ловимо людей, які летять з іншої ловіторка. Але ми і кидаємо, тож кинув – зловив.

Для наших літаючих партнерів, при заході на платформу, йде команда (рамка, або міст).

Авторська ловіторка складається з основного металевого каркасу, висотою 5–7 метрів. На верхньому рівні є лапки, на яких стоїмо ми, ловітори, пристебнуті на поясі ременем дуже міцним, на карабіні, які витримують навантаження на розрив 2–2,5 тони. На рівні наших ліктів є дві невеликі платформи, одна з правої сторони, інша з лівої. На них і стоять наші партнери, ми їх називаємо «флаєри», з англійської мови це літати або літаючі [2, с. 159-163].

Є два види наших ловіторів, ще ми називаємо (рамка) – одинарна, та подвійна, тобто дзеркальна.

Отже, зап'ястя замотані спеціальним бинтом для того, щоб, коли руки мокріють, ми використовували спеціальну суміш в кубиках (магнезія), склад крейди з іншими добавками. Вона нам допомагає під час виконання трюків.

В авторській цирковій репрезентації (Акт) «Повітряного польоту» під назвою «Парадіз». Шоу Цирку Дю Солей, літають красуні дівчата. Це переважно гімнастки зі збірних команд різних країн.

Знов повертаємось до ловіторок. Рамки стоять на підлозі, зафіксовані тросами з потужним натягненням. Також і в підвісному стані на верхній підвісці. Внизу натягнута сітка страхуюча, але в неї краще не падати, бо і там можливо отримати велике пошкодження.

Базові вправи – це качі. Проаналізуємо специфіку та принцип. Ловітор стоїть на рамці з поставленим ширше плечей ногами. Флаєр стоїть на платформі лицем до ловітора і подає руки, ловітор протягує свої руки, бере руки флаєра за зап'ястя там, де намотані бинти. За тим ловітор дає команду «ап», і Флаєр невеликим стрибком заходить з платформи і йде в кач між ногами ловітора, при цьому розтягуючи і себе, і партнера під рамкою, а при виході на верх дає темп для кидка.

Виконавці розминаються качками. Виконання трюків починається точно так як і кач, з платформи. Трюкові фаворити для виконавця – це відліт-переліт на подвійній рамці від одного партнера до іншого [4, с. 61-66].

Флаєр стоїть позаду ловітора на штамберті, це поперечна труба, подає руки ніби для стійки на руках, слухає команду ловітора, заходить в кач, максимально протягує ловітора під рамкою, у цей час ловітор чекає, поки Флаєр природно не почне виходити на верх, за тим ловітор розганяє кач флаєра, той вилітає рівно над головою ловітора, ногами вверх закріплює плечі і руки, як палиця, а ловітор дає поштовх у руки. У цей момент Флаєр відривається від рук, летить на іншу сторону, інший ловітор виставляє руки і ловить, а той, що кидав, застрибує на штамберт, сідає і чекає, поки вони знайдуть на платформу або почнуть інший трюк до іншого партнера навпроти.

Подвійне сальто з рук у руки в одного партнера також виконується як звичайний кач з мосту, за тим йде вихід на верх, Флаєр групується, тобто підтягує руками до грудей свої ноги, зігнуті у колінах, викручує сальто і в

повітрі відкривається, даючи руки ловітору й дивлячись на нього відкритою головою.

Важлива деталь у професії «Повітряного польоту» – завжди давати руки, протягувати до ловітора в будь-якому випадку і завжди дивитися на нього. Це залог успіху і чітке виконання техніки.

Професійна робота залежить 50/50 від флаєра і ловітора, та коли бувають помилки, то ловітора викладається на всі 100 відсотків, щоб впіймати флаєра.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kashevarov V., Oryol D. Sharykov D. Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Kyiv: Department of Circus Genres, Faculty of Performing of Arts КМАСРА, 2021. 153 p.

2. Орел Д. В. Циркові апарати та реквізит в контексті професійної підготовки студентів бакалаврату ОПІ Циркові жанри. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі*: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (Бердянськ, 17-18 листопада 2022 р.). Бердянськ: БДПУ, 2022. С. 159-163.

3. Orel D. Systematic training of professional circus artists (acrobats-voltigers and air gymnasts on the corde-de-pénil) in the institution of higher education of art sphere. Київ. АРТ-платФОРМА, КМАЕЦМ, 2020. № 1. Р. 126-140.

4. Кашеваров В., Орел Д., Шариков Д. Повітряна гімнастика (корд-де-парель, повітрян пілон, повітряна рамка, полотна, кільце, ремені, бамбук, трапеція). Спеціалізація за жанрами: циркова гімнастика: навч. посіб. Вінниця, ТОВ Нілан-ЛТД. 2024. 164 с.

ОРЕЛ Анна,

студентка II курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Циркові жанри»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ.

ВИДИ АКРОБАТИЧНИХ ВПРАВ, ФОРМИ ЇХ КООПЕРАЦІЇ ТА МЕТОДИ НАВЧАННЯ

Діапазон акробатичних вправ дуже різноманітний за складністю і типами виконання. Найпростіші з них доступні для людей різного віку та рівня підготовки, а для освоєння деяких складних вправ може не вистачити навіть кількох років тренувань.

Акробатика включає такі види:

- стрибова акробатика;
- силова акробатика;
- ексцентрична акробатика;
- акробатика з реквізитом.

Кожен з цих жанрів включає індивідуальні, парні та групові вправи. Розглянемо особливості парної силової акробатики [1, с. 42-50].

Парна акробатика передбачає взаємодію двох спортсменів, які виконують різноманітні силові та балансуєчі елементи. У процесі виконання вправи обоє учасників несуть відповідальність один за одного, створюючи необхідні умови для виконання трюків. Без взаємної підтримки та довіри успіх неможливий. Перелік вправ великий, серед яких є різноманітні стійки: на кистях (як на двох, так і на одній), на голові, ступнях чи в руках партнера. Ті, хто лише починають освоювати цей жанр, повинні спочатку опанувати індивідуальну технічну базу, перш ніж переходити до парних вправ. Ось приклади [3, с. 76-80].

Стійка на трьох точках (голова і руки). Це не тільки самостійна вправа, але й підготовка до стійок на кистях і голові. Виконання: Учень робить глибоке присідання, ставить руки на підлогу перед собою, кладеться на голову, трохи витягуючи її вперед. Потім, відштовхуючи ногами, він піднімається в стійку, тримаючи спину і ноги рівними.

Стійка на кистях силою (жимом). Ця вправа виконується двома способами: поштовхом або жимом. Відмінність між ними полягає в тому, що при жимі спортсмен повинен підняти себе, силою відштовхуючись від рук, зберігаючи пряму спину. Виконання: Учень робить глибоке присідання, ставить руки на підлогу, перенесення ваги на них дозволяє йому піднятися в стійку, випрямляючи руки і ноги. Ускладненим варіантом є стійка жимом прогнувшись, або «Бланш». Виконання: Спочатку учень лежить на животі, руки на підлозі біля талії. Потім, перекочуючи на груди, він силою піднімає ноги, випрямляє руки і виходить у стійку [1, с. 48-49; 2, с. 130].

Стійка на одній руці. Після освоєння стійки на двох руках можна переходити до цієї складної вправи, що потребує тривалих тренувань. Виконання: під час виконання стійки на двох руках спортсмен переносить вагу на одну руку, при цьому стабілізуючи позицію за допомогою правильного положення плеча і спини. Щоб полегшити виконання стійки на одній руці, корисно тренувати рівновагу на лікті, що є самостійною вправою [1, с. 50].

Стійка на голові без опори на руки (копфштейн). Для цієї вправи потрібно спеціальне пристосування – овальний бублик для голови, який дозволяє знайти точку рівноваги. Виконання: виконавець ставить голову на бублик і, звільняючи руки від упору, переносить всю вагу на голову, тримаючи тіло в стабільному положенні, а руки розводить в сторони.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kashuba Yu. (2021). A Specificity of completing acrobatic jumps by Bachelor students in the genre «Circus Acrobatics». *Innovative solutions in modern science*. 2021. № 5(49). P. 40-51.
2. Orel D. Systematic training of professional circus artists (acrobats-voltigers and air gymnasts on the corde-de-périal) in the institution of higher education of art sphere. *АРТ-платФОРМА*. 2020. № 1. P. 126-140.
3. Орел Д. Акробатика: теорія та методика викладання для студентів циркових, сценічних жанрів та хореографії: навч. посіб. Київ: КМАЕЦМ, 2022. 174 с.

ПАЛЬЦЕВИЧ Юлія,

завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ДИСЦИПЛІНИ ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ З ПОРУШЕННЯМИ ЗОРУ: СВІТОВИЙ ДОСВІД

У 2009 році Україна ратифікувала 24 статтю Конвенції ООН про права людей з інвалідністю, яка проголошує рівність таких людей з усіма іншими, в тому числі, рівність умов для отримання освіти. Документ визначає обов'язок держави забезпечити інклюзивну освіту особам з особливими потребами (тобто таким, що потребують додаткової підтримки в освітньому процесі) та організацію інклюзивного освітнього середовища - сукупності умов, способів і засобів для спільного навчання, виховання та розвитку здобувачів освіти з урахуванням їхніх потреб і можливостей [1]. Мистецька, зокрема музична освіта не є винятком – чи це навчання співу, гри на музичних інструментах, чи

вивчення музичної теорії, яка є необхідним компонентом освіти будь-якого музиканта.

Створення інклюзивного освітнього середовища є одним із пріоритетних напрямків роботи закладів освіти у Європі. З цією метою Єврокомісією запроваджено низку програм. Одна з них – «Inclusion in Europe through Knowledge and Technology» (за підтримки Erasmus+ та Європейського союзу) серед іншого здійснює видання серії спеціальних навчальних посібників «Teaching the Blind» для викладачів, що працюють зі здобувачами із порушеннями зору. Зокрема, у випуску «Music» [4] цієї серії подаються загальні уваги щодо навчання музики як важливої складової у комунікації та розвитку людей з порушеннями зору, виписуються рекомендації щодо організації освітнього простору з урахуванням потреб таких здобувачів освіти. Наголошується на необхідності забезпечення спеціальними текстовими (шрифтом Брайля) та ілюстративними (рельєфні зображення) матеріалами, під час аудиторних занять – додатковий детальний словесний опис ілюстративних демонстраційних матеріалів, які використовуються у процесі навчання.

Поряд із загальними традиційними методичними підходами у навчанні музики (демонстрація, вправа, розповідь, обговорення, вирішення задачі) описуються спеціальні інструменти для навчання музики студентів з порушеннями зору – такі як зчитувач з екрану (screen reader), конвертер RoboBraille, готові тактильні нотні матеріали, машинка-принтер для друку рельєфних зображень і графіки на папері з набухаючим ефектом, використання 3D принтерів [4].

Серед найпопулярніших програм зчитування з екрану виділяються JAWS (Job Access With Speech) та Voice Over. Програми розроблені для користувачів комп'ютерів, які через втрату зору не можуть бачити вміст екрана або здійснювати навігацію за допомогою миші. JAWS (для Windows) та Voice Over (для продуктів Apple) забезпечують мовлення та виведення шрифтом Брайля для найпопулярніших комп'ютерних програм на ПК, дають можливість

пошуку і навігації в Інтернеті, написання документів, читання електронних листів та створення презентації з офісу, віддаленого робочого столу чи з дому.

Ще один корисний інструмент – онлайн-конвертер RoboBraille. Конвертер дозволяє перетворювати у звукові файли широкий спектр текстових і графічних типів файлів (.DOC, .DOCX, .PDF, .PPT, .PPTX, .TXT, .XML, .HTML, .HTM, .RTF, .EPUB, .MOBI, .TIFF, .TIF, .GIF, .JPG, .JPEG, .BMP, .PNG, .PCX, .DCX, .J2K, .JP2, .JPX, .DJV, .TEX, .ZIP and .ASC), що полегшує процес читання текстів, наявних лише в електронних версіях. Втім, цей конвертер не працює з нотною графікою. Для «озвучення» нотного тексту використовуються програми Dancing Dots та Music Reader. Ці програми для ПК можна із певними застереженнями порівняти із відомими нотними редакторами Finale та Sibelius. Деталізоване голосове меню, що дає детальні інструкції для користувача, можливість докладно озвучити будь-яку його дію, сканувати і програвати нотний текст.

Використання інноваційних цифрових технологій, безумовно, в рази поліпшує якість освіти, розширює обсяги доступної інформації для студентів з порушеннями зору, однак, не знімає з «порядку денного» низку питань методичного характеру. Одне з них – опанування нотною графікою (читання і письмо). Донедавна переважаючим інструментом фіксації та зчитування елементів нотного тексту для таких учнів була система Braille Music. В основі вона базується на принципах кодування у шрифті Брайля із додатковими позначеннями для передачі ритмічних тривалостей, темпів, ключів, октав, тактів. Деякі викладачі-практики, зокрема A.Pino та L.Viladot все ж обстоюють думку про необхідність опанування здобувачами поряд з Braille Music традиційної нотної графіки – використовуючи тактильні нотні [2] матеріали, надруковані на спеціальних принтерах з рельєфним зображенням. J. Saslaw [3] та M. Wilson [5] наголошують на важливості гнучкого поєднання різних підходів, застосування комп'ютерних програм як допоміжних інструментів для оволодіння традиційною нотною графікою, оскільки важливо, щоб це

фізичне обмеження не призводило до зниження обсягу музично-теоретичних знань, рівня та якості навичок таких студентів поряд зі зрячими однокурсниками.

Втім, ті ж автори звертають увагу на неможливість для незрячих студентів такої форми роботи на уроці сольфеджіо, як читання нот з листа, оскільки студент повинен спочатку ознайомитися з нотним текстом. Суттєвої адаптації потребує і музичний диктант, точніше способи його здачі для перевірки викладачем: студенту доцільно застосовувати запис почутого із допомогою комп'ютерних програм для нотного письма або його усну форму передачі – проспівати озвучений викладачем музичний фрагмент із тактуванням та назвою нот (сольфеджування) або заграти його на музичному інструменті.

Поряд з інструментарієм, спеціально розробленим для навчання музики здобувачів з порушеннями зору (Braille Music, комп'ютерні цифрові технології), можуть застосовуватися і звичні, не інклюзивні методики у практиці викладання музично-теоретичних дисциплін. Зокрема, про «фортепіано як слуховий і тактильний орієнтир» говорить M. Wilson, котра у своїй дисертації запропонувала курс теорії музики, адаптований під потреби незрячих здобувачів передвищої та вищої музичної освіти [4, с. 15]. Використання клавіатури фортепіано дозволяє здобувачеві з порушеннями зору не лише на слух, а й тактильно осягати просторові координати звукоряду (діатоніки і хроматики), інтервалів, акордів.

Іще одна відома викладачам музичної теорії і сольфеджіо методика – використання ритмо-складів на позначення різних тривалостей звуків та їх комбінацій – також може бути адаптована для незрячих у практичних заняттях із розвитку метро-ритму. Доцільно також підключати традиційне для уроків сольфеджіо тактування та/або виконання ритмічних вправ під електронний метроном із функцією диференціювання сильної та слабких долей.

Теорія музики і сольфеджіо потребують чималої практичної роботи для усвідомлення елементів музичної мови та їх відтворення. Стійкі навички виробляються через багатократне повторення, тому важливо варіювати та урізноманітнювати типові завдання. Важливим у цьому контексті видається створення різноманітних аудіо додатків, аудіо хрестоматій до курсів теорії музики та сольфеджіо. Частина такого аудіо додатку була записана у 2025 році в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва згідно з планом заходів зі створення безбар'єрного простору в КМАЕЦМ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Інклюзивне навчання. URL: <https://mon.gov.ua/tag/inklyuzivne-navchannya?&type=posts&tag=inklyuzivne-navchannya> (дата звернення: 10.03.2025).
2. Pino A., Viladot L. Teaching–learning resources and supports in the music classroom: Key aspects for the inclusion of visually impaired students. *British Journal for Visual Impairment*. 2018. № 37(2). P. 24-32.
3. Saslaw J. «Teaching Blind»: Methods for Teaching Music Theory to Visually Impaired Students. URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.09.15.3/mto.09.15.3.saslaw.html> (дата звернення: 10.03.2025).
4. Teaching Music to Students Who Are Blind. Teaching the Blind: Music. A series of Special Educational Teaching Guides. *Inclusion in Europe through Knowledge and Technology*. 2015.
5. Wilson M. «Seeing» Music Theory: Graduate Music Theory for the Visually Impaired Students. A Master's Thesis For the Degree of Art's in Music Education. The Liberty University, 2019. 70 p.

ПАНІВ Ірина,

викладач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультет сценічного мистецтва КМАЕЦМ

ВПЛИВ СТРЕСОВОЇ СИТУАЦІЇ НА ГОЛОС АКТОРА: ПРИЧИНИ І ШЛЯХИ ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ

Людина піддається впливу стресових ситуацій із самого народження. У наш час прийнято вважати, що стрес несе в собі негативне значення, але ми забуваємо про те, що стрес – це адаптивна реакція організму. Він допомагає організму швидко реагувати на загрозові ситуації. І тільки коли стрес втрачає свою первісну функцію адаптації і стає хронічним, тоді він починає виконувати руйнівну функцію для організму.

Голос – це елемент зовнішньої техніки актора, який потребує ґрунтовного опрацювання під час навчання. Це інструмент актора, який безпосередньо впливає на компетентність у професії, і який видозмінюється під час стресових ситуацій. Ми можемо спостерігати такі прояви стресу на голос як: напруження м'язів шиї, гортані та діафрагми; пересихання у горлі та захриплість; прискорене та поверхневе дихання; зниження витривалості голосу; нечітка дикція та слабкість звучання. Якщо ці прояви з'являються на початку навчання, то ми можемо стверджувати, що людина проходить адаптацію у стресовій ситуації публічного виступу. «Боїтесь публічних виступів – виступайте. Але виконуйте все це максимально усвідомлено. Єдина вправа, яка прокачує зниження тривоги й паралельно розвиває, – рухатися назустріч» [2].

Способами вирішення цієї проблеми можуть слугувати перш за все дихальні вправи:

1. Квадратне дихання. Вдих носом на чотири рахунки, затримка повітря на чотири рахунки, видих ротом на чотири рахунки і затримка після видиху на чотири рахунки. Вдих глибокий, задіюючи роботу діафрагму.

2. Метод дихання «4-7-8». Вдих носом на чотири рахунки, затримка повітря на сім рахунків, видих ротом на вісім рахунків.

Дихання є одним із найпоширеніших способів у подоланні стресу та врегулюванні голосу. Практики з дихання ми можемо спостерігати не тільки на дисципліні «Сценічне мовлення», але й у медицині, на сеансах у психотерапевтів чи на занятті з йоги. «Глибоке дихання заспокоює нервову систему, знижуючи частоту серцебиття і нормалізуючи кров'яний тиск» [3].

Наступним способом для врегулювання голосу є вправи на розслаблення м'язів – позіхання, жування гумки або уявної гумки, масаж шиї та обличчя. Дуже ефективно заспокоює китайський точковий масаж обличчя. Щоб уникнути сильного впливу стресу на голос необхідно зробити розминку для голосу. Розігріти голосники за допомогою вправи «Гекзаметр», виконати вправу Vocal Fry, а також попрацювати з чистомовками. Такого типу розминка забезпечує впевненість актора перед виходом на сцену і зменшує вірогідність стресу.

Найскладнішим етапом у подоланні стресу на голос є момент коли функція адаптації перейшла в хронічний стрес. Бо людина може створити хронічну стресову реакцію лише за допомогою мислення. І коли упереджене ставлення до себе підживлює стрес, то воно може привести у майбутньому до різноманітних психосоматичних захворювань, які безпосередньо стосуються голосу. У такому випадку робота над постановкою голосу має бути паралельною до роботи з психотерапевтом, який зможе віднайти зерно хронічного стресу. Зокрема, дієвим інструментом є техніка позитивної візуалізації, яка безпосередньо замінює упереджене мислення людини і дає змогу заспокоїтись перед виходом на сцену.

Парадоксальним є те, що люди з ПТСР проходять лікування за допомогою театру і роботи над голосом. У своїй книзі Бессел Ван дер Колк пише: «Протягом останніх десяти років у мене була нагода дослідити три різні програми лікування травми за допомогою театру» [1, с. 519]. Саме театр,

можливість побути актором дозволяє людині прожити свої травми, а отже діяти по-іншому під час стресових ситуацій. Саме практика у театрі зменшує стрес у людини. «Травмовані люди бояться глибоких почуттів. Вони бояться власних емоцій, бо через них утрачають самовладання. Але театр ґрунтується на емоціях – він втілює їх, дає їм голос, затуляє у свій ритм» [1, с. 520].

Під час постановки голосу акторів слід звертати увагу не тільки на фізіологічні можливості, але й на психологічні. У кожної людини свій власний життєвий досвід, свої травми, які вона носить у собі, своя особлива поведінка під час стресових ситуацій. Тому підхід до кожного повинен бути індивідуальним з пошуком інструментів, які не зашкодять акторові у майбутньому. Позбутися стресу неможливо, бо це первісна функція організму, але ретельно навчитись контролювати його – можливо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ван дер Кол В. Тіло веде лік. Як лишити психотравми у минулому / пер. з англ. А. Цвіри. Харків: Віват, 2023. 624 с.
2. Лівін М., Полудьонний І. Простими словами. Як розібратися у своїх емоціях. Київ: Наш Формат, 2020. 264 с.
3. Саморегуляція психоемоційного стану: дихання. URL: <https://www.qui.help/blog/samoregulyatsiya-psikhoemotsiynogo-stanu-dikhannya> (дата звернення: 26.03.2025).

ПАРХОМЕНКО Ірина,

доцент кафедри гуманітарних дисциплін факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат філософських наук

МАЛИНКА Юлія,

завідувач кафедри гуманітарних дисциплін факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат філософських наук, доцент

ПРАКТИКИ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МУЗИЧНІЙ ІНДУСТРІЇ

Сучасна музична індустрія являє собою сферу виробництва, де акумулюються значні кошти, адже артисти комерціалізують власний музичний продукт. Незалежні артисти та їх команди утворюють деяке підприємство, що має доходи з роялті (переважно, цифрові), концертної діяльності та продажу мерчу (товару з символікою артиста), а також співпраці з компаніями - брендами. Артисти працюють над створенням власного бренду, щоб мати конкурентну перевагу на музичному ринку та отримувати більші доходи за рахунок реалізації стратегії для нарощування популярності.

Бренд музичного виконавця є потужною конкурентною перевагою, і це не викликає сумнівів. Це сучасна технологія в маркетингу, яку опановують всі види бізнесів. Проте, створення якісного продукту є фундаментальною вимогою сучасного ринку, в тому числі й музичного. Якісний музичний продукт передбачає, що музику записано за допомогою сучасного музичного обладнання у співпраці з саундпродюсером. Використання штучного інтелекту, як інноваційної технології, сприяє збільшенню вартості бренду артиста та творенню якісного і цікавого музичного продукту. Маємо на увазі, що застосування таких інновацій слугує не тільки удосконаленню музичного продукту, але й викликає додатковий інтерес у споживача (слухача). Більше того, це сприяє зростанню бізнесу артиста в музичній індустрії за рахунок

застосування сучасної інноваційної складової як конкурентної переваги на ринку.

Сучасні практики використання штучного інтелекту в музичній індустрії, передусім, стосується створення музики як такої та аранжування музичного продукту (пісні). Це такі програми як: AIVA (Artificial Intelligence Virtual Artist), OpenAI MuseNet, LANDR (мастеринг), iZotope Ozone (мікшування). Такі програми, звісно, дозволяють швидко створювати музику, але технології штучного інтелекту програють в емоційності та глибині музики [1; с. 134]. До того ж, постає питання авторського права: це спільна робота артиста та програми на основі технологій ШІ.

Якщо говоримо про розвиток музичного бізнесу та його зростання, то перевагою використання штучного інтелекту є збір аналітики щодо діяльності артиста. Це дозволяє великим компаніям лейблам, дистриб'юторам вивчати та виокремлювати музичні тренди та впливати на вподобання потенційних слухачів. Стрімінгові платформи також дозволяють артистам збирати аналітику щодо прослуховування їх пісень. Така аналітика сприяє глибшому розумінню цільової аудиторії артиста за різними критеріями та її вподобання.

Технології ШІ, які використовують сучасні стрімінгові платформи, допомагають реалізувати персоналізований підхід у прослуховуванні музики для кожного слухача. Сервіси рекомендують музику слухачу на основі його вподобань та прослуховувань, дозволяють формувати власний плейліст.

Крім цього, нині працює платформа Eureka, яка допомагає аналізувати живі виступи артиста. За допомогою такого зворотного зв'язку артисти та їх команди можуть покращувати концерти артиста, а також репетиції. Платформа вивчає і надає звіт про точність нот, динаміку, виразність та композицію. Система здатна працювати й в режимі реального часу, що допомагає артистам під час репетиції виступів.

В цілому, використання практик штучного інтелекту в музичній індустрії містить як позитивні ефекти, так і негативні. Адже поряд зі зростанням

потенціалу творення музики, миттєвому поєднанні багатьох стилів і жанрів, які дають платформи зі штучним інтелектом, відкритими лишаються питання ролі митця у творчому процесі створення музичного продукту (пісні). Суспільство може стикнутися зі спрощенням якості музичного продукту, орієнтації виключно на виробництво масового популярного продукту, плагіатом у більших масштабах, нівелювання традиційної музичної культури.

Дотримання авторського права теж вимагає прискіпливої уваги та врегулювання використання музики, створеної на основі ШІ. Адже не є зрозумілим кого саме вважати автором музичного треку, якщо його створено платформою зі штучним інтелектом. У такої платформи немає юридичного статусу.

Важливим також залишається принцип рівного доступу до технологій штучного інтелекту, адже тільки рівний і справедливий доступ забезпечить творцям і підприємцям рівні можливості його використання й створення здорової атмосфери конкуренції на ринку. Це сприятиме творенню підприємницьких хабів в музичній індустрії в обхід монополії на ринку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сейтуа М. Код творчості: як штучний інтелект вчиться, писати, малювати, думати. Київ: ArtHuss, 2023. 320 с.
2. Шор Р. Благай, кради, позичай: митці проти оригінальності. Київ: ArtHuss, 2019. 186 с.

ПАСЕНКО Інга,

завідувач відділу наукової роботи

та редакційно-видавничої діяльності КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ВЛАСНІСТЬ У СФЕРІ МИСТЕЦТВА

На своєму шляху до європейської інтеграції Україна зобов'язалась ефективно виконувати міжнародні договори у сфері інтелектуальної власності, на належному рівні здійснювати захист прав митців та охорону інтелектуальної власності, а крім цього – полегшити умови створення і використання у комерційних цілях творів мистецької діяльності на території країни та закордоном. Термін «Інтелектуальна власність» застосовують у різних значеннях. Так, його використовують для позначення комплексу прав як майнового, так і морального характеру стосовно результатів творчої, інтелектуальної діяльності. Зокрема, Конвенція про заснування Всесвітньої організації інтелектуальної власності, що була підписана у 1967 р. вказує, що визначення «інтелектуальна власність» охоплює права, що стосуються творів літератури, художнього мистецтва та науки, інновацій та винаходів у всіх галузях людської діяльності, звукозапису, виконавчої діяльності музикантів, фірмових найменувань, телевізійних та радіо- передач, товарних знаків, наукових винаходів, промислових зразків, комерційних позначень, інтелектуальну діяльність у сферах виробництва, літератури, художнього мистецтва та науки. [1].

Також розповсюдженою точкою зору використання терміну «Інтелектуальна власність» є сукупність реально існуючих об'єктів – конкретних результатів творчої та інтелектуальної діяльності. Отже, виходячи із сукупності перелічених вище фактів, інтелектуальна власність – це результат діяльності людини у науковій, виробничій, художній, літературній та інших сферах.

Сьогодні в Україні система захисту авторських прав та інтелектуальної власності є практично сформованою. Їх дія поширюється на самостійні об'єкти авторського права у сферах мистецтва, літератури та науки, а ще на об'єкти суміжних прав: відеограми, фонограми, виконання, програми організацій мовлення.

Важливим є підвищення рівня обізнаності громадян у сфері інтелектуальної власності. Було видано багато навчальних посібників, підручників за роки незалежності України, у яких висвітлено тему інтелектуальної власності, її правової охорони та правового регулювання. [1]

Авторське право є інструментом власності і ключовою галуззю права інтелектуальної власності. Воно є основою творчих індустрій, забезпечуючи основу, яка захищає права творців у образотворчому мистецтві, музиці, кіно та інших сферах. Авторське право надає художникам, музикантам і кінематографістам ексклюзивні права на їхні оригінальні твори, дозволяючи їм контролювати, як ці твори будуть використовувати, і отримувати прибуток від своєї творчості. Цей правовий механізм не лише забезпечує компенсацію творцям, але й сприяє формуванню комфортного середовища, у якому будуть процвітати творчість та інновації [2].

Отже, до об'єктів авторського права відносять твори, що мають дані ознаки. Перелік цих творів, згідно із законодавством України:

- Письмові літературні твори (статті, книги, брошури, тощо);
- Витвори образотворчого мистецтва;
- Візуально-звукові твори;
- Музичні твори із текстом та з його відсутністю;
- Твори фотомистецтва;
- Титри для озвучення та дублювання, субтитри українською та іноземними мовами
- Пантоміми, хореографічні та драматичні твори;
- Похідні твори;

– Складені твори, збірники творів [4].

Щоб результат творчої діяльності підлягав охороні авторським правом, він повинен бути вираженим у будь-якій формі:

- Усній (публічне виконання твору, публічне виголошення);
- Письмовій (машинопис, рукопис, нотний запис, тощо);
- Зображення (картина, малюнок, ескіз, фото, відео-, кіно-, теле-, кадри);
- Звуко-, відеозапис (цифровий, механічний, магнітний, оптичний);
- Об'ємно-просторовій (макет, модель, скульптура, будівля).

Права митців, надані авторським правом

Авторське право надає групу виключних прав митцю. Ці права зазвичай включають:

- Право на відтворення: право робити копії твору.
- Право на розповсюдження: право на розповсюдження примірників твору серед громадськості.
- Права на публічне виконання та демонстрацію: право публічно виконувати або демонструвати твір.
- Право на похідні роботи: право створювати похідні роботи на основі оригіналу.
- Моральні права: у деяких юрисдикціях, наприклад у тих, що приєдналися до Бернської конвенції, автори мають моральні права, включаючи право на зазначення авторства та право заперечувати принизливе ставлення до їхньої роботи. [3]

Україна, як і майже всі країни, на національному рівні нормативними актами регулює захист прав на об'єкти інтелектуальної власності та їх зміст. В Україні питання захисту авторських прав, зокрема у сфері мистецтва, координується Законом України «Про авторське право та суміжні права», а також Цивільним кодексом України.

Питання захисту авторських прав у сфері мистецтва залишається одним із найбільш пріоритетних у сфері модернізації та покращення законодавчої

бази всіх країн, тому що цифрові технології продовжують свій стрімкий розвиток, а це приводить до все більш частіших випадків порушення інтелектуальної власності. А отже, логічним кроком буде подальше оновлення нормативно-правових актів у цій сфері щоб забезпечувати результативне реагування у випадках порушення авторських прав.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Семків В. О., Шандра Р. С. Інтелектуальна власність: підручник для студентів неюридичних факультетів. Львів: Галицький друкар, 2015. 280 с.
2. Copyright Protection in the Creative Industries: Art, Music, and Film. Your Law Article. URL: https://ipkey.eu/sites/default/files/legacy-ipkey-docs/23--doccentre-copyright-gantchev_role-of-copyright-en.pdf (дата звернення: 30.02.2025).
3. How can my artwork steer clear of copyright infringement? URL: <https://www.kyivdictionary.com/uk/grammar/uk/consulenza-linguistica/vypusk1/na-feisbuku-feisbutsi/> (дата звернення: 30.01.2025).
4. Rahmatian A. The Musical Work in Copyright Law Andreas Rahmatian. GRUR International. URL: <https://doi.org/10.1093/grurint/ikad105> (дата звертання: 30.01.2025).

*ПАСТУХОВ Олексій,
старший викладач кафедри хореографії
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ*

ПЕРФОРМАТИВНЕ МИСТЕЦТВО НА МЕЖІ ЖАНРІВ: ІНТЕГРАЦІЯ ЦИРКУ, ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЕСТРАДИ У СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ ВИСТУПІ

Перформативне мистецтво в сучасному світі є не лише способом естетичного вираження, але й важливим інструментом комунікації, що сприяє глибшому осмисленню культурних, соціальних та політичних процесів [1, с. 121-125].

Одним із характерних аспектів сучасного перформативного мистецтва є інтеграція різних жанрів, що традиційно розглядалися окремо.

Серед таких інтеграційних процесів можна відзначити поєднання цирку, хореографії та естради. Ці форми мистецтва мають свої корені в різних історичних та культурних контекстах, але їх синтез в сучасному сценічному виступі дозволяє створювати нові художні форми, що захоплюють аудиторію, сприяють розвитку інноваційних технологій та змінюють уявлення про сценічне мистецтво в цілому.

Специфіка поєднання цирку, хореографії та естради як частини перформативного мистецтва та їх інтеграція у сучасних сценічних виступах, дозволяє створювати нові візуальні та емоційні досвіди як для виконавця так і для глядача [2].

Перформативне мистецтво є динамічною формою сучасної творчості, що передбачає активну взаємодію між виконавцем і глядачем. Це мистецтво, яке відбувається у реальному часі і просторі, його зміст не є фіксованим, оскільки в його основі лежить процес, а не статична форма [3, с. 301-303].

Існують різноманітні форми перформативного мистецтва, серед яких можна виділити наступні:

- театральний перформанс;
- танець;
- циркове мистецтво;
- естрадні шоу.

Однак останнім часом спостерігається тенденція до злиття цих жанрів, що сприяє створенню нових інтердисциплінарних форм сценічних виступів.

Цирк, хореографія та естрада, що спочатку розвивалися як окремі види мистецтва, сьогодні активно взаємодіють, формуючи нові сучасні театралізовані концепції, що поєднують елементи кожного з цих жанрів в цілісне сценічне дійство.

Сучасний цирк – як окреме мистецтво, поєднує в собі певні циркові напрями: акробатику, повітряну гімнастику, еквілібр, жонглювання, клоунаду, пантоміму .

Однак у ХХ столітті цирк пережив значні зміни, перетворюючись із традиційного видовища на інноваційне перформативне мистецтво, яке стало важливою частиною сучасних сценічних виступів та шоу вистав сучасної сцени. Традиційний цирк з його стереотипними елементами, поступився місцем сучасним цирковим трупам, та формаціям : Cirque De Demain, Cirque Fenix , «Shanghai Circus World», Cirque «OZ», Cirque du Soleil, які поєднують в собі унікальні циркові постановки з елементами театралізації, видовищності з використанням неймовірної пластики та хореографії.

Цирк у сучасному перформансі виступає не лише як мистецтво фізичних вправ, а й як інструмент для вираження емоцій, створення метафоричних образів і взаємодії з глядачем [4, с. 88-91].

Використання циркових елементів у сучасних виступах дозволяє створювати відчуття захоплення і враження від фізичної майстерності, а також додавати контекстуальні та символічні значення.

Хореографія є важливим елементом сучасних перформативних шоу. Хореографічні номери, що є основою більшості сценічних виступів, можуть

бути як самостійними, так і інтегрованими в складніші вистави, де танець поєднується з іншими формами мистецтва, такими як театр, цирк або естрада. Важливою рисою сучасної хореографії є її еkleктичність, тобто поєднання різних танцювальних стилів, від класичного балету до вуличного танцю та сучасних стилів [7, с. 223-228].

Хореографія виступає не лише як технічна частина виступу, але й як емоційний та концептуальний засіб вираження. У поєднанні з цирковими номерами та естрадними виступами танець стає важливим компонентом загальної композиції перформансу, що дозволяє створити гармонійну і синтетичну картину, де рухи і жести набувають значення через контекст вистави [5, с. 211-213].

Естрадні шоу, які зазвичай включають в себе музику, вокал, танець та театральні елементи, мають велику популярність завдяки своїй доступності та комунікабельності. Виступи на естраді часто є яскравими та емоційно зарядженими, з елементами візуального мистецтва, що додають ефекту глядацького захоплення. Важливою характеристикою естради є її здатність до синтезу різних видів мистецтва: музики, танцю, театру, а також до застосування новітніх технологій для створення ефектних шоу.

У сучасних естрадних виступах хореографія та циркові номери часто стають невід'ємною частиною шоу, а взаємодія між артистами і технологіями на сцені дозволяє створювати нові форми мистецтва, де традиційний підхід до виступу зміщується в бік інтерактивності та гнучкості.

У результаті такої синергії з'являються нові підходи до постановки перформансів, які виходять за межі традиційних жанрових рамок.

На прикладі випускних гала-шоу та арт – проектів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва таких як «CIRCUS ACADEMY» 2019, «КОЛО» 2021, «МАНІФЕСТ» 2024 здобувачі освіти стають учасниками такого синтезу жанрів та інтеграції, таке поєднання розкриває їх різнобічно і дає поштовх до нових звершень та досягнень.

Поєднання цирку, хореографії та естради створює нові форми сценічних виступів, які дозволяють художникам реалізувати більш складні, багатогранні за змістом та емоціями проекти. Це об'єднання забезпечує гнучкість у створенні контекстуальних та візуальних образів, де фізична майстерність циркових артистів, емоційна виразність танцівників і естрадні елементи можуть функціонувати не як окремі складові, а як єдине ціле [6, с. 55-57] .

Такі вистави часто стають не лише шоу, а й виразниками соціальних, політичних та культурних тем. Вони вимагають від глядачів більш активної участі, що дозволяє глибше взаємодіяти з перформансом і сприймати його як живий, непередбачуваний процес. Прикладом таких інтеграцій можуть бути постановки, як у Cirque du Soleil, що поєднують циркові акробатичні номери, хореографію, театральні елементи та музичні композиції, створюючи унікальну атмосферу.

Інтеграція цирку, хореографії та естради у сучасному сценічному мистецтві є важливим етапом розвитку перформативного мистецтва, що дозволяє створювати нові форми виступів, які вражають не лише своїми технічними досягненнями, але й глибиною концепції, емоційною виразністю та інтердисциплінарністю. Сучасні сценічні перформанси все більше покладаються на поєднання різних жанрів і технологій, створюючи унікальний мистецький досвід для глядача. Такий синтез цирку, хореографії та естради не лише вдосконалює традиційні форми мистецтва, але й відкриває нові можливості для розвитку перформативної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грін Л. Теорія перформативності. *Хореографія, цирк і нові форми сценічного мистецтва*. Нью-Йорк: Routledge, 2012. С. 121-125.
2. Gorney C. Hip Hop Dance: Performance, Style, and Competition. A THESIS Presented to the Department of Dance and the Graduate School of the

University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Fine Arts. 2009. 48 p.

4. Карсель М. Перформативне мистецтво: історія та теорія. Київ: Академія, 2002. С. 301-303.

5. Постмодерністський театр та естрада: Рецепція і творчі практики. Київ: Мистецтво, 2017. С. 88-91.

6. Смолін В. Сучасні тренди у цирковому та танцювальному мистецтві. Київ: Мистецтво, 2021. С. 211-213.

7. Теорія театру і перформансу: Вибрані статті. Переклад з англійської. Київ: ТОВ «Видавництво», 2015. С. 55-57.

8. Хендрик О. Ю. Основи Бартенієфф: аналітичний підхід до педагогіки сучасного танцю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених.* Дрогобич: Дрогобицьк. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. 2020. Вип. 28, Т. 4. С. 223-228.

ПАСТУХОВ Олексій,

старший викладач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЄЦМ

БРОДВЕЙСЬКИЙ ДЖАЗ ЯК УНІКАЛЬНИЙ РІЗНОВИД ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Бродвейський джаз є невід’ємною частиною американської культури та хореографічного мистецтва. Цей стиль хореографії, що виник на початку ХХ століття, поєднує елементи класичного джазу, музичного театру та сучасної хореографії.

Бродвейський джаз – це один з найбільш вражаючих та виразних стилів танцю в історії театрального мистецтва. Він утворився як результат синтезу

різних танцювальних технік, зокрема африканського, європейського, і латинського впливів.

Поява бродвейського джазу була зумовлена різними соціальними та культурними змінами, які мали місце в США на початку ХХ століття.

Після Першої світової війни музика і танець стали важливою частиною культурного життя американського суспільства. Джаз, який виник у афроамериканських громадах, став основою для формування нових танцювальних стилів, зокрема для бродвейського джазу.

Бродвей став осередком розвитку цього стилю, оскільки саме на його сценах танець почав набувати популярності у вигляді великомасштабних музичних шоу. Перші бродвейські шоу, такі як *Shuffle Along* (1921) та *Runnin' Wild* (1923), використовували джазові мотиви і ритми в танцях, що стало початком еволюції бродвейського джазу [2].

Протягом 1930-40-х років бродвейський джаз продовжував розвиватися під впливом таких великих хореографів, як Джордж Баланчин і Боб Фосс, які створювали хореографічні вистави, що поєднували в собі інновації у техніці, стилі та виразності.

На прикладі навчальної дисципліни «Танцювальний стиль мюзикл» фахового коледжу циклової комісії «Сучасного естрадного танцю» та навчальної дисципліни «Теорія і методика сучасних напрямків хореографії» факультету сценічного мистецтва кафедри хореографії – бродвейський джаз максимально розкриває яскраву індивідуальність здобувача освіти, виявляє його особистісні хореографічні навички та надихає до максимальної творчості.

Характерними рисами цього стилю є висока енергетика та динамічність, рухи у бродвейському джазі часто є різкими, швидкими і виконуються з високою емоційною зарядженістю. Це дозволяє виконавцям передавати через рухи широкий спектр емоцій, бо це не просто технічна демонстрація рухів, а перш за все – вираження внутрішнього світу танцівника. Емоційний вираз та інтерпретація музики через рух є основними характеристиками цього стилю.

В ньому поєднуються як класичні так і новітні техніки хореографії [3].

Однією з особливостей бродвейського джазу є колективні виступи, коли танцівники виконують синхронні рухи, що підкреслює групову енергію та єдність на сцені.

Сьогодні бродвейський джаз є однією з основних складових театральних постановок на Бродвеї та інших музичних сценах, він використовується в таких популярних мюзиклах, як *Chicago*, *Hairspray*, *Fosse*, *Wicked* та багатьох інших. «Популярність цього стилю не зменшується з часом завдяки його здатності адаптуватися до змін у музичних та культурних тенденціях» [1].

У сучасних постановках бродвейський джаз інтегрується з іншими хореографічними стилями, зокрема з елементами сучасного танцю та вуличного стилю, вносячи інновації та нові підходи в класичні прийоми.

Бродвейський джаз є не лише технікою танцю, але й яскравим виразом культурних і соціальних процесів, що відбуваються в суспільстві.

Він відображає дух часу, поєднуючи різноманітні культурні впливи та надаючи простір для артистичного самовираження. Його унікальність полягає в здатності поєднувати емоційну виразність з технічною майстерністю, створюючи захоплюючі та неймовірно енергетичні виступи.

Бродвейський джаз залишається важливим та невід'ємним елементом хореографічного мистецтва, що впливає на розвиток танцювальної культури в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури». Київ, 2013. 16 с.

2. Робоча програма навчальної дисципліни «Теорія і методика сучасних напрямків хореографії» факультет сценічного мистецтва, кафедра хореографії. КМАЕЦМ. Київ, 2024.

3. Робоча програма навчальної дисципліни «Танцювальний стиль мюзикл» фахового коледжу циклової комісії «Сучасного естрадного танцю». КМАЕЦМ. Київ, 2024.

ПЕРЕПИЧКА Влада,

студентка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Акторське мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

СПАДЩИНА АНТОНЕНА АРТО: ТЕАТР ЖОРСТОКОСТІ У СЦЕНІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ XXI СТОЛІТТЯ

У XXI столітті театр переживає чергове оновлення, а революційні ідеї та засади Антонена Арто відіграють ключову роль у долі майбутнього театру. У світі постдраматичних експериментів, де межа між дією на сцені та реальністю розмита, театр жорстокості стає не просто феноменом, а основою художніх пошуків. Основні догми Театру Жорстокості знаходять свою інтеграцію в сучасному мистецтві, зокрема у фізичному театрі і постдраматичних експериментах, де, власне і відбувається руйнування театральної наративності тим самим створюючи нові форми глядацького досвіду.

Антонен Арто сформував концепцію театру як радикального засобу впливу на свідомість людини, що мусить діяти не через логіку та мову, а через безпосередній фізіологічний ефект на глядача [1, с. 67]. Його ідея «жорстокості» не зводиться до насильства, а натомість є зразком абсолютної сценічної чесності і «вбивством» умовностей. Дослідник Мартін Есслін

вказав, що для Арто театр є релігією, себто «ожилою метафізикою. Театр – сховище енергії, утворене міфами, яким людство більше не поклоняється, і театр відроджує їх [2, с. 400].

Докорінними засадами Театру Жорстокості – є спроба розірвати свідомість глядача і відчутти силу теми вистави на підсвідомому рівні. Драматичний текст втрачає головну роль і поступається місцем тілесній експресії, звуковій силі, пластиці та сенсорному впливу. Театр Арто є простором інтенсивного чуттєвого

досвіду, що створює акт «нападу» на глядача на рівні відчуттів через світлові та звукові контрасти, вокальні експерименти й фізичний контакт. Вистава набуває рис давнього ритуалу, у якому актор активує переживання, і відзеркалює шаманські імпульси. Вербальна структура театру набуває деструкції: традиційна наративність дає дихати потокам образів, голосів і ритмів, що апелюють не до раціонального осмислення, а до підсвідомого рівня сприйняття.

Ці принципи, хоча й були революцією для свого часу, сьогодні вони стають серцевиною сучасного перформативного мистецтва. Власне, вони втілилися у фізичному театрі, іммерсивних та постдраматичних формах, які досліджують межі сприйняття і тілесності.

Яскравим прикладом сучасного втілення ідей Театру Жорстокості є Mount Olympus: To Glorify the Cult of Tragedy створена Яном Фабром у 2015 році. Ця 24-годинна вистава поєднує в собі архетипічні образи античної трагедії, екстремальні практики стосовно тіла та чуйне перевантаження, що викликає у глядача межу виснаження та трансформації. Гіпнотичні повтори, жести які перегукуються з давнім ритуалом, напруга між болем і красою – всі ці елементи безпосередньо поєднуються з концепцією Арто, де театр – це завше акт ініціації, ніж розповідь чи переживання.

Ромео Кастеллуччі у виставах Go Down, Moses, Inferno також працює з тілесною присутністю, шоком та бореться з театральними застарілими

наративами. Його театр - це потужні візуальні образи, фізіологічні реакції актора та глядача, де звук і дія є носіями змісту, а не його ілюстрацією. Так само його постановки експериментують із темою сакрального та архаїчної пам'яті, що є відлунням Арто, який вважав театр простором містичного досвіду.

Творчість українського режисера Олександра Голенка також близька до Театру Жорстокості Антонена Арто, який прагнув шокувати глядача та активізувати його сприйняття [3, с. 220].

Іммерсивні постановки Punchdrunk (Sleep No More) відображають ще один аспект Театру Жорстокості – повне занурення глядача у сценічну реальність, де

глядач стає повноцінним учасником сценічної дії. Це відповідає тезі Арто про те, що театр має бути досвідом, що розмиває межі між сценою та життям, а не просто оповідною формою.

Варто зазначити що Театр Жорстокості спостерігається та відкриває двері не тільки сценічним постановкам, але й кінематографічним та цифровим експериментам демонструють втілення концепції Арто. Наприклад датський режисер і сценарист Ларс фон Трієр використовує низку принципів Арто у фільмах «Німфоманка», «Антихрист», «Дім, який побудував Джек», де сцени насильства, фізичної деформації та експресивної гри акторів викликають у глядача фізіологічну реакцію. Варто згадати й режисера Гаспар Ноє, який своєю важкою кінокартиною «Незворотність» змушував глядача тікати з показу та викликати швидку від емоційного перезбудження. Подібний ефект створюють VR-перформанси, які інтегрують глядача в простір дії, позбавляючи його звичних рамок дистанційного споглядання.

Таким чином, повернення до Арто є не просто сухим цитуванням його концепції і дещо революційних ідей, а її глибоким переосмисленням у контексті сучасного театру, де експеримент з тілесністю, руйнуванням традиційної мови, прикордонним станом актора й глядача будують нові форми

сценічного вираження. Його ідеї виявилися не лише випередженням свого часу, а розумінням того, як сучасний театр може виходити за межі традиційного мистецтва та ставати інструментом трансформації свідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арто А. Театр і його двійник. Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
2. Есслін М. Театр Абсурду. Київ: Основи, 1999. 400 с.
3. Максименко С. Вистава Голенка М. «Кицюня» матеріали Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА» НСТДУ. С. 33-34.

ПИР Андрій,

викладач циклової комісії циркових жанрів

фахового коледжу КМАЕЦМ,

спеціаліст вищої категорії, майстер спорту України міжнародного

класу зі спортивної акробатики, відмінник освіти України.

АНКЕТУВАННЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ОЦІНКИ ЯКОСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ АРТИСТІВ ЦИРКУ

Оцінка якості фахової підготовки здобувачів допомагає всім ланкам навчального процесу осмислити траєкторію й стратегію успішного руху в напрямку виховання нових поколінь фахівців, які будуть працювати згідно запитів і викликів сучасності. Задля цього потрібно регулярно здійснювати аналіз сильних та слабких сторін діяльності навчального закладу, визначати стан справ і пріоритети подальшого розвитку.

На думку Т. Махині, професорки кафедри педагогіки, адміністрування і спеціальної освіти Університету менеджменту освіти НАПН України, «...для успішного розвитку навчального закладу в майбутньому важливо вчасно і правильно визначити свої сильні і слабкі сторони, які нададуть змогу

впорядкувати процес обмірковування всієї наявної інформації з використанням власних думок та оцінок» [3].

У межах здійснення нами дослідження в галузі управління якістю фахової підготовки артистів цирку в умовах закладу вищої освіти України, встановлено що одним із початкових етапів розробки на базі Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв [1] моделі, яка б унаочнила ці напрацювання, може стати анкетування викладачів та здобувачів Академії.

Т. Лукіна, авторка методичного посібника для освітян, які займаються розробкою інструментарію для здійснення моніторингових досліджень проблем в освіті, акцентувала на значенні методу анкетування в процесі збору первинної інформації [2]. Анкетування як різновид опитування, є методом масового збору матеріалу за допомогою застосування розроблених опитувальників (анкет) і «передбачає заповнення респондентом власноруч спеціального бланку із запитаннями анкети, яка також містить інформацію соціально-демографічного характеру про респондента» [2, с. 2].

На нашу думку, технологія розробки анкет для збору матеріалів в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв як один із першочергових етапів розробки зазначеної вище моделі, має будуватись на тому, що основою концепції анкет для викладачів циркових жанрів і здобувачів (майбутніх артистів цирку) є врахування наступного аспекту: кінцевим результатом має стати аналіз роботи викладачів із творчим потенціалом здобувачів. А також, аналіз потенціалу здобувачів у подальшому трансформувати отриманий досвід за роки навчання в Академії в унікальний сценічний продукт.

Після розробки анкет, доцільно буде з їх допомогою провести анкетування, яке покаже загальну тенденцію в зазначених вище аспектах. За об'ємом доцільно провести вибіркоче анкетування. Тобто, охопити саме викладачів, чия діяльність пов'язана з цирковими жанрами, й здобувачів

циркового фаху. За способом заповнення анкет – пряме (безпосереднє); за способом поширення анкет – роздаткове; за процедурою проведення – комбіноване (групове й індивідуальне). Різноманіття видів анкетування дозволить забезпечити отримання інформації різного ступеня надійності.

У подальшому ці матеріали стануть цінними фактологічними даними в розробці й апробації моделі якості фахової підготовки артистів цирку в умовах закладу вищої освіти України, яка сприятиме ще більш динамічному розвитку вітчизняного циркового мистецтва. Адже його основою є фахова підготовка, яка здійснюється в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв.
URL: <https://kmaesm.edu.ua/> (дата звернення: 30.03.2025).
2. Лукіна Т. О. Технологія розробки анкет для моніторингових досліджень освітніх проблем: методичні рекомендації. Миколаїв: ОППО, 2012. 32 с.
4. Махія Т. А. Визначення сильних і слабих сторін діяльності навчального закладу у процесі дослідження його внутрішнього середовища.
URL: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=3641 (дата звернення: 31.03.2025).

ПОГРЕБНЯК Галина,
*професор кафедри режисури та акторської майстерності
 імені Народної артистки України Лариси Хоролець
 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
 професор кафедри кінознавства
 Київського національного університету
 театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
 професор кафедри режисури та акторського мистецтва КМАЕЦМ,
 доктор мистецтвознавства, професор*

ГРАНОВСЬКА Владислава,
*викладач кафедри історії мистецтв Державного художнього ліцею
 імені Т. Г. Шевченка, магістр менеджменту соціокультурної діяльності*

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ СЦЕНІЧНІ ПРАКТИКИ

КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО АВТОРА

Культурно-мистецькі практики сучасності свідчить, що активна реалізація яскравої творчої особистості не обмежується її діяльністю в сфері лише одного виду мистецтва, особливо коли йдеться про режисера, здатного створити власну авторську модель, котра би повноцінно функціонувала, як в екранному, так і сценічному просторі. Таким кінорежисером-автором, що долучився до роботи в театрі, можна назвати Райнера Вернера Фассбіндера – одного з найяскравіших представників німецької моделі авторського кіно, більш відомої як Нова хвиля 1970-х рр. (до якої увійшли Вернер Херцог, Вім Вендерс, Фолькер Шльондорф, Маргарет фон Тротта, Олександр Клюге, Вернер Шретер).

На наше переконання, сценічна діяльність й театральна драматургія митця досі залишаються недостатньо дослідженими й складають меншу, проте досить вагомому частину його творчого доробку, однак постать майстра, попри незначний часовий відрізок роботи в театральному просторі є досить

значимою для німецького театру. Прагнучи «налагодити зв'язки між мистецтвами» [6, с. 95] й активно працюючи, на переконання Д. Кребса, як на ниві кіно, так і к театру [3, с. 171], режисер вражає колег шаленими темпами роботи. За шістнадцять років митцеві вдається зняти, роблячи за його ж зізнанням так би мовити «фільми на викид» [4, с. 38], сорок чорити кіно- і телепостановки, komponуючи їх за театральним принципом [2, с. 49] єдності місця, часу і дії й, намагаючись як автор, максимально дистанціюватись в них від наративу, навмисне розповідаючи історію ніби опосередковано. При цьому за дев'ять років доволі сміливих експериментів з театальною формою, базованою на імпровізації й активному залученні до дійства глядачів (для яких мало би на переконання автора-режисера існувати дві паралельні реальності: та в якій безпосередньо існує глядач і сценічна реальність), свідомій руйнації кордонів між глядною залою і коном, ставить на різних сценічних майданчиках Німеччини близько тридцяти спектаклів, зазвичай, півторагодинних за хронометражем, як і фільми, (серед яких назвемо «Аякс» Софокла, «Кав'ярня» Карло Гольдоні, «Бібі» Генріха Манна, «Гедда Габлер» Генріка Ібсена, «Фрекен Юлія» Августа Стріндберга інші). Примітно, що деякі театральні постановки, зокрема й за п'єсами самого майстра (писаними як кіносценарій з властивим йому схематизмом і мінімізацією психологічних обґрунтувань), знайшли не лише сценічне, але й екранне втілення, як то: «Катцельмахер», «Гірки сльози Петри фон Кант», «Кав'ярня», «Американський солдат», «Бременська свобода».

Важливим, на наш погляд, виявляється той факт, що специфічний авторський режисерський почерк (базований на принципах «театру жорстокості» й «театру відчуження») Фассбіндера, що склався під впливом Антонена Арто, Бертольда Брехта, Едона фон Хорвата, Марії Луїзи Фляйсер, справив значний вплив як на сучасний європейський авторський кінематограф, так і німецький театр, зокрема, творчість Франка Касторфа, Крістофа Шлінгензіфа.

Потрапивши 1967 року (у досить молодому віці) в трупу мюнхенського «Театру дії», Фассбіндер зацікавився у названому сценічному осередку ідеєю «театру жорстокості» Антонена Арто, що передбачала досягнення катарсису завдяки «жорстокості» під якою в загальному сенсі розумілося усвідомлене підпорядкування необхідності, а в більш конкретному – безкомпромісність автора по відношенню до себе і до глядача. На екрані це виражалося в схильності режисера до використання шокових і провокаційних елементів: дослідження життя маргіналів, уявну абсурдність дії, інтерес до тілесності, демонстрація сексу і насильства. Таким чином режисер пробуджував глядача, струшував його свідомість, змушував позбутися стереотипів і штампів та бунтував проти буржуазного світопорядку. Разом з тим доречно нагадати, що вказане нами вище поняття «маргіналізм» входить, як відмічає Н.Жукова, у науковий обіг у другій половині ХХ ст., коли руйнується єдина і сказати б основна «лінія філософствування, розмивається розуміння напряму, в якому йде розвиток культури», а утворення прірви між дійсним і вигаданим призвело до з'яви «безнадійності, неприйняття життя, крайнього індивідуалізму» [1, с. 199].

В однаковій мірі володіючи авторськими режисерськими засобами у творенні художнього образу як на сцені, так і на екрані, Р. В. Фассбіндер (певним чином сповідуючи творчі принципи Б. Брехта, але йдучи далі визначного майстра, надаючи аудиторії можливість і відчувати, і мислити»), робить акцент на раціональному впливові на глядача, активно використовуючи у своїх фільмах так званий «ефект відчуження» (що виглядає як навмисно знижений емоційний тонус героїв). Разом з тим автор-режисер приділяв значну увагу виразності акторської пластики, часом вираженій у яскравій видовищності хореографічної мови. Крім того, майстер не приховував захоплення і театральною сценографією, тому в його кінострічках іноді повністю відсутні кадри, зняті на натурі, на користь роботи

в павільйоні чи інтер'єрі (як то «Заміжжя Марії Браун», «Лілі Марлен», «Лола»).

У підсумку відзначимо, що оригінальні принципи побудови кінотвору й специфічні засоби кіновиразності не лише знайшли у фільмах Р. В. Фассбіндера, безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних кінотворів, котрі об'єднались в авторський кінематограф, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась цілісною і стійкою сукупністю світоглядних, стильових та смислових ознак. Тож що сценічна діяльність вказаного режисера ставить під сумнів теоретичні постулати про шкідливість вторгнення культури театру на терени кіно. Примітно, що якщо терпимим і навіть похвальним для театру тривалий час вважався процес так званої «кінофікації» сцени, то для кінематографістів чи не найбільш ганебним звинуваченням став докір в театральності, або ще більш зневажливо – в «театральщині». Так, приміром, внутрішньокадровий монтаж, що дозволяє виконавцеві відтворювати значні за обсягом шматки ролі й допускає певну хронологію творення образу є чи не та ж сама «театральщина», що як це не парадоксально демонструє високу кінематографічну культуру режисера. Дивним чином ревнителі «чистого» кінематографа й досі не утруднюють себе проблемою з'ясування, про який, власне театр йдеться, тоді як поняття театральності історично мінливе, воно є динамічним, так само як і поняття кінематографічності [2, с. 8].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: монографія. Київ: Вид. ПАРАПАН, 2010. 244 с.
2. Hensel G. Herzeigen, was er hat. *Das Theater der siebziger Jahre: Kommentar, Kritik, Polemik*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1983. 366 p.

3. Krebs D. Kamikaze oder Die lange Angst des Rainer Werner Fassbinder. *Katzelmacher und andere Stucke*. Berlin, 1988. P. 166-171.
4. Nowell-Smith Geoffrey. Luchino Visconti. British Film Institute, 2003. 250 p.
5. Toteberg M. Fassbinders Theaterarbeit «Chaos macht Spass». *Theater heute*, 1985. № 10. P. 46-53.
6. Wiegand W. Interview. Fassbinder Rainer Werner: *Reihe Film 2*. Munchen. Wien, 1985. P. 76-95.

ПОЛИЩУК Тетяна,

студентка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Акторське мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ КОМІКА З АУДИТОРІЄЮ ЧЕРЕЗ ІМПРОВІЗАЦІЮ

У світовому та українському культурному просторі, стрімко розвивається сучасний жанр сценічного мистецтва - стендап-комедія. Його першопходження витікає із США, де набув великої популярності завдяки своїй безпосередності, інтерактивності та можливості відображення соціальних і психологічних аспектів сучасного життя. Однією з ключових особливостей стендапу є виступ коміка від власного імені та базування матеріалу на особистому досвіді [1].

Водночас, естетичне та соціальне значення стендап-комедії полягає у створенні платформи для вільного вираження думок та порушення важливих

соціальних тем у доступній та гумористичній формі [1]. Це робить жанр не лише розважальним, а й аналітичним інструментом, що відображає сучасні суспільні настрої. Деякі коміки, наприклад Джордж Карлін, орієнтуються на гостру соціальну сатиру, інші, яскравим представником яких є Джеррі Сайнфелд, – на особистий досвід і спостереження [4].

Попри це, незамінним інструментом, який відіграє важливу роль у стендапі, є імпровізація, як основний засіб комунікації з глядачем. Стендапу притаманні не лише технічні прийоми, а й ключові психологічні механізми, що сприяють взаємодії-діалогу між коміком і аудиторією. Завдяки імпровізації комік може миттєво реагувати на реакції глядачів, адаптувати, змінювати свій виступ і створювати ефект спонтанності, що значно підвищує рівень довіри з боку публіки [4]. Цей процес нагадує імпровізаційний театр, в якому взаємодія між акторами та глядачами відіграє важливу роль у створенні емоційного зв'язку [5].

За поглядами Кіта Джонстона, імпровізація будується на принципі «Так, і...» – прийнятті будь-якої ідеї та її розвитку, що допомагає не лише створювати комічний ефект, але й встановлювати довіру між виконавцем і публікою [5]. Стендап-комік, використовуючи імпровізацію, фактично грає на межі між комфортом і викликом для глядача: він може підштовхувати до роздумів, змушувати замислитися над актуальними або табуйованими темами, але при цьому не виходити за межі прийняттого завдяки правильному балансу між гумором і критикою [2].

Стендап є формою суспільного дискурсу, який через гумор висвітлює важливі соціальні та психологічні проблеми. Він виконує функцію не лише розваги, а й своєрідної рефлексії суспільства. Стендап-комедія є засобом комунікації, що дозволяє відкрито говорити про проблеми, які в інших контекстах можуть бути складними або незручними для обговорення [2]. Завдяки імпровізації комік миттєво реагує на реакцію аудиторії та регулює рівень провокаційності жартів. Це дає змогу встановити діалог із публікою, що

робить виступ динамічним і дає змогу спільно творити комічний ефект. Такий підхід дозволяє глядачам не лише сміятися, а й відчувати свою залученість у сценічну дію, що має потужний психологічний вплив.

Одним із важливих психологічних аспектів, що мають вплив у стендап-комедії на глядача є сміх. Ця природна реакція на комічне має терапевтичний ефект. Виступ стендап-коміка може сприяти зняттю стресу, зниженню рівня тривожності та навіть допомагати долати психологічні бар'єри [4]. Дослідження показують, що гумор має значний вплив на емоційний стан людини, оскільки активує в мозку вироблення ендорфінів – «гормонів щастя» [1]. Імпровізація дозволяє коміку не просто розважати аудиторію, а й створювати ефект залученості та спільного переживання моменту. У таких ситуаціях комік одночасно виступає як виконавець, як модератор емоційного стану залу, що робить його роль подібною до психотерапевта, який допомагає аудиторії подивитися на власні проблеми з іншого боку, через призму гумору [2].

Не менш важливим психологічним аспектом є ефект впізнаваності – коли глядачі впізнають у комічних ситуаціях себе або своїх знайомих, це допомагає їм краще сприймати жарти і викликає глибший емоційний відгук. Коли комік говорить про щось, що знайоме аудиторії, у людей виникає відчуття спільності: *«Так, у мене теж так було!»* або *«Я теж так думаю!»*. Це підсилює залученість і створює ефект групової єдності, що має важливий психологічний вплив [3]. Таким чином, стендап-комедія не тільки розважає, а й допомагає глядачам переосмислювати власні переживання, погляди, різноманітні ситуації та ставлення до світу.

Імпровізація у стендап-комедії - це потужний інструмент взаємодії між коміком і глядачем. Вона значно посилює ефект спонтанності та залученості, відіграє важливу психологічну роль, допомагаючи аудиторії зняти напругу, пережити складні теми, емоції через гумор, створити відчуття спільності, розширити світогляд і навіть подолати власні страхи та упередження. Отже,

стендап, як форма комедійного мистецтва, є актуальним та важливим явищем у сучасному культурному просторі, який збагачений засобами соціальної критики та психологічними аспектами самовираженості та проявлення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Золотаренко К. С. Реалізація засобів комічного в сучасній англійській стендап комедії. Запорізький Національний Університет факультету іноземної філології кафедри англійської філології та лінгводидактики. Запоріжжя: ЗНУ, 2024. 60 с.
2. Ольшанецька Х. Стендап-комедія як жанр комічного інституційного дискурсу. *Студентський науковий альманах факультету іноземних мов ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Тернопіль: ТНПУ ім. Гнатюка, 2020. №1(17). С. 33-36.
3. Fine G., Soucey M. Joking cultures: Humor themes as social regulation in group life. *Humor: International Journal of Humor Research*. 2005. № 18. С. 1-22.
4. Halpern C., Close D., Johnson K. *Truth in Comedy: The Manual of Improvisation*. Colorado: Pioneer Drama Service, 1994. 150 p.
5. Johnstone K. *Impro: Improvisation and the Theatre*: Bloomsbury, 2018. 208 p.

ПОЛЯНСЬКА Вікторія,

професор Міжрегіональної Академії Управління персоналом,

доктор філософських наук

ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ КВАНТОВОГО МИСТЕЦТВА

На межі ХХ-ХХІ століть ідеї квантового устрою світу стали не тільки пріоритетом фізики, але відбилися у філософії, художній літературі, у живопису, скульптурі, кінематографі, музиці та навіть в усіх напрямках мистецтва. В доповіді здійснюється намагання дати визначення квантовому

мистецтву. Для досягнення цієї мети використовуються такі квантові феномени як «суперпозиція», «декогеренція», «ефект спостерігача», «квантова сплутаність», та інш.

Автор посилається на творчість Роберто Денті, Джуліана Восс-Андреа, Джеймса Джойса, Марселя Пруста, сучасних кінорежисерів, які створили свої фільми, спираючись на ідеї квантової теорії. Квантове мистецтво постає як енергія, що існує не лише у видимому, а й у невидимому нами світі, де стикаються різні сили, різні енергії, де точиться вічна боротьба між добром та злом.

Переворот у свідомості сучасної людини, викликаний передовою науковою та філософською думкою, не міг не позначитися на стані мистецтва. Художня думка ХХІ століття закономірно та неминуче ознаменувалася маніфестом «Квантове мистецтво», засновником якого став італійський теоретик, художник, архітектор та дизайнер – Роберто Денті. У своєму Маніфесті він заявив, що «основними темами квантового мистецтва є вираження культурних змін, що відображають синтез мистецтва та науки на світовому рівні, створення передумов для бачення інноваційного світу, спрямованого на формування нових моделей життя, нових соціальних відносин у повній відповідності до новітніх відкриттів квантової механіки та біорізноманіттю життя в цілому». [1, с. 78]

На відміну від традиційного живопису, що дзеркально відображає реальність на полотні, художники квантового мистецтва ставлять собі інше завдання: вловити мить переходу з квантового світу в стан видимої нами реальності, яка у фізиці називається *станом декогеренції*. Зобразити цю мить, цей стан – і є найвища майстерність художника, вважають теоретики нового мистецтва. Згідно з квантовим феноменом «ролі спостерігача», саме цим спостерігачем, або глядачем, «висвітлюється» етичне поле, на якому здійснюється таїнство декогеренції.

Особливо переконливо і образно вдалося Роберто показати процес хвилеподібних модуляцій квантових частинок на момент матеріалізації предмета з небуття квантового світу, тобто, ту саму «мить декогеренції», у натюрморті «Ваза з квітами», де техніка автоматичного малюнка, що нагадує абстракції Дж. Поллока, демонструє поєднання неусвідомленості творчого процесу та наукових засад проголошеного квантового живопису.

І фізики, і філософи досить уважно вивчали питання про роль та ступінь участі спостерігача у створенні тієї картини, яку ми називаємо реальністю. Чи може бути так, що кожна людина (спостерігач) «розпредмечує» квантовий світ відповідно до своїх особистих якостей? Тобто, добра, естетично розвинена, духовна людина створює одну реальність, а примітивна, злісна – іншу? Саме так розуміє Роберто Денті творчий процес, пропонуючи художникам розглядати самих себе як «учасників творіння Всесвіту», оскільки саме через їх сприйняття буде створена та картина, та ілюзія, яка стане доступною глядачеві та вплине, у свою чергу, на їхню реальність, на їхню мораль та етику, відкриття для глядача ту можливість, яку було запропоновано художником. Глядач, своєю чергою, створить свій особливий світ, реалізований як його можливість.

У 1927 році Поль Дірак і Нільс Бор наголосили, що суб'єктивне та об'єктивне перебувають у єдності, існуючи в реальному світі як два енергетичні потоки, що взаємодоповнюють один одного і створюють нову реальність. Саме це було відображено у відомому принципі додатковості Нільса Бора. Імпульс, що йде від твору мистецтва і що посилається у Всесвіт - не може не нести етичного навантаження. Навіть супрематичне (безпредметне) мистецтво, наприклад, «Чорний квадрат» Малевича, створювало стільки різних смислів, емоцій, інформації, що мимоволі асоціювалося з етичними категоріями: добра, зла, цінності, безглуздості та відчаю.

Скульптурні композиції Денті з абсолютно «квантовими» назвами, такими, як «Відтворення», «Заплутування», транслюють особливі стани Всесвіту в пластичних образах, створених із найнеймовірніших матеріалів: пластику, скла, акрилу, цементу і навіть залізобетону.

Що ж являє собою квантове мистецтво? Напевно, можна сказати, що це мистецтво, яке здатне перенести нашу свідомість зі звичної нам матеріальної площини у нескінченний світ, захищений від наших очей у глибоких шарах квантової реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Денті Р. Маніфест. Квантове мистецтво – народження та теоретичні засади. Видавничий дім Casa Editrise, 2008.

ПОНОМАРЕНКО Олена,

доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент

ОПЕРНИЙ ТЕАТР У МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ

Творче життя італійського оперного театру набуває сьогодні особливої динамічності: видозмінюються традиційні контакти сцени і залу, відносини театру з суміжними виконавськими мистецтвами, діалог з публікою. Організація видовищ вимагає витрат, і хтось має відшкодувати їх в необхідному обсязі – держава, меценати чи глядачі. Продукція театру – вистава – є послугою, споживати яку можна лише у процесі її виробництва. Зважаючи на це, зазначимо, що сучасний оперний театр постає не тільки

організатором художньої комунікації, а також керівником складної системи соціальної комунікації.

В Італії оперному театру завжди належало особливе місце, він був художнім, духовним, моральним, навіть топографічним центром міста. Тому незаперечним є творчий внесок оперних проєктів у розвиток італійських міст. Як пише українська музикознавиця М. Черкашина-Губаренко, в Італії значна роль влади, її зацікавленість в розвитку таких заходів, адже вони популяризують історію міста, його пам'ятки, відбуваючись: «<...> в стаціонарних приміщеннях або просто неба, в оточенні мальовничої природи й старовинної архітектури, яка часто виконує роль декорацій» [2, с. 70].

Органи державної влади – це найважливіший компонент соціального середовища в комунікаційній політиці театру. У країнах Західної Європи функціонувала придворно-аристократична модель оперного театру, незважаючи на збитковість, оперні театри утримувались коштом правлячих династій як важливий репрезентативний елемент «придворної» культури, після першої світової війни і катастрофи монархій, головний фінансовий тягар оперних театрів взяли на себе буржуазна держава і муніципальна влада. Так, в Італії, витрати компенсуються завдяки державним дотаціям, які становлять 45-70 % витрат.

Варто відзначити, що спочатку театр виконував функцію, скоріш за все, культурного центру, в якому збирались представники знаті. Було престижно мати власну ложу в театрі, за яку платили колосальні для того часу кошти, вважатись наближеними до короля.

Держава постійно виділяє кошти на розвиток оперних театрів. Починаючи з 1996 року, оперний театр перебуває під управлінням Фонду. В Італії всього 14 фондів (Le Fondazioni Lirico-Sinfoniche), які здійснюють безпосереднє управління великими оперними театрами в Італії і Музичною академією Санта Чечілія (Santa Cecilia) в Римі, оберігаючи історичну й культурну спадщину. Фонд – це державна структура, яка має повну фінансову

монополію. Фонди, що управляють оперними театрами, використовують державні внески та приватний капітал, сприяють більш ефективному управлінню фінансовими ресурсами, втілюючи мистецькі проекти.

На вирішення проблем, пов'язаних з фінансовими витратами, спрямована комунікаційна політика театру, завдяки якій створюються креативні проекти й залучаються потенційні партнери, зокрема Консерваторія, Музей, Фестиваль. Це значно розширює сферу діяльності, сприяє формуванню театральної аудиторії, одного з головних суб'єктів в комунікаційній політиці сучасного оперного театру. Специфічна роль публіки полягає в тому, що вона постає не тільки об'єктом впливу тих, хто бере участь в оперній постановці, а й формотворчим чинником, активно впливаючи на творчий процес.

Відносини оперного театру як соціального інституту і як художнього феномена з глядачами здійснюється завдяки театральної рекламі, головному засобу соціальної комунікації. Основний потік театральної інформації поширюється в мережі Інтернет. Театр має свій сайт, це майже завжди гарантує професійно створену сторінку, але її можна порівняти з буклетом, адже її зміст переважно статичний, а оновлюється лише інформація про прем'єри сезонів (італійський оперний театр працює за системою *stagione*) і виконавців головних партій. Інший спосіб і шлях поширення інформації в Інтернеті – це соціальні мережі. Театр має сторінку у Фейсбуці, на відеохостингу YouTube.

Сучасна оперна сцена в Італії є ареною постійного експериментування, втілення нових ідей і різних форм музично-театральних рішень і культурно-мистецьких проектів. Внаслідок цього зросло зацікавлення публіки оперним мистецтвом, підтверджуючи, що сучасний оперний театр – яскраве явище в музичному житті Італії.

2019 року розпочалася трагічна світова пандемія Covid. Як не дивно, саме цього року розпочався новий етап в розвитку італійських оперних театрів. Запровадження нових ідей і форм діяльності сприяли тому, що італійські

оперні театри не втратили статусу національного культурного бренду і продовжили популяризувати справжні художні цінності в межах міста / регіону, як і раніше, виконуючи роль потужного маркетингового інструменту.

Форми і види креативних проєктів Театру Сан Карло (Teatro San Carlo) досить різноманітні, але їхня мета одна: привернути увагу потенційного глядача, зацікавити його подіями театрального життя.

Фестиваль Regione Lirica, його перший проєкт відбувся в липні 2020 року, другий 25 червня – 17 липня 2021 року в Неаполі. За цим проєктом, Театр Сан Карло на центральній площі П'яцца Плебішито (Piazza Plebiscito) представив концертні версії опер Ж. Бізе «Кармен» і Дж. Верді «Трубадур».

Вдалося побачити оперу Ж. Бізе «Кармен» у виконанні зірок світової сцени: литовської мецо-сопрано Еліни Гаранча (Elina Garanča) – Кармен, американського тенора Брайана Джагге (Brian Jagde) – Дон Хосе, італійського баритона Маттіа Олів'єрі (Mattia Olivieri) – Ескамільйо. Диригував постановкою ізраїльський диригент Дан Етінгер (Dan Ettinger), з 2023 року призначений на посаду головного диригента Театру Сан Карло.

Оперні проєкти просто неба значно відрізняються від класичних оперних постановок на театральній сцені. Музичний фактор тут не є домінуючим. Різні елементи шоу дуже цікаві й важливі: декорації, що охоплюють природний ландшафт і архітектурний ансамблю історичного центру міста, їх світлове рішення. Наприклад, підсвічування головних будівель площі Неаполя – Королівського палацу та Базиліки Святого Франциска Паоланського (San Francesco di Paola) —цього вечора надало їм статусу головних героїв шоу. А ще публіка, саме вона стала учасником дії на площі. Зоровий сектор з хором, постійно перебуваючи на сцені, візуально утворив своєрідне коло, яке ніби обрамляло площу зовні, а в середині цього уявного кола на величезній сцені із заліза і дерева, загальною площею 1500 квадратних метрів, розгорталася історія свободи, любові і трагедії героїв Севільї. Чудовим було світлове оформлення історичних будівель П'яцца Плебішито, де співвідношення між

музикою й архітектурою сприяло найбільш інтенсивному поширенню джерел звуку, так би мовити, огортаючи аудиторію, яка, як пише італійський музикознавець Роберто Фаваро (Roberto Favaro): «< ...> уявляє себе залученою до абсолютно нового досвіду сприйняття, що ширяє в центрі величезної інструментальної архітектури». Драматургія кольору якнайкраще виражала настрої героїв, уточнюючи ліричні та драматичні акценти дії. На повну силу набув вияву художній потенціал драми завдяки блискучій акторській грі, деталізованим жестам, виразним поглядам, майстерному співу, оркестровій динаміці, якій зовсім не заважали незначні шуми чи окремі звуки, викликані дозуванням мікрофона, а також завдяки колоритному підсвічуванню, яке становило драматичну канву опери в різноколірному спектрі (від ніжно-лілових відтінків спокуси до багряного кольору фатуму), перетворювало «звичайну» форму концерту на яскраве й цікаве дійство.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пономаренко О. Ю. Оперний театр в системі соціальної комунікації сучасної Італії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Історія музики: проблеми, процеси, персони*. Вип. 136. Київ, 2023. С. 121-129.
2. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: Акта, 2015. 392 с.

ПРОКОПЕНКО Анастасія,

студентка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства Євгенія МОРЕВА.

ДИТЯЧІ ПІСЕННІ КОНКУРСИ ТА ТАЛАНТ-ШОУ В УКРАЇНІ: ПОГЛЯД ДОСВІДЧЕНОГО ПЕДАГОГА ЕЛІНИ МИРОНОВОЇ

В Україні дитячі пісенні конкурси мають високу популярність, участь в них спонукає дітей до зростання. Але тут важливо правильно ставитись до навчання, бо такий досвід може бути дуже травматичний, особливо це стосується шоу. Такі конкурси важливі для навчання, бо на сцені показано результат спільної роботи – викладача та його учня. Дуже важливо співати на різних сценах. Тому діти, які виступають багато, швидше зростають професійно та різнобічно: у підготовці до змагань тренуються не тільки вокальні, а ще й акторські, хореографічні та інші навички.

Ми запросили на інтерв'ю досвідченого педагога естрадного співу, викладачку КДМШ № 22 Еліну Миронову, яка має за двадцять років викладацької діяльності виховала багатьох професійних виконавців. Розмова йшла про розвиток дитячого та юнацького напрямку у творчих змаганнях.

Попри користь творчих дитячих конкурсів для розвитку професійних навичок, в більшості випадків вони мають доволі мало сенсу для тих, хто шукає подальшого становлення саме як зірки, адже на думку Еліни в Україні шоу-бізнес не на тому рівні, аби надати рівні можливості всім, в тому числі людям без фінансової та соціальної підтримки, особливо дітям. Тож окрім досвіду роботи на різних сценах та підвищення власного професійного рівня діти фактично не отримують жодних перспектив. Еліна розповіла про своїх

учнів-підлітків, яким участь в телевізійних вокальних шоу надавала можливість вступити на бюджетні місця до бажаних вищих навчальних закладів на вокальні відділення. Але якщо говорити про контракти та подальший розвиток сольної кар'єри з авторським матеріалом, то це рідкісні окремі випадки, обумовлені різноманітними факторами. телешоу дають великий зліт для підлітків.

Четверо її учнів вступили на бюджет до вищих навчальних закладів саме після шоу, в тому числі КМАЄЦМ та КМAM ім. Р.М.Грієра. Навчальним закладам ці студенти цікаві, адже вже мають популярність та можуть здійснювати артистичний промоушен свого вишу на різноманітних майданчиках та платформах. Але, на жаль це має зворотній бік, для «зіркового» студента суміщення сценічної діяльності та навчання є справжнім випробовуванням. Рання відомість впливає на психологічний стан, і якщо (коли) популярність починає згасати, неповнолітні діти піддаються емоційній хвилі, стресу, зневірюються тощо. В таких обставинах для багатьох закриваються двері в шоу-бізнес, і це може спричинити погані наслідки, тож дорослим треба дбати про своїх вихованців та пильнувати.

В розмові Еліна розповіла про подальшу долю своїх учнів, які здобули популярність в національних конкурсах та ТВ-шоу.

Люсіне Кочарян брала участь в «Україна має талант» у 2011. Вона чудово заспівала на відборі, але вже на телевізійному етапі перехвилювалася, не пройшла. Але вона вступила на бюджет у ВНЗ. Зараз вона в США, працює на круїзних лайнерах. Також зі своєю групою просуває свої авторські пісні.

Нікіта Кісельов брав участь «Україна має талант» у 2010 році, коли був ще дитиною. Завдяки участі у шоу, вступив на бюджет в КМАЄЦМ. Наразі він продовжує творчу діяльність, успішно працює як артист, а також сам пише пісні. Його музичні кліпи набрали по кілька мільйонів переглядів на YouTube.

Вероніка Лук'яненко стала відомою акторкою. Вона має контракти з кіно та телестудіями в Україні та Європи. Зараз навчається в Італії.

Хелін Коньяр потрапила до «десятки» третього сезону шоу «Голос. Діти» у 2012 році. Вона майже дійшла до фіналу. Зараз навчається на Британії як раз навчається на відділенні мюзиклу у Великій Британії у виші, де немає бюджетних місць, але для неї бюджетне місце було спеціально виділено як для перспективної та талановитої студентки. Виступала перед королевою Британії. Наразі вона вже має контракти у шоу-мюзиклах.

Отже, участь дітей та підлітків в вокальних конкурсах та шоу, з однієї сторони, відкриває певні перспективи для кар'єри, але з іншої, може негативно вплинути на них: постійне напруження, стрес, байдужість світу шоу-бізнесу тощо. З інтерв'ю з Еліною Мироною випливає висновок, що діти, які брали участь у звичайних конкурсах (місцевих, регіональних, національних) досягли набагато більших успіхів, ніж ті, хто потрапляв на вокальні шоу на телебаченні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «В мені живе дві різні людини». Учасниця «Голос. Діти 3» Хелін Коньяр розповіла про свій незвичайний талант. URL: <https://1plus1.ua/amp/novyny/helin-konar-vrazila-vsih-suddiv-svoim-pereresicnim-talantom> (дата звернення: 26.03.2025).

2. Викладач Еліна Миронова провела практичний майстер-клас у КДМШ № 3 ім. В. С. Косенка. Святошинська районна в місті Києві державна адміністрація. URL: <https://svyat.kyivcity.gov.ua/news/vikladach-elina-mironova-provela-praktichniy-mayster-klas-u-kdmsh-3-im-v-s-kosenka> (дата звернення: 26.03.2025).

3. Пилипчук М. «Любов – це рушійна сила», – Нікіта Кісельов і SKYLERR відкривають секрети творчості та стосунків. URL: <https://tykyiv.com/people/liubov-tse-rushiina-sila-nikita-kiselov-i-skylerr-vidkrivaiut-sekreti-tvorchosti-ta-stosunkiv/> (дата звернення: 26.03.2025).

4. Учасниця «Голосу країни» довела Джамалу до сліз. URL: <https://antonina.detector.media/medialife/post/123821/2017-03-06-uchastnytsa-golosa-strany-dovela-dzhamalu-do-slez-vydeo/> (дата звернення: 26.03.2025).

*РАГУЛІНА Маргарита,
асистент кафедри естрадного вокалу
Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка*

ТРАНСФОРМАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ МЕТОДИК У КОНТЕКСТІ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «СОЛЬНИЙ ЕСТРАДНИЙ СПІВ»

У статті проаналізовано зміни та вдосконалення вокальних методик навчання сольному естрадному співу. Розглянуто основні традиційні підходи до естрадного виконавства. Окреслено ключові аспекти роботи над вокальною технікою.

Ключові слова: сольний естрадний спів, вокальні методики, інноваційні технології, сценічна майстерність, дихання, артикуляція.

Мета статті: розглянути сучасні тенденції розвитку сольного естрадного співу, методи навчання та розвитку виконавських навичок студентів.

Сучасне мистецтво естрадного співу потребує від виконавців якісної вокальної підготовки, емоційної виразності та сценічного перевтілення відповідно до змісту пісні. В прагненні підготовки майстерних співаків відбувається постійна трансформація вокальних методик із врахуванням студентоцентрованого підходу.

Безумовно якісна постановка голосу передбачає роботу над диханням, артикуляцією, чистотою інтонування, почуттям ритму, динамікою, логічним музичним фразуванням та емоційністю виконання. Спираючись на

багаторічний досвід класичних вокальних методів викристалізуються сучасні тенденції у царині вокальної педагогіки.

Серед них методика *Speech Level Singing (SLS)* розроблена американцем Сетом Ріггсом. Це техніка, що допомагає співати природно у будь-якому регістрі без напруги. Її основна ідея полягає в природному «розмовному» положенні голосових зв'язок при співі [1]. Однак, зауважимо, що артикуляційні особливості вимови в англійській та українській мові різняться, і тому дана методика вимагає адаптації до української артикуляції.

Методика *Complete Vocal Technique (CVT)* Кетрін Садолін (Данія) побудована на наукових дослідженнях голосу з точки зору анатомії і фізіології. Ця методика повногранно синтезує академічний і сольний спів задля розширення вокальних можливостей через контроль за режимами голосу (*Neutral, Curbing, Overdrive, Edge*). Окрім цього в ній з'являються додаткові регістри флейтовий (для флажолетів) та суб-регістр (для гроул), що поєднуються з традиційними регістрами класичних методик (грудним, головним та змішаним). Велика увага в даній методиці приділяється унікальності тембру кожного вокаліста та знаходження зручних положень гортані для звуковидобування, які б не призводили співака до почуття дискомфорту [2].

Методика *Estill Voice Training (EVT)* заснована американською співачкою Джо Естілл, яка вважала, що «кожен обдарований красивим голосом», і що ця краса може втілюватися завдяки знанням структури голосового апарату і вмінню контролювати його. Це одна з найсучасніших та науково обґрунтованих вокальних технік, що активно використовуються в підготовці естрадних виконавців [3]. Вона дозволяє співакам контролювати свій голос із максимальною точністю. Основні принципи цієї методики полягають у навчанні вокалістів усвідомлено керувати окремими компонентами голосоутворення: гортанню, надгортанним трактом, положенням язика, губ, піднебіння тощо. Одним із головних принципів методики є збереження

здоров'я голосових зв'язок. Методика допомагає уникнути перенапруги та вокальних травм.

Отже, трансформація вокальних методик передбачає інтегрування традиційних та інноваційних підходів до постановки голосу на заняттях з сольного естрадного співу зі здобувачами вищої освіти. Більшість з них побудовані на ознайомленні з фізіологією голосового апарату та усвідомленому використанні цих знань під час звукоутворення. В контексті кожної методики доцільною є робота над вдосконаленням співацького дихання в процесі виконання пісень та під час роботи над логічним вокальним фразуванням; розширенням діапазону з усвідомленням регістрів голосу та вмінням контролювати їх; розвиток артикуляції та вдосконалення володіння різноманітними вокальними техніками.

Окрім цього важливою є робота над емоціями, адже донести зміст пісні глядачам є першочерговим завданням виконавця. Задля досягнення свободи під час виступу на сцені (що стане результатом роботи на заняттях) велику увагу слід приділяти сценічній виразності та акторській майстерності, розвитку пластики тіла, міміки, пошуку свого унікального вокального виконавського стилю та роботі зі звукопідсилюючою технікою, зокрема з мікрофоном.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Riggs S. *Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice*. Los Angeles: Alfred Music Publishing, 1992. 96 p.
2. Sadolin C. *Complete Vocal Technigue*. Denmark, 200. 225 p.
3. Salsbury K. *Estill voice training: the key to holistic voice and speech training for the actor*. URL: <https://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4383&context=etd> (дата звернення: 26.03.2025).

САВЧЕНКО Юлія,

доцент кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

доктор філософії

ВОКАЛЬНЕ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ, ЩО НЕ МАЮТЬ МУЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ

Вокальне навчання традиційно вважається невід'ємною частиною музичної освіти, що вимагає попередньої підготовки та наявності музичних навичок [2]. Однак в умовах театрального вишу багато студентів, не маючи музичної підготовки, прагнуть розвинути свої творчі здібності за допомогою занять з вокалу. Питання адаптації методів навчання до їх рівня знань та умінь є актуальною проблемою, що вимагає детального розгляду особливостей роботи з такими студентами, а також способів та прийомів роботи, спрямованих на їх успішне залучення до вокального мистецтва.

Публікації та відкриті джерела підтверджують позитивний вплив вокальних занять на здоров'я тих, хто співає. У процесі співу зафіксовано такі фізіологічні процеси [3; 6; 8]:

- тренування або вироблення діафрагмального дихання, розвиток дихальної мускулатури, поліпшення дренажу легень;
- покращення кровообігу, сприятливий вплив на стан голосових зв'язок, мигдаликів та лімфовузлів, підвищення імунітету;
- активізація інтенсивності діяльності головного мозку, покращення пам'яті, полегшення сприйняття потоку інформації;
- допомога у подоланні стресів, вироблення ендорфінів, підвищення життєвого тону;
- розвиток комунікативних та мовленнєвих навичок, підвищення впевненості у собі, розвиток розумових здібностей та пам'яті.

Водночас у педагогічній літературі недостатньо висвітлено питання щодо вокальної роботи зі студентами, що не мають музичної освіти.

Щороку на ознайомчу вересневу зустріч з викладачем вокалу приходять студенти театральних спеціальностей – майбутні драматичні актори, актори-лялькарі, артисти розмовного жанру. Найчастіше половина тих, хто прийшов – недовгий час займалися розвитком своїх голосових даних або мають музичну освіту (мистецька або музична школа, студія вокалу). Інша частина представлена тими, хто не має музичної освіти та вокального досвіду. Робота з останньою частиною студентів, на нашу думку, ставить більше завдань перед викладачем вокалу.

Напочатку навчального року викладач складає особистісний психологічний портрет студентів-акторів для подальшого індивідуального психолого-педагогічного супроводу кожного студента, що не має музичної освіти. Які проблеми та бар'єри можуть виникнути у процесі навчання вокалу таких студентів? Важливими умовами адаптації студентів на цьому етапі роботи вважаємо такі:

- терпляче ставлення викладача вокалу до емоційних проявів студентів;
- копітка робота з пояснення вокальних та музичних нюансів зрозумілими для студентів, що не мають музичної освіти, термінами;
- роз'яснення розташування на сцені; знайомство з особливостями роботи зі звуковим обладнанням (мікрофон, монітор тощо) [1].

Найбільш типові труднощі у музичному розвитку студентів акторських спеціальностей, що бажають навчитися співати, – відсутність слуху, почуття ритму, не так часто, але все ж зустрічаються. З такими студентами краще проводити індивідуальні консультації, якщо це дозволяє розклад вокальних занять. Залежно від проведеної педагогічної роботи, прикладу студентів-старшокурсників (їх успішна участь у вокальних конкурсах та фестивалях, «впізнаваність» у рідному виші), особистої зацікавленості студента-актора, цілеспрямованості та способу засвоєння інформації, виконання ним

рекомендованих індивідуальних вправ аналізу музичного матеріалу, позитивна тенденція у розвитку сольних вокальних навичок кожного студента спостерігається, але у різні терміни. Отже, можлива інтеграція вокального навчання до освітнього процесу студентів акторських спеціальностей відбувається за такими етапами:

- діагностика вокальних даних: виявлення початкового рівня вокальних навичок кожного студента, фіксація інформації;

- індивідуальний підхід: розробка персональних вокальних вправ в залежності від рівня підготовки, уточнення умов застосування (запис виконання, формат розспівування, тональність, темп);

- групові та індивідуальні заняття: регулярні репетиції, спрямовані на розвиток слуху, ритму, сольного та початкових елементів ансамблевого співу;

- зворотній зв'язок та коригування: проведення проміжних контрольних заходів, внесення змін до програми навчання на основі отриманих даних, підбір відповідного репертуару, участь у публічних заходах [5].

Результати роботи показали, що запропоновані способи дозволяють суттєво підвищити рівень вокальних навичок у студентів, що не мають музичної освіти. За підсумками року половина групи студентів демонструвала значне покращення чистоти музичної інтонації, ритмічного відчуття та загального музичного сприйняття, особливо в процесі відвідування індивідуальних консультацій. Публічні виступи, участь в концертах, фестивалях і конкурсах дали позитивну динаміку розвитку комфортного сприйняття свого співочого голосу, звикання до реакцій слухачів та аудиторських навичок. Групові вокальні заняття, репетиції та концертні виступи на різних сценах, робота «з різним звуком» та апаратурою сприяли виробленню витривалості голосу, психологічному спокою та розвитку навичок командної роботи, взаємодопомоги, що позитивно відображалися на спільній дружній атмосфері у вокальному колективі.

Незважаючи на успіхи, виявлено й певні складнощі, пов'язані з відмінностями у рівні підготовки студентів та необхідністю додаткових зусиль з боку викладачів для індивідуальної роботи з кожним студентом. Отже, запровадження персоналізованих підходів та акцент на групову роботу з вокалу дозволяють досягти бажаних результатів у розвитку вокальних навичок у студентів-акторів, що не мають попередньої музичної підготовки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багрій Н., Леськів І. Орієнтовні програмні вимоги та рекомендований навчально-педагогічний репертуар наскрізної освітньої програми початкової мистецької освіти з дисципліни «Естрадний сольний спів». *Методичний кабінет навчальних закладів мистецтва і культури*. Львів, 2021. 71 с.

2. Баранова О. М. Виховання та розвиток вокально-технічних навичок: методичні рекомендації. Херсон, 2016. 20 с.

4. Білик Є. Б. Правильне дихання – здоровий організм. *Жіночий медичний порадник*. Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2005. 61 с.

5. Бриліна В. Л., Ставінська Л. М. Вокальна проф. підготовка вчителя музики: методичний посібник. Вінниця: Нова книга, 2013. 96 с.

6. Гавацко Е. П. Формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу: наук.-метод. посіб. Ужгород: Закарпатський ін-т післяд. вищої освіти, 2017. 65 с.

7. Павленко Т. П. Аспекти фізіології та медицини у постановці голосу: методичні рекомендації для викладачів музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання). Вінниця: Нова книга, 2008. 56 с.

8. Сохань М. О., Савченко-Шлапак Ю. О. Словесна дія та акторські підтексти як принцип формування артиста-вокаліста. *Modern research in world science*: матеріали міжнародної наук.-практ. конф. (м. Львів, 29-31 жовтня 2022 р.). Львів, 2022.

9. Jo Estill. Think voice series. Estill Voice Training. *Перший рівень: Фігури по контролю голосу*. Workbook. Друге видання. 2019. 119 с.

САЛАБУДА Денис,

студент I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат

мистецтвознавства, професор Тетяна БУЛАХ.

ТЕМА КОХАННЯ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ СПІВАКІВ- ЧОЛОВІКІВ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Тема кохання – одна з найбільш універсальних і позачасових у мистецтві, що знаходить своє відображення у творчості митців різних епох і культур. Українська музика періоду незалежності представляє особливий інтерес для дослідження цієї теми, оскільки розвивалася в унікальних історичних і культурних умовах, поєднуючи національні традиції з глобальними музичними тенденціями.

У даній роботі розглядається інтерпретація теми кохання у творчості трьох знакових українських виконавців-чоловіків: Олександра Пономарьова, гурту DZIDZIO (Михайла Хоми) та Макса Барських. Кожен із цих артистів представляє різні напрямки української популярної музики та різні покоління виконавців, що дозволяє простежити еволюцію музичного вираження теми кохання протягом періоду незалежності України.

Аналіз фокусується на конкретних музичних творах – «Полонений» Олександра Пономарьова, «Я і Сара» гурту DZIDZIO та «Зорепад» Макса Барських, які яскраво відображають індивідуальний стиль кожного виконавця

та їхнє унікальне бачення теми кохання. У дослідженні розглядаються гармонійні особливості пісень, поетика текстів, візуальна репрезентація у відеокліпах, а також загальний мистецький контекст творчості виконавців.

Олександр Пономарьов – один із найвідоміших українських виконавців, народний артист України. Його часто називають «золотим голосом України» [1]. Почав свою кар'єру на початку 1990-х і став одним із перших представників української естради, який сформував власний впізнаваний стиль. Пономарьов відомий своїм ліричним тенором та емоційним виконанням.

Пономарьов працює переважно в жанрі ліричної поп-музики з елементами рок-балади [1]. «Полонений» – яскравий приклад його фірмового стилю: мелодійна композиція з глибоким емоційним змістом, де вокал є центральним елементом твору.

Пісня «Полонений» побудована на класичній гармонічній прогресії, характерній для ліричних балад. Мелодійна лінія розвивається плавно, з кульмінацією у приспіві. Характерною особливістю є використання мінорних тональностей, що підкреслюють емоційність та драматизм твору. Аранжування включає як акустичні, так і електронні інструменти, створюючи глибоке звукове полотно.

Текст пісні «Полонений» розкриває тему кохання як своєрідного полону, де ліричний герой добровільно стає «в'язнем» своїх почуттів. Поетика тексту багата на метафори, що підкреслюють силу емоцій та їхню владу над людиною. Образ полону розкривається не як щось негативне, а скоріше як стан, в якому людина відчуває повноту життя.

У відеокліпі використано образи, що підкреслюють емоційну залежність від кохання. Візуальний ряд доповнює музичний матеріал, створюючи цілісну картину переживань ліричного героя. Часто використовуються контрастні кадри та символіка, що підкреслює дуальність стану закоханості – одночасно страждання і щастя.

DZIDZIO (Михайло Хома) - український співак, актор та шоумен, лідер гурту DZIDZIO. Розпочав активну творчу діяльність у 2009 році. Його творчість характеризується поєднанням гумору, народних мотивів та сучасних музичних тенденцій. DZIDZIO створив унікальний образ, який поєднує в собі комічне та ліричне начало [2].

DZIDZIO працює в жанрі комедійної поп-музики з елементами фолку та танцювальних ритмів. «Я і Сара» – це композиція, де гумористичний підтекст поєднується з романтичною тематикою. Стиль виконання енергійний, з характерними вокальними прийомами, які стали візитівкою артиста.

Пісня «Я і Сара» відрізняється простою, але ефективною гармонічною структурою. Використовуються переважно мажорні тональності, що створюють позитивне звучання. Характерною особливістю є поєднання сучасних електронних аранжувань з елементами народної музики, зокрема в ритмічній структурі. Композиція має чітку, запам'ятовувану мелодію та динамічний ритм.

Текст пісні «Я і Сара» розкриває тему кохання через призму історії взаємовідносин з дівчиною на ім'я Сара. У тексті використано гумористичні елементи та прості, зрозумілі слухачеві образи. Поетика тексту спирається на розмовну лексику, що робить пісню доступною для широкої аудиторії. Незважаючи на гумористичну складову, в тексті присутні щирі емоції та переживання.

Відеокліп до пісні «Я і Сара» насичений яскравими, часто комічними образами. Візуальний ряд підкреслює гумористичну складову твору, проте не позбавлений романтичної лінії. Образ дівчини Сари та взаємовідносини з нею розкриваються через серію сюжетних ситуацій, де гумор поєднується з романтикою.

Макс Барських (справжнє ім'я - Микола Бортнік) – один із найуспішніших українських поп-виконавців нового покоління. Розпочав кар'єру на початку

2000-х і швидко здобув популярність завдяки своєму унікальному голосу та сценічному образу. Барських відомий як виконавець, так і автор пісень, працює в різних музичних жанрах, експериментуючи зі звучанням та стилем [3].

Макс Барських працює переважно в жанрі сучасної електронної поп-музики з елементами R&B та танцювальних ритмів. «Зорепад» – це композиція, що демонструє ліричну сторону творчості виконавця. Стиль виконання характеризується емоційністю, виразною артикуляцією та широким вокальним діапазоном [4].

Пісня «Зорепад» вирізняється сучасним електронним звучанням з елементами синті-попу. Гармонічна структура побудована на чергуванні мінорних та мажорних акордів, що створює багатозарову емоційну палітру. Характерною особливістю є використання сучасних студійних ефектів та електронних звуків, які створюють атмосферне звучання. Ритмічна структура поєднує електронні біти з живими інструментальними партіями.

Текст пісні «Зорепад» розкриває тему кохання через метафору зорепаду – яскравого, але швидкоплинного явища. Поетика тексту насичена космічними образами та метафорами, які підкреслюють величність та водночас вразливість любовного почуття. У тексті присутні елементи романтизму, що поєднуються з сучасною лексикою.

Відеокліп до пісні «Зорепад» насичений візуальними ефектами та символікою, пов'язаною з космосом та зірками. Образи у кліпі підкреслюють основну ідею пісні – кохання як космічне, надприродне явище. Візуальний ряд створює атмосферу мрійливості та романтики, використовуючи сучасні технології відеовиробництва.

Тема кохання в творчості українських співаків-чоловіків періоду незалежної України розкривається по-різному, відображаючи не лише індивідуальний стиль виконавців, але й еволюцію української поп-музики загалом. Олександр Пономарьов представляє більш класичне, традиційне

розуміння любовної лірики, DZIDZIO вносить елементи гумору та народної традиції, а Макс Барських демонструє сучасне, часто концептуальне бачення теми кохання. Ці три виконавці представляють різні покоління українських артистів та різні підходи до розкриття теми кохання у музичному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Учасники проектів Вікімедіа. Пономарьов Олександр Валерійович – Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Пономарьов_Олександр_Валерійович (дата звернення: 06.04.2025).
2. Про DZIDZIO – Dgidzio. URL: <https://dzidzio.com> (дата звернення: 06.04.2025).
3. Барських М. Офіційний сайт. <https://maxbarskih.com> (дата звернення: 06.04.2025).
4. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 1999. 269 с.

САМАЯ Тетяна,

професор кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України

ОБРАЗНА ПАРАДИГМА МУЗИЧНОГО ЧАСУ

Музикант-початківець при знайомстві з ритмом у підручниках з теорії музики, вважає, що розмір 4/4, позначений терміном «common time» (загальний час) – «найзручніша» метрична організація, пов'язана з рівномірністю метричного пульсу. При цьому учень не завжди усвідомлює елементарного принципу метроритмічної побудови, а цей розмір уже

відноситься до «складного розміру». Тому вивчення метра слід починати не з «common time», а починаючи з простіших метрів – дводольних і тридольних як основ всіх наступних видів тактових розмірів, похідних від їхнього складання, змішування та змінності.

Якщо підходити до схематичного показу системи тривалості нот музичного ритму, виходячи зі шкали поділу їх основного виду, як це прийнято в більшості посібників з теорії музики (розділ «Ритм»), то ми опинимося в скрутному положенні від питання, чи логічно ми розмірковуємо про ритм (від грец. $\rho\acute{\epsilon}\omega$ – течу) у параметрі часової координати?

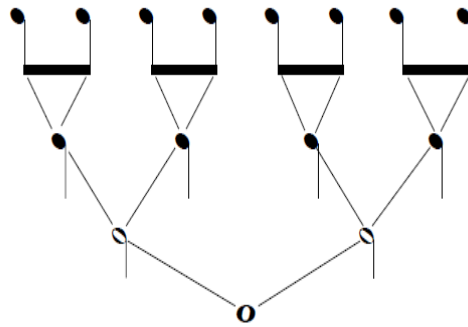


Рис. 1.

Даний приклад є схемою рекурсивного алгоритму, що зображує процес розподілу нотних тривалостей усередині самих себе, а це ніяк не вкладається в логіку часового відношення до музичного ритму. Відомо, що координата часу завжди одномірна, не має інших вимірів, різноманіття, множинності або форм; схематично зображується довгою прямою лінією, що є ключовим елементом уявленням музичного часу.

На перший погляд рекурсивна схема зручно і легко розкладає по полицках основний принцип розподілу тривалостей, ніби нічим не нашкоджуючи учневі. Але це лише удавана видимість, оскільки музика – це не полицки, не статичний, а динамічний час фізичного звучання, хоча й, у разі, представленого віртуального аспекту. Подібна «архітектура» поділу тривалостей нот асоціативно не узгоджується з одностороннім, партитурним

голосоведенням, не формує образ із часовим звуковим потоком. Такого типу нотна «картинка» не пов'язана з особливістю музичного тексту в партитурному нотографічному викладі.

Насамперед ми повинні запропонувати учню візуальне уявлення щодо вивчення музичної ритміки в контексті часового виду мистецтва, де з перших кроків має бути образна відповідність. Рудимент первинного сприйняття будь-яких форм пізнання миттєво фіксується оперативною пам'яттю нашої свідомості та віддзеркалюється у практичному прояві. Ціпка візуальна пам'ять фіксує картинку діагональної піраміди (рис.1), не формує уявлення цілісності образу часових параметрів такту та ознак метроритмічної організації.

Така рекурсивна схема нічим не відрізняється від тривіальних прийомів навчання нотним тривалостям на прикладах поділу яблука, торта або різних геометричних фігур. У таких випадках ми не можемо розглядати організацію ритму в часі як динамічного процесу; міркувати про відповідність нормативних угруповань метричної структури такту, долей, ритму в часовому потоці. Такі аналогії є фікцією навчання музичної ритміки.

Для того щоб вирішити проблему з демонстрацією поділу нотних тривалостей, необхідно представити схему, не рекурсивного виду, а загальноприйнятого партитурного викладу (рис. 2) з неодмінним зазначенням тактового розміру і послідовним викладом часових назв нот (ціла, половинна, четвертна, восьма, шістнадцята і т.д.), як це демонструється у працях С. Павлюченка, Г. Смаглія [2], С. Макієвського [1]:

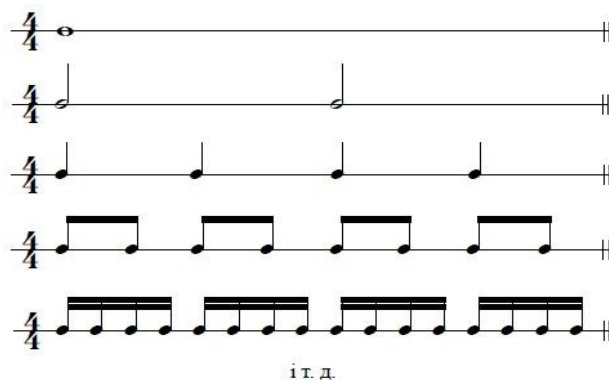


Рис. 2.

Питання поділу ритмічних тривалостей ніби давно вирішено. Однак цей процес знайомства з хрестоматійною частиною вивчення складу нот, що визначають континуум звуку, буде не повним і їй досі вимагає нормативних відомостей всього складу нотних тривалостей як первинної форми виховання музиканта.

Умовні назви нотних тривалостей (ціла, половинна і т.д.) відповідають кількісному складу нот схеми, що дорівнює цілому такту при рівному (парному) розподілі часових значень «на два». Якісна величина (розмір такту) завжди відповідає сприйняттю чергувань сильних та слабких імпульсів у дводольному чи тридольному поєднанні, що є вираженням музичного метра.

Тридольний метр пов'язаний зі збільшенням міри пульсації на одну одиницю. У зв'язку з цим слід логічно пояснити даний синкретичний елемент організації тридольного розміру, похідний від додавання третьої одиниці до складу дводольної величини. У графічному зображенні простий тридольний метр формується на основі злиття будь-якої ноти дводольного вигляду з додаванням нотного значка у вигляді точки під загальноприйнятою назвою «нота з точкою». Отриманий коефіцієнт повторення часової тривалості ноти відповідає масштабу тридольної стопи (метра) з однією сильною і двома слабкими долями в такті.

Наступна схема (рис. 3) побудована у вигляді ритмічної прогресії, на основі сумарної тривалості такту, рівної цілій ноті з точкою. Варто детальніше розглянути формування наступного виду ритмічної організації, що називається «довільний» (умовний) вид, пов'язаний з тривимірною метричною організацією.

Якщо ми скористаємося графічною схемою поділу тривалостей нот, починаючи з четверті з точкою, то отримаємо угруповання нот нового виду та їх назви: дуолі, тріолі, квартолі, квінтолі, секстолі, септолі, октолі, новомолі та децимолі, що називається «особливий (умовний) вид розподілу тривалостей».

До цього виду можна віднести всю наступну групу тривалостей із зростаючим числом дробових одиниць, які не мають певних назв:

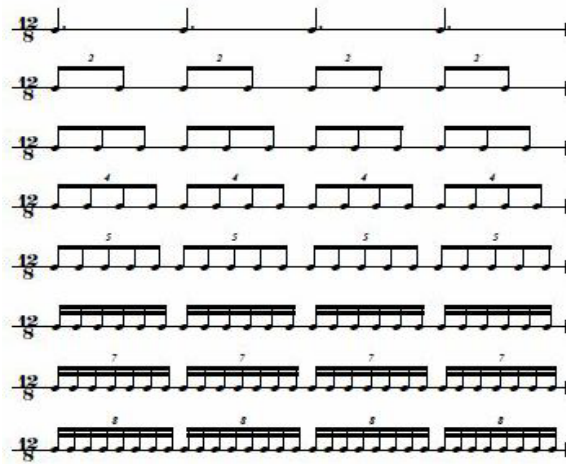


Рис. 3.

Отже, через аналіз наведених схем можна створити конструктивний образ парадигми музичного часу. Важливо не допускати на першому етапі знайомства з часовою образністю нотної графіки порушення когнітивного процесу учня на сприйняття константи часового континууму та стимулювати опанування основ теорії ритму майбутнього музиканта/вокаліста ефективно і якісно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Макієвський С. Ритміка для усіх. Київ: Музична Україна, 2005. 104 с.
2. Смаглій Г. Теорія музики. Харків: Вид-во «Ранок», 2013. 392 с.

СМАЛУС Юрій,

викладач кафедри звукорежисури

Київського національного університету культури і мистецтв,

викладач кафедри естрадного мистецтва

Академії мистецтв ім. П. Чубинського,

здобувач ступеня доктора філософії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

член спілки звукорежисерів України

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ДЛЯ РОЗДІЛЕННЯ ДЖЕРЕЛ СИГНАЛІВ:

ВПЛИВ НА АУДІОВИРОБНИЦТВО

Сучасні студійні практики невід’ємно пов’язані з використанням технологій автоматизації. Починаючи від аналогових синтезаторів і драм-машин до цифрових аудіо робочих станцій, розвиток технологій поступово знімав технічні обмеження та змінював підходи до створення музики. На сьогодні однією з найпрогресивніших є технологія розділення музичних джерел за допомогою штучного інтелекту (ШІ) – системи алгоритмів глибокого навчання, що здатні виділяти окремі доріжки (вокал, інструменти тощо) з готового аудіоміксу [3]. У цьому контексті видається цікавим розглянути історичну еволюцію автоматизації в музиці, сучасний стан моделей ШІ для розділення джерел, а також вплив таких технологій на студійне аудіовиробництво, сприйняття музики та музичне мистецтво загалом.

Прагнення автоматизувати процеси створення і відтворення музики має давню історію. Ще в XIX ст. з’явилися механічні піаніно та шарманки, які могли відтворювати музичні твори без прямої участі виконавця. У середині XX ст. розвиток електроніки приніс драм-машини – пристрої, що автоматично генерують ритмічні партії. Перші драм-машини відтворювали заздалегідь запрограмовані ритми популярних стилів (рок, боса-нова, танго тощо), а у першій половині 1980х років поширення набули програмовані моделі, які

дозволяли музикантам самостійно задавати будь-який ритмічний малюнок [1]. Ці пристрої зробили революцію в поп- та електронній музиці, автоматизувавши роль ритм-секції.

Наступним кроком стала автоматизація студійного процесу. Винайдення багатодоріжкового запису дозволило розділяти інструменти на окремі треки ще на етапі запису, спрощуючи подальше міксування. У 1970-х роках з'явилися перші системи автоматизованого міксування: компанія Neve впровадила комп'ютеризовану систему керування рухомими фейдерами (NECAM) у середині 1970-х [2]. Це було перше успішне рішення для автоматизації консолі, яке дало змогу інженерам записувати і відтворювати зміни гучності окремих доріжок та інші параметри міксу з доволі високою точністю. Таким чином, ще до кінця ХХ ст. автоматизація охопила ключові аспекти аудіовиробництва.

Перехід від аналогових технологій до цифрових також значно прискорив автоматизацію. Винахід цифрових робочих станцій (**DAW**) у 1990-х роках (таких як Pro Tools, Cubase та ін.) забезпечив програмні інструменти для запису і редагування звуку [7]. Сучасні DAW дозволяють автоматизувати майже кожен параметр міксу – гучність, панораму, ефекти – з точністю, неможливою в аналогову еру. Програмні плагіни та віртуальні інструменти ще більше розширили можливості: від емуляції аналогових пристроїв до генерації нових тембрів, що демократизувало доступ до професійних технік звукозапису та аудіовиробництва [8]. Одним із переломних моментів стало впровадження автоматичної корекції висоти звуку. Зокрема, програму Auto-Tune, представлену компанією Antares у 1997 році, було названо одним із найзначніших технологічних здобутків в поп-музиці [6]. Auto-Tune спочатку приховано застосовували для непомітного виправлення фальшивих нот, а згодом її стали творчо використовувати для ефекту спотвореного вокалу, що кардинально змінило естетику вокального продакшену.

Паралельно із цими впровадженнями, у науковій та професійній спільноті зростав інтерес до методів автоматичного розділення звукових сигналів. У 1990-х роках сформувалося поняття Blind Source Separation (сліпе розділення джерел) – технології, що намагаються виділити окремі сигнали з їх суміші (аудіоміксу) без додаткової інформації. Ця область досліджень бурхливо розвивається з середини 1990-х років [3]. Ранні підходи використовували статистичні моделі та алгоритми, найвідомішими прикладами яких є алгоритми незалежного компонентного аналізу (ICA) і ненегативної матричної факторизації (NMF) [4]. Однак на практиці ці методи мали обмежений успіх для музики, оскільки якісно розділити складний багатодоріжковий мікс на той час було надзвичайно складно. Таким чином, до появи сучасного AI розділення, студійне виробництво здебільшого покладалося на проектування розділення наперед (запис різних джерел окремо) або ж на прості прийоми, подібні до фільтрації і фазового інверсування для ослаблення певних доріжок (як у випадку примітивного караоке-ефекту).

З середини 2010-х років спостерігається якісний стрибок у задачі розділення музичних джерел завдяки глибокому навчанню (deep learning). Нейронні мережі, навчені на великих масивах аудіоданих, продемонстрували здатність значно перевершити традиційні алгоритми. Першим великим проривом вважається поява відкритої моделі Open-Unmix (Stöter та ін., 2019), яка використовує глибоку рекурентну нейромережу (BLSTM) та аугментацію даних для розділення стереофонічної музики [3]. У конкурсі SiSEC її результати стали одними з найкращих у цій галузі. В наступні роки різні дослідницькі групи оптимізували архітектури нейромереж: з'явилися гібридні моделі, що поєднують згорткові і рекурентні шари для підвищення ефективності [3], експерименти з різними представленнями даних (частотними спектрограмами та часовими сигналами) [3], а також методики, що об'єднують декілька окремих моделей для різних інструментів в єдину

систему [3]. Кожен із цих підходів давав поступове покращення якості відокремлення доріжок.

Сучасні архітектури ШІ для розділення музики найчастіше базуються на глибоких згорткових нейромережах або трансформерах, що навчаються виокремлювати характерні особливості вокалу та інструментів. Наприклад, модель Spleeter (Deezer, 2019), хоча і не мала опублікованого в журналі дослідження, стала популярною завдяки відкритому вихідному коду і здатності розділяти трек на 2–5 складових за лічені секунди. Інша лінія – моделі від Facebook AI Research (Defossez та ін.), зокрема серія Demucs, які працюють у часовій області і досягають високої якості за рахунок глибоких моделей. Дедалі частіше застосовуються й комбіновані підходи: так звана гібридна модель спектрограми та сигналу поєднує переваги частотного та часового подання звуку [3], що продемонстрував Defossez (2022). Також упроваджуються методи об'єднання кількох нейромереж, де окремі моделі спеціалізуються на різних інструментах, а результати згодом об'єднуються для покращення загальної якості [3].

На сьогодні якість розділення суттєво зросла: сучасні моделі спроможні майже повністю ізолювати вокальну партію від інструменталу зі збереженням природності звуку. Значною мірою цьому сприяли відкриті змагання та спільні проекти дослідників. Починаючи з 2007 року регулярно проводились міжнародні кампанії оцінювання розділення сигналів (SiSEC), що надавали спільні набори даних і критерії якості. У 2021 році компанія Sony разом з спільнотою *ISMIR* організувала Music Demixing Challenge 2021, результати якого опубліковано у *Frontiers in Signal Processing* [3]. Це привернуло увагу до задачі деміксу і стимулювало появу нових підходів. Зокрема, переможці цих змагань демонструють середній рівень Signal-to-Distortion Ratio (SDR) для вокалу та барабанів, що значно перевищує результати п'ятирічної давності, наближаючись до рівня, прийняттого для професійного реміксу.

Окрім класичних нейромереж, дослідники експериментують з інтеграцією диференційованих фізичних моделей звуку. Так, у дослідженні Kawamura та співавт. (2022) запропоновано модель, що поєднує нейронний підхід з диференційованим звуковим синтезом. Ця модель представляє музичний мікс як суму виходів кількох попередньо натренованих диференційованих автоенкодерів (DDSP) і шляхом підгонки цього ансамблю під вхідний сигнал безпосередньо оцінює параметри синтезу кожного джерела [4]. Підхід показав вищу стабільність і точність, ніж зв'язка «спершу відділи сигнал, потім проаналізуй», що підтверджено експериментами [4]. Інший цікавий напрям – глибокі рівноважні моделі (Deep Equilibrium Models). Коуата та ін. (2021) застосували такий підхід до архітектури Open-Unmix, замінивши рекурентний блок на імпліцитно визначену рівноважну модель [5]. Це важливо, адже менша складність моделі полегшує її використання в реальному часі або на пристроях з меншими обчислювальними ресурсами.

Отже, сучасний стан технологій розділення джерел характеризується поєднанням потужних глибоких мереж та вдосконалених алгоритмів, що разом досягають безпрецедентних результатів. Уже зараз існують програмні рішення, доступні широкому загалу, які дають змогу звукорежисерам і музикантам виокремлювати стеми зі стерео-міксу майже у реальному часі. Ці досягнення відкривають нові можливості для роботи зі звуком у студії. Завдяки цьому також стає можливим поява нових синтетичних жанрів, створення реміксів, застосування технік глибокої аудіореставрації тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Драм-машина. Вікіпедія – вільна енциклопедія. URL: <https://goo.su/xstXpj> (дата звернення: 31.03.2025).
2. AMS NEVE – Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/AMS_Neve (дата звернення 31.03.2025)

3. Araki S., Ito N., Haeb-Umbach R., Wichern G., Wang Z.-Q., Mitsufuji Y. «30+ Years of Source Separation Research: Achievements and Future Challenges». 2025.

5. Kawamura M., Nakamura T., Kitamura D., Saruwatari H., Takahashi Y., Kondo K. «Differentiable Digital Signal Processing Mixture Model for Synthesis Parameter Extraction from Mixture of Harmonic Sounds». arXiv:2202.00200, 2022.

6. Koyama, Yuichiro, Murata, Naoki, Uhlich, Stefan, Fabbro, Giorgio, Takahashi, Shusuke, Mitsufuji, Yuki. Music Source Separation with Deep Equilibrium Models. 2021. 10.48550/arXiv.2110.06494.

7. Payne L. Auto-Tune. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/technology/Auto-Tune> (дата звернення: 31.03.2025).

8. Pro Tools – Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pro_Tools (дата звернення 31.03.2025).

9. Steinberg Cubase – Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Steinberg_Cubase (дата звернення: 31.03.2025).

СІЛЬЧЕНКО Тетяна,

доцент кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

доктор мистецтва, доцент, заслужена артистка України

ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ І ПЛАСТИКА ЛЯЛЬКИ: МЕЖІ

ВИРАЗНОСТІ В ТЕАТРІ

В театрі ляльок актор або лялька можуть передати найглибші емоції без жодного слова. Внутрішній монолог є ключовим компонентом акторської гри, оскільки він допомагає створити правдивий образ персонажа. Лялька не може передавати емоції обличчям як жива людина (за виключенням мімуючої

ляльки), тож основним засобом виразності є її пластика. Як же ці дві техніки – внутрішній монолог і пластика ляльки – співіснують разом та які межі виразності вони створюють у театрі?

Внутрішній монолог – це мисленнєвий процес персонажа, який супроводжує його дії на сцені. Він може бути безперервним (за К. Станіславським), коли думки персонажа тривають протягом усієї сцени, навіть, під час мовчання, та моментним, коли внутрішній монолог виникає в кульмінаційні моменти або у відповідь на зовнішні подразники. Умовним «батьком» внутрішнього монологу як літературного поняття вважається Е. Дюжарден, який визначає його, як «мовлення без слухача і невимовне вголос», під час якого персонаж виражає свою думку на стадії її виникнення. І. Сорока стверджує, що внутрішній монолог буває не тільки в тексті, а й в паузах: ««внутрішній монолог» існує в словесній дії персонажа в непрямому тексті, діалозі (думаю одне, кажу інше) підтекстом (прихований зміст), смислом висловлювання» [1, с. 225], а важливою його відмінністю є, власне, адресація глядачеві. За І. Кроссом, внутрішній монолог – спосіб «використання навичок словесного міркування для гри з інформацією» [2], де внутрішній монолог допомагає розібрати думки та уявити можливі ситуації для критичного мислення, вирішення проблем чи спроби оцінити нюанси ситуації. Л. Страсберг підкреслює важливість внутрішнього монологу для досягнення емоційної правдивості на сцені та рекомендує під час репетицій промовляти його вголос, щоб актор чітко усвідомлював логіку думок персонажа [3].

Внутрішній монолог є інструментом, за допомогою якого актор має можливість зануритися в психологію свого персонажа, переживаючи його думки, емоції, переживання.

Основні аспекти внутрішнього монологу:

1. Продовження думок персонажа.

Внутрішній монолог не припиняється, навіть коли персонаж мовчить. У паузах актор повинен продовжувати думати задля збереження життєвої реалістичності сцени.

2. Емоційна правдивість.

Актор зобов'язаний не просто вимовляти репліки, а переживати їх, як свої власні думки. Для цього важливо розібрати, що персонаж думає кожної миті.

3. Спонтанність та імпровізація.

На сцені у неочікуваних ситуаціях правильно знайдений внутрішній монолог допомагає акторові невимушено реагувати на зміну, що робить його гру більш органічною.

4. Метод емоційної пам'яті.

Щоб зробити внутрішній монолог персонажа переконливим, актор може використовувати особисті спогади та переживання. Це дозволяє глибше відчувати глибину персонажа, його мотивацію, що і є ключовим елементом для правдоподібної гри.

Внутрішній монолог є важливим процесом та способом організації думок і почуттів, що допомагає акторові сконцентруватися і бути присутнім у кожному моменті вистави.

Функції внутрішнього монологу актора:

1. Формує емоційну правду персонажа – навіть, якщо герой мовчить, він все одно «живе» думками.

2. Забезпечує логіку дій – актор не просто рухається сценою, а діє відповідно до свого мислення.

3. Допомагає створити субтекст – глядач відчуває, що персонаж має внутрішнє життя, навіть, якщо не говорить.

Пластика як засіб виразності в театрі ляльок – це основний інструмент передачі емоцій та змісту. Лялька не має власних емоцій, тому її емоційність та пластичність залежить виключно від майстерності ляльководи. Актор проживає емоцію, яка трансформується в пластиці ляльки. Внутрішній

монолог з лялькою визначає виразність ляльки та її переконливість у дії. Внутрішній процес мислення, переживань і уявного діалогу, який актор веде під час керування лялькою, надає їй життя і емоційного наповнення. Зміна ритму пластичних рухів ляльки відображає зміни й у внутрішньому монологі. Застосування паузи посилює напруження та виразність сцени.

Головні принципи пластики ляльки:

1. Залежність від системи та типу ляльки – рукавичка, тростинна, маріонетка, вивідна лялька мають різні можливості пластичної виразності.
2. Ритм і темп – швидкість рухів визначає емоційний стан персонажа.
3. Жест як мова – оскільки лялька не завжди говорить, її руки, нахили голови, зміни позиції передають її почуття.

Роль внутрішнього монологу у виразності ляльки:

1. Передача емоцій.

На відміну від людини лялька не має рухливої міміки обличчя, тому актор, застосовуючи внутрішній монолог, наповнює її життям через пластику тіла. Завдяки внутрішньому переживанню ролі, актор-лялькар передає емоцію, настрій і характер персонажа через пластичні рухи, темп і ритм.

2. Злиття з персонажем.

Внутрішній монолог дозволяє лялькарю зануритися в образ і відчутти мотивацію та думки свого героя, що робить гру природнішою. Це створює ефект, коли глядач перестає сприймати ляльку як предмет і бачить у ній живого героя.

3. Реакція на події.

Лялькар повинен не тільки контролювати фізичні рухи ляльки, а й реагувати на дії інших персонажів та зміну сценічних обставин. Внутрішній монолог допомагає актору з лялькою швидко адаптувати гру, зберігаючи логіку поведінки персонажа.

4. Робота з голосом.

Актор, який маніпулює лялькою, за потреби ще й озвучує її. Внутрішній монолог допомагає синхронізувати голосові інтонації з рухами, що додає переконливості грі.

Театр ляльок має свої обмеження у виразності, не можна передати складні психологічні процеси лише рухами. Але є способи компенсувати це: зміна світла допомагає підкреслити емоційний стан; музика або звуки можуть доповнити сцену; актор через власні рухи чи голос може передавати емоції, а лялька – їх віддзеркалювати. У сучасних постановках часто використовуються маски, які поєднують пластику тіла та внутрішній монолог, що допомагає створювати складніші образи.

Внутрішній монолог і пластика ляльки – два рівні виразності, що можуть доповнювати одне одного. Внутрішній монолог актора з лялькою є складним і детальним процесом акторської роботи, яка поєднує в собі фізичний контроль, емоційне наповнення та художню виразність, в результаті якого лялька стає виразною та відбувається її оживлення. Сучасний театр активно використовує нові форми взаємодії актора і ляльки, розширюючи межі сценічної виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сорока І. «Підтекст» та «внутрішній монолог» у словесній дії актора. *Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво»*. 2020. Вип. 16. С. 219-226.
2. Kross E. Speaking of Psychology: Inner monologues, with Ethan Kross, PhD. URL: <https://www.apa.org/news/podcasts/speaking-of-psychology/inner-monologues> (дата звернення: 21.03.2025).
3. Strasberg Lee A Dream of Passion: The Development of the Method. Los Angeles Times: by Plume, 1988. 201 p.

СОПІГА Антон,

аспірант кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

Науковий керівник: доцент кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

кандидат мистецтвознавства Ірина АНТОНЮК.

ГІТАРА В ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Гітара постає в ряді тих інструментів, що прийшла до України із Заходу. Перші згадки про неї датовані XII-XIII ст., коли з'явилось саме слово *cithara*, яким латиною (від грецького «кіфара») називали інструменти, зображені в іконографії та в книгах пісень Піренейського півострова на честь Діви Марії. Захоплення гітарою швидко поширювалось у різних суспільних верствах Європи: на гітарі грали і сільські музиканти, її використовували в релігійних процесіях і найбільше – в музикуванні придворної знаті, в колах якої найприхильнішим відзначали короля Франції Філіпа Валуа IV (посідав на троні в 1328-1350 рр.). Швидкому сприйняттю гітари сприяли її портативність, м'який тембр, відносна нескладність опанування гри, приємне узгодження з людським голосом і можливість використання в виконанні сольних та ансамблевих п'єс. Від XVI ст. гітара впевнено почала ширитись Західною Європою, сягаючи Італії, Фландрії, Англії, Франції, поступово здобуваючи славу справді народного інструменту. У XVII ст. композитори почали включати її до партитур своїх творів, знаходячи в пошуках посилення колористичних ефектів можливостей застосування гітари для супроводу європейських танців. У цьому ж столітті розпочалась праця ряду європейських майстрів – німців Крістофоро Коха і Якоба Штадлера, італійців Маттео, Джованні Теслера та династії Селлас, чеха Андреаса Отта, які прагнули раціоналізувати стрій гітари і працювали над її технічним вдосконаленням. Гітара щоразу ширше проникала в побут та професійне музикування

європейців, з яким розпочалось зведення цього інструменту до кола академічних. З'являються перші визнані віртуози – італієць Франческо Корбетта, француз Робер Візе та перші збірки п'єс і танцювальних сюїт Франсуа Мартена і Антуана Карре. Гітара стає неодмінним атрибутом виховання аристократії, швидко перейшовши як зразок вишуканого виховання в інші верстви суспільства; розпочався вік створення теоретичних праць і появи гітарних шкіл. Концертна і дидактична діяльність видатних виконавців і педагогів, серед яких Фернандо Сор, Діонісіо Агуадо, Франсіско Таррега та ін., стала результатом виникнення особливого явища – утворення 1798 р. в Парижі першої консерваторії, де навчались виключно гітаристи – консерваторії Делькампа, названої іменем її засновника.

У XVIII ст. перші визначні гітаристи з'явилися й в Україні: Іван Хандошко з Полтавщини (1747-1804) та Гаврило Рачинський з Чернігівщини (1777-1804), Марко Соколовський з Житомирщини (1818-1883), який у 1860-1870-х рр. давав багато сольних концертів, а також в дуеті з фортепіано або голосом у Відні, Берліні, Парижі, Лондоні, Мілані. Його мистецтво виконавця-гітариста оцінювалось особливо високо: у Франції його називали «Паганіні гітари», в Англії «королем гітари». Поряд із видатними європейцями вони здобули слави не лише як композитори, але й як віртуозні виконавці-гітаристи.

В музичному інструментарії України гітара належить до групи народних інструментів як достатньо близької до деяких українських народних інструментів. Окремі дослідники вказують на часткову близькість її конструкції та звучання до торбану (був поширений на українських землях від XVIII ст.). В цій ситуації важливою стає поява у Львові Михайла Вербицького (1815-1870) – видатного українського композитора, хорового диригента, актора та автора музики гімну України «Ще не вмерла Україна», якого вважають одним із перших професійних композиторів Галичини. Щодо розвитку гітарного мистецтва, саме йому належить найбільший внесок у становлення в місті гітарної освіти. Вербицький викладав гру на гітарі,

аналізував і записував правила гри і намагався створити український репертуар для неї. Так виникла його збірка «*Guitarre* № 16» із 32-х п'єс, до якої робив гітарні транскрипції творів західних композиторів, писав пісні в супроводі гітари на теми галицьких народних пісень і власних мелодій. В. Сидоренко відзначає, що їх загальна складність «... чітко підкреслює високий рівень М. Вербицького у володінні інструментом та композиторською технікою» [2, с. 35]. Спеціально для гітари Вербицький створив посібник «Поученіє хітари», в якому зафіксував короткі правила навчання гри для початківців. Посібник зберігся в рукописі лише окремими розділами.

Незважаючи на вагомі здобутки перших в Україні віртуозних виконавців і навіть на появу перших національних навчальних посібників, все ж на українських теренах гітара поширювалась доволі повільно, знаходячи свою аудиторію здебільшого серед міщанського середовища поміщиків і тривало залишаючись зовсім не відомою в селі. Спів у супроводі гітари був проявом демократичного поширення нової музичної культури. Хоча відомо, що на гітарі охоче музикував ще гетьман Війська Запорізького, голова козацької держави Іван Мазепа (1639-1709), а пізніше й найвеличніший український поет Тарас Шевченко (1814-1861).

Літературознавець Віктор Аскоченський, видавець тижневика «Домашня бесіда», писав про свою зустріч із Шевченком у Києві 1846 р.: «Тарас в нанковому пальті сів на траві, взяв гітару і побренькуючи на ній «не до ладу», заспівав «Ой не шуми луже»... Співав фальшиво (голосу бракувало), навіть погано, чому немало сприяв і кепський акомпанемент, але в кожному звукові відчувалось щось наспівне, щось щемливе, щось таке, що брало за душу» [1, с. 37].

В жодній зі своїх поезій Шевченко не згадував гітару, проте неодноразово знаходимо згадки про неї в його прозових творах: у повісті «Близнюки»: «... яких чудових пісень вона [дружина Никифора Сосни Параска, що повернулася з київського пансіону – А. С.] співала: і як «Дуб той при долині», і «Стогнет

голубок», і «О фалилей фалилей»... «Никифор Федорович вирішив не звертати увагу на захоплення дружини, іноді злагідна кепкував, називаючи ці пісеньки іноземними». В повісті «Варнак»: «А коли було увечері в садку заспіває [Марися – А. С.] під гітару нашої тужливо-мелодійної пісні! Я тоді плакав і молився Богу». Згадується гітара й у повісті «Музикант»: «Коли сирітки стали підростати, так їх, окрім російського письма, почали вчити й красного мистецтва, себто співу, музики (гри на гітарі), танців та сценічного мистецтва. І звичайно, всього цього навчали свої ж наставники й наставниці з кріпаків». Як свідчить частково автобіографічна повість Шевченка «Художник», навіть бідні учні Академії мистецтв мали гітару.

Окрім цих коротких згадок у прозових творах, відзначимо й зображення гітари у деяких малюнках Т. Г. Шевченка, зокрема «Портрет невідомого з гітарою» (1848), «Програвся в карти» (1848 або 1856), де серед інших зображених предметів є гітара. Проте, в контексті сюжетів цих малюнків, гітара швидше постає атрибутом гультьяйства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боронь Олександр. Ані титли... Нові студії над Шевченковою біографією і творчістю. *Критика. Міжнародний огляд книжок та ідей*. 2024. Ч. 3-4. С. 36-39.

2. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2009. 231 с.

*СКРИПНИК Володимир,
завідувач бібліотеки КМАЕЦМ,
експерт Українського інституту книги*

ВАЖЛИВІСТЬ БІБЛІОТЕК ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ У ЗБЕРЕЖЕННІ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ІСТОРІЇ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

Мистецтво має багату і захоплюючу історію розвитку, що охоплює століття. Розглянуте крізь призму творчості та перформансу, воно є важливими складовими культурної спадщини, що відображає соціальні, культурні та технологічні зміни. Збереження та популяризація історії естрадного та циркового мистецтв є значним викликом, який потребує комплексного підходу. У цьому контексті мистецькі бібліотеки закладів вищої освіти (далі – ЗВО), зокрема, мають відігравати важливу роль у збереженні та наданні молоді, дослідникам та широкому загалу цінних матеріалів, документів та предметів, що розповідають про історію цих мистецтв.

В умовах швидких технологічних змін та глобалізації культурних сфер, особливо в контексті нових форм мистецької практики, таких як цифрові технології та нові медіа, багато аспектів естрадного та циркового мистецтв можуть бути втрачені або їм не буде приділено належної уваги. Збереження такого матеріалу є не лише культурною місією, але й стає дедалі більш необхідним для забезпечення доступу майбутніх поколінь до історії та розвитку цих видів мистецтва. Однак низка проблем, пов'язаних з недостатнім фінансуванням та технічними обмеженнями, ускладнюють збереження мистецькими бібліотеками ЗВО цінних історичних архівів, особливо у випадку таких видів мистецтва, як естрада та цирк, де нестандартний архівний матеріал є поширеним явищем. Однією з головних проблем є недостатня увага до створення та підтримки спеціальних архівів, забезпечення достатніми

ресурсами для збереження спеціалізованих матеріалів, які є частиною цих мистецтв, таких як мікро- та макроафіші, відео- аудіоматеріали. Ще однією проблемою є те, що доступ до рідкісних матеріалів обмежений через технічні та юридичні бар'єри. Зважаючи на стрімкий розвиток цифрових технологій, багато світових бібліотек та архівів почали інтегрувати цифрові колекції, але не всі матеріали доступні онлайн через проблеми з авторським правом та оцифруванням.

Усвідомлюючи важливість збереження культурної спадщини естрадного та циркового мистецтв, мистецькі бібліотеки ЗВО активно займаються цими питаннями. Наприклад, бібліотека Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв зберігає фахову літературу з історії циркового мистецтва в Україні від початку заснування перших циркових студій у м. Києві, Україна. Бібліотека академії не лише збирає документальні знахідки, а й організовує тематичні виставки, щоб здобувачі освіти та дослідники могли дізнатися більше про історію циркового мистецтва. Не менш важливою є бібліотека Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського [1] яка зберігає поп-арт матеріали з історії естради, організовує культурні заходи вільного доступу до музичних архівів, партитур, записів та практичного застосування поп-музики.

Таким чином, мистецькі бібліотеки ЗВО мають потенціал для збереження та популяризації історичних документів. Отже, щоб зберегти історію необхідний подальший розвиток технологічної інфраструктури, більше фінансування для оцифрування та доступу до матеріалів, а також підтримка досліджень цих видів мистецтва. Збереження та популяризація історії естрадного та циркового мистецтв має вирішальне значення для розвитку культури і мистецтва в цілому, і бібліотеки є важливими партнерами в цьому процесі, допомагаючи зберегти пам'ять про видатних діячів та їхній внесок у культурну спадщину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бібліотека НМА імені П. І. Чайковського. Фонди. URL: <https://lib.knmau.com.ua/resources/holdings/> (дата звернення: 20.03.2025).

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

МЕТАМОВА Й МЕТАТЕКСТ У МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Це невелике дослідження презентує власний педагогічний досвід – випробуваний на практиці експеримент впровадження у навчальний процес метамовного й метатекстуального підходу до опанування музично-історичних дисциплін студентами-акторами.

Поняття *метамова* й *метатекст* є досить розповсюдженими в науковому дискурсі. Починаючи з доби постмодерну, ці терміни досить активно застосовуються в різних соціокультурних сферах. Насамперед вони з'явилися у сфері лінгвістики, мовознавства, літературознавства, апелюючи до прямих змістів слів *мова* і *текст*. *Метамова* це мова так званого «другого рівня» – мова, якою говорять про мову, або мова, яка описує іншу мову. *Метамова* також може визначатися як рефлексія мовця щодо власної мовної поведінки, осмислення її аспектів. І в такому ракурсі *метамова* потенційно може мати риси інтерпретації – суб'єктивно-оцінної діяльності мовця щодо передачі чи представлення певної інформації.

Якщо в найпростішому тлумаченні *метамова* це *мова про мову*, то, відповідно, *метатекст* це *текст про текст*. Але не тільки: *метатекст* трактують і як *текст поза текстом*, і як *текст над текстом*. *Метатекст*

вказує на тему тексту, презентує його організацію і структуру, слугує коментарем до тексту і водночас є його частиною. Метатекстуальність є презентантом і тексту, і коментаря до нього в цілісному феномені. Метатекст, по суті, це покликання на самого себе, приклад самоусвідомлення, самохарактеристики, автореференції.

Застосування термінів «метамова» і «метатекст» у культурно-мистецькому середовищі фактично означає презентацію певного мистецького феномена (жанру, форми) мовою й виражальним інструментарієм цього мистецького феномена.

Метатекст у літературі й поезії – це тексти, які рефлексують щодо самої природи тексту, літературної чи поетичної творчості, функцій мови. Також метатекст може бути своєрідним коментарем автора щодо самого твору чи процесу його створення.

Метатекстуальність в живописі виявляється у використанні елементів, які відсилають до самого мистецтва, процесу його створення, взаємодії між художником, твором і глядачем. Це своєрідний коментар до самого живописного твору чи зображального мистецтва в цілому.

Поєднання вербального і візуального начал в образну цілісність демонструє популярна мистецька жанроформа комікс. Цікавий фактор метатекстуальності спостерігаємо і тут: у 2014 році в Америці в Колумбійському університеті молодий вчений Нік Сюзаніс (Nick Sousanis) захистив PhD-дисертацію (2015-го вона вийшла друком) про феномен коміксу, виконану у вигляді (форматі) коміксу, коміксного оповідання [3].

Щодо метамовних проявів у музиці насамперед варто проговорити відмінності між музикою і мовою. Слово завжди вказує на щось, воно є певним «медіумом», знаком, завдяки якому можливе саме висловлення. Натомість музика повідомляє лише те, чим вона сама є, музичні звуки не є знаками чогось – вони самі по собі є меседжем. Естетичне сприйняття музики знаходиться поза понятійною сферою, саме тому вислови «музична мова»,

«музичне мовлення», «музичне висловлення» є радше метафоричними. Утім, якщо прийняти зіставлення музики і мови, нехай і в метафоричному ключі, то у факті, що музика у своєму повідомленні апелює сама до себе, можна відзначити метамовні елементи.

Метатекстуальними елементами театру є: пряме звертання актора до глядача та звертання акторів (не персонажів) один до одного; декорації, які підкреслюють театральну умовність; нашарування в змісті твору декількох реальностей; відвертий меседж, у якому розділяються сценічна постановка і реальний світ. Досить поширений прийом «п'єси в п'єсі», «театру в театрі» теж виконує метатекстуальні функції. Визначення метатеатру читаємо в Олександра Клековкіна: «театр, проблематика якого звернена до самого театру і який розповідає сам про себе. Різновид метатеатру – *театр у театрі*. В іншому значенні метатеатр – це театр, який «знає», що він – театр, і не приховує цього від глядача» [1, с. 327].

Дослідниця Аліна Легейда пропонує два основні прийоми метатекстуальності в кінематографі: руйнування четвертої стіни (у різних виявах) і обговорення фільму всередині самого фільму. Прийоми першого типу відверто повертають глядача до реального світу, тоді як другі на рівні сюжету ніби натякають, що це видиво насправді є фільмом і запрошують поміркувати над сутністю кінематографу [2, с. 161].

Отже, ці приклади дозволяють нам зрозуміти, що метатекст вводить слухача-глядача у відповідний тексту дискурс і контекст, збагачуючи й поглиблюючи наше (слухачів-глядачів) і емоційне, і раціональне сприйняття.

Експеримент упровадження метатекстуального підходу в навчальний процес був задуманий і втілений у процесі викладання дисципліни «Історія музичного театру» студентам-акторам. Предмет пропонується для вивчення в I семестрі 4-го курсу і містить чотири основні теми: опера, балет, оперета, мюзикл. За навчальним планом курс вибірковий, за розподілом годин переважно лекційний. Міркуючи, як урізноманітнити викладання цього

предмету, як зробити його і більш цікавим, і більш корисним, у мене склалася така картина: студенти-актори вже на 4 курсі – отже, вони непогано володіють базовою майстерністю, у них уже був предмет «Сценічний спів», були дисципліни з пластики-руху-танцю, вони вже прослухали річний курс з «Історії музики». То чому б не спробувати глибше зануритися в контекст жанрів музичного театру? А як зануритися глибше, якщо ти лише глядач? – стати виконавцем, «зайти» в мистецтво з іншого боку.

Тому було вирішено застосувати метатекстуальний підхід. Так, по завершенні вивчення теми «Опера» студентам на проміжному контролі було запропоновано розповісти, що таке опера, – мовою опери. Подібні завдання вони отримували і з інших тем. До таких творчих практик студенти-актори ставилися з великим ентузіазмом, ці виступи за стилістикою нагадували капусник, проте завдання студентів було досить конкретне: людина, яка нічого не знає про музичний театр, переглядаючи ці презентації, повинна зрозуміти, що в опері є спів і речитатив, співають соло, ансамблем і хором; у балеті лише пантоміма й танець, і вся історія розгортається завдяки пластиці й руху; в мюзиклі синкретична драматургія акторської гри, співу й хореографії і т. п.

Розповідаючи про оперу оперою, про балет балетом, студенти фактично опрацьовували поняття метамови та метатексту, що, на мою думку, і оптимізувало процес викладання-навчання, і профільно спрямовувало його. Ці покази довели, що студенти-актори не бояться творчих викликів, нові цікаві завдання стимулюють їхню креативність та уможливають відчутти себе універсальним артистом.

Ніколи не буде достатньо того, що ти-викладач робиш. Хочеться йти зі студентами пліч-о-пліч, встигати за їхніми пріоритетами й інтересами, і для себе я зрозуміла, що для студентів-акторів я не лише їхній викладач, а й, можливо, насамперед їхній глядач, тому, вважаю, подібні підходи, форми роботи безперечно оптимізують навчальний процес і наповнюють його більшим сенсом – і для студентів, і для викладача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
2. Легейда А. В. Метатекстуальність у кінодискурсі. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2018. Вип. 2(62). С. 152-164.
3. Sousanis N. Unflattening. URL: <https://spinweaveandcut.com/unflattening/> (дата звернення: 06.03.2025).

СТАСІВ Олег,

студент I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, професор Тетяна БУЛАХ.

СОЦІАЛЬНА ТЕМАТИКА У СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ

АВТОРСЬКИХ ПІСНЯХ

У сучасних реаліях, коли українське суспільство переживає глибоку трансформацію, авторська пісня стає не просто елементом культурного життя, а важливим інструментом психологічної підтримки, соціальної рефлексії та національної єдності. Через музику артисти реагують на зміни у суспільстві, артикулюють болючі теми, транслюють надію, підтримку та протест. Важливим чинником є те, що українська авторська пісня більше не є лише художнім висловлюванням – вона стала формою діалогу зі слухачем, способом утвердження особистості, каналом колективної терапії.

Ми хотіли б почати з простих, але важливих тем – із тих, що знайомі кожному ще з дитинства. Саме на цьому рівні функціонує музика Світлани Тарабарової – яскрава, промениста, як і самі її тексти. Здавалось би,

«Сонечко» – пісня майже колискова, позбавлена прямої соціальної риторики, але саме в цьому і криється її значущість. Образ матері, родинного затишку, щастя як мрії – це не просто ліричні образи, це символи психоемоційної стабільності, які так необхідні в часи турбулентності [7]. У той час як суспільство переживає стрес на рівні колективного досвіду, пісні Тарабарової знімають тривожність, апелюючи до базових людських потреб – любові, безпеки, тепла. Її «Маніфест» розширює це поле – вже не просто про щастя в дитинстві, а про дорослу сміливість бути собою, літати, вірити в силу особистості попри негатив, що, здається, заповнив світ [6].

Теми самореалізації, прийняття себе і пошуку внутрішнього світла логічно продовжуються у творчості алуона алуона. Але якщо Тарабарова говорить мовою світлої підтримки, то алуона алуона звертається до слухача з позиції сили й боротьби. У пісні «Пишка» закладено меседж тілесної автономії, гідності й гордості бути інакшою. Мова не лише про бодіпозитив – ідеться про повну деструкцію старих уявлень про «нормальність» і нову, автентичну жінку, яка не виправдовується, не погоджується бути чиеюсь проекцією. Такі пісні творять простір, у якому слухач отримує право бути собою, навіть якщо це «дивна непрочитана книжка». Це потужна робота з психологічними бар'єрами, самознеціненням, внутрішнім критиком [1].

Марина Круть, натомість, не шукає конфронтації зі світом – вона говорить про внутрішнє переживання світу, про ніжність, яка має силу. У «Квітну з тобою» – не лише ліризм, а й образ особистісного розквіту в контакті з іншим. Це історія про гармонію, яка виникає у щирості та близькості [4]. Але Марина не обмежується ліричними станами. Її «Воля» – це вже пісня іншої тональності: тут ідеться про війну, втрату, поклик до свободи. Мати, яка відпускає сина боротися – це образ болісної, але свідомої жертвності. Водночас – це не про розпач, а про надію. «Ми прокинемось всі в один день» звучить як молитва і як політична декларація водночас [5].

Ми не можемо обійти увагою і тих артистів, які говорять жорстко, гостро й іронічно. Олеш у пісні «Виглядати» показує, як виглядає конфлікт між індивідуальністю та суспільним тиском у побутовому контексті. Звичайна маршрутка стає місцем культурного зіткнення. Пісня – глибоко сатирична, але за нею стоїть тривожна реальність: у суспільстві досі живуть установки «будь як усі», «не виділяйся», «будь скромнішим». Автор викриває ці механізми через карикатурні фрази, що ніби зібрані з колективної пам'яті радянсько-пострадянської соціальності. Це приклад того, як мистецтво може називати речі своїми іменами й одночасно створювати простір іронічного звільнення [8].

Джерсі Хейл виводить нас на рівень, де особисте й політичне стають невіддільними. У пісні «Небейбі» звучить не просто емансипація, а відвойоване право на існування поза патріархальними очікуваннями. Це маніфест сили, що виросла з досвіду приниження, знецінення, самопошуку. І знову ми бачимо жінку не як жертву, а як суб'єкта – сміливого, гнівного, вольового [3]. А її «Мрія» – вже частина іншого нарративу: тут присутня глибока рефлексія над війною, травмою, бомбами, бункерами, зруйнованим Щастям, яке тут означає не лише емоцію, але й населений пункт, і вцілілою Волею. Це музика, яка не просто описує дійсність, а трансформує її через віру в силу людини й надію на воскресіння [2].

Пісні Юлі Юріної відкривають ще один пласт – постінтимний, темний, емоційно насичений. У «Візьми свої слова назад» говориться про розрив, але розрив із гідністю, з чітко окресленою особистісною межею. Тут багато мовчання, що звучить гучніше за слова [11]. А от «Чорна хмара» – це вже інший регістр. Це гнів, що має форму, це біль, який танцює крізь кулі. Тут немає компромісу, зате є правда – про війну, зраду, агресора, про знищення, яке залишає по собі не тишу, а крик. Образ чорної хмари – потужна метафора жіночої сили, яка не лагідна, не делікатна, а нищівна. Вона не мириться з роллю «другої», вона вимагає простору [12].

І вже на фіналі ми звертаємось до Хейтспіча –виконавця, який працює в граничних емоційних станах, де біль, злість, втрата й розпач не згладжуються, не цензуруються. У «Птахи летять додому» ми бачимо хроніку травми –не метафоричну, а буквальну: обпалене тіло, калюжі крові, залізо й холод. Ця музика – не для розради, а для того, щоб ми більше не могли відводити очі [9]. Пісня «Я вб'ю всіх богів» звучить як свідчення про крайній ступінь емоційного виснаження. Але навіть у цій темряві є проблиск – фраза про те, що усмішка, сльози, очі – єдині. І що треба поспішати жити, поки ще можна. Це глибоко психологічна музика, яка працює як терапевтична конфронтація – без прикрас, без замовчувань, із граничною чесністю [10].

Соціальна тематика в українській авторській пісні сьогодні охоплює надзвичайно широкий спектр: від родинного затишку до фронтового болю, від самореалізації до екзистенційного гніву. Артисти створюють не просто музику – вони будують спільний емоційний простір, у якому слухач отримує право відчувати, переживати, злитися, надіятись і любити. У цьому полягає унікальний внесок сучасної української пісні: вона не тільки описує дійсність, а й змінює її, формуючи нову ідентичність – сильну, свідому, співчутливу.

Ці пісні – це вже не просто культурний продукт, а дзеркало колективного досвіду, яке відбиває страхи, мрії, внутрішню боротьбу й прагнення бути почутими. У час, коли слово стало зброєю, а музика – щитом, авторська пісня виконує роль терапії, соціального маніфесту і навіть молитви. Її сила не в римі чи мелодії – вона в правді, яку вона не боїться говорити. А це, без перебільшення, і є одна з головних ознак зрілого, відповідального мистецтва – того, що не просто резонує з реальністю, а допомагає її витримати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alyona Alyona –Пушка. URL:
<https://youtu.be/7sYUZEPIb2E?feature=shared> (дата звернення: 24.03.2025).
2. Jerry Heil–#МРІЯ.

URL: <https://youtu.be/YujzhGdUIFE?feature=shared> (дата звернення: 24.03.2025).

3. Jerry Heil–#НЕБЕЙБИ [AUDIO OST «Від пацанки до панянки». URL: <https://youtu.be/jMalTbwwKXk?feature=shared> (дата звернення: 24.03.2025).

4. KRUT–Квітну з тобою. URL: https://youtu.be/_CTNS4meAv4?feature=shared (дата звернення: 24.03.2025).

5. KRUTЬ–Воля | Live зі струнним квартетом. URL: <https://youtu.be/1хсар3mOf1U?feature=shared> (дата звернення: 26.03.2025).

6. TARABAROVA–Маніфест. URL: <https://youtu.be/AIg7ZadcGpQ?feature=shared> (дата звернення: 26.03.2025).

7. TARABAROVA–Сонечко. URL: <https://youtu.be/OBmO8Fvrp9I?feature=shared> (дата звернення: 26.03.2025).

8. олешишиши–виглядати. URL: <https://youtu.be/GPcg6PeC7ac?feature=shared> (дата звернення: 26.03.2025).

9. хейтспіч–птахи летять додому. (official video). URL: <https://youtu.be/JWj5XG9ssbo?feature=shared> (дата звернення: 28.03.2025).

10. хейтспіч–я вб'ю всіх богів (lyric vido). URL: <https://youtu.be/UwrgbpA7uRk?feature=shared> (дата звернення: 28.03.2025).

11. Юля Юріна–Візьми свої слова назад. URL: <https://youtu.be/-QzxUoqeb6M?feature=shared> (дата звернення: 28.03.2025).

12. Юля Юріна–Чорна хмара (prod. by Jandy). URL: <https://youtu.be/u47f5d5RymE?feature=shared> (дата звернення: 28.03.2025).

СТРЕЛЬЧУК Діана,

студентка II курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Циркові жанри»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ.

НОМЕРИ СИНТЕЗУ ЖАНРІВ У СЦЕНІЧНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯХ З ІСТОРІЇ КИЇВСЬКОЇ МУНІЦИПАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва славиться своєю стилістикою номерів, а також технічними нововведеннями в жанри циркового мистецтва. Велику роль відіграє внесок режисерів у формування різної стилістики сценічних репрезентацій випускників, що підносить їх на новий рівень. Різнопрофільність кафедр у вищому навчальному закладі позитивно впливає на різнобічність розвитку навичок студентів, завдяки відвідуванню академічних екзаменаційних концертів, капусників і семінарів. Існують відеоджерела випускних гала-концертів і іспитів, де можна спостерігати художній репертуар циркових репрезентацій з минулого досвіду [3].

Максим Каракулін. «Еквілібр з жонгливанням на вільному дроті». 2007 рік випуску. У даній сценічній репрезентації два жанри вплетені в одне ціле. Основною дисципліною є еквілібристика на дроті, однак жонгливання є невід'ємною частиною. Розділивши дане поєднання, номер набуває іншого вигляду, що не відрізнити його від такого самого жанру в інших виконавців.

Номер починається зі стрибка на дрот, у положення сидячи. Потім виконавець різко встає і водночас у руці з'являється один м'яч для жонгливання. Закинувши м'яч на лоба, дотримуючись подвійного балансу,

ходить по дроту, здійснюючи повороти на 360 градусів (перший трюк з використанням синтезу). Зупинившись, скидає м'яч у руку і закладає в спеціальну сумку, закріплену на поясі за спиною, потім виконавець різко падає на дрiт і виявляється в положенні висячи, де, швидко перебираючи руками, виробляє крутіння до центру. У центрі дроту через переверот назад артист забирається знову на снаряд (протягом всього номера артист перебуває на дроті, використовуючи різні рівні контрасту і різноманітності картинки).

Забравшись, артист дістає три м'ячі й починає жонглювати різними малюнками, при цьому тіло змінює пози залежно від трюку. Складність полягає в дотримуванні балансу на дроті при жонглюванні, ускладненому різкими і швидкими рухами. У цю комбінацію входять трюки: кидки за спину, Міллс Мессі, швидкісне жонглювання верхнім перехопленням і інші незвичайні кидки в переходах між трюками.

Завершивши комбінацію з трьома м'ячами, додає ще два предмети і жонглювання триває з п'ятьма. Однак тут не таке розмаїття трюків, як з трьома. Таким способом зберігається жанрова чистота і створюється гармонія, трюки кожного жанру не перевищують кількості, щоб увага глядача поширювалася однаково на еквілібрування і жонглювання. Під час класичного жонглювання п'яти предметів, артист ловить м'яч у точці між шиєю і плечем. М'ячі, що залишилися, закладає в сумку. Такий спосіб є як переходом, так і моментом для відпочинку перед наступним трюком.

Наступний трюк відрізняється своєю несподіваністю. М'яч, що залишився, з плеча перекочується у руку і викидається високо вгору. Виконавець падає на дрiт таким способом, що, обернувшись у горизонтальному положенні навколо нього, виявляється сидячи зверху і ловить м'яч.

Наступна комбінація складається з еквілібристичних елементів: крокодил, класична стійка на руках з переходами у вузькоручку (руки разом). Зі стійки різко обривається вниз у положення, висячи ногами під кутом. Потім

через вправу голочка, знову виявляється у положенні сидячи на дроті, дістає три м'ячі й виробляє жонглювання, використовуючи трюк «коло» (кидки під звисаючими ногами по колу), погляд спрямований на глядача.

Заключним трюком є сім предметів. Кидки починаються по наростанню з трьох предметів, потім п'ять, і кінцева точка – сім. Під час кидання семи предметів, чотири з них розкидаються, з трьома триває жонглювання. Після декількох секунд залишилися три, викидаються вгору, проводиться сальто, і останній м'яч ловиться на шию.

Жонглювання не може виступати з доповненням або допоміжним засобом, а впливає на розвиток драматургії в перебігу всієї дії. Драматургія рухів, вибудована протягом всього номера, підвищує художню цінність. Рухи виправдано взаємопов'язані в послідовності з трюками, формуючи філософське обґрунтування всіх дій.

Катерина Нікіфорова. «Жонглювання на роликівих ковзанах». 2010 рік випуску. Екстремальні види спорту поширені на цирковій арені, але здебільшого в традиційній обстановці, притаманні екстремальним дисциплінам. Однак у синтезі з традиційними цирковими жанрами рідко стикаються.

У даній репрезентації унікальність проявляється у синтезі роликового фрістайлу з жонглюванням на відбиття. Слід відзначити, рішення про створення взаємодії з жонглюванням на відбиття уможливило знайти нове поєднання, ідеально взаємопов'язувати два по-своєму абсолютно різні жанри, що є ексклюзивним у своїй сфері [5, с. 171-174].

Номер починається з точки в центрі кола, викладеного з м'ячів, з пози властивої дівчині, яка стоїть на підборах спиною вперед. М'ячі розставлені таким чином, щоб виконавець міг швидко переміщатися і долати перешкоди, використовуючи різні елементи і навички з фрістайлу.

Перша частина номера складається з фрістайлу на роликах без використання жонглювання. Зважаючи на майстерність катання, виникає

інтрига того, яким чином буде відбуватися жонглювання. Зигзагоподібні ковзання ніг, швидкісне крутіння, проїзди спиною вперед, маневруючи між предметами, нагадують постановочні номери з фігурного катання, своєю легкістю подолання земного тяжіння.

Ключовим моментом переходу є підбирання м'ячика з підлоги, викидання його таким чином, щоб, виконавши кілька ударів об підлогу, бути на іншому кінці кола. В цей же час виконавець встигає об'їхати по краю кола в протилежний бік, підбравши ще один м'яч через піруети і схопити викинутий м'яч. Таким способом доходить до трьох предметів. Даний трюк сприяє підготовці глядача до подальшої зміни дій, заяви артиста як жонглера і викриття, тому що не зрозуміло, який стиль жонглювання використовується – класичний або на відбивання.

Наступна комбінація трюків підбрана по музиці й трюки виставлені у відповідному темпі. На початку комбінації спокійна музика, відповідним чином підбрані малюнки плавного підкидання предметів з піруетами. Потім по наростанню темпу музики виконується унікальний трюк. Виконавець під час їзди спиною вперед виконує зигзагоподібні ковзання між розставленими по підлозі предметами, при цьому відбиває м'ячки під ногами. Складність цього трюку полягає в розрахунку точності кидка в певну точку і стабілізації темпу ковзань кроків.

Проробивши швидкісну комбінацію, темп змінюється на плавний, де йде заключний трюк з трьома предметами. Закручуючи різні піруети, підбирається ще два м'ячі. Трюк з п'ятьма предметами відрізняється активністю і органічністю. Здійснюється кругове ковзання і м'ячі викидаються таким способом, щоб малюнок залишався всередині кола.

Заключним трюком є сім предметів. Виконавець під'їжджає на точку середини кола і починає кидати сім предметів, при цьому одна нога відкочується у бік, починаючи повільно згинатися в коліні, і йде в положення сидячи на одній нозі.

Сценічна репрезентація відрізняється своєю технікою, яку вивчають у міру розвитку синтезу. Складова частина хореографії або пластики рухів, що частіше використовуються в циркових номерах, замінюються професійними трюками високого рівня ковзання на роликових ковзанах, що надає масштабності номера. Жонгливання йде по наростанню від меншої до більшої кількості предметів.

В'ячеслав Гонтар. «Жонгливання з еквілібристикою на вільній драбині». 2002 рік випуску. Особливість даної сценічної репрезентації полягає в театральності (драматичності) й пластичності своєї рухів. Потужна енергія, яка виходить від артиста під час виконання сценічної репрезентації, супроводжується переконливо атмосферою дією, що заповнює сценічний простір, через реалізацію індивідуальних чинників відтворення внутрішніх відчуттів навколишньої реальності [4, с. 571-581].

Побудовані трюки, що супроводжуються своєю пластикою руху, формують смислове утворення. Артист є емоційним провідником, вбирає в себе атмосферу музики і передає почуття глядачеві.

Номер починається з повільних кроків, лежачи на підлозі на сходах, тримаючи в руках по три булави в кожній руці. Пройшовши сходи до кінця, в певний акцент музики з пози (ноги в напівприсіданні стані й тулуб з головою опущені вниз) робить різкий викид одночасно чотирьох булав. Потім різким піруетом переходить на коліно і складає булави, притиснувши одну до одної в ряд і тут починається частина, побудована на своїй драматургії рухів з контактним жонгливанням проявляється катанням булав по підлозі, перекасти по руці, затискуванням у ліктях, прокручуванням на пальцях, перекинувши через пози.

Особливим трюком номера є качання булав по підлозі. Розкачування булав відбувається наступним чином: артист ставить на підлогу булаву і направляє її у такий спосіб, що виконавши коло навколо його стопи,

накочується назад у руку. З такого положення виконавець катає 5-6 булав навколо обох стоп у різних позиціях [6, с. 89-92].

Такі катання не належать, до якогось жонглювання, навіть взявши за приклад контактне жонглювання. Суть контактного жонглювання полягає у взаємодії предмета з тілом. У даному випадку предмет взаємодіє в основному з підлогою, а руки дають направлення предметам. Однак видовищність трюку наявна, і прекрасно вливається у драматургію номера, підкреслюючи характер персонажа на сцені.

Середина номера складається з жонглювання і трюків на драбині: п'ять булав за спину, викидання п'яти булав у лінію, шість булав, шість булав мультиплекс, перекидання назад на сходах, перевертання з-під колін на сходах.

У номері є один трюк, який зараховують до взаємодії циркових жанрів. У сходи убирають спеціальні конструкції, на які можна стати ногами і таким чином досягається найвища точка реквізиту. З такого положення проводять жонглювання п'ятьма булавами. Складність полягає в збереженні балансу на сходах при жонглюванні, обмежується можливість виконання швидких кроків і потрібної відстані в разі помилкового викидання. На завершення номера виконується трюк з кидків семи булав.

Номер побудований на складних трюках жонглювання і еквілібрування на сходах з неординарною пластикою руху. Емоційний стан, індивідуальне амплуа і енергетика є основним завданням синтезу даної сценічної репрезентації. Грамотність підібраних рухів, чіткий підбір образу, пов'язування всіх компонентів в одне ціле належить до художнього досягнення режисера Андрія Пира.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kashuba Yu., Gorkovenko A. Specificity of completing acrobatic jumps by Bachelor students in the genre «Circus Acrobatics». *Innovative solutions in modern science*. 2021. № 5(49). P. 40-51.
2. Орел Д. Акробатика: теорія та методика викладання, програма, навчально-методичні рекомендації для студентів циркових, сценічних жанрів та хореографії: навч. посіб. Київ: КМАЕЦМ, 2018. 153 с.
3. Сценічне та музичне мистецтво: циркові, естрадні жанри. Збірник магістерських робіт, КМАЕЦМ. 2019. 736 с.
4. Romanenkova J., Sharykov D., Paliychuk A., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. *Rivista inclusions INCL*. 2021. Vol. 8. P. 571-581.
5. Sharykov D. On questions of Circology and Stuntography in the contemporary circus space: scientific analysis and applied component. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених. Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка*. 2023. № 67. Т. 2. С. 171-174.
6. Шариков Д. І. Специфіка побудови циркового номеру в освітньому процесі ЗВО на прикладі КМАЕЦМ. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (Бердянськ, 17–18 листопада 2022 р.)*. Бердянськ: БДПУ, 2022. С. 89-92.

СТОВБИРЬ Дар'я,

студентка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Акторське

мистецтво» факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат

мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

МІМІКА ТА ЖЕСТ У ПУБЛІЧНИХ ВИСТУПАХ: ВПЛИВ НЕВЕРБАЛЬНИХ ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ НА ГЛЯДАЧА

Невербальна комунікація відіграє надзвичайно важливу роль у публічних виступах, стендап-комедії та виступах TED (некомерційна організація в США, що займається розповсюдженням ідей, що повинні змінити світ). Невербальна комунікація, яка включає міміку, жести, пози та рухи, є вирішальним фактором у створенні емоційного зв'язку з глядачами і безпосередньо впливає на сприйняття аудиторією інформації та емоцій, які артист намагається донести глядачеві. Дослідження вказують, що до 93% інформації в спілкуванні передається невербальним шляхом [5]. Тож вивчення цієї теми є актуальним у контексті аналізу невербальної складової комунікації та її впливу на ефективність взаємодії з глядачем.

У своїй книзі «Розкриття емоцій: розпізнавання облич і почуттів для покращення спілкування та емоційного життя» Екман доводить, що обличчя є головним носієм емоційних сигналів. Навіть коли людина не говорить, її міміка впливає на реакцію аудиторії [1]. Наприклад, щирий вираз радості підвищує довіру слухачів, тоді як натягнута усмішка може викликати підозру. Експерименти показали, що навіть короточасні зміни виразу обличчя (мікровирази) викликають у глядачів підсвідомі реакції –напруження, симпатію або настороженість. Під час публічного виступу аудиторія «синхронізується» з емоційним станом спікера. Екман описує цей ефект як

емоційне зараження: коли оратор демонструє впевненість і пристрась, слухачі відчують ці емоції на собі [1]. Окрім міміки, жести і постава відіграють ключову роль у впливі на аудиторію. Екман наголошує, що відкриті жести (розведені руки, рухи вперед) підвищують довіру, в той час як закриті пози (схрещені руки, напружені плечі) викликають дистанціювання. Більш того, темп рухів впливає на рівень емоційного залучення [1].

У виступах публічних спікерів саме невербальні засоби дозволяють підсилити вербальне повідомлення, основний спіч артиста, викликати певні емоційні реакції та регулювати увагу глядачів. Нейронаука підтверджує, що невербальні сигнали активують дзеркальні нейрони, які дозволяють аудиторії «відчувати» емоційний стан оратора. Це пояснює феномен емоційного зараження, коли артисти та спікери передають слухачам свої почуття через вираз обличчя, інтонацію та рухи [4]. Артисти у своїх виступах часто використовують проксемічні стратегії, змінюючи відстань до аудиторії, щоб підсилити ефект своїх жестів і міміки. Холл класифікує зони міжособистісного простору, які визначають рівень комфорту та довіри в комунікації:

1. **Інтимна зона** (до 45 см) – викликає глибоку емоційну залученість.
2. **Персональна зона** (45 см – 1,2 м) – комфортна для дружнього спілкування.
3. **Соціальна зона** (1,2 м – 3,6 м) – типова для професійних комунікацій.
4. **Публічна зона** (більше 3,6 м) – використовується для виступів перед великою аудиторією [4].

Отже, детальне вивчення невербальних елементів та засобів, а також основ проксеміки, дозволяє вдосконалити навички комунікації та впливу на аудиторію.

За результатами спостереження, ми можемо бачити, що харизматичні спікери, такі як Стів Джобс або Саймон Сінек, використовують невербальні сигнали для створення сильного емоційного враження. Публічні виступи вимагають природності та спонтанності, вміння імпровізувати та впливати на

аудиторію, тримати зв'язок з глядачами у будь-яких ситуаціях, тому артисти повинні гармонійно поєднувати вербальні та невербальні складові. Кармайн Галло у книзі «Говоріть як TED: 9 секретів публічних виступів найкращих розумів світу» досліджує секрети найуспішніших ораторів і пояснює, як невербальні аспекти комунікації впливають на сприйняття аудиторією [3]. В TED Talks (збірка аудіо- та відеофайлів кращих виступів TED, до якої є безкоштовний доступ в Інтернеті) спікери активно застосовують активну жестикуляцію, щоб підкреслити свої слова та підтримати основний меседж та жести відкритого типу, що сприяє формуванню довірчої атмосфери. Галло наводить приклад Кена Робінсона, чий виступ «Чи вбиває школа креативність?» став одним із найпопулярніших в історії TED. Робінсон використовував відкриті жести, вільні рухи руками та природну міміку, щоб посилити емоційний зв'язок із глядачами [3]. Стів Джобс, презентуючи нові продукти Apple, робив стратегічні паузи, що створювало ефект очікування та драматизму. Це невербальне управління увагою посилює емоційний вплив виступу. А Шеріл Сендберг у своєму виступі «Чому у нас так мало жінок-лідерів?» постійно дивилася на глядачів, підтримувала зоровий контакт із аудиторією, що робило її послання більш персоналізованим і емоційно потужним. Так само як і Екман, Галло також підкреслює, що впевнена постава впливає на сприйняття оратора. Спікери, які займають відкриту позицію (розправлені плечі, рівна спина), проєктують силу та компетентність. Навпаки, закриті пози (схрещені руки, сутулість) можуть викликати недовіру або невпевненість у слухачів.

Міміка є ключовим елементом невербальної комунікації. Галло зазначає, що найефективніші промовці виражають емоції через обличчя так само яскраво, як через слова. Це підтверджується дослідженнями Пола Екмана про універсальність виразів емоцій [2]. Виступи, у яких спікер демонструє щирі емоції, сильніше впливають на глядачів. Вони інстинктивно реагують на

відкриті жести та щирю посмішку, що формує позитивне ставлення до виступу [2].

Таким чином, дослідження Пола Екмана щодо базових емоцій і мікроекспресій обличчя, праці Едварда Голла про просторову поведінку, теорія емоційного інтелекту Данієля Гоулмана, а також практичні рекомендації Керміна Галло щодо мистецтва публічних виступів доводять, що глибоке розуміння і свідоме використання невербальних засобів комунікації, емоційної виразності та просторової динаміки суттєво підвищує впливовість публічного мовлення. Саме на перетині науки про емоції, нейропсихології, проксеміку та риторичну майстерність народжується мистецтво виступу, що не просто інформує, а трансформує слухача, викликає довіру, емоційну залученість і глибокий резонанс у свідомості аудиторії.

Техніки розвинення невербальних засобів комунікацій через свідомий контроль міміки та жестів дещо відрізняється від методики викладання акторської майстерності та сценічної мови, адже там емоції народжуються через внутрішній стан, у запропонованих обставинах. Але, для артиста розмовного жанру, зокрема стенд-ап комедії, варто розглянути інтеграцію інших підходів до публічних виступів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ekman P. *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*. New York: Henry Holt, 1997. 285 p.
2. Ekman P. Basic Emotions. In Dalglish, T. & Power, M. J. (Eds.) *Handbook of Cognition and Emotion*. New York: John Wiley & Sons Ltd., 1999. P. 45-60.
3. Gallo C. *Talk Like TED: The 9 Public-Speaking Secrets of the World's Top Minds*. Pan MacMillan, 2017. 288 p.
4. Hall E. T. *The Hidden Dimension*. Knopf Doubleday Publishing Group, 1990. 256 p.

5. Mehrabian A. Nonverbal Communication. New York: Behavioral Sciences, 1972. 235 p.

СТУПАК Єгор,
студент I курсу

*другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

*Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.*

КОНЦЕПЦІЯ РОЗУМНОГО АРЛЕКІНА ЛЕСЯ КУРБАСА: АКТУАЛЬНІСТЬ ДЛЯ АРТИСТІВ СУЧАСНОГО ПЛАСТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА ПАНТОМІМИ

Мистецтво пантоміми має багатовікову історію. Століттями विकарбовувались основні виражальні засоби та техніки виконавського мистецтва. Концептуальна основа пантоміми була закладена французькою школою під керівництвом Етьєна Декру та сформувала поняття класичної пантоміми. Проте світ змінюється, і сучасна пантоміма набуває нових форм виразності, які виникають на перетині різних театральних напрямів. У сучасному мистецтві відбувається дифузія, де пантоміма інтегрується в інші види мистецтва, зберігаючи свою унікальність і водночас відповідаючи на виклики часу. Як універсальна форма мистецтва здатна до поєднання з класичною та некласичною хореографією, елементами брейк-дансу, попінгу, робот-денсу тощо. У мистецтві відбувається так звана «дифузія» між різними видами та жанрами в сценічному мистецтві [4]. Враховуючи зазначені вище тенденції, можна виокремити основні принципи сучасного мистецтва пантоміми:

- **передача інформації через рух, жести та символи;**
- **гіперболізація реальності** – посилене вираження емоцій і ситуацій через пластику;
- **ризоматична пластика** – багаторівневий рух, що дозволяє створювати різні фактури: від повітряно-легкого до жорсткого;
- **імпровізаційність** – актор пантоміми повинен володіти гнучкістю у взаємодії з простором, предметами та партнером, що дозволяє йому адаптуватися до будь-якої сценічної ситуації.

Сучасні зміни у сценічному мистецтві вимагають певного перегляду методик роботи міма та доповнення підходів до виховання сучасного пластичного актора. Переосмисленням ролі та функцій сценічного виконавця займалися провідні митці світового та українського театрального мистецтва серед них: Єжи Гротовський, Гордон Крег, Етьєн Декру, Франсуа Дельсарт. Одним із тих, хто переосмислив і розширив можливості сценічного мистецтва, був Лесь Курбас із своєю концепцією «Театру перетворення» та розумного арлекіна [2], що стали важливим кроком у розвитку пластичного театру, об'єднуючи інтелектуальний аналіз, фізичну виразність та новаторський підхід до акторської гри. Розумний арлекін – це виконавець, який не лише технічно володіє тілом, а й розуміє зміст своїх дій. Курбас створив синтез театральних традицій, надихаючись комедією дель арте, пантомімою, експресіонізмом і ритмічно-пластичними вправами. Він відмовився від шаблонної гри на користь пластичного експерименту. Запровадив у для своїх акторів тілесне мислення, де актор повинен діяти не тільки словами, а й рухами. Імпровізація, як спосіб мислення, допомагає артисту не просто виконувати завчені рухи, а постійно шукати нові рішення, адаптуючись до змін у просторі та партнерстві.

Мімодрама Лесея Курбаса – провідна методика, яка поєднує символічний рух із сюжетною побудовою вистави. Ця акторська методика була створена Володимиром Сладкопєвцевим у рамках його театрального виховання актора.

Мімодрама Сладкопєвцева була лише однією з акторських вправ на розвиток емоційної виразності, наприклад, через пластичний жест та асоціацію таких емоцій, як смуток, радість, любов чи ненависть [3]. Натомість мімодрама Леся Курбаса вийшла за рамки простого акторського тренажу та стала провідною. Це стало частиною так званої «формули ролі», що складається з декількох рівнів: психофізичний рівень – актор має не просто відчувати, а контролювати свої рухи та емоції; смисловий рівень – роль не є просто набором реплік і дій, а містить приховані ідеї та філософію; глядацький рівень – роль вибудовується не лише для сцени, а й для того, щоб впливати на аудиторію через асоціації та символи. Пластична емоційна концепція існування актора на сцені – це мімодрама Леся Курбаса. Ганна Веселовська тлумачить «формулу ролі» за Лесем Курбасом, як візуальний рисунок ролі, абстрагований та геометризований з чіткими та вивіреними рухами [1]. Тобто Курбас у своєму філософському баченні театру дістається до самої суті сучасного пластичного театру та мистецтва пантоміми. Мімодрама в методиці Леся Курбаса стає не просто запозиченням вправ із мистецтва пантоміми для тренажу акторів, як це відбувається в Сладкопєвцева, а глибоко поєднує пантоміму і театр, звертаючись до суті актора міма на сцені – розумного арлекіна. Курбасівські актори працювали з мімодрамами, як частиною репетиційного процесу, щоб навчитися переносити психологічний зміст на тіло. Це дозволяло створювати образи, які були не просто відіграні, а пережиті через рух. Таким чином мімодрама у методиці Леся Курбаса стала не просто жанром чи сценічним прийомом, а способом існування актора на сцені. Вона формувала тілесне мислення, де рух, жест і пластика ставали повноцінною мовою вираження. Цей підхід безпосередньо перегукується з сучасними методами фізичного та пластичного театру, а також пантоміми. Сучасний актор, подібно до курбасівських виконавців, використовує тіло як носій змісту, передаючи емоції, драматичний конфлікт і сенси через пластику, а не лише через слово.

У сучасному пластичному театрі, як і в курбасівській мімодрамі, актор існує в умовному просторі, який створюється його рухами. Відмова від реалістичного відтворення замінюється символічною пластичною дією. Головний акцент – на контрольованому русі та усвідомленості кожного жесту. Так методи Леся Курбаса стали передвісниками сучасного пластичного театру, де актор працює на межі пантоміми, фізичного та візуального мистецтва, створюючи складні багатошарові образи через рух та тілесність. Лесь Курбас прагнув до створення поліфонічного актора, який не просто виконує задану роль, а формує сценічний простір навколо себе, керуючи дією, ритмом і композицією вистави. Його розумний арлекін – це актор-деміург, який оперує не лише пластичними та мовними засобами, а й глибокими сенсовими пластами, будуючи багатошаровий театральний світ.

Попри те, що Курбас не працював у жанрі класичної пантоміми і не апелював до її методик, сьогодні ми знаходимо паралелі між його ідеями та сучасним мистецтвом пантоміми і фізичного театру. Мімодрама Курбаса має багато спільного із пантомімою та пластичним театром, у якому головним інструментом актора є тіло. Його концепція поліфонічного актора резонує з сучасним розумінням актора-міма, який поєднує різні техніки і жанри. Сьогодні, опираючись на напрацювання Курбаса, ми можемо доповнювати і розвивати методики виховання сучасного пластичного актора, зокрема: розвиток сценічного мислення через тілесну дію, створення образу без слів, використовуючи лише пластику та ритм. Таким чином працюючи з простором ми можемо формувати сценічну композицію через рух.

Отже, методики для актора, який працює в сучасному пластичному театрі, пантомімі або фізичному театрі, потребують розширення та доповнення через переосмислення досвіду українських митців авангардного театру, зокрема Леся Курбаса – філософа та реформатора, що сформулював концепцію розумного арлекіна, яка стала передвісником сучасного пластичного актора, виконавця, який не просто виконує роль, а створює сценічний простір,

працюючи на межі театру, пантоміми, хореографії та перформансу. Підхід Курбаса, зокрема: «формула ролі» та мімодрама, дозволяє створювати поліфонічного актора-деміурга, який використовує не лише жести та пластику, але й глибокий аналіз ролі, музики, ритму і сценічної композиції. Сьогодні його ідеї стають потужним фундаментом для розвитку сучасного мистецтва пантоміми та пластичного театру, ми можемо доповнювати та розвивати методики виховання актора-міма, що працює на межі різних сценічних жанрів. Це відкриває нові можливості для взаємодії з глядачем та збагачує сучасне сценічне мистецтво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Веселовська Г. Відео-лекція.
URL: <https://youtu.be/KyJMIwnw9hg?si=SAXJQEO9Rqv7UA8n> (дата звернення: 28.03.2025).
2. Курбас Лесь. Філософія театру. Харків: Видавець Олександр Савчук. 2022. 920 с.
3. Сладкопєвцев В. Вступ до мімодрами. Театральний порадник. Книга № 2. Київ: Дніпросоюз. 1920. URL: <https://dlib.kiev.ua/items/show/527#?c=0&m=0&s=0&cv=0> (дата звернення: 28.03.2025).
4. Ступак Є. Дифузія мистецтва пантоміми в інші пластичні форми сценічного мистецтва. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень*: матеріали VII Всеукр. науково-практ. конф. з міжнар. участю (Київ, 14 листопада 2024 р.). Київ: КМАЕЦМ, 2024. С. 224-228.

ТКАЧУК Ліна,

студентка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства Юлія ПАЛЬЦЕВИЧ.

СОУЛ: ВИТОКИ ТА ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ

Вплив стилів та жанрів афроамериканської музики на поп-музику сьогодення важко переоцінити. Одним із них є соул. Його елементи присутні у творчості сучасних виконавців різних країн. Однак, виконуючи цю музику, залучаючи її елементи до синтезу з іншими стилями, важливо розуміти його генезу, соціокультурні умови його появи та подальшого розвитку, що визначає його природу і характерні особливості. У пропонованій розвідці використано матеріали американських дослідників D.Brackett, Alan R. Young, E.Komaga, Nathaniel E. Wicks.

Термін «соул» на позначення музичного стилю зустрічається стосовно різних практик музикування афроамериканців у ХХ столітті. Джазові виконавці, що використовували мелодичні фігури або рифи, похідні від госпелу або блюзу, наприкінці 1950-х років стали називати свою музику соул-джазом. Це слово іноді зустрічається в назвах госпел-гуртів 1940-50-х років (як от Soul Stirrers). Разом з тим, у середовищі темношкірих американців слово «соул» має конотації, що поширюються далеко за межі власне музичної стилістики. У 1960-х роках воно асоціювалося із рухом афроамериканців за свої громадянські права, а згодом і ширше – з ідеями руху Чорної Сили (Black Power Movement), гордості за свою культуру (Soul Culture). У 1969 році Billboard змінив назву хіт-параду популярної чорношкірої музики з «Ритм-енд-блюз» на «Соул», і ця назва зберігалася в чарті до 1982 року, охоплюючи

цілу низку жанрів, в яких творили афроамериканські виконавці. Можна згадати також телепередачу Soul Train, що виходила з 1971 до 2006 року і була своєрідною панорамою творчості афроамериканських музикантів, а також – потужною платформою для промоції культури чорношкірих американців і зростання їх етнокультурної самосвідомості.

Музика соул своїми витокami має госпел, джаз та ритм-енд-блюз. Взаємозв'язок між цими різними жанрами музики чорношкірих американців існував у спільних підходах до гармонії, ритму, мелодії. Але відрізняються вони за способом і мірою розгортання цих музичних елементів та за змістом тексту. На думку D.Brackett, «поява соул-музики з ритм-енд-блюзу на початку 1960-х років є скоріше зміщенням акцентів, ніж імпортом нових елементів із госпелу, як іноді стверджували. Однак збільшення використання у світському контексті вокальних технік, які використовуються у госпелі для вираження духовного екстазу, посилило відчуття пристрасного ототожнення співака з піснею, так і відчуття зв'язку музики та темношкірого співтовариства» [1].

Афроамериканський госпел є богослужбовою музикою чорних протестантських церков. В ході розвитку від спіричуелів (які своєї черги є синтезом західноєвропейських протестантських гімнів й афроамериканських трансформацій особливостей виконання, а також змісту цих духовних пісень – з огляду на життя чорношкірих рабів) був сформований виразний стиль духовної музики – «радісний та екстравертний, що концентрується довкола поклоніння (worship) й утверджує оптимістичну ідею перемоги над труднощами» [4].

Важливою складовою цього стилю є спів. Широко використовуються закличні пісні, побудовані як взаємодія між лідером та громадою («call and response» – заклик священика і відповідь хором вірян). Спів лідера відзначався особливою експресією та емоційністю, виражаючи стан релігійного піднесення, виявом якого була серед іншого і вокальна орнаментация; так само як і спів громади – емоційно наснажений, орнаментований, але в акордовій

фактурі. Первісно госпел виконувався без акомпанементу або у супроводі органу, пізніше стали додаватися гітари (акустичні, електро, бас), фортепіано, ударні.

Госпел розвивався не лише в контексті богослужіння, а й у світському концертному музикуванні – в діяльності вокальних госпел-гуртів (квартетів, квінтетів), де виділялася сольна партія тенора.

1960-ті роки вважаються класичним періодом соулу, часом найбільш явного впливу госпелу на світську поп-музику. Солісти госпел-гуртів нерідко ставали зірками соул-музики. І на записах, наприклад, Сема Кука, Ел Гріна, із жінок-виконавиць - Мевіс Стейплз чи Арети Франклін, чути, як їх манера співу госпелу (раптові вигуки, ретл, крайінг, у чоловіків – із використанням фальцетного регістру, тощо), а в текстах пісень – запозичені з госпелу ідіоми («feel alright», «have mercy») переносилися у контекст музики світської. Як пише D.Brackett, «усі ці артисти передають відчуття, що вони пристрасно ототожнюють себе з тим, про що співають, незалежно від того, чи йдеться про духовне піднесення, відданість партнеру, проблеми в коханні, конфлікти в суспільстві. Це відчуття ідентифікації створювало ефект злиття духовного, особистого та політичного» [1].

Між 1964 і 1966 роками провідні вокалісти продовжували використовувати техніку госпелу, а акомпануючі інструменти набули чіткості завдяки використанню ритмічних рифів. Існували регіональні розгалуження соулу: південний соул ототожнювали зі звукозаписними компаніями Stax і Atlantic (штат Алабама), північний – з детройтським Motown Records.

Письменник, журналіст і джазовий музикант William McClendon зазначає, що «афроамериканська музика стала одним з ефективних способів комунікації та передачі послань відрази та стійкості чорношкірих до репресивних умов існування, що створювалися для афроамериканців практиками рабства та сегрегації» [цит. за 3, с. 18]. Такі закодовані меседжі містилися у спірічуелсах

XVIII і XIX століть; у госпелах та піснях свободи періоду руху за громадянські права (Civil Rights Movement). Не став винятком і соул.

Яскравим прикладом є пісня «Respect» у виконанні «королеви соулу», доньки баптистського священика Арети Франклін. Її справедливо вважають зразковою соул-співачкою 1960-х і 1970-х років, виходячи з якості її виступів і того, скільки співаків їй наслідували [2]. Пісня належить іще одному виконавцю соул музики – Отісу Реддінгу і була вперше виконана саме ним. Однак кавер-версія Франклін, заспівана від імені жіночої героїні, стала неофіційним гімном фемінізму і однією із знакових пісень соулу. У порівнянні з оригінальною версією у «Respect» А.Франклін змінено деякі акценти в тексті, спрямовані на підкреслення гідності жінки та усвідомлення нею своєї цінності (із «what you want, baby, you got it» на «what you want, baby, I got it»), додано жіночий бек-вокал (підтримка жіночої спільноти), змінено теситуру сольної вокальної партії на більш високу, присутні зміни в інструментальному аранжуванні. І найістотнішою відмінністю цієї версії є доданий бридж на словах «R-E-S-P-E-C-T \ Find out what it means to me», що переходить в екстатичну коду. Слово «respect» вимовляється по літерах, як аббревіатура, тому воно разом із багатозначним «find out what it means to me» сприймається як закодоване послання. Наступний рядок теж містить аббревіатуру – «take care TCB», що в Америці 1960-х розшифровувалося як «taking care of business», а на сленгу афроамериканців означало «задоволення партнера».

Пісня «Respect» опосередковано торкалася безлічі проблем того періоду: расизму, поваги до людини як такої, розмежування і пошук нових констант у стосунках між статями. В інтерв'ю, даному в 1999 році, Арета Франклін зазначила, що дуже багато людей ототожнювали себе з цією піснею. Це була потреба нації, потреба пересічного чоловіка та жінки з вулиці, бізнесмена, матері, пожежника та вчителя. Це стало «повагою», якої очікують від чоловіків жінки, а чоловіки – жінки, що є невід'ємним правом усіх людей [3].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Brackett D. Soul. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. St. Sadie. 2-nd edition. Vol. 23. New York, 2001. P. 756-759.
2. Komara E. Encyclopedia of the Blues. Vol. 2. New York, 2006. P. 889-991.
3. Wicks Nathaniel E. There Is a Message in the Music: An Examination of Soul Music as Protest Discourse. A Thesis for the Degree Master of Arts in Humanities. California State University Dominguez Hills, 2017. 56 p.
4. Young Alan R. Black sacred music. Encyclopedia of the blues-(editor Edward Komara). New York, 2006. P. 88-95.

ХАРИТОНЮК Лідія,

концертмейстер кафедри естрадного співу

факультет музичного мистецтва КМАЕЦМ

ЄВРОДЕНС В УКРАЇНІ (НА ПРИКЛАДІ ДУЕТУ «АКВА ВІТА»)

Наприкінці 80-х -початку 90-х років минулого століття на музичну арену світу виходить електронна музика, що до певного часу знаходилась в ніші андеграундних експериментів. В цей час бурхливо розвивається широкий напрям танцювальної електроніки. В ньому вже виокремились такі потужні течії як хаус, техно, транс. Вони продовжують активно розвиватись всередині себе, взаємовпливами, а також домішуючись до інших жанрів популярної музики. Яскравим результатом такого перехресного жанрово-стильового «запилення» став стиль євроденс (eurodance), який у середині 90-х років ХХ сторіччя панував на танцювальних майданчиках всього світу. Цей стиль являв собою вдале поєднання музичного «інь» і «янь»: енергійного чоловічого репу в куплетах і чуттєвого жіночого вокалу в приспівках. Інструментальною основою треків було нове на той час техно-звучання з долученням прийомів аранжування, запозичених із стилю транс. Запальна і життєствердна музика

євроденсу протягом 6-7 років злітала на вищі щаблі не лише танцювальних, а й загальномузичних хіт-парадів планети.

Свою євроденсову сцену мала і незалежна Україна першого пострадянського десятиріччя. «Турбо-техно-саунд», «Фантом 2», «Аква Віта» – це команди, які «спіймали хвилю»: відгукнулись на запит часу і запропонували українській молоді вітчизняний музичний продукт. Найкреативніше, на нашу думку, до втілення євроденсової жанрово-стильової «формули» на українських теренах підійшов талановитий музикант Ігор Балан – засновник, а також за сумісництвом композитор, аранжувальник і незмінний учасник дуету «Аква Віта». Започаткований ним у 1993 році гурт існує донині; протягом цього часу напарниці І.Балана декілька разів змінювались. З 1994 по 2000 роки учасницею дуету була харизматична Ірина Філатова, і саме в цьому складі гурт здобув всеукраїнську славу. І.Баланом та І.Філатовою спільно записані чотири студійні альбоми: «Технотронутий» в 1996 році, «А тепер усе інакше» у 1997 році, «Тільки ти» у 1999 році, і російськомовний «Новая игра», випущений у 2000 році, яким вони поставили крапку у своїй співпраці. На той час (початок нульових) популярність євроденсу стрімко проходить, і крайній із згаданих альбомів містить лише дві – цілком стандартні – євроденсові композиції, зроблені по загальноєвропейським лекалам. Подальші роботи колективу з євроденсом вже не пов'язані.

Євроденс «Аква Віти» має свої самобутні риси, спостереження щодо яких засновані на матеріалі трьох вищезгаданих україномовних альбомів. Локальна автентичність проявляється у вокальній складовій, а саме: у активній і різнобічній взаємодії голосів. Євроденсові треки «Аква Віти» рясніють дуєтним стрічковим двоголоссям солістів (наприклад «Капелюх», «А тепер усе інакше», «Ніколи», «Поле азарту», «Я йду», «Пісня-луна» та ін.) Характерний для цього гурту прийом вокального аранжування – діалог між солістами, коли куплети співаються по чергово по фразам (наприклад «А тепер

усе інакше», «Капелюх», «Літо», «Пісня-луна»). Питома вага вокалу в музиці «Аква Віти» збільшена завдяки досить широкому застосуванню бек-вокалів; у більшості випадків вони гармонічно насичені, повно-акордні, мішаного складу (з чоловічими і жіночими голосами в «пачці») і викладені еквіритмічно з сольною партією (наприклад «Мега мікс», «Поле азарту», «Дубль нуль», «Чекаю», «Ніколи», «Я жду тебе», «Хмари розстануть» та ін.).

Натомість для західноєвропейського євроденсу одночасне звучання чоловічого і жіночого голосів не характерне – як в партіях солістів, так і в бек-вокалах. У солістів максимум дуєтної взаємодії – це речитативні вигуки (рідше проспівані фрази) репера між фразами солістки у приспіві. Бек-вокали використовуються не часто і не густо, це переважно один або два жіночих голоса, що можуть підсилити фразу солістки на кульмінації. Що ж до робіт І.Балана – можливо, тут традиції гуртового співу, які є основною складовою української музичної культури, мимоволі вплинули на музичне мислення українського композитора-аранжувальника.

Взагалі вокаліст «Аква Віти» окрім читки репу любить у євроденс-треках співати сольо – цілі куплети, чи вокалізи (наприклад «Женьмінь Жибао», «А тепер усе інакше», «Хмари розстануть» та ін.). У його виконанні вони часто звучать лірично або схвильовано-пристрасно, і це розширює амплуа чоловічого характеру у класичному євроденсі: там перед захопленою аудиторією постає образ мужнього, сильного, навіть дещо брутального героя без рефлексій і зайвих сантиментів. Слухаючи хіти топ-виконавців західноєвропейського євроденсу, переносишся в ідеальний світ суцільного позитиву і недосяжних у своїй досконалості супер-героїв і поп-дів. Щодо фігурантів цієї доповіді, то у вихорі драйвової енергії, якою заряджає нас євроденс від «Аква Віти», вчувається певна емоційна вразливість, щемлива лірико-драматична нотка. Особливо вона відчутна в альбомі «Тільки ти».

Хочеться підкреслити, що при цьому євроденсовий доробок «Аква Віти» не втрачає головного свого призначення : це, безсумнівно, музика дискотек,

що спонукає до руху в танці, дає наснагу для активного відпочинку. Також відмітимо якість музичного матеріалу, виважені професійні аранжування, щире, емоційно наповнене виконання. В цю музику вкладалася душа, тому євроденсову дискографію гурту можна слухати і зараз – просто як музику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Побочій О. Технотронуті 90-ті: якою була перша українська електронна музика. URL: <https://slukh.media/texts/electro-ukrainian-music-90/> (дата звернення: 20.03.2025).

2. Антологія українського альбому: А тепер усе інакше. Аква Віта. URL: <https://suspilne.media/culture/259600-antologia-ukrainskogo-albomu-a-teper-use-inakse-akva-vita/> (дата звернення: 20.03.2025).

ХОЛІНА Яна,

студентка I курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Хореографія»

факультету сценічне мистецтво КМАЕЦМ.

Науковий керівник: викладач кафедри хореографії,

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ Таїсія ЛЕОН.

ФІЗИЧНА ТА ПСИХОЕМОЦІЙНА ПІДГОТОВКА ТАНЦІВНИКА:

БАЛАНС МІЖ ТЕХНІКОЮ ТА ЕМОЦІЙНОЮ ВИРАЗНІСТЮ

У процесі освоєння дисциплін хореографічного циклу за бакалаврською програмою спеціальності 024 «Хореографія» важливу роль відіграє не лише фізична, а й психоемоційна підготовка майбутнього артиста балету. Фізична підготовка танцівника спрямована на розвиток ключових якостей, необхідних для виконання хореографічних рухів, серед яких: сила, витривалість, гнучкість, швидкість та координація.

1. Сила – здатність долати зовнішній опір або протистояти йому завдяки м'язовому напруженню [3, с. 192].

2. Витривалість – можливість підтримувати певний рівень інтенсивності рухів протягом тривалого часу, попри втому [4, с. 70].

3. Гнучкість – ступінь рухливості суглобів та здатність виконувати рухи з великою амплітудою [4, с. 77].

4. Швидкість – здатність виконувати рух у найкоротший час, тобто у високому темпі [4, с. 67].

5. Координація – узгоджена взаємодія м'язів, що забезпечує стійкість тіла та закріплення рухових навичок, гармонізуючи положення тіла у просторі та часі [4, с. 188].

Формування цих якостей відбувається завдяки опануванню комплексу хореографічних дисциплін, серед яких: «Теорія та методика викладання класичного танцю», «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю», «Теорія та методика викладання сучасних напрямків хореографії», «Масові та популярні форми танцю», «Тренаж» та інші.

Поряд із фізичною підготовкою надзвичайно важливою є й психоемоційна підготовка майбутнього танцівника. Адже танець – це не лише техніка, а діяльність в процесі якої артист передає глядачу те, що неможливо сказати словами. «Танець – один із головних способів самовираження людини та її комунікації» [2, с. 15].

Праця танцівника включає не лише фізично - руховий аспект через роботу з м'язовими патернами і концентрацію на положеннях тіла у просторі, а й включає взаємозв'язки між психологічно-емоційними процесами, що допомагають розпізнавати, виражати та проживати свої відчуття, почуття і емоції у процесі руху, забезпечуючи глибокий взаємозв'язок між тілом і психікою. Саме психологічно-емоційні процеси допомагають розпізнавати, виражати та проживати відчуття, почуття й емоції через рух. «Тіло та психіка – єдине ціле: тіло є виявом психіки, а психіка виражає себе в тілі» [2, с. 32].

Танцівник не просто людина, що рухається, це артист, який має свої професійні задачі та взаємодіє з глядачем за допомогою свого руху. Танцівник відповідає не лише за гарну фізичну підготовку та вміння зобразити свою історію глядачу, а за її передачу та емоційну наповненість, створюючи ефект занурення у мистецький процес.

На нашу думку, психоемоційна підготовка танцівника включає розвиток здатності виражати власні емоції через рух, контролювати психологічний стан до і під час виступу. Танцівник під час свого виступу має відчувати конкретний стан. Що вимагає перед ним навичок психоемоційної підготовки.

Пропонуємо наступне формулювання: психоемоційна підготовка танцівника – це система методів і технік, спрямованих на гармонізацію психічного стану творчої особистості, розвиток її емоційної стійкості та підвищення здатності до саморегуляції. Вона допомагає митцю адаптуватися до стресових умов, покращити концентрацію уваги та підвищити впевненість у своїх діях.

Вміння артиста не просто відтворювати образ, а глибоко відчувати його дозволяє природніше й переконливіше передавати стан, емоції та сенс танцю. Окрім того, психоемоційна підготовка сприяє розвитку акторської навички не лише входити в образ, а й вчасно виходити з нього. Для цього у процесі навчання необхідно:

- розвивати вміння використовувати міміку, жести, погляди;
- занурюватися в образ і проживати його емоційний стан;
- навчатися передавати свої емоції через взаємодію з аудиторією.

Крім того, важливим аспектом психоемоційної підготовки є вміння контролювати хвилювання та емоції перед виходом на сцену і за кулісами, що допомагає танцівнику зберігати концентрацію та впевненість у виступі.

Емоційно виразні танцівники привертають більше уваги глядачів, оскільки їх переживання викликають емпатію та сприяють емоційному залученню аудиторії. Передача внутрішнього стану через рухи робить виступ

природним і реалістичним, створюючи глибший зв'язок між артистом і публікою. Це не лише наповнює танець емоційною виразністю, а й робить його переконливим та змістовним. Важливу роль у цьому процесі відіграє емоційна та особистісна зрілість виконавця, яка дозволяє йому глибше усвідомлювати й передавати сенси через танець.

Важливим аспектом для емоційної виразності артиста є його вік. Студенти ВНЗ частіше бувають віком 17-20 років, цей період психологічного розвитку має назву юність. «Юність – це перехід від фізіологічної зрілості до зрілості соціальної, змістом якої є включення індивіда до дорослого життя, засвоєння тих норм та правил, які існують у суспільстві» [1, с. 79]. Юність поділяється на два етапи: ранній юнацький вік та старший юнацький вік.

Ранній юнацький (від 15 до 17 / 18 років) – період, який відповідає переходу від підліткового віку до самостійного дорослого життя. Молода людина намагається краще пізнати себе, виявити свої можливості для майбутнього професійного самовизначення [1, с. 76]. В цей період індивід відповідає на питання: «Яким бути?».

Старший юнацький вік (18-25 років) – це початок дорослості. На цьому етапі молода людина уже є зрілою і в фізичному, і в соціальному плані. Саме в період юності студенти хореографічних спеціальностей проходять не лише фізичне, а й особистісне становлення. В цей час формуються їх емоційна зрілість, самосвідомість і здатність до художньої інтерпретації.

Таким чином, фізична та психоемоційна підготовка танцівника є невід'ємними складовими його професійного становлення. Володіння технікою без емоційної виразності робить виступ механічним, тоді як здатність та вміння передавати емоції через рух дозволяють артисту створювати глибший зв'язок із глядачем, викликаючи емпатію та залученість аудиторії.

Отже, цілісна підготовка танцівника має включати не лише фізичний розвиток, а й роботу над його емоційною виразністю. Така підготовка

майбутнього артиста буде забезпечувати баланс між його технічною та емоційною виразністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоус О. В. Вікова психологія: навч. посіб. Чернігів: Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка, 2015. 108 с.

2. Герц. І., Мова Л., Кебас О., Бойко О., Журавльова А. С 916 Сучасний танець: шляхи творчого вдосконалення: навч. посіб. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2021. 241 с.

3. Теорія і методика фізичного виховання. Т. 1: Загальні основи теорії і методики фізичного виховання / під ред. Т. Ю. Круцевич. Київ: Олімпійська література, 2003. 224 с.

Шалапа С. В. Теорія і методика викладання спортивного танцю: підручник: у 2-х ч. Вид. 2-ге. Київ: НАКККіМ, 2017. Ч. 1.-4.

ЦАП Ганна,

доцент кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

заслужена артистка України

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ АРТИСТА-СПІВАКА.

ЯК ПРОСУВАТИ СВІЙ БРЕНД

У сучасному музичному світі важливо не лише мати таланти і гарний голос, а й виділятися серед тисяч інших виконавців. Індивідуальний стиль артиста-співака стає ключовим фактором у побудові успішної кар'єри та впізнаваності. Але як створити власний бренд та ефективно його просувати складніше зрозуміти починаючим артистам. Ця інформація саме для тих, хто

хоче запустити свій проект та для тих хто хоче рухатись самостійно без допомоги продюсера. Розглянемо основні етапи цього процесу.

Для початку треба з'ясувати хто такий артист, які його «єгрегор особливості», тому що особистість для артиста – це найголовніше. Артист – це людина, яка займається творчістю у сфері будь-якого мистецтва. Спочатку для починаючого артиста треба зрозуміти яка цільова аудиторія артиста. Коли артист з'ясував свою аудиторію потрібно пам'ятати, що емоція, яку дарує артист глядачеві - вирішує все. Тому не бійтесь наповнюватись та наповнюйте глядача своєю глибиною особистості. Страх та невпевненість не зіграють вам на користь. Знайдіть свою емоцію і не співайте як на занятті - це нікому не цікаво. Не бійтесь помилок, вони були у всіх і це нормально. Сцена – це гіперболізація. Глядач не любить метушні, отже зосередженість і спокій.

Другий етап – це формування унікального стилю. Не будьте копією, будьте оригіналом, знайдіть своє. Одяг, зачіска, аксесуари – усе це формує перше враження про артиста. Стиль має відповідати особистості, жанру музики та сучасним тенденціям. Голос, техніка співу, сценічна поведінка – усе це створює впізнаваний образ. Важливо розвивати свій вокал, працювати над дикцією, тембром та унікальною подачею матеріалу. Власний репертуар або особливий підхід до виконання каверів допомагають виділитися. Авторські пісні чи незвичайні аранжування створюють індивідуальний стиль.

Третій етап – це випуск треку. Для цього треба обрати пісню. Це може бути авторська пісня або написана спеціально для вас. Вокальний матеріал, як складова однієї системи. Вокальні прийоми в пісні повинні бути гармонійними. Головне відчуйте до кінця, що хочете сказати в пісні. Коли пісня записана, починаючому артисту потрібно обрати «Лейбл» (англ. label – етикетка) – це торгова марка, під якою виробляється, розповсюджується чи рекламується аудіо- і відеопродукція [1].

Четвертий етап – це створення особистого бренду. Визначте ключові цінності, меседж, який ви хочете донести до аудиторії. Який ваш основний

посил? Чим ваш стиль відрізняється від інших? Instagram, TikTok, YouTube, Facebook – основні платформи для просування артиста. Важливо регулярно публікувати якісний контент, спілкуватися з підписниками та залучати нову аудиторію. Завантажуйте свої треки на Spotify, Apple Music, SoundCloud та інші сервіси, щоб розширити аудиторію. Співпрацюйте з іншими музикантами, блогерами та брендами для взаємного просування.

П'ятий етап – це концерти та виступи. Живі виступи допомагають створити лояльну базу шанувальників. Навіть невеликі концерти та участь у фестивалях можуть суттєво підвищити впізнаваність. Використовуйте таргетовану рекламу (Таргетована реклама - це один з інструментів маркетингу, що передбачає вибір конкретної аудиторії на основі їхніх характеристик, таких як вік, географічне положення, інтереси та покупки. Основна ідея полягає в тому, щоб доставити рекламні повідомлення саме тим, хто йому буде найбільш зацікавлений) звертайтеся до музичних ЗМІ, беріть участь в інтерв'ю та телешоу [2].

Створення індивідуального стилю та особистого бренду – це довготривалий процес, що вимагає системного підходу. Важливо бути собою, експериментувати, але водночас залишатися послідовним у своїй концепції. Завдяки правильній стратегії просування ви зможете не лише знайти свою аудиторію, а й завоювати її серця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Словник іншомовних слів. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%EB%E5%E9%E1%EB> (дата звернення: 20.03.2025).
2. Шелудько М. URL: <https://www.marksheludko.com/sho-take-targetovana-reklama> (дата звернення: 20.03.2025).

ЧУПРИНА Борис,

професор кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

народний артист України

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ ТЕАТРІВ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Перед початком повномасштабного вторгнення російських військ в Україну, в нашій державі працювало близько 50 професійних театрів ляльок та достатня кількість приватних мобільних груп цього виду мистецтва. Репертуар більшості театрів ляльок формувався за принципом: молодша, старша вікові групи та вистави для підлітків або дорослої аудиторії. Виходячи з потенціалу матеріально-технічної бази та творчих можливостей, кожний театр формував свою особисту репертуарну політику. Але, афіші більшості театрів ляльок мали і мають репертуар, який повторюється і переходить від театру до театру. Ключові назви вистав це: «Котик та Півник» Г. Усач, С. Єфремов за мотивами українських казок – Київський академічний театр ляльок «Замок на горі», Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра, Херсонський академічний обласний театр ляльок. Також Закарпатський академічний театр ляльок «Бавка», Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок, Львівський академічний обласний театр ляльок мають таку назву в афіші за п'єсою О. Олесья. Також з репертуару до репертуару театрів ляльок переходять назви: «Пан Коцький», «Була у Зайчика хатинка», «Коза-дереза», «Підкова на щастя» тощо.

Така експансія репертуару була і є пов'язана, з тим, що керівництво театрів зорієнтовано на «перевірені» вистави: невеликі витрати матеріально-творчої частини та зручне транспортування під час виїздів та гастролей. При цьому слід зазначити, що деякі театри мали певний репертуар розрахований на повноцінну сцену з урахуванням роботи на стаціонарі, а саме:

трансформація декорацій, художнє освітлення, велику кількість акторів трупи, оригінальне музичне оформлення (живий звук).

Після 24 лютого 2022 року деякі колективи тимчасово припинили свою роботу, багато діячів театрів долучилися до лав ЗСУ, але попри весь тягар цієї ситуації, багато колективів продовжують не тільки показ вистав, а і створюють нові постановки. «Вже після першого місяця війни багато театрів почали відновлювати свою роботу, але змінили формат: не глядачі йшли у театр, а театр приходив до них. Театральні трупи пакували декорації та вирушали до людей. Наприклад: Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва протягом квітня-травня проїхав всі станції харківського метро з виставою «Цяточка», а команда Дніпровського лялькового театру разом із виставами проводила майстер-класи – «лялькотерапію» у бомбосховищах» [1. с. 1]. У подібному форматі працював Херсонський академічний обласний театр ляльок навіть під час окупації. Попри голоси деяких активістів про те, що «в окупації ви працюєте для окупантів», театр показав декілька благодійних вистав свого репертуару у приміщенні палацу молоді, де у той час перебували сім'ї з дітьми які виїхали з селища Антонівка, що знаходиться біля славнозвісного антонівського мосту.

Більшість театрів ляльок поповнюють свій репертуар новими постановками, не зважаючи на матеріальні та моральні труднощі. Можемо звернути увагу на репертуар Київського академічного театру ляльок «Замок на горі», в афіші якого з'явилися вистави «Енеїда» В. Гунченко за І. Котляревським, «Украдене щастя» за п'єсою І Франка, «Чарівник країни Оз» О. Кузьмін, Д. Драпіковський за Л.Ф. Баумом. Харківський державний академічний театр ляльок представив виставу «Калинова сопілка» за мотивами повісті Оксани Забужко, режисерка-постановниця – заслужена артистка АРК О. Дмитрієва. Херсонський академічний театр ляльок відновив виставу «Козак Мамай» разом з акторським складом Коломийського академічного обласного Українського драматичного театру ім. І. Озаркевича.

Більшість нових постановок театрів ляльок сьогодні спрямовані на патріотичне виховання молоді. Треба зазначити, що театри, які не встигли відмовитись від російськомовного репертуару після 2014 року, таки взяли цю проблему до уваги. А саме Одеський академічний театр ляльок. «Перше, на що варто звернути увагу: у 2022 році театр пережив розрив з минулим Одеси. До 2022 року багато вистав «за традицією» йшли російською мовою, зараз керівник літературної частини Одеського академічного театру ляльок Юрій Ющенко зазначає, що «ми перезапускаємо всі вистави українською». [2. с. 286].

На сьогодні всі театри ляльок України не тільки намагаються вижити в складних умовах, але і здатні робити гідний репертуар для виховання молодого глядача. Не тільки звернення до історичної спадщини, а і співпраця з сучасними драматургами може бути основою майбутнього репертуару театрів ляльок України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Тітарова Олександра менеджерка лялькового театру «Равлик». «Про реалії українських митців, які залишилися вдома, і спробую хоча б широкими мазками окреслити картину майбутнього нашої культури». URL: <https://blog.liga.net/user/otitarova/article/51500> (дата звернення: 26.03.2025).

2. Овчаренко Т. Театр ляльок перед обличчям війни. *Науковий журнал «Культурологічний альманах»*. Київ: Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Видавничий дім «Гельветика», 2023. 337 с.

ШАРИКОВ Денис,
професор кафедри хореографії
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент

МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНІ ФОРМИ В ЦИРКОВОМУ НОМЕРІ: РОБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА З РЕЖИСЕРОМ-ПОСТАНОВНИКОМ

Важливим чинником у створенні циркового номеру або циркової програми перформативного шоу з цирковими номерами є саме активна співпраця циркового режисера-постановника з балетмейстером або хореографом-поставником. Взагалі, роль хореографа або балетмейстера дуже важлива, насамперед тому, що саме хореографія гармонійно з'єднує трюкові комбінації, надає цирковому номеру естетики, манери та характеру, демонструє яскраве та виражальне втілення художнього образу через трюк.

Однак сьогодні існують певні проблеми у цирковій режисурі, а саме.

Перша, режисери-постановники ігнорують важливість хореографічної складової у створенні циркового номеру чи програми. Хореографія в них іде як засіб яскравого оформлення та доповнення циркових трюків. Музичний супровід у таких режисерів-постановників, зазвичай ігнорується повністю. Обирається дуже ритмічна та ударна музика «для глухонімих», щоб ударні ритми та децибели гучно бряцали «в голову», щоб циркові «чули ритм».

Це є результатом того, що в даному випадку режисер-постановник, навіть якщо він професіонал, маючий багаторічний за плечима досвід та нагороди престижних циркових фестивалів, але як це не прикро, він «повний профан» та некомпетентний у музичному аналізі твору. Він боїться взяти музику таку, де треба чітко пояснювати цирковому виконавцеві структуру твору, його розмір, мелодію, гармонію, музичні фрази, вміти чітко прорахувати темпоритм, нанизуючи на них циркові трюки та комбінації. Він сам не знає, як

це робити, тому зазвичай він за рахунок роботи хореографа ставить або бере просту, фонову, з яскравим ударним темпом, музику [3, с. 111-115].

Також такі циркові режисери-постановники люблять додавати оберти, складні хореографічні стрибки, вважаючи, що цирковий виконавець буде більш яскраво виглядати. Але навіть не замислюючись, що спочатку треба навчити циркового артиста правильно та якісно виконувати ці складові «pas, en tournents, pirouettes, grand jeté». Правильно та якісно цирковий артист повинен був навчитись професійно володіти та вміти виконувати хореографічну лексику з класичного, народно-сценічного, частково бального, соціального танцю, а також сучасних новомодних технік – modern dance, neoclassique dance, modern folk dance, contemporary dance, jazz dance, street dance.

Важливо додати, що через відомість таким режисерам-постановникам це «сходить з рук», а також глядач сьогодення, не завжди інтелектуально освічений, йому аби музика «буркотіла», світло, ефекти, вдалі трюки. Режисеру-постановнику не важливо, що вони зроблені не музично, не має культури та естетики виконання, а також гармонійного поєднання циркового трюку з хореографією та пластикою жести (комплімент), разом які передають художній образ [3, с. 116].

Друга, хореограф-постановник або балетмейстер перебирає на себе функції режисера та, захопившись музичністю та хореографічним принципом передачі сюжету, забуває про трюкову складову. Він робить ефект, втрачаючи трюк! Це також перегин, що дуже шкодить цирковому виконавцеві. Балетмейстер, по-перше, повинен чітко співпрацювати з цирковим майстром (тренер, викладач), який навчає трюковій частині циркового виконавця, розуміти його фізичні та інтелектуальні можливості та здібності [4, р. 377-379].

Третє, важливим у гармонійному поєднанні музично-хореографічної форми з цирковим набором трюків є індивідуальний підхід до циркового

виконавця: його зовнішні дані, фізична підготовка та технічне виконання трюків, вміння координувати, музикальність та якісно дороблювати до кінця комбінацію. Також на це все ще накладається особливість циркового жанру. Те, що може зробити жонглер з м'ячами на манежі, вкрай складно – повітряному гімнасту на ремнях, враховуючи гойдальний ефект у повітрі, де немає чіткої опори, треба чітко та мелодично попадати на музичний супровід та темпоритм.

Четверте, дійсно, може бути два в одному. Або режисер-постановник володіє особливою музичністю і вміє правильно пояснити цирковому виконавцю, що від нього потрібно, а також показати хореографічно це. Або балетмейстер-постановник, маючи широту мислення та розвиток думки, вкладаючи у музично-хореографічну форму з трюковими комбінаціями ідею та зміст! Також, не тільки ставить хореографічну пластику, а точно розуміє особливість циркового жанру, реквізиту, набір трюків. І відтворює цілісний твір, де гармонійно поєднується трюкографічна композиція з музично-хореографічною, що дає повноцінний цирковий продукт, а саме – цирковий номер або циркову програму [2, с. 130-134].

Для початку розберемось, як аналізувати структуру будь-якого музичного твору? Як будується його структура за аналогією в хореографії, архітектоніка танцю.

Прослухавши музику чи музичний матеріал, постановник визначає:

1. Музичний розмір – 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 або *ad libitum* (без розміру чи варіативний розмір).
2. Мелодію та темпоритм – *adagio*, *moderato*, *allegro*, *presto* тощо.
3. Зрозуміти структуру музичного матеріалу – його експозицію, розвиток дії та репризу, а також прорахувати музичні частини твору. Також треба визначити форму – популярна, сучасна фольклорна, класична чи неокласична (рондо, астенатна, симфонія), енігматік тощо.

4. Визначити стилістику музичного твору (pop, classic, neoclassic, folk, new adge), характер та манеру.

5. Зрозуміти, які інструменти використовують у музичному творі.

Важливо, що коли цирковий режисер-постановник чи балетмейстер монтує музичний матеріал із набору фонограм, семплів тощо, важливо враховувати закони композиції та архітекτονіку побудови. Безумовно враховуючи сюжет та завдання циркового номера! Приклад аналізу музичного твору для циркової постановки.

Музика з циркового номеру «Повітряний номер Duo Air Love» – парний корд-де-парель Дмитра Орла та Світлани Кашеварової.

Музика (трек), автор та альбом – Aquatic dance, Vangelis «Oceanic» 1996 р.

Музичний розмір – 4/4 т. Мелодію та темпоритм – adagio / allegro, adagio-allegro. Стилiстика – neoclassic, new adge. Структура музичного матеріалу – форма рондо (трьохчастинна), 1 частина та третя мають схожу мелодію.

Вступ	1 частина	2 частина	3 частина	Закінчення
Експозиція	Розвиток дії		Реприза (повторення)	
Вступні акорди. Основний лейтмотив всього твору – синтезатор	Adagio – віолончелі, синтезатор, ударні	Allegro (оркестр, скрипки, альти, віолончелі) синтезатор, ударні.	Поєднання початку 1-ї частини та вступних акордів з 2-ю швидкою частиною, переходячи в коду	Завершальні акорди. Основний лейтмотив всього твору – синтезатор

Отже, з вищевказаної таблиці видно, що спочатку аналізується складові музичного твору. Далі, завдяки таблиці, це може бути власний малюнок (постановника), визначається його структура. Можна сказати, що все відбувається за «математичним принципом»: проаналізували музичну

складову, а далі нанизуємо циркові трюки з хореографічною пластикою, розкриваючи сюжет та художній образ.

Можливе власне авторське розуміння та аналіз музичного твору для постановки циркового номеру. Ця таблиця умовна, та будь-який режисер-постановник може виробити свою систему аналізу розбору музичного твору за його структурою та архітектонікою за для постановки циркового номеру чи програми. Від музичного матеріалу, його стилю, характеру та манери звучання визначається тема, сюжет, ідея циркового номеру, хореографічна пластика, трюкографічна композиція. Є два шляхи.

Перший – під конкретну трюкографічну композицію з сюжетом добирається музичний матеріал, який може бути цілісний або монтований із семплів. Другий – під музичний супровід обирається цирковий виконавець, жанр, трюкова складова тощо.

Цирковий номер нібито малює музику через трюкографічну композицію. Тобто йде взаємопроникливість циркових трюків, які пов'язані між собою хореографією та пластикою, у єдності комплексно створюють закінчену форму з музичним матеріалом. Іншими словами, іде «трюкографічна симфонізація». Наприклад, сучасний цирковий номер за жанром «пластичний еквілібр» соло – Вікторія Дзюба (випускниця магістратури та бакалаврату КМАЕЦМ), двічі срібна призерка Міжнародного Циркового фестивалю Монте-Карло, 2020 р., 2023 р. Номер – «Ангел та демон».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кашеваров В., Орел Д. Шариков Д. Циркова комплексно-технічна підготовка: техніка безпеки, манеж, реквізит: навч. посіб. Київ: КМАЕЦМ, 2024. 102 с.

2. Шевченко Л. О. Сучасний стан циркової режисури в освітньому процесі ЗВО. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному*

просторі: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (Бердянськ, 17-18 листопада 2022 р.). Бердянськ: БДПУ, 2022. С. 130-134.

3. Шевченко Л. Циркова режисура: роль трюка та манежного образу у створенні циркового номеру (для здобувачів циркових спеціалізацій): навч. посіб. Вінниця: ТОВ Твори, 2024. 154 с.

4. Shevchenko L. Amateur Circus Studios and their contribution to modern Circus Art today. *Innovative development of science, technology and education: I International scientific and practical conference* (Vancouver, October 19-21, 2023). Vancouver, Canada. 2023. P. 377-379.

ШЕВЧЕНКО Людмила,
професор кафедри циркових жанрів
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
народна артистка України, народна артистка СРСР

ПОСТАНОВКА ЦИРКОВИХ НОМЕРІВ. ТЕМА ТА ТРЮК

Важливим етапом роботи циркового режисера-постановника є вибір теми циркового номеру. Цей етап роботи дозволяє визначити два основні шляхи, якими здійснюється пошук зв'язку сценічної дії – трюків, які відображають дійсну природу цирку та здебільшого виражені в гармонічному, пластичному об'єднанні циркових, спортивних, частково театральних видів мистецтва. Ці шляхи постановочної роботи можна визначити:

1. Від трюку до теми.
2. Від теми до трюка.

У першому випадку (від трюку до теми) режисеру доводиться будувати номер з репертуару трюкової складової виконавця. Цей варіант створення номерів трапляється найчастіше. Запит режисера в цьому випадку починається з кількості та якості трюків, якими артист володіє в конкретному жанрі.

Виконання оригінальних трюків, звичайних трюків, притаманним різним естрадно-цирковим жанрам, становить дуже складний фізичний та психофізичний процес. Тривалий підготовчий період, до того ж пов'язаний з великими ризиками освоєння циркових трюків, не дає гарантії, що артист підготує та виконає новий, складний, оригінальний, а може, придумає новий, ще не зареєстрований трюк.

Справа ця дуже індивідуальна й іноді навіть величезна працездатність виконавця не дає бажаного результату, бо для виконання оригінальних, складних трюків потрібно ще багато складових: достатній рівень фізичної підготовки, фізичні та емоційні особливості артиста, м'язову пам'ять, природню координацію, розвиток психологічних якостей тощо. Складність та оригінальність трюків має велике значення у створенні номеру.

Як правило, режисер не вигадує трюки, його завдання – вирішити проблему створення циркового образу. Він бере артистів уже з дієюю, підготовленою трюковою частиною. Але він, як постановник номеру, повинен добре розумітися на трюковій складовій.

Завданням циркового режисера в постановочній роботі (від трюку до теми) є пошук теми чи сюжету, які могли б бути вирішені за допомогою трюкової складової, створеної суто цирковими виразними засобами, органічно об'єднані та відтворені в художньому режисерському задумі. Питання вибору теми, звісно, визначається актуальністю теми, ідейною, естетичною, моральною, громадянською позицією постановника [4].

Але, вибираючи сюжет чи тему, неможливо не враховувати технологічний момент постановочної роботи – обов'язкову відповідність теми-трюкам. У цьому контексті існує закономірність, де, власне кажучи, цирковий режисер так чи інакше повинен розбиратися в циркових жанрах, детально розуміти специфічну особливість окремих жанрів, оцінювати трюкову складову, притаманну окремому жанру.

У таких номерах головне завдання – відкрита демонстрація циркової майстерності, де артист і грає відважну, сміливу людину, і одночасно є такою людиною, яка виконує карколомні трюки на очах глядача. Завдання постановки номеру має ще один обов'язковий аспект: артист цирку завжди буде не тільки виконувачем номеру, а і його автором, з яким би талановитим режисером він не працював.

Режисер повинен вирішити всі проблеми, які виникають під час постановочної роботи (навіть морально-етичні), та досягти поставлену ціль художнього задуму. На таких принципах будується основна маса циркового репертуару.

У другому випадку (від теми до трюку) задум номеру повинен містити в собі тему, ідею, сюжет (якщо номер тематичний, фольклорний), тобто ланцюг дій та продуману трюкову роботу. Режисер-постановник йде не від форми до змісту, а від змісту до форми. Деяким режисерам здається, що така побудова дасть можливість більш цілісно, художньо побудувати номер чи навіть виставу. Але ці прагнення не завжди виправдовуються. Практика цирку та естради показує, що і в такому випадку ступінь художнього рівня номеру засобом «тема-трюк» не обов'язково буде вищим, ніж режисерська постановка, де використано шлях «від трюку до теми».

Відома історія А. Могучого, сучасного режисера-новатора, першого, хто вирішив використати циркове мистецтво у створенні візуального театральньо-циркового видовища (80 роки ХХ століття). Він поставив власну варіацію на казку Гофмана «Лускунчик». Вистава «Кракатук» відображала сни героїні Маші. Це були сни підлітка, яка надивилася мелодрам, фантазійних бойовиків та мультиплікаційних фільмів.

На виставу були виділені немалі гроші, які дали повну свободу великій групі постановників для реалізації своїх завдань. Вистава не була прийнята ні глядачем, ні робітниками циркової галузі. Все, що відбувалось на манежі

цирку, не відповідало традиційному цирковому спектаклю. Вистава була адресована дитячій аудиторії.

Але, дивлячись казку, діти боялись «казкових» фантастичних принад, страшних персонажів, нав'язлива гучна музика та різкі зміни світової партитури також лякали. Зовнішній антураж та велика кількість залізних конструкцій не давали можливості демонструвати повноцінні циркові номери.

Але головним провалом цієї вистави можна назвати те, що постановник не дозволяв робити сильні циркові трюки героям-артистам. Саме трюки, як специфічну мову цирку, режисер не використовував повністю. Не дивлячись на те, що у виставі було багато циркових жанрів, трюкова складова замінялась незвичним для цирку антуражем.

«Коли починаються рекордні трюки – зникає театр, сильні трюки відволікають глядача від сюжету», – стверджував А. Могучий. Новаторська спроба використати сучасні ідеї в традиційному цирку була невдалою, але саму ідею такого видовища можна вважати народженням гібридного жанру, який назвали «новим цирком» або візуальним театральним цирком.

Сьогодні в цирковій практиці з'явилась нова ідея про нову режисерську постать – режисера-постановника та трюкографа. Його завдання – не тільки придумувати трюки, а ще й розділяти технічну складову, наповненість циркового номеру з постановочним аспектом. «З кращих зразків передового досвіду він (трюкограф) витягує не рецептуру, а ідею і трансформує її до конкретних умов» (Лузан Іван, магістерська робота, Київ, КМАЕЦМ, 2021. 15 с.)

Таким чином, автор магістерської роботи доводить, що трюкограф виконує роль автора трюкової складової та трюкових комбінацій, щоб дати змогу цирковому режисеру-постановнику зосередити свою увагу на художній цілісності та виразності номеру. Якщо брати до уваги кількість циркових жанрів та безліч піджанрів та те, що циркові трюки придумані дуже давно і нових, практично, ніхто за останній час не вигадав, перед трюкографом

поставлена задача майже неможлива. Але ідея цікава в тому сенсі, що видовищні мистецтва постійно трансформуються, виникають нові мистецькі форми, у яких об'єднані декілька видів мистецтва.

Для прикладу можна назвати сучасний хореографічний цирк (балетно-циркова вистава), який створений в Угорщині режисером Бенсе Ваги. Вистава «MY LAND» стала сенсацією на європейських мистецьких теренах. Може, постать трюкографа буде доречна в новітніх на сьогодні видах перформативних мистецтв.

Доречний приклад сучасного «трюкографа» – режисера, актора, винахідника нового циркового видовища «предметного цирку» Жоан Ле Гійерм. Його цирк «Цирк ІСІ» – різновид сучасного театру-цирку. Його швидше можна назвати предметним театром, якби не фантастичні циркові трюки та віртуозне володіння багатьма цирковими жанрами, які артист використовує в процесі «підкорення» чи дресури незвичних об'єктів, які вигадав та створив самостійно, завдяки інженерному таланту.

При створенні художнього циркового твору режисер-постановник повинен брати до уваги індивідуальність циркового артиста-виконавця. Режисер обов'язково визначає та затверджує особистий акцент індивідуальності артиста. Цей акцент завжди різний, але дуже суттєвий та значущий, тому що акторське ставлення до трюку формує глядацьке сприйняття.

Разом із тим, саме через певне ставлення артиста до виконуваних трюків створюється система поведінки артиста на арені, на сцені. Таким чином проявляється сценічний образ артиста. У цьому полягає діалектика сценічного трюку: формуючи сценічний, манежний образ, він сам (трюк)відроджується в ньому (образі). Трюк народжує образ, образ одухотворює, надихає трюк.

Цирковий номер складається з багатьох складових: його композиція, підбір костюмів, реквізит, музичне оформлення, манера виконання – все те, що складало ремесло цирку довгі роки, (зустрічається і в наші часи),

залишалось нехитрим чергуванням трюків. Але поступово, з появою режисерів, артисти почали шукати обґрунтування своїм костюмам, реквізиту, взаємовідносинам з партнерами [5, с. 377-379].

Тому найзначніші зміни відбулись саме в засобах зовнішньої виразності циркових номерів. Великий вплив на ці трансформації мали стиль мюзик-холів та вар'єте. Реформа костюмів та робота в тримірному просторі сцени, на якій артисти цирку стали постійними гостями, потребувала зміни традиційного реквізиту, почались зміни в композиційних побудовах номерів.

Традиційне вільне об'єднання розрізнених трюків все більше стало набувати характеру драматизованої мініатюри. Змінюються прийоми побудови «наївно-чудових» традиційних циркових програм, орієнтація змінюється на постановку блискучих постановочних ревію. Відбувається трансформація в індивідуальному образі артистів.

Саме «чистий» трюк, спортивна вправа, яка попадає на манеж, трансформується та стає своєрідним явищем художньої характеристики творчої особистості артиста. Особливості манери виконання, ставлення до трюку, кожний відтінок настрою, з яким виконується трюк, роблять його основним виразником постановочного завдання, особливо, коли режисер ставить таке завдання навмисне. Тоді стає очевидним, що в самому трюку заховані зачатки драматизації всього комплексу проблем, на які артист натрапить у процесі його виконання – від трактовки створеного артистом образу до побудови самого номеру включно. Часто режисерам цирку та естради ставлять питання: «виражальний», чи «зображувальний» стиль мистецтва цирку?

Це питання потребує однозначної відповіді, якої бути не може. У мистецтві хореографії видатна балерина В. Красовська зазначала: «Зображувальне в хореографії, як і в інших видах мистецтв, протистоїть виражальному лише у відомих межах, а саме в тих, по яким можна судити про провідну роль того чи іншого з цих двох початків, які сперечаються, але є

нерозлучними». Якщо брати до уваги синтетичність природи цирку, то це ствердження можна вважати безспірним для класифікації виконавської та акторської техніки циркового артиста [3, с. 130-134].

Подібна з роками все більш образна наповненість циркових номерів змушувала піднімати питання про «театралізацію цирку». Це означало, що в структуру циркових номерів, у виконання трюків вкладається щось більше, ніж просто фізична сила та вишкіл. При цьому традиційний вислів «театралізація» використовувався як щось не притаманне, не властиве цирку, те, що zakresлювало його своєрідність, неповторність.

Для аналізу образної структури циркового номеру між цирковими теоретиками було прийняте рішення використовувати поняття «драматизація» циркового номеру. Адже саме чітко виявлення взаємовідносин у процесі виконання трюків артистів між собою, артиста з реквізитом, артиста з тваринами, артиста з його акторським ставленням до кожного трюку, гра з глядачем визначає створення художнього образу, який створюється на манежі суто цирковими виразними засобами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kashevarov V., Oryol D., Sharykov D. Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Kyiv: Department of Circus Genres, Faculty of Performing of Arts КМАСРА, 2021. 153 p.

2. Орел Д. В. Циркові апарати та реквізит в контексті професійної підготовки студентів бакалаврату ОПІ Циркові жанри. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі*: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (Бердянськ, 17-18 листопада 2022 р.). Бердянськ: БДПУ, 2022. С. 159-163.

3. Шевченко Л. О. Сучасний стан циркової режисури в освітньому процесі ЗВО. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному*

просторі: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (Бердянськ, 17-18 листопада 2022 р.). Бердянськ: БДПУ, 2022. С. 130-134.

4. Шевченко Л. Циркова режисура: роль трюка та манежного образу у створенні циркового номеру (для здобувачів циркових спеціалізацій): навчальний посібник. Вінниця: ТОВ Твори, 2024. 154 с.

5. Shevchenko L. Amateur Circus Studios and their contribution to modern Circus Art today. *Innovative development of science, technology and education: I International scientific and practical conference* (Vancouver, October 19-21, 2023). Vancouver, Canada. 2023. P. 377-379.

ШИШКАРЬОВА Кристина,

старший викладач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ

РОЗВИТОК SOFT SKILLS (СОФТ СКІЛС) В РАМКАХ ДИСЦИПЛІНИ «ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ» НА ПРИКЛАДІ ПЕРФОРМАНСУ «ЛАНДШАФТ БЕЗПЕЧНИЙ»

Сьогодні в суспільстві все частіше можна почути про значення софт скілів в будь якій професійній галузі. Хореографічне мистецтво, як творчий напрямок, не в останню чергу, потребує від сучасної молоді наявності цих додаткових фахових компетентностей. Важливість розвитку м'яких навичок, таких як комунікація, співпраця, емоційний інтелект та креативність, набуває особливого значення в процесі роботи над хореографічними постановками. Колективна діяльність, зокрема участь у хореографічному ансамблі, сприяє формуванню цих навичок, що є критично важливими для майбутніх професійних і міжособистісних відносин. Яскравим прикладом розвитку софт скілів може слугувати процес підготовки та реалізації перформансу

«Ландшафт безпечний», де акцент робиться на інтеграції психологічних, соціальних та емоційних аспектів у хореографічну практику.

Перформанс став лабораторією для розвитку гнучкості, адаптивності та командної роботи серед учасників, що є важливими елементами софт скілс. Актуальність теми «Розвиток софт скілс в рамках дисципліни «Хореографічний ансамбль» на прикладі перформансу «Ландшафт безпечний» обумовлена сучасними вимогами до професійної підготовки фахівців у різних галузях.

У світі, що швидко змінюється, значення софт скілс (м'яких навичок) зростає, оскільки вони є ключовими для ефективної комунікації, командної роботи та адаптації до змін. У цьому контексті хореографічний ансамбль стає ідеальним середовищем для розвитку цих навичок, оскільки робота в колективі, взаємодія між учасниками, здатність до конструктивного вирішення конфліктів і вираження емоцій через рух сприяють формуванню важливих особистісних якостей.

Перформанс «Ландшафт безпечний» є прикладом інтеграції творчого процесу та розвитку софт скілс. Виконання хореографічних постановок вимагає від учасників не тільки технічної майстерності, але й здатності до емоційної саморегуляції, креативного мислення, співпраці та адаптації до вимог колективу.

З огляду на тенденції до змін в освіті та на ринку праці, дослідження розвитку м'яких навичок через хореографічну практику набуває все більшої значущості, оскільки підвищує професіоналізм та соціальну адаптацію молодих фахівців. Однією з основних проблем сучасної освіти є недостатня увага до розвитку софт скілс у здобувачів освіти, що мають спеціалізацію в мистецьких дисциплінах. В умовах глобалізації та швидких змін на ринку праці, навички, що забезпечують ефективну комунікацію, адаптацію в команді, емоційну стабільність і творчий підхід, стають не менш важливими, ніж професійні технічні вміння. У той же час традиційні навчальні програми,

особливо в галузі хореографії, часто зосереджуються переважно на фізичних аспектах навчання, залишаючи поза увагою розвиток особистісних і соціальних навичок.

Це дослідження спрямоване на вирішення проблеми інтеграції розвитку софт скілс в процес навчання здобувачів освіти через практичні аспекти роботи в хореографічному ансамблі. Одним із ключових викликів є те, що не всі здобувачі освіти усвідомлюють важливість м'яких навичок для їх майбутньої професійної діяльності, і відсутність сталих методик, які дозволяють систематично та ефективно впроваджувати їх у навчальний процес.

Перформанс «Ландшафт безпечний» є яскравим прикладом того, як через колективну хореографічну діяльність можна розвивати такі навички, як співпраця, емоційний інтелект, комунікація та креативність, що важливо для особистісного зростання учасників та їх подальшої професійної реалізації.

Процес роботи був підпорядкований вирішенню наступних завдань:

1. Визначити основні софт скілс, які можна розвивати через участь у хореографічному ансамблі.

2. Дослідити процес взаємодії учасників перформансу «Ландшафт безпечний» та виявити ключові навички, що розвиваються під час підготовки та виконання постановки.

3. Проаналізувати вплив хореографічної діяльності на розвиток емоційного інтелекту, комунікаційних навичок і командної роботи учасників.

4. Оцінити роль перформансу як інструменту для формування креативності та адаптивності у молодих фахівців.

5. Розробити рекомендації щодо інтеграції розвитку софт скілс у навчальні програми хореографічних дисциплін.

У рамках дослідження для досягнення поставленої мети були використані практичні та експериментальні методи, які дають змогу вивчити

процес розвитку софт скілс у здобувачів освіти через участь у хореографічному ансамблі.

Практичний метод передбачав безпосереднє спостереження та аналіз взаємодії учасників під час роботи над хореографічним перформансом «Ландшафт безпечний». Учасники ансамблю були активно залучені до колективної творчої діяльності, яка складалась з: репетиції, розробки хореографічної лексики, спільного дослідження понять безпеки та небезпеки, пошук відповідного мистецького рішення, яке корелює з думкою всіх учасників роботи. Така робота вимагає постійної взаємодії в групі для досягнення спільного результату. Практична частина полягала у вивченні того, як ці процеси сприяють розвитку таких софт скілс, як комунікація, співпраця, емоційний інтелект, креативність та адаптивність. Спостереження за роботою ансамблю дозволило оцінити, як здобувачі освіти адаптуються до колективних завдань і як їхні міжособистісні навички змінюються в процесі виконання творчого проєкту.

Експериментальний метод передбачав проведення спеціальних завдань та вправ, спрямованих на розвиток конкретних софт скілс серед учасників перформансу. Під час репетиційної роботи учасники виконували завдання, які передбачали активну взаємодію в групах, вирішення конфліктних ситуацій, розвиток емоційної саморегуляції та творчого підходу до завдань. До того ж, експеримент включав оцінку змін у рівні софт скілс учасників до і після участі в перформансі за допомогою анкетування, самозвітування та зворотного зв'язку від викладачів та колег. Аналіз результатів дозволив визначити ефективність перформансу як інструменту для розвитку м'яких навичок.

Комбінація практичних спостережень і експериментальних заходів дозволяє отримати об'єктивні дані на невеликій групі про те, як хореографічна діяльність впливає на розвиток м'яких навичок у здобувачів освіти та їхнє подальше застосування в професійному та соціальному житті.

Такий підхід до впровадження софт скілів у навчальні програми хореографічних дисциплін у закладах вищої освіти допомагають комплексному розвитку учасників учбового процесу, розширюють їх можливості для самовираження та адаптації в різних сферах життєдіяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Heio Motschenbacher. Speaking the gendered body: The performative construction of commercial femininities and masculinities via body-part vocabulary. *Language in Society*. 38. 1-22.

2. The transformative dance of the crisis to resignify social educational work: auto-ethnographical reflections on a cooperative enquiry in Northern Italy during the COVID-19 pandemic. *European Journal for Research on the Education and Learning of Adults*. 2022. Vol. 13. No. 2. P. 209-221.

3. Interview: Dr Glory Van Scott, Ruby Streate and Heather Beal. URL: <https://katherinedunhamritesdepassage.wordpress.com/> (дата звернення: 19.03.2025).

4. The Dancer's Body – Episode 1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fZ19zAnhAwU> (дата звернення: 17.03.2025).

5. The Dancer's Body – Episode 1. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5O2Qt_rMFxk (дата звернення: 17.03.2025).

6. Butoh: Body on the Edge of Crisis. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RBQXebxE8_Q (дата звернення: 17.03.2025).

ЩЕГЕЛЬ Вікторія,

аспірантка

Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені

І.К. Карпенка-Карого.

Науковий керівник: професор кафедри музичного виховання Київського

національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого,

доктор мистецтвознавства, професор Катерина СТАНІСЛАВСЬКА.

ПОШУКИ РУХОМОГО ТІЛА ЗА ПРИНЦИПАМИ МЕТОДОЛОГІЇ

ЖАКА ЛЕКОКА

Жак Лекок розробив унікальну методологію, яка дозволяє акторові віднайти можливості свого тіла у рухових проявах. Основним принципом цього є «подорож» [3]. Феноменальна ідея, адже подорожуючи мандрівник завжди відкриває для себе нові світи. Цей принцип пропонує і Лекок – здійснити власну «подорож» і через навколишнє середовище віднайти тілесну свободу і пізнати своє «рухоме тіло» (досліджуючи структуру та динаміки природи; рух, який нас оточує, але ми не помічаємо того; вплив різних кольорів на наше тіло і відчуття себе в ньому тощо).

У своїй статті Майкл Пірс [4] на власному досвіді розповідає про відкриття у русі власного тіла, дослідження властивостей інших тіл, об'єктів, як це впливає на здатність емпатувати завдяки власній дотичності через спостереження і віддзеркалення. Зіставляючи та порівнюючи психологічно-реалістичне існування актора в ситуації і втілення через руховий вияв та пошук аби зрозуміти «як?» – розкривається новий вектор погляду на акторське світобачення, емпатичність та сприйняття глядачем. Тобто варіації напрямків вивчення природного середовища і власного тіла в ньому відкривають нові можливості у пошуку сценічної виразності для актора.

Важливим аспектом, який пропонує Лекок у своїй лабораторії руху, є також імпровізація. І тут варто зауважити, що вона відіграє ключову роль у цій «подорожі». Але, як зазначає Лін Еверет [1], це не лише про пошук свободи (який ми звикли отримувати від імпровізації у сценічних етюдах), а і про обмеження, які допомагають студенту (актору) структурувати його ідею і втілити її щиро й точно. На імпровізації побудовано безліч вправ на пізнання середовища: перші пошуки починаються з відтворення звичайних ситуацій, які народжуються до появи слів, а вже згодом пропонується вдягти «нейтральну маску» [3, с. 36], яка надасть тілу іншого спектру заданого руху, і «подорож» набуде рельєфності і масштабності.

Коли ми говоримо про пошуки руху в тілі, слід розуміти що основною мовою тут буде жест, рух, але слово теж відгукується у тілесному прояві (Лекок працював зі словом лише після повного безсловесного дослідження зі студентами, але це були, до прикладу, тексти Есхіла, Еврипіда, або Антонена Арто тощо). Необхідність вербальної комунікації, сама потреба в ній – актуальне питання, адже межі й можливості власного тіла потенційно можуть розкрити набагато більше якісної інформації, ніж слово. Влучний приклад наводить Рік Кемп [2], описуючи вправу з жестом і фразою «Я беру» у виконанні студентів різних національностей, де текст нічого не важив, а у Джона Шермана [5], у його першому імпровізаційному завданні без слів вийшло навпаки: Лекок запитав, чому не було промовлено жодного слова, адже показана ситуація цього потребувала. Тому тут ще варто зауважити вміння відчувати ситуацію і діяти за потребами, знаходити баланс між мозком та тілом, між словом та рухом.

Підсумовуючи, зазначу, що пошуки рухомого тіла за методологією Жака Лекока це надзвичайно цікавий, плідний, корисний для сучасного сценічного втілення, але водночас складний процес, який містить безліч розгалужень та аспектів (про які пише і сам Лекок, і його студенти). Безперечно, занурення у рухові можливості тіла відкривають перед актором новий шлях до виразності,

можливості та загадкову подорож, а також безумовно впливають на збагачення сучасного сценічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Everett L. Moving Bodies: Jacques Lecoq and Drama Education in Australia. URL: <https://doi.org/10.1080/14452294.2007.11649519> (date of access: 20.03.2025).
2. Kemp R. The embodied performance pedagogy of Jacques Lecoq. *Connection Science*. 2017. Vol. 29, No. 1. P. 94-105.
3. Lecoq J. The moving body (Le corps poétique): Teaching creative theatre / trans. by D. Bradby. 3rd ed. London: Bloomsbury, 2020. 232 p.
4. Pearce M. Embodied ecological awareness and the pedagogy of Jacques Lecoq. *Theatre, Dance and Performance Training*. 2024. Vol. 15, No. 3. P. 375–394.
5. Sherman J. F. The Practice of Astonishment: Devising, Phenomenology, and Jacques Lecoq. *Theatre Topics*. 2010. Vol. 20, No. 2. P. 89-99.

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

**XIV Міжнародної науково-практичної конференції
ПЕРФОРМАТИВНЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:
ЦИРК, ТЕАТР, ЕСТРАДА**

16 – 17 квітня 2025 року

(змішаний формат)

КИЇВ – 2025

MATERIALS

**XIV International Scientific and Practical Conference
PERFORMATIVE AND MUSICAL ARTS:
CIRCUS, THEATER, PERFORMANCE**

April 16 – 17, 2025

(mixed format)

KYIV – 2025

Контактна інформація організаційного комітету:

01032, Україна, м. Київ, вул. Жилинська, 88.

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв

Тел.: +38 (044) 284 36 19

E-mail: kmaecm@kyivcity.gov.ua, inbox@kmaecm.edu.ua

www.kmaecm.edu.ua