

ВИКОНАВЧИЙ ОРГАН КИЇВСЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ
(КИЇВСЬКА МІСЬКА ДЕРЖАВНА АДМІНІСТРАЦІЯ)

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



**МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ:
ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ,
СИСТЕМИ ОСВІТИ Й НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

МАТЕРІАЛИ

VII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ З
МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ

14 листопада 2024 року

(змішаний формат)

КМАЕЦМ – 2024 – КИЇВ

УДК 792.7.091:001.891](477)(043.2)

М 65

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

(протокол № 10 від 05 грудня 2024 року)

Редакційна колегія:

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

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

3. Сергій ЧЕРНЯК, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач відділу наукової роботи та редакційно-видавничої діяльності КМАЕЦМ.

4. Володимир СКРИПНИК, завідувач бібліотеки КМАЕЦМ, відповідальний редактор.

М 65 Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень: матер. VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 14.11.2024 р.) / редкол: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко та ін. Київ: КМАЕЦМ, 2024. 273 с.

До збірника включено тексти доповідей та тези виступів на конференції. Досліджено широке коло теоретичних і методологічних питань: проблеми теорії та історії музичного та сценічного мистецтва; сучасні тенденції мистецької освіти: ключові аспекти, перспективи розвитку; актуальні проблеми методики викладання мистецьких дисциплін у сучасних умовах; українські й світові культурні та мистецькі практики.

Збірник призначено для здобувачів вищої освіти та всіх небайдужих до розвитку нової мистецтвознавчої естрадної парадигми в науці.

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

© КМАЕЦМ, 2024.

З М І С Т

| | |
|---|----|
| Бакуліна Еліна. Вплив імпровізації на сучасну хореографію..... | 8 |
| Батюта Орина. Пісні напряду «госпел»: традиція та сучасність..... | 11 |
| Боровик Адріана. Фемінізм та сексуальність іміджу Аріани Гранде: трансформація жіночого образу в поп-музиці..... | 14 |
| Булах Тетяна. Музична складова у прославленні неоп'ятидесятницьких спіл'ноТ..... | 19 |
| Бурова Надія. Нові онлайн методи викладання вокалу: тенденції та ефективні підходи..... | 22 |
| Василенко Владислав. Прикладна цінність циркового жонглювання для здобуття практичних навичок у різних сферах життєдіяльності людини..... | 26 |
| Віблій Андрій. Сучасна хореографія як інструмент донесення соціально важливих тем через соціальні мережі..... | 31 |
| Вінтовка Іван. Роль продюсера та продюсерського мислення при створенні сучасного проекту з ігровою лялькою..... | 34 |
| Волошаненко Соф'я. Впровадження методик усвідомленої фонації у підготовку майбутніх фахівців галузі естрадного вокалу..... | 39 |
| Воробканич Вікторія. Сучасна музика як інструмент ідеологічного впливу..... | 42 |
| Гніздечко Оксана. Доцільність використання тварин у сучасному цирку..... | 47 |
| Го Лігін. Вокальна музика Вольфганга Амадея Моцарта в сучасній естраді..... | 51 |
| Грінберг Ігор. Неперервність сценічної дії як маркер якості роботи режисера..... | 54 |
| Давиденко Катерина. Ірина Білик як культурний феномен 1990-х: інновації в музиці..... | 58 |
| Дмитрик Роман. Українські народні казки у сценічному просторі сьогодення як фактор формування національно-культурної ідентичності особистості..... | 61 |

| | |
|--|-----|
| Довгиш Владислав. Методологічна проблема створення трюку для концертного номеру з лялькою..... | 65 |
| Дудка Ксенія. Вплив національних музичних традицій на сучасну композиторську школу: пошук нової ідентичності..... | 70 |
| Жаворонков Марк. Роль видовищних практик ілюзійонізму в аспекті глобальних культуромистецьких тенденцій сучасності..... | 75 |
| Золотун Богдан. Конкурс «Євробачення» як складова європейської музичної культури II пол. XX – поч. XXI століття..... | 79 |
| Зосім Ольга. Джазові інтерпретації барокової музики: світовий досвід... | 82 |
| Іванова-Гололобова Дар'я. Постановка «Вертеп» Івано-Франківського обласного театру ляльок 1990 року як акт ревалоризації лялькового вертепу в українській культурі..... | 86 |
| Карлінська Яніна. Сценічне мистецтво як засіб формування свідомості особистості..... | 90 |
| Коваленко Наталія. Розвиток особистісного потенціалу в сучасному суспільстві: ключ до успіху..... | 94 |
| Когут Віктор. Важливість емоційної виразності у сучасній хореографії.. | 98 |
| Коник Дмитро. Творча практика професійного тренінгу після успішного завершення навчання..... | 100 |
| Коновалов Микита. Концептуальний альбом «What's going on» Марвіна Гея: особливості будови циклу..... | 104 |
| Костенко Артем. Театр абсурду в естетиці метамодернізму: сучасний погляд..... | 108 |
| Краснікова Євгенія. Елементи танцювально-рухової терапії у підготовці танцівника XXI століття..... | 111 |
| Кущенко Алла. Жанрово-стильові аспекти пісень Ігоря Поклада про жіноцтво..... | 115 |
| Лисенко Ірина. Простір безбар'єрності у сфері мистецької освіти: кроки допомоги людям з порушеннями зору..... | 120 |

| | |
|--|-----|
| Луговенко Тетяна. Українські діаспори як культурні представники нації у світі..... | 125 |
| Луговська Анастасія. Колаборації Юлії Саніної з українськими артистами: нові стильові орієнтири у сольній кар'єрі..... | 129 |
| Муравіцька Світлана. Класичний кросовер як феномен сучасного музичного простору..... | 133 |
| Назаров Микита. Стереотипізація і застарілість постановок на манежі стаціонарних і пересувних цирків України: сучасна альтернатива..... | 135 |
| Овсяннікова Наталія. Актуальні питання виконавської майстерності в естрадному вокалі..... | 140 |
| Орел Анна. Циркова режисура парного корд-де-парелю Duo Air Love «Танго-модерн»..... | 143 |
| Орел Дмитро. Унікальність циркового театралізованого шоу «OVO» у Cirque du Soleil..... | 145 |
| Павленко Катерина. Танцювальна терапія як ефективний метод відновлення психофізичного балансу людини..... | 149 |
| Павлов Микола. Вокальний продакшн у студії звукозапису..... | 152 |
| Пальцевич Юлія. Ансамблевий спів в українському естрадному виконавстві 1960-1980-х років..... | 155 |
| Пархоменко Ірина. Концепція архетипів у формуванні бренду музичного виконавця..... | 159 |
| Пир Андрій. Розвиток творчого потенціалу як складова виховання майбутнього артиста..... | 161 |
| Погребняк Галина. Циркові постановки в екранній інтерпретації..... | 164 |
| Погребняк Марина. Можливості використання мультимедійних технологій у роботі балетмейстера: прийоми та приклади..... | 169 |
| Пономаренко Олена. Оперна творчість Джузеппе Верді в аспекті сучасних режисерських інтерпретацій..... | 174 |
| Попова Аліна. Використання джазових елементів у творчості київських естрадних виконавців..... | 178 |

| | |
|---|-----|
| Савенко Анастасія. Роль перформансу у формуванні національного самоусвідомлення..... | 181 |
| Савченко Юлія, Сохань Максим. Специфіка вокальної підготовки студента-актора у закладах вищої освіти..... | 183 |
| Салабуда Денис. Проблеми трансформації музичної культури в епоху соціальних мереж..... | 187 |
| Самая Тетяна. Вокологія – наука про голос: дидактичний аспект..... | 192 |
| Серова Олена. Альбом «Пісні Володимира Івасюка співає Софія Ротару» як концептуальний музичний символ національної ідентичності..... | 196 |
| Скрипник Володимир, Коваль Вадим. Бібліотеки мистецьких закладів вищої освіти як платформи для розвитку інклюзивної освіти: доступність, технології, підтримка..... | 199 |
| Собяніна Юлія. Хореографічне оформлення вистав Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Миколи Гоголя засобами джаз-танцю..... | 202 |
| Сошніков Андрій. Класики давньогрецької філософії про роль музичної освіти в системі виховання громадянина античного поліса..... | 206 |
| Старченко Марина. Адаптація мовних акторських технік для формування навичок з ораторської майстерності у представників несценічних професій... | 209 |
| Стасів Олег. Штучний інтелект у творчості артистів-вокалістів естрадного співу: за чи проти?..... | 213 |
| Стрельчук Діана. Специфіка методики виконання жонглювання з хула-хупами..... | 218 |
| Стрій Ольга. Творчий процес у хореографії: пошук ідей та рішень..... | 220 |
| Ступак Єгор. Дифузія мистецтва пантоміми у інші пластичні форми сценічного мистецтва..... | 224 |
| Ступак Марія. Погляд на тілесність як основу пластичного руху..... | 228 |
| Тишко Ілона. Вплив сучасної хореографії на розвиток народного танцю в Україні..... | 233 |
| Ткачова Ольга. Фольклорні інтонації в сучасній українській пісні..... | 237 |

| | |
|---|-----|
| Харитонюк Лідія. Гурт «Скрябін»: початок творчого шляху і європейський контекст..... | 240 |
| Царенко Людмила. Індивідуальний виконавський стиль у популярній музиці: проблема трактувань..... | 244 |
| Чаус Андрій. Виклики та передовий досвід у сфері інтернаціоналізації вищої освіти в Україні (на прикладі КМАЕЦМ)..... | 247 |
| Шариков Денис. Специфіка викладання освітньої компоненти «Танець» (неокласична техніка – Contemporary Dance) для здобувачів спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» освітньо-професійної програми «Циркові жанри».... | 250 |
| Шершова Тетяна. Естрадний вокал як феномен сучасної культури..... | 253 |
| Штанько Лія. Сучасний танець як засіб формування творчої особистості..... | 256 |
| Шулаков Андрій. Психологічна підготовка артистів цирку: особливості-виклики психологічного навантаження, які пов'язані з жонглюванням..... | 260 |
| Щербатюк Ольга. Соціокультурне та музичне естрадне середовище в Україні у період другої половини ХХ – початку ХХІ століття..... | 262 |
| Яковенко Марина. До питання про естетичну складову творчої діяльності..... | 266 |
| Ярмоленко Анастасія. Театральна педагогіка для дітей: проблема інтеграції акторських тренінгів в освітній процес..... | 269 |

Бакуліна Еліна,

студентка II курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доктор педагогічних наук, професор Людмила Мова.

ВПЛИВ ІМПРОВІЗАЦІЇ НА СУЧАСНУ ХОРЕОГРАФІЮ

Танець – частина хореографічного мистецтва. І як у кожному виді мистецтва тут важлива як майстерність, так і вміння імпровізувати. Імпровізація спроможна зробити танець унікальним, дозволить передати почуття та думки виконавця, його особисте сприйняття музичної композиції. Тому моя робота присвячена впливу імпровізації на сучасну хореографію.

Імпровізація (від лат. *improvisus* – раптовість; англ. *improvisation* – імпровізація) – вид і танцювальна система сучасної хореографії американського походження. На сьогодні імпровізація у сучасній хореографії є творчим актом митця у момент виконання, без попередньої підготовки, це рух від внутрішнього імпульсу або танцювальна фантазія на тему чи музичний матеріал. Це важлива складова у сучасній хореографії (контемпорарі, перфоманс, джаз, степ, модерн джаз, хіп-хоп). У сучасному танці імпровізація набуває значення динамічного засобу перетворення внутрішнього і зовнішнього світу, який миттєво реагує на об'єктивну реальність. У мистецтві імпровізації в хореографії важливими є тілесне самоусвідомлення, навичка саморефлексії танцівника, творчий потенціал, винахідливість, володіння відчуттям форми, ритму, хореографічної пам'яті.

Імпровізація має різні форми і види у хореографічному мистецтві, у сучасному танці існує таке поняття як контактна імпровізація. Контактна імпровізація (КІ) – це відносно нове та вільне поняття в сучасному танці, що має вільну форму виконання у партнерській взаємодії. Вважається, що цей танець поза усіма канонами загально прийнятого танцю, оскільки немає ніякої обов'язкової бази, окрім довіри до власного відчуття тіла під час рухів у танці,

відчуття дотику і контакту з іншою людиною, власних виборів і, в якійсь мірі, на інтуїції. Контактна імпровізація практикується по всьому світу як форма експериментального, соціального і перформативного танцю. Багато сучасних хореографів сьогодні використовують контактну імпровізацію як важливий ресурс для руху і самодостатній варіант танцю у постановчій діяльності. Щоб контактна імпровізація сталась, обов'язково потрібен один або кілька партнерів. У 1972 році в штатах вперше було засвідчено про контактну імпровізацію, як про окремий танцювальний стиль, засновником якого є Стів Пекстон. В Україні КІ розвивається понад двадцять років, але широкого резонансу цей танець у нас набув приблизно десять років тому.

Танцівники сучасної хореографії більшою мірою схильні до імпровізації, відчують її на іншому структурному рівні, на відміну від артистів класичного танцю. Підґрунтям для створення імпровізаційного танцю стає техніка релаксації, вміння усвідомлювати своє тіло, відчувати внутрішні сигнали, імпульси рухів, партнера, простір/час.

Для мене, як для танцівниці, котра тільки нещодавно почала практикувати таку танцювальну систему як імпровізація, є певні складнощі та бар'єри. Це нестандартна форма танцю для мене та мого тіла. Мені досить важко відпустити себе та не думати про наступний рух. Але з кожним новим знанням, я поступово вчуся якісно використовувати своє тіло і його можливості, взаємодіяти з простором и не забувати про дихання.

Я переконалася, що імпровізація для танцівника є надзвичайно важливим напрямком хореографічного мислення. Вивчення імпровізації в сучасному напрямі, дозволить якісно підвищити рівень виконання і розуміння сучасної хореографії. Імпровізація дає можливість до саморозвитку та здійснення нових рухів. Це постійно розвиваюче явище, яке дає право на авторство та можливість створити нове в мистецтві.

Таким чином, підводячи підсумок, можна сказати, що танцювальна імпровізація – це стан присутності, дія від відчуття внутрішньої необхідності та слухання зовнішніх атракторів, це процес створення та вираження музичних і

рухових ідей у режимі реального часу, без попереднього планування або сценарію. Вона має вплив на сучасну хореографію, бо це унікальний спосіб творчого самовираження, який дозволяє хореографам відчувати свободу та експериментувати з рухом, використовуючи своє власне уявлення та інтуїцію, і саме так створювати нову танцювальну «лексику».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грек В. А. *Improvisation in Choreography: Polyaspectivity of Manifestations. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 2. С. 463-466.
2. Імпресіонізм та імпровізація у сучасній хореографії: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/ympresyonyz-y-ymprovuzaczuuavestnyk-nakkkum-2012-1-.pdf> (дата звернення: 08.10.2024).
3. Контактна імпровізація: <https://one-life.lviv.ua/blog/stili/kontaktna-impvizaciya-shho-se> (дата звернення: 08.10.2024).
4. Мова Л. Особливості формування творчого потенціалу особистості хореографа в системі неперервної освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології.* 2020. № 10(104). С.15-24.
5. Танцювальна імпровізація як засіб творчої реалізації учнів молодшого шкільного віку у професійній діяльності педагога-хореографа. <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/454> (дата звернення: 08.10.2024).

Батюта Орина,

студентка II курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України

Тетяна Самая.

ПІСНІ НАПРЯМУ «ГОСПЕЛ»: ТРАДИЦІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Госпел – жанр американської протестантської музики, що виник під час релігійного відродження XIX століття, розвивався в різних громадах США як афроамериканців, так і емігрантів з Європи. Саме слово «gospel» з англійської мови перекладається як «Євангеліє». Найперші елементи госпел-музики з'явилися в середині 1700-х років, коли члени англіканської церкви Август Топладі й Джон Ньютон написали перші версії гімнів на основі госпелу, як ідеї підтримати рух скасування рабства. У 1874 році композитор Філіп Блісс випустив збірку «Госпел пісні: вибіркова колекція гімнів та мелодій», який був неймовірно популярним у молитовних будинках. До кінця XIX ст. госпел набув широкої популярності, чимало композиторів й співаків обрали його, серед яких Джордж Ф. Рут, Фанні Дж. Кросбі, Чарльз Х. Габріель та інші.

Щодо розвитку музичного напрямку в США, то він був розділений за расовою ознакою. Музичне вираження та стилістичні відмінності в білому і чорному госпелі призвели до двох різних видів: південного та афроамериканського. Південний госпел характеризується переважно чоловічими тріо та квартетами, а тексти зазвичай відображають особистий релігійний досвід і важливість спасіння. Музична форма має строфічну структуру з рефреном, виконується в мажорній тональності та складається з чотирьох частин із мелодією у верхньому голосі. Ранні госпел-гімни мали просту ритмічну й гармонічну структуру на базі трьох акордів (I, IV та V). Поступово, завдяки популярній музиці, цей вид розширив свою ритмічно-гармонічний палітру. До початку XX ст. госпел-гімни мали серйозне підґрунтя,

проте у 1910-20-х рр. стали легшими й менш формальними. Завдяки провідному евангелісту Біллі Сандею музика набула оптимістичного характеру. Орган замінило фортепіано, додалися інші інструменти, а спів став жвавішим з більш позитивними текстами.

У 1930-40-х рр. музиканти сільської місцевості стали доповнювати свої виступи елементами місцевих аппалачських та інших кантрі традицій, фактично стираючи межі між сакральним і світським. На селі південний госпел отримав нову ідентичність, відому як кантрі-госпел, що стала практично не прийнятною для використання на богослужіннях. Такою секуляризованою музикою продовжують насолоджуватися аудиторії ХХІ ст. внаслідок роботи багатьох інших виконавців, серед яких є Санді Петті, Пет Бун і Доллі Партон. У американських містах госпел-музика стала основою богослужінь у протестантських церквах, а найпродуктивнішим композитором такого репертуару став Джон В. Петерсон.

В афроамериканському виді госпелу синтезуються традиційні гімни спірічуелси, пісні-заклики з суттєвим впливом гармоній і ритмів джазу та блюзу. У 1801 році була опублікована «Збірка духовних пісень і гімнів», яка стала першою рекомендованою для богослужінь афроамериканської громади. Вона містила тексти священників ХVІІІ століття без музики, тому на богослужіннях ці вірші співалися під підібрані відомі мелодії.

В останнє десятиліття ХІХ століття госпел зазнав стилістичних змін: яскраві й алюзивні тексти, що нагадували ранні спірічуелси, поєднувалися з мелодіями композиторів – представників південного виду. Аранжування пісень були адаптовані для відображення виконавської специфіки афроамериканців, де найголовнішим були синкоповані ритми. З 1920-х років розширився склад музичних інструментів, а саме додалися бубни, фортепіано, органи, банджо, гітари, духові та ін. Хори демонстрували широкий діапазон жіночого голосу в контрапункті заклику та відповіді з проповіддю, доповнюючи це імпровізованими речитативами, мелізматиною і виразною подачею, яка характерна для афроамериканського госпелу. Серед видатних представників

цього виду були композитори: Чарльз. А. Тіндлі, Томас А. Дорсі, Кларенс Л. Франклін; виконавці Махалія Джексон, сестра Розетта Тарп та ін.

Деякі духовні пісні з госпелівського репертуару минулих століть, зберігають свою свіжість й популярність для молодого покоління. Сьогодні госпел поєднується з R&B, джазом і репом у більш сучасному аранжуванні. До таких творів можна віднести пісню «Jesus loves me» з кінострічки «Охоронець» (1992) режисера Міка Джексона. Разом із Кевіном Костнером головну роль зіграла відома співачка Вітні Х'юстон, а лейбл «Arista Records» випустила саундтреки до цього фільму окремим альбомом «The Bodyguard: Original Soundtrack Album» у її виконанні.

Цікавим залишається той факт, що даний вокальний твір написаний задовго до появи популярного фільму, ще у XIX столітті. Слова пісні «Jesus loves me» належать письменниці Анні Бартлетт Ворнер, яка у 1860 році створила ці вірші для роману «Скажи та запечатай» (Say and seal), що писала у співавторстві зі своєю старшою сестрою Сьюзан. Пізніше, у 1862 році, американський композитор Вільям Батчелдер Бредбері написав музику та додав приспів. Завдяки його мелодії пісня стала християнським гімном. В оригіналі структура пісні дуже проста: вона доступна й легка для запам'ятовування. Написана у тональності до мажор із типовою пісенною гармонією.

В інтерпретації В. Х'юстон залишено основну мелодію пісні, яка звучить в тональності сі мажор. Аранжування саундтреку здійснили чудові музиканти БіБі Уйнанс та Седрік Колдуелл, збагативши гармонійним різноманіттям, динамічними змінами та прикрасами. Даний твір є гарним прикладом госпел-музики, де зберігаються традиції християнської музики і через сучасні інтерпретації провідних музикантів трансформуються у світовий музичний простір.

Таким чином, госпел став культурним явищем, а його розвиток від класичних до сучасних форм демонструє здатність адаптуватися до нових умов, зберігаючи при цьому свою автентичність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сунь Ю. Вплив афроамериканської музичної традиції на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Т. 1. № 36. С. 252-261.
2. Canangela Boyd-Robertson. Gospel music: its origin and its evolution. *Metro Music Makers*. 2023. URL: <https://www.metromusicmakers.com/2023/09/gospel-music-its-origin-and-its-evolution/> (date of access: 08.10.2024).
3. Gorlinski V. Gospel music. *The Editors of Encyclopaedia Britannica*. 2024. URL: <https://www.britannica.com/topic/gospel-music> (date of access: 08.10.2024).
4. The Story Behind The Song «Jesus Loves Me». URL: <https://www.pbnradio.com/blog/2021/6/17/the-story-behind-the-song-jesus-loves-me> (date of access: 20.10.2024).

Боровик Адріана,

студентка II курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри

музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства Юлія Пальцевич.

ФЕМІНІЗМ ТА СЕКСУАЛЬНІСТЬ ІМІДЖУ АРІАНИ ГРАНДЕ:

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ПОП-МУЗИЦІ

Актуальність теми зумовлена важливістю обговорення фемінізму та сексуальності у сучасному музичному мистецтві. Проблематика фемінізму і сексуальності особливо виразно проступає крізь призму творчості популярних виконавиць, зокрема таких, як Аріана Гранде – американська 31-річна поп-співачка, авторка пісень, акторка, володарка нагород за *Найкращий вокальний*

поп-альбом (за альбомом «*Sweetener*», 2019), **MTV Video Music Awards (VMA) 2018 року за найкраще поп відео (пісня «No Tears Left to Cry»)**, відзнаки «Артистка року» (2019), **Billboard Music Awards 2019 року** (в категоріях *Top Female Artist* та *Top Streaming Songs Artist*). Метою даної розвідки є розкриття процесу трансформації жіночого образу в поп-музиці на прикладі Аріани Гранде, аналіз ролі та впливу фемінізму та сексуальності на сценічний образ виконавиці. Розгляд творчості сучасної поп-зірки у такому аспекті має і практичне значення в освітньому процесі, оскільки на прикладі творчості і сценічного образу Аріани Гранде можна виховувати критичне ставлення до сексуальності та самовираження.

Феміністична ідеологія в поп-музиці стала важливим елементом у боротьбі за гендерну рівність та просування прав жінок. Багато артисток використовують свою музику, щоб висловити феміністичні погляди, кинути виклик стереотипам і підтримати рухи за права жінок. Ось деякі ключові ідеї:

1. Емпауація¹ жінок. Наприклад, Бейонсе у своїй творчості часто говорить про силу жінок і їхню незалежність, що стає маніфестом для багатьох жінок по всьому світу.

2. Критика подвійних стандартів. Тейлор Свіфт боролася словами, діями та мистецтвом, і отримала похвалу за свої зусилля від феміністської ікони, американської співачки Доллі Партон.

3. Сексуальне насильство. Леді Гага активно говорить про питання сексуального насильства та згоди, використовуючи свою платформу для підтримки жертв та підвищення обізнаності про цю проблему. Її пісні та виступи часто включають феміністичні меседжі, які ставлять під сумнів роль жінки в суспільстві.

Аріана Гранде відстоює жінок-музиканток і виступає проти масового сексизму в індустрії. Коли *Billboard* назвав її «Жінкою року», вона підкреслила,

¹Емпауація жінок (від англійського “empowerment”) – це процес, спрямований на підвищення соціального, економічного, політичного та особистісного статусу жінок. Це поняття охоплює різноманітні аспекти, такі як забезпечення рівного доступу до освіти, охорони здоров’я, економічних можливостей і політичної участі. Основною метою емпауації є створення умов, які дозволяють жінкам брати активну участь у суспільному житті, приймати рішення, які стосуються їхнього життя, і боротися за свої права.

як багато зусиль докладають жінки-артистки, і говорила про те, що від них вимагається відповідати вузьким стереотипам.

Аріана Гранде рано розпочала свою кар'єру. І цей початок був досить типовим, як для юної поп-співачки з гарненькою ляльковою зовнішністю і дзвінким голосом. У 14 років вона зіграла Шарлотту у бродвейській виставі «13: Мюзикл». Її сольний виступ у цьому мюзиклі вразив найприскіпливіших музичних суддів. Після Бродвею у 2009 році Гранде перейшла на телебачення і з'явилася у фільмі Nickelodeon «Victorious» («Переможна»), зігравши роль Кет Валентайн – чудової співачки та дещо неосвіченої учениці середньої школи виконавських мистецтв. Однією з найбільш пам'ятних пісень, яку вона виконала у фільмі, стала «Give It Up», що продемонструвала видатні вокальні навички молодій співачки [2]. Далі були колаборації з Маком Міллером («The Way»), Jessie J та Nicki Minaj («Bang Bang», 2014). Та її власну пісню «Problem» у співпраці з Іггі Азалією, завдяки кількості переглядів на YouTube понад 1,4 мільярда), прослуховувань на Spotify (понад 1,3 мільярда) і реакції критиків, можна вважати початком стрімкого злету її популярності, народженням поп-зірки.

Трансформація Аріани Гранде від дівчини-ляльки до королеви-фемінізму почалась раніше, ніж очікувалося. «Bubblegum освітлення², ультрагламурна мода, зухвалі тексти та волосся зібране у високий «кінський» хвіст - це лише кілька елементів, якими відома Аріана Гранде. Але те, що насправді стоїть за цими шарами, – це молода жінка, яка виросла, вбираючи фемінізм, завдяки своїй матері та бабусі. Вона відстоює розширення жіночих прав і можливостей, які відповідають вимогам XXI століття», стверджує редакторка журналу «Elle» [1].

Кристалізації її феміністичної позиції сприяли також трагічні події життя співачки. Ця позиція транслюється нею у публічний простір у текстах пісень,

²Bubblegum lightening - термін, який описує специфічний стиль освітлення у фотографіях та відео, що використовує яскраві, але ніжні кольори – рожевий, блакитний, бузковий, пастельно-жовтий. Світло розсіюється, створюючи ефект м'якого освітлення.

музичних відео-кліпах, в її інтерв'ю, громадській активності Гранде як інфлюенсерки (Гранде займає приблизно 7-10 позицію в загальному рейтингу з 376 мільйонами підписників).

У 2017 році терорист-смертник підірвав у натовпі бомбу на її концерті у Манчестері, загинули і були травмовані люди. Через два роки вона провела благодійний концерт, зібравши 23 мільйони доларів для сімей жертв трагедії. У 2018 році, коли колишній хлопець Аріани, репер Мак Міллер помер від передозування наркотиками, вона вшанувала його пам'ять, а не стала відповідати фанам, які звинуватили її в його смерті. Те, як Гранде пережила ці події і як на них реагувала, для одних стало несподіванкою, а для інших – виявом її справжньої внутрішньої сили, що не асоціюється з образом тендітної гламурної дівчинки-ляльки. Як пише Надя Нурездан (Nadia Nooreyezdan), «дуга її кар'єри, здається, збіглася з її власним особистим зростанням, і сформувала її сьогоднішню – не поп-діву, якою вона колись здавалася» [3].

Коли хтось запитав Аріану, що б вона обрала, якби їй довелося вибирати між тим, що використовувати востаннє, макіяж або телефон, вона відповіла: «Це єдине, між чим, на вашу думку, дівчата мають обирати? <...> Трохи освіжіть тут свої уявлення про рівність між чоловіками і жінками», – відповіла співачка. І додала: «У мене є довгий список речей, які я хотіла би змінити. Я думаю, судження в цілому. Нетерпимість, підлість, подвійні стандарти, жіноненависництво, расизм, сексизм». В іншому інтерв'ю вона поділилася: «Я втомилася жити у світі, де жінок в основному називають минулим, теперішнім або майбутнім майном чоловіка. Я не належу нікому, крім самої себе. <...> Не можу дочекатися, щоб жити у світі, де людей цінують не за тим, з ким вони зустрічаються, одружуються, прив'язані, а бачать їхню цінність як особистості» [1].

Зміна іміджу Аріани відображається в тому, як її пісні та music video стають прозоро феміністськими. Альбом «Sweetener» (2018) був проголошений поп-альбомом року, побивши світові рекорди Spotify. Зухвале у своєму феміністичному переосмисленні відео на сингл альбому «God Is A Woman» в

одному із заключних кадрів відтворює фреску «Створення Адама» Мікеланджело, де Аріана зображена на місці бога, а інша дівчина – на місці Адама. Безтілесний голос Мадонни читає уривок з Біблії, в той час, коли Гранде співає: «І я можу бути всім, чим ти повелів мені не бути/ Коли ти намагася прийти за мною, я продовжую квітнути» [3].

Аріана Гранде неодноразово висловлювалася на теми сексуальності, гендерної рівності та фемінізму, і її погляди стали частиною її публічного образу та творчості. Вона відома своєю позицією щодо подвійних стандартів у суспільстві, коли жінок часто критикують за відверті образи, у той час як чоловіки мають більше свободи в цьому питанні. У відповідь на зауваження про її відео «Dangerous Woman» Гранде наголосила, що жінки мають право відкрито висловлювати свою сексуальність та пишатися своїм тілом, не зазнаючи осуду. «Коли люди перестануть ображатися на жінок, які показують шкіру/демонструють сексуальність? Чоловіки знімають сорочки/проявляють свою сексуальність на сцені, у відео, в Instagram, де завгодно... Все. Час. Подвійний стандарт такий нудний і виснажливий. З усією належною повагою, я думаю, що настав час витягнути голову з дури. Жінки теж можуть любити своє тіло!» [5]. Вона вважає, що суспільство має з однаковим захопленням ставитися як до чоловічих, так і до жіночих проявів сексуальності.

П'ятий альбом співачки «thank u, next» («Дякую, далі») 2019 року, був охарактеризований ЗМІ, зокрема, часописом Billboard, як відображення образу самоствердження, самоемпауації (self-empowerment). iTunes (2019) описує альбом як оприявлену позицію Гранде – «складної, незалежної, наполегливої та недосконалої».

Існує лінгвістичне дослідження текстів пісень альбому «thank u, next». Його результати показують, яким чином неоліберальний фемінізм впливає на пісенну лірику через мовні засоби (зокрема, це використання метафор, гіпербол та маніпулювання припущеннями), формуючи ідею «self-empowered woman». Знайдені концепції включають незалежність, жагу до самозростання, свободу розпоряджатися і виявляти свою сексуальність (не будучи об'єктом

сексуалізації). Як показало дослідження, «тексти пісень Аріани Гранде в основному підтримують ідеали гендерної рівності та розширення прав і можливостей жінок» [4].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 4 Times Ariana Grande Showed Us Why She's The Ultimate Feminist Queen: журнал. URL: <https://elle.in/article/ariana-grande-feminism-empowerment/> (date of access: 10.10.2024).
2. Blyn Becca. The 6 Stages of ARIANA GRANDE'S EVOLUTION. Study Breaks Magazine. 2018, 15 November. URL: https://studybreaks.com/culture/sounds/ariana-grande-evolution/?utm_content=cmp-true (date of access: 10.10.2024).
3. Nooreyzdan Nadia. The Feminist Evolution of Ariana Grande Is Immensely Satisfying to Watch. URL: <https://www.theswaddle.com/ariana-grandes-thank-u-next-and-her-feminist-evolution> (date of access: 11.10.2024).
4. Ruanglertsilp Ekkarat. Discourse of Self-Empowerment in Ariana Grande's 'thank u, next' Album Lyrics: A Critical Discourse Analysis. URL: <https://philpapers.org/rec/RUADOS> (date of access: 15.10.2024).
5. Price Lydia. Ariana Grande Turns 27! Look Back at Her Most Badass Feminist Statements. *People*. URL: <https://people.com/music/ariana-grande-feminist-quotes/> (date of access: 01.11.2024).

Булах Тетяна,

учений секретар ректорату КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент

МУЗИЧНА СКЛАДОВА У ПРОСЛАВЛЕННІ НЕОП'ЯТИДЕСЯТНИЦЬКИХ СПІЛЬНОТ

У сучасних неоп'ятидесятницьких спільнотах практика прославлення відіграє центральну роль, визначаючи не лише формат релігійних зібрань, але й основні цінності та етичні орієнтири віруючих. На відміну від традиційних

конфесій, неоп'ятидесятники відходять від суворої обрядовості, замінюючи її експресивними, динамічними формами поклоніння, де важливу роль відіграють музика, співи та різноманітні мультимедійні засоби. Відкритість цієї практики до творчості й інновацій дозволяє кожній спільноті формувати унікальний підхід до поклоніння, що робить прославлення не тільки актом хвали Богу, але й потужним засобом формування релігійної ідентичності та соціальної відповідальності. У цій статті ми розглянемо, як неоп'ятидесятницька практика прославлення відображає духовні прагнення спільнот, як вона сприяє соціальній активності віруючих, та які естетичні й етичні аспекти визначають її особливість у сучасному релігійному житті.

Неоп'ятидесятництво є сучасною течією християнства, що виникла в другій половині ХХ століття на основі п'ятидесятницької традиції, але пристосувалася до реалій і потреб сучасного суспільства. Спираючись на основні принципи класичного п'ятидесятництва, такі як прагнення до особистого зв'язку з Богом і харизматичні прояви (глосолалія, зцілення, пророцтва), неоп'ятидесятництво значно більше орієнтується на соціальне служіння та інтеграцію в суспільство. Відмовившись від багатьох традиційних обрядів і формальностей, воно пропонує прості, емоційно насичені богослужіння, що сприяють створенню відчуття спільності серед віруючих.

Прославлення у неоп'ятидесятницьких спільнотах багато в чому схоже на формат сучасних концертів естрадної музики, що є яскравою відмінністю від традиційних форм поклоніння. Використання сучасних музичних жанрів, світлових ефектів і мультимедійних технологій перетворює богослужіння на своєрідне емоційне шоу, де кожен віруючий відчуває себе безпосереднім учасником події. Така паралель з естрадною музикою не випадкова: це дозволяє зробити прославлення ближчим і зрозумілішим для молоді та людей, які не мають глибокого релігійного досвіду, але прагнуть до духовного піднесення в доступній, невимушеній атмосфері.

Як і в естрадній музиці, музичні лідери у неоп'ятидесятницьких громадах активно залучають аудиторію, звертаються до неї під час співів, запрошують до

спільного співу, підняття рук, руху в такт музиці, що створює відчуття єдності та емоційного зв'язку. Сучасні християнські пісні, які використовуються в прославленні, часто стилістично нагадують поп, рок або інді-жанри, що дозволяє віруючим асоціювати духовні переживання зі звичними музичними образами.

Подібно до концертів, де музика є не лише розвагою, але й засобом передачі емоцій та ідей, прославлення в неоп'ятидесятницьких церквах виконує важливу емоційну та символічну функцію. Воно сприяє піднесенню духу, створює атмосферу відкритості та свободи, що допомагає віруючим розкрити свої внутрішні переживання та відчути Божу присутність. Свобода у вираженні емоцій під час таких зібрань є суттєвим елементом прославлення, що відрізняє його від суворих і часто формальних богослужінь у традиційних церквах.

Структура музичного прославлення включає різноманітні інструментальні та вокальні елементи. Під час богослужінь активно використовуються електричні та акустичні гітари, ударні інструменти, клавішні, а іноді й електронні пристрої, що створюють сучасне звучання, близьке до музики естрадного формату. Вокальне виконання часто включає солістів і хор, а також спонтанні мелодії, коли учасники служби імпровізують і висловлюють свої духовні переживання через музику. Таке музичне багатство надає богослужінню експресивності та допомагає створити живу емоційну взаємодію між учасниками.

Залучення світлових та мультимедійних ефектів додає музичній складовій ще більшого значення, підсилюючи естетичне сприйняття й допомагаючи віруючим зануритися у духовний досвід. Наприклад, використання спеціальних світлових установок, які змінюють освітлення залежно від емоційного стану композиції, сприяє посиленню ефекту піднесення та відкритості. Мультимедійні проєкції, що супроводжують музичне прославлення, також підкреслюють важливість духовних ідей, які висвітлюються у текстах пісень.

Особливу увагу в неоп'ятидесятницькому музичному прославленні приділяють спільному співу. Учасники богослужіння активно залучаються до

співу, що сприяє єднанню громади, створюючи відчуття спільного духовного досвіду. Колективний спів дозволяє кожному відчувати себе частиною громади та брати безпосередню участь у релігійному акті. Отже, зазначене надає підстав стверджувати, що музика стає засобом комунікації, яка поєднує віруючих, зміцнює їхні взаємини й робить духовне переживання більш особистим і водночас колективним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Євангельські церкви Києва. URL: https://cerkvi.com/?d=20ic=1&ir=1&it=21&sb=by_dayofentry&d=20 (дата звернення: 30.10.2024).
2. Зосім О. Л. Сакральна музика в музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2015. Вип. 34. С. 261-271.

Бурова Надія,

засновник та керівник

Міжнародного арт-центру PAPRIKA.

НОВІ ОНЛАЙН МЕТОДИ ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ЕФЕКТИВНІ ПІДХОДИ

З розвитком технологій онлайн-навчання та зростанням попиту на дистанційні освітні послуги, викладання вокалу також зазнало значних змін. Сучасні методи викладання вокалу онлайн враховують не тільки традиційні підходи до розвитку голосових навичок, але й використовують інноваційні технології для оптимізації навчального процесу.

Автором будуть розглянуті нові методи викладання вокалу в онлайн-форматі, що включають адаптацію педагогічних стратегій до цифрового середовища, використання інтерактивних платформ, а також застосування новітніх технологій.

1. Індивідуалізація навчання через персоналізовані програми.

Онлайн-навчання надає можливість створювати індивідуальні навчальні програми, адаптовані під потреби та цілі кожного студента. За допомогою цифрових інструментів викладачі можуть швидко оцінювати рівень підготовки студента і розробляти план занять, що враховує його вокальні сильні сторони та потреби в розвитку. Персоналізовані програми, підтримувані онлайн-платформами, такими як Lessonface чи TakeLessons (в Україні це аналог платформа Vuki), дозволяють студентам працювати у власному темпі та зосереджуватись на тих аспектах, які вимагають найбільшої уваги.

2. Синхронні та асинхронні моделі викладання.

У сучасній онлайн-освіті широко використовуються синхронні (реального часу) та асинхронні моделі навчання. Синхронні заняття проводяться у режимі відеоконференцій, що дозволяє викладачу взаємодіяти зі студентом у реальному часі, коригувати техніку, давати рекомендації та виконувати вправи разом із учнем. Асинхронні моделі включають використання записаних відеоуроків та завдань, які студенти можуть виконувати у зручний для них час. Асинхронні методи дозволяють більше уваги приділяти самостійній роботі, що сприяє розвитку дисципліни та навичок самостійного аналізу.

3. Використання інтерактивних платформ для вокального навчання.

Онлайн-навчання сучасного вокалу активно інтегрує інтерактивні платформи, що забезпечують гнучке управління процесом навчання. Наприклад, такі платформи, як TrueFire або MasterClass, дозволяють студентам переглядати навчальні матеріали, спілкуватися з викладачем через відеозв'язок, виконувати практичні завдання, записувати свої вправи та отримувати зворотний зв'язок. Інтерактивні функції цих платформ сприяють активній участі студентів та інтеграції сучасних технологій в освітній процес.

Сучасні платформи, такі як Yousician або Vocalizer, аналізують спів студента в реальному часі та надають автоматизований зворотний зв'язок. Ці системи можуть допомогти в покращенні інтонації, ритму та контролю дихання, аналізуючи помилки та рекомендувавши техніки для їх виправлення.

Ці технології не замінюють викладача, але дозволяють доповнити навчальний процес постійним моніторингом прогресу студента.

4. Інтеграція методів візуального та аудіального навчання.

Сучасні онлайн-методи викладання вокалу передбачають інтеграцію різних каналів сприйняття інформації, таких як візуальний та аудіальний. Відеоуроки, які пояснюють технічні аспекти співу, доповнюються графічними зображеннями діафрагмального дихання, роботи резонаторів і рухів гортані. Візуальні методи допомагають студентам краще зрозуміти фізіологію співу та контролювати власне тіло під час виконання вокальних вправ. Аудіальні інструменти, такі як Sing2Notes, Nail the Pitch, Singscope та інші дозволяють візуалізувати вокальні інтонації в реальному часі, допомагаючи коригувати чистоту виконання.

5. Використання відеоаналізу для саморефлексії.

Один із ключових методів самостійного навчання онлайн – це відеоаналіз власних виступів. Студенти записують свої заняття або виконання пісень, а потім разом із викладачем аналізують їх. Це дозволяє помічати найменші технічні похибки, такі як неправильне положення тіла, дихання або артикуляція. Відеоаналіз сприяє розвитку саморефлексії, оскільки студент може самостійно спостерігати за своїми успіхами та працювати над поліпшенням.

Отже, нові методи викладання сучасного вокалу онлайн відкривають широкий спектр можливостей для розвитку вокальних навичок за допомогою інноваційних підходів та технологій. Інтеграція персоналізованих програм, інтерактивних платформ та мультидисциплінарних підходів дозволяє зробити навчання більш ефективним, доступним і різнобічним. У майбутньому ці методи будуть вдосконалюватися завдяки розвитку технологій, що сприятиме подальшому підвищенню рівня вокальної освіти онлайн.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Lessonface – сайт для пошуку онлайн-викладачів. URL: <https://www.lessonface.com> (дата звернення: 02.11.2024).
2. TakeLessons – сервіс пошуку викладачів для онлайн-навчання. URL: <https://takelessons.com> (дата звернення: 02.11.2024).
3. Buki – українська платформа для пошуку репетиторів. URL: <https://buki.com.ua> (дата звернення: 02.11.2024).
4. TrueFire – платформа для онлайн-курсів з музики. URL: <https://truefire.com> (дата звернення: 02.11.2024).
5. MasterClass – онлайн-платформа навчальних курсів. URL: <https://masterclass.com> (дата звернення: 02.11.2024).
6. Yousician – додаток для навчання музики із застосуванням штучного інтелекту. URL: <https://yousician.com> (дата звернення: 02.11.2024).
7. Vocalizer – онлайн-додаток для навчання вокалу. URL: <https://vocalizerapp.com> (дата звернення: 02.11.2024).
8. Sing2Notes – додаток для візуалізації нот під час співу. URL: <https://sing2notes.com> (дата звернення: 02.11.2024).
9. Nail the Pitch – додаток для аналізу чистоти інтонації. URL: <https://nailthepitch.com> (дата звернення: 02.11.2024).
10. Singscope – програма для візуального аналізу вокальних інтонацій. URL: <https://singscope.com> (дата звернення: 02.11.2024).

Василенко Владислав,

студент I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

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

ПРИКЛАДНА ЦІННІСТЬ ЦИРКОВОГО ЖОНГЛЮВАННЯ ДЛЯ ЗДОБУТТЯ ПРАКТИЧНИХ НАВИЧОК У РІЗНИХ СФЕРАХ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ

Жонглювання – це цирковий жанр, у якому головним є вміння маніпулювати різною кількістю предметів (від трьох і більше) у певному ритмі в залежності від елемента [3]. Майже кожного дня в цьому жанрі з'являються нові елементи, що пов'язані як з виконанням трюків, так і створенням нового реквізиту, що дає все нові й нові можливості для жанру. Окрім цього жанр жонглювання є неймовірно пластичним в плані викладання й просування на різних майданчиках таких як: аматорські гуртки, жонглерські клуби, об'єднуючі заходи (тімблдинги, майстер-класи). Пропонуємо детальніше розглянути можливість застосування елементів жонглювання в процесі навчання для професій, що потребують тренувань координації та фокусу уваги, а також в контексті освітнього процесу для дітей та підтримки фізичної активності людей похилого віку.

У просторі українського суспільства жонглювання, попри наявність своїх світових рекордсменів, безсумнівних зірок та рушіїв циркової справи, досі не користується такою популярністю та потенціалом як, до прикладу, в закордонній публіки [2; 3]. В останні роки це зумовлено повномасштабним вторгненням, під час якого заняття таким родом діяльності подекуди вважають «не на часі». Але частково цю нестачу популяризації можна також пояснити залишками в суспільстві радянської моделі поведінки, де жонглювання було чітко обмежене цирковими виставами, а самого жонглера глядачі часто ототожнювали із клоуном, що підкреслювало не приналежність до жанру, а

несерйозність ремесла. Рідше жонглерів називали фокусниками або танцюристами, що теж не додавало жанру впевнених позицій.

Та наразі в суспільстві зростає потреба в мобільних й малогабаритних формах реалізації сценічного мистецтва, а також в альтернативному використанні окремих його елементів у поза сценічній ситуації. За таких умов елементи жонглювання можна практикувати самостійно у якості терапії опорно-рухового апарату або ж для покращення дрібної моторики різних частин тіла. Жонглювання підходить для такого запиту й здатне забезпечити цю потребу.

Жанр жонглювання в українському суспільстві варто розширити далеко за рамки циркового виступу й звернути особливу увагу на царину практичного використання, що може бути цікавим для пересічної людини, не залученої до професійного мистецького роду діяльності, а також допомогти здобути корисні навички для опанування і вдосконалення у професіях, не пов'язаних із цирковою діяльністю.

Жонглювання вже зараз в певній мірі є інтегрованим в освітніх цілях у різні спортивні дисципліни. До циркового жанру жонглювання звертаються спортсмени бойових видів мистецтв. Найвідомішим з них є абсолютний чемпіон світу в першій важкій вазі та важкій вазі, непереможний професійний боксер Олександр Усик, який брав приватні уроки у випускника Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв Дмитра Бахтіна [6].

Активної інтеграції жанру жонглювання в спортивну дисципліну зазнав футбол – найпопулярніший вид спорту в світі. Тисячі відомих футболістів та футболісток використовують елементи жонглювання як частину тренувань. А поява такого виду мистецтва як «Футбольний фристайл», що зароджувався, так само, в цирку, дозволив підняти видовищність популярної гри на зовсім новий рівень. На сьогодні налічується щонайменше п'ять основних дисциплін футбольного фристайлу [7]. Окрім цього велику популярність у світі має мистецтво під назвою «Флейринг», що зародилося 150 років тому барменом Джеремі Томасом. Легендарний бармен почав дивувати публіку в середині

XIX століття, а в кінці XIX століття трюкова база Флейрингу почала рости та розвиватися через спостереження за виступами вуличних фокусників та жонглерів, бо ж багато елементів підкидання пляшок, шейкерів та шматочків льоду було взято саме з циркового жонглювання [4].

У наведених вище прикладах циркове жонглювання (що є значно ширшим в плані взаємодії та інтеграції, ніж спортивне жонглювання, та має свої чітко означені межі спортивної дисципліни), використовувалося у якості покращення концентрації, задля можливості утримувати кілька точок уваги (адже рівень жонглювання часто залежить від розвинутості периферійного зору, що так важливо для боксу), внутрішнього відчуття ритму та взаємодії з партнером. Все це є або цирковим жонглюванням або його відгалуженням, що використовується дітьми та дорослим задля покращення фізичного стану тіла, задля виступів або ж просто заради задоволення.

Як бачимо, впровадження елементів вправ із жонглювання сприяють покращенню фізичного стану спортсменів [4; 7]. Окрім цього, численні наробітки представників циркового жонглювання стали поштовхом для нових видів спортивних дисциплін, що користуються популярністю в молоді й досі або тільки набирають обертів серед любителів, які цікавляться подібним родом координаційної маніпуляції.

Таким чином, жонглювання вже інтегрується в освітній процес для низки професій, а також стає частиною навчання для дітей. А саме – виступає в якості системно викладеного базового матеріалу для розвитку моторики, координації та реакції у дітей шкільного віку. Робота в команді сприяє розвитку в дитини комунікативних навичок. Зосередження на постійно повторюваних жонглерських елементах, як і будь-якій фізичній дії, покращує увагу, але на відміну від звичайних фізичних вправ, в жонглюванні важлива техніка виконання, що має чіткий маркер ідентифікації для дитини - якщо вправа виконана неправильно, то предмет падає.

Однією з найвідоміших вправ є кидання двох баскетбольних м'ячів по черзі від стіни, де необхідно якомога довше підкидати м'ячі, що відбиваються від стінки, а потім від підлоги в певному не змінному ритмі [1].

Також жонгливання може бути важливою ланкою у підтримці фізичної активності у літніх людей. Наразі ігрова форма цього жанру має широке застосування по всьому світу [5]. Наприклад, коли у людини вже немає змоги виконувати повноцінне фізичне навантаження, жонглерські вправи, що потребують роботи мозку й фізичних зусиль (проте не настільки великих як то похід до спортзалу), можуть включатися до списку вправ для підтримки фізичної активності. Тут у пригоді стануть м'ячі для настільного тенісу, що добре відбиваються від твердих поверхонь, або будь-який м'яч, що вміститься в руку й не має великої ваги.

Попри свою високу популярність й користь у світі, в Україні жанр жонгливання залишається мало розкритим й відчутно програє іншим, більш небезпечним (з точки зору травматизації) цирковим жанрам. Однією з вагомих причин є недостатня кількість доступного матеріалу для навчання українською мовою та платформ для обговорення.

Лише з початком повномасштабного вторгнення почала зростати кількість теоретичного та відео матеріалу суто для української аудиторії. Можливо, через бажання суспільства консолідуватися або через бажання створити достойну конкуренцію в інтернет просторі, почали з'являтися запити на викладачів дисципліни й жонгливання почало потроху виходити за межі цирку та івент-заходів, що до того були основним джерелом заробітку в цій галузі. І є надія, що, зважаючи на свою беззаперечну користь, цей жанр в майбутньому стане високо затребуваним й в українському суспільстві. І буде невід'ємною складовою здорового способу життя, арт терапії, професійною ланкою для здобуття навичок не сценічних професій, частиною освітнього процесу чи навіть реабілітації після травмувань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герда О. Є. Методична розробка «Розвиток спритності, швидкості, витривалості на уроках з баскетболу». URL: <https://naurok.com.ua/metodich-na-rozrobka-rozvitok-spritnosti-shvidkosti-vitrivalosti-na-urokah-z-basketbolu-193259.html> (дата звернення: 12.10.24).
2. Кулеба А. Що таке розумний цирк і як виховати успішного артиста: Юрій Поздняков URL: <https://circuslife.com.ua/shho-take-rozumnyj-czyrk-i-yak-vuhovaty-uspishnogo-artysta-yurij-roznyaakov/> (дата звернення 23.09.2024).
3. Українська радянська енциклопедія: у 12 т. 2-ге вид. Т. 4. Київ: Головна редакція УРЕ, 1979. с. 142.
4. Флейринг – статті – корисне – домашній бар – приготування коктейлів в домашніх умовах URL: <https://yak.bono.odessa.ua/articles/flejring-statti-korisne-domashnij-bar.php> (дата звернення: 10.10.24).
5. European Review of Aging and Physical Activity. URL: <https://eurapa.biomedcentral.com/articles/10.1186/s11556-024-00351-w> (дата звернення: 12.10.24).
6. Lomus_official URL: <https://www.instagram.com/p/Bogso1qnmUC/?igsh=MWR6YTNtMm9kdTBx> (дата звернення: 13.10.24).
7. Riley Hunter. Freestyle football: what to know about the craze. URL: <https://www.redbull.com/int-en/what-is-freestyle-football-guide#1-the-history-of-freestyle-football> (дата звернення: 12.10.24).

Віблій Андрій,

студент I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина Кузьменко.

СУЧАСНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДОНЕСЕННЯ СОЦІАЛЬНО ВАЖЛИВИХ ТЕМ ЧЕРЕЗ СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ

З появою таких платформ, як TikTok, Instagram та YouTube, цифрові медіа відкрили нові можливості для поширення танцювального контенту. Короткі (від кількох секунд – до 10 хвилин) танцювальні відео швидко стали популярними серед користувачів, адже вони відповідають швидкому темпу споживання інформації та задовольняють потребу в легкому розважальному контенті. Однією з головних причин активного розвитку соцмедійного застосунку TikTok стала саме популярність таких відео. Танцювальні виклики, зокрема, такі як Renegade та Say So, набрали мільйони переглядів, перетворивши TikTok на ключовий майданчик для самовираження через танець [1].

Під впливом цих нових форматів, де короткі відео легко сприймаються та активно взаємодіють із глядачами через лайки, коментарі та репости, хореографія переосмислюється й набуває нових «барв». Усе це робить танець більш інтерактивним та придатним для миттєвої комунікації зі значною аудиторією.

Однак постає питання: чи можуть ці відео, окрім естетичної насолоди, приносити реальну користь, передаючи важливі соціальні меседжі? Чи здатні такі відео змінювати громадську думку щодо важливих проблем, що найбільше хвилюють суспільство? Зокрема, мова йде про такі важливі теми, як війна та мир, права людини, гендерна рівність, стан довкілля, ментальне здоров'я тощо. На підставі зібраних фактів, в рамках окресленого питання дозволимо висловити припущення, що соціальні меседжі, закладені в танцювальних відео,

мають потужний потенціал у питанні впливу на громадську думку. Ці тези стануть основою для проведення майбутнього ґрунтовного дослідження, мета якого полягатиме у вивченні відео на соціальну тематику в контексті соціальних мереж та можливостей його впливу на формування громадської думки.

Проведений аналіз досвіду міжнародних практик засвідчує, що танцювальні відео можуть використовуватися як дієвий інструмент для підвищення обізнаності мас щодо соціальних проблем. Наприклад, одна з найвідоміших міжнародних практик, пов'язаних з хореографією в соціальних медіа, – це рух «Black Lives Matter» [2]. Після подій 2020 року, коли протести проти расової дискримінації вийшли на глобальний рівень, хореографи з усього світу почали використовувати свої постановки для вираження підтримки руху та донесення антирасистських послів [3]. Такі платформи, як TikTok та Instagram, стали ареною для поширення численних хореографічних відео, що відображають боротьбу танцюристів з усього за рівність і справедливість, проголошуючи через тіло, що життя кожної людини є цінністю. Наприклад, у TikTok користувачі активно використовують челенджі, де хореографія стає символом солідарності з протестами, поєднуючи танець із потужними візуальними образами та музичними треками, що мають політичне значення. А відео одного з користувачів платформи, – темношкірого танцівника, стало вірусним – через плавні, але потужні рухи танцюристу вдалося створити яскравий художній образ, у якому засобами виразності танцю він передав боротьбу проти расової дискримінації та жорстокості поліції. Важливою особливістю цього відео був контраст між повільними, гнучкими й ніби «текучими» рухами рук, що символізували пригнічення, – і рухами – раптовими вибухами енергії, які прочитувалися як боротьба за рівність. Використання музики зі змістовним соціальним посилом (пісня «Stand Up» Cynthia Erivo) посилювало емоційний вплив. Завдяки органічному поєднанню хореографічних елементів з музичним супроводом, відео отримало величезний резонанс, а глядачі активно ділилися ним, додаючи власні танцювальні інтерпретації та

хештеги #BLM. Цю ж саме тему (протест проти расизму, жорстокості й насильства) було піднято креативною танцювальною командою «Diversity» на відомому телевізійному шоу «Britain's Got Talent» [4]. Учасники танцювального колективу знайшли свій спосіб висловитися – вони показали чотирихвилинний перформанс, в якому розповіли історію міжнародного антирасистського руху «Black Lives Matter». Відео перформансу на Youtube переглянуло майже чотири мільйона користувачів. Це демонструє, що танець не завжди містить в собі святковий посыл, в першу чергу, це – спосіб вираження, а відтак – хореографія може бути дієвим інструментом для передачі соціальних меседжів і, через поширення у соціальних мережах, охоплювати велику аудиторію поціновувачів мистецтва та відповідальних громадян.

Проте, чи можна отримати такі ж позитивні результати, якщо піднімати у мистецтві хореографії менш важливі за значенням соціальні теми, які не підсилені потужною політичною складовою? Чи являється винятком наведений у нашій публікації приклад? Чи існують інші значимі приклади масових танцювальних рухів, де танець став міцною частиною протесту? Вважаємо, що для розв'язання вищезазначених запитань необхідно провести більш глибоке дослідження, спрямовуючи його на пошук інших існуючих міжнародних практик, де танцювальні відео піднімали би важливі соціальні питання. Отже, у подальших наукових розвідках плануємо здійснити аналіз впливу цих практик на формування громадської думки; з'ясувати, які структурні елементи впливають на якість такого відео; відповідно до отриманих даних, створити методичні рекомендації для хореографів. Усе це допоможе просуванню танцювальних відео, які стануть ефективним сучасним інструментом комунікації у системі танцюрист – глядач з висвітлення важливих питань у різних сферах суспільства, що існують сьогодні в Україні та світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Barnett Charlotte. How the Obsession With TikTok Dances Spilled Out of the App and Into the World. URL: <https://observer.com/2020/01/tiktok-dance-moves-choreography-history/> (date of access: 11.10.24).

2. Burke Siobhan. Dancing Bodies That Proclaim: Black Lives Matter. URL: <https://www.nytimes.com/2020/06/09/arts/dance/dancing-protests-george-floyd.html> (date of access: 11.10.24).
3. Black Lives Matter dance: Protest performances spring up. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SeE5uUk_5_g (date of access: 11.10.24).
4. Diversity take to the stage with powerful. Black Lives Matter performance. Semi-Finals. URL: <https://youtu.be/kzFNKFitHjw?si=P6rZBJjRUPLMYUjb> (date of access: 11.10.24).

Вінтовка Іван,

студент I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

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

РОЛЬ ПРОДЮСЕРА ТА ПРОДЮСЕРСЬКОГО МИСЛЕННЯ ПРИ СТВОРЕННІ СУЧАСНОГО ПРОЄКТУ З ІГРОВОЮ ЛЯЛЬКОЮ

Сучасне сценічне мистецтво являє собою неоднорідне багатовекторне тло, на якому почасти створюються проекти з різноманітним добором виражальних засобів і, як слідство, шляхів реалізації художнього замислу. Таким чином сучасність наштовхує митця на зміну підходу при створенні сценічних проєктів.

Ми маємо розглядати сценічний проєкт як продукт, який створюється для певних умов та з певною метою. Проєкт як продукт повинен відповідати умовам та потребам сучасного ринку, як кінцевого майданчика для його реалізації. В свою чергу, ринок базується на потребі споживача.

Окремим елементом можна позиціонувати сценічний продукт з ігровою лялькою, а зокрема, його естрадну форму. Тому ми вважаємо за потрібне

розглянути роль продюсера, як виробника, та продюсерського мислення при створенні сценічного проєкту з ігровою лялькою.

При створенні естрадного проєкту з ігровою лялькою класично прийнято використовувати схему так званого трикутника «режисер - художник - актор», який започаткувався з моменту становлення професійного театру ляльок з початку ХХ століття. Такий трикутник успішно функціонував в репертуарній політиці театрів в Радянському Союзі та пострадянському просторі, там, де була інституція державних установ, де театри базувалися на певному репертуарі, мали державне фінансування і, що важливо, мали свого цільового глядача і цільову сферу реалізації творчих проєктів. Можна згадати такі яскраві приклади, як тандеми в Харківському театрі ляльок, режисера Віктора Афанасьєва з художницею Євгенією Гуменюк та Олексієм Щегловим [4; 5]. Кажучи про Київський театр ляльок, слід зазначити творчі тандеми митця, який багато років пропрацював режисером та фактично зробив «обличчя» цього театру таким, як ми його знаємо зараз, Юрія Сікала. Він плідно співпрацював з художниками, які в різні періоди були задіяні в театрі: Раїса Марголіна, Михайло Сапожников, Микола Данько [3]. В таких «трикутниках» «актором» виступала трупа державного театру, а керуючими були режисер і провідний художник, які безпосередньо створювали репертуар.

У той самий час в Європі та США розвивався протилежний підхід до створення вистав театру ляльок (виступів з ігровою лялькою), їх призначення та реалізації на глядача. Маємо зауважити, що до моменту становлення театру ляльок на професійну основу, європейські представники цього виду мистецтва більше тяжіли до форми приватних компаній, де власник одночасно поєднував в собі різноманітні функції, а саме такі, як: режисер, актор, художник та продюсер. Так, наприклад, Моріс Санд зі своїм «Театром друзів», був художником (займався виготовленням петрушечних ляльок), режисером та виконавцем у власних виставах. Також, об'єднуючу функцію мала в собі творча діяльність Йосефа Скупи, засновника першого професійного театру ляльок в Західній Європі [7]. Цю тенденцію активно підхопила Америка. Тут не можемо

не згадати про творчу діяльність американського режисера, актора-ляльکارя, художника, сценариста та продюсера власних проєктів, Джима Хенсона, відомого своїм проєктом «Мuppet-шоу» (англ. The Muppet Show) [6].

Дивлячись на сучасну ситуацію і враховуючи особливості функціонування недержавних концертних установ та структур і їх діяльності доцільно розглядати сучасний сценічний проєкт як певний якісний художній продукт для подальшої реалізації на глядача. За таких умов з'являється потреба у залученні такої творчої одиниці, як «продюсер» – особи, яка має уявлення про проєкт в цілому, організовує процес та відповідає за кінцевий результат. В даному контексті поняття «продюсер» використовується як похідне від англійського «to produce» – «виготовляти» і ми розглядаємо продюсера як виробника сценічного продукту. Зауважемо, що продюсер в цьому розумінні – це не завжди особа, яка знаходиться зовні проєкту. Це може бути один із учасників, який використовує продюсерське мислення при створенні проєкту як засіб для досягнення мети.

Чітке розуміння продюсером кінцевої мети продукту дає можливість підібрати необхідні засоби реалізації: творчі та технічні. Таким чином, з точки зору продюсера на певний проєкт-продукт, режисер, художник та актор стають засобами для реалізації і, як наслідок, кінцевого результату.

Особливістю такого продюсування, на нашу думку, є наявність професійної фахової компетенції продюсера в галузі (виді діяльності) майбутнього творчого проєкту. Наразі існує достатньо наукових праць, присвячених продюсуванню різних проєктів з описом загальних принципів та механіки застосування в різних сферах, зокрема, кіно, телебачення і театр [1; 2]. Ми ж пропонуємо власний варіант, наголошуючи на доцільності його використання для створення сучасних сценічних проєктів, зокрема з ігровою лялькою. Отже, підсумовуючи багаторічний досвід продюсерських компаній, можемо визначити, що для всіх видів сучасних мистецьких сценічних проєктів з комерційною направленістю ключову роль відіграють:

- *відповідність сучасності* (необхідність відповідати вимогам ринку, бути створеним за допомогою сучасних засобів виразності та відповідних технічних засобів);
- *актуальність* (необхідність відповідати смаковим вподобанням глядача, як кінцевого споживача продукту);
- *економічна обґрунтованість* (бути економічно виправданим);
- *привабливість на ринку* (бути конкурентоспроможним з іншими видами сценічного мистецтва).

Окрім вищезазначеного, продюсування естрадного номера з ігровою лялькою має свої особливості. Сучасний естрадний номер з ігровою лялькою має в своїй основі концепцію та трюк, на яких базується проєкт. В свою чергу, немає базового та чіткого набору трюків (як, наприклад, у цирковому жанрі), які можна стало використовувати як виражальні засоби. Особливість мистецтва ігрової ляльки в тому, що виражальні засоби підбираються під ідею і тому в більшості випадків для кожного проєкту є унікальними. Одним з таких прикладів є німецький проєкт «Dundu», засновником якого є Тобіас Хуземан. В цій роботі використовуються різні технології, не притаманні класичному театру ляльок. За ідею було взято створення п'ятиметрової ляльки-гіганта. Ця лялька являє собою інженерний виріб, для виготовлення якого створили ціле конструкторське бюро, де були задіяні спеціалісти з електроінженерії та авіамоделювання, а також була розроблена особлива технологія керування цією лялькою.

Саме тому сучасні проєкти з ігровою лялькою потребують синтезованого підходу до їх створення, де залучаються спеціалісти з різних сфер відповідно до технічного завдання та творчого задуму. Проєкт має бути не просто мистецьким витвором, а саме продуктом, який відповідає сучасним потребам ринку. Завдяки цьому формується новий підхід для створення таких проєктів із сучасною ігровою лялькою. Але враховуючи специфіку даного виду мистецтва, мистецькі проєкти з ігровою лялькою потребують особливого продюсерського підходу на етапі створення.

Вважаємо за потрібне врахувати ще такі вимоги, як:

- наявність професійної фахової компетенції;
- обов'язкова наявність сценічної концепції;
- використання прийомів з різних жанрів та видів сценічного мистецтва;
- залучення спеціалістів з різних видів мистецтва, а також професіоналів технічних спеціальностей;
- впровадження технологій та допоміжних засобів, не притаманних даному виду мистецтва;
- збереження естетики ігрової ляльки.

Для прикладу хочемо навести один з таких сценічних проєктів під назвою «Inspiration» шоу-театру «Brightly Black», засновником та продюсером якого є автор доповіді. При створенні цієї роботи були задіяні такі спеціалісти з наступних сфер: електроніка; відеомонтаж; програмування; векторне макетування; 3D моделювання та друк тощо. Це дало змогу даному проєкту-продукту бути конкурентоспроможним серед інших видів мистецької діяльності та відповідати всім вимогам щодо сучасного мистецького проєкту.

Хочемо зазначити, що саме завдяки наявності продюсера у особі фахівця в сфері ігрової ляльки, естрадний номер «Inspiration» швидко трансформується під різні задачі, умови різноманітних майданчиків та має широку палітру використання. В даному проєкті саме продюсер підбирав спеціалістів (режисера, актора та технічних фахівців) для досягнення потрібного результату та на всіх етапах контролював виготовлення проєкту-продукту.

Таким чином, ми можемо узагальнити, що сучасні проєкти з ігровою лялькою потребують нового підходу до створення, а саме наявність продюсера та продюсерського мислення для підбору технічних та мистецьких фахівців. Такий продюсер також повинен бути спроможний концептуалізувати задум та мати відповідну компетенцію для реалізації задуму трюками та іншими виражальними пристосуваннями. Створення проєкту-продукту дає можливість даному виду мистецтва гідно конкурувати з іншими в умовах ринку.

Використання та залучення сучасних технологій дає можливість мистецтву ігрової ляльки не тільки існувати, але й успішно розвиватись.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: досягнення, інновації, перспективи. Зб. наук. праць / Упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ: НАКККиМ, 2022. 356 с.
2. Лягущенко А. Український театр. Видатні діячі та менеджмент. Київ, Мистецтво, 2021. 496 с.
3. Лялькарі України. Вип. 3. Київ: Веселка, 2011. 174 с.
4. Рубинський О. Ю. Містична сутність граючих ляльок. Харків: Тимченко А. Н., 2004. 160 с.
5. Рубинський О. Ю. Харківський театр ляльок: історія, аналіз традицій і школи (досвід історичної філософії). Харків: Тім Пабліш Груп, 2014. 512 с.
6. Jim Henson. URL: <https://www.britannica.com/biography/Jim-Henson> (date of access: 05.10.2024).
7. Jyrkowski H. Dzieje teatru lalek. Warszawa: Panstwowy instytut wydawniczy, 1970. 280 p.

Волошаненко Соф'я,

студентка I курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Тетяна Булах.

ВПРОВАДЖЕННЯ МЕТОДИК УСВІДОМЛЕНОЇ ФОНАЦІЇ У ПІДГОТОВКУ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ГАЛУЗІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

Голос можна визначити як індивідуальну акустичну характеристику людини, що формується в результаті взаємодії фізіологічних та психологічних

факторів, і є ключовим елементом унікальності особистості. Він являє собою природний феномен, що виступає інструментом комунікації від моменту народження. Його належить плекати, зберігати та розвивати, оскільки голос виконує функцію вираження емоційного стану та суб'єктивних переживань. Особливого значення голос набуває у професійній діяльності вокалістів. [3, с. 26].

Усвідомлена фонація є важливим компонентом у підготовці майбутніх фахівців галузі естрадного вокалу. Ця методика зосереджується на контролі і розумінні фізіологічних аспектів голосоутворення, включаючи положення гортані, формування звуків і вокальну техніку, яка має свою певну специфіку яка відрізняється від академічної методів.

На сьогодні є значна проблема в освітньому процесі майбутніх фахівців галузі естрадного вокалу. Оскільки на аудиторних заняттях вокалом у студента та викладача недостатньо годин для проходження та практичного засвоєння цієї важливої бази. Цей пласт знань на практиці студент може не встигати опанувати та коректно застосовувати у практичній виконавській діяльності. Саме через відсутність усвідомлення роботи вокалісти часто стикаються з форсуванням звуку, з'являються професійні захворювання голосового апарату такі як: дисфонія, гіпотонус зв'язок, і т. д.) [2, с. 60].

Я пропоную передбачити заняття з фонопедом /фоніатром у контексті аудиторних заняття з викладачем, що дозволить не тільки зрозуміти загальні принципи голосоутворення, а й практично спробувати на конкретних творах (прикладках).

Основи анатомії необхідні як для педагогів, так і для виконавців будь-якого рівня. Запорукою успішного засвоєння матеріалу студента є усвідомлене розуміння функціонування голосового та дихального апаратів, що дозволяє досягти вищого рівня якості та усвідомленості у співі. [1, с. 15].

Студент має навчитись керувати процесами задля досягнення поставленої мети під час виконання твору. Тому дуже важливе покрокове вивчення таких аспектів як: анатомія та фізіологія голосового апарату – нашого інструменту,

який мусить слугувати нам вірою та правдою. Знання принципів нормальної фізіології мовлення і співу надає вокалісту-педагогу інструменти для вирішення технічних проблем і корекції різних вокальних труднощів. Базові знання щодо порушень роботи голосового апарату дозволяють фахівцю провести попередню діагностику, визначити можливість корекції в межах навчального процесу або необхідність залучення фахівців-фоніатрів чи інших експертів. Ця робота включає в себе декілька послідовних етапів: гігієна голосу, дієтологічні особливості, дихальні вправи, релаксаційні процедури, функціональні тренування голосового апарату, корекцію постави. Техніки релаксації, допомагають покращити якість звуку, свободу виконання та емоційну глибину подачі матеріалу, а також досягти комфортної та усвідомленої фонації. Такий підхід попереджає травмування через неправильну роботу з голосовим апаратом та дає розуміння клінічно перевірених методик за допомогою яких можна створити ефективний план реабілітації голосового апарату.

Отже, долучення зазначених елементів до практичних занять над вокальним твором дозволять відразу зорієнтовано розуміти специфіку виконання того чи того технічного елементу з урахуванням бережного ставлення до основного інструменту вокаліста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рось З. Розспівки та фонопедичні вправи як основа підготовчої частини на заняттях з естрадного вокалу: навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ: СІМІК, 2018. 32 с.
2. Antoinette am Zehnhoff-Dinnesen, Bożena Wiskirska-Woźnica, Katrin Neumann, Tadeus Nawka. Phoniatics I. Fundamentals. Voice Disorders – Disorders of Language and Hearing. Springer-Verlag GmbH. 2018. 1125 p.
3. Blandine Calais-Germain, Anatomy of Voice: How to Enhance and Project Your Best Voice. Rochester, United States, 2019. 219 p.

Воробканич Вікторія,

студентка I курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина Кузьменко.

СУЧАСНА МУЗИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ІДЕОЛОГІЧНОГО ВПЛИВУ

Музика завжди була важливим елементом культури, здатним впливати на настрої, емоції та свідомість людей. У сучасному світі її роль значно розширилася завдяки засобам масової інформації та цифровим платформам, що забезпечують швидкий і масовий доступ до музичних творів. Музика вже давно не є просто способом розваги – вона стала потужним інструментом ідеологічного впливу, через який передаються різноманітні політичні, соціальні та культурні послання. У цьому дослідженні розглянемо, як музика використовується для формування громадської думки, просування ідей та впливу на суспільство.

Деякі європейські й американські митці та мистецтвознавці, до того ж, певний прошарок їх українських колег намагаються розповсюджувати російський наратив, що мистецтво, зокрема, музика, мають існувати та існують поза політикою. Проте, маємо визнати, що мистецтво, в усьому розмаїтті його видів, та музика, як його складова, – завжди існували й розвивалися в нерозривному зв'язку з ідеологією та політикою.

Яскравим прикладом обслуговуючої політичної ролі мистецтва – є мистецтво в державах з вираженими диктаторськими режимами та в країнах, де відбуваються суттєві, а іноді й карколомні політичні перетворення, революції, війни, національні рухи тощо.

Початок Революції гідності в Україні в 2013, а згодом і війни з авторитарно-диктаторською Росією, розпочатою у 2014 році, започаткував піднесення національної свідомості українців, розвиток протестного мистецтва спрямованого на протидію не лише ворогові на полі бою, а й протидії

багатовіковому впливу російщини на усе культурне життя нашої держави. З початком повномасштабного вторгнення (2022 р.), музичне мистецтво стало надзвичайно потужним інструментом підтримки духу українців, адже пісня – такий жанр, який не тільки слухають, вона змушує слухача співпереживати та надихає до співу. Через музику українські композитори й виконавці виражають біль українського народу, надихаючи його на боротьбу з російським загарбником. Тому, попри щоденні обстріли, вибухи та жахи війни, за останні роки в музичному просторі з'явилося чимало яскравих патріотичних пісень, спрямованих на підтримку незламного духу та стійкості українського народу і присвячених усім, хто виборює свободу Української держави.

Наведемо приклади: такі композиції, як «Стефанія» від Kalush Orchestra, що стала символом любові до рідної землі, та численні ремікси на відому з 1914 року й любиму в народі пісню «Ой у лузі червона калина» («Бумбокс», «Pink Floyd», «The Kiffness» та ін.) – надихають, мотивують та підтримують бойовий дух воїнів, посилюють віру в перемогу.

Здобувши надзвичайну популярність як в Україні, так і за її межами, трек «Доброго вечора, ми з України!» гурту «Probass Δ Hardi» став не тільки інтернет-хітом, а й неофіційним гаслом, символом стійкості та незламності українців [2].

Надзвичайно сильної підтримки та розповсюдження отримала спільна робота англійського співака й автора пісні «2Step» Еда Ширана і українського поп-рок-гурту «Антитіла». Для нової версії пісні «2Step» Тарас Тополя – лідер колективу «Антитіла» написав українською мовою нові куплет та приспів. На такий глобальний ремікс було знято щемливий і красивий кліп, який став не просто музичним твором, а справжнім символом підтримки міжнародного ком'юніті України в умовах війни. Відео було відзнято в кількох українських містах (Ірпінь, Київ, Харківська область) під звуки вибухів, на фоні зруйнованих ворогом будівель. Кожний, хто бачив цей кліп, усвідомлював, що незважаючи на нищівні дії країни-агресора, Україна продовжує жити й боротися з ворогом. Танцювальні фрагменти у кліпі переплітаються зі сценами

спогадів про мирне та щасливе життя, тим самим підкреслюють цінність кожного прожитого нами дня. Відображаючи образ непереможного Харкова, як міста надзвичайної мужності, пісня оспівує силу духу українців, які, попри всі випробування долі, знаходять у собі сили жити і вірити в незламність Збройних сил України, які відстоюють кожний клаптик української землі [4].

Українські музиканти також активно виступають на міжнародних платформах, щоб через музику й пісню донести, розповісти світу справжню українську історію, щирю правду про те, що відбувається сьогодні в країні. Перемога України на Євробаченні 2022 з піснею «Стефанія» у виконанні Kalush Orchestra набула надзвичайно глибокого символічного значення як для українців, так і для світової спільноти. Публіка з усього світу надала Україні рекордну кількість голосів, що стало проявом міжнародної підтримки та визнанням справедливої боротьби українського народу проти невиправданої агресії Росії.

Чимало відомих українських гуртів («The HARDKISS», «Танок на майдані Конго», «ДахаБраха») та співаків, зокрема, Джамала, Монатік, Оля Полякова та інші, організували благодійні виступи в різних країнах Європи і Сполучених Штатах Америки, збираючи кошти на підтримку українських біженців та постраждалих внаслідок воєнних дій.

Досвід України не є виключенням – різні жанри музики: від протестних пісень до патріотичних гімнів служили та продовжують місію бути виразом політичних настроїв і рухів у різних країнах. Пісні національно-визвольних рухів у Європі часто ставали символами боротьби за свободу та національну ідентичність. В якості прикладу можна навести італійську пісню «Bella Ciao», створену одним з партизанів, бійців Спротиву, які боролися з нацистами в моденських Апеннінах. Якщо пісня «Bella Ciao» набула популярності як гімн опору нацизму, то польська «Warszawianka» символізувала боротьбу проти утисків. Ці пісні не лише піднімали бойовий дух, але й стали культурними символами для наступних поколінь, які підтримували ідеї свободи й незалежності [1].

Серед музичних напрямів, які стали потужними платформами для висловлення протесту проти урядів, соціальної нерівності та дискримінації у сімдесятих-дев'яностих роках минулого століття стали панк-рок та хіп-хоп. Пісні таких відомих американських музичних гуртів як «Public Enemy» і «Rage Against the Machine» здобули популярності саме через політизовані тексти, у яких музиканти критикують політичні системи та закликають до змін. Зокрема, мова йде про такі пісні як «Fight the Power», «By the Time I Get to Arizona» хіп-хоп колективу «Public Enemy» і «Testify», «Killing in the Name» – рок-гурту «Rage Against the Machine». Крім того, американські зірки часто беруть активну участь у президентських кампаніях, використовуючи свою популярність для підтримки політичних кандидатів [7].

Через творчість знаменитості активно демонструють свою громадянську позицію. Так, американська композиторка й співачка Кеті Перрі була однією з найактивніших зірок, які підтримали Гіллари Клінтон під час її президентської кампанії в 2016 році. Вона виступала на численних мітингах і концертах на підтримку Клінтон, а пісня «Rise» з темою перемоги, написана співачкою в співавторстві з Саваном Котечею, стала неофіційним гімном кампанії Г. Клінтон, де сама Кеті Перрі публічно закликала молодь до участі у виборах та підтримки демократів [5].

В якості ще одного прикладу можна зазначити виступи американського репера, відомого під сценічним ім'ям Емінем, який виступив на підтримку Джо Байдена під час виборчої кампанії 2020 року. Його пісню «Lose Yourself» використали у передвиборчому рекламному роликуну Байдена, що стало першим випадком, коли Емінем дозволив залучати свою музику до просування політичної кампанії. Це було сильне символічне послання, оскільки пісня асоціюється з боротьбою і подоланням труднощів [6].

Слід зазначити, що патріотична музика використовується для просування націоналістичних ідеологій, формування патріотичних почуттів у масах. Особливо помітним це стає під час військових конфліктів або у періоди політичної нестабільності. Яскравим прикладом є пісня «Ой у лузі червона

калина», яку співали січові стрільці ще під час Першої світової війни, а пізніше – у сорокових роках минулого століття, – бійці УПА. В наш час, а саме з перших днів повномасштабного російського вторгнення в Україну у 2022 році – ця легендарна пісня стала могутнім символом українського опору [3].

Отже, музика є потужним інструментом ідеологічного впливу, здатним формувати громадську думку та впливати на маси. Вона може використовуватися для вирішення політичних і соціальних цілей, комерціалізації ідей та боротьби у цифровому просторі. У сучасному глобалізованому світі, де інформація поширюється стрімко, музика відіграє ключову роль у просуванні ідей, впливу на громадську думку та культуру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аніпченко Д. Історія пісні «Bella Ciao». Історії українських пісень та світових хітів. 15.07.2023 URL: <https://songs.in.ua/bella-ciao/> (дата звернення: 16.10.2024).
2. Крижня М. Музичний спротив: 12 пісень, що стали символом незламності українського народу в 2022 році. Суспільне культура. Вип. 28.12.2022. URL: <https://suspilne.media/culture/343394-muzicnij-sprotiv-12-pisen-so-stali-simvolom-nezlamnosti-ukrainskogo-narodu-v-2022-roci/> (дата звернення: 21.10.2024).
3. Мележик Т. «Ой у лузі червона калина» – текст пісні, історія її виникнення і найпопулярніші виконання. ТСН. Вип. 08.04.22. URL: <https://tsn.ua/ukrayina/oy-u-luzi-chervona-kalina-teks-pisni-istoriya-yiyi-viniknennya-i-nauropulyarnishi-vikonannya-2026975.html> (дата звернення: 20.10.2024).
4. Частина кліпу Ed Sheeran та гурту «2STEP» знімали у Київському театрі імені Лесі Українки. КИЇВ24. Вип. 09.05.2022. URL: <https://kyiv24.news/news/chastyna-klipu-ed-sheeran-ta-gurtu-antytyla-2step-znimaly-u-kyuyivskomu-teatri-imeni-lesi-ukrayinky> (дата звернення: 20.10.2024).

5. Katy Perry Gets Charity Award for her Work with Children from Hillary Clinton. BBC. 30.11.2016 URL: <https://www.bbc.com/news/newsbeat-38154003> (date of access: 14.10.2024).
6. Porterfield Carlie. Eminem Endorses Biden and Licenses «Lose Yourself» for a Campaign ad in a First for the Rapper. Forbes. 02.11.2020. URL: <https://www.forbes.com/sites/carlieporterfield/2020/11/02/eminem-endorses-biden-and-licenses-lose-yourself-for-a-campaign-ad-in-a-first-for-the-rapper/> (date of access: 07.10.2024).
7. Randall Dave. Sound System: The Political Power of Music. London, Pluto Press, 2017. 216 p.

Гніздечко Оксана,

студентка I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

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

ДОЦІЛЬНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ ТВАРИН У СУЧАСНОМУ ЦИРКУ

З появою цирків, вистави формувалися на основі переважної участі тварин, екзотичних для регіону, де проводилися виступи. Використання тварин у цирку являлося невід'ємною історичною складовою функціонування багатьох установ. Зазвичай тварини піддавались жорстоким методам дресури, що завдавало їм фізичної та психологічної шкоди. Під час тренувань і виступів, тварини зазнавали стресу і травмуванню. Часто умови утримання не відповідали їх природним потребам. Життя в тісних клітках призводило до пригнічення природних інстинктів і в подальшому до втрати їх. Завдяки активізації зоозахисників з часом ситуація почала змінюватися в кращу сторону, однак подекуди і досі присутні тогочасні практики.

Процес переосмислення використання тварин у цирках почався в середині ХХ століття, але особливо активізувався в 1980-х і 1990-х роках. Основними факторами цього процесу стали:

Зростання обізнаності про права тварин. З'явилися нові рухи за права тварин, які почали піднімати питання етики використання тварин для розваг. Документальні фільми та розслідування. Випуск документальних фільмів, таких як «Вільні, як птахи» (1993), показав жорстокі умови, в яких утримувалися тварини в цирках. Відбулось переосмислення використання тварин в циркових програмах. З появою нових стандартів етики та свідомості про добробут тварин, деякі цирки відмовилися від використання тварин у своїх програмах та звернулися до альтернативних методів. Мистецтво сьогодення акцентує увагу на інноваціях, самовираженні та соціальному контексті, ставлячи під сумнів традиційні форми. Тому, незважаючи на вражаючу майстерність дресирувальника, сама дресура не відповідає сучасним вимогам до естетичної цінності. Це більше про виконання технічних навичок, ніж про глибоке художнє вираження, що свідчить про відсутність її значущості в контексті сучасного мистецтва.

За даними організації РЕТА (People for the Ethical Treatment of Animals - Люди за етичне поводження з тваринами), часткова або повна заборона на використання диких тварин в цирку запроваджена вже в 27 європейських країнах. При цьому до повної заборони використовувати тварин у цирку вдалися лише у кількох країнах Європи - в Італії, Греції, Мальті та на Кіпрі [1]. Сьогодні існує безліч альтернатив циркам з тваринами, таких як акробатичні шоу, театри, мюзикли, які не залежать від експлуатації тварин. Сучасні цирки використовують технології та інновації, такі як реалістичні роботи, анімація та віртуальна реальність, для створення вражаючих вистав без примусового використання тварин. Яскравим прикладом альтернативи є німецький цирк Ронкалі, який замінив виступив живих тварин на їхні голограми.

Цирк Ронкалі (Cirque Roncalli) – це відомий європейський цирк, який відзначається своєю надзвичайною традицією та інноваціями в цирковому

мистецтві. Тут вперше відмовились від вистав з тваринами й замінили їх спочатку на надувні ляльки, а потім на голографію та анімацію. Цирк Ронкалі був заснований у 1976 році німецьким артистом і режисером Бернхардом Паулем Берне (Bernhard Paul Berne), з метою створювати циркові вистави, які б не тільки надавали глядачам незабутні враження, але й дотримувалися високих стандартів щодо добробуту та гідного ставлення до тварин. Довгі роки цирк залишався традиційним, з клоунами, акробатами, й звичайно з дресированими тваринами. Ще в 1990-их роках з афіш цирку зникли дикі тварини, в циркових номерах брали участь виключно домашні коні. У 2017 році Бернхард заявив, що елемент концепції цирку, пов'язаний з експлуатацією чотирилапих артистів, остаточно застарів, тому на зміну справжнім тваринам у виставах прийшли їх 3D копії [2]. Цирк відзначався незвичайним підходом до циркового мистецтва. Головна ідея полягає в тому, щоб глядачі могли насолодитися переглядом циркових вистав без наявності негуманного відношення до тварин за лаштунками та на очах публіки. Ця філософія базується на етичному ставленні до тварин і розумінні їхнього комфорту та благополуччя [3]. Замість використання диких тварин у виставах, цирк Ронкалі використовує інноваційні підходи та технології, щоб створити вражаючі вистави. Це робить циркові вистави Ронкалі унікальними та сприяє етичному цирковому мистецтву.

Проектованого чотирилапого артиста набагато простіше та швидше навчити навіть найскладнішим трюкам. Крім того, заміна тварин на голограми гарантує те, що дресирувальник не втратить контроль над підопічним, Голодна тварина може вести себе агресивно або непередбачувано, адже стрес і відчуття загрози можуть спонукати до самозахисту, що робить її більш небезпечною для оточуючих.

Впровадження проекторів для створення візуальних ефектів в Circus Roncalli дозволяє уникнути використання живих тварин, при цьому зберігаючи магію та видовищність циркового мистецтва. На честь 250-річного юбілею класичного цирку в 2018 році цирк Circus Roncalli відправився на гастролі з

високотехнологічним «зоопарком». Навколо арени встановлюються орієнтовно 11 проєкторів, завдяки яким голограмні тварини виглядають об'ємними та реалістичними з будь-якого куточка манежу.

Отже, все більше людей виступають проти використання тварин у цирках, що призводить до змін у законодавстві та заборон на подібні практики в багатьох країнах. Сучасні цирки пропонують альтернативні програми, які зосереджуються на акробатичних та артистичних виступах без участі тварин, що дозволяє зберегти розважальний елемент. Дресура, хоча і демонструє вражаючу техніку та взаємодію між людиною і твариною, часто сприймається більше як форма розваги або шоу, ніж як мистецтво. Вона може не викликати глибоких емоцій чи нових художніх смислів, які є характерними для сучасного мистецтва. Сучасні художники зазвичай прагнуть до експериментів, концептуальних ідей і емоційної глибини, що робить їхні роботи більш значущими в контексті мистецтва. Таким чином, дресура може бути цікавою та вражаючою, але її місце в естетичному дискурсі залишається обмеженим.

Цирки, які відмовляються від використання тварин, можуть покращити свій імідж і залучити нову аудиторію, яка підтримує гуманні методи. Також, цирки можуть виконувати освітню функцію, інформуючи глядачів про важливість збереження природи та диких тварин. Відмова від чотирилапих артистів у цирках сприяє більш гуманному ставленню до всіх живих істот і підвищує обізнаність про права тварин. Таким чином, використання тварин в цирку є недоцільним. З етичних аспектів тварини не повинні бути об'єктами розваг. Їхнє життя і добробут важливіші за комерційні інтереси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сидоржевський М., Корольова Н. Німецький цирк і його особливості – DW – 09.10.2019. dw.com. URL: <https://www.dw.com/uk/німецький-цирк-і-йогоособливості/a-50738749> (дата звернення: 01.10.2024).
2. Die Chronik von 1975 bis heute ... Circus Roncalli – Jubiläum. URL: <https://www.roncalli.de/roncalli/chronik> (date of access: 01.10.2024).

3. Circus Roncalli: перший цирк з голограмами замість тварин. KnowHow. URL: <https://knowhow.pp.ua/circus-roncalli/> (дата звернення 01.10.2024).

Го Літін,

аспірант кафедри музикознавства та культурології

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв

Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка.

Науковий керівник: професор кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Тетяна Булах.

ВОКАЛЬНА МУЗИКА ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА В СУЧАСНІЙ ЕСТРАДІ

Вокальна музика Вольфганга Амадея Моцарта, одного з найбільших композиторів епохи класики, завжди вражала слухачів своєю мелодійністю, емоційною глибиною та драматургічною багатшаровістю. У наш час ці якості стають основою для нових інтерпретацій і адаптацій його творів у рамках сучасної естрадної музики. В умовах глобалізації і злиття культур, музичний спадок Моцарта продовжує надихати сучасних виконавців, які прагнуть зберегти класичні традиції, одночасно впроваджуючи їх у сучасний музичний контекст.

Однією з основних причин, чому вокальна музика В. А. Моцарта залишається такою актуальною, є її мелодичні особливості. Моцарт створював мелодії, які поєднують простоту з глибиною, роблячи їх доступними для широкої аудиторії. Сучасні виконавці часто адаптують ці мелодії, перетворюючи їх на нові, інноваційні версії, які підходять для жанрів, таких як поп, джаз, електронна музика та багато інших. Наприклад, адаптація арії «Der Hölle Rache» з опери «Чарівна флейта» в сучасному поп-форматі може включати нові ритмічні структури, синтезаторні партії та елементи електроніки, що робить класичний твір більш привабливим для молодшої аудиторії.

Важливим аспектом адаптації вокальної музики В. А. Моцарта в сучасній естраді є синтез жанрів. Сучасні виконавці не бояться експериментувати, поєднуючи елементи класичної музики з різними сучасними жанрами. Це дозволяє не лише зберегти оригінальні мелодії, але й створити нові музичні твори, які можуть зворушити серця слухачів. Наприклад, використання елементів року або хіп-хопу у виконанні класичних арій не лише розширює межі жанрових традицій, але й створює новий звуковий ландшафт, в якому класика органічно вписується в сучасні тренди.

Окрім музичних інновацій, адаптації В. А. Моцарта також вносять зміни у виконання. Сучасні виконавці використовують новітні техніки виконання, які підкреслюють емоційну глибину творів В. А. Моцарта. Це може включати імпровізації, нові динамічні рішення та особистісні інтерпретації, що дозволяє виконавцям створювати унікальні версії відомих творів. Наприклад, відомі співаки можуть адаптувати класичні арії, вносячи в них елементи своїх стилів, що робить кожне виконання особливим і неповторним.

Не менш важливим є соціальний та культурний вплив адаптацій вокальної музики В. А. Моцарта в сучасній естраді. Вони виконують важливу роль у популяризації класичного мистецтва серед молоді. Використання знайомих мелодій у нових контекстах допомагає привернути увагу молодого покоління до класичної музики, а також спонукає до її вивчення. Співпраця з артистами з різних жанрів створює нові можливості для розвитку музичної мови, що робить класичну музику більш доступною та зрозумілою для сучасних слухачів.

Крім того, важливо зазначити, що адаптації В. А. Моцарта можуть слугувати важливими інструментами для освітніх програм. Використання класичних мелодій у сучасних музичних проектах має потенціал стати потужним засобом навчання, спонукаючи молодих музикантів досліджувати класичну спадщину та її вплив на сучасні жанри. Це не лише розширює їхній музичний горизонт, але й допомагає сформувати глибше розуміння різних стилів і традицій.

Такі освітні ініціативи можуть включати воркшопи, де учасники мають можливість безпосередньо працювати з професіоналами, які спеціалізуються на класичній музиці, одночасно відкриваючи нові інтерпретації і адаптації творів В. А. Моцарта. Концерти, що поєднують класичні мелодії з сучасними аранжуваннями, можуть стати платформою для обміну ідеями між молодими виконавцями і досвідченими музикантами, що сприяє культурному діалогу і розвитку творчості.

Крім того, майстер-класи, орієнтовані на техніку виконання класичних творів у сучасному контексті, можуть забезпечити учасникам навички, необхідні для вдосконалення їхнього виконання. Це може включати заняття з вокальної техніки, ритмічної підготовки, а також дослідження емоційної виразності в адаптаціях. Завдяки таким проектам, молоді музиканти отримують унікальну можливість не лише навчатися, а й розвивати свої творчі здібності, використовуючи класичну музику як джерело натхнення.

Таким чином, вокальна музика Вольфганга Амадея Моцарта в сучасній естраді є яскравим прикладом того, як класичне мистецтво може адаптуватися до нових умов, зберігаючи свою сутність і емоційну глибину. Ці адаптації відкривають нові горизонти для творчості, продовжуючи діалог між класичним і сучасним мистецтвом. Вони свідчать про тривалу цінність музики В. А. Моцарта та її здатність надихати нові покоління виконавців і слухачів. Вокальна музика Моцарта в естрадній традиції стає не лише засобом розваги, але й важливим культурним явищем, яке спонукає до роздумів і відкриттів у світі музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Knepler G. Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen. Berlin: Henschel, 2005.
2. Lebrecht N. The Life and Death of Classical Music. URL: <https://archive.org/details/lifedeathofclass00lebr/page/n5/mode/2up> (date of access: 01.10.2024).

Грінберг Ігор,
доцент кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоралець
Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

НЕПЕРЕРВНІСТЬ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ ЯК МАРКЕР ЯКОСТІ РОБОТИ РЕЖИСЕРА

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття вітчизняна режисура почала невблаганно сповзати до ілюстративності. Відбувається це частіше за все під прикриттям розмов про всілякі модні авангардні та пост модерністські течії, або про тенденції розвитку сучасного світового театру та навіть наявність начебто нової драматургії. Насправді, причина вбачається в нехтуванні базовими основами режисерської технології. Зокрема, за всіх декларацій про «сценічну дію», на практиці навіть не передбачається розбудова наскрізної дії з розумінням її як «...єдиної, неперервної» [4, с. 180]. Практично відбувається відмова від теоретичних завоювань корифеїв дієвого аналізу. «Режисер, «слухаючи» драматургічне першоджерело, фантазує сьогодні не з приводу дії, закладеної в словесну або музичну тканину реплік персонажа, а «довкола» неї...» [6, с. 117], «вихоплюючи» окремі найактуальніші, як йому здається, «висловлювання» і на них будуючи режисерську концепцію. Так порушується головне «...правило побудови дії - її неперервність» [5, с. 212].

Видається, що одна з причин полягає в тому, що саме поняття «дія» є вкрай складним і теоретично до кінця не розробленим. Завдяки своєму походженню від слова «діяти», у свідомості акторів і режисерів «сценічна дія» поступово ідентифікується або виключно «...з фізичною дією, або з тими вчинками персонажів...» [5, с. 432], які власне «штовхають» сюжетні лінії. Недарма «дією на сцені» називають і акт як «закінчену частину вистави» («дія перша», наприклад), і «розвиток подій, тісно пов'язаних із сюжетом» і засобом втілення сценічного образу» [8, с. 215].

Навіть класичний театральний словник Патріса Паві грішить украй загальним визначенням дії, яке також невблаганно пов'язує її із розвитком насамперед фабульної та сюжетної лінії: «Дія – послідовність сценічних подій, що відбуваються головним чином залежно від поведінки персонажів. Водночас це – втілена в конкретну форму сукупність трансформаційних процесів, що протікають на сцені й характеризують психологічні та моральні зміни персонажів» [3, с. 112]. І навіть таке важливе поняття, як «єдність дії», Патріс Паві (з опорою на Аристотеля) визначає як «увесь оповідний матеріал», що «зорганізовується навколо однієї головної історії та додаткові інтриги, що логічно пов'язані із загальним стрижнем фабули» [1, с. 136]. За такого підходу, що міцно пов'язує дію і сюжетний розвиток, цілком природним є бажання ремісників «розфарбувати» події на сцені всілякими ефектами, які часом хоча й яскраві та шокуючі, але майже ніколи не розкривають справді суть авторського задуму.

Плутанина між рухом сюжету і рухом дії відбувається вочевидь і тому, що саме поняття «дія» штучно відривають від її інформаційної складової. Повальне захоплення формою і встановлення її категоричного примату над змістом остаточно перекреслює можливість використання цього надпотужного інструменту побудови вистави як в драматичному, так і в музичному театрах. Адже у дії міститься найпотужніша інформаційна складова. Розрив «...діалектичної єдності поняття «дії» як інформаційно-формальної структури на користь формальної профанує саме поняття» [8, с. 86], роблячи його не функціональним.

Зрозуміло, що методи, якими вирішується спектакль у драматичному та музичному театрах, не можуть бути цілком ототожнені. Адже мають місце різні шляхи пошуків - від логіки почуття до думки в музичному, від логіки думки до почуття в драматичному театрі [1, с. 29]. Але не можна в цьому контексті не згадати, К.С. Станіславський зазначав: «... переживання переводьте у дії. Виходить те саме. Говорячи про дії, ви говорите про переживання, і навпаки Коли я говорю про фізичні дії, то я весь час говорю про психологію» [5, с. 5,

с. 83]. Тому можна стверджувати, що саме «сценічна дія» є базовим поняттям в усіх різновидах мистецтва театру. Тому цілком логічно, що підказка визначення поняття «дія», прийшла до музичного театру з драматичного, хоч як це не парадоксально, міститься в практиці оперної режисури. В режисера музичного театру в порівнянні з режисером драматичним є «...одна найпотужніша перевага - партитура, в якій, зафіксовано аж ніяк не сюжет. Оркестр в опері має неоціненну можливість «розкривати стан дійової особи, прямо протилежний сенсу слів, які вона в цей час вимовляє» [7, с. 223]. Тобто у нього є можливість виявляти справжню напругу життя героя, часом ніяк зовні не виражену, ступінь і стан його духовного життя – всі ті невидимі неозброєним оком фактори, які насправді визначають вчинки персонажів, що рухають сюжетну лінію.

Тим часом, розбираючи приклади виявлення дії в тій чи іншій сцені або виставі загалом, подані нам класиками режисури, ми чітко бачимо, що сюжет і його розвиток дії аж ніяк не дорівнює, а часом навіть суперечить один одному. Ба більше, «...сюжет, як правило, є лише засобом, завдяки якому дія себе проявляє» [7, с. 224].

У цьому контексті поняття «єдності дії» набуває іншого звучання. Виходить, що на сцені справді розгортаються паралельно видовище видиме, сюжетне, більш просте і плоске, що має другорядний характер та більш масштабне, головне. Саме це друге «...покладено в основу музичного або літературного твору (першоджерела), і саме воно становить ту саму чуттєво пережиту більш інформаційну логіку розвитку єдиної ідеї (логіку причин і наслідків). Саме вона має стати підґрунтям сценографічного та мізансценічного вирішення вистави» [2, с. 24].

Таким чином, розуміючи поняття «сценічна дія» як виявлення і візуалізація режисером-постановником причин і наслідків сюжетних подій, що відбуваються на сцені, можемо відзначити: єдність дії (в сенсі її неперервності) – це єдність причинно-наслідкових зв'язків і судження (ідеї) постановника про них, відбите в єдиній візуальній образній цілісності (акценти в поведінці артистів на сцені, мізансценування, рішення просторове, світлове і

музичне), за допомогою якої ця «друга» і головна вистава себе проявляє і робить доступним «невидиме» в житті для сприйняття та емоційного досвіду глядача.

За такого розуміння поняття «дія» і, як наслідок, розмежування у свідомості режисерів понять «дія», «наскрізна дія», «єдність дії» і «сюжет», можна сподіватися хоча б на обмеження тенденції підміни дії розфарбуванням та ілюструванням руху сюжету замість побудови неперервної дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поетика. Харків: Видавництво Фоліо, 2023. 254 с.
2. Грінберг І. Про специфіку роботи театрального художника в музичному театрі. Матер. IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (18 листопада 2021 року). Київ: Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. С. 26-33.
3. Паві П. Словник Театру. Львів, 2006. 640 с.
4. Солов'яненко А. А. Становлення національних форм оперної режисури. До синтезу театральних традицій: київська сцена. *Культура і сучасність*. № 2. С. 177-181.
5. Станіславський К. Робота актора над собою. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 671 с.
6. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ: Наукова думка, 1973. 278 с.
7. Хоролець Л. І. Відмінності побудови сценічної дії режисером драматичного та музичного театрів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 219-225.
8. Cohen L. *The Method Acting Exercises: Handbook*. Routledge London and New York, 2016. 310 p.

Давиденко Катерина,

студентка II курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Олена Пономаренко.

ІРИНА БІЛИК ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН 1990-Х:

ІННОВАЦІЇ В МУЗИЦІ

У 1990-х роках українська поп-музика суттєво змінилася, переходячи від державної ідеології до сучасних західних впливів. Важливою постаттю в цьому процесі стала Ірина Білик, яка своєю унікальною музикою та стилем створила новий образ української поп-зірки. Вона стала трендсеттером, який задав стандарти розвитку української музичної сцени, багато з яких зберегли актуальність до сьогодні.

Ірина Білик – знакова фігура в українській поп-музиці, яка стала символом пострадянських змін в Україні, що проходила складний етап культурного та національного самовизначення. Її творчість не лише розважала, але й формувала нові музичні стандарти, звертаючись до глибинних емоцій та суспільно значущих тем. Білик розпочала свою музичну кар'єру у 1988 році та швидко здобула популярність. У 1990-х роках вона отримувала численні нагороди, які закріпили її статус як однієї з найвпливовіших співачок України, а в 1996 році отримала звання Заслуженої артистки України [3].

У період пошуку культурної ідентичності України Білик створила образ сучасної української жінки – сильної, незалежної та самодостатньої, що став новим культурним стандартом для молодого покоління. В її піснях, таких як «Ти мій», прозвучала смілива тематика: пошук себе, кохання, боротьба зі стереотипами. Ці теми резонували з українським суспільством, що прагнуло змін. Її композиції стали натхненням для слухачів і водночас відображали тогочасні соціальні трансформації, допомагаючи українській культурі адаптуватися до нових реалій.

Ірина Білик – унікальна постать української поп-музики, відома своїм новаторським підходом як до музики, так і до сценічного образу [1]. Її музичний стиль – поєднання поп-музики з елементами західних жанрів, таких як денс-поп, електроніка, а також ліричні балади, що надало її репертуару широкого емоційного спектру – від інтимних, чуттєвих пісень до енергійних танцювальних хітів [3].

Ірина Білик також запам'яталася новаторськими кліпами, які містять продуману естетику і метафоричні образи. Кліпи, як і музика, відіграють важливу емоційну і візуальну роль: в них Ірина поєднує яскраві елементи костюмів, макіяжу, нестандартні місця зйомок, що підсилюють драматичність її сценічного стилю. Вона використовує кліпи як інструмент для передачі глибоких емоцій і важливих соціальних меседжів, що дозволяє її творчості залишатися в тренді і приваблювати різні покоління.

Її музика містить характерні ліричні мотиви, що роблять композиції впізнаваними. Часто в піснях піднімаються теми особистих переживань, боротьби зі стереотипами, любові та самопізнання. Ця багатошаровість додає глибини її творчості, дозволяючи слухачам бачити в її піснях і кліпах відображення власних почуттів і життєвих ситуацій.

На етапі становлення незалежної української культури в 1990-х роках Білик впровадила нові західні віяння на українську сцену, що разом із її унікальними стилістичними рішеннями зробило її голосом нового покоління. Вона поєднувала сучасні тенденції з національними музичними традиціями, створюючи стиль, який привертав увагу молодій аудиторії, що прагнула самовираження та самоідентифікації.

Ірина Білик ніколи не боялася експериментів із зовнішністю, особливо коли цього вимагала сцена. Її яскравий макіяж, короткі сукні, високі чоботи-ботфорти стали символом стилю. Кардинальна зміна іміджу в 90-х – коли вона перефарбувалася в рудий колір для виступу на «Слов'янському базарі» з піснею «Ти мій» – закріпила її статус модної ікони. Сьогодні Ірина повертається до

своїх знакових образів, також віддаючи перевагу об'ємним окулярам та яскравим аксесуарам, залишаючись вірною своєму стилю [2].

Отже, Ірина Білик своєю музикою та стилем сприяла трансформації української поп-музики, вивівши її за межі радянських естрадних канонів. Вона створила основу для розвитку жанру, що значно вплинуло на його стильову різноманітність. Білик стала не лише популярною співачкою, але й культурним феноменом, який символізував трансформаційні процеси в українському суспільстві та культурі в пострадянську еру. Її новаторські рішення задали тренди, що залишаються актуальними й сьогодні, створюючи стандарти для розвитку української музичної сцени.

СПИСОК ВИКРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біографія Ірини Білик: біографія. URL: <https://irinabilyk.com/ua/biografiya.html> (дата звернення: 07.10.24).
2. Поджинська Ю. Її девіз – експерименти: як змінювалась зовнішність Ірини Білик. URL: <https://tabloid.pravda.com.ua/person/yak-zminilas-spivachka-irina-bilik-vidverto-pro-plastiku-ta-ukoli-krasi-2003493/> (дата звернення: 10.10.24).
3. Подунай Я. А. Стильові виміри української пісенної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. доктора філософії: 784:78.03(477)19/20. Київ, 2024. 216 с.

Дмитрик Роман,

студент I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина Кузьменко.

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ КАЗКИ У СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ СЬОГОДЕННЯ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО- КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ОСОБИСТОСТІ

Народна творчість, зокрема українські народні казки, є потужним інструментом для збереження культурної спадщини й передачі духовних цінностей від покоління до покоління. Проте, в умовах глобалізації та бурхливого інформаційного потоку, ці джерела народної мудрості поступово почали втрачати свою популярність та перестали виконувати ту важливу роль, яку вони відігравали століттями. Тривала й виснажлива війна України з російською федерацією за свою незалежність та територіальну цілісність загострила питання формування та зміцнення в молодого покоління українців національно-культурної ідентичності, тому пошук нових форм використання українських народних казок у виховному процесі наразі набув особливого значення. Як зберегти та зміцнити національну ідентичність, коли культурні інституції знищуються ворогом, а самобутність українського народу ставиться під сумнів? Чи можна в умовах повномасштабної війни віднайти потужні шляхи виховання національної єдності? Ці вкрай важливі питання постали сьогодні перед українськими діячами культури та мистецтва.

Разом із цим, проведений автором аналіз досвіду міжнародних практик, зокрема США, Японії та інших країн, яскраво підтверджує не лише значущість виховного потенціалу міфів та народних казок, але й доводить успішність їх інтеграції у сценічний простір. Відтак, питання адаптації та використання у сценічному полі сьогодення українських народних казок, з метою формування особистості та усвідомлення молодим поколінням українців своєї національно-

культурної ідентичності, – є цілком виправданим та слушним.

Збережена культурна спадщина й зокрема фольклор, – на думку С. Бойко, – є джерелом духовного розвитку українського народу і має потужний вплив на формування його історичної пам'яті < ... > у свою чергу, ставлення до культурної спадщини, є важливим показником культури та рівня сформованості національно-культурної ідентичності [1]. Активно відстоював важливість збереження й популяризації народних казок, як різновиду усної народної творчості, у своїх працях видатний український поет, науковець та громадський діяч І. Франко. Ми погоджуємося з його твердженням, що казки є ключем до розуміння народної душі. Сучасна дослідниця Н. Бойко зазначає, що через символічні образи народні казки формують колективну національну пам'ять і у своїх наукових розвідках підкреслює їх важливу роль у формуванні світогляду людини. Оскільки народні казки закладають основи моралі, етики та культурних норм, які дитина неусвідомлено бере з собою у доросле життя, процес формування світогляду й національної ідентичності, з позиції цієї вченої, необхідно починати з раннього дитинства, – час, коли відбувається активне формування системи цінностей особистості [2].

Візуальна культура допомагає краще репрезентувати молодому поколінню українців багату й різноманітну культурну спадщину свого народу, полегшує процес сприймання та усвідомлення глибокого змісту казок, роблячи їх більш зрозумілими для різних аудиторій. Втілені на сцені, казки допомагають глибше зрозуміти духовні й моральні цінності, закладені в народній традиції. Тому театр сьогодні виправдано стає унікальним місцем, де поєднуються традиції з сучасністю, створюються нові форми національного вираження [3]. Отже, наголошуючи на важливості впровадження фольклорних елементів у сучасні театральні постановки, ми підкреслюємо їхню вагому роль у відтворенні національних мотивів і символів, які можуть стати ключовими для збереження національно-культурної ідентичності в умовах війни України за свою незалежність.

Підхід, спрямований на використання фольклору як дієвого й

продуктивного засобу реалізації культурологічного аспекту у сценічних постановках не є новим, оскільки історично він демонструє свою ефективність у процесах самоідентифікації народів у різних контекстах. В якості прикладу можна навести японські казки, зокрема, «Momotaro» – казку, яка активно використовувалась для підтримки національної єдності під час соціальних та культурних змін [4]. А в наш час, такі японські театри, як «Noh» та «Kabuki», активно інтегрують елементи народних оповідей у свої вистави, дбайливо зберігаючи їх автентичність [5]. Тому абсолютно виправдано ці театри вважають серйозними й вагомими культурними інституціями, оскільки їх діяльність спрямована не лише на розвагу публіки, а й на пильне збереження національної ідентичності Японії.

Подібні тенденції спостерігаються і в інших країнах, де казки та легенди стали основою для сценічних постановок. Так, в Індії традиція казкарства активно використовується в «Kathakali» – танцювально-драматичному театрі, де казки передаються через вистави й інтерпретації [6]. А популярний у США мюзикл «Into the Woods» (1987 р., драматург-режисер Джеймс Лапін, композитор і автор текстів пісень Стівен Сондхайм), який сьогодні вже став класикою, у своєму змісті поєднує п'ять відомих казок з різних країн. Автори творчо, але дбайливо підійшли до адаптації сюжету казок і персонажів до нашої сучасності, що допомогло зберегти їх оригінальність [7]. Це підтверджує висловлену автором гіпотезу, що збереження народної мудрості можливо й корисно упроваджувати у сучасне життя в оновленому форматі – у вигляді сучасних медіапродуктів, якщо підходити до цього з повагою до оригінальних джерел. Одним із найяскравіших прикладів ефективної сценічної адаптації казок є мюзикл «Lion King» (1997 р., режисер Джулі Теймор, композитор Елтон Джон, автор слів пісень Тім Райс). Яскравий та видовищний, створений на основі африканських легенд мюзикл передає глибокі культурні та філософські концепти через вражаючу візуалізацію, музику та драматичні елементи [8]. На нашу думку це сприяє не лише популяризації культурної спадщини, але й формуванню глибшого розуміння своєї ідентичності у складному й

багатогранному глобалізованому світі.

Вище наведені приклади яскраво доводять, що завдяки творчій інтерпретації сучасних режисерів, народні казки, міфи й оповідання можуть ефективно переноситися на театральну сцену. Збереження автентичності, поряд із творчим підходом до адаптації змісту, дозволяє наповнити сюжет «свіжою» динамічною театральністю, тим самим надати казкам нової емоційної глибини, розглядаючи їх у різних культурних контекстах. Наведені приклади підтверджують можливість збереження автентичності казок, навіть у сучасному контексті, та доводять доцільність їх втілення на сучасній театральній сцені.

Отже, українські народні казки – це не лише архаїчні історії, що передавалися з вуст у вуста, а й важливий культурний код, який має бути збережений для наступних поколінь українців. У сучасних реаліях існування нашої держави звернення українських театральних режисерів до народних оповідань та казок є однією з важливих умов для збереження національної культури. В свою чергу, українське сценічне мистецтво має величезний потенціал для популяризації культурної спадщини, зокрема, через інтеграцію народних казок у театральні вистави та інші види мистецьких проєктів, що сприятиме формуванню міцної національно-культурної ідентичності й гідності українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко С. Формування національно-культурної ідентичності українського суспільства: сучасні виклики і загрози. *Українознавчий альманах*. Вип. 29. 2021. С. 32-38.
2. Бойко Н. Казка як чинник конструювання світоглядних та моральних позицій Людини. *Всеукраїнський науково-практичний журнал «Директор школи, ліцею, гімназії»*. № 21(1). 2020. С. 56-68.
4. Evans M. The impact of theatre on society: How it Shapes Culture and Sparks Conversations. Freeyork. URL: <https://freeyork.org/people/the-impact-of->

- theatre-on-society-how-it-shapes-culture-and-sparks-conversations/ (date of access: 01.10.24).
5. Henry David A. Momotaro, or the Peach Boy: Japan's Best-Loved Folktale as National Allegory. University of Michigan Library. URL: <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/63637> (date of access: 01.10.24).
 6. Chloe. Japanese Traditional Theater: Noh, Kabuki, Bunraku, Kyogen, And Rakugo. Moments Log. URL: <https://www.momentslog.com/culture/japanese-traditional-theater-noh-kabuki-bunraku-kyogen-and-rakugo> (date of access: 01.10.24).
 7. Serenade team. Kathakali: Unveiling the spectacular dance-drama of Kerala's mythical tales. Music of India. URL: <https://serenademagazine.com/kathakali-unveiling-the-spectacular-dance-drama-of-keralas-mythical-tales/> (date of access: 01.10.24)
 8. Matthias Meg. Into the Woods. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/Into-the-Woods-musical> (date of access: 01.10.24).
 9. Matthaiakis Mike. Review: Lion King. London theatre. URL: <https://www.london-theatre.uk/review-lion-king/> (date of access: 01.10.24).

Довгий Владислав,

студент II курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доцент, заслужений діяч мистецтв України Руслан Неупокоев.

МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА СТВОРЕННЯ ТРЮКУ ДЛЯ КОНЦЕРТНОГО НОМЕРУ З ЛЯЛЬКОЮ

Створення та розуміння трюку, з одного боку, є необхідною онтологічною умовою концертного номеру з лялькою, а з іншого – ознакою майстерності

артиста, який, завдяки вдалому поєднанню трюків, отримує всі необхідні інструменти, щоб викликати здивування глядача. Здивування – почуття, стан людини, дуже враженої чимось незвичайним, дивним, незрозумілим. Саме здивування являється вродженою реакцією людини на не очікувано інформацію, подію. Тобто, якщо відбувається подія, яка була не очікуваною і в цей момент мозок глядача починає активно сприймати інформацію [4].

Таким чином, робота над методикою створення трюку набуває для лялькарів-естрадників визначального значення, тому зробимо спробу з'ясувати, чим є трюк, його онтологія, філософія та мета його застосування. Але для роботи над методикою створення трюку, потрібно визначити, що таке, метод, методика та методологія.

Метод – це прийом або система прийомів, що застосовується в якій-небудь галузі діяльності (науці, виробництві тощо). Методика – це сукупність взаємозв'язаних способів та прийомів доцільного проведення будь-якої роботи. Методологія – вчення про науковий метод пізнання й перетворення світу, його філософська, теоретична основа [6].

Застосовуючи загальні принципи методології, ми можемо розробити методику або детальний план створення трюку у концертному номері із лялькою.

Згідно з визначенням Словника української мови, трюк – це вправний, ефектний, майстерний прийом у різних видах сценічного мистецтва. Іноді на трюкацтві будується весь сценічний характер [1].

Традиційно трюк у концертному номері із лялькою вважається його необхідною складовою, тому окреслення певних шляхів його створення зможе стати одним із вагомих інструментів для роботи над самим концертним номером, що наразі стикається із низкою проблем теоретичного та методичного характеру [2]. Враховуючи визначення трюку як ефектного прийому, ми маємо визначити за його ціль створення відповідного ефекту.

Звертаючись до словника української мови, з'ясуємо, що ефект це: сильне враження, викликане ким-, чим-небудь [5]. Результат, наслідок яких-

небудь причин, сил, дій, заходів [5]. Засоби, прийоми, пристосування, за допомогою яких створюється враження, ілюзія чого-небудь [5]. Тобто трюк, має створюватися заради ефекту, здатного викликати враження, яке слугує для глядача головним фактором зацікавленості до дійства у виконанні артиста.

Беручи до уваги статтю Р. В. Неупокоева «Екзистенціальні особливості естрадного номера з лялькою», зауважимо що для створення концертного номеру із лялькою [2] потрібно враховувати, що драматургічні принципи, притаманні театру ляльок кардинально відрізняються від онтологічних принципів естрадного номеру. Процес створення естрадного номеру з лялькою є складним, оскільки теоретичної бази дослідження недостатньо та довгий час, не існувало чіткого визначення, чим є концертний номер з лялькою, і також недостатньою є теоретична опрацьованість досліджуваного питання, що створює складність роботи над методологією створення номеру з лялькою [2].

У своїх тезах про трюк Р. В. Неупокоев звертається до дослідження О. В. Жуковіна, де було описано формотворчий характер трюку та було вказано, що мета трюку – це візуалізація чудес. Чудо являє собою, надприродне явище, чаклунство, божу силу, воно має великий подив, який не звичайний та викликає загальне захоплення [7]. Також у цих тезах Р. В. Неупокоев звертався, до досліджень Ж. Дельоза та стверджує на їхній підставі, що сенс концертного номеру із лялькою, враховуючи специфіку цього виду мистецтва [3], зароджується в процесі взаємодії поверхонь, тобто поверхонь предметів, які в результаті взаємодії, мають надати один одному атрибут, який і є результатом поверхневого ефекту та здатний вразити глядача. Цей процес Р. В. Неупокоев і називає трюком, який, на його думку, має бути неочікуваним та парадоксальним. Ж. Дельоз вважає, що всі речі розділяються на тілесні та безтілесні. В тілесному плані – це фізичні тіла, предмети та фізичний стан. Безтілесні - це вже зароджений ефект від взаємодії тіл. Сенс – це безтілесний ефект, який завжди виникає, від наслідку взаємодій тіл [7]. «Всі тіла – причини одне одного та одне для одного, але причини чого? Вони – причини особливих

речей зовсім іншої природи. Такі ефекти – не тіла, а, власне, щось «безтілесне» [9].

Відповідно безтілесний поверхневий ефект, як інструмент продукування сенсу стає елементом створення глядацького враження. Саме це робить присутність низки трюків у концертному номері онтологічною умовою існування концертного номеру, таким чином робимо припущення, що методика створення концертного номеру із лялькою головним чином залежить від методики створення трюку. Саме тому робота над методикою створення сценічного трюку сьогодні стає чи не головною методологічною проблемою у створенні концертного номеру із лялькою.

Р. В. Неупокоев пропонує у процесі створення концертного номеру із лялькою застосовувати описаний Ж. Дельозом у роботі «Ризома» [8] метод картографування [2], в нашому контексті є доцільним припущення, що цей метод буде ефективним і у процесі створення трюку, як однієї з головних складових концертного номеру. Метод картографування – це створення карти на невідомій місцевості [8]. Це спосіб дослідження певних процесів, які виникають в результаті взаємодії форм, поверхонь чи інших об'єктів, які у сценічному просторі інтерпретуються як знаки. Процес картографування взаємодії цих об'єктів і є трюком, що призводить до виникнення відповідного атрибуту поверхневих ефектів із народженням відповідного сенсу – необхідного елементу трюку як складової створення глядацького враження та інструменту утримання глядацької уваги.

Таким чином, ми пропонуємо застосувати метод картографування у процесі створення сценічного трюку за аналогією застосування цього методу для всього концертного номеру, як пропонував Р. В. Неупокоев [2] та перевірити імперичним шляхом у процесі створення концертного номеру ефективність цього методу. Процес практичної роботи допоможе застосувати інші методи та створити алгоритм сценічного трюку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дятчук В. В. Український тлумачний словник театральної лексики. Київ: Просвіта, 2002. 150 с.
2. Неупокоев. Р. В. Екзистенціальні особливості естрадного номеру із лялькою. *Культурологічна думка. ІК НАМ України. Збірник наукових праць*. 2019. № 14. С. 205-215.
3. Неупокоев Р. В. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності URL <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/neupokoyev-r.v.-ontologiya-mystecztva-igrovoyi-lyalky-yak-kulturne-vtilennya-specyfichnyh-zasobiv-vyraznosti.pdf> (дата звернення 04.10.2024).
4. Психологічна енциклопедія URL: <https://www.psykholoh.com/post> (дата звернення 04.11.2024).
5. Словник української мови: в 11 томах. Том 2. Київ: Наукова думка, 1971. 492 с.
6. Словник української мови: в 11 томах. Том 4. Київ: Наукова думка, 1973. 692 с.
7. Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України. URL: https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/tezy_2024_sayt.pdf (дата звернення 04.11.2024).
8. Deleuze, G., Guattari, F. *Rhizome*. Paris: Minuit, 1976. 269 p.
9. Gilles Deleuze *Logique du sens*. New York: Columbia University Press, 1990. 393 p.

Дудка Ксенія,

студентка I курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина Кузьменко.

ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ НА СУЧАСНУ КОМПОЗИТОРСЬКУ ШКОЛУ: ПОШУК НОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У сучасному музичному мистецтві сьогодення спостерігається явна тенденція до інтеграції елементів національних музичних традицій у творчість композиторів і авторів-виконавців естрадних пісень. Глобалізація, відкритий доступ до інформації сприяють активному обміну та взаємопроникненню культурних впливів, надають нові, унікальні можливості для творчого самовираження музикантів, зокрема, композиторів, співаків, продюсерів, допомагаючи їм знайти «свіжі» й новаторські шляхи втілення своєї ідентичності. В умовах, коли світова музична спільнота все частіше використовує універсальну музичну мову, постає питання збереження національної самобутності та її переосмислення в контексті новітніх тенденцій розвитку культури та мистецтва.

Сучасна українська культура перебуває на етапі, коли маркери національної самоідентифікації набувають нових значень. Кожен народ прагне до самоусвідомлення, і українці не є винятком, це підтверджується всією історією становлення України як незалежної держави. Основним системоутворювальним фактором у процесі формування національної свідомості став фольклор, який виступає універсальним носієм етнічного «коду», що передавався з покоління до покоління. Особливо вагому роль у цьому відіграла пісенна епічна традиція, зокрема українська історична пісня, яка відображала важливі події, героїв і політичні конфлікти свого часу [3].

Цілком логічно, що українські музичні традиції, становлення яких відбувалося на ґрунті самобутньої музичної культури Київської Русі, історично

формувалися як частина культурної ідентичності народу. Національні музичні традиції зберігаються в українському фольклорі, народних обрядових традиціях та піснях, танцях, інструментальній та церковній музиці. Крім того, збереженню багатомістових національних музичних традицій України сприяє творчість професійних українських композиторів, сучасних гуртів та виконавців у жанрі фолк-музики в усьому розмаїтті її форм (електрофолк, етнохіп-хоп, фолк-реп тощо). Як зазначає українська фольклористка й музикознавиця С. Грица, етнічні музичні елементи завжди були невід'ємною частиною музичного мислення композиторів різних національних шкіл, надаючи їхній творчості специфічний характер і автентичність [2].

Слід зазначити, що сучасні композитори стикаються з викликом адаптації традиційних музичних елементів до нових стилістичних та технічних вимог. Цей процес є особливо важливим для національних композиторських шкіл, що прагнуть не лише зберегти зв'язок з автентичними музичними традиціями, але й знайти нові засоби виразності, які відповідатимуть естетичним запитам сучасного суспільства.

Дослідження впливу національних традицій на композиторську творчість також є важливим для здійснення культурного діалогу, оскільки саме через музику здійснюється взаємодія між різними культурними ідентичностями. У сучасному світі, де інтенсивно відбувається обмін ідеями та культурними практиками, пошук власної музичної мови, яка би поєднувала національні риси з новітніми підходами, стає актуальним як для окремих композиторів, так і для музичних шкіл загалом [1].

Національні музичні традиції відіграють ключову роль у формуванні композиторських технік і стилів. Для багатьох композиторів звернення до фольклору та традиційної музики є способом збереження культурної спадщини та пошуку творчого натхнення. Наприклад, видатні українські композитори та музикознавці ХХ – ХХІ століть Мирослав Скорик і Євген Станкович, активно використовували українські народні мелодії у своїх творах. Метри української композиторської школи творчо інтегрували національні елементи з сучасними

техніками, зокрема поліфонією та додекафонією, тим самим створюючи унікальні музичні форми, що гармонійно поєднують національну музичну спадщину та інноваційні тенденції.

Одним із таких експериментаторських творів М. Скорика, який приніс композиторові світове визнання є «Карпатський концерт» (1972 р.). Творчо інтерпретуючи мелодику та ритміку українського фольклору, зокрема карпатського регіону, М. Скорик використовує сучасні оркестрові та гармонічні прийоми. Композитор майстерно «вплітає» в музичне полотно колоритні народні мотиви та нестандартні метроритмічні структури, доповнюючи їх елементами джазу та неокласики. Ще одним яскравим прикладом композиторського новаторства у творчості М. Скорика є симфонічна сюїта «Гуцульський триптих» (1964 р.). Сюїта для симфонічного оркестру створена композитором на основі музики до культового кінофільму «Тіні забутих предків». Демонструючи шанобливе ставлення до літературної першооснови – легендарного твору М. Коцюбинського, завдяки органічній авторській інтерпретації барвистої палітри народної мелодики, відтвореної через нові прийоми оркестровки, композитору вдалося відтворити напрочуд правдиві й щирі характеристики персонажів. В обох творах М. Скорик зберігає автентичність гуцульських мотивів, проте подає їх крізь призму модернізму, сміливо експериментуючи з оркестровими текстурами. Обидва твори композитора не лише відображають національну ідентичність, а й демонструють здатність М. Скорика органічно інтегрувати українське музичне минуле із сучасними тенденціями.

Сьогодні, в умовах повномасштабної війни України за свою незалежність, увага музикантів до фольклорної спадщини, яка допомагає ідентифікувати українців як націю, значно зростає. Фольклор став не лише джерелом мелодичних чи ритмічних патернів, а й засобом відображення національної ідентичності українського народу. Це спонукає композиторів вивчати, переосмислювати й інтерпретувати народні пісні, впроваджуючи їх у сучасну популярну музику. Поєднання фольклорних мотивів з використанням

авангардних чи постмодерністських технік дозволяє продемонструвати потужну еволюцію, що наразі відбувається в українському музичному мистецтві.

Національні музичні традиції, переосмислені через сучасний композиторський досвід, допомагають формувати нову музичну ідентичність. Часто шукаючи у своїй творчості автентичності, композитори ХХІ століття звертаються до фольклорних коренів, проте інтегрують їх у сучасний контекст. Це дозволяє створювати музику, яка є одночасно традиційною та інноваційною – саме це і є проявом постмодерністського підходу до переосмислення національної ідентичності.

Чимало сучасних українських виконавців активно використовують елементи українського фольклору у своїй творчості. Шанобливо ставлячись до збереження національних традицій, вони делікатно, проте сміливо експериментують, поєднуючи елементи українського фольклору із сучасними музичними стилями. В якості прикладів можна навести творчість таких відомих гуртів як «DakhaBrakha», «Go-A», «Kazka», «ОНУКА», «Panivalkova», а також співаків та авторів пісень Alina Pash, Khayat, Руслана Лижичко та інші. Так, український етно-гурт «DakhaBrakha» у своїй творчості черпає натхнення з українського фольклору, але доповнює його елементами джазу, року, електронної музики, різноманітними етнічними стилями, певним театралізованим драматургічним дійством, яке допомагає розгорнути тему кожної теми по-новому. В результаті, музика «ДахаБраха» звучить як традиційно українська, так і цілком сучасна. Одним з характерних прийомів гурту є використання автентичних народних пісень, але з новим аранжуванням: змінюючи гармонію, додаючи поліритмію, електронні елементи й навіть психоделічні звуки. Наприклад, у пісні «Шо з-под дуба» народна мелодика супроводжується глибокими басами, доповнюється ударними, що нагадують африканські джембе і багат шаровою електронною текстурою, що створює насичене, якесь «атмосферне», дещо гіпнотичне звучання. Крім того, учасники гурту «ДахаБраха» оригінально експериментують з вокалом: створюють

багатоголосся, що нагадує традиційний український спів, але гармонійно поєднують його із сучасними вокальними техніками, зокрема через використання багат шарової гармонії та ритмічних вставок. Музика гурту пронизана почуттям традиційної української ідентичності, проте, поєднуючи в собі драйв і медитативність, завдяки сучасним елементам, звучить доступно та зрозуміло для слухачів з усього світу.

Підкреслимо, що на нашу думку, у сучасній музиці вагоме значення має бути наявність діалогу між національними традиціями та музичними культурами інших народів. Цей процес взаємовпливу стимулює композиторів до експериментів та пошуку нових виразних засобів. Така міжкультурна взаємодія дозволяє сучасній українській композиторській школі розширювати свій арсенал засобів і водночас не втрачати національної ідентичності, що є ключовим завданням для багатьох сучасних митців.

Отже, результати проведеного дослідження щодо впливу національних музичних традицій на сучасну композиторську школу засвідчують, що національна музична спадщина відіграє важливу роль у формуванні нової музичної ідентичності в умовах глобалізації та культурних змін. Українські композитори-класики XX і XXI століть, автори та виконавці естрадних пісень нашого сьогодення активно використовують елементи фольклору у своїй творчості, адаптуючи їх до сучасних умов – задля збереження самобутньої національної музичної спадщини України.

Використання традиційних народних мотивів у творчості композиторів-класиків, а також у сучасному естрадному вокальному мистецтві, у поєднанні їх з новими прийомами, техніками та способами звукоутворення, сприяє не лише збагаченню музичних форм, а й втіленню найсміливіших оригінальних індивідуальних рішень, створенню нових авторських підходів до виконавчої виразності, знаходженню власної унікальної манери виконання. У цьому контексті національні музичні традиції виступають ключовим чинником у процесі формування унікальної композиторської мови, що поєднує глибинні культурні корені з новітніми тенденціями світової музики. Пошук нової

ідентичності через переосмислення та оновлення національних музичних традицій – є важливим завданням сучасних композиторів, що сприяє збереженню та розвитку національних культур в умовах глобальних процесів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть: монографія. Київ, 2013. С. 223-230.
2. Грица С. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України. *Трансмисія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки*. Київ, Тернопіль: Астон, 2002. С. 7-32.
2. Снігирьова Л. М. Фольклор у формуванні національної ідентичності. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2018. Vol. 43, Issue: 150. С. 53-55.

Жаворонков Марк,

аспірант Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв.

Науковий керівник: доцент кафедри психології та гуманітарних дисциплін Навчально-наукового інституту практичної культурології та артменеджменту Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, доцент, член Національної спілки художників України Жанна Денисюк.

РОЛЬ ВИДОВИЩНИХ ПРАКТИК ІЛЮЗІОНІЗМУ В АСПЕКТІ ГЛОБАЛЬНИХ КУЛЬТУРОМИСТЕЦЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОСТІ

В епоху візуально-цифрової глобалізації, видовищна культура розкривається як інтерактивно-концептуальний продукт масового споживання, що формує нові способи комунікації суспільства, утворюючи вимір багат шарового обміну інформацією, в рамках творчості, ідей, вираження

думок та поглядів, естетичних смаків й вподобань. Таким чином видовищна культура стає інструментом впливу на свідомість соціуму, дозволяючи як індивідам, так і цілим групам заявляти про свою ідентичність, формувати суспільні настрої, та активно брати участь у культурному діалозі генеруючи як локальні так і міжкультурні тенденції [7].

В свою чергу у розрізі утворення гіперреалістичних світів в межах відео-цифрових інструментів, медіа, Інтернет мережі, підкріпленими швидким технологічним прогресом людства, сценічно-мистецька діяльність переживає досить чутливі трансформаційні процеси, намагаючись адаптуватися до умов новітнього соціокультурного простору, де сучасні культурні наративи, цінності, інтереси й уподобання, є досить короткочасними, часто змінюваними трендами, змушуючи видовищні практики перебувати у постійному пошуку нових форм вираження підлаштовуючись під реалії сьогодення [5].

Згідно з цим, постає питання у актуальності переважної кількості театралізовано-естрадних, циркових дисциплін, у їх окремої здатності до інтеграції в новітні культуро-соціальні контексти, цифрові медіаплатформи, залишаючись затребуваним, й популярним культуро-продуктом, який підкреслює переконання та пріоритети сучасної особистості, генеруючи надскладні візуально-ідейні меседжі, що відповідають аудиторним очікуванням виключно крізь художньо-творчу діяльність [6].

Здебільшого, перформативне мистецтво, в наш час розглядається як галузь креативно-економічного поля, стаючи невід'ємною частиною соціально-економічної стратегії більшості держав світу, сприяючи розвитку культурних й туристичних індустрій, урбанізації, а також інвестицій у місцеву інфраструктуру, й бізнес, розвиток креативних кластерів, освітні ініціативи, зміцнюючи культуро-соціальний ландшафт країни [8]. У такий спосіб видовищно-сценічний матеріал у вигляді різноманітних художніх етюдів, візуально-творчих актів, а також цілих концертно-виставкових шоу показів, оцінюється в межах послуг, товарів й сервісу розважально-дозвіллевих потреб суспільства, який водночас повинен відповідати новітнім тенденціям

соціокультурного виміру, стаючи універсальним інструментом комунікації й візуально-дигітальних технологій, який поєднує у собі культурні, технологічні, емоційні аспекти, створюючи ціннісні орієнтири інтерактивного діалогу між творчістю й публікою сприяючи духовно-інтелектуальному розвитку цивілізації [4].

Відповідно до чого, слід акцентувати на сценічно-театралізованому мистецтві ілюзійності, як на унікальному феномені видовищної культури, що спроможний адаптуватися до умов сучасності, зберігаючи свою естетично-стильову сутність, в той же час синтезуючись у різноманітні інноваційні технологічні й культурні арт задуми, входячи до одного з найактуальніших форм видовищного мистецтва, котре є вартісним в суспільстві нашого часу, стаючи невід'ємним елементом індустрії розваг та шоу-бізнесу, відповідаючи запитам, вимогам, поглядам, й потребам споживача [11].

У даному випадку, мистецтво ілюзійності – це видовищно-режисована пластично-візуальна дисципліна, перформативні акти якої спроможні існувати як в цирковому так і в естрадному просторі, доповнюючи атмосферу концертного показу, надаючи виставі особливого відтінку казковості, феєричності та фантазії в образі містично-міфічного дійства [9]. Одночасно зазначене мистецтво спроможне існувати і у формі візуально-інтерактивної комунікації, інтегруючись у медіа-цифрову сферу за допомогою сучасних технологій, таким чином генеруючи візуально-розважальний контент в якості трансляцій, відео-шоу блогу, та інших телевізійних, Інтернет проектів [10].

При цьому, розвиток мистецтва ілюзійності в рамках концертно-сценічної діяльності, розкривається як багатофункціональна форма художнього вираження, поєднуючись з елементами музики, танцю, сценографії, акторської майстерності, а також інших естрадних та циркових дисциплін, створюючи всебічний продукт масового споживання, що дозволяє виявленому мистецтву прогресувати і в межах окремої, незалежної вистави, адаптуючись до новітніх соціокультурних реалій, задовольняючи аудиторні очікування [2].

В результаті чого, мистецтво ілюзійонізму гармонійно співіснує з різноманітними культурними, соціальними й креативними індустріями сприяючи прогресу міждисциплінарних культуро-мистецьких взаємодій, збагачуючи їх новими естетичними концептами, що дозволяє створювати свіжі культуро-соціальні ініціативи, та механізми масового споживання, зокрема через івент-менеджмент, організацію різноманітних видовищних заходів, корпоративних вечірок, фестивалів, циркових та естрадних вистав, кіно й телебачення, додаючи додаткову цінність до брендів мистецького продукту, посилюючи взаємодію з аудиторією, генеруючи нові формати культурних подій в межах розваг та проведення дозвілля [3].

Відтак, візуально-сценічні практики ілюзійонізму є перспективною галуззю мистецтва, котра демонструє високий потенціал специфічно-перформативної діяльності в умовах соціокультурних викликів сьогодення [1].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко, С. М., Герасименко, К. М. Аналіз тенденцій розвитку ринку розваг та відпочинку. *Інфраструктура ринку*. 2020. Вип. 48. С. 94-98.
2. Жаворонков, М. М. Витоки феномену ілюзійонізму в синкретичних формах культури. *Культура і сучасність*. 2022. Вип. 2. С. 60-65.
3. Жаворонков, М. М. Мистецтво ілюзійонізму в контексті сучасних тенденцій розвитку креативних індустрій України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 32-37.
4. Засядьвовк, О. А. Культурологічний феномен масового івенту. *Культура і сучасність*. 2023. Вип. 1. С. 29-34.
5. Логвінова, О. О. Концепція театралізації як прояв видовищної культури. *Культура і сучасність*. 2014. Вип.2. С. 49-53.
6. Львова, І. С. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. *АРТ-платФОРМА*. 2021. Вип. 1(3). С. 85-106.
7. Станіславська, К. Мистецьке, художнє, візуальне, видовищне: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. Науковий

- вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. 2023. Вип. 32. С. 118-123.
8. Хлистун, О. Діяльність шоумена як професія, мистецтво і покликання. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво*. 2021. Вип. 4(2). С. 132-141.
 9. Backe, H. J. *Disappearing Acts: Stage Magic and the Illusion of the Body*. *Comparative Critical Studies*. 2013. Issue. 10. P. 91-105.
 10. Butler, A. *Making Magic Modern: Nineteenth-Century Adaptations*. *Pomegranate*. 2004. Issue 2. P.212-223.
 11. Crandall, E. K., Brown R. H., McMahon J. *Magicians of the twenty-first century: Enchantment, domination, and the politics of work in Silicon Valley*. *Theory & Event*. 2021. Issue. 24(3). P. 841-873.

Золотун Богдан,

*студент II курсу магістратури
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.*

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
доктор мистецтвознавства, професор Юлія Романенкова.

КОНКУРС «ЄВРОБАЧЕННЯ» ЯК СКЛАДОВА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ II ПОЛ. XX-ПОЧ. XXI СТОЛІТТЯ

Найвідоміший музичний конкурс народився в 1950-х роках з місією об'єднати нації по всій Європі силою музики. Створений швейцарським письменником і директором Європейської мовної спілки Марселем Безансоном, пісенний конкурс «Євробачення» вперше вийшов в ефір у 1956 р.

Натхненником для його створення став фестиваль у Сан-Ремо (Італія). Конкурс пісні «Євробачення» став невід'ємною частиною європейської музичної культури XX ст. Його вплив виходить далеко за межі самого музичного змагання, формуючи смаки, тенденції та навіть політичні наративи.

Заснований після Другої світової війни, конкурс спочатку мав на меті об'єднати європейські країни методами спільної культурної події. У повоєнний період, коли Європа була розділена ідеологічно та географічно, «Євробачення» стало платформою для культурного обміну та діалогу. Ранні роки конкурсу демонстрували переважно традиційні європейські музичні стилі, що відображало прагнення до єдності [1].

Протягом десятиліть «Євробачення» відображало еволюцію європейської популярної музики. У перші роки у конкурсі переважали класичні та народні мелодії. Симфонічні оркестри, сольні вокалісти з академічною манерою співу та мелодії, що спиралися на традиційні європейські мотиви, були нормою. Це відображало складності повоєнного періоду, прагнення до стабільності та спільних культурних коренів. У цей час ще не було яскраво вираженого впливу рок-н-ролу, який лише починав свій шлях до світового панування.

З розвитком популярної музики «Євробачення» також зазнало трансформації. 1970-ті рр. принесли хвилю диско-музики, з її ритмічними мелодіями та яскравими аранжуваннями. 1980-ті рр. стали епохою поп-музики з синтезаторами, електронними ефектами та більш енергійними мелодіями. У цей час з'явилися прогресивніші експерименти з різними жанрами та стилями.

У 1990-і та 2000-і рр. домінували співіснували напрями поп-музики. З'явилися нові стилі: поп-рок, денс-поп, R&B та ін. «Євробачення» стало платформою для демонстрації різноманіття поп-музики, що відображало глобалізацію та взаємопроникнення музичних культур. У цей час посилювався акцент на сценічній постановці та візуальному оформленні номерів.

Сучасне «Євробачення» характеризується ще більшою різноманітністю стилів. Поп-музика залишається домінуючим жанром, але до неї додаються елементи електронної музики, фолку, хіп-хопу та інших сучасних напрямків. Глобалізація музичної індустрії значно вплинула на конкурс, створюючи мікс різних культурних впливів. Сьогодні на «Євробаченні» можна почути як традиційні мелодії, так і ультрасучасні треки, що відображає глобальний характер музичної культури [4].

Конкурс прагнув до об'єднання, але він став і платформою для демонстрації національної ідентичності. Кожна країна-учасниця представляла свою унікальну музичну культуру, мову та естетику. Це створювало вражаюче різноманіття стилів, мов та сценічних постановок, що робило «Євробачення» унікальним культурним феноменом.

У світі, що стає все більш глобалізованим, питання національної ідентичності та культурного різноманіття набувають особливої актуальності. З одного боку, ми спостерігаємо зростання глобальних культурних потоків, що сприяють уніфікації та поширенню певних стандартів. З іншого боку, існує сильний потяг до збереження та відродження унікальних національних культур та традицій [3].

Національна ідентичність та культурне різноманіття не є взаємовиключними поняттями. Навпаки, вони можуть існувати та розвиватися паралельно, взаємодоповнюючи один одного. Багато національних ідентичностей формуються на основі культурного різноманіття, включаючи різні регіональні, етнічні та релігійні групи. Збереження та розвиток культурного різноманіття може зміцнювати національну ідентичність, роблячи її більш багатогранною та інклюзивною [2].

«Євробачення» не було позбавлене політичного контексту. Холодна війна, розпад СРСР, розширення Європейського Союзу – всі ці події знайшли своє відображення у конкурсі. Перемоги та участі певних країн часто інтерпретувалися через політичну призму, що підкреслює його вплив далеко за межами музики [3].

«Євробачення» стало трампліном для багатьох відомих європейських музикантів та композиторів. Перемога у конкурсі часто відкривала двері до міжнародної кар'єри та широкого визнання. Це сприяло розвитку європейської музичної індустрії та сформувало кар'єри багатьох талановитих виконавців.

Отже, конкурс «Євробачення» – це більше, ніж просто музичне змагання. Це унікальний культурний феномен, що відображає еволюцію європейської музики, національної ідентичності та політичного контексту ХХ ст. Його вплив

на формування європейської музичної культури є значним та продовжує відчуватися й сьогодні. «Євробачення» залишається важливим елементом європейської культурної спадщини, що об'єднує та розважає мільйони людей по всьому континенту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Про Євробачення. URL: <https://eurovision.ua/pro-uevrobachennya/> (дата звернення: 28.10.2024).
2. Шевчук, С. Національно-культурна ідентичність у глобалізованому світі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2017. № 18. С. 58-60.
3. Güvendik, E. Music in Political Culture: the Eurovision Song Contest. *Etnomüzikoloji Dergisi Ethnomusicology Journal*. 2020. No. 1. P. 97-99.
4. Jaszoltowski, S. How the Eurovision Song Contest Reflects Europe's Cultural Diversity. URL: <https://www.boell.de/en/2024/04/16/how-eurovision-song-contest-reflects-europes-cultur> (date of access: 28.10.2024).
5. The History of Eurovision. URL: <https://www.twinkl.co.th/teaching-wiki/the-history-of-eurovision> (date of access: 29.10.2024).

Зосім Ольга,

професор кафедри музичного мистецтва

Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

доктор мистецтвознавства, професор

ДЖАЗОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ:

СВІТОВИЙ ДОСВІД

Серед трендів світової музичної практики ХХ – ХХІ століть – мистецькі проекти, де виконавці поєднують барокову та джазову музику, що мають багато споріднених рис, серед яких провідною є вагома роль імпровізації. В історії

музичного мистецтва джаз і барокова музика уперше виступили у синтезі у 1950-х роках, виокремивши такий стильовий напрям як бароко-джаз. Серед його представників назвемо американський джазовий колектив «The Modern Jazz Quartet», який часто експериментував із бароковою музикою. Серед численних його альбомів варто назвати «Blues On Bach» (1974), який включає дев'ять композицій, де п'ять непарних (№ 1, 3, 5, 7, 9) є джазовими версіями бахівської музики, а чотири парних (№ 2, 4, 6, 8), що мають назви «Blues in B Flat», «Blues in A Minor», «Blues in C Minor», «Blues in H (B)», є блюзовими п'єсами, тональності яких обрано відповідно до прізвища великого німецького композитора (BACH).

Традиція звернення джазових виконавців до барокової музики, розпочата у середині ХХ століття, триває й до сьогодні. У ХХІ столітті ми спостерігаємо протилежний рух – від бароко до джазу, коли представники т. зв. історично інформованого виконавства звертаються до джазового мистецтва, а саме включають до своїх барокових альбомів та імпрез музику в джазовому стилі, запрошуючи до своїх проєктів відомих джазменів.

Бароково-джазові проєкти кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття інтерпретують як вокальні, так і інструментальні музичні твори, охоплюючи і ранньобарокову, і пізньобарокову музику, а також найширший спектр стильових відгалужень джазу. Попри розмаїття підходів у поєднанні музики бароко й джазу, можна помітити близькість підходів при інтерпретації барокової музики у таких проєктах, виділивши три основних: 1) долучення до барокового твору джазових фрагментів; 2) доповнення джазової композиції невеликими уривками музики доби бароко; 3) рівновага джазового та барокового компонентів твору без очевидного пріоритету.

Розглянемо два цікавих бароково-джазових проєкти, що репрезентують два його різновиди, де перший є прикладом звернення джазових музикантів до музики бароко, другий – виконавців старовинної музики до джазу.

У багатому творчому доробку відомого американського джазового кларнетиста Едді Деніелса (Eddie Daniels), який виконує не лише джазову, а й

класичну музику, виділимо альбом «The Five Seasons» (1995), де музикант запропонував слухачам власну інтерпретацію одного з найпопулярніших творів генія італійського бароко Антоніо Вівальді – цикл із чотирьох тричастинних концертів «Пори року» [1]. Окрім власних інтерпретацій усіх концертів вівальдівського циклу, які разом становлять дванадцять композицій, реліз завершується тринадцятою, що дала назву всьому альбому – «The Five Seasons», яка була написана у співавторстві з аргентинським композитором Хорхе Каландреллі (Jorge Calandrelli).

Е. Деніелс в інтерпретаціях демонструє різні підходи до музики А. Вівальді. Низка частин концертів італійського композитора майже ідентична оригіналу (третья частина концерту «Весна», другі частини концертів «Літо», «Осінь» та «Зима»), змінюється лише аранжування: до струнної групи додається кларнет, який звучить у сольних епізодах. Проте більшість композицій альбому «The Five Seasons» поєднують музику А. Вівальді із джазовою, при цьому барокова частина треку має певну пріоритетність, адже саме вівальдівська музика найчастіше розпочинає й завершує композицію, а час її звучання є найдовшим. Окрім музичних композицій із очевидною пріоритетністю барокової музики, Е. Деніелс пропонує інші варіанти поєднання бароко і джазу. Наприклад, у першій частині концерту «Осінь», яка в інтерпретації музиканта є однією з найдовших в альбомі (8'14"), базовою є джазова стилістика, а час звучання музики А. Вівальді є доволі коротким. Окрім того, низка композицій, в тому числі авторська заключна «The Five Seasons», апелюють до європейського авангарду, передусім неокласичного стилю, яке доповнює барокове й джазове звучання альбому.

Взаємодія музики бароко і джазу в альбомі «The Five Seasons» відбувається у різний спосіб: найчастіше Е. Деніелс чітко відмежовує барокові й джазові фрагменти, звертаючись до принципу колажу, і такий композиційний підхід ніби імітує перемикування хвиль радіоприймача людиною, яка намагається слухати дві музичні програми, що транслюються в той самий час, постійно

змінюючи радіохвилю. Однак нерідким є викладення вівальдівських музичних тем у джазовому стилі, які завдяки цьому набувають нового, свіжого звучання.

Альбом Е. Деніелса «The Five Seasons» вийшов напрочуд органічним, оскільки музикант зумів передати як красу барокової музики у її чистоті, так і запропонувати новий погляд на неї крізь призму музичного досвіду ХХ століття.

Не менш цікавим і креативним є альбом «Music For A While» [2], записаний у 2014 році колективом «L'Arpeggiata», який керує чудова виконавиця барокової музики, австрійська теорбистка та арфістка Крістіна Плюхар (Christina Pluhar). Вона запропонувала слухачам оригінальну інтерпретацію музики англійського композитора доби бароко Генрі Перселла, здійснену у колаборації із джазовими музикантами. При багатьох відмінностях її інтерпретації від Е. Деніелса, у їх підходах ми бачимо багато спільного. Так, композиції «In Vain the Am'rous Flute», «O Solitude», «Hark! How the Songsters of the Grove», «O Let Me Ever, Ever Weep» є чисто бароковими, в яких відсутні будь-які джазові нашарування. Однак більшість творів альбому «Music For A While» поєднують музику Г. Перселла із джазом. Найчастіше початок композицій відповідає бароковому оригіналу, але далі відбувається стильовий синтез, при цьому пріоритетності може набувати як барокова стилістика, так і джазова, а часто бароковий і джазовий компоненти представлені рівномірно. Однак є й винятки з цього засадничого композиційного принципу: наприклад, твір «Wondrous Machine» є скоріше джазовим за стилістикою, ніж бароковим за рахунок аранжування, оскільки його мелодія в цілому зберігає оригінальні контури. Також сучасну лінію в альбомі репрезентує популярні пісня «Hallelujah» канадського співака й композитора Леонарда Коена (Leonard Cohen), аранжування якої позбавлено будь-яких барокових алюзій. На відміну від Е. Деніелса, в альбомі «Music For A While» відсутній колажний принцип поєднання барокового та джазового компонентів, обидва музичні шари активно взаємодіють вертикально і горизонтально, доповнюючи один одного.

Реліз «Music For A While» мав неабиякий резонанс у музичному світі, і у 2019 році виходить його рімейк з однойменною назвою у вигляді театральної-хореографічної постановки з розвиненим сюжетом, для якої було вирішено не обмежуватися лише музикою Г. Перселла, а долучити й інші твори композиторів доби бароко.

Альбоми «The Five Seasons» і «Music For A While», в яких органічно поєднано барокову музику й джаз, є надзвичайно показовими для сучасної музичної культури, адже репрезентують кросоверні тенденції музичного мистецтва, яке не обмежується чистим академізмом або чистими естрадними напрямками, інтерпретуючи їх не як окремі музичні пласти, що ніколи не перетинаються, а як музичну часово-просторову єдність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Eddie Daniels. Five Seasons. URL: <https://music.apple.com/us/album/the-five-seasons/1564548790> (date of access: 15.09.2024).
2. Music for a While. Christina Pluhar & L'Arpeggiata. URL: <https://music.apple.com/us/album/music-for-a-while-improvisations-on-purcell/818797900> (date of access: 15.09.2024).

*Іванова-Гололобова Дар'я,
старший викладач кафедри мистецтва театру ляльок
факультету театрального мистецтва Київського національного
університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого,
кандидат мистецтвознавства.*

ПОСТАНОВКА «ВЕРТЕП» ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК 1990 РОКУ ЯК АКТ РЕВАЛОРИЗАЦІЇ ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПУ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Вистава «Вертеп» Івано-Франківського обласного театру ляльок 1990 року сьогодні є незаслужено забутою сторінкою історії українського професійного

лялькарства. Разом з тим ця постановка є однією з небагатьох повноцінних реконструкцій традиційних вертепних дійств часів радянського культурного закріпачення. Сумно визнавати, але в Україні, на батьківщині вертепу, за часів советської окупації цей істинно національний вид театру ляльок з'явився на професійній сцені мізерно мало, із колосальною хронологічною відстанню: 1923 р. (Межигірський вертеп), 1975 р. (Щегловський вертеп) та 1990 р. (постановки в Івано-Франківську і Тернополі). Табу на вертеп це один з численних злочинів радянської пропагандистської машини проти спадщини українського театру.

Вертепна постановка Івано-Франківського обласного театру ляльок була остаточною спробою українських лялькарів повернути легітимність вертепу на професійній сцені і, таким чином, наздогнати змарнований час. Необхідно наголосити, що вже наприкінці 1980-х років керівництво Івано-Франківського театру ляльок в особі директора Зіновія Борецького, підтриманого колективом, визначило репертуарну політику як «повернення до скарбів національної культури» [1].

Для реалізації цього художнього завдання театр звертається до «творчості галицької письменниці і поетеси Марійки Підгірянки» [1]. З-посеред солідного літературного доробку видатної української освітянки було обрано дві п'єси – «Вертеп» та «В чужому пір'ї», що склали своєрідний диптих на Станіславській ляльковій сцені. Тим паче, що поєднані вони були не лише драматургічно, але й художньо – над сценічним вирішенням працював один тандем митців: режисер Олександр Інюточкін та художник Микола Данько.

Варто додати, що у такий спосіб лялькарі виконали ще одну важливу історичну місію у справі боротьби за національну культурну приналежність і самоідентифікацію. Звернення до драматургічної спадщини Марійки Підгірянки дало вагомі підстави присвоїти її ім'я Івано-Франківському театру ляльок і нарешті прибрати з фасаду, афіш, документації, а найголовніше – зі свідомості Станіславських лялькарів та глядачів тінь «піонера-героя» Павліка Морозова.

Над літературною обробкою п'єси «Вертеп» працював сам режисер Олександр Інюточкін, з максимальною повагою і точністю зберігаючи оригінальний віршований текст. Попри стереотипне сприйняття вертепу як галасливого народного дійства із традиційним жартівливим водінням кози, команда постановників та виконавців створила глибоко ліричну виставу. Питому частку текстів складала галицькі й гуцульські колядки, які доти не виконувалися на професійній сцені, а у постановці «Вертеп» отримали переосмислене звучання. Також важливим елементом музично-шумового оформлення стало використання «плачів та голосінь» [3; с. 4] свого часу відомих в Прикарпатському регіоні та за часів панування совєтів витіснених і призабутих жанрів фольклору. Над музичним матеріалом вистави працювала викладачка Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського Людмила Дейчаківська. Плачі та голосіння виконувала провідна акторка театру Ольга Цеглінська.

Художник вистави Микола Данько дотримався канонів побудови вертепної сценографії, зберігши архітектуру двоповерхової скрині. Щоправда, її розміри були збільшені – адже дзеркало професійної сцени значно більше за майданчики, де зазвичай грався вертеп (нашвидку облаштовані поверхні столів, скринь тощо).

Традиційним залишився й візуальний образ вистави, оскільки кубічний силует вертепної скрині нагадував хату. Крім того, художник використав декоративні мотиви локальної культури – дерев'яне різьблення як оздоблення гуцульського помешкання із характерними стріхами та рельєфним орнаментом. У художньому оформленні другого поверху вертепної скрині спостерігаємо певну стилізацію. Трон царя Ірода – несправедливого узурпатора та диктатора – привертає увагу оздобами барокових пишнот: оксамитовою фактурою бордового букле, багатю бахромою на імітації текстильних шпалер, прикрашених симетричним позолоченим патерном. Можливо, це була своєрідна «пасхалка» художника, його спосіб висміювання помпезних урочистих інтер'єрів неодмінно кумачевого кольору, характерних для

партійних бонз. Дуже вже збігався образ царя Ірода з образами радянських можновладців.

Оформлення нижнього поверху вертепної скрині відмінне від горішнього характером і технікою виконання панорамної картини. Зазвичай, перший поверх вертепу, так званий фольклорний, асоціюється з побутом українського села. Натомість художник Микола Данько замість примітивної лубочної малюнки з тином та глечиком на ньому поміщає тут, можливо вперше за історію існування вертепу, пасторальну тиху українську ніч. Вона виконана у стилістиці, що дуже нагадує живопис українського митця Архипа Куїнджі, – йдеться, зосібна, про його роботу «Місячна ніч на Дніпрі».

Інакшою стилістикою та сенсовим наповненням відрізняється художнє рішення основи вертепної скрині (простір *нид* нижнім поверхом). Доти історія українського театру ляльок не знала настільки ретельно проробленого оздоблення згаданого елемента сценографії. Насамперед ми тут бачимо абрис трьох химерних створінь, що нагадують риб, – така собі алюзія на трьох китів, які тримають на собі земний світ. Для постановників «Вертепу» це був важливий ключовий символ, своєрідний меседж, що свідчив про повернення до витоків, до традиційних опор і міцних канонів традицій української культури.

Беззаперечною творчою та без перебільшень історичною перемогою Івано-Франківського театру ляльок можна вважати оцінку постановки «Вертеп» глядачами і фахівцями як «нешароварний підхід до прочитання українського фольклору» [3]. Українська публіка була насправду втомлена стандартизованими концертами, вечорами, виставами у стилі «гопашного театру – з горілкою та шароварами» [4].

Зважаючи на викладене вище, можна стверджувати, що команда Івано-Франківського театру ляльок, навіть за часів радянської культурної окупації (хоч і йдеться про останній рік її передсмертних політичних конвульсій) здійснила справжній акт реваншування, ревалоризації вертепної традиції. Вистава «Вертеп» повертала цьому історико-культурному артефакту і культурному явищу цінність, втрачену через советський колоніалізм з його

пропагандистською нищівною машиною. Івано-франківські митці виконали дві необхідні умови для визнання вистави як історичного факту ревалоризації лялькового вертепу: «відновлення фізичного стану об'єкта», відтворивши архітектуру вертепної сценографії та структуру вертепного дійства, й відновлення його «цінності у свідомості українського соціуму» [5].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афіша вистави «У чужому пір'ю» (лірична казка за п'єсою Марійки Підгірянки). Архів Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок імені Марійки Підгірянки. URL: <https://ifteatr.org.ua/repertuar/u-chuzhому-pirji/> (дата звернення: 21.11.2024)
2. Інтерв'ю з Олександром Інюточкіним: записала Дар'я Іванова-Гололобова (Зум-сесія), 24 січня 2024 р.
3. Кукуруза Н. Ляльковий «Вертеп» на Волині. *Галичина*. 1993. С. 4.
4. Мокрик, Р. Бунт проти імперії: українські шістдесятники. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023. 416 с.
5. Музеєзнавство: словник базових термінів. Київ: Фенікс; Національний військово-історичний музей України, 2013. 152 с.

Карлінська Яніна,

в. о. декана факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СВІДОМОСТІ ОСОБИСТОСТІ

Сценічне мистецтво є потужним інструментом для формування свідомості, емоційного інтелекту та моральних орієнтирів особистості. Його специфіка полягає у впливі на глядача через переживання миттєвого контакту з дією на сцені, що сприяє глибшому емоційному відгуку. У процесі навчання сценічному мистецтву здобувачі освіти занурюються у різні образи, що

дозволяє їм досліджувати людські емоції та мотиви й формувати більш глибоке усвідомлення себе та навколишнього світу.

Сценічне мистецтво дозволяє студентам досліджувати психологічні аспекти людської поведінки через ідентифікацію з персонажами. Роль, яку виконує актор, стає простором для розвитку емоційного інтелекту та критичного осмислення власних переживань. Згідно з дослідженням Сьюзан Беннетт, «актори не лише переймають поведінкові та емоційні риси персонажів, але й інтегрують цей досвід у власний емоційний світ» [2]. Це допомагає їм краще розуміти інших людей і приймати більш обґрунтовані рішення в реальному житті.

Виконання ролей на сцені розвиває емпатію, оскільки актори змушені сприймати події з точки зору своїх персонажів. Ця здатність до співпереживання є необхідною як для акторів, так і для всіх, хто прагне повною мірою зрозуміти оточуючих.

Естетичний досвід сценічного мистецтва має важливе значення для формування етичної свідомості. П'єси, які торкаються соціальних або моральних тем, можуть викликати в аудиторії глибокі роздуми і навіть змінити їхні переконання. Для здобувачів освіти це означає не тільки технічне опанування ролі, але й розвиток моральних цінностей.

Сценічне мистецтво стимулює розвиток креативності, що сприяє самоусвідомленню. Пошук нових засобів вираження допомагає студентам досліджувати свої можливості та формувати особистісну ідентичність. Креативність в акторстві є процесом особистісного дослідження, що дозволяє людям розуміти свої слабкі й сильні сторони.

Сценічне мистецтво є важливим інструментом формування свідомості особистості, оскільки воно стимулює розвиток емоційного інтелекту, емпатії, етичного осмислення і креативного мислення. Через глибоке занурення в роль і взаємодію з глядачами, студенти мають змогу розвивати свої емоційні та інтелектуальні навички. Навчання сценічному мистецтву формує не тільки

професійні якості, але й збагачує особистість, допомагаючи їй краще розуміти себе та свій світ.

Мистецькі дисципліни не лише допомагають здобувачам освіти розвивати свої фізичні та інтелектуальні здібності, але й сприяють їхньому духовному та емоційному зростанню.

Хореографія – це унікальний вид мистецтва, що використовує тіло як головний інструмент вираження. Через танець студенти мають змогу пізнати свої емоції, які важко висловити вербально, а також зрозуміти своє місце в соціумі. Хореографія дозволяє здобувачам освіти поєднати фізичне та емоційне, створюючи нові способи взаємодії з реальністю. Танець стає інструментом для дослідження внутрішнього світу, що дозволяє студентам розвивати свідомість, орієнтовану на креативне мислення та самоусвідомлення.

Сценічне мистецтво та акторська майстерність відіграють важливу роль у формуванні емпатії та здатності до рефлексії. Емоції в мистецтві дозволяють нам вивчати нашу моральну природу, створюючи простір для співпереживання і саморефлексії. Виконання ролей на сцені дає студентам можливість глибше зрозуміти людські емоції, моральні дилеми та соціальні конфлікти. Акторська гра вимагає від них не тільки розуміння персонажа, але й критичного осмислення контексту, в якому цей персонаж існує.

Режисура – це складний процес, що включає не тільки створення художнього образу, але й управління колективною творчістю. Режисери мають здатність бачити картину цілісно, об'єднуючи різні елементи для досягнення кінцевого художнього результату. Як зазначає Енн Богарт, «режисер – це стратег, який формує унікальний спосіб бачення світу через мистецькі засоби» [3]. Для студентів-режисерів це означає розвиток здатності до стратегічного мислення, вміння працювати з творчими командами та розуміння соціальних процесів через призму мистецтва.

Емоційний інтелект є важливою складовою як акторської, так і хореографічної майстерності. Студенти навчаються розпізнавати, контролювати та виражати свої емоції, що є критичним не лише для успіху в

мистецькій діяльності, але й для особистісного розвитку. На думку Деніела Гоулмана, «емоційний інтелект дозволяє людям ефективно взаємодіяти з іншими, розуміючи їхні емоції і вмюючи передавати свої» [1]. Через мистецтво студенти набувають навичок розуміння і контролю емоцій, що підвищує їхню здатність до співпраці і креативного мислення.

Через мистецькі форми студенти можуть порушувати важливі соціальні й політичні теми, що спонукає їх до критичного осмислення світу навколо. Це особливо важливо в контексті сучасних соціальних рухів, де мистецтво стає засобом активізму і впливу на громадську думку. Мистецтво може змінити спосіб, у який суспільство бачить себе, і відкрити нові можливості для соціальної трансформації.

Мистецькі дисципліни мають величезний вплив на формування свідомості особистості, вони розвивають емоційний інтелект, критичне мислення, здатність до самоусвідомлення та соціальну відповідальність. Мистецтво є потужним засобом, що дозволяє нам краще зрозуміти себе і світ навколо. Навчаючи студентів цих дисциплін, ми допомагаємо їм розвивати не тільки професійні навички, але й створювати глибше розуміння своєї ролі в суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Маккі Е., Боярис Р., Гоулман Д. Емоційний інтелект лідера. Київ: Наш формат, 2019. 288 с.
2. Bennett S. Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception. London; New York: Routledge, 1997. 248 p.
3. Bogart A. A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre. London; New York: Routledge, 2001. 168 p.

Коваленко Наталія,

*старший викладач кафедри музично-теоретичних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.*

РОЗВИТОК ОСОБИСТІСНОГО ПОТЕНЦІАЛУ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ: КЛЮЧ ДО УСПІХУ

У сучасному світі швидкі зміни в технологіях, економіці та соціокультурному середовищі ставлять перед людьми нові виклики, вимагаючи від них постійного самовдосконалення та адаптації. У цьому контексті успіх і професійні досягнення визначаються не лише рівнем знань, але й здатністю до навчання та розвитку особистісного потенціалу. Сьогодні успішним і затребуваним є лише той, хто вміє вчитися, хто навчився адаптуватися та гнучко змінюватися, хто усвідомив, що успіх тримається не на самому знанні, а на здатності його добути та застосовувати, тобто на високому особистісному потенціалі.

Особистісний потенціал – це комплексність внутрішніх ресурсів та якостей особистості, які визначають її здатність до досягнення цілей та успішного функціонування в різних сферах життя. Серед ключових складових особистісного потенціалу можна виділити такі аспекти, як інтелектуальні здібності, емоційний інтелект, креативність, адаптивність, мотивація та соціальні навички.

Навчання в широкому розумінні – це процес, що включає не лише формальну освіту, але й постійне самовдосконалення, набуття нових знань та навичок у продовж усього життя. Зазначимо, що люди, які мають високий особистісний потенціал, активно залучаються до процесу навчання, завжди прагнуть розвивати свої здібності та вдосконалювати свої навички.

У сучасній педагогічній теорії та практиці велика увага приділяється концепції фасилітації як ефективному методу полегшення процесу навчання та творчому розвитку студентів. У цьому контексті фасилітація розглядається як підхід, що спрямований на створення сприятливих умов для самостійного вивчення, розвитку критичного мислення та творчих здібностей студентів.

Однією з відомих цитат про фасилітацію є вислів, наведений у книжці «The skilled facilitations fieldbook»(Польова книга кваліфікованих фасилітаторів) американського психолога, який був одним з фундаторів у дослідженні процесів групової роботи та фасилітації, Роджера Шварца (Roger Schwartz): «Фасилітація полягає в тому, щоб зробити легким те, що здається неможливим» [3].

Поняття фасилітації походить від латинського слова "facilitas", що означає легкість або зручність. У педагогіці та психології фасилітація використовується для позначення процесу, за допомогою якого викладач чи фасилітатор створює умови для активної участі студентів у власному навчанні та розвитку [1].

Фасилітація передбачає зміну ролі викладача з авторитарного посередника на партнера, який має підтримувати, спонукати і сприяти самостійному мисленню студентів. Він створює атмосферу взаємодії та відкритості, у якій студенти можуть висловлювати свої ідеї та думки, а також активно досліджувати навчальний матеріал.

Дослідження виявляють, що застосування фасилітації веде до зростання мотивації студентів, покращення їхніх академічних результатів та розвитку навичок самоорганізації. Студенти, які визнають фасилітацію, демонструють більшу зацікавленість до навчання та активніше залучаються до процесу опанування нового матеріалу.

Педагогічна фасилітація вимагає високого рівня вмінь як у процесі навчання, так і в особистості викладача. Він повинен майстерно вміти формувати свої взаємини зі студентами та будувати особливий стиль комунікації. Викладачі, які використовують фасилітацію, не лише стимулюють студентів до самостійного навчання, а й самі навчаються разом із ними.

Основою фасилітації є гуманістичний критерій до навчання, яке передбачає глибоке довір'я до потенціалу кожної особистості та стимулює її до саморозвитку. Тобто. працюючи в рамках фасилітаційного підходу, викладач майстерно керує та спрямовує освітній процес, використовуючи можливості освітнього середовища. Зазначимо, що фасилітація не лише змінює освітне

середовище, але і корінне перетворює його. Саме через фасилітацію середовище стає сприятливою умовою для досягнення успіху.

Викладач поглинає в численні нові завдання та виявляє дефіцит у деяких навичках, адаптуючись до фасилітаційного підходу. Одним із викликів сьогодення стає довіра студентів до викладача. Педагог, якому можуть довіряти студенти, повинен прагнути створення сприятливого і підтримуючого навчального середовища [2].

Дослідження показують, що емпатія, довіра та відкритість є ключовими складовими успішної педагогічної практики. Уміння сприймати і розуміти почуття, думки та потреби студентів дозволяє педагогу підтримувати емоційне підґрунтя студентів і створювати відчуття безпеки, відкритості та взаєморозуміння у відносинах між викладачем та студентами.

Довіра та відкритість є основою для будування здорових взаємин у колективі. Відкрита взаємодія між викладачем і студентами сприяє ефективному обміну ідеями та підтримці в навчальному процесі, забезпечує рівні умов для всіх студентів, уникнення упереджень та адекватне вирішення конфліктних ситуацій. Справедливий викладач викликає довіру у студентів і підтримує їхню віру в справедливість системи. Більш того – педагог, який прагне до справедливості і розвитку кожного студента, виявляє зацікавленість у благополуччі та особистісному зростанні кожного індивіда.

Доброта і чесність виступають як важливі показники щирості серця в педагогічній практиці. Викладач, який щиро пропонує свою підтримку та співпрацю, викликає довіру у студентів, що сприяє їхньому успіху. Спроможність бути собою, демонструвати свою власну особистість і цінності без штучності чи прикрас є стрижнем стосунків між викладачем і студентами. Усі ці аспекти формують основу для довірчих відносин між викладачем і студентами, які мають бути вирішальними для розвитку особистості та досягнення успіху в навчанні. На наш погляд, опановуючи музичне мистецтво на рівні бакалаврату, кожен здобувач повинен дбати про рівень духовної та культурної відповідності.

Сучасне суспільство характеризується нестабільністю і невизначеністю, що вимагає від людей високого рівня адаптивності та гнучкості. Особистості з високим рівнем власного потенціалу володіють здатністю швидко адаптуватися до нових умов, шукаючи творчі рішення проблем та використовуючи можливості змін для свого розвитку. Викладач, який навчає студентів мистецтву, музиці, співу, повинен формувати духовну потребу здобувачів, особливо піклуючись за генофонд нації та інтелектуальний рівень суспільства майбутнього.

Таким чином, фасилітація в педагогіці є важливим інструментом для стимулювання навчального процесу та розвитку студентів. Цей підхід сприяє створенню активного середовища для самостійного опанування і вирішення проблем навчання та розвитку критичного мислення, що відповідає вимогам сучасного освітнього середовища. Успіх у сучасному світі обумовлений не лише наявністю знань, але й здатністю до навчання, адаптації та розвитку особистісного потенціалу. Ті, хто усвідомлюють цю необхідність, мають усі шанси досягти значних успіхів у різних сферах життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сучасний вимір психології та педагогіки: Зб. тез наук. робіт учасників міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 22-23 травня 2020 року). Львів: ГО «Львівська педагогічна спільнота», 2020. 200 с.
2. Що таке фасилітація і як вона може допомогти вчителю. URL: [https:// nus.org.ua/articles/shho-take-fasylytatsiya-i-yak-vona-mozhe-dopomogty-vchytelyu-v-klasi/](https://nus.org.ua/articles/shho-take-fasylytatsiya-i-yak-vona-mozhe-dopomogty-vchytelyu-v-klasi/) (дата звернення: 15.09.2024).
3. Faculty Profile: Roger Schwarz. URL: [https:// www.american.edu/spa/faculty/rms.cfm](https://www.american.edu/spa/faculty/rms.cfm) (дата звернення: 23.08.2024).

Козут Віктор,

студент IV курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис Шариков.

ВАЖЛИВІСТЬ ЕМОЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ У СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Важливість емоційної виразності у сучасній хореографії є таким же фундаментом танцю як і складна техніка рухів – модерн танцю, джаз танцю, контемпорарі данс або театралізованої балетної вистави, перформанса чи шоу програми.

Емоції в сучасній хореографії – це не просто доповнення, а фундамент, на якому будується весь танець. Вони надають рухам глибини, роблять їх живими та щирими. Танцювальний рух без емоцій – це лише механічна послідовність рухів, позбавлена душі [2, с. 155].

Як емоції впливають на кожен аспект сучасного танцю:

– музичність: емоції допомагають танцівнику глибше відчувати музику і передати її настрій. кожна нота, кожен ритм викликає в танцівнику певні емоції, які він перетворює в рух.

– простір: емоції визначають, як танцівник використовує простір. радість може розширювати рухи, а смуток – змушувати їх звужитися.

– час: темп, ритм і тривалість рухів також залежать від емоцій. швидкі, різкі рухи можуть виражати злість, а повільні, плавні – спокій.

– динаміка: напруження, розслаблення, сила, м'якість – всі ці якості руху визначаються емоціями.

– форма: емоції впливають на форму рухів, роблячи їх округлими, гострими, хвилястими тощо.

Емоції як код танцю

Кожен танець має свій емоційний код. Класичний балет, сучасний танець, народні танці – всі вони виражають різні емоції. Але навіть у межах одного стилю танцювальні інтерпретації можуть бути дуже різними завдяки індивідуальності кожного танцівника.

Розвиток емоційної виразності

Щоб розвинути свою емоційну виразність, танцівник може використовувати різні методи:

- вивчення психології: розуміння своїх і чужих емоцій допомагає більш точно передавати їх у танці.
- робота з актором: акторські вправи допомагають розвинути уяву, емпатію та вміння перевтілюватися.
- вивчення різних видів мистецтва: музика, живопис, література – всі ці види мистецтва допомагають збагатити емоційний світ танцівника.
- ведення танцювального щоденника: записуючи свої відчуття після тренувань, танцівник краще розуміє, як емоції впливають на його рухи [4, с. 156-162].

Емоції і глядач

Емоційна виразність дозволяє танцювальним виставам торкатися сердець глядачів. Коли ми бачимо на сцені справжні почуття, ми співпереживаємо, радіємо і сумуємо разом з танцівниками.

Отже, емоції в сучасній хореографії – це семіотичний аспект чи мова, яку розуміють всі. У танці вони стають ще більш виразними і досягають найглибших шарів нашої душі. Розвиваючи свою емоційну виразність, танцівник не тільки збагачує свій власний внутрішній світ, але й дарує незабутні враження глядачам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рехвіашвілі, А. Ю. Мистецтво балетмейстера: навч. посіб. Київ: КНУКіМ, 2008. 199 с.
2. Чепалов, О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ століття: монографія. Харків: Харківська державна академія культури, 2007. 344 с.

3. Шариков, Д. І. Contemporary dance в балетмейстерському мистецтві: навч. посіб. Київ: Кафедра театрального мистецтва; Київський міжнародний. ун-т, 2010. 173 с.
4. Шариков, Д. І. Концептуальна модель неокласичного балетного театру початку ХХІ століття/ Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія практика. Серія «Мистецтвознавство». Дрогобич: ДДПУ імені Івана Франка, 2016. № 1. С. 156-162.

*Коник Дмитро,
викладач І кафедри акторського мистецтва та режисури драми
факультету театрального мистецтва
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого.*

ТВОРЧА ПРАКТИКА ПРОФЕСІЙНОГО ТРЕНІНГУ ПІСЛЯ УСПІШНОГО ЗАВЕРШЕННЯ НАВЧАННЯ

Нам потрібно визнати одну просту формулу: якщо митець не рухається вперед, тоді він рухається назад. Якщо актор не розвиває свої навички і не розширює свої акторські знання та можливості, а лише експлуатує все те, що він вже знає і вміє, то ми можемо стверджувати, що такий актор не рухається вперед. А прочитавши ще раз формулу, ми маємо визнати, що, в даному випадку, акторський психофізичний організм не зберігає статус-кво, а рухається назад, тобто, деградує в своєму творчому началі. Проблематикою мистецької освіти опікувалися теоретики, практики та викладачі сценічного мистецтва, такі як О. І. Безгін [1], О. Ю. Успенська [3], І. В. Іващенко [4], Ю. О. Старостін [5], І. В. Кузнецова [2].

Саме акторський тренінг, різновидів якого, можливостей якого та способів проведення якого незчисленна кількість (як і кількість областей акторської техніки та природи, на розвиток яких тренінг здатен націлювати свою точну

дію) є рушійною силою розвитку актора. Адже акторський тренаж спонукає до найголовнішого – творчості.

Творчість актора передбачає його живу дію, його живе мислення, його живі реакції і парадоксальні, нелогічні, живі акторські рішення. Творчість актора передбачає зустріч з невідомим і неосвоєним. Або ж з відомим і освоєним, але з позиції першовідкривача (це можна ще назвати як «свідоме незнання про вже відоме»). Адже акторське знання гри може призвести до штампування цього самого знання, а значить до відсутності творчості в роботі актора. Мова йде не про практичні, теоретичні, інтуїтивні знання, знання здобуті актором шляхом включення у творчий процес або ж шляхом спостереження за творчим процесом, тобто не про знання зі знаком «плюс», а про знання зі знаком «мінус» (знання, що дають актору відчуття освоєння професії).

Ми знаємо, що не в багатьох театрах введені акторські тренажі як систематичне явище, або ж, хоча б, як явище хаотично і при нагоді виникаюче. У тих театрах, що мають при собі акторські студії, акторський тренаж існує більше як спосіб ознайомлення своїх нових акторів зі стилістичними особливостями та художніми цінностями даних театрів. Тож таку практику не можна назвати компенсуючою недостатність тренажу. Не часто режисери вистав організують акторські тренінги, навіть не для всієї трупи, а хоча б для того колективу, що занятий в одній виставі. Здебільше актори вистави не проводять спільний тренінг ні перед репетиціями, ні після виходу вистави в репертуар.

У київських театрах є художні керівники, що, зіштовхнувшись з проблемою застою акторської творчості у трупі, ввели тренаж з майстерності актора як обов'язкову складову роботи театру. Адже якісний тренінг ставить актора у стресову ситуацію, вибравшись з якої, актор може лише підключивши усю свою здатність сприймати, реагувати, мислити та діяти тут і зараз.

У сьогоденних реаліях театру (в яких актор недоотримує тренінгу з акторської майстерності) для тих, хто відчуває професійний застій у своїй

творчій діяльності, певним виходом має індивідуальний тренаж, якість якого залежить від рівня освоєння знань про розвиток акторської психо-техніки, здобутих актором в університеті. Актор здатен самостійно застосувати його, наприклад, при роботі над конкретним матеріалом, розвиваючи своє мислення та фантазію, роблячи свої акторські приноси, якщо це дозволяє спосіб репетиції даної вистави і режисер.

Тут ми підходимо до наступного середовища де професійний актор міг би підтримувати свою творчу форму, освоювати нові методи, зіштовхуватися з новими завданнями або ж зі старими, але з новим, іншим входом у його рішення. Назвемо це середовище «акторськими курсами». Кількість варіантів для вибору на перший погляд здається величезною. Їхня кількість росте із року в рік, а значить попит на них є. Однак варто уточнити, що не всі ці гуртки, студії, воркшопи, майстер-класи, лабораторії, школи, агентства, вебінари, тренінги, інтенсиви і тому подібні курси (які є переважно далеко не дешевими) розраховані на професійних акторів і створені професійними людьми. Оскільки більшість акторів кіно і телебачення не здобувають профільну освіту в театральних вишах, єдиним місцем, де вони можуть щось дізнатись про акторську базу, і є подібні курси. Тож, більшість з них розраховані саме на аматорів, акторів-початківців та людей, які ще не визначилися зі своєю професією і тільки знайомляться з акторством. Рівень викладання на подібних курсах, скоріш за все, не буде задовольняти потреби актора-випускника профільного вишу, тим паче, що і самі викладачі там бувають без належної освіти та достатнього професійного досвіду.

Якщо ж говорити про принципово нову філософію акторського тренажу, то таке явище зустріти у нашому театральному просторі важко. Але можливо. Як правило, люди, що викладають новий для нашої творчої території акторський тренінг, почерпнули додаткові знання за кордоном, синтезували їх з нашим професійним словником і діляться досвідом. Такі курси можуть бути найбільш цікаві для професійних акторів і, в більшості випадків (на відміну від короткострокових майстер-класів для аматорів), вони розраховані на більш

тривале навчання, що є ознакою наявності серйозних цілей та дорослого предмету для діалогу, для якого потрібен час та практика.

Здається, що в Україні в системі мистецької освіти пагубний вплив Болонської системи є, а корисного немає. Мається на увазі зменшення кількості годин викладання профільних предметів за стандартами нової системи і не виконання пункту цієї ж системи про забезпечення в країні можливості навчання протягом усього життя.

Тож, заходи з підвищення кваліфікації професіоналів-практиків освітньою системою не передбачені. І у випадку, якщо в театрі не організовано акторських тренінгів, то єдиним місцем для розвитку свого тренажного інструментарію у акторів залишається відвідування подібних курсів, які, навіть при наявності компетентних викладачів, все одно будуть йти у відриві від вистав та ролей, що актори мають в роботі. А справжній тренаж має бути предметний, прив'язаний до конкретної цілі, яку варто досягти в роботі. Він має вирішувати конкретні проблеми, що виникають у репетиції чи виставі і тут же перевірятися безпосередньо на ділі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безгін О. І. Фахові особливості театральної освіти: монографія. Київ: Освіта України, 2013. 291 с.
2. Безгін О. І., Кузнецова І. В., Успенська О. Ю. Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви і смисли: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2019. 208 с.
3. Безгін О. І., Успенська О. Ю. Особливості акторської освіти у вітчизняному мистецько-освітньому процесі. *Культурологічна думка*. № 23. С. 129-142.
4. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Провідні методики професійного акторського тренінгу: емоційний аспект. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 93-100.
5. Старостін Ю. Акторський тренінг: його зміст та основа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2016. Вип. 19. С. 201-204.

Коновалов Микита,

аспірант Київського столичного університету

імені Бориса Грінченка.

Науковий керівник: професор кафедри музикознавства та музичної освіти

факультету музичного мистецтва і хореографії

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,

доктор мистецтвознавства, доцент Олександр Опанасюк.

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АЛЬБОМ «WHAT'S GOING ON» МАРВІНА ГЕЯ: ОСОБЛИВОСТІ БУДОВИ ЦИКЛУ

«What's going on» – одинадцятий студійний альбом американського соул-співака Марвіна Гея (Marvin Gaye), який вийшов у 1971 році [5]. «What's going on» є концептуальним альбомом, оскільки усі його композиції утворюють цикл, поєднаний змістовно та музично, а низка пісень пов'язані між собою, переходячи одна в іншу.

В альбомі оповідь йде від імені ветерана війни у В'єтнамі, який повертається на батьківщину, щоб стати свідком ненависті, страждань і несправедливості. Інтроективна лірика М. Гея розкриває теми зловживання наркоманії, бідності та війни у В'єтнамі. Оригінальний альбом складається із 9 композицій: «What's Going On», «What's Happening Brother», «Flyin' High (In the Friendly Sky)», «Save the Children», «God Is Love», «Mercy Mercy Me (The Ecology)», «Right On», «Wholy Holy», «Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)», які вибудовують особистісний наратив ліричного героя циклу.

Перша композиція «What's Going On» є ліричною та легкою за звучанням. Ця пісня оповідає про війну у В'єтнамі. Зараз цей твір визнано класикою, але в той час лейбл *Motown* не був задоволений матеріалом. Продюсери не думали, що їхня аудиторія хоче почути про війну, наркотики, політику та расові проблеми. Приспів є більш відвертим і відсилає до поточних подій, повторюючи фразу, що стала назвою назву пісні («what's going on»/«що відбувається»), щоб висловити свою розгубленість від ненависті, яку ліричний

герой оповіді спостерігає у своєму оточенні [1]. Твір також розкриває тему любові до людей та гуманізму.

Пісня «What's Happening Brother» у музичному плані подібна до першої композиції. Вона продовжує тему війни у В'єтнамі, стаючи теж саме питання – «що відбувається?», яке відсилає нас до першого твору та назви альбому.

Композиція «Flyin' High (In the Friendly Sky)» присвячена темі боротьби із залежністю від наркотиків, що відкриває нову тему альбому, присвячену соціальним проблемам. Та незважаючи на таку «темну» тему, музика зберігає свою легкість та ліричність, що властиво жанру соул.

Одним із найбільш вражаючих стилістичних елементів альбому «What's Going On» є те, як М. Гей кілька разів накладав власний голос, щоб додати додатковий емоційний вимір до матеріалу. Яскравим прикладом цього прийому в альбомі є композиція «Save The Children» – несамовіта балада, в якій музикант використовує подвійне накладання вокалу, щоб донести свою думку до слухача. Пісня набуває епічного розмаху завдяки стильному аранжуванню Девіда Ван Де Пітта (David Van De Pitte), яке починається зі звучання хору без слів, підкріпленого низькими струнними, потім додає наполегливе звучання перкусії та проникливий звук валторни, доки не досягає кульмінації, яка відзначена шквалом джазових барабанних партій і саксофонних рифів. Тема пісні продовжує тему любові, але вже до дітей, що відсилає нас до першої пісні – «What's Going On» [2].

Пісня «God Is Love» – найкоротша композиція в альбомі. У музичному плані вона близька до попередніх композицій. Вона оповідає про любов до Бога, закликаючи нас любити один одного. Цей трек відсилає нас до жанру госпелу.

Композиція «Mercy Mercy Me (The Ecology)», що також виходила як окремий сингл, відзначався багатьма критиками. У часописі «Record World» зазначено, що пісня «не може бути більш досконалою» та констатує, що М. Гей «розвинув унікальний стиль» [3]. «Cash Box» описав пісню як баладу, що бадьорить, як і «What's Going On» [4]. Рішення М. Гея включити «Mercy Mercy Me» до платівки «What's Going On» було сміливим рішенням, оскільки альбом

вже змістовно відійшов від попередніх хітів, що виходили на лейблі *Motown*, і був цілісним концептуальним твором, який підіймав питання війни, бідності та расизму. Композиція «*Mercy Mercy Me*» ідеально вписалася в цю структуру. Пісня є шедевром і свідченням сили музики, яка надихає на зміни. Протягом десятиліть після свого випуску «*Mercy Mercy Me*» залишається ніжним нагадуванням про нагальну потребу вирішення екологічних проблем. Теми пісні про забруднення навколишнього середовища, зміну клімату та екологічне спустошення нині є актуальними, ніж будь-коли, а заклик М. Гей до дії так само невідкладний, як і в 1971 році [6].

Пісня «*Right On*» прославляє любов, єдність і силу емпатії у світі, розділеному соціальними та економічними відмінностями. Пісня заохочує слухачів любити, піклуватися одне про одного та разом вирішувати соціальні проблеми, що відсилає нас до теми пісні «*God Is Love*». Через душевний і піднесений текст пісня передає послання надії, співчуття та трансформаційного потенціалу любові. Повторюваний рефрен пісні «*Right on*» служить закликком до єдності та солідарності. М. Гей закликає слухачів поширювати любов, долати ненависть і прагнути миру, що також відсилає до композицій «*What's going on*» та «*What's Happening Brother*».

Композиція «*Wholy Holy*» починається з того ж місця, що і закінчується «*Right On*». Ця пісня – це продовження тематики любові до Бога, та як і «*God Is Love*», а тому її також можна визначити як госпел. У тексті пісні згадується Бог, Ісус, любов, спасіння, віра.

Пісня «*Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)*» була випущена як третій і фінальний сингл, а також стала кульмінаційною композицією альбому. Вона була створена в стилі м'якого фанку, остання хвилина пісні (і платівки) є повтором музичної теми «*What's Going On*», першої пісні альбому, тим самим музично циклюючи весь альбом. Характерний ритм барабану бонго та басова лінія ніби відтворюють биття серця, а звучання струнних візуалізує звуки міста. Композиція є скоріше інструментальною, її тема – це привернення уваги до

проблем, які розчаровують американців, а особливо афроамериканців. Тематично ця пісня збігається з композицією «Flyin' High (In the Friendly Sky)».

Отже, альбом «What's going on» М. Гея є концептуальним, його композиції утворюють цілісний нарратив, підіймаючи актуальні теми війни, людяності, любові, соціальних проблем, релігії. Композиції відзначені спільною атмосферою, а також тематичними арками та безперервністю музичного розвитку. Центральними та смислоутворюючими композиціями є «What's Going On», «Mercy Mercy Me (The Ecology)», «Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)», вони цементують альбом у змістовному та музичному плані.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Countryman M. J. «What's Goin' On?» University of Michigan. AMCULT. URL: <https://www.coursehero.com/file/57132229/Marvin-Gaye-Whats-Going-On-analysisdocx/> (date of access: 14.10.2024).
2. Guarisco D. A. Save The Children. All Music. URL: <https://www.allmusic.com/song/save-the-children-mt0057163571> (date of access: 14.10.2024).
4. Marvin Gaye. «Mercy Mercy Me (the Ecology)» (Jobete, BMI). *Record World*. 1971. P. 1.
5. Marvin Gaye. «Mercy Mercy Me (the Ecology)» (Jobete, BMI-Gaye). *Cash Box*. 1971. P. 14.
6. Marvin Gaye. «What's Goin' On?». URL: https://youtu.be/ApthDWoPMFQ&list=PLc60gkdW0bcFbUwumMvBpxVrFbkeRzoPf&index=1&ab_channel=MarvinGaye-Topic (date of access: 14.10.2024).
7. Tyler, A. Marvin Gaye's «Mercy Mercy Me (The Ecology)» Backstory. *On Stage Magazine*. URL: <https://onstagemagazine.com/marvin-gayes-mercy-mercy-me-the-ecology-backstory/> (date of access: 14.10.2024).

Костенко Артем,

студент II курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

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

ТЕАТР АБСУРДУ В ЕСТЕТИЦІ МЕТАМОДЕРНІЗМУ:

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Театр абсурду, що виник у середині ХХ століття, став важливою складовою драматургії, яка відображала абсурдність і хаос людського існування після Другої світової війни. Основні драматурги жанру, такі як Семюел Беккет та Ежен Іонеско, через абсурдний сюжет, нелінійну композицію та алогічні діалоги зобразили світ, де раціональність і сенс втратили своє значення. Екзистенційна криза та пошук сенсу життя стали центральними темами цього театру [4, с. 13]. Сучасний метамодернізм, що виник як реакція на постмодернізм, пропонує інший погляд на абсурд. Ця сучасна інтерпретація класичних п'єс театру абсурду, на нашу думку, потребує більш глибокого розгляду. Тому доцільно детальніше дослідити основні принципи театру абсурду та їх сучасне відображення в естетиці метамодернізму на прикладі актуальних сценічних постановках.

Театр абсурду виник у контексті екзистенціалізму та світоглядної кризи середини ХХ століття, коли людство пережило війну і втратило віру в прогрес. Головною ідеєю жанру стало відображення розриву між прагненням людини до сенсу та абсурдністю існування.

Драматургія театру абсурду, включаючи п'єси Беккета, Іонеско, Жене, Пінтера, зображувала ситуації, у яких герої безуспішно намагаються знайти сенс, використовуючи алогічність, випадковість і повторюваність як засоби відтворення безглуздя буття. Відзначимо приклад сучасної постановки Беккетової п'єси «Чекаючи на Годо» у Театрі Олд Вік (2021, Лондон), де режисер Меттью Уоркос акцентує увагу на пошуках сенсу в порожнечі. Вистава

передає відчуття глибокої ізоляції, але залишає глядачеві простір для власних роздумів про значення очікування та безвихідь.

Таким чином, постмодернізм розширив підхід театру абсурду, додаючи елементи іронії, гри зі смислом та відсутність наративної центрації. Театр у постмодернізмі став частково самоіронічним, часто підриваючи власний сенс, надаючи глядачам відчуття абсолютної відносності.

Абсурдистський театр у постмодерністському контексті розглядає сенс як мінливий, відмовляється від глибокої емоційної залученості глядача, створюючи бар'єр між сценою та аудиторією через іронію та фрагментарність. Прикладом є постановка «Голомоза співачка» (2020) у Théâtre de la Ville, Париж, де п'єса Іонеско отримала додатковий акцент на сучасному житті. Постановка переносить глядача у світ буденності, де розмова між героями підкреслює марність сенсу у тривіальних речах, але надає їм при цьому нову актуальність.

Метамодернізм, як нова естетична течія ХХІ століття, повертає щирість і глибину в театр абсурду, не відкидаючи при цьому постмодерністську іронію. Це коливання між щирістю і скепсисом дозволяє персонажам сприймати абсурд не тільки як безвихідь, але і як простір для пошуку сенсу.

Герої метамодерністського театру абсурду активно намагаються знайти сенс, навіть якщо цей сенс є недосяжним або ілюзорним. Такий підхід дозволяє розглядати абсурд як важливий елемент особистісного пошуку, створюючи нову естетичну напругу, в якій абсурд поєднується з надією [3, с. 4]. Прикладом є вистава «Misty» (2018) Арінзэ Кене, де через поєднання іронії та глибоких особистих роздумів головного героя драматург знаходить сенс у житті сучасного міста. Постановка поєднує елементи поезії та театру абсурду, створюючи особливий простір для щирих пошуків навіть у хаотичному та абсурдному світі.

Метамодернізм поєднує іронію з емоційною залученістю, створюючи простір, де абсурд стає водночас комічним і трагічним. Метамодерністський театр намагається встановити емоційний зв'язок з аудиторією, навіть в

абсурдних ситуаціях. Глядач стає активним учасником процесу, співпереживає героям у їхньому пошуку сенсу [2, с. 17]. Часто виходить за рамки традиційної сценічної вистави, залучаючи глядача як активного учасника подій. Це може відбуватися через прямі звернення акторів до аудиторії або через інтерактивні елементи, що порушують «четверту стіну» і дозволяють глядачеві бути частиною театрального дійства.

Театр може поєднувати різні стилі, такі як комедія і трагедія, іронія і щирість, що дозволяє показати багатогранність людського досвіду в абсурдному світі. Наприклад, у постановці Беккетової п'єси «Кінець гри» (2022) в Національному театрі Лондона, режисер Річард Джонс використовує мінімалістичні декорації та складні діалоги, створюючи атмосферу одночасно безнадії та глибокого співчуття до героїв, що перегукується з метамодерністським коливанням між іронією та щирістю.

Таким чином, метамодерністський театр абсурду експериментує з часом і простором, часто порушуючи їх логічний хід і сприйняття. Простір на сцені може бути одночасно обмеженим і символічно нескінченним, що відображає метафоричну природу світу, в якому живуть персонажі. Час також може бути нелінійним або циклічним, що нагадує про безкінечний пошук сенсу [1, с. 7]. Метамодерністська динаміка театру абсурду не просто відображає порожнечу, а зосереджує увагу на складному поєднанні іронії з надією, залучаючи глядача до активного переживання та рефлексії.

Такий театр пропонує новий підхід до розуміння абсурдності людського існування, де абсурд стає не тільки констатацією хаосу, а й простором для пошуку. Поєднання іронії з емоційною щирістю та надією, трагічного з комічним дозволяє глядачеві глибше проникнути в природу абсурду, залучаючи його до філософських роздумів та емоційних переживань. Таким чином, метамодерністський театр абсурду, попри свою візуальну та змістовну складність, створює умови для багаторівневого діалогу, де абсурдність буття стає відправною точкою не для зневіри, а для нових естетичних і філософських відкриттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Метамодернізм як культурологічна концепція. URL: <http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/221039> (дата звернення: 28.10.2024).
2. Метамодернізм як мистецький напрям. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/> (дата звернення: 28.10.2024).
3. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/download> (дата звернення: 28.10.2024).
4. Принцип абсурдного в дискурсі абсурду. URL: <https://www.instr-ukr.lviv.ua/files/paradygma/210-224-mv.pdf> (дата звернення: 28.10.2024).

Краснікова Євгенія,

студентка II курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доктор педагогічних наук, професор Людмила Мова.

ЕЛЕМЕНТИ ТАНЦЮВАЛЬНО-РУХОВОЇ ТЕРАПІЇ У ПІДГОТОВЦІ ТАНЦІВНИКА ХХІ СТОЛІТТЯ

Дана робота присвячена розгляду особливостей використання елементів танцювально-рухової терапії (ТРТ) у роботі зі студентами-хореографами. Теза розкриває питання впливу ТРТ, як методу психотерапії, для відновлення психологічного, фізичного і емоційного стану людини. Окрім, цього розглянуто зміни, що відбуваються з танцівником, який відчуває на собі вплив ТРТ.

Танцювально-рухова терапія використовує танець (рух) з метою самоусвідомлення, самоприйняття, саморозкриття, самовираження особистості, розвитку власної рефлексії. Рух транслює внутрішній стан і надає

доступ до мудрості тіла, а далі до віднайдення гармонійного поєднання тілесності та свідомості [1, с. 130].

Принципом цього методу є те, що тіло і розум взаємопов'язані, тому рухи тіла можуть позитивно впливати на психіку. Це може допомогти при депресії, тривожності, стресі, а також при реабілітації після травм.

«Переваги» танцювально-рухової терапії можемо назвати наступні:

1. Дозволяє зняти стрес і тривогу, виразити стримувані емоції через рухи тіла і зняти напругу.

2. Розвиває самосвідомість та формує адекватну самооцінку, з'являється можливість краще розуміти себе, цінувати та звертати увагу на власні почуття та потреби.

3. Також формуються та структуруються стратегії соціальної взаємодії, як екологічної і продуктивної форми спілкування.

4. Емоційне вираження – через рух можна виразити те, що важко висловити словами або проговорити в розмові.

5. Не вимагається спеціальних навичок – кожен може взяти участь, незалежно від фізичної підготовки чи віку.

Завдяки освоєнню базових елементів ТРТ людина усвідомлює і приймає образ «фізичного Я», тіньові сторони особистості, вміє вільно самовиражатися, працювати із страхами, будує кордони особистісного простору, здійснює якісну комунікацію [1, с. 135].

У більшості випадках танцювально-рухова терапія може здатися легкою, адже це природний спосіб вираження емоцій через рухи. Однак ця легкість залежить від індивідуальних цілей кожного, хто приходить до терапії. Наприклад, ті хто просто хоче зняти стрес, терапія може бути веселою та релаксуючою. Але для людей, які працюють з глибшими травмами або фізичними обмеженнями, вона може потребувати більше зусиль і концентрації. Після занять може відчуватися втома, як фізична так і емоційна.

Танцювально-рухова терапія має певні особливості, а саме:

– під час роботи у учасників може виникати емоційний дискомфорт, оскільки люди можуть відчувати складнощі відкрито висловлювати свої емоції та почуття, які вони тривалий час не враховували або не усвідомлювали;

– під час роботи у учасників може виникати відчуття сором'язливості або незручності, людям, які звикли контролювати власні рухи, а також людям з низькою самооцінкою, може бути складно розслабитися і рухатися перед іншими; люди, які мають комплекс щодо своєї зовнішності або тіла, також можуть відчувати дискомфорт;

– зазвичай характерними є труднощі у розумінні учасниками власних почуттів, і може знадобитися час, щоб пригадати або навчитись, як розпізнавати і розуміти свої почуття через активований рух, через розширення «лексичного матеріалу» тіла;

– під час сесій ТРТ зміни стану учасників є поступовим процесом, де прогрес залежить від готовності людини до змін, дозвіл діяти без оцінки та очікувань.

Танцювально-рухова терапія вимагає усвідомлену мотивацію до змін, бажання працювати над собою, як і інші види терапії. Для якісної та результативної роботи головним є готовність і відкритість.

Танцювально-рухова терапії особливо може бути корисною у роботі зі студентами, що навчаються на спеціальності «Хореографія». Завдяки заняттям з ТРТ з'являється можливість краще розуміти власне тіло і механізм виконання руху. Звідки він починається і де має своє закінчення, як у просторі так у тілі. Також виконання може стати більш легким у фізичному аспекті або виглядати більш природнім, адже змінюється підхід до його виконання. Зникає зайвий тонус, який заважає і блокує певний потенціал руху. Танцівник починає працювати усвідомлено, слідкує за реакціями тіла, прислухається до внутрішніх відчуттів. Саме тому з'являються нові якості танцю, форми і можливості особистісного прояву через рух.

Необхідно зазначити, що спершу така робота буде викликати втому, що була спричинена не великим фізичним навантаженням, а постійною роботою

мозку і високою концентрацією (незвичним фокусом уваги на власному тілі). Але отримані знання від ТРТ можна надалі застосовувати у різних видах танцю. Піклуватися про суглоби, м'язи, тіло загалом. Витривалість танцівника буде зростати, адже робота ставатиме більш вираженою і не витратиться зайвий ресурс.

Ще варто додати про емоційний стан танцівника, який також змінюється на краще. Розкривається більша впевненість у собі та своїх силах, усвідомлюються та опрацьовуються внутрішні бар'єри і затиски, що також впливають на виконання руху.

На сьогодні в Україні активно використовують ТРТ в реабілітації ветеранів війни, внутрішньо переміщених осіб, дітей, що пережили травматичний досвід, зі студентами та поступово у просторі бізнесу. Якісні зміни на рівні руху і свідомості дозволяють віднайти внутрішній баланс і спокій, стати більш проявленими і впевненими у власних виборах, творчо реалізовуватись на всіх рівнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мова Л. В. Танцювально-рухова терапія як засіб формування творчого потенціалу хореографів. Цифровий репозитарій Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. URI: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/38509> (дата звернення: 14.06.2024).

Кущенко Алла,

студентка II курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України

Тетяна Самая.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ПІСЕНЬ ІГОРЯ ПОКЛАДА ПРО ЖІНОЦТВО

Творчість композитора, народного артиста України, лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, Героя України Ігоря Дмитровича Поклада є унікальною сторінкою національної музичної історії ХХ-ХХІ століть.

Простежуючи процес інтерпретації ліричних пісень І. Д. Поклада на естраді, можемо стверджувати, що ці твори відносяться до синтетичного вокально-інструментального жанру, де домінує «образ-переживання». Це надає виконавиці можливості донести до глядацької аудиторії та відтворити вокально-акторськими засобами емоційно-психологічний стан ліричної героїні у різні моменти її життя. На рівні драматургійної структури ліричної пісні такі критерії визначають експресивну та оцінну одноплановість її як жанрової форми та подальшу художню модальність.

Історично так склалося, що лірична пісня не передбачає конфліктної ситуації, тому емоційний стан ліричної героїні має власні риси: задушевність, спокій, споглядальність, мрійливість, чутливість, схильність до висловлювання схвильованих переживань, роздумів, почуттів. Вибір сюжетів, композиційні та драматургічні закономірності пісень І. Д. Поклада, формування інтонаційного «ліричного словника» протягом багатьох десятиліть доводять своєрідність та неповторність індивідуального стилю маестро. Розглянемо кілька пісень славетного композитора.

Твір «Кохана» на слова поета Ігоря Бараха, створений у 1963 році. Першим виконавцем були такий відомий камерний співак, соліст Київської філармонії

ім. М. Лисенка Костянтин Огнєвий. У 1969 році інший виконавець Юрій Богатиков із цим твором взяв участь у міжнародному конкурсі-фестивалі естрадної пісні «Золотий Орфей» (Болгарія), де виборов другу премію. Цей факт вважається важливим мистецьким досягненням, адже українська естрадна пісня вперше отримала таку високу нагороду. Відомо, що польський вокально-інструментальний ансамбль «Лодзинські трубадури» також виконував цей шлягер польською мовою [2].

Пісня «Кохана» отримала свого часу таку шалену популярність, що зі зміною прикметника на «коханий» з подальшою адаптацією тексту на жіночу версію, її почали виконували й жінки. Серед таких співачок можна назвати Ліну Прохорову, Тамару Міансарову, Людмилу Невзгляд, Ані Лорак, дует «The Alibi Sisters» та ін.

У дослідженні А. Тимошенко пісні «Кохана» для нас є актуальною її думка про те, що: «Ритмічний рисунок пісні залишає виконавцю простір для вибору більш зручного чи більш відповідного власному стилю варіанта, що дозволяє йому повніше виявити свою художню індивідуальність і, разом з тим, допомагає досягти комфортної манери висловлення почуттів. Важливим чинником, який має впливати на виконання пісні, є її часова спрямованість в майбутнє, що має виявитися в більшій активності, піднесеному тонусі: тут відкритість лірики поєднується з загальним оптимістичним світосприйняттям» [3]. Все це чудово допомагає створити образ ліричної героїні.

Наступна пісня «Зелен клен» стала окрасою репертуару багатьох яскравих виконавців української естради, а саме ансамблю «Мрія», Лідії Михайленко, Оксани Пекун, Марини Одольської, Тіни Кароль, Тетяни Черненко, Ольги Ганіс, гурту «Ясен день» та ін.

Пісня «Зелен клен» створена І. Покладом та Ю. Рибчинським у фольклорній формі у напрямі естрадної музики. Зелен клен визначений ліричним героєм цього твору. Олюднений образ цього дерева має свої портретні особливості: «Немов чаклун він мені, дарує чари кожен день». Чаклун у даному

випадку є тим міфічним персонажем, який привносить у життя молодої дівчини віру у її потаємні сподівання. Образ клена як чаклуна, який «бере у полон у ночі дівочий сон» є узагальненням дівочих мрій про щасливе та красиве кохання.

Ліричною героїнею у пісні «Зелен клен» є образ Тополі, що яскраво характеризує українську фольклорну традицію. Поет Юрій Рибчинський використовує такі художні засоби, як народні метафори, які він творчо переосмислює для естетики естрадної пісні: «Ворожило сонце у гаях. І тепер тополя я твоя. На горі трава зелена. Я тополя біля клена. Наречена зоряна його». Поєднання фантастичного й реально-романтичного стає органічною основою сюжету цієї пісні. Образ дівчини-тополі інтерпретується поетом як символ нареченої, яка чекає на сватів: «Йдуть дощі. То зелен клен на сватів. Я вірю їх рушником. Зустрінеш ти». Але Тополя у образній уяві поета, це, перш за все, уособлення вірності української дівчини у почуттях любові та вірності: «Я дарую літу білий сніг. Бо тепер тополя я повік». То ж образ Тополі підпорядковується художній меті – збільшити емоційне напруження та смислову виразність твору на темі вічного кохання.

Мистецтвознавець О. Цехмістро сформував рекомендації щодо виконання твору «Зелен клен»: «Твір веселого, танцювального характеру (Con moto) з цікавим ритмо-гармонічним супроводом, який не дублює мелодію, а надає естрадно-джазового колориту пісні. Ю. Рибчинський, звертаючись до фольклорних витоків, цікаво співставляє поетично-алегоричні образи дівчини-тополі, нареченого-клену. Діапазон пісні (re^1-re^2), тобто зручний для виконання, але не дубльований акомпанемент з яскравою ритмікою, обігравання ладів ре-мінору, короткочасні тональні відхилення, квінтові стрибки – складають певні виконавські труднощі. Також досить жвавий темп потребує швидкої та чіткої вимови тексту» [4]. Маємо зауважити те, що в цих рекомендаціях простежуються загальні жанрово-синтезуючі тенденції, які є слухними для виконавців.

Не оминув І. Д. Поклад у своїй пісенній творчості і тему материнства. У «Пісні про матір» масштабно охоплено національно-культурну особливість

українського народу: повагу та любов до матері. В дослідженнях науковців В. Гусака та В. Купчика відзначено наступне: «У цілому вокальний багатоголосний солоспів “Пісня про матір” І. Поклада постає як приклад високохудожнього впровадження в жанр естрадної пісні високих морально-етичних якостей і вічних людських цінностей. Його провідна ідея – завдяки турботам матері, ми загартованими приходимо у світ. Трактування композитором вірша Б. Олійника «Мамо, вечір догоря...» та власне образу матері, який є центральним в інтимній ліриці поета-красномовця, вражає особливою одухотвореністю і молитовністю. Загалом драматургії розвиненого двочастинного циклу «Сива ластівка» властиві риси симфонізму і наскрізного розвитку. І. Поклад розширює рамки жанру естрадної пісні і створює унікальну багатоголосну вокально-ансамблеву ліричну поему. У жанрі академічної камерно-вокальної музики зосереджується весь художній мистецький потенціал авторського стилю композитора» [1].

Цю пісню виконували часто тріо бандуристок, Ніна та Антоніна Матвієнко, Міла Нітіч, Олег Жолтіков, Марта Качор та ін.

Невеличкий аналіз ліричних творів Ігоря Поклада про жіноцтво завершує пісня «Не питай мене», яку композитор написав у співпраці з М. Ткачем у 1977 році. Композиція увійшла до репертуару дуже багатьох співачок: Лілії Сандулеси, Ірини Шинкарук, Марії Стасюк, Анни Трінчер та ін.

Під час виконання твору необхідно враховувати те, що наскрізний розвиток пісні може бути досягнутим саме засобами виконавської інтерпретації. Драматургічні етапи експозиції, до яких обов'язково відносимо розвиток кульмінації та розв'язки виражаються через динамічні відтінки голосу, зміну темпів, різноманітний тип інтонування. У цьому творі є дуже важливим момент, коли «чуже слово – поетичне» необхідно впровадити у власний виконавський простір.

Невеличкий аналіз ліричних творів Ігоря Поклада про жіноцтво завершує пісня «Як я люблю тебе», написана у 1979 році на вірші Д. Луценка.

Цей твір у власному виконанні є монологом-зізнанням ліричної героїні до її коханого. Лірична героїня розмовляє з уявним коханим, де фрази та питання, звернені до обранця є близькими до емоційних вигуків. Звідси спостерігається підвищена роль сповідальних, а потім і питальних інтонацій. Мелодичний тип монолога-зізнання має своєрідні ознаки: характерність мелодії є мовленнєвою, застосовуються дисонуючі інтервали, що привносять слухове відчуття чекання й сподівання на відповідь коханого чоловіка, паузування є психологічним.

З середини ХХ століття й до сьогодні пісні Ігоря Поклада витримали випробування часом. Талант і майстерність самого композитора мають при цьому визначальне значення, в якому на головні місця виходять внутрішні якості його індивідуальності, де жіночий образ є частиною його широкого музично-соціального світогляду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гусак, В. А., Купчик, В. А. Музикознавчий аналіз величальної пісні матері композитора Ігоря Поклада на поезію Бориса Олійника «Сива ластівка». *Інноваційна педагогіка*. Вип. 56. Том 1. 2023. С. 170-178.
2. Кузик, В. Українська музична енциклопедія. Т. 5. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2018. 536 с.
3. Тимошенко А. Усвідомлення специфіки ліризму українських та французьких пісень як складова роботи зі студентами-вокалістами естрадної спеціалізації. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XIV. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 2018. С. 74-91.
4. Цехмістро О. В. Специфіка формування вокально-естрадних навичок у майбутнього вчителя музичного мистецтва. Харків, 2016. 120 с.

Лисенко Ірина,

фахівець з наукової роботи

відділу наукової роботи та редакційно-видавничої діяльності КМАЕЦМ.

ПРОСТІР БЕЗБАР'ЄРНОСТІ У СФЕРІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: КРОКИ ДОПОМОГИ ЛЮДЯМ З ПОРУШЕННЯМИ ЗОРУ

Здебільшого здоровій фізично людині складно зрозуміти стан людини з обмеженими можливостями, адекватно оцінити, наскільки їй може бути важко орієнтуватися у повсякденному житті, наскільки її соціальне життя відрізняється від середньостатистичного, тим більше досягнути усю ту міру тиску задач, які стоять перед такою людиною, весь той обсяг перешкод, які потрібно долати щодня, і випробувань, які очікують.

На жаль, навіть у цьому випадку ми оцінюємо. Ми схильні оцінювати і самі визначати, як нам поводитися з іншими, не такими, як ми, та, як не прикро, намагатися диктувати, як поводитися їм. Ідеться про нас – фізично здорових, та про нас – таких, що мають певні порушення стану здоров'я. Усі ми різні, та, поважати одне одного і допомагати у подоланні життєвих труднощів, набутті освіченості та здобутті освіти тим, хто цього потребує, міг би кожен. На даному етапі розвитку людства у світовій практиці надання рівних можливостей є такі зразки та робочі моделі, завдяки яким не тільки диктуються оновлені засади суспільної моралі, а й законодавчо закріплюються можливості людей з особливими освітніми потребами.

У цій статті розглядається проблематика можливостей здобуття вищої освіти у сфері мистецтва людьми з порушеннями функцій зору. Акцентується увага на засобах, за допомогою яких забезпечується реалізація освітніх можливостей людей з порушеннями зору та незрячих у сфері мистецької освіти.

Питання соціально-психологічної адаптації людей з порушеннями зору до навчання у закладах вищої освіти (далі – ЗВО) розкрила у своїй праці член ВГО «Асоціація тифлопедагогів України» Т. Гребенюк, створення умов для навчання студентів з глибокими порушеннями зору висвітлені у працях С. Федоренко, М. Федоренка, Г. Серпутько, електронних засобів комунікації,

мультимедіа – у дослідженнях О. Лозицького та В. Пасічника, А. Клименка, Я. Копитіної. Л. Мильченко дослідила технологічний прогрес у виготовленні книг шрифтом Брайля та сучасний стан видань, К. Лук'яненко дає деталізований опис різновидів та специфіки створення вистав з урахуванням сприйняття незрячих і слабозорих глядачів.

Люди з порушеннями зору та люди, які втратили зір, стикаються з труднощами у реалізації своїх прав, позбавлені багатьох можливостей реалізації права на одержання інформації, адже не мають можливості належним чином забезпечити себе потрібними інформаційними ресурсами, як от книгами, перекладеними шрифтом Брайля, аудіо літературою. У порівнянні з Європою або США у нашій країні видається мало літератури для незрячих: приблизно 5 – 6 книг шрифтом Брайля та близько 150 аудіо книг на рік. За кордоном кількість таких книг та аудіо-матеріалів є суттєво більшою, створено бібліотечні мережі та крупні фонотеки для незрячих [6].

Люди, які мають проблеми з зором, мають складнощі з професійним навчанням [6]. На думку Я. Топорівської сьогодні в Україні переважає більшість закладів вищої освіти не мають умов для інклюзивного навчання. Причиною того, що сучасний напрям мистецької освіти стикається з труднощами, є відсутність необхідних методичних розробок, неготовність викладачів до формування мистецьких здібностей у людей з обмеженими можливостями. Разом з цим, є приклади відомих зарубіжних артистів які завдяки отриманій музичній освіті змогли реалізувати себе у творчості та досягнути професійних висот. Авторка підкреслює, що не всі музиканти з фізичними обмеженнями стають виконавцями, частина присвячує себе як педагогічній роботі, так і організаторській діяльності [2].

У вітчизняних ЗВО навчання студентів з особливими потребами здійснюється у спеціальних, інтегрованих або інклюзивних групах. У кожній з моделей навчання пріоритетними напрямками є різноманітність і гнучкість навчальних траєкторій. Стаціонарна, заочна, дистанційна, екстернатна форми здобуття вищої освіти, сертифікаційні програми, курси – тобто, створення

широкого діапазону індивідуалізованих навчальних траєкторій, забезпечують умови для освоєння знань людьми з особливими потребами [1].

Особливу роль у підвищенні якості засвоєння знань студентами з порушеннями зору та удосконалення процесу навчання відіграють інформаційні технології з використанням мультимедіа, які набули популярності саме в інклюзивному навчанні [7]. Освітні можливості людей з порушеннями зору у сфері мистецької освіти у практичному аспекті забезпечуються та розширюються за допомогою використання в освітньому процесі навчального супроводу в аудіо форматі, шляхом використання шрифту Брайля, технології тифлокоментування та спеціалізованих методів роботи.

У рамках навчального процесу у сфері мистецької освіти вивчаються зразки творчого доробку вітчизняних і закордонних авторів. Якщо розглядати напрям сценічного мистецтва та дисципліни, пов'язані з набуттям загальних знань у сфері мистецтва, набуття знань і тренування навичок здійснюється, зокрема, шляхом використання певних видів театрального продукту.

Одним з видів інклюзивного театрального продукту є вистава з урахуванням сприйняття незрячих і слабозорих глядачів. Дослідниця К. Лук'яненко вказує, що на практиці використовуються такі типи за технічними або художніми прийомами, як вистава з аудіодискрипцією або тифлокоментуванням, вистава у темряві, вистава театру відчуттів. «На основі вивчення типів інклюзивних вистав встановлено, що кожна вистава має звертати увагу на конкретні форми нозології людей з інвалідністю» [8].

Інклюзивні проєкти націлені не тільки на людей з інвалідністю, а й загалом сприяють розвитку паритетного суспільства, зменшення дискримінаційних проявів, культурному й освітньому розвитку всі членів спільноти. Різні аспекти інклюзивного театру досліджували у своїх працях А. Колупаєва, О. Татарченко, О. Чеботарьова, А. Єваєва, В. Пономарьов, Б. Кетлінська, Н. Мелцер, М. Вюнше; розвиток і впровадження тифлокоментування у соціокультурні театральні процеси, зокрема, С. Ваньшин, А. Демчук [5].

Колись інвалідність розглядалася як суто медична проблема, особиста проблема кожної окремої людини, привід для благодійництва. Десять століть тому людей з інвалідністю частіше сприймали пацієнтами лікарень, особами, які повністю залежать від допомоги інших, потребують постійного догляду, звідси – надмірне співчуття або перебільшене возвеличення у ставленні до них. У наш час інвалідність прийнято сприймати у світлі результатів взаємодії між людьми, які мають суттєві порушення стану здоров'я і тими бар'єрами, що заважають їм брати повноцінну участь у житті суспільства, а саме: стереотипи та судження, інституційні та економічні бар'єри – те, що витискає людей з інвалідністю з суспільного життя, спонукає виникнення ситуацій приниження гідності [5].

Принцип залучення передбачає підхід, що полягає у проведенні консультацій з певною групою людей, щодо ситуації яких мають бути прийняті певні рішення та вжиті певні заходи, аби подальші дії у напрямку вирішення їхнього питання здійснювалися з урахуванням їхніх рекомендацій. Це стосується і доступності до освіти для людей з порушеннями зору [4]. Керуючись цим принципом деталізацію застосування певної методики викладання та конкретних засобів, що забезпечують доступність до освітніх матеріалів та заходів незрячій або слабозорій людині, викладач та інші особи, залучені до забезпечення освітнього процесу для студентів з порушеннями зору, мають узгоджувати з групою осіб, які потребують особливих умов навчання.

У підсумку маємо зазначити, що для реалізації своїх прав і творчого потенціалу люди з порушеннями зору та люди, які втратили зір, мають відкриті можливості у сфері вищої мистецької освіти в Україні завдяки ефективному втіленню заходів з безбар'єрності, проте стикаються з труднощами на шляху самореалізації через недостатню впевненість у своїх силах і зовнішній підтримці, нестачу заохочення розвитку навичок самовизначення і самомотивації. Заклади вищої освіти здатні забезпечити процес навчання

людини з особливими потребами наявними засобами, та існуючі умови для інклюзивного навчання потребують систематичного вдосконалення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аріщенко, А. Інклюзивний освітній простір ЗВО України: сучасний стан та перспективи розвитку. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2018. № 5(79). С. 381-389.
2. Ванюга Л. С., Топорівська Я. В. Формування творчої особистості у дітей з вадами зору засобами сценічного мистецтва в умовах інклюзії. Кам'янець-подільський: Аксіома, 2017. Вип. 2. С. 138.
3. Гребенюк Т. М. Соціально-психологічна адаптація інвалідів з вадами зору до навчання у вищих навчальних закладах: автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.08. Київ, 2008. 20 с.
4. Довідник безбар'єрності. URL: <https://bf.in.ua/components/zaluchennia/> (дата звернення: 18.10.2024).
5. Довідник безбар'єрності. URL: <https://bf.in.ua/components/invalidnist/> (дата звернення: 21.10.2024).
6. Клименко А. Аудіолекції в інклюзивній професійній освіті. Збірник тез наукових доповідей студентів Бердянського державного педагогічного університету на Днях науки (Бердянськ, 16 травня 2019 року). 2019. С. 93-94.
7. Лозицький О. А., Пасічник В. В. Стандарти, структура та технологія створення книг, «що розмовляють». *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2010. Том 689. С. 281-294.
8. Лук'яненко К. Різновиди та специфіка створення вистав із урахуванням сприйняття незрячих і слабозорих глядачів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 44. Том 2. С. 18.
9. Мильченко Л. Історія та сучасний стан видань шрифтом Брайля в Україні й за кордоном. *Вісник книжкової палати*. 2021. С. 8-17.

10. Серпутько Г. П., Гребенюк Т. М., Федоренко М. І. Організаційно-методичні засади створення сприятливих умов для навчання в закладах вищої освіти (ЗВО) студентів з глибокими порушеннями зору. International Scientific and Practical Conference. Люблін: Publishing House «Baltija Publishing».

*Луговенко Тетяна,
доцент кафедри хореографії
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства.*

УКРАЇНСЬКИ ДІАСПОРИ ЯК КУЛЬТУРНІ ПРЕДСТАВНИКИ НАЦІЇ У СВІТІ

Наша країна вже третій рік переживає страшні часи війни і не буде новиною звістка про те, що велика кількість українців була вимушена покинути батьківщину. Біженці, а за тривалістю часу дехто вже і переселенці, адаптуються до нових умов життя поза межами рідної країни. Але щоб більш екологічно вписатися в новий соціум людям потрібна підтримка – в першу чергу моральна та психологічна. Ті хто вирішить залишитися назавжди за кордоном повинні будуть пристосовуватися до нового, не звичного для їх розуміння, середовища. Тому люди, розуміючи які випробування їх чекають, збираються у громади на чужині, щоб відчувати підтримку один від одного. Ці общини за національною та культурною ознакою, які перебувають за межами рідної країни, називаються діаспорами та існують в усьому світі.

За роки останніх двох століть, по різних даним, було чотири хвилі еміграції з України в різні куточки світу. Перша хвиля вважається «трудовою», друга – на межі між першою та другою світових війн, третя – «політична», а четверта вже «заробітна» [5]. Зараз життя підштовхнуло до п'ятої хвилі еміграції – «вимушеної». Проте яку б назву не надавали цим хвилям, кожного

разу українці ніколи не забували своїх корінь і завжди зберігали національні традиції та культуру, навіть на чужині.

Найдавнішою українською діаспорою вважається бразильська, яка почала своє існування 135 років тому з 1889 року. Після першої хвилі були ще дві: друга з 1907 до 1914 і третя – у 1947-1952 роках [4].

У Бразилії на сьогодні існують численні громадські організації та об'єднання української культури: Українське Товариство Бразилії, Товариство прихильників Української культури, Товариство «Соборність», Асоціація українсько-бразильської молоді та ін. [6].

За даними «Світового конгресу українців» Канада є другою в світі країною в якій мешкає найбільша діаспора українців.

Починаючи з першої хвилі еміграції 1987 року українці одразу стали формувати свою українську громаду. І якщо перша хвиля переселенців була за агітацією тодішнього міністру внутрішніх справ Сіфтона, то друга вже була міжвоєнна (1920-1939). Третя хвиля (1945-1990) вважалася еміграцією за політичними мотивами [3].

З перших років імміграції українці в своїх канадських поселеннях організовували національні хори, танцювальні ансамблі, драматичні гуртки, оркестри [2, с. 206]. Українська культура в Канаді представлена різними напрямками мистецтва. У 1969 році Честером та Любою Куц був заснований український танцювальний ансамбль «Черемош» з Едмонтону, який сьогодні вважається лідером українського танцю у Канаді [8].

Також працюють сучасні професійні ансамблі: «Шумка», «Русалка», музичний етноколектив з Манітоби Paris to Kyiv, музей під відкритим небом у Альберті, Село спадщини української культури де відтворений побут першої хвилі імміграції до Канади [7].

Українці не обійшли своєю присутністю і країни Європи. Наприклад, Італія прийняла три хвилі мігрантів, після другої світової війни, в 1990 році та зараз. І не дивлячись на те, що ці хвилі були більш пізнішими ніж на інші континенти, українська культура вже міцно ввійшла у італійський простір.

Однією такою представницею української хореографічної культури Італії можна назвати керівницю ансамблю українського народного танцю «Перевесло» міста Падуя, Ірину Гаршеніну. Ця талановита людина була вимушена залишити Україну за життєвими обставинами, але не залишила любов до рідної землі, культури та своєї професії.

У жовтні 2011 року кілька дівчат падуанок на чолі з хореографом Іриною Гаршеніною провели перші репетиції колективу в залі університетського центру в серці античної Падуї [1]. Так розпочалася професійна діяльність обдарованої української хореографині за кордоном. Ірина має фахову освіту, яку отримала у Миколаївській філії Київського національного університету культури і мистецтв за спеціальністю «Хореографія», кваліфікація «Балетмейстер народної хореографії, викладач фахових дисциплін».

У 2014 році ансамбль «Перевесло» створив асоціацію соціального спрямування «Україна разом» – «Gruppo «Pereveslo», associazione «Ucraina insieme» [1].

Сьогодні асоціація вже 10 років є носієм української культури в Італії та бере участь в організації творчих майстерень, є учасником круглих столів, запроваджує освітню та культурну діяльність у кола італійців.

У складі колективу не тільки переселенці з нашої країни. За роки існування багато корінних італійців виявили бажання доторкнутися до хореографічної культури України. Основну частину репертуару колективу становлять танці різних регіонів нашої країни, але і інші національності теж представлені (ромські, єврейські).

Колектив багато разів ставав переможцем фестивалів-конкурсів, таких як фестиваль-конкурс «Venice Edition», м. Сан Дона Ді Піяве (1 місце), конкурс «Trofeo Autunno in Danza», м. Солезіно (1 місце), Міжнародний фестиваль-конкурс «Українська коляда 2021» (гран-прі), Міжнародний багатожанровий фестиваль-конкурс «Нашого цвіту – по всьому світу» (гран-прі), присвяченого 30-річчю Незалежності України, та багато інших. Брав участь у Міжнародному інтернет-флешмобі до 150-річчя з дня народження Лесі Українки.

Таким чином, можна зробити висновок, що не дивлячись на різні мотиви переселення українців в країни світу, як співається у відомій пісні – «козацькому роду нема переводу».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ансамбль українського танцю в Італії відзначив 10-річний ювілей. URL:<https://www.afisha.it/cultura/ansambl-ukrainskoho-tantsiu-v-italii-vidznachuv-10-richnyj-iuvilej/> (дата звернення: 26.10.2024).
2. Кондрашевська Ю. Національно-культурні здобутки українців Канади. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. № 3. С. 204-208.
3. Світовий конгрес українців. URL: <https://www.ukrainianworldcongress.org/ua/> (дата звернення: 19.10.2024).
4. У Бразилії – одна з найдавніших українських діаспор. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3330857-u-brazilii-odna-z-najdavnisih-ukrainskih-diaspor.html> (дата звернення: 19.10.2024).
5. Українська діаспора, бразилійські гаразди та збереження державної традиції в екзилі. URL: <https://sunkissed.com.ua/diaspora/> (дата звернення: 26.10.2024).
6. Українці в Бразилії. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 23.10.2024).
7. Українці Канади. URL: <https://ukrainianplaces.com/node/1933> (дата звернення: 23.10.2024).
8. Cheremosh Ukrainian Dance Company. URL: <https://cheremosh.ca/dance-company/> (date of access: 16.10.2024).

Луговська Анастасія,

студентка II курсу магістратури

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.

КОЛАБОРАЦІЇ ЮЛІЇ САНІНОЇ З УКРАЇНСЬКИМИ АРТИСТАМИ: НОВІ СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ У СОЛЬНІЙ КАР'ЄРІ

Сольна кар'єра Юлії Саніної відкриває нову сторінку в житті української співачки, яка здобула визнання як лідерка гурту The Hardkiss. Завдяки своїй неповторній харизмі, потужному вокалу та оригінальному візуальному стилю Юлія вирішила вийти за межі звичного амплуа рок-вумен, розпочавши сольний проєкт.

Головним стимулом для цього важливого кроку стало прагнення самовиразитися на більш глибокому, особистому рівні. Сольна діяльність відкриває перед нею простір для експериментів з новими жанрами та темами, що розширюють її творчий діапазон і дозволяють показати інші сторони її особистості. Це дає можливість виразити ті аспекти музичного бачення, які не завжди можна реалізувати у форматі роботи гурту.

За словами самої співачки, «за 12 років існування колективу, вона наче втратила індивідуальність і злилася з гуртом. Тому вона вирішила спробувати щось нове для себе» [3]. Юлія Саніна неодноразово підкреслювала, що її «сольна кар'єра не суперечить діяльності The Hardkiss, а є лише додатковим творчим експериментом» [1]. Однак також співачка зізналася, що чоловічий склад гурту був проти її сольних концертів. Проте артистка не зважає на це і додала: «Не заважають – і на цьому дякую» [3].

Юлія Саніна охарактеризувала свій дебютний сольний тур «Special Kiss» як важливий переломний момент у власній кар'єрі, що відкриває нові горизонти

творчого пошуку. У цьому турі співачка експериментує з нестандартними підходами до виконання, пропонуючи глядачам щось принципово нове й індивідуальне. Особливістю програми стало переосмислення вже добре знайомих пісень гурту The Hardkiss, які Юлія інтерпретує в більш інтимній, ліричній манері, надаючи їм нових відтінків та емоційного звучання. Атмосфера концертів набуває більш камерного характеру, що дозволяє слухачам глибше зануритися у музику та відчутти енергетику її виконання на більш особистому рівні.

На медіа-платформах Spotify, YouTube та інших уже доступні кілька нових треків-колаборацій артистки, які демонструють її вміння працювати в нових для неї музичних стилях та жанрах. Одним із найбільш помітних дуєтів є композиція «Вільна», створена разом із Тіною Кароль для саундтреку до фільму «Віддана». Ця пісня стала гімном внутрішньої сили й жіночої свободи, поєднуючи ліричність вокалу Юлії Саніної з емоційним і потужним виконанням Кароль. Відчувається контраст між ніжною, майже повітряною мелодією та сильним, впевненим меседжем, що робить пісню символом жіночої єдності та непохитності.

Інша співпраця Юлії Саніної – трек «Голос країни», записаний спільно з Артемом Пивоваровим і Надею Дорофєєвою. Ця композиція відображає єдність українських артистів у часи змін і викликів, використовуючи сучасне звучання та енергійні ритми. Вокальна гармонія тріо створює динамічний та емоційно насичений простір, де кожен голос доповнює один одного, формуючи унікальну атмосферу надії та сили.

Серед інших важливих проєктів варто відзначити пісню «Твій день», що стала саундтреком до комедії «Найкращі вихідні». У співпраці з alyona alyona, ONUKA та Артемом Пивоваровим ця композиція отримала життєрадісне, легке звучання, що відображає позитивну й святкову атмосферу фільму. Тут Саніна демонструє свою здатність органічно поєднувати різні стилі, зокрема реп і електроніку, надаючи кожному треку свіжого і сучасного звучання.

Хоча наразі Юлія Саніна ще не випустила сольних треків, вона неодноразово заявляла про свої плани експериментувати з новими музичними жанрами. Її інтерес до пошуку нових форм самовираження натякає на майбутні цікаві релізи, які можуть здивувати слухачів незвичними підходами та музичними рішеннями.

Участь Юлії Саніної в проєкті шоу «Дім звукозапису» була дуже позитивно сприйнята і стала черговим кроком у її музичному самовираженні. Це сучасне вокальне шоу, яке акцентує увагу на живому виконанні, створене для YouTube і знімається у легендарному Будинку звукозапису Українського радіо. Кожен епізод шоу відкриває нового артиста, який разом із ідеологинєю шоу Тіною Кароль вибирає для виконання одну композицію, розкриваючи її історію і занурюючись у емоційний контекст твору. Особливістю формату є те, що пісню виконують наживо з першого дубля, створюючи атмосферу ширості й неповторності, яку потім переносять на стрімінгові платформи як сингл.

Юлія Саніна стала першою учасницею цього шоу, виконавши композицію «Коханий» у супроводі оркестру. Її виступ демонструє нові грані її вокальної майстерності – вона поєднала інтимність і лірику з масштабністю оркестрового звучання, що створило багат шаровий емоційний ефект. Музичний самовираз Юлії Саніної в цьому проєкті особливо цікавий, оскільки показує її як виконавицю, яка не боїться ризикувати та виходити за рамки звичних форматів. Її вокал зазвучав по новому, показавши вільне володіння Юлії Саніної джазовим вокалом. Виконуючи пісню наживо з першого дубля, вона підкреслює свою майстерність і готовність відкритися перед аудиторією без фільтрів чи повторень. Такі перформанси демонструють її впевненість у власних силах і здатність до імпровізації, що дає слухачам можливість очікувати цікавих і нестандартних релізів у майбутньому.

Відомий музичний продюсер Михайло Ясинський висловився про сольну кар'єру співачки Юлії Саніної: «Вона була солісткою і нічого їй не заважає і далі залишатися нею. Можливо, вона стане трохи іншою, з музичного погляду. Можливо, рок-музики стане менше, а попси більше. Вона шукає себе в музиці,

вона шукає себе в майбутньому, яке невизначене. Але я такі подібні процеси називаю накопиченням енергії. Я думаю, що це потрібно для будь-якої потужної, творчої людини. Для того, щоб у певний момент вийти з чимось, що знайде зворотний зв'язок у великої аудиторії» [2].

Сольна кар'єра дає Юлії Саніної відіграти важливу роль у розвитку сучасної української музичної сцени. Її сольні проекти та колаборації з іншими українськими артистами у незвичній для її амплуа у гурті THE HARDKISS стилістиці сприяють розширенню музичних жанрових меж, інтегруючи нові елементи в естрадну музику та прокладаючи шлях до інновацій. Завдяки своїм експериментам зі звучанням, вокалом та сміливим творчим рішенням, Юлія Саніна формує нові музичні тренди, які не тільки відображають сучасні світові тенденції, але й задають напрям для майбутніх українських виконавців. Сольна кар'єра дає Юлії Саніній можливість не лише зміцнювати свою позицію на українській сцені, але й виходити за її межі, просуваючи сучасну українську музику на міжнародній арені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидюк Я. Юлія Саніна почала сольну кар'єру: Чи розпадеться The Hardkiss? URL: <https://ticketsbox.com/yuliya-sanina-pochala-solnu-kar-yeru-chi-rozpadetsya-the-hardkiss/> (дата звернення: 02.10.2024).
2. Коломієць А. «Складні рішення в дуже складний час»: відомий продюсер висловився про сольну кар'єру Саніної. URL: <https://www.unian.ua/lite/stars/skladni-rishennya-v-duzhe-skladniy-chas-vidomiy-prodyuser-vislovivsvya-pro-solnu-kar-yeru-saninoji-12717144.html> (дата звернення: 02.10.2024).
3. Яніна К. Юлія Саніна розповіла про непростий період в The Hardkiss та пояснила, чому виступає сама. URL: <https://www.unian.ua/lite/stars/yuliya-sanina-rozpovila-pro-neprostitiy-period-v-the-hardkiss-ta-poyasnila-chomu-vistupaye-sama-12664824.html> (дата звернення: 01.10.2024).

Муравіцька Світлана,

старший викладач кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

доктор філософії з музичного мистецтва.

КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ

Класичний кросовер є органічним поєднанням надбань музичної класики та актуальних трендів естрадної музики. У процесі розвитку він збагатився здобутками інших неакадемічних напрямів.

Становлення класичного кросовера пов'язано з активізацією у другій половині ХХ століття процесів взаємодії академічної музики з неакадемічними музичними напрямами, які є багатовимірними і охоплюють жанрову систему, стилеві параметри та виконавські підходи як академічного, так і неакадемічних напрямів музичного мистецтва.

Історія класичного кросовера розпочинається у 1990-х роках, коли у плюралістичному просторі глобалізованого суспільства представники музичної індустрії усвідомили цінність класики не лише як надбання людства, а й універсальної художньої мови, що базується на культурі елітарного типу.

Жанр класичного кросовера включає: 1) естрадні адаптації вокальних та інструментальних мініатюр, що належать до музичної класики; 2) академізовані естрадні шлягери; 3) сучасні авторські композиції шлягерного типу, що мають риси академічної музики. Класичний кросовер відзначається індивідуальним саундом, що поєднує естетику академічної класики та музичної естради; у жанровому відношенні він є аналогом вокальної або інструментальної мініатюри і апелює до концертного номера як базової одиниці естрадного мистецтва. Це мистецький феномен, який виник на перехресті академічної та неакадемічної музичної традицій і функціонує за законами естрадного мистецтва, у процесі еволюції класичний кросовер адаптував інші неакадемічні музичні напрями (фольклор, електронну музику тощо).

Синтез академічного та неакадемічних музичних напрямів відбувається як у композиторській, так і виконавсько-інтерпретативній площині. У вокальному мистецтві особливої ваги набуває поєднання двох базових типів вокалу ХХ століття – академічного й естрадного.

Серед світових зірок класичного кросовера – Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Алесандро Сафіна, Хейлі Де Вестенра, Джош Гробан, Емма Шаплін, творчий доробок яких є еталонним для сучасного естрадного виконавства. Маючи академічну вокальну освіту, представники старшого покоління – А. Бочеллі, С. Брайтман, А. Сафіна у своїй творчості синтезували здобутки класичного бельканто з новими вокальними прийомами, створивши власний індивідуальний стиль, яскраві музичні образи та стали еталоном для виконавців класичного кросовера. Творчість Дж. Гробана та Ф. Джордано продовжує виконавські традиції, започатковані попередниками. Дж. Гробан відомий широкій публіці виконанням оригінальних композицій, тоді як Ф. Джордано – нетрадиційними інтерпретаціями найвідоміших класичних арій з опер ХІХ століття. Х. Вестенра та Д. Кудайберген розширюють горизонти класичного кросовера через звертання до фольклору.

В Україні перші зразки класичного кросовера з'явилися у 2000-х роках. Співачки Валентина Степова та Ольга Чубарева у свої концерти почали включати академізовані естрадні шлягери. У творчому доробку скрипальки Ассії Ахат – сучасні інструментальні обробки академічної класики. Єдиною в Україні представницею вокального класичного кросовера є Аріна Домскі. У своєму масштабному проєкті «Opera Show» співачка презентувала публіці власні інтерпретації низки класичних творів, серед яких арія Даліли з опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, арія Мадам Батерфляй з однойменної опери Дж. Пуччіні, «O Fortuna!» з кантати К. Орфа «Carmina Burana», дует квітів з опери «Лакме» Л. Деліба, «Щедрик» М. Леонтовича та ін.

Основними причинами малої кількості виконавців класичного кросовера в Україні є несформованість слухацької аудиторії. В контексті трансформаційних процесів, що відбуваються на сучасній українській естраді і шоу-бізнесі,

виникає потреба промоції цього популярного у світі напрямку. Для того, щоб класичний кросовер зміг зайняти достойне місце в українському культурно-мистецькому просторі, він потребує всебічної підтримки з боку різних інституцій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко А. М. Розвиток стилю classical crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2016. Вип. 1. С. 18-21.
2. Пістунінова Т. В., Постой Г. Г. Стильовий синтез у сучасній естрадній інструментальній музиці. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 618-621.
3. Супрун О. В. Форми прояву сучасного напрямку «Classical crossover». *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів міжнародної науково-теоретичної конференції (Київ, 25 квітня 2016 року)*. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 104-107.

Назаров Микита,

студент I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського

мистецтва факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга Бучма-Бернацька.

СТЕРЕОТИПІЗАЦІЯ І ЗАСТАРІЛІСТЬ ПОСТАНОВОК НА МАНЕЖІ

СТАЦІОНАРНИХ І ПЕРЕСУВНИХ ЦИРКІВ УКРАЇНИ:

СУЧАСНА АЛЬТЕРНАТИВА

Цирк являється одним з найзахоплюючих видів сценічного мистецтва, який має багатовікову історію та видатних майстрів у різних жанрах. У процесі становлення і розвитку, український цирк збагачувався виражальними засобами та розвивався як технологіями, так і в художньо-естетичному сенсі. Проте,

наразі ми можемо спостерігати певну кризу циркового мистецтва України. Сучасні діячі та теоретики циркового мистецтва наголошують на різних причинах даної кризи, зокрема складність функціонування цирків в період пандемії 2019-2021 років, повномасштабного вторгнення Росії в Україну [3], фінансові та інші соціальні питання [4]. На нашу думку, дана криза також полягає у використанні застарілих естетичних засобів та режисерських прийомів при створенні циркових шоу-програм. Ця проблема особливо унаочнюється, коли на творчому майданчику зустрічаються фахівці з різних творчих шкіл – артисти, які мають досвід роботи в різних закордонних постановках та виставах і режисерський склад та технічна група, які з різних причин не використовують сучасні світові тенденції для реалізації своїх проєктів. Таким чином, циркова сфера діяльності нашої країни не в певній мірі відповідає сучасним викликам в порівнянні з нашими західними колегами. Досі по всій Україні спостерігаються циркові шоу які структурно ніяк не відрізняються від шоу радянських часів. Тематика, організаційна складова, виражальні засоби, реалізація концепції – все це майже не зазнало змін за понад 30 років існування незалежної України [2].

Отже, розглянемо застарілість виражальних засобів, стереотипність та інші недоліки українських проєктів, виокремлюючи їх у цирковій виставі та цирковому шоу. Дане узагальнення зроблено на основі дослідження репертуару львівського, одеського, криворізьського та запорізьського стаціонарних цирків.

Стандартні недоліки у постановках циркових шоу це слабе антре (режисерська композиція, темпоритм), логічно не пов'язані переходи між номерами, неясковий епілог. Слабе антре або opening з великою кількістю артистів, які беруть участь у програмі, зазвичай виглядає як звичайний вихід з привітанням та неоднозначною хореографією, яка не викликає цікавості для глядача і лише затягує час вистави. У сучасних європейських цирках opening є однією з найяскравіших частин, з динамічною та тематичною хореографією за участю не тільки шоу балету, а й циркових артистів різних жанрів. Так можна поєднати партерні номери акробатів з хореографами і використанням

повітряних жанрів одночасно, що робить ефект емоційного вибуху у глядача та задає початковий тон програми. Епілог або final, робиться у сучасних цирках України за постановкою радянського зразку. Вихід артистів у коло з оплесками і прощанням. В той час як в європейських циркових постановках увага до фінальної частини приділяється значна. З потужною хореографічною частиною, яскравими спец ефектами під час поклону кожного артиста з використанням акробатичних трюків та яскравої подачі комплімента.

Найкращим прикладом подібних шоу є цирк Дю Солей [1], який створює якісний концептуальний продукт з високопрофесійною роботою кожного учасника колективу, яскравими продуманими костюми, масштабними декораціями, опрацьованим сюжетом до кожного номеру у логічній послідовності та поєднанні в суцільну циркову програму [5]. Цей сучасний підхід робить цирк Дю Солей одним з найвідоміших та найпопулярніших у світі.

Проблематика циркових вистав полягає в старій подачі та використанні застарілих костюмів, реквізитів та декорацій. В той час як багато театральних вистав почали переробляти старі п'єси та твори і подавати їх у новому, сучасному баченні та піднятті актуальних тем, циркові вистави залишили стару і нецікаву реалізацію певних казок та творів які використовують як основну ідею у виставі. Наші європейські колеги змінюють вигляд вистави, осучаснюють костюми та декорації іноді цілком змінюючи тематику вистави, але залишають основну ідею, розкриваючи її більш сучасно та цікаво для молодого покоління. В сучасних цирках України досі використовують костюми та декорації ще радянських часів, без особливого бажання подивитися на старі ідеї та твори під новим кутом.

Отже, визначимо основні проблемні позиції сучасного цирку України та розглянемо кожну більш детально:

1. Недостатність європейської інтеграції полягає у відсутності новизни та використанні сучасних засобів циркового шоу. Застарілі технології, костюми, режисерські погляди змушують українське циркове мистецтво залишатися на

місці та не мати змоги розвиватися на рівні світових сучасних шоу та вистав. Відсутність запрошення артистів з-за кордону не дає змоги запроваджувати в цирках України: нових номерів, жанрів, реквізитів. Обмежує можливість обміну досвідом та поширення культурної і творчої складової під час нових програм.

2. Професійна реалізація в структурі державних цирків стримує молодих артистів у їхньому розвитку. Обмеження сучасної репетиційної зали, недотримання комфортних та безпечних умов для реалізації трюкової частини ставить під сумнів роботу артиста під час програми. Ігнорування думки та побажань людини під час постановки його циркового номеру, створює труднощі та неможливість реалізувати на повну потенціал артиста. Відсутній кар'єрний зріст та обмеження у реалізації артиста на інших майданчиках циркового світу.

3. Недостатнє державне фінансування циркової індустрії (матеріальне оснащення, нові технології, фінансування запрошених артистів). Обмежені фінансові можливості які впливають на зарплатню артиста, змушують його економити на матеріальному оснащенні свого реквізиту, що надалі може бути небезпечним для життя, під час роботи. Використання старого освітлення та звукової системи може зашкодити шоу групі під час репетиції та роботи, наразивши на небезпеку весь колектив. Брак фінансування не дає змоги на заміну старих технологій на більш сучасні та передові. Відсутність бюджету на запрошення європейських артистів, змушує режисерський склад використовувати наявних спеціалістів для роботи, позбавляючи нові постановки різноманіття та осучаснення на базі обміну досвідом.

4. Публіка та сучасний глядач (брак тематичних продуктів орієнтованих на різну вікову категорію). Це відсутність різноманіття програм на різний контингент населення. Розподіл постановок на дитячу аудиторію, підліткову та дорослу, дадуть змогу не обмежувати, а розширити погляд на створення вистави та шоу, даючи змогу режисерському складу не стримувати використання засобів по світлу, звуку та костюмам, спираючись на можливість

угодити кожній віковій категорії одразу.

5. Маркетинг та реклама. (Відсутність грамотної маркетингової реклами). Обмежений бюджет який виділяють українські цирку на рекламу та оповіщення населення про вихід нової програми. Недостатній грамотний підхід маркетингової складової під час залучення рекламних роликів та банерів на вулицях міста. Відсутність використання соцмереж та інтернет платформ для реклами циркових вистав. Мале сповіщення аудиторії, як результат мінімальна зацікавленість населення до циркової культури та небажання слідкувати за новинами циркового світу.

Отже, підсумовуючи вищезазначене хочеться наголосити на необхідності оновлення комплексного підходу до постановки циркової вистави та циркового шоу в Україні. Процес оновлення має торкнутися усіх сфер, задіяних у ньому: виражальні засоби, художньо-естетичні тенденції, фінансово-адміністративна частина, репертуарна політика тощо. Лише за умов здійснення кардинальних змін у підході до манежних та сценічних постановок український цирк зможе повноцінно відповідати викликам сучасного циркового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Історія Cirque du Soleil: від вуличних артистів до світового шоу. URL: <https://drukarnia.com.ua/articles/istoriya-cirque-du-soleil-vid-vulichnikh-artistiv-do-svitovogo-shou-dkRj6> (дата звернення: 04.11.2024).
2. Тенденції розвитку циркового мистецтва в Україні. Проблеми та перспективи. URL: <http://surl.li/jitwlj> (дата звернення: 04.11.2024).
3. Що таке Держирк сьогодні. Відверта розмова із Сергієм Кабаковим. URL: <https://circuslife.com.ua/shho-take-derzhczirk-sogodni-vidverta-rozmova-iz-sergiyem-kabakovim/> (дата звернення: 04.11.2024).
4. Як зберегти циркове мистецтво в Україні. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/2124515-ak-zberegiti-cirkove-mistectvo-v-ukraini.html> (дата звернення: 04.11.2024).
5. Cirque du Soleil. URL: https://www.youtube.com/watch?v=o8Yc-v_2k-8 (date of access: 04.11.2024).

Овсяннікова Наталія,

доцент кафедри музичного мистецтва

Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

заслужений діяч мистецтв України.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛІ

Естрадний вокал є одним із найбільш популярних напрямів музичного виконавства, що об'єднує різноманітні жанри і стилі, від поп-музики до джазу, року та електронної музики. Виконавська майстерність у цьому жанрі потребує від вокаліста не лише глибокого володіння технічними прийомами, але й здатності до емоційної виразності, імпровізації, а також роботи з сучасними технологіями.

Питання методики навчання естрадного вокалу є предметом наукових досліджень вітчизняних і зарубіжних вчених. Наукові праці В. Бокоча, Н. Дрожжиної, Н. Косінської, Д. Погребняка, Т. Самаї, Т. Ткаченко охоплюють широкий спектр проблем, пов'язаних з ефективним навчанням естрадному вокалу. Роботи І. Барлет, Е. Бенсон, Р. Ваддела, С. Ріггса, К. Садолін стали важливим доповненням до наукового дискурсу в цій галузі [1, с. 107]. Незважаючи на численні дослідження та розробки нових методик, проблема виконавської майстерності залишається актуальною і сьогодні.

Одним із ключових аспектів виконавської майстерності є володіння технічними прийомами. Сучасні виконавці мають використовувати різноманітні вокальні техніки, зокрема мікст, бельтинг, фальцет, йодль, тванг, дісторшн, ретгл, гроул, що дозволить досягти необхідної виразності звуку. Особливо важливою є робота над правильним диханням, яке забезпечує контроль над голосовим апаратом і допомагає уникнути перевантаження голосових зв'язок. У цьому контексті необхідність балансу між вокальними техніками та збереженням голосового здоров'я стає центральним питанням для виконавця.

Унікальність естрадного вокалу полягає у поєднанні технічної досконалості з емоційною виразністю. Виконавець повинен не просто відтворювати музичний матеріал, але й створювати емоційно насичений образ, який відповідає змісту твору. Тембральні, динамічні та ритмічні особливості виконання дозволяють вокалісту передати тонкі відтінки почуттів, що є важливим елементом комунікації з аудиторією. Це вимагає від виконавця глибокого розуміння змісту композиції і здатності занурюватись у виконуваний твір.

Естрадна музика охоплює безліч різних жанрів і стилів, кожен з яких диктує певні вимоги до вокальної техніки. Наприклад, виконання джазу передбачає більшу імпровізаційну свободу та специфічні ритмічні й тембральні нюанси, у той час як поп-музика вимагає чистого інтонаційного виконання і яскравих мелодичних ліній. Відповідно, виконавець повинен бути гнучким і здатним адаптувати свою техніку залежно від стилю композиції, що виконується. Це потребує широкої музичної обізнаності та постійної роботи над різноманітністю власного вокального арсеналу.

Одним із важливих аспектів виконавської майстерності є здатність до імпровізації, особливо під час живих виступів. Імпровізація дозволяє виконавцю не тільки виражати свою індивідуальність, але й реагувати на настрої аудиторії та змінювати інтерпретацію твору в реальному часі. Це потребує високого рівня технічної підготовки, а також музичної чутливості й творчого мислення. Уміння імпровізувати стає ключовою ознакою професійного естрадного вокаліста, що підкреслює його майстерність та унікальність.

Естрадний вокал вимагає від виконавця не тільки голосової майстерності, але й фізичної витривалості. Часто виступи супроводжуються активними рухами, хореографічними постановками або іншими елементами перформансу, що вимагають хорошого, підготовленого фізичного стану. Крім того, важливою є здатність зберігати стресостійкість під час виступів, оскільки живі виступи можуть супроводжуватися непередбачуваними обставинами. Вміння зберігати

самовладнання і контролювати свій голос у таких ситуаціях є важливою характеристикою професійного виконавця.

Психологічна підготовка вокаліста відіграє ключову роль у досягненні високого рівня виконавської майстерності. Вокалісту необхідно вміти управляти своїм емоційним станом, зберігати концентрацію та впевненість на сцені, а також розвивати здатність до саморефлексії. Це допомагає не лише під час підготовки до виступів, але й для подальшого самовдосконалення. Психологічний комфорт виконавця безпосередньо впливає на якість виконання і сприйняття його публікою.

Сучасні технології активно впливають на естрадний вокал, змінюючи підходи до виконання музики. Використання таких інструментів, як автотюн, гармоні затори та інші електронні ефекти, надає виконавцям нові можливості для експериментів із звучанням [2, с. 58]. Однак це також ставить нові виклики, оскільки виконавець повинен зберігати контроль над технікою і творчим процесом, щоб не втратити своєї унікальності. Використання сучасних технологій потребує обізнаності з електронним обладнанням і програмами, що стає важливою частиною підготовки сучасного естрадного виконавця.

Отже, естрадний вокал як виконавське мистецтво вимагає від вокалістів високого рівня технічної підготовки, гнучкості в роботі з різними стилями, здатності до імпровізації та роботи з сучасними технологіями. Успіх естрадного виконавця залежить від його здатності до саморефлексії, фізичної та психологічної підготовки, а також від володіння сучасними звуковими технологіями. Ці аспекти формують фундамент виконавської майстерності, що залишається актуальним у сучасних умовах розвитку естрадної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради України: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
2. Фоломеєва Н. А. Виконавська майстерність естрадного співака: навч.-метод. посіб. для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Суми, 2021. 169 с.

Орел Анна,

студентка II курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис Шариков.

ЦИРКОВА РЕЖИСУРА ПАРНОГО КОРД-ДЕ-ПАРЕЛЮ DUO AIR LOVE

«ТАНГО – МОДЕРН»

Сценічний аналіз циркової постановки *парного корд-де-парелю дуету Air Love – «Танго-модерн»* розглянуто у контексті циркової арт-критики. Важливим є складний контекст трюкової композиції, яка є унікальним явищем сьогодення загалом і в цирковій постановці зокрема.

Розкриття особливості режисури циркового номера *«Танго-модерн»* де підкреслено передачу цирковими артистами складної драматургії в передачі художнього образу сучасного жанру повітряної гімнастики. Важливо зазначити, що виконавцями є українські циркові артисти, які багато років працювали в Київському національному цирку, українських циркових компаніях та циркух країнах Західної Європи, далекого Сходу, Америки та Австралії [2].

Необхідно зосередити увагу на те, що циркові артисти Duo Air Love – Дмитро Орел та Світлана Кашеварова є випускники Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв (на той час Київське державне училище естрадно-циркового мистецтва), представники циркової династії Кашеварових-Лисененків-Орел. Дмитро Орел є майстром спорту зі спортивної гімнастики і зараз викладає виконавче мистецтво здобувачам повітряних жанрів бакалаврату та фахового коледжу на кафедрі циркових жанрів Академії [3].

Отже, перейдемо саме до аналізу циркової режисури Duo Air Love *«Tango – Modern»*. Основна думка і подача ідеї для глядача це і є основний етап у створення стилізованого циркового номера. Ідея створення циркового номера

в стилі «Танго у повітрі» – танець пристрасті, танець-імпровізація в ньому дуже важливе уміння партнерів почути і відчувати один одного на підсвідомому рівні.

Це історія кохання, наповнене ніжністю, пристрасстю, злістю, а також експресію почуттів та еротизм. Трюкографічна концепція випробуванням танцю з використанням складних циркових трюків, обривів на вертикальному канаті, стилізованих підтримок, буде органічно поєднуватися з чутливим змістом танго, яке починається на танцполі, у міру розвитку взаємин між партнерами, перенесе їх у сферу ширяння над землею. І саме простір цирку як не можна краще підходить для здійснення цієї мети. Надзавдання полягає в тому, щоб показати історію кохання засобами цирковий виразності (Рис. 1)[1].

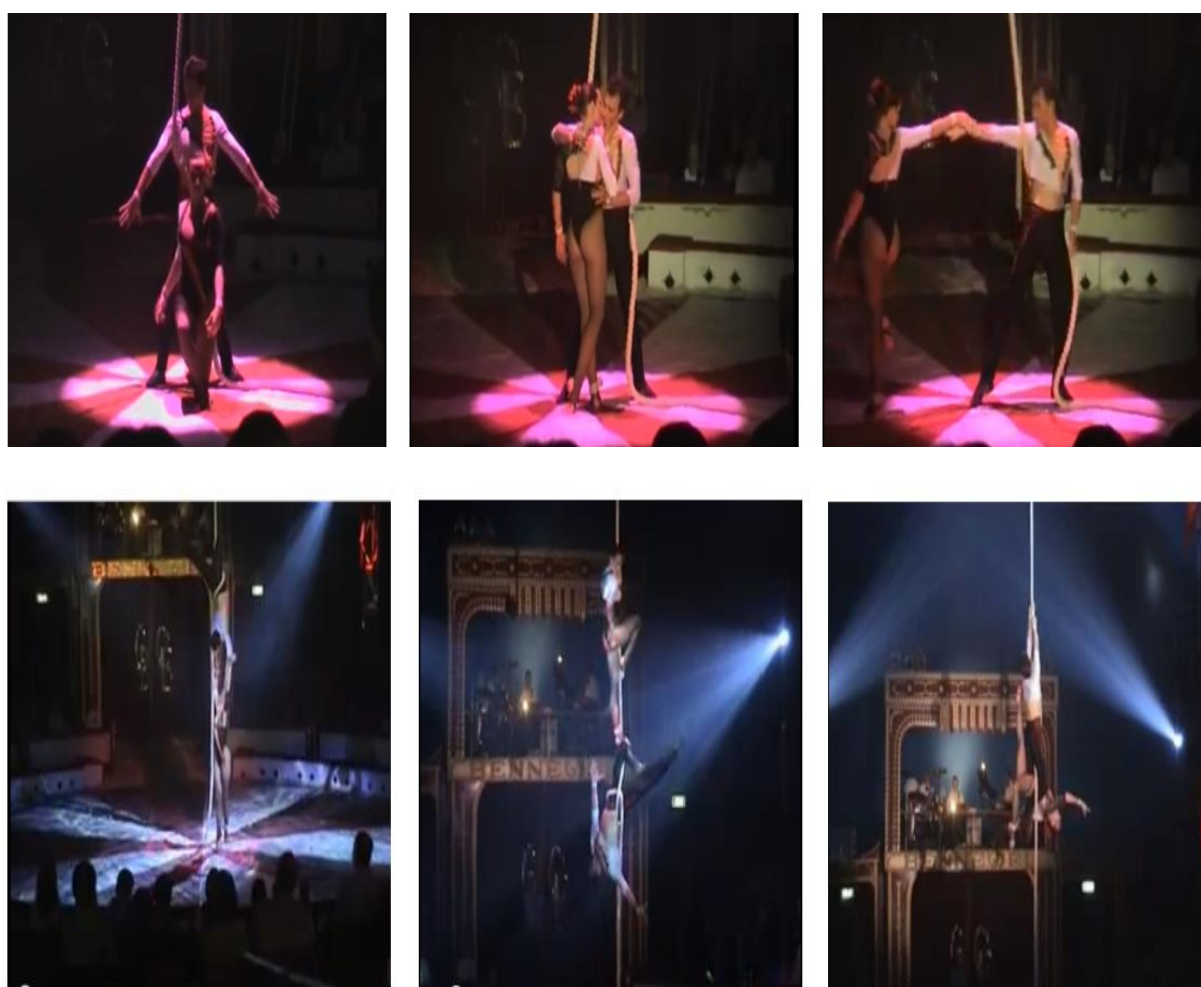


Рисунок 1.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Sharykov D. Canadian Cirque du Soleil in the Context of Circology Research. *Science and Technology: Problems, Prospects and Innovations*. 2023. P. 335-341.
2. Shevchenko L. Current Status of Circus Direction and Its Adaptation in the Educational Process of a Higher Educational Institution in the Field of Culture and Art. *Modern Methods of Applying Scientific Theories*. 2023. P. 46-49.
3. Golden Chestnut. Kyiv International Youth Festival of Circus Mystery. URL: <https://fest.circus.kiev.ua/ru/glavnaya-2/> (date of access: 04.11.2024).

Орел Дмитро,

старший викладач кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

майстер спорту України зі спортивної гімнастики.

УНІКАЛЬНІСТЬ ЦИРКОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ШОУ «OVO» У CIRQUE DU SOLEIL

Історія *Cirque du Soleil* починається ще з давніх часів, з мрії однієї людини та з його прагнення створити щось нове, щось грандіозне, зачарувати цей світ, показати йому якусь частинку магії, яку він відігравав у своїй душі.

«*OVO*» – гастролуюча постановка Cirque du Soleil, сценаристом і режисером якої є Дебора Колкер. Це 25-та вистава Cirque du Soleil з 1984 року, яка була створена на честь 25-ї річниці Cirque du Soleil. Прем'єра фільму «OVO» відбулася 23 квітня 2009 року в Монреалі, Квебек.

Назва «OVO» португальською означає «яйце». Це поєднується з темою серіалу про життєвий цикл і народження комах. Це також є основною загрозою шоу. Логотип «OVO» зроблено так, щоб виглядати як голова комахи з літерами «O», які виглядають як очі, а «V» – як голова та антени [1; 3].

Сценограф Грінго Кардія надихався гніздами та колоніями різних комах, створюючи сцену для «OVO». Підлога сцени містить 225 панелей, і, за винятком павутини, на знімальному майданчику немає прямих ліній. Середину столика можна піднімати і повертати. Акробатична конструкція, яка використовується під час номеру з вільним дротом, розташована під кутом 45°. Конструкцію можна підняти на 4,5 метрів і важить понад 5 тонн.

Величезне яйце на початку «OVO» є символом родючості та натяком на «Моноліт» у фільмі Стенлі Кубрика «2001: Космічна одісея». Яйце має розміри 8,5 метрів на майже 7 метрів і є надувним.

Найбільшим елементом сцени для «OVO» є трампова стіна, розташована позаду сцени. Стіна має розміри 9 метрів на 18 метрів. Виконавці можуть піднятися на стіну та відскочити від неї. Він також використовується як гігантський проекційний екран.

Іншим великим елементом, який використовується в «OVO», є великі механічні квіти, які ростуть під час інтерлюдії та фіналу танцю ніг. Ці квіти мають 8,5 метрів у висоту.

Надуманий сюжет «OVO» обертається, як це часто буває в шоу Cirque Du Soleil, навколо новачка. Синя муха (Франсуа-Гійом Леблан) з'являється з яйцем (можливо, вкраденим у птаха для їжі? Або його власним нащадком дивної форми птаха...? Це ніколи не пояснюється). Яйце краде в нього жук-бос Герард Регітшніг, поки муха відволікається, слинячи над чарами божої корівки Нейви Насіменто.

По ходу вистави, глядачі бачать перетворення егоїстичної мухи, яка носить зі своїм яйцем на закохану у Божу Корівку муху, та яка стає другом для інших комах. Тріо більше міми, ніж клоуни, хоча, природно, є певний перехід, і сміх пробігає через аудиторію від їхніх витівок. Їх супровідні звукові ефекти від живої команди музикантів є дотепними та влучними. Семеро музикантів вдягнуті в костюми товганів та грають живу музику за сценою і за власним спостереженням вони мало помітні, але час від часу вони входять і

виходять зі сцени, вносячи в гру перкусію землистих відтінків і електричну скрипку [2; 3].

Дизайнер костюмів Ліз Вандал використовувала свої фірмові стилі, навіяні футуристичними супергероями та різноманітними обладунками, створюючи костюми для «OVO». Її також надихнув модельєр П'єр Карден і розрізані рукави одягу епохи Відродження. Вандал хотіла зосередитися на костюмах, схожих на комах, а не копіювати анатомію комах. Вандал використала техніку перманентного плісування японського дизайнера Іссі Міяке, щоб створити певну жорсткість матеріалу та створити органічний ефект.

Більшість персонажів мають дві різні версії одного костюма. Один костюм більш легкий і функціональний. Цей костюм використовують актори для вистав. Другий костюм важчий і деталізований. Це коли актори на сцені грають роль а не задіяні у своєму номеру [2].

Музику для «OVO» написав Берна Сеппас. На музику вплинули звуки боса-нови, самби, фанку та електронної музики. Сеппас також взяв семпли звуків комах, щоб змішати їх у музиці, що додає антуражу до усього що відбувається на сцені.

Для прикладу коротко опишемо циркові номери з першого відділення.

«*Кокон*» (повітряна гімнастика на полотнах): оригінальний номер, який дещо відрізняється від звичного нам виступу на полотнах. В номері показується як з кокона (в якій артист замотується полотнами) потроху з'являться метелик і артист тримаючи полотна руками створює ними ніби крила.

«*Метелики*» (парний корд-де-парель) у виконання випускників Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва – Дмитра Орла та Світлани Кашеварової. Два метелика розказують нам історію свого кохання с чудовими акробатичними парними трюками на канаті і в поєднанні теми номеру зі складним виконанням без страхування – дуже емоційно захоплює глядача.

«*Свіркун*» (жонглювання з діаболо): Світлячок жонглює кількома катушками. Цей номер доволі енергійний та наповнений складними

елементами жонглювання. Катушки підкидаються до самого купола цирку, і не одна а 4 відразу. Також присутні акробатичні елементи [1].



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Cirque du Soleil: An Innovative Culture of Entertainment. URL: <https://laverne.edu/academy/wp-content/uploads/sites/7/2019/02/ghazzawi-cirque-du-soleil.pdf> (date of access: 04.11.2024).
2. OVO, by Cirque du Soleil. URL: <https://thecircusdiaries.com/2018/01/13/ovo-by-cirque-du-soleil/> (date of access: 04.11.2024).
3. Sharykov D. Cirque du Soleil – «The blue ocean theory»: Directions for Developing a Circus Product. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених*. 2024. Вип. № 70. Том 2. С. 165-169.

Павленко Катерина,

студентка III курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

заслужений діяч мистецтв України, доцент Володимир Грек.

ТАНЦЮВАЛЬНА ТЕРАПІЯ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ МЕТОД ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХОФІЗИЧНОГО БАЛАНСУ ЛЮДИНИ

Танцювальна терапія є дієвим методом відновлення психофізичного балансу, який об'єднує фізичні та психологічні аспекти впливу на організм людини. Цей підхід базується на використанні руху як способу комунікації та самовираження, що дозволяє не лише поліпшити фізичний стан, але й сприяти гармонізації емоційної та психологічної сфери. Танцювальна терапія стала важливим інструментом у сучасній психотерапії, особливо у контексті боротьби зі стресом, тривожними станами та психосоматичними розладами.

По-перше, танцювальна терапія має істотний фізіологічний вплив. Під час рухів активуються різні системи організму, зокрема серцево-судинна, дихальна та м'язова. Як казав відомий психотерапевт Г. Мейнс: «Заняття танцювально-руховою терапією покращують фізичну координацію і відчуття контролю над тілом» [3, с. 215], і це дійсно так, регулярні заняття танцями сприяють покращенню координації, підвищенню м'язового тону та загальної фізичної витривалості. Крім того, під час фізичної активності вивільняються гормони радості – ендорфіни, які допомагають знижувати рівень стресу та покращують настрій. Таким чином, танцювальна терапія не тільки зміцнює тіло, але й сприяє вивільненню накопичених негативних емоцій, що має позитивний вплив на психофізичний баланс особи.

По-друге, психологічний аспект танцювальної терапії є не менш суттєвим. Рухи надають можливість людині виражати емоції, почуття та внутрішні конфлікти, що іноді важко реалізувати словами. Для багатьох людей танець стає своєрідною формою невербальної комунікації з собою та навколишнім

середовищем, що сприяє кращому усвідомленню власного емоційного стану і відчуттю внутрішньої гармонії. Танцювальна терапія також виявляється ефективною при роботі з травматичним досвідом. Люди, які пережили складні життєві ситуації, часто стикаються з емоційним блокуванням або труднощами у вираженні своїх почуттів. Завдяки рухам у танці можна «вивільнити» ті емоції, які залишилися всередині, і таким чином розпочати процес зцілення. Ці слова може підтвердити дослідження, яке провели К. Сміт та Т. Джонсон, вони кажуть: «Учасники, які брали участь у сеансах танцювальної терапії, відчули значне зменшення симптомів ПТСР, оскільки рух сприяв вивільненню емоцій, які важко висловити словами» [4, с. 223].

Танцювальна терапія також активно застосовується у лікуванні психосоматичних розладів. Оскільки ці захворювання мають як психологічні, так і фізичні корені, танцювальна терапія здатна впливати на обидва ці аспекти одночасно. Наприклад, хронічна тривога або депресія можуть викликати напруження в тілі, що, в свою чергу, призводить до болю чи інших соматичних симптомів. Як зауважили у своїй науковій роботі М. Кларк та С. Робінсон: «Танцювальна терапія допомагає пацієнтам з хронічними захворюваннями навчитися виражати свої емоції через рух, що сприяє зменшенню тривожності та покращенню загального психічного здоров'я» [1, с. 104]. Танець сприяє розслабленню тіла, таким чином позитивно впливаючи на психологічний стан, знижуючи рівень тривоги та стресу. На практиці танцювально-рухову терапію використовують Тейлор Д. та Картер М. і зазначають: «Танцювально-рухові техніки дозволяють пацієнтам відчути більший контроль над своїм тілом та емоціями, що веде до покращення настрою та зниження симптомів депресії» [5, с. 168]. Таким чином, психофізичний баланс особи відновлюється завдяки поєднанню роботи з тілом і емоціями.

Ще одним суттєвим аспектом танцювальної терапії є її універсальність. На відміну від багатьох інших видів психотерапії, танець не потребує спеціальних навичок чи попередньої підготовки. Цей метод лікування досліджували Дж. Вокер та Р. Бейлі у 2017 році та відмітили: «Танцювально-рухова терапія

показала значне зниження симптомів депресії серед літніх пацієнтів, поліпшуючи їх соціальну активність і загальний настрій через активну участь у терапевтичному русі» [6, с. 87], а психотерапевт Л. Ернандес, який вивчав вплив ТРТ на підлітків з поведінковими розладами, в своїх дослідженнях каже: «Підлітки з поведінковими розладами часто знаходять танцювальну терапію корисною, оскільки вона дозволяє їм досліджувати власні емоції через рух і сприяє розвитку позитивних способів самовираження» [2, с. 312], тому можна сміливо сказати, що це робить його доступним для широкого кола людей, незалежно від їхнього віку, фізичної форми чи психологічного стану. Танцювальна терапія також є ефективною для групової роботи, що відкриває додаткові можливості для соціальної інтеграції та підтримки. У рамках групової танцювальної терапії учасники можуть відчутти підтримку з боку інших, а також навчитися взаємодіяти на рівні рухів, що сприяє розвитку соціальних навичок і емоційної відкритості.

Таким чином, танцювальна терапія є надзвичайно потужним засобом для відновлення психофізичного балансу особи. Вона об'єднує фізичну активність, вираження емоцій та психологічну підтримку, що дозволяє працювати як з фізичними, так і з емоційними труднощами. Танцювальна терапія не тільки сприяє зниженню рівня стресу, поліпшенню настрою та загального фізичного стану, але й є дієвим методом для опрацювання травматичного досвіду та психосоматичних розладів. Завдяки своїй універсальності та доступності, цей підхід може бути використаний у роботі з різними групами людей, сприяючи їхньому загальному добробуту та внутрішній гармонії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Clark M., & Robinson S. The Effects of Dance Movement Therapy on Stress Reduction in Individuals with Chronic Illnesses. *Journal of Health Psychology*. 2019. № 15(4). P. 102-115.
2. Hernandez L. Exploring the Impact of Dance Movement Therapy on Adolescents with Behavioral Disorders. *Clinical Research in Psychotherapy*. 2018. № 63(4). P. 312-326.

3. Mains G. The Physical Benefits of Dance Movement Therapy in Reducing Anxiety and Depression. *Journal of Body and Mind Therapies*. 2017. № 34(4). P. 215-228.
4. Smith K., & Johnson T. The Impact of Dance Movement Therapy on Individuals with Post-Traumatic Stress Disorder. *Clinical Psychology Review*. 2018. № 34(3). P. 211-225.
5. Taylor D., & Carter M. Dance Movement Therapy for Reducing Depression in Adult Patients. *Journal of Mental Health Therapies*, 2020, № 11(6), P. 167-180.
6. Walker J. & Bailey R. The Effects of Dance Movement Therapy on Elderly Patients with Depression. *Gerontology and Geriatric Medicine*. 2017. № 9(2), P. 77-89.

Павлов Микола,
*старший викладач кафедри музичного продакшну та звукорежисури
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*

ВОКАЛЬНИЙ ПРОДАКШН У СТУДІЇ ЗВУКОЗАПISУ

Музичний продакшн, як робота над вокальними партіями у студії звукозапису, є не лише технічною, а й творчою практикою, яка має на меті створити оптимальну гармонію між вокальним виконанням та музичним аранжуванням. Важливість цієї сфери особливо очевидна у сучасній популярній музиці, де вокальні партії формують основну частину емоційного навантаження композиції. Музичні продюсери докладають значних зусиль, щоб зробити вокал яскравим, насиченим та привабливим для слухача, при цьому враховуючи специфіку кожного жанру та унікальні вокальні риси виконавця.

На першому етапі роботи над вокалом приділяється значна увага ритміці та інтеграції вокалу з основною ритмічною базою аранжування. Вокал має не лише доповнювати, а й підсилювати ритмічну структуру, що забезпечує єдність

та гармонію всіх елементів треку. Зокрема, робота з акцентами і маніпуляція довжиною нот допомагає створювати синкопований ритм або, навпаки, досягати плавного й мелодійного звучання, що підкреслює основні частини композиції. Наприклад, у треках Аріани Гранде, таких як «7 Rings», ритміка вокалу створює унікальний, легко впізнаваний стиль, який взаємодіє з пульсуючою основою треку, надаючи йому особливої енергетики [3]. Інші виконавці, такі як Тейлор Свіфт, також активно застосовують ритмічні маніпуляції у своїй творчості, як це можна бачити у її хітах «Shake It Off» і «Bad Blood», де акценти й синкопи допомагають передати експресивність і драйв треків [1].

Емоційна виразність є ще одним ключовим аспектом вокального продакшну, що відрізняє професійне виконання від аматорського. Передача емоційного змісту вокальної партії вимагає від продюсера тонкого відчуття ліричного матеріалу і вміння керувати манерою виконання. Це включає роботу з інтонаціями, змінами тембру та різними техніками вокалу, які відповідають змісту пісні. Як зазначає американська співачка Майлі Сайрус у своєму інтерв'ю на YouTube, у пісні «Wrecking Ball» вона акцентує на емоційних переломних моментах тексту, використовуючи легато та енергійні акценти для вираження відчаю та сили емоцій [2]. Це дозволяє слухачеві відчути потужний емоційний вплив, який несе композиція, адже голос як інструмент здатен передати значно більше, ніж просто мелодія.

Ще один важливий аспект, з яким працює вокальний продюсер, – це динаміка вокалу. Регулювання динаміки допомагає підкреслити важливі моменти та побудувати напруження у композиції, що додає драматичності. Мікродинаміка дозволяє продюсерам керувати інтенсивністю окремих звуків або фраз у вокалі, тоді як макродинаміка створює загальну структуру динамічних переходів у треку. На прикладі Тейлор Свіфт можна побачити, як продюсери створюють динамічні хвилі, що відповідають наростаючим та спадаючим емоціям у піснях, забезпечуючи тим самим більш потужний ефект

на слухача [4]. Використовуючи такий підхід, продюсери роблять вокал більш інтерактивним, чим забезпечують більшу залученість слухача.

Завершальною частиною продакшну є створення та інтеграція бек-вокалу, який додає композиції гармонії та об'єму. Важливо не просто додати бек-вокал, а гармонійно вплести його в основну вокальну партію, підкреслюючи певні аспекти та додаючи глибину звучання. Гармонічне дублювання, часто використовуване у творах Аріани Гранде, зокрема в композиції «God is a Woman», додає головному вокалу багат шаровості та насиченості [5]. Це створює унікальний вокальний шар, що робить звук об'ємнішим і водночас підтримує основну тему пісні.

Отже, продакшн вокалу – це складний процес, який поєднує технічну майстерність і творчий підхід. Ретельна робота над ритмікою, емоційною виразністю, динамікою і структурою вокальних партій дозволяє досягти професійного звучання, яке відповідає потребам сучасної музичної індустрії. Сучасні продюсери використовують широкий спектр інструментів та методів для досягнення найкращого результату, і цей процес є основою для створення музичних творів, які резонують з аудиторією та залишають тривалий емоційний вплив.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Abbey Road Institute. A Beginners Guide To Vocal Production. URL: <https://abbeyroadinstitute.co.uk/blog/a-beginners-guide-to-vocal-production/> (date of access: 02.11.2024).
2. Cyrus M. The Making of «Wrecking Ball». YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2is9WVeN9dY> (date of access: 02.11.2024).
3. Landr. Vocal Production: The Ultimate Guide for Beginners. URL: <https://blog.landr.com/vocal-production-guide/> (date of access: 02.11.2024).
4. Taylor Swift's Indie Act. The New York Times Magazine. URL: <https://www.nytimes.com/interactive/2021/03/10/magazine/taylor-swift.html> (date of access: 02.11.2024).

5. The Vocal Market. Advanced Vocal Production Techniques Exposed. URL: <https://thevocalmarket.com/blogs/how-to/vocal-production-techniques> (date of access: 02.11.2024).

*Пальцевич Юлія,
завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства.*

АНСАМБЛЕВИЙ СПІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ЕСТРАДНОМУ ВИКОНАВСТВІ 1960-1980-х РОКІВ

Вокальні ансамблі – як окремі творчі одиниці, так і у складі вокально-інструментальних гуртів – є важливою складовою української музичної естради. Сильові трансформації, які відбувалися в українській естраді упродовж 1960-1980-х років, торкнулася і вокального ансамблевого виконавства. На думку М. Мозгового, «на межі 50-60-х років розпочався новий етап формування естрадного пісенного репертуару, який відрізняється від попередніх помітними змінами в жанровому складі, функціональними особливостями репертуару та засобами його оновлення» [4, с. 5], а в 1970–1980-ті роки відбувалося розширення естрадно-пісенного діапазону [4, с. 7]. Також дослідники української музичної естради вказують на «культурну адаптацію та асиміляцію західноєвропейських жанрів на ґрунті українського мелосу» [6, с.11].

Щодо самого явища естрадного вокального ансамблю, то це поняття визначають як «унікальний художній організм, який представляє особливу сферу функціонування музичного мистецтва естради і відрізняється якістю спільності, узгодженості, гармонії цілого і часткового, складання часток цього цілого і виникнення на його рівні нової якості, котра характеризується використанням голосів співаків, електроінструментів і звукопідсилювальної апаратури» [5, с. 12]. Унікальність цього організму зумовлюється стилем

музики, яку виконує ансамбль, співацькою манерою, тембровим забарвленням, що залежить від складу учасників співаків та (за наявності) інструменталістів, використання звукопідсилювальної апаратури. На думку Т.Ланіної, своєю появою «естрадний вокальний ансамбль <...> змінив виконавсько-інтерпретаційний аспект музичного ансамблю» [3, с. 48]. Розгляд окремих композицій із доробку українських вокально-інструментальних ансамблів 1960-1980-х років дозволить прослідкувати особливості використання вокального ансамблевого співу.

«Веселі скрипки». Цей вокально-інструментальний ансамбль був створений на початку 1960-х років Мирославом Скориком зі студентів Львівської консерваторії. Мирослав Михайлович згадував: «<... > в 1960-ті роки [я] намагався в українській естрадній музиці впроваджувати сучасні ритми, вносячи в музику джазові елементи і різні тоді модні ритми – твіст, босанова, халі-галі» [2]. Одним із хітів стала пісня М. Скорика на вірші М. Петренка «Намалюй мені ніч» (1964), в якій яскраво відчутні впливи такого джазового напрямку як свінг. Примхливий ритмічний рисунок вокальних партій (пунктирний ритм, міжтактові синкопи), поєднуючись із інструментальними партіями, утворюють поліритмічну тканину.

У прем'єрній версії пісні поруч із партією солістки Люби Чайківської задіяно вокальний ансамбль. Він підключається у приспівах після швидкого пощаблевого руху мелодії вгору ланцюгом м'яко дисонуючих чотиризвучних септакордів та їх обернень, нонакордів, що є акордовими гармонізаціями мелодичної лінії. Такий стиль музики та вокального ансамблевого співу суттєво відрізнявся від того, який практикувався на естраді у попередні роки: це були пісні з виразним переважанням пісенно-романсового начала, виконані сольо, дуетами чи вокальними тріо в академічній манері.

У пісні «Не топчть конвалій» (1963) на вірші Р. Братуня, яку називають першим українським твістом, вокальний унісон ансамблю чергується із багатоголосним акордовим співом. А в пісні на вірші М. Петренка «Кінчалась ніч» з солістом Олександром Щегловим жіночий вокальний ансамбль

включається у другому і третьому приспіві («ти говорила, що даремно проходять дні, летять літа») також у вигляді акордового багатоголосся, що варіюється від двох до чотирьох голосів, а також проспіваних унісоном коротких, ритмізованих синкопами фраз («ту-ду-ду-ду-да»).

Прийоми аранжування, задіяні М. Скориком у згаданих композиціях (вокальне акордове багатоголосся, яким гармонізована мелодія, використання фонового ритмізованого вокального акомпанементу на складах), у поєднанні зі стилістикою джазу і актуальних танцювальних ритмів 1960-х дають підстави провести аналогії з американськими вокальними гуртами 1950-х – такими як The Chordettes, The Platters чи The Chords (останніх зараховують до напрямку вокального ансамблевого виконавства ду-вап, що розвинувся на американському ґрунті в епоху зростання популярності раннього рок-н-ролу).

«Мрія». На початку 1965 року студент композиторського факультету Київської консерваторії Ігор Поклад створив із молодих співачок хорів заводу «Арсенал» вокально-інструментальний ансамбль «Мрія». Перший великий успіх колективу принесла пісня «Коханий» (1969) на вірші І. Бараха. В подальшому її виконували чимало артистів, серед них – Тамара Міансарова, Юрій Богатіков, Віктор Шпортко та багато інших. Розглянемо варіант цієї пісні у виконанні Ліни Прохорової та ВІА «Мрія».

Фактурні прийоми вокального ансамблевого багатоголосся використовуються композитором дуже різноманітно, навіть в межах однієї композиції. Вокальний унісон як вокаліз звучить уже у невеличкому вступі до пісні (інтонаційно він не пов'язаний із подальшою мелодією). У куплеті співає лише солістка, а у приспіві, в якому постійно повторюється слово «коханий», використовуються різні види фонового вокалу. На слові «коханий» присутня взаємодія солістки і ансамблю за типом «call & response» («заклик – відповідь»), як це характерно для музики госпел; в ансамблю («відповідь») чуємо тризвучні акорди, чотиризвучні, зокрема і експресивні зменшені септакорди із затриманнями. Іще один вид залучення ансамблю – прийоми контрастної поліфонії, наприклад, низхідний контрапункт по хроматизмах (на словах

«коханий – сонце і небо») чи контрастний до мелодії солістки унісонний вокаліз. Ці прийоми відсилають до академічної музики, до хорової спадщини українських композиторів, передусім М. Леонтовича.

«Смерічка». Цей вокально-інструментальний ансамбль, створений і керований композитором, аранжувальником Левком Дутківським у 1968 році, незмінно асоціюється також з іменами його солістів Назарія Яремчука і Василя Зінкевича, а також Володимира Івасюка. Його пісні стали справжніми пісенними перлинами у доробку «Смерічки». Варто розглянути композицію «Пісня буде поміж нас» у виконанні «Смерічки» 1975 року. У першому куплеті звертає на себе увагу вокаліз сопрано у високому регістрі у виконанні Надії Пащенко. Ця виразна кантилена тембрально контрастує з чоловічим дуєтом Н. Яремчука та В. Зінкевича, які ведуть основну мелодію декламаційного типу. У приспіві вокаліз зникає, поступаючись місцем коротким (на окремих акцентованих словах) фразам акордового багатоголосся. «Жіночий» вокальний контрапункт (знову як вокаліз) відновлюється наприкінці приспіву.

Вже на початку 1980-х років у творчості таких гуртів і виконавців, як ВІА «Ватра» Ігоря Білозіра, «Зоряний час», «Тетяна Кочергіна та ХХ століття», «Водограй», «Смерічка» виявляються впливи джаз-року, фанку, соулу та ф'южн, Виконавці часто поєднують елементи цих стилів з українським фольклором. Втім, таке розширення жанрово-стильового діапазону стосувалося ритміки, інструментальних аранжувань, в той час як у плані використання вокального ансамблевого співу виконавці залишалися в межах раніше апробованих прийомів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Золотий фонд української естради. URL: <http://www.uaestrada.org/ansambli/> (дата звернення: 20.10.2024).
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик. Харків: Фоліо, 2021. 128 с.
3. Ланіна Т. О. Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2017. № 2. С. 46-50.

4. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. КНУКіМ, 2007. 16 с.
5. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн.: 17.00.03. ХДУМ ім. І. Котляревського. Харків, 2008. 21 с.
6. Шевченко Олена Григорівна. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920-1990): автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн.: 26.00.01. КНУКіМ. Київ, 2010. 20 с.

Пархоменко Ірина,

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

КОНЦЕПЦІЯ АРХЕТИПІВ У ФОРМУВАННІ БРЕНДУ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВЦЯ

Для формування бренду сучасного музичного виконавця застосовують концепцію архетипів як одну із провідних технологій в маркетингу особистого бренду. Цю концепцію використовують задля формування історії, з'ясування цінностей та іміджу артиста. Визначення основоположного архетипу та двох допоміжних у структурі історії артиста, як деякого героя, що проходить свій шлях, є основою творення його бренду та позиціонування на ринку.

Популярність, як явище в суспільстві та культурі, передбачає боротьбу за увагу глядача. Технологія брендингу дозволяє артистам досягати різних рівнів популярності. Концепція архетипів є технологією для позиціонування бренду на творчому ринку, де увага глядача до бренду артиста є своєрідною валютою, яка підвищує або, навпаки – знижує цінність продукту. Однак, привернення уваги не є достатньою умовою для ефективних продажів, а тільки фокусує увагу споживачів на продукті. Необхідно щоб споживач здійснював свідому дію (наприклад, підписка в соціальних мережах на акаунт артиста) і запам'ятав цей

бренд. І, безумовно, здійснював купівлю продукту. У випадку музичних виконавців (артистів) говоримо про прослуховування їх музики, купівлю квитків на концерт та мерчу.

Про застосування концепції архетипів в маркетингу є провідна науково-популярна праця авторства М. Марка та К. Пірсон, яка вийшла ще у 2001 році в США [2]. В культурології, філософії та психології архетипи розглядають відповідно до теорії К. Юнга [1]. Визначення основоположних архетипів для бренду у вигляді товару чи послуги або ж особи (в т. ч. і артиста) як технологія апелює до колективного несвідомого, вмикаючи розпізнавання споживачем тієї чи іншої архетипічної історії автоматично. Це означає, що розказана компанією чи публічною особою належним чином історія – оповідка, одразу ним ідентифікується як знайома і зрозуміла. Більше того, споживання таких продуктів (контенту, товарів, послуг) виступає своєрідним продовженням ідентичності самого споживача (слухача і глядача). Зрозуміло, що історію розповідаємо через різні канали комунікації, формуючи стратегії просування.

Сучасні бренди, як локального, так і національного і міжнародного рівнів діяльності, прагнуть впливати і своєрідним чином «продовжувати» ідентичність споживача. Це відбувається за рахунок розуміння домінуючих архетипів споживачів як певної спільноти. Ця спільнота об'єднана навколо цінностей бренду, й за рахунок формування замкненої інфраструктури споживання продукції такого бренду.

Стратегія позиціонування музичного виконавця теж заснована на визначенні архетипу і цінностей, які наповнять його архетипічну історію. Артист – це публічна особа, яка так чи інакше через власний творчий продукт (контент) передає певні меседжі своїм слухачам. Однак, творчий продукт не варто розглядати окремо від особистості артиста. Тобто, артист транслює публіці меседжі через власний світогляд переконань і цінностей. І для цього не обов'язково бути автором творчого продукту: можна бути і суто виконавцем. Проте, потрібно підбирати музичний матеріал під власну архетипічну історію і цінності, які є важливими для самого артиста.

На шляху розуміння технології брендингу через призму концепції архетипів слід усвідомити, що такий підхід у побудові бренду артиста дозволяє формувати його бренд без домішок штучності або «органічно». Адже бренд засновується на дослідженні ідентичності творця і визначення важливих йому цінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Астролябія, 2024. 1040 с.
2. Mark M., Pearson C. S. The Hero and The Outlaw. Building the extraordinary Brands through the Power of Archetypes. New York: McGraw, 2001. 377 p.

Пир Андрій,

викладач циклової комісії циркових жанрів

фахового коледжу КМАЕЦМ,

майстер спорту України міжнародного класу зі спортивної акробатики.

РОЗВИТОК ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ЯК СКЛАДОВА ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО АРТИСТА

До інструментів освітнього процесу в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв [1] належить робота з творчим потенціалом здобувачів. Він є комплексом творчих здібностей, на основі яких ведеться творча діяльність артиста.

У цирковому мистецтві творчий потенціал вимірюється здатністю аналізувати й творчо використовувати в самостійній роботі набуті знання з фаху. Саме він є тим чинником, завдяки якому цирковий номер (який за своїм смислом є суворо вибудованою послідовністю відпрацьованих до рівня досконалості циркових елементів) трансформується в художній витвір циркового мистецтва.

В Академії основною навчальною дисципліною в межах освітньо-професійної програми «Циркові жанри», спрямованою на опрацювання творчого потенціалу, є «Акторська майстерність», оскільки в цирковій галузі знання основ акторської професії є запорукою майстерності. Згідно мети дисципліни, робота в межах занять спрямована на розкриття творчого потенціалу особистості, діалогу з власною індивідуальністю та формуванню власного «Я» [4].

При цьому, робота з творчим потенціалом майбутнього артиста не обмежується лише стінами Академії – її відліком справедливо вважати аматорські та професійні циркові колективи (студії, гуртки, школи та ін.), де ще подекуди з дошкільного віку працюють над розвитком фізичних і творчих здібностей дітей, формуванням їхнього естетичного світогляду. І. Мельник у статті «Естетичне виховання молоді в аматорських циркових колективах» з цього приводу підтвердила, що «Саме з таких колективів виростають митці. Тому їхнім завданням є виховання молодого покоління в дусі патріотизму, професіоналізму, розкриття фізичного потенціалу дитини та формування її естетичної свідомості» [3] та зазначила – «Аматорство дозволяє реалізувати свій творчий потенціал молоді, а професійна діяльність – самоствердитися через творчість» [3].

Творчий потенціал в контексті підготовки майбутнього циркового артиста в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва перебуває в багатовимірній площині танцю, музики, кіно, театру та образотворчого мистецтва (грим, костюм, декорації), оскільки саме їхнє поєднання продукує художньо досконалий сценічний номер. Це те, що відрізняє артиста високого рівня та є одним із факторів побудови успішної кар'єри. Тобто, здобувач знань з основ циркових жанрів повинен бути не лише добре підготовленим фізично – він має бути пластичним, мати відчуття ритму та композиції, розвинутий естетичний смак. І, при цьому, в потрібних ситуаціях поєднувати ці якості. Особливо, що стосується вміння імпровізувати.

Так, автор цього матеріалу в межах навчальних дисциплін «Спеціалізація за жанрами (повітряне кільце)» та «Спеціалізація за жанрами (повітряна гімнастика: ремені)», для того, щоб розвивати творчу багатогранність здобувачів та їхнє вміння орієнтуватись в ситуації, запровадив певний алгоритм виконання ними окремих трюкових комбінацій і композицій: кожен здобувач повинен послідовно представити їх під музичний супровід трьох стилів – класичного, ретро та рок-стилю. М. Малихіна у своєму дослідженні наголосила на тому, що «Музика є невід’ємною частиною сучасної циркової програми, будь-якого циркового номеру, тому артист повинен розумітися на різних жанрах та напрямках цього мистецтва, відчувати закономірності художньої виразності музичних творів» [2]. Такий метод сприяє виходу здобувачів за межі традиційного сприйняття циркового номера як сталої одиниці, яка не перебуває в розвитку. Також запроваджено практику регулярних дискусій на тему художньої складової номера та різних напрямків мистецтва.

Таким чином, робота з творчим потенціалом майбутнього артиста вбачається як безперервний процес, що починається фактично з перших кроків у професію та формується рядом чинників, серед яких – природні дані, зусилля викладацького колективу, самодисципліна та самоосвіта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. URL: <https://kmaesm.edu.ua/> (дата звернення: 03.11.2024).
2. Малихіна М. А. Проблема використання синтезу мистецтв у професійній підготовці артистів цирку. *Культура і сучасність*. 2009. № 1. С. 151-160.
3. Мельник І. П. Естетичне виховання молоді в аматорських циркових колективах. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. 2019. Вип. 30. С. 268-271.
4. Силабус навчальної дисципліни «Акторська майстерність». *Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв*. URL: https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/aktorska-majsternist_compressed.pdf (дата звернення: 03.11.2024).

*Погребняк Галина,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоралець
Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;
професор кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв,
доктор мистецтвознавства, доцент.*

ЦИРКОВІ ПОСТАНОВКИ В ЕКРАННІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Так чи інакше варто погодитись з тим фактом, що у сучасну добу цирк перестав бути «лідером індустрії розваг і видовищ, а його популярність значно поступається цирку у ХІХ столітті» [1], то ж можливо саме тому все частіш вистави цього мистецтва з'являються на екрані, зокрема, у вигляді адаптованих аудіовізуальними засобами вистав цирку дю Солей.

Ставши фільмом відкриття Токійського міжнародного кінофестивалю в 2012 році, в світовий прокат виходить фентезі «Cirque du Soleil: казковий світ», де продюсери й режисери Джеймс Кемерон та Ендрю Адамсон об'єднують свої креативні зусилля, щоби перенести на великий екран магію Cirque du Soleil – найбільшої у світі циркової корпорації, «географія якої простягається на п'ять континентів» [3] та представити у приголомшливому 3D форматі фантастичну історію кохання, в якій кіномитцями презентовано самобутні виступи всесвітньо відомої циркової трупи. Зібравши воедино «антологію найкращих хітів із семи постановок Cirque du Soleil», постановник веде оповідь, яка, на думку А.Скотта, схожа на «суміш Soleil спортивної бравурності, сюрреалістичної дотепності й абстрактного сімейного еротизму, що легко впізнається, але важко піддається опису» [7], тим самим надаючи досить цінну можливість через посередництво аудіовізуальних технологій, у деталях розглянути на екрані цей феномен циркового мистецтва.

Адаптуючи сучасну циркову естетику до екранних умов, режисер Е. Адамсон, майстерно використовує засоби аудіовізуального мистецтва: витончену гру світла, багатокамерне фільмування, комбіновані та «уповільнені зйомки, крупні плани й винахідливі ракурси камери, хитромудрий монтаж, щоби певним чином згладити стрімкий перехід від роботи виконавців на манежі до їх з'яви на великому екрані» [6]. Майстер переслідує й успішно реалізує авторську мету знаходження синтезу у взаємодії кіно- і циркового мистецтв в єдиному гармонійному аудіовізуальному просторі, що значно розширює аудиторію шанувальників цирку, адже на екрані постає стрічка, в якій вербальна складова в акторській грі незначна, а тому її можна дивитися без перекладу, оскільки загалом кінотекст стає зрозумілим безпосередньо із візуального ряду, котрий може легко, а головню, з насолодою сприйматись і «читатись» глядачами будь-якої нації, будь-якого континенту.

Беручи до уваги ключові домінанти у художній природі сучасної постановочної циркової режисури, автори вибудовують фільм у такий спосіб, що все в ньому дійсно вражає уяву: незвичайні персонажі, яскраві костюми, винахідливий грим акторів і, звичайно, самі неймовірно видовищні пригоди героїв, де за авторським визначенням К. Станіславської видовищність, слід сприймати як «характерну ознаку творчо-діяльнісного акту, що втілюється у низці експресивних прийомів і спричиняє залучення глядача (тією чи іншою мірою) до дійства [4].

Крім того, у фільмі «Cirque du Soleil: казковий світ» заслуговує окремої уваги музика. Авторам стрічки з успіхом поталанило поєднати в художньому екранному образі оригінальну музику Бенуа Джутраса й компілятивну. Тоді як композиторові, глибоко занурившись в світ аудіовізуального мистецтва, вдалось із значної кількості виразних музичних засобів обрати саме ті, котрі бездоганно працюють на творення художнього екранного образу, а ще, безперечно, поталанило майстерно вловити та «почути» усі пластичні образи, трансформувати їх в звукові, тонко захопивши їх емоційний стрижень. Ймовірно, такий творчий результат стався в роботі над названим

аудіовізуальним продуктом в силу того, що Бенуа Джутрас, окрім композиторського дару володіє ще й даром своєрідного перевтілення, схожого на акторське. Адже саме здатність автора кіномузики проникати в екранний образ, відчувати себе на місці того чи того персонажа в певному часі й просторі, створює самобутню емоційну налаштованість та допомагає відчутти художню атмосферу стрічки. Вкажемо, що «фентезійну» фільмову оповідь «Cirque du Soleil: казковий світ», супроводжує потужний і розмаїтий музичний матеріал, що активно впливає побудову драматургічної конструкції стрічки, ледь вловимо підтримує динаміку кадрів, виявляє психологічний та емоційний стан персонажів, характеризуючи їх взаємини, тоді як режисер і композитор враховуючи той факт, що «різні люди одне й те саме розуміють по різному» [2], подбали про те, щоби кожний глядач відшукав у ньому щось займає для себе, зокрема, вшанувавши творчу спадщину Елвіса Преслі, «Бітлз», спрезентувавши як попури з пісень Ліверпульської четвірки, так і пісні окремих її представників, народжені вже в часи сольної кар'єри.

Слушним уявляється нам звернутись й до унікальної циркової постановки Мішеля Лем'є та Віктора Пілона «Торук – перший політ». У 2015 вказану циркову виставу було створено силами трупі Cirque du Soleil, за мотивами стрічки Джеймса Кемерона «Аватар». Звернення режисерів цирку як до сюжету, так і до пластики й аудіовізуальної складової фільму «Аватар», було не випадковим, адже і через кілька років прокату робота Д. Кемерона неодноразово здіймала хвилю наслідувань, зокрема, і в цирковому мистецтві. То ж з'ява на арені Cirque du Soleil пріквела «Аватара» – постановки «Торук – перший політ» (творчими консультантами котрої стали творець і співавтор цирку дю Солей Гі Лаліберте та Джеймс Кемерон) є закономірною, а, головню, очікуваною глядачем. Показово, що серед глядачів названого шоу на прем'єрних показах були й кіноактори фільму «Аватар»: Сігурні Уївер, Зої Салдана, Джоел Девід Мур, котрі отримали незабутні враження від перегляду масштабної постановки Cirque du Soleil, команда котрої спромоглася оживити Пандору, перенести її красу на сцену, показати просто у глядній залі

багаточисельні (як і у кінострічці Д. Камерона) реальні 3D-ефекти та пейзажі далекого космосу. Примітно, що як і у фільмі «Аватар», режисери видовищного шоу «Торук – перший політ» перенесуть публіку у світ Пандори, наповнений щедрою уявою, розмаїтими відкриттями та дивовижними можливостями персонажів.

Усвідомлюючи, що, адаптуючи екранний продукт в цирковому просторі недостатньо лишень перенести творчий каркас одного виду мистецтва в середовище іншого (сподіваючись, що трансформація пройде без втрат), автори циркового шоу дають глядачам унікальну можливість порівняти Аватара кінематографічного й сценічно-циркового, спостерігаючи за тим, як поступово народжується середовище дійства, формування котрого доручають самим виконавцям (яким аж ніяк не можна схибити й зробити дубль, як у кіно), що «складають й готують на манежі ті чи інші неординарні гігантські конструкції – спеціальні апарати для виконання різноманітних хитромудрих трюків» [5].

Показовим є той факт, що фентезійне шоу «Торук – перший політ», ставши першою постановкою в історії канадської компанії Cirque du Soleil, сюжет і творчу концепцію котрої було запозичено у кіно, й вкотре довівши, що використання виразних засобів цирку сприяє розкриттю естетичної ідеї та прояву естетичної емоції у різних видах мистецтва, 2016 року було презентовано і в кінематографічній версії режисерів Мішеля Лем'є, Віктора Пілона та Адріана Вілса, зафіксоване віртуозними камерами оператора Джеремі Беннінга, занурене в музичний контент Гая Дюбука та Марка Лессарда та забезпечене злагодженим виконавським ансамблем Кумі Дуніо, Рэймонда О'Нілла, Гебрієла Кристо, Джеремі Хьюза, Джеремаї Хьюз, Гійома Пакуїна, Денієла Кріспа, Джулії Піоланті, Зої Сабатті, Прісцилії Ле Фоль інших. Це вкотре доводить тісний і незникний взаємозв'язок, взаємовплив, взаємозбагачення кіно і цирку.

У підсумку наших міркувань щодо ймовірності, а головню, плідності й оригінальності режисерських інтерпретацій циркового дійства на екрані, вкажемо, що аналіз стрічок «Цирк Дю Солей: казковий світ» Ендрю Адамсона

та «Торук – перший політ» Адріана Вілза, Мішеля Лем'є, Віктора Пілона доводить, що без певних достатньо відчутних втрат автентично переносити на екран світ цирку, його художній образ неможливо та й не потрібно, адже закони побудови циркового шоу і аудіовізуального твору не надто застосовні один до одного. І на те є ціла низка вагомих причин, домінуючою з яких є наявність у кінематографі авторського бачення на екрані циркового художнього образу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Поспелов О. Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до Амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності. URL: [https:// www.researchgate.net/publication/340444629_Cirkove_mistectvo_u_prostori_ta_casi_vid_kolizeu_do_amfiteatru_estli_vid_skomorohiv_do_suchasnosti](https://www.researchgate.net/publication/340444629_Cirkove_mistectvo_u_prostori_ta_casi_vid_kolizeu_do_amfiteatru_estli_vid_skomorohiv_do_suchasnosti) (дата звернення: 09.09.2024).
2. Пучков А. Тривкий тролінг трикстера: Метадраматургія Олександра Корнійчука. Київ. ДУХ І ЛІТЕРА, 2021. 608 с.
3. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія; вид. друге, перероб. і доп. Київ: НАКККиМ, 2016. 352 с.
4. Станіславська К. І. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2021. Вип. 29. С.85-90.
5. Cirque du Soleil «Toruk – the first flight». URL: [https:// topspb. tv/events/11898/](https://topspb.tv/events/11898/) (date of access: 07.09.2024).
6. Lehmann M. Cirque du Soleil: Worlds Away: Tokyo Review. URL: [https://www. hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/cirque-du-soleil-worlds-away-381450/](https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/cirque-du-soleil-worlds-away-381450/) (date of access: 02.09.2024).
7. Scott A. O. Almost Like Being in Vegas. Cirque du Soleil: Worlds Away in 3-D. URL: [https://www.nytimes.com/2012/12/21/movies/cirque-du-soleil-worlds-away-in-3-d.html? partner=rss&emc=rss&_r=0](https://www.nytimes.com/2012/12/21/movies/cirque-du-soleil-worlds-away-in-3-d.html?partner=rss&emc=rss&_r=0) (date of access: 06. 09. 2024).

Погребняк Марина,

завідувач кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти

факультету природничих наук та менеджменту

Полтавського національного педагогічного університету

імені В.Г. Короленка,

доктор мистецтвознавства, доцент.

МОЖЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В РОБОТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРА: ПРИЙОМИ ТА ПРИКЛАДИ

Медіа потужно впливають на масову свідомість, формуючи певні образи тих чи інших культурних феноменів. Використання режисерами-хореографами мультимедійних технологій і мультимедійних засобів сьогодні надає їм можливість створювати оригінальну сценографію авторських вистав та високотехнологічних концертів, що привертають публіку своєю новизною, інтерактивністю, видовищністю. На сторінках своїх монографій О. Чепалов і М. Погребняк торкаються питань використання мультимедійних технологій у творчій діяльності Уільяма Форсайта і Мерса Каннінгема [4; 6]. Але у вітчизняному мистецтвознавстві не існує наукових розвідок, присвячених систематизації прийомів можливого використання мультимедійних технологій балетмейстерами у своєї творчій діяльності, що і є **метою** даної доповіді.

З'ясуємо зміст терміну «мультимедіа». О. П. Пінчук зазначає, що термін «мультимедіа» – латинського походження, який поширився завдяки англомовним джерелам. Термін виник шляхом поєднання двох англійських слів «multy, multiple» (множинний, складний, зіставлений з багатьох частин) і «media» (середовище, засіб). Таким чином, дослівно «мультимедіа» перекладають як «багато середовищ» [3]. У науковій та технічній літературі зустрічаються різні означення мультимедіа, що змінюються в залежності від того, де та для кого передбачається його використання. Пінчук О. П. цитує визначення терміну «мультимедіа» за Шликовою О. В. як «полісередовища», єдиного простору, який в синкретичному вигляді представляє різні види та способи надання інформації (тексту, графіки, звуку та ін.) [3]. Дослідниця

визначає і чітко розрізняє наступні поняття: «мультимедійні технології» (ММТ) – технології, які окреслюють порядок розробки, функціонування та застосування засобів обробки інформації різних модальностей; «мультимедійні засоби» та «мультимедійні продукти», які створюються на основі ММТ [3]. Завдяки застосуванню в мультимедійних продуктах і послугах одночасної дії графічної, аудіо- (звукової) і візуальної інформації ці засоби володіють великим емоційним зарядом і активно включають увагу користувача (слухача). Тому мультимедійні технології як спосіб оформлення виступів відразу отримали найвищі оцінки як режисерів та сценографів, так і глядачів. Серед мультимедійних технологій, що використовуються у танцювальних шоу-програмах та сучасних балетних виставах найчастіше використовуються: *фото та відео-проекції, інсталяції, лазерні ефекти, різноманітні графічні програми, мультиплікація, або анімація.*

Комп'ютерну графіку визначають як вид діяльності, в якій комп'ютер використовується як інструмент для синтезу та обробки візуальної інформації, отриманої з реального світу.

Поява *3D-друку* представила такий собі міст для медіа-мистецтва, що з'єднує *віртуальний та фізичний світи*. Розвиток цієї технології дозволив художникам змішувати цифровий аспект медіа-мистецтва з традиційною фізичною формою скульптури. Першовідкривачем у цій галузі став художник Джонті Хурвітс, який за допомогою цієї техніки створив анаморфозну скульптуру [8].

У сучасних світових хореографічних виставах можна зустріти такий технічний засіб **як туманний екран** (димовий екран), на якому відбивається *мультимедійна проекція*. Ключова особливість димового екрану – *можливість безперешкодно пройти крізь інсталяцію*, не руйнуючи її (такі декорації дають змогу артистам вільно пересуватися по сцені). При цьому хореографічні номери можуть набувати «нереального» звучання, а танцюристи здаються незвичними, схожими на видіння.

Мультимедійні прийоми, які використовуються в мистецтві сучасного хореографічного мистецтва, включають анімацію. У буквальному сенсі **анімація** (від латинського *anima* – душа і похідного французького *animation* – оживлення) – вид кіномистецтва, твори якого будуються за допомогою *фіксації послідовних фаз руху* намальованих (графічна анімація) або тривимірних (3D-анімація) об'єктів. Ці твори називаються *анімаційними* або *мультиплікаційними фільмами (мультфільмами)*.

Комп'ютерна анімація – це вид анімації, який використовує комп'ютерні засоби для створення об'єктів. У сценографії сучасних балетних вистав використовуються *Комп'ютерна 2-D і 3-D анімація*. За методом *анімування* розрізняють:

«Покадрова технологія» – це техніка, в якій кожен кадр малюється окремо, що дозволяє вносити майже будь-які зміни в об'єкт для досягнення найвибагливіших ідей; **техніка «ключових кадрів»** передбачає створення не всіх кадрів, а лише «ключових»; **«технологія захоплення руху»** – це відносно молода технологія, в якій об'єкти рухаються або змінюють форму внаслідок аналогічних дій реальними істотами. Ця технологія допомагає фіксувати найскладніші реалістичні рухи реальних чи неживих об'єктів, до яких прикріплені датчики, під'єднані до комп'ютера.

Комп'ютерну анімацію можна визначити за різними типами об'єктів: **«Техніки руху»** – дозволяють передавати рух об'єктів або їхніх частин; **прийоми «морфінгу»** – використовуються для перетворення одного об'єкта на інший. **Анімація кольору** – технології трансформації забарвлення об'єкта [1].

Яскравий приклад 3D-постановки балету «Лебедине озеро» був презентований 1 жовтня у 2021 року в Палаці «Україна» в Києві за участю зірок світового балету Дениса Черевичко і Ольги Чепланової. Класична хореографія в поєднанні із *сучасними віртуальними декораціями* максимально підсилює враження від майстерності артистів балету і можливостей людського тіла. Простір сцени стає безмежним за рахунок проєкції на LED-екрани унікальної 3D-анімації [2].

Таким чином, персонажі можуть спочатку з'являтися на проєкційних екранах і, трансформуються, переходити в реальний сценічний простір, стаючи живими дійсними засобами і, відповідно, з'являється *можливість взаємодії на сцені і артистів і віртуальних персонажів, що існують у просторі анімаційного відео*. Артистам потрібно буде не лише виконувати хореографію, встигаючи за музикою, проживати ролі, але і пам'ятати, які зміни відбуваються на екранах, щоб діяти синхронно з анімацією .

Цікавим прикладом використання мульти-медіа в творчій роботі хореографа є комп'ютерна програма «Improvisation Technologies», створена У. Форсайтом. Спочатку вона планувалася як допоміжний засіб для професійного тренінгу артистів балету франкфуртської трупи та з часом набула універсальних функцій, що дозволяють аналізувати будь-який рух танцівників.

У цьому проєкті всі рухи танцюристів вписані у віртуальний простір. «Технологія імпровізації» («Improvisation Technologies») стала основою його творчого методу. Використання ряду технологічних прийомів, таких як переорієнтація підлоги («floor reorientation»); присвоєння лінії («assignment to a line»); стиснення часу («time compression»); падіння по кривій («dropping curves»); паралельний зріз («parallel shear»); екзерсис на м'якість частин тіла («soft-body-part exercise») дозволяє балетмейстеру створювати безмежну різноманітність лексичних новоутворень. Несподівані лексичні новоутворення зі словника класичного танцю У. Форсайт створює, починаючи малювати уявні фігури в повітрі, використовуючи всі частини тіла – ноги, руки, голову, коліна, вуха, підборіддя і т. ін. Так він створює різноманітну геометрію танцю, «яка графічними засобами креслить повний об'єм потенціальних рухів людського тіла...». Хореографічний текст складається з «fouette» зі зміщенням осі обертання танцюриста; «tour lent» зі зміною поз; різноманітних поз «attitudes» зі складною координацією корпусу та рук, виворотних «passe» тощо [5; 9].

Мерс Каннінгем у 1991-му р. почав використовувати у своїй хореографії комп'ютерну програму під назвою «Life Forms» («Форми життя»), за допомогою якої можна «оживляти» фігуру людини та створювати танець. Результатом таких

експериментів можна вважати постановки балетмейстера «Beach Birds for Camera» (1991-й р.) з жорсткими і незграбними рухами рук і ніг і «Biped» (1999-й р.). Балет «Biped» складається з двох частин: «живе» виконання хореографічної партитури танцюристами та відеопроекції, яка варіюється від абстрактних фігур до анімованих відео з намальованими танцівниками. Для створення анімації на трьох виконавиць встановлювали рецептори, які фіксувалися відеокамерами. Всі рухи переводилися в 3D моделі людських силуетів, а потім проектувалися на сцену, де з ними взаємодіяли живі перформери. Танцюристи-перформери цієї вистави виконують модифіковані «tombe», «tour» із зігнутою попереду ногою, різноманітні «attitudes» з «flat backe», «tour channe», «grand battement», акробатичні підтримки в позу «I arabesques» [5; 7].

Таким чином, такі прийоми мультимедійних технологій як *комп'ютерна графіка, комп'ютерна анімація, мультимедійна проекція на туманний екран, 3D-друк та інші*; і вже існуючі комп'ютерні програми «Improvisation Technologies» У. Форсайта, «Life Forms» М. Канінгема є яскравими прикладами можливого вирішення сценографії сценічних хореографічних творів або побудови модифікованої окремої хореографічної лексики, або модифікованого хореографічного тексту, зокрема у *взаємодії на сцені і артистів і віртуальних персонажів*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анімація. URL: <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%96%D0%BC%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F>. (дата звернення: 25.10.2024).
2. Лебедине озеро-3D. Київ. Національний палац мистецтв Україна. URL: <https://youtu.be/V22f5vLt658?si=GPEIU8EvNIMBmdHw> (дата звернення: 25.10.2024).
3. Пінчук О. П. Проблема визначення мультимедіа в освіті: технологічний аспект. *Нові технології навчання: наук.-метод. збірник*. 2007. Вип. 46. С. 55-58.

4. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст.: історико-культурні передумови, кроскультурні зв'язки, стильова типологія: монографія. Полтава: ПП Астроя, 2020. 327 с.
5. Погребняк М. М. Рольова гра і 3D-технології як творчі методи балетмейстерів Уільяма Форсайта і Мерса Каннінгема. *Science of Europe*, 2022. № 90(90). Vol. 1. P. 7-10.
6. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харків: ХДАК, 2008. 344 с.
7. Merce Cunningham Dance Company at BAM: Biped. URL: <https://youtu.be/YNeoYdDMbLI> (date of access: 20.02.2020).
8. Official Site. The Art and Science of Jonty Hurwitz. URL: <https://jontyhurwitz.com/> (date of access: 20.10.2024).
9. William Forsythe, Improvisation Technologies. A tool for the Analitical Dance Eye. URL: <https://vimeo.com/252617587> (date of access: 20.07.2020).

Пономаренко Олена,
*доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ;
доцент кафедри історії світової музики
факультету історико-теоретичного, композиторського та іноземних
студентів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського,
кандидат мистецтвознавства, доцент.*

ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ В АСПЕКТІ СУЧАСНИХ РЕЖИСЕРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Джузеппе Верді працював в оперному театрі понад шістьдесят років. Весь цей час він прагнув нових ідей, збагачував свою творчість новими досягненнями. Дж. Верді сприяв становленню театру нового типу – режисерського театру, змінивши в ньому розташування сил, завдяки цьому провідна роль належала вже не співакові, а композитору. Слово «режисер» тоді

ще не набуло поширення в театральному лексиконі, але принципи організації вистави, які застосовував Верді, можна вважати режисерськими. Декорації, слово, музика, акторська гра, оркестр – все мало працювати на цілісність оперної вистави. Його спадщина суттєво вплинула на формування нової театральної практики в Італії, на становлення оперної режисури.

Роль сучасного оперного режисера у створенні образу вистави полягає переважно у постановці яскравих візуальних акцентів. З цією метою застосовуються традиційні інструменти постановки: надмірний грим, специфічні костюми, що гіперболізують природу сценічного образу, особлива ритмопластика артистів, декорації, що підкреслюють необхідну умовність, технічне управління світлом і звуком із залученням нових технічних засобів, які становлять візуальний ряд. Широке застосування технічних засобів характерне для новаторської режисури.

Показовим в цьому плані є сотий проєкт оперного фестивалю «Арена ді Верона 2023». Ідея оперного співака Джованні Дзенателло перенести оперу в один з найбільших у світі римських амфітеатрів просто неба досягла своєї мети й переросла в амбітний оперний проєкт, який протягом багатьох років домінує на національній та міжнародній театральній сцені.

Як зазначає М. Р. Черкашина-Губаренко: «Оперні фестивалі стали неодмінним атрибутом літнього туристичного сезону в Європі. Вони відбуваються у великих музичних центрах і в маленьких курортних містечках, у стаціонарних приміщеннях і в оточенні мальовничої природи та старовинної архітектури, яка часто виконує роль природних декорацій» [3].

Прем'єрою на цьому проєкті стала опера «Аїда» у постановці Стефано Пода (Stefano Poda). Італійський режисер-постановник вважає за краще самостійно проєктувати абсолютно всі елементи вистави – режисуру, сценографію, костюми, світло, хореографію. Режисура Поди за своїм смисловим навантаженням дуже складна – його оперні постановки скоріше можна вважати артінсталяціями, дія яких відбувається будь-де і будь-коли. Вони сповнені утаємниченого смислу і символів, а щоб зрозуміти їх і сенс того,

що відбувається на сцені, потрібне терпіння. Це стосується й нової постановки «Аїди». Музика інтимної історії Аїди, її витончені звуки, глибокі почуття стають для режисера парадигмою роздумів про сучасну цивілізацію, про одвічні питання миру і війни. Його бачення Аїди вводить у небачений світ, що перебуває між минулим і майбутнім, в якому людина (головний герой), маючи владу, здатна все руйнувати і створювати, вести війну або шукати світ, щиро кохати.

По центру досить сильно похиленої площини з темного напівпрозорого пластику розташована гігантська кисть руки, вона становить задній план для всієї сцени. Її виготовлено з металевих прутів (решіток), під час дії вона постійно рухається завдяки механічній анімації фаланг, відкривається і закривається. Рука – це символ могутності людини, здатної руйнувати чи творити, відроджувати цей світ, їй належить вирішувати, як застосовувати свої невичерпні можливості – для добра чи зла.

Світ війни, що розмежовує Аїду і Радамеса, представляли на сцені 300 артистів мімансу і балетна група, а також хор. Солісти постійно взаємодіяли з акторами мімансу, які, оточуючи їх, мімікою і жестами, гримасами виражали біль, жах, гнів. За режисерським задумом, так вони передають емоційне напруження дії.

Режисер не конкретизує історичних і географічних координат, прагнучи зосередитись на внутрішньому конфлікті, психологічних перипетіях головних героїв. Посилань на конкретне місце дії, що асоціюється з Єгиптом, зовсім мало: жерці з головами тварин і пташиними дзьобами, піраміди з металокопункцій. Інші елементи дії містять єгипетські символи лише в оздобленні костюмів хору і акторів мімансу в першій і третій діях, а також на тілах бранців як текст хору, який вони співають у другому акті. Масивні світлові проєкції утворюють в повітрі структури завдяки постійному потоку білого диму, що заповнює сцену і небо над нею. Різні світлові ефекти за допомогою світлодіодів, лазерів увиразнюють лінію Арени.

Справляє враження і міжнародний склад солістів: Анна Піроцці (Anna Pirozzi), Грегорі Кунде (Gregory Kunde), Клементін Маргейн (Clémentine Margaine), Рафал Сібек (Rafal Siwek), Ріккардо Радос (Riccardo Rados), Яо Бохуї (Yaoud Bohui) Tézier), Романо Даль Зово (Romano Dal Zovo). Вони показали високий рівень виконання, якому не завадила специфіка вистави просто неба. Оркестр під керівництвом Даніеля Орена (Daniel Oren), всесвітньо відомого ізраїльського диригента, художнього керівника Ізраїльської Опери, звучав гідно, показавши майстерність дозованого звучання, властивого акомпанементу, блиск і віртуозність в оркестрових соло.

Виконавиця головної партії – Анна Піроцці (Anna Pirozzi): голос італійської сопрано звучав рівно, красиво у всій теситурі й без найменшого напруження, багатство відтінків, легкі і впевнені верхи, рафінована філіровка, pianissimo у верхньому регістрі. Кожен звук, кожна фраза вивірені, прожиті з максимальною віддачею як емоційною, так і технічною.

У цій кришталевій Аїді все символічне: кожен рух, кожен об'єкт, кожна ідея і жест, здається, містять приховане, утаємничене значення, виникає відчуття, ніби сенсу зовсім і немає чи він прихований глибоко. Нова постановка «Аїди», відкрита для багатьох альянсів та інтерпретацій, є вивіреною режисерською тактикою, що в сучасному режисерському театрі стає засобом активного залучення реципієнтів до діалогу та художньо-асоціативної співпраці.

Отже, по-перше, сучасні оперні театри сприяють розвитку оперного жанру в галузі новаторської режисури, яка спрямована на здійснення комунікації між оперним мистецтвом і публікою; по-друге, основна мета і провідний імідж оперних подій – зацікавити публіку, сформувати театральну аудиторію, залучити глядача; по-третє, сьогодні опера може бути доступною для кожного, щоб продемонструвати світу історичні й мистецькі пам'ятки італійських міст і зберегти для наступних поколінь музичні проекти як національний оперний бренд.

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. 2023. С. 121-129.
2. Пономаренко О. Ю. Організація музичного життя в сучасній Італії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 3(60). 2023. С. 57-69.
3. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: Акта, 2015. 392 с.
4. Arena di Verona Opera Festival. URL: <https://www.arena.it/it/arena-di-verona/chi-siamo> (date of access: 10.11.2024).

Попова Аліна,

викладач кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства.

ВИКОРИСТАННЯ ДЖАЗОВИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКИХ ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ

Специфічним для джазового вокального виконавства є використання *блюзового інтонування, бендингу, дьорті-тонів та глісандо*. Під час виконання вокального джазу застосовуються унікальні методи формування звуку – *субтон, гроул, джазове вібрато та філірування*. У джазі є й особлива орнаментика, яка включає мелізми, які виконуються на одному складі – *форшлаг, групето, мордент, трель*, а також варіативні способи прикрашання: різноманітні мелодичні фігури, які використовуються джазовими вокалістами під час імпровізації. Вокальна мелодика джазових композицій базується на *блюзовому фразуванні* і складається з фраз, що закінчуються не на сильну долю, а слабку. Джазове вокальне мистецтво відзначено такими рисами, як

пріоритетність імпровізації над композицією, виконавської експресії над звучанням голосу, інструменталізація вокалу, зменшення ваги вербального тексту аж до повного ігнорування.

Включення елементів джазового вокалу в естрадну музику розширює палітру останньої, вносячи свіжість та оригінальність в її музичні образи.

Важливо відзначити, що інтеграція джазових компонентів у сферу естрадної музики дарує виконавцям можливість виразити більш глибокі емоції через музику.

Поєднання джазового вокалу з естрадною музикою утворює динамічний симбіоз, що надає джазу можливість виходити за межі традицій та відкривати нові сфери творчості.

Яскравим прикладом інтеграційно-трансформаційного руху у русло джазової музики є творчість **Наталії Могилевської**. Співачка вільно володіє автентичним (народним), естрадним, роковим та джазовим вокалом.

Однією з найважливіших особливостей голосу Наталії Могилевської є її широкий вокальний діапазон і виняткова експресивність.

Починаючи із 2015 року, Наталія Могилевська все частіше повертає свій творчий погляд на джаз та його похідних: на її сольних концертах все частіше лунають твори, написані раніше, але в них істотно змінено аранжування.

Можна визначити такі вокальні прийоми, використані нею у творах: тванг, белтинг, шаут, драйв, скрім, реттл, йодль, напівйодль, дьорті-тони, субтон, бендинг. Відмітимо й високий рівень контролю та анкеровки голосового апарату та використання наступних звукових атак: переддихальної, м'якої та помірно твердої.

Говорячи про джазові елементи в творчості естрадних співачок Києва, неможливо оминати видатну сучасну українську виконавицю **Джамалу**.

Одним із визначних рис вокалу Джамали є її вміння володіння технікою фонації та контролю свого голосу протягом усього вокального діапазону. Вона легко переходить від зворушливих ніжних нот до потужного та енергійного звучання, створюючи неперевершену та яскраву палітру тембрально

насиченого звуку. Вона використовує елементи української народної музики, джазу, сучасного електронного звучання та багато іншого.

Джамала має унікальний голос, діапазон якого дорівнює чотирьом октавам. Вона досконало володіє естрадним, джазовим та академічним вокалом, а також мугамом, що є традиційним імпровізаційним жанром східних країн з особливим типом фонації.

Синтез джазу та естради утворює динамічний симбіоз, що надає джазу можливість виходити за межі традицій та відкривати нові сфери. Музиканти об'єднують їх найкращі елементи для створення композицій, які вражають та надихають аудиторію. Цей взаємозв'язок стає джерелом для розвитку музичного мистецтва у XXI столітті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беспала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 23. С. 339-347.
2. Бойко А. М. Джамала як представник співочої культури сучасної України. *Культура України*. Вип. 53. 2016. С. 107-115.
3. Войченко О. М. Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 47. Т. 1. 2022. С. 78-82.
4. Войченко О. М. Усне аранжування у джазовій та поп-музиці. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 25-26 березня 2020 р.)*. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 125-126.
5. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2008. 186 с.

*Савенко Анастасія,
викладач циклової комісії сучасного естрадного танцю
фахового коледжу КМАЕЦМ.*

РОЛЬ ПЕРФОРМАНСУ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО САМОУСВІДОМЛЕННЯ

Перформанс в контексті формування національного самоусвідомлення виявляється потужним інструментом, що дозволяє суспільству відчутти та висловити свою унікальну національну ідентичність. Це проявляється через використання різних художніх форм – театральних вистав, музичних виступів, публічних заходів.

Участь у перформативних подіях дозволяє людям активно залучатися до обрядів, символів та традицій, які складають основу національної культури. Це сприяє не лише збереженню спадщини, але й формуванню нових аспектів інтерпретації та розуміння національної історії [3].

Перформанс відіграє роль каталізатора для створення спільного наративу, який об'єднує громадян навколо спільних цінностей та ідеалів. Це допомагає зміцнювати почуття єдності та національної підпорядкованості, що є важливим для стабільності та розвитку суспільства [1].

Крім того, перформативні виступи можуть створювати простір для висловлення індивідуальних та колективних переживань стосовно історії та сучасності країни. Це сприяє розвитку критичного мислення та дозволяє громадянам активно взаємодіяти зі своєю культурною спадщиною.

Таким чином, перформанс виступає не лише як засіб для втілення культурних виявів, але і як суттєвий елемент у формуванні та зміцненні національного самоусвідомлення, сприяючи розбудові єдності та різноманітності в суспільстві [2].

Як приклад, розглянемо сучасний український хореографічний перформанс «Люлі», прем'єра якого відбулася 21 червня 2023 року у Київській Опері. Вистава була направлена на дослідження життєвого циклу природи через

танець, візію, та відчуття. Провідною думкою перформансу було перетворення та прагнення до життя. Усі кошти з продажу квитків були відправлені на підтримку Збройних Сил України]. Анастасія Харченко та Катерина Бишева, авторки цього перформансу, відомі українські хореографині. Анастасія є учасницею танцювальної команди *Appache Crew* і брала участь у створенні кліпів для Елтона Джона, Брітні Спірс та гурту *Florence + The Machine*. Катерина Бишева - хореографиня, яка активно сприяє розвитку сучасного танцю в Україні та досліджує тілесну ідентичність у русі. Їхня вистава "Люлі" є спробою відтворити та осмислити досвід, накопичений за останні півтора роки, враховуючи контекст війни, обстрілів та екологічних катастроф у Києві. За їхніми словами, вистава відображає вплив кожного дня на них і на саму виставу. У перформансі було використано нестандартний музичний асортимент, включаючи твори від композиторів Рюїті Сакамото, Антоніна Дворжака, Нільса Фрама та Себастьяна Студницького. Під час вистави також був представлений живий виступ музиканта Андрія Бармалея. Окремою цікавістю в музичному супроводі є «арія цвіркунів», що включає польові записи звуків комах, створюючи унікальну атмосферу.

Підводячи підсумки, звернемо увагу на те, що перформанс, через візуальні та театральні вирази, має потужний вплив на формування ідентичності та патріотичних почуттів серед національної спільноти. Важливо розуміти, як вистави, фестивалі та інші види мистецького вираження можуть сприяти підвищенню національного самосприйняття та об'єднанню суспільства через спільне розуміння та висвітлення історії та культури. Також, як показав аналіз художніх подій, культурний шар почав свою нову епоху на тлі військових подій. Найчастіше це виявляється у створенні творів, які висловлюють протест, трагізм чи спробу заспокоїти суспільство через мистецтво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Feliksdal B. *Jazz, Rhythm, Body and Soul. Modern Jazz dance*. Amsterdam: Bekebooks, 2004. 34 p.

2. Giordano Ralph G. Social dancing in America: a History and Reference. Westport: Greenwood Press. 2007. 404 p.
3. Predock-Linnell L., Predock-Linnell J. From improvisation to choreography: The critical bridge. *Research in Dance Education*. 2001. Vol. 2. Issue 2. P. 195-209.

Савченко Юлія,

*доцент кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, доктор філософії.*

Сохань Максим,

*викладач кафедри академічного та естрадного вокалу
факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.*

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА-АКТОРА У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Мистецтво театру, що нерозривно пов'язане з творчою діяльністю, перебуває у безперервному русі та пошуку нових засобів і форм виразності відповідно до завдань, які ставить сучасність. Змінюється навколишній світ, змінюється глядач, актор, змінюється і театр. На початку XXI століття все більше стираються грані, що розділяють різні сфери діяльності людини. Їхнє взаємопроникнення, обмін інформацією з різних галузей знань розкриває нові горизонти розвитку людства, у тому числі й творчої діяльності людини.

Подібні зміни знаходять своє відображення у всіх видах художньої творчості, зокрема театральній. Все частіше можна почути вирази: синтез мистецтв, симультанний актор, синтез, інтеграція тощо. Хоча театральна вистава завжди мала на увазі, поєднання елементів режисерського, акторського мистецтв, літератури, музики, образотворчого мистецтва тощо – сьогодні вимоги дещо змінилися. До недавнього часу введення елементів деяких

мистецтв дозволялося завдяки запрошенню для участі у виставі професіоналів з інших областей: професійних вокалістів, танцівників, кінематографістів тощо.

Сьогодні важливою стає безпосередня участь самого актора, органічно та емоційно включеного до життя вистави. Для більшості режисерів, так би мовити, зручніше працювати зі «своїм» драматичним актором, ніж із запрошеним, наприклад, співаком. Особливо актуальним стає все більше проникнення в драматичну виставу музики. Все частіше в репертуарах театрів, театральних студій з'являються музичні казки, мюзикли, водевілі тощо. І у зв'язку з цим з'являється потреба в такому акторі, який міг би працювати в різних стилях і напрямках музичного мистецтва: від року до класики. Наприклад, включення у виставу живого виконання, класичної вокальної музики не допускає «шепітного» співу, що носить декламаційний характер, побудованого лише на емоційному переживанні, а вимагає від драматичного актора повноцінного академічного звучання. Тому не випадково, що вокальна підготовка сучасного драматичного актора стає дедалі актуальнішою і вводить до розряду основних дисциплін багатьох театральних закладів вищої освіти.

У дослідженнях вітчизняних та закордонних науковців, присвячених вокальній підготовці майбутніх акторів відображено виконавські та теоретико-методологічні аспекти підготовки артиста-вокаліста (Г. Бень, Л. Гринь, М. Жишкович, І. Кириченко, О. Плаксіна, А. Попова, А. Прохорова, Н. Фаломеева, Y. Bonenfant, C. Sadolin та ін.). Сучасний стан розвитку теорії і практики вокального навчання студента-актора вимагає комплексного міждисциплінарного підходу до вивчення проблеми, розгляду широкого спектру теоретичних та методичних аспектів у контексті вітчизняних та зарубіжних досліджень. Перспективність формування та розвитку забезпечується її послідовною та фундаментальною опорою на методологічні та методичні засади та принципи сценічної педагогіки. Вважаємо, що успішне формування компетенцій у галузі вокального мистецтва можливе лише за умови активізації образного мислення, уяви, музично-стильових та театральних-

образних уявлень, регулярного збагачення естетичного, пізнавального досвіду студентів.

Методика вокального навчання за освітньо-професійною програмою «Акторське мистецтво», націлена на підготовку акторів – театру, закладів культури та мистецтва, артистів розмовного жанру, а також викладачів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Тому паралельну роботу викладачів зі сценічного мовлення та вокалу вважаємо необхідною, оскільки навчання драматичних акторів вільному володінню не лише мовним, а й вокальним звучанням виправдана і результативна. Проблеми студентів-акторів, що виникають у сценічній вимові та співі, ідентичні і вирішувати їх зручніше разом.

Опорним у вокальному навчанні студентів-акторів має стати принцип: у вільному тілі – вільний голос. Отже, основним «зерном» методики вокального навчання студентів-акторів стає введення в освітній процес спеціальних фізичних вправ, спрямованих на зняття м'язових затисків, усвідомленого чергування напруги та розслаблення м'язів, що у свою чергу стає необхідним для правильного голосоутворення. Методика будується на формуванні базових співочих навичок і складається з трьох частин: 1) спеціальних фізичних вправ, що сприяють зняттю зайвої м'язової напруги та закріплення навичок глибокого та легкого дихання; 2) традиційних вокальних вправ у поєднанні з методом «пам'яті фізичних дій», що мають на увазі реалізацію образу (заданого емоційним посилом викладача) через рух і голос; 3) роботи над різнохарактерними вокальними творами у русі, що дозволяє студентам-акторам зберегти рівне, кантиленне звучання незалежно від фізичного навантаження.

Внаслідок «розминки» організм студента готується до процесу співу: мускулатура звільняється від зайвої напруги та активізується; акт вдиху – видиху здійснюється вільно і природно, за допомогою роботи нижньореберних та діафрагмальних м'язів; рухи тіла стають вільними, природними, плинними.

Вокальні вправи в русі дозволяють перенести закріплені в розминці навички видиху безпосередньо на процес співу. Ускладнення рухів можливе тільки при м'язовій свободі тіла, яка досягається під час «розминки»,

Робота над музичним твором зі студентом-актором розпочинається з визначення жанру твору, аналізу композиції загалом за таким алгоритмом: а) підбір відповідної тональності; б) визначення структури, штрихів та ритмічних малюнків теми; в) аналіз мелодії; г) розбір художнього тексту.

Можливість створення та проживання сценічного образу за допомогою мови музики – є унікальною, відмінною рисою актора, що співає. Музична палітра надає виконавцю почуття внутрішньої свободи та натхнення, впевненості у собі. Враховуючи індивідуальні здібності та природні дані кожного студента-актора, визначимо професійні показники, що характеризують рівень освоєння ним вокального твору, а саме:

- правильну постановку голосового апарату, мовленнєву позицію;
- вірне звуковидобування, нижньореберне дихання;
- чистоту інтонування, чітку артикуляцію;
- знання музичного та художнього тексту;
- вокальну техніку, розуміння стилю.

Якість засвоєння отриманих практичних і теоретичних знань, рівень та ступінь засвоєння професійних компетенцій відповідно до перелічених вище критеріїв оцінки перевіряємо протягом кожного семестру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бень Г. Л. Особливості методики викладання вокалу у майбутніх акторів драматичного театру і кіно: методичні рекомендації. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2009. 36 с.
2. Кириченко І. О., Мрочко В. М., Зарицький А. О., Гонтар О. С. Вокалізи В. Ровнера у класі естрадного співу: збірник вправ з методичними вказівками. Луцьк: Надстир'я, 2018. 12 с.

4. Гринь Л. О., Ткаленко К. О. Методика формування вокального голосу в процесі професійної підготовки майбутнього актора. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2022. № 1. С. 116-121.
5. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навиків: методичні поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Львів, 2007. 43 с.
6. Попова А. Б., Войченко, О. М. Методика Сета Ріггза та її вплив на мистецтво естрадного співу. *Імідж сучасного педагога*. 2018. № 4(181).
7. Прохорова А. В. Українська естрадна вокальна школа: навч. посіб. Для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв 3-4 рівнів акредитації. Вінниця: Нова книга, 2006.
8. Фоломєєва Н. А. Методичні основи розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів. Суми: Слобожанські мистецькі студії. 2023. Вип. 2. С. 34-38.
9. Bonenfant Y. Your Voice is Hair: Speculations toward a Metaphor for Styling Vocal Identity. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*. 2018. № 3(2). P. 143-166.
10. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Kobenhavn: Shout Publ, 2012. 118 p.

Салабуда Денис,

студент I курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина Кузьменко.

ПРОБЛЕМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

Стрімкий розквіт соціальних медіа й інших цифрових платформ значною мірою впливає на переосмислення форм та способів комунікації, викликає

трансформацію музичної культури сьогодення. Відкриті соціальні онлайн-платформи для розповсюдження інформації та музики, зокрема, відеохостинг «YouTube», стримінгові сервіси «Spotify» і «Soundcloud» – дозволяють будь-якому музиканту ділитися своєю творчістю з мільйонами слухачів. Разом із цим, виникають певні проблеми, одна з яких полягає в тому, що музична культура більше не обмежується національними чи регіональними кордонами. Глобалізація, яка безпосередньо торкнулася й музичної сфери (що відбулося за рахунок відкритого простору та стрімкого розповсюдження соціальних мереж), вплинула як на локальні культурні ідентичності, так і на розвиток музичної індустрії в цілому [4]. А це, у свою чергу, призвело до взаємовпливу й синтезу музичних жанрів та стилів. З іншого боку, «спрощений» доступ до музики призвів до її популяризації та комерціалізації, а це, в свою чергу, загрожує зниженням якості до художньої цінності музичних творів.

З огляду на зміну способів виробництва, просування та споживання музичного контенту тема трансформації музичної культури в епоху соціальних медіа набула надзвичайної важливості, відтак, наукові розвідки у цій сфері сприятимуть кращому розумінню сучасних тенденцій щодо майбутніх перспектив розвитку музичної індустрії. Необхідність проведення дослідження у зазначеній сфері підтверджується тим, що соціальні медіа стали потужною платформою для швидкого розповсюдження сучасної музики у її різних стилях, жанрах і напрямках, а також для обговорення дискусійних тем у сфері музичної культури чи творчості музичних гуртів, які працюють у різних куточках світу. Це, у свою чергу, надає змогу впливати на формування у молодого покоління системи естетичних цінностей та смаків, навчає аргументовано висловлювати власні судження й оцінки про музичні твори, тим самим створювати нові виклики – певні драйвери й мотиватори для всієї музичної спільноти: композиторів, авторів-виконавців своїх пісень, музикантів-інструменталістів, а також продюсерів і слухачів.

Проте, досліджуючи тенденції функціонування та взаємовпливу музичної індустрії та соціальних медіа, К. Федосенко цілком виправдано піднімає

важливе питання про можливі засоби захисту автентичності музичних традицій в умовах глобалізації та комерціалізації [3]. Відтак, варто здійснити спробу проаналізувати, систематизувати й узагальнити інформацію щодо впливу соціальних медіа на музичну культуру, на підставі якої визначити ключові проблеми та запропонувати можливі шляхи їх подолання.

Соціальні медіа докорінно змінили спосіб розповсюдження музики, дозволивши незалежним артистам охопити глобальну аудиторію без підтримки великих лейблів чи радіостанцій. Такі платформи, як «YouTube» і «Spotify», стали важливими каналами для просування та розповсюдження музичного контенту, які дозволяють музикантам не лише демонструвати свою творчість, але й отримувати дохід через цифрову дистрибуцію та стрімінгові сервіси [2].

Платформи цифрової дистрибуції та стрімінгу надають авторам-виконавцям можливість безпосередньо монетизувати свою музику. Припускаємо, що найближчим часом це призведе до масштабної комерціалізації музики, що змістить фокус з художньої цінності на досягнення швидкого успіху та вірусності, оскільки у соціальних мережах контент часто створюється для швидкого поширення серед широкої аудиторії, а музика, що розповсюджується, як правило, має комерційну, а не культурну цінність [1].

Особливо актуальним це питання стає сьогодні – в епоху «TikTok», коли короткі, п'ятнадцяти секундні музичні фрагменти-посили у форматі відеокліпів стають вірусними. Слухачі «TikTok», як правило, не сприймають музичну композицію в її органічній цілісності, не замислюються над її сенсом, – зосереджуючись на треках, а не на завершених піснях, вони споживають музичний контент поверхово, не заглиблюючись у його зміст. Як наслідок, – оригінальна та глибока музика залишається поза увагою й може бути замінена контентом, який фокусується на «швидкій доставці» та миттєвому успіху. Мова йде про так зване «кліпове мислення» (від англійської «clip» – відсікати, обрізати, стискувати) – феномен, який з'явився у середині дев'яностих років ХХ століття в результаті цифрової революції, прискореного ритму життя й необхідності сприймати великі обсяги інформації за короткий проміжок часу.

Новий тип мислення притаманний переважно поколінням Y (народжені після 1981 р.) і Z (народжені після 1994 р.) – це основні кліпові споживачі, які сприймають інформацію (в тому числі й музичну) поверхово, фрагментарно і не усвідомлюють її як цілісну картину.

Крім того, варто зазначити, що спроби авторів-виконавців встигнути за прискореним ритмом життя стали стикатися зі значними перешкодами, а саме: замість того, щоб зосередитися на створенні високоякісних альбомів, музиканти змушені пристосовувати свій контент до вимог соціальних платформ, вдаючись до нових форматів музики. Проблематика в епоху соціальних медіа ще полягає у трансформації музичної культури, для якої стає характерним зниження художньої цінності музичних творів та сприйняття їх як продукту масової культури. Примітивізація музичних творів відповідно призводить до певної деградації слухацької аудиторії, оскільки слухачі швидко привчаються слухати недоброякісні й низькопробні «хіти-одноденки», не цінуючи при цьому якісне мистецтво.

Отже, серед можливих шляхів подолання проблеми зі зниження якості й художньої цінності музичних творів в епоху соціальних медіа, можемо визначити такі:

1) запровадити освітні програми для молоді, спрямовані на розвиток естетичних ідеалів та музичного смаку, формування в молодого слухача здатності до глибокого розуміння, інтерпретації та критичного оцінювання музичних творів, що, на нашу думку, сприятиме свідомому обмеженню споживання відеокліпів низької якості;

2) професійним композиторам і авторам-виконавцям необхідно зосередитися на довгостроковій кар'єрі, а не на короткострокових вірусних трендах;

3) створити умови для підтримки незалежних музикантів, які зберігають свою мистецьку ідентичність;

4) здійснити підтримку міжнародних культурних обмінів між різними країнами у формі організації онлайн-фестивалів та творчих колаборацій, спрямованих на популяризацію автентичних музичних традицій.

У підсумку слід зазначити, що завдяки соціальним медіа відбувається трансформація музичної культури, яка стає все більш доступнішою, але водночас комерціалізованою та глобалізованою. Соціальні медіа мають великий позитивний потенціал для розвитку музичної культури, проте вони можуть бути загрозою для її автентичності. Тому, з позиції автора, важливо розробити й запровадити стратегію, яка надасть можливості для поєднання нових технологій з процесом збереження культурної ідентичності й унікальності української музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Нові формати дистанційної комунікації в музичному мистецтві: виклик часу чи перспектива розвитку в XXI столітті. Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. дист. конф. з міжнар. участ. (Дніпро участю 6-7 квітня 2020 р.). Дніпро, 2020. С. 3-8.
2. Бондаренко О. Від ТікТок до штучного інтелекту. Які технології використовують в музичній індустрії сьогодні. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/02/17/247477/> (дата звернення: 13.10.2024).
3. Федосенко К. М. Музична індустрія та соціальні медіа: тенденцій функціонування і взаємовпливу: дис.... д-ра філософії в галузі культурології: 034. Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2024. 171 с.
4. Kuzmenko H., Bratus I., Kovalova O., Halchenko M. Implementing Open Science Technology in Educational Activities of the UNESCO Centre, «Junior Academy of Science of Ukraine». *International Journal of Computer Science and Network Security*. 2022. Vol. 1(22), P. 183-188.

Самая Тетяна,
професор кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України.

ВОКОЛОГІЯ – НАУКА ПРО ГОЛОС: ДИДАКТИЧНИЙ АСПЕКТ

Голос людини, подібний до передавача звукової інформації аудіальним способом, є витонченим інструментом, що відображає сутність усіх розумових процесів, як життєвого устрою, так і вивчення окремих профільних дисциплін.

Голос визначає ступінь компетенції людини у наукових, соціальних та художніх напрямках: фізіологія чи акустика, анатомія чи медицина, педагогіка чи політика, театр чи вокал. Водночас жодна з наук не декларує цілісного уявлення про цю чудову функцію організму. Всі вони обмежуються лише конкретним спектром проблем та поставлених завдань, що належать до певної галузі знань. Скажімо, з фізичного аспекту голос розглядається як звук, що виникає за допомогою видихуваного повітря, коливання голосових зв'язок і резонування. Це засіб аудіокомунікації за допомогою звукових лексем як процес вираження різних мислеформ, налаштованих на певний емоційний контекст через звукову інтонацію, що передає поведінковий настрій й відображає душевний стан людини.

Дещо інша картина представляється на професійному вокальному рівні, коли людина переноситься із середовища суто сприйняття співочих звуків до їх відтворення. На початковому етапі навчання може сформуватися некомфортне сприйняття першоелементів знань, бази налаштування голосу на співочий рівень у відповідності до критерій артиста-вокаліста. При цьому варто враховувати індивідуальну голосову тембрацію носія, що згодом створить основу власного саунду, який є ключовою характеристикою естрадного виконавства.

Відзначимо також, що в музичній освіті постановка голосу не може здійснюватися без чіткого розуміння педагогом процесів, які відбуваються під час вокалізації. Це питання також постає при початковій діагностиці лікаря-отоларинголога чи фоніатра, де без комплексу міждисциплінарних знань не можливо ефективно виявити патологію співочого голосу та призначити дієве амбулаторне лікування.

Створення єдиної базової науки вокального мистецтва з уніфікованою спеціалізованою термінологією, як засобу чіткої комунікації, здатна відкрити сенс взаємодії фахівців, що сформує компетентності у питаннях фізіології, анатомії та можливості збереження професійного голосового довголіття. Оскільки й досі серед працівників цього напрямку великий відсоток випадків уявлень про процес фонації позбавлений науковості, системності, заснований на особистих емпіричних відчуттях, які носять стереотипний характер.

Як показує практика, педагоги творчих вузів з вокальних чи акторських професій, обмежуються медичною літературою, розбираючи виключно процедурну сторону (лікування та профілактика захворювання голосового апарату) без урахування специфіки фізіології фонації. Це ускладнює завдання як педагогам, так і учням, оскільки великий обсяг інформації, багатий на медичну термінологію, не може бути усвідомлений людиною без спеціальної підготовки, на яку потрібен чималий час. Важливе й образне моделювання у процесі виховання конкретного фахівця – представника музичного або театрального мистецтва.

В процесі систематизації наукових даних про голос, варто розглянути цей феномен й у класифікаційному контексті. У загальному плані серед таких класифікацій можна визначити наступні: за способом використання голосу (розмовний, співочий, імітаційний); відповідно до рівня вживання (побутовий, професійний); за особливостями мовної вимови (літературне, діалекти, манірність); за приналежністю (чоловічий, жіночий, дитячий) тощо. У вокальному мистецтві є своя специфічна класифікація: за виконавським типом

(академічний, естрадний, народний) або особливостями емісії (м'яка, жорстка, придихальна, назальна, модифікована).

Безумовно, голос є досить уразливим і травмованим інструментом. Тому фахівцям голосових спеціальностей варто знати будову голосового апарату, елементарні правила голосового догляду та профілактики.

Однак, підготовка вокалістів актуалізує появу нового підходу, який синтезував би фізіологічний та виконавський рівні. Засновником такого нововведення вважається американець Інго Тітце – дослідник голосу, фізик (Ph.D.) та інженер (M.S.E.E.). Наприкінці 1980-х років І. Тітце розробив авторський курс під назвою «Принципи постановки голосу», досить затребуваний в школах музики. Пізніше вчений створив курси для спеціалізованих музичних навчальних закладів, які синтезували акустику, біомеханіку мовлення, експериментальну фонетику, цифрову обробку сигналів, голосову терапію та вокальну педагогіку. Всі ці складові еволюціонували у новий науковий напрям під терміном «вокологія», який в перспективі І. Тітце запропонував ввести як дисципліну, аналогічно «аудіології» – науці про слух. Серед вагомих розвідок дослідника, назвемо такі, як «Принципи постановки голосу» [2], «Міоеластично-аеродинамічна теорія фонації», «Захоплення людським голосом», яка перекладена на вісім мов і, звичайно, «Вокологія: наука та практика облітації голосу» [3].

Тож вокологія як новий науковий напрям пропонує нам внести уточнення до парадигми системи освіти; не змінювати, а структурувати відомі поняття про голос та його виховання. З одного боку, це передбачає проведення ефективних дій, заснованих на науковому спадку, пов'язаному із процесами діагностики й практики як для голосових професій в цілому, так і вокалу зокрема. З іншого боку, вокологія не звужується виключно до голосової реабілітації, оскільки ідея полягає у становленні вдосконалення вокального виховання.

У дослідженнях І. Тітце концепція «Вокології» базується на чотирьох принципах:

- знайти «ідеальний голос» для кожної людини відповідно до її потреб;

- відтворюючи звуки власним голосом, кожна людина має почуватися комфортно і задоволено;
- «максимальний контроль» над голосом здійснюється через посилення виразності мови й співу;
- «максимізувати довговічність» вокалу.

Відповідно до представленої концепції цей напрям розширює межі профільних дисциплін у програмах підготовки професійних вокалістів. Вокологія не обмежується типовим поверненням голосу в його первісний стан (на прикладі реабілітації), а реально формує цілий кластер конкретних потреб професійних вимог майбутнього співака, враховуючи сучасні методи навчання.

Отже, у програмах підготовки професійних вокалістів існує необхідність аналізу наукового західного досвіду й адаптації до вітчизняного дослідницького спадку. Сьогоднішня ситуація це уможлиблює через введення такої дисципліни як «вокологія», де є глибше розуміння оволодіння вокально-виконавським процесом, що включає базову постановку голосу та історіографію етапів вокальної педагогіки. Саме за таких умов вітчизняні вокальні вищі зможуть підняти рейтинг своїх закладів, успішність та конкурентоспроможність вихованців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Madden J. A review of vocology for the singing voice. USA: ProQuest LLC, 2012. 120 p.
2. Titze I. Principles of voice production. USA: Prentice Hall, 1994. 354 p.
3. Titze I., Verdolini K. Vocology the Science and Practice of Voice Habilitation. USA: National Center for Voice and Speech, 2012. 358 p.

Сєрова Олена,

*в. о. завідувача кафедри музичного продакшну та звукорежисури
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
кандидат мистецтвознавства.*

АЛЬБОМ «ПІСНІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА СПІВАЄ СОФІЯ РОТАРУ» ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ МУЗИЧНИЙ СИМВОЛ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Володимир Івасюк є ключовою фігурою української музики другої половини ХХ століття, який за своє коротке життя написав більше ста пісень, кожна з яких миттєво ставала популярною. Його творчість глибоко вкорінена в український фольклор: композитор майстерно поєднував народні мелодії з авторськими мелодіями, надаючи їм нове, сучасне звучання. Ця інтеграція фольклорних мотивів з оригінальними мелодіями стала символом національної ідентичності, адже Івасюк не лише зберігав народну пісенну традицію, а й осучаснював її, роблячи її зрозумілою та привабливою для слухачів свого часу. Його творчий спадок здійснив величезний вплив на розвиток української естради, а його пісенні композиції викликають інтерес слухачів і науковців завдяки феноменальній мелодичності та емоційній насиченості.

Кульмінацією пісенної творчості Володимира Івасюка стала платівка «Пісні Володимира Івасюка. Співає Софія Ротару» (LP, 1977), яку можна вважати першим україномовним концептуальним естрадно-симфонічним альбомом. Пісні в платівці записані під супровід Естрадного оркестру Українського телебачення і радіо під керівництвом диригента та аранжувальника Р. Бабича та Естрадного оркестру під керівництвом Ф. Глуценка [2]. Альбом містить дванадцять україномовних пісень Івасюка, серед яких такі відомі твори, як «У долі своя весна» і «Кленовий вогонь» на

слова Ю. Рибчинського, «Я – твоє крило» на слова Р. Курдлика, «Далина» на вірші Д. Павличка, «Пісня про тебе» на слова Р. Братуня, «Балада про мальви» на вірші Б. Гури та чотири пісні на слова Б. Стельмаха («Колиска вітру», «Нестримна течія», «Лиш раз цвіте любов», «Запроси мене у сни»). В альбомі також присутні пісні на власний текст Івасюка, такі як «Пісня буде поміж нас» і «Два перстені».

Альбом можна розглядати як завершений пісенний цикл, де кожна композиція функціонує не лише як самостійний твір, але й доповнює попередню, створюючи єдину музичну структуру. Це надає альбому риси концептуального циклу пісень, об'єднаного народнопісенною інтонацією та національною мелодикою. Унікальною є роль Софії Ротару, яка завдяки своєму виконавському стилю сприяла популяризації української національної тематики в той період розвитку української естради. Її потужний голос додав пісням глибокого емоційного звучання та посилює зв'язок із культурною спадщиною, роблячи ці композиції значущими для слухачів різних поколінь. Про цей творчий дует композитора та виконавиці пізніше напише батько композитора, письменник Михайло Івасюк: «В устах Софії Ротару твори Володі, сповнені людяності, задушевності, драматизму і геть чисто позбавлені сентиментальності, стають дивом, яке ми називаємо гарним словом мистецтво. Софія Ротару пречудово реалізувала задуми Володі – була ж духовно підготовлена до тієї мистецької дії: протягом багатьох років убирала в серце українську пісенну стихію, виростала, формувалася у ній» [1].

Важливість цього альбому для національної ідентичності також підкреслює його контекст у часі. У радянський період, коли україномовні твори обмежувалися в поширенні, вихід україномовного концептуального альбому став формою культурного спротиву, символом збереження національної самобутності. Цей альбом не лише представляв музичну якість і новаторство української естради, а й відображав прагнення українців до збереження своєї культурної ідентичності в умовах обмежень.

Особливе місце в структурі альбому займають дві кульмінаційні композиції. Першою кульмінацією виступає «Балада про мальви» – лірико-драматична пісня, що відображає особисту трагедію української родини під час Другої світової війни. Її емоційна глибина та актуальність для сучасників підсилюють її символічне значення, адже композиція поєднує історичний контекст з вічними темами втрат і стійкості. Такі твори стають музичними символами національної пам'яті й гордості, що формує ідентичність через зв'язок із минулим.

Другий кульмінаційний елемент – пісня «Пісня про тебе», яка несе риси романсу з витонченою мелодикою та емоційною насиченістю. Її лірико-драматичний характер створює емоційний контраст у фіналі альбому, надаючи йому урочистого завершення. Пісня, в якій Івасюк брав активну участь у редагуванні тексту, містить глибокий патріотичний зміст, завуальований поетичними і музичними засобами. Завдяки цьому композиція набуває прихованого символізму, що втілює незламність національного духу.

Таким чином, альбом «Пісні Володимира Івасюка співає Софія Ротару» – це глибока ода красі людських почуттів, любові до Батьківщини та національної незламності. Всі пісні альбому пов'язані не лише спільною темою, але й загальною національною ідеєю, яка пронизує кожен композиційний елемент. Через фольклорні мотиви та символіку альбом став потужним виразом української національної ідентичності, втілюючи духовну стійкість і багатогранність українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лепша І. Життя і смерть Володимира Івасюка. URL: <https://zbruc.eu/node/87443> (дата звернення: 21.10.2024).
2. Софія Ротару – Пісні Володимира Івасюка (LP 1977). URL: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/r/rotaru-sofiya-pisni-volodymyra-ivasyuka-lp-1977/> (дата звернення: 1.11.2024).

*Скрипник Володимир,
завідувач бібліотеки КМАЕЦМ,
експерт Українського інституту книги.*

*Коваль Вадим,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*

БІБЛІОТЕКИ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЯК ПЛАТФОРМИ ДЛЯ РОЗВИТКУ ІНКЛЮЗИВНОЇ ОСВІТИ: ДОСТУПНІСТЬ, ТЕХНОЛОГІЇ, ПІДТРИМКА

У сучасному світі інклюзивна освіта стає важливим елементом освітнього процесу, спрямованим на забезпечення рівних можливостей для всіх здобувачів освіти, незалежно від того, чи мають вони фізичні, соціальні або когнітивні порушення. Бібліотеки мистецьких закладів вищої освіти (далі – ЗВО) мають великий потенціал для сприяння інклюзії, виступаючи не лише як освітні ресурсні центри, а й як соціальні та культурні платформи. Безбар'єрність у візуальному мистецтві, також набуває все більшого значення, зосереджуючись на доступності культурних продуктів для людей з інвалідністю та інших груп, які часто стикаються з бар'єрами.

Доступність: ключ до інклюзії.

Доступність бібліотечних ресурсів для здобувачів освіти з інвалідністю є важливим аспектом забезпечення інклюзії. Першочергово, це стосується пристосованості бібліотечних послуг та інформаційних ресурсів [2]. Бібліотеки повинні надавати інформаційні ресурси в різних форматах, наприклад, для здобувачів освіти з порушеннями зору – аудіокниги, шрифт Брайля, збільшені шрифти, користувачів з порушеннями слуху – відеоматеріали з субтитрами і перекладом на мову жестів, а для здобувачів освіти з когнітивними порушеннями – адаптовані версії навчальних матеріалів.

Універсальний дизайн бібліотечного простору має бути зручним і доступним для всіх відвідувачів, незалежно від їхніх потреб. Це передбачає

створення інклюзивних просторів для самостійного навчання, обладнаних за останнім словом техніки для забезпечення безбар'єрності навчання.

Технології: інструменти для інклюзії.

В епоху оцифрування та дистанційного навчання бібліотеки мистецьких ЗВО можуть забезпечити рівний доступ до своїх ресурсів за допомогою онлайн-платформ. Електронні бібліотеки, віртуальні каталоги, бази даних, онлайн-архіви та платформи віддаленого доступу дозволяють здобувачам освіти отримувати доступ до матеріалів з будь-якого місця, що значно полегшує доступ до інформації. Використання адаптивних технологій, таких як екранні зчитувачі для людей з порушеннями зору та голосові інтерфейси, робить доступ до бібліотечних матеріалів зручнішим і простішим. Іншими прикладами є інтерактивні дошки, системи збільшення зображень та спеціалізовані клавіатури для користувачів з інвалідністю [3].

Підтримка здобувачів освіти та впровадження безбар'єрного обслуговування в бібліотеках.

Бібліотеки мають надавати індивідуальну підтримку, створювати безбар'єрні умови обслуговування, щоб допомогти здобувачам освіти з різними потребами адаптуватися до використання інформаційних ресурсів і технологій. Професійна підготовка бібліотечних працівників має важливе значення для забезпечення інклюзії. Бібліотекарі повинні знати, як ефективно використовувати інклюзивні технології та програми, і бути готовими до роботи з усіма учасниками освітнього процесу, зокрема досліджувати їхні індивідуальні потреби та знаходити ефективні рішення [1].

Партнерство з інклюзивними центрами та громадськими організаціями, що підтримують людей з інвалідністю, збільшує якість запропонованих послуг і підвищує обізнаність про інклюзію. Таке партнерство може включати експертні консультації, адаптацію матеріалів та спільні навчальні проєкти.

Місце для діалогу та обміну досвідом.

Бібліотеки мистецьких ЗВО також відіграють важливу соціокультурну роль у просуванні інклюзії, адже організують низку заходів для підвищення

обізнаності про інклюзію. До них відносяться виставки, конференції, круглі столи, дискусійні клуби та семінари, присвячені інклюзії в мистецтві та освіті [1]. Також бібліотечний простір може стати місцем соціальної інклюзії, в якому здобувачі освіти з різними здібностями можуть взаємодіяти, обмінюватися досвідом та ідеями, працювати над спільними проектами. Це сприяє створенню толерантного і відкритого середовища, яке сприяє інклюзивному культурному розвитку.

Отже, бібліотеки мистецьких ЗВО – це унікальні простори, які підтримують розвиток інклюзивної, безбар'єрної освіти. Завдяки відкритості до новітніх технологій, доступності та гнучкості в адаптації ресурсів, бібліотеки можуть стати потужними платформами для соціальної інтеграції та підтримки людей з інвалідністю. Універсальний дизайн, спеціалізоване програмне забезпечення та співпраця з громадськими організаціями допомагають бібліотекам відігравати важливу роль не лише як інформаційні центри, а й у розбудові інклюзивного суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бібліотека без бар'єрів – шлях до успішної України: інформаційний простір для подолання бар'єрів. Житомир, 2023. 11 с.
2. Горчинська, В. Створення безбар'єрного середовища в бібліотеці. URL: <https://oth.nlu.org.ua/?p=8242> (дата звернення: 18.10.2024).
3. Національна стратегія із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#n10> (дата звернення: 22.10.2024).

*Собяніна Юлія,
студентка II курсу магістратури
факультету природничих наук та менеджменту
Полтавського національного педагогічного університету імені
В.Г. Короленка.*

Науковий керівник: завідувач кафедри мистецтвознавства
та позашкільної освіти факультету природничих наук та менеджменту
Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка,
доктор мистецтвознавства, доцент Марина Погребняк.

**ХОРЕОГРАФІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВ ПОЛТАВСЬКОГО
АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-
ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ ЗАСОБАМИ
ДЖАЗ-ТАНЦЮ**

Український музично-драматичний театр є невід'ємною складовою національної культурної спадщини, джерелом збереження етнотрадицій та світоглядних цінностей української нації. Тому дослідження сценічної хореографічної культури музично-драматичних театрів крізь призму регіональних особливостей сьогодні є вкрай актуальним. Проблематика окремих мистецтвознавчих і культурологічних аспектів дослідження діяльності музично-драматичних театрів стала об'єктом наукового аналізу у працях М. Загайкевич, І. Мелешкіної [1; 3] та ін. Проблемі комплексної теоретико-дискурсивної концептуалізації історико-культурних процесів конституювання та інституалізації українського музично-драматичного театру як культуротворчого феномена в соціосфері суспільства у системі соціокультурних зв'язків присвячена наукова праця І. М. Ян [4]. Проблемі становлення і розвитку основних сфер музичної культури полтавського регіону, а саме, інструментального виконавства, музичної освіти, гастрольно-концертного життя присвячене дисертаційне дослідження А. І. Литвиненко

«Музична культура Полтавщини ХІХ – початку ХХ століття в аспектах регіонального джерелознавства» [2]. Але досі залишається поза межами наукових розвідок діяльність Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Миколи Гоголя, хореографічне оформлення його вистав зокрема, що і є метою даної доповіді.

Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Миколи Гоголя має глибоку історію, яка відображає розвиток українського театрального мистецтва. Заснування театру у 1808-му році було важливою подією для Полтавщини, адже це стало початком культурного піднесення в регіоні. Початково театр створювався як аматорська сцена, де місцеві таланти виступали перед вузьким колом поціновувачів мистецтва.

Перші постановки театру були народними та інтерпретували українські народні пісні, казки й історії, що сприяло формуванню національної ідентичності. Незабаром театр став важливим осередком для місцевої інтелігенції, об'єднуючи письменників, художників та музикантів. У перші десятиліття свого існування театр активно підтримував розвиток української мови та літератури, влаштовуючи вистави за творами Івана Котляревського, Михайла Старицького, Григорія Квітки-Основ'яненка та інших класиків української літератури.

Переломний момент в історії театру настав у середині ХІХ століття, коли популярність здобув творчий спадок Миколи Гоголя, який народився неподалік Полтави. Саме тоді театр почав приділяти особливу увагу постановкам за творами Гоголя. Завдяки його прозі на сцені оживали образи українського життя та побуту, наповнені специфічним гоголівським гумором і сатирою. Вибір присвоїти театру ім'я Миколи Гоголя виявив повагу до геніального письменника та утвердив його значення для театральної культури Полтавщини.

Сьогодні Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Миколи Гоголя слідує різносторонньому художньому напрямку, де поєднуються класичні традиції українського театру з інноваційними підходами сучасного мистецтва.

Режисери та хореографи театру, зокрема Влад Шевченко та Світлана Мельник, вносять нове звучання в постановки, додаючи до класичних п'єс сучасні танцювальні техніки, акробатичні елементи та еклектичні музичні рішення. Завдяки постійним експериментам театр створює постановки, які торкаються актуальних соціальних, культурних і психологічних тем.

Репертуар Полтавського театру імені Гоголя вирізняється багатогранністю і включає в себе як українську, так і світову класику, а також сучасні драматичні твори та мюзикли.

Серед відомих мюзиклів, хореографічні оформлення яких вирішено засобами джаз-танцю є: «Острів скарбів», «Едіт Піаф».

«Острів скарбів» у постановці Полтавського обласного музично-драматичного театру імені Миколи Гоголя – це яскравий театральний проект, що переносить глядачів у захопливий світ піратських пригод і скарбів. Створена за мотивами класичного роману Роберта Льюїса Стівенсона, ця вистава зберігає дух оригінального твору, додаючи йому нових художніх граней завдяки оригінальній інтерпретації режисера Влада Шевченка та балетмейстера Світлани Мельник.

В основі сюжету – історія юного Джима Гокінса, який випадково дізнається про скарби пірата Флінта. Разом із групою сміливців він вирушає на пошуки скарбів, але їхня подорож наповнена небезпеками. У цій історії порушуються теми дружби, мужності, жадоби, зради та вірності, які постають перед героями у вигляді моральних випробувань. Через сюжет режисер показує глибокий внутрішній світ персонажів і складний вибір, перед яким вони стоять.

Балетмейстер Світлана Мельник засобами джаз-танцю передає дух пригодницької історії та емоційну глибину кожного персонажа. Хореографічні картини вистави відображають внутрішній світ героїв, додають енергії, ритму та експресії, створюють багатогранне і виразне втілення сценічних образів. Від енергійних та грайливих рухів молодого Джима до жорстких і агресивних рухів піратів – кожен танцювальний номер передає характер героїв і розкриває їхні почуття, додаючи постановці особливу емоційну динаміку.

Ще однією виставою в репертуарі театру, хореографічне оформлення якої вирішено засобами джаз-танцю, стала постановка «Едіт Піаф», де завдяки хореографії Світлани Мельник глядачі змогли зануритися у складний і багатогранний світ легендарної французької співачки. Танцювальні номери не лише відтворюють атмосферу паризьких кабаре, а й глибоко розкривають емоційний шлях Піаф, передаючи її боротьбу, пристрасті та прагнення до свободи.

Ця вистава розкриває складний характер Піаф, її боротьбу із труднощами, любовними розчаруваннями та особистими трагедіями, що формували її як особистість та артиста. У центрі сюжету – життєвий шлях співачки, її кар'єрні злети і падіння, стосунки з чоловіками, друзями та непрості перипетії її душевного стану. Кожен номер у мюзиклі – це не просто пісня, а окрема глава з життя Едіт Піаф, що розкриває її світ, наповнений болем і пристрастю, жагою до життя і невтомною силою духу. Світлана Мельник створила хореографічний текст, що глибоко передає емоційний і драматичний зміст життя Едіт Піаф, атмосферу Парижа та життєві переживання співачки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Загайкевич М. Музично-театральне життя першої половин XIX. *Київ музичний*. Київ: Наукова думка. 1982. С. 17-28.
2. Литвиненко А. І. Музична культура Полтавщини XIX – початку XX століття в аспектах регіонального джерелознавства: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.
4. Мелешкіна, І. Театр корифеїв і єврейський театр: перехресні стежки. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2015. Вип. 17. С. 42-46.
5. Ян І. М. Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків станньої третини XIX – початку XX століття: дис. доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2021.

Сошніков Андрій,

*доцент кафедри музейно-туристичної діяльності
факультету культурології і соціальних комунікацій
Харківської державної академії культури,
доктор філософських наук, доцент.*

КЛАСИКИ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ ПРО РОЛЬ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В СИСТЕМІ ВИХОВАННЯ ГРОМАДЯНИНА АНТИЧНОГО ПОЛІСА

Класичні давньогрецькі філософи розуміли надзвичайно важливе місце музики в системі античної освіти. Втім, сучасне вивчення давньогрецької музичної теорії та естетики є складним завданням через брак повної і достовірної інформації про античну музику. Греки розуміли під «музикою» будь-яку діяльність, якій покровительствували музи, в тому числі й музичну теорію, і це не завжди було еквівалентно сучасним конотаціям. Тому дослідники античної музичної культури використовують різні міждисциплінарні методи, зокрема філософську герменевтику, для аналізу античних музичних практик та ролі музики в античній освіті, розглядаючи поняття евритмії, гармонії, етосу та катарсису в античній музичній естетиці. Давньогрецька музика була переважно вокальною, а інструменти відігравали другорядну роль. Музика була невід'ємною частиною повсякденного життя, та свят, супроводжуючи театр, танці та релігійні церемонії. Професійні музиканти, часто вихідці з нижчих соціальних верств, виступали на фестивалях, змаганнях і приватних зібраннях [5, с. 20-62].

Музика згадується у давніх міфах, де боги і смертні беруть участь у музичних змаганнях. Найдавніші грецькі міфи зображували музику як форму магії, тоді як пізніші міфи представили концепцію музики як людського мистецтва.

Перші філософські принципи вивчення музики встановили Піфагор та його послідовники. Піфагору приписують відкриття математичних співвідношень у музичних інтервалах. Піфагорійці підкреслюють значення музики для моральних і практичних медичних цілей, таких як катарсис і духовне очищення. Піфагорійська школа запровадила поняття евритмії, яке встановлює зв'язок між людськими діями, ритмом поліса та ритмом світу, заснованим на вселенській гармонії. Також піфагорійці розробили теорію звуку, заклавши основи музичної акустики трактатом Архіта «Гармоніки» [4, с. 402].

Музику як прообраз і символ космічної гармонії розглядав філософ Геракліт, стверджуючи, що гармонія витікає з початкових високих і низьких тонів. Втім саме піфагорійська музична естетика, обговорюючи космічну гармонію, музичний етос, освіту і танці, мала значний вплив на вчення Платона про музику. У своїх філософських діалогах він звертається до проблем теорії музики, підкреслюючи важливість музичної освіти для гармонійного виховання громадянина античного поліса. Платон вважав, що музика і гімнастика повинні бути обов'язковими в освіті, причому музика впливає на душу, а гімнастика – на тіло [2, с. 39-41; 3, с. 63]. Він також вважав музику інструментом соціальної організації, пов'язуючи її зі своїм утопічним ідеалом античного полісу. Погляди Платона на музику, які часто вважають консервативними, виходять за рамки простої строгості, підкреслюючи її роль механізму соціального контролю та регулювання, а також її естетичну природу, безкорисливість і зв'язок з любов'ю та красою.

Значний внесок у теорію музичного мистецтва та музичну естетику зробив Арістотель. Він розглядав музику як мистецтво наслідування, окреслюючи її пізнавальну, естетичну та терапевтичну цінність [1, с. 39]. Його концепція катарсису підкреслювала здатність музики очищати емоції, приносячи душевне полегшення і відчуття насолоди. Він вважав, що музика має моральне значення, викликаючи такі емоції, як любов, ненависть і просвітлення. Арістотель створив систему класифікації мистецтв, засновану на наслідуванні, згрупувавши музику, поезію та інші мистецтва відповідно до

їхніх засобів, предметів і способів наслідування. Музику він вважав найвищим видом мистецтва, здатним безпосередньо виражати етичні якості. Його вчення про музичний етос підкреслювало етичні властивості певних ладів та інструментів. Арістотель характеризував якісну своєрідність звуку, розуміючи його механічно як рух повітря, а його зв'язок з людською психікою – через ритм, мелодію та рух.

Музична естетика античної класики була багатою та насиченою, створивши безліч цінних творів з теорії музичної естетики. Однак ця епоха була недовгою і закінчилася в середині IV ст. до н. е., коли відбулися елліністичні зміни. Зросло прагнення до психологізму у музиці, з'явилася віртуозність, ритмічна складність і контрасти. Це трансформувало естетику, в якій домінував стоїцизм, наголошуючи на внутрішній моральній красі, а не на фізичній. Цілі мистецтва стали підпорядковуватися моралі, що призвело до втрати музичного етосу на користь моралізаторства.

Отже, класики давньогрецької філософії підкреслюють важливість музики в давньогрецькій освіті, здебільшого зосереджуючись на її морально-етичному впливі. Однак особливості професійної музичної освіти залишалися поза їх увагою, і на це були об'єктивні причини. В античних пам'ятках музикознавства відсутні відомості про безпосередні контакти між теоретиками музичної естетики та професійними музикантами. Незважаючи на поліфункціональність музики в давньогрецькій культурі, її виховна функція у філософській думці розглядалася як державницька виховна якість. Втім антична музична теорія справила глибокий вплив на подальший розвиток музичної естетики, розробивши основні поняття теорії музики та окресливши принципи музичної критики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістотель. Поетика. Пер. Б. Тена. Вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Київ: Мистецтво, 1967. 136 с.

2. Платон. Бенкет. Переклад з давньогрецької і коментарі Уляна Головач. Вступна стаття Джованні Реалі. Вид. 2-е, виправлене. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2018. 220 с.
3. Платон. Держава. Пер. з давньогр. Д. Коваль Київ: Основи, 2000. 355 с.
4. Huffman Carl. Archytas of Tarentum. Pythagorean, Philosopher and Mathematician King. Indiana: Cambridge University Press, 2005. 682 p.
5. Winkler J., Zeitlin F. Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context. Princeton: University Press, 1990. 440 p.

Старченко Марина,

студентка I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

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

АДАПТАЦІЯ МОВНИХ АКТОРСЬКИХ ТЕХНІК ДЛЯ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК З ОРАТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ПРЕДСТАВНИКІВ НЕСЦЕНІЧНИХ ПРОФЕСІЙ

Ораторська майстерність традиційно асоціюється з представниками творчих професій, такими як актори, диктори, телеведучі чи радіоведучі. Та останнє десятиліття показує нам, що риторика набуває популярності серед представників несценічних професій. Це можна пояснити зростаючою потребою в ефективній комунікації, особливо у тих професіях де вплив на аудиторію та взаємодія з людьми є ключовими аспектами їхньої діяльності. Фахівці різних напрямків лікарі, юристи, психологи, підприємці зацікавлені в тому, щоб розповісти про себе, просунути власний продукт чи послуги, показати потенційним клієнтам свої цінності та професіоналізм. Для професій

пов'язаних з мовою, вчителі, перекладачі необхідною є постановка голосу для дотримання охоронних норм гігієни голосу.

Тому, метою нашого дослідження є проаналізувати історію розвитку ораторської майстерності та користуючись здобутками методичних розробок зі сценічної мови, намітити шлях для подальшої розробки сучасних тренінгів з ораторської майстерності для нефахівців зі сценічного мистецтва.

До Арістотеля уміння публічно виступати та виголошувати промови належало лише особливим верствам населення, таким як правителі чи судді. А великий філософ почав розглядати тему риторики значно ширше. У своїх працях він говорить про те, що усі ми постійно застосовуємо риторику у повсякденному житті. Коли комунікуємо і взаємодіємо з іншими людьми, коли хочемо донести свою думку навіть у побутових ситуаціях. Тобто красномовство стало одним із свідчень розвиненості людини [1].

В епоху класичної грецької культури ораторство досягає своєї вершини. Одним із найвідоміших риторів був Демосфен, який від природи мав дуже погану дикцію, але настільки наполегливо працював, проробляючи різноманітні вправи для дикції, що став чудовим промовцем. Він захищав себе у суді, відстоюючи власні права перед родичами. Він успішно виграв справу, довівши їхню провину та неправоту [2, с. 30].

У Середні віки на Заході, риторика була не лише церковною. Розвивалися судочинство, суспільні відносини, шкільна наука. Вміння говорити й переконувати ставало базовим і важливим у суспільстві [2, с.50].

З цієї кількасотлітньої історії розвитку ораторського мистецтва можна виділити такі класичні принципи риторики, як пошук аргументів, структурування промови, вибір стилю, тренування пам'яті та виголошення промови.

З активним розвитком театральної справи, поступово риторика почала трансформуватися у сферу акторських технологій й знайшла свій розвиток в спеціальних техніках для сценічної мови акторів.

Характер і стиль сценічного мовлення змінювалися і розвивалися упродовж століть, виходячи з конкретних умов, акторських шкіл і творчих напрямів. А з середини ХХ ст. сценічна мова посідає вагомe місце в університетських програмах театральних навчальних закладів.

У сфері театральної педагогіки з'явилося багато підручників, методичних розробок та фундаментальних праць, які вплинули на її розвиток. Ось деякі з них: Микола Баженов «Виразне слово: Теорія, техніка і методика виразного читання» [4], Роман Черкашин «Художнє слово на сцені» [5], Сесіл Беррі «Voice and the Actor» [6], Крістін Лінклейтер «Freeing the Natural Voice» [7].

Сценічна мова значно еволюціонувала, усі ці праці пов'язані з мовою у сфері сценічних технологій. Тобто, можемо сказати, що риторика розпочалася з давньогрецьких ораторів, а у ХХ столітті набула розвитку в контексті акторських технік та мовних тренінгів.

Отже, розглянувши історію розвитку ораторського мистецтва, а також теоретичні розробки у сфері театральної педагогіки пов'язані з технікою мовлення і сценічною мовою, враховуючи потреби сучасного суспільства ми вбачаємо за необхідне зробити комплекс тренінгів з ораторської майстерності, які були б ґрунтовані на розробках зі сценічної мови. Автором даної розробки має бути представник акторської професії, який володіє сценічною мовою, а також враховує сучасні потреби до ораторської майстерності.

Новітні методики з ораторської майстерності мають містити такі особливості:

1. Роботу з диханням, голосом і дикцією. За основу потрібно брати тренінги зі сценічної мови проте зважаючи на зміну цифрової культури тобто, опанувати «камерні» стилі мовлення, навчитися працювати з камерою та мікрофоном. У теперішньому світі інформаційного перевантаження аудиторія цінує лаконічність. Короткі, зрозумілі, емоційно насичені фрази з природною та невимушеною артикуляцією.

2. Різноманітність стилів і форматів.

– імпровізація. Вміння імпровізувати зростає, оскільки багато виступів передбачають відповіді на несподівані питання, зміну аудиторії або технічні проблеми. Це вимагає від ораторів гнучкості та готовності швидко адаптуватися;

– у контексті імпровізації актуальним є сторітелінг. Нинішні спікери враховують емоційний стан аудиторії й намагаються адаптувати свій виступ, щоб викликати відповідні емоції у слухача;

– у 2015 році, в інтернеті, промови TED злетіли до мільярдних переглядів. Це така платформа, яка почала свою діяльність, як щорічна конференція, яка об'єднувала сфери технології (Technology), розваг (Entertainment) і дизайну (Design). Звідси й походить така назва. Вони набули популярності завдяки стислій подачі ідей, лаконічності й виразності. Оратори тут використовують чітку структуру, персональні приклади й сильний емоційний вплив [3].

3. Технологічна адаптація. Використання презентацій, візуальних ефектів, графіки, відео та анімацій є нормою для сучасних спікерів. Інструменти, такі як PowerPoint, Canva, та інтерактивні платформи для візуалізації даних, стали частиною структури виступів. Віртуальні зустрічі, вебінари та виступи через платформи Zoom або Google meet стали основними форматами комунікації, особливо після пандемії чи повномасштабного вторгнення в Україні. Це вимагає нових навичок – роботи з камерою, підтримки уваги онлайн-аудиторії, ефективного використання мови тіла в обмеженому просторі екрану.

4. Фокус на автентичності. Сучасне ораторське мистецтво відходить від надмірної формальності. Оратори прагнуть бути максимально природними, відкритими й правдивими, щоб завоювати довіру аудиторії.

У своїй книзі Кріс Андерсон сказав: «Мурахи впливають на поведінку одне одного, обмінюючись хімічними речовинами. Ми робимо це за допомогою поглядів, жестів і дивних звуків, які зриваються з вуст. Людське спілкування – справжнє диво. Ми творимо його щодня» [3, с. 9].

Отже, можемо підсумувати, що сучасне ораторське мистецтво поєднує в собі класичні принципи риторики, акторські тренінги, мовні техніки, але при цьому трансформується, шукає нові форми, враховуючи умови й тенденції сучасного глобалізованого світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поетика. Риторика. Київ: Андронум, 2020. 152 с.
2. Абрамович С. Д., Чикарькова М. Ю. Риторика. Львів: Світ, 2001. 240 с.
3. Андерсон К. Успішні виступи на TED. Київ: Наш формат, 2017. 256 с.
4. Баженов М. М. Виразне слово: Теорія, техніка і методика виразного читання: посіб. Київ: Рад. школа, 1940. 164 с.
5. Черкашин Р. О. Художнє читання: навч. посіб. Київ: Вища школа, 1989. 326 с.
6. Сесілі Беррі. Voice and the Actor. США: Wiley. John Wiley & Sons, LTD, 1991. 160 с.
7. Kristin Linklater. Freeing the Natural Voice. Hollywood, CA: Drama Publishers/Quite Specific Media, 2006. 381 p.

Стасів Олег,

студент I курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина Кузьменко.

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ТВОРЧОСТІ АРТИСТІВ-ВОКАЛІСТІВ ЕСТРАДНОГО СПІВУ: ЗА ЧИ ПРОТИ?

Безпрецедентний темп розвитку технологій, що відбувається у сучасному суспільстві, особливо у сфері штучного інтелекту (далі ШІ), суттєво впливає на різні аспекти життя, включаючи музику. Використання ШІ в музиці – від її

створення та використання в естрадному вокалі, – до генерації масштабних проєктів стало предметом активних дискусій як серед професіоналів музичної індустрії, так і у середовищі слухачів. Питання з використання інструментів ШІ у процесі підготовки майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей, зокрема, артистів-вокалістів естрадного співу, з метою формування в них професійних компетенцій, викликає дискусії і серед педагогів закладів вищої освіти. Ця стаття має на меті проаналізувати вплив ШІ на творчість артистів-вокалістів естрадного співу, виявити його позитивні та негативні наслідки, а також обговорити питання авторства, оригінальності та етичних викликів, що виникають у цьому контексті.

Розвиток та інтеграція ШІ в арт-сферу позбавляє виконання рутинної роботи, що постає перед фахівцями мистецтва (облік, систематизація текстів тощо), забезпечення інформаційної підтримки, схематичний аналіз готових художніх творів, апробація художніх рішень на етапі створення художнього проєкту [4]. Окремо зазначимо, що ШІ активно впроваджується в музику, виконуючи широкий спектр функцій: від покращення якості звуку й удосконалення вокалу в процесі підготовки артиста-вокаліста в освітньому закладі – до генерування мелодій у різних сучасних стилях і жанрах, створення повноцінних треків та аранжування пісень, відповідно до запитів та смаків певної цільової аудиторії слухачів. Відомі американські артисти, зокрема, Бейонсе і Тейлор Свіфт, активно використовують ці інновації, щоб розширити свої творчі горизонти. Наприклад, Бейонсе інтегрувала алгоритми генерації звуку у свої останні альбоми, що дозволило їй експериментувати з новими стилями та створювати унікальні «звукові пейзажі». Застосування технологій ШІ для створення нових мелодій, допомагає авторці-виконавиці Тейлор Свіфт підкреслювати свою індивідуальність та стиль [3].

Аналіз, систематизація та узагальнення джерел з використання ШІ у творчості артистів-вокалістів естрадного співу, дозволило автору виокремити позитивні та негативні аспекти у цій сфері. Тож, серед позитивних аспектів використання ШІ можемо зазначити такі:

1. Розширення творчих горизонтів: артисти можуть експериментувати з новими звуковими елементами та аранжуванням, за допомогою чого суттєво змінюватимуться стильові й жанрові ознаки, гармонія, метр та ритм, що призводить до створення нового – якісного та оригінального контенту. До того ж, генеративні алгоритми допомагають музикантам віднайти нові мелодійні лінії та ритмічні рисунки, які би не могли бути створені у традиційний спосіб, уможлиблює процес поєднання різних музичних стилів.

2. Покращення продуктивності: автоматизація технічної складової пошукових процесів дозволяє артистам зосередитися на креативних аспектах творення музики. Це зменшує час, витрачений на рутинні завдання і дозволяє швидше реалізовувати нові ідеї [2].

3. Розкриття та розвиток обдарованості: сучасні платформи роблять музичні інструменти та технології доступними для широкої аудиторії, що сприяє підвищенню інтересу до них серед учнівської молоді та стимулює розвиток нових талантів. Особливо важливим це стає для молодих незалежних артистів, які можуть використовувати ІІІ для створення високоякісної музики без значних фінансових витрат [5].

4. Поява нових форм музичного вираження: поєднання композиторської техніки з використанням технологій ІІІ у професійній діяльності авторів пісень і артистів-вокалістів естрадного співу може стати основою для появи нових форм музичного вираження. Наприклад, для створення інтерактивних шоу, де аудиторія може впливати на музичний контент в режимі реального часу, що допомагає слухачам набути унікального досвіду [1].

Поряд з позитивними, ми виокремили й негативні аспекти та етичні виклики, пов'язані з використанням ІІІ в означеній сфері:

1. Питання авторства та оригінальності: з підвищенням попиту та зростанням використання ІІІ у композиторській творчості виникає питання: хто є справжнім автором музичних творів? Якщо алгоритми створюють мелодії або тексти пісень, кого слід вважати авторами? Відтак, вкрай необхідно зберігати людський фактор, який надає музиці емоційного змісту й образності.

2. Втрата індивідуальності: автоматизація процесів створення музики може призвести до втрати індивідуальності виконавців. Артисти, які покладаються виключно на ШІ, можуть втратити свою унікальність, адже алгоритми зазвичай працюють на основі вже існуючих шаблонів.

3. Перевага технічної досконалості над емоційним змістом: емоційний зміст є важливим аспектом музики, проте, інструменти ШІ не здатні переживати емоції, як це роблять люди, відтак, це може призвести до створення технічно досконалих, але емоційно порожніх творів. Збереження людського елемента у музиці робить її справжньою та емоційною.

Піднімаючи питання перспектив інтеграції ШІ в музику, слід наголосити, що така практика може призвести до виникнення нових, продуктивних форм співпраці між технологіями та митцями. Зокрема, мова йде про використання ШІ для створення перформансів, інтерактивних музичних шоу, тощо. Нові форми взаємодії між артистами-вокалістами естрадного співу та слухачами допомагають перетворити традиційні концерти на динамічні й захоплюючі інтерактивні події, сприяють вдосконаленню професійної майстерності артистів.

При всіх безумовних перевагах, які надає ШІ, важливо розглянути етичні питання, які виникатимуть у цьому контексті. Зокрема, це стосується питання наслідків, які можуть мати місце при використанні алгоритмів для створення музики, якщо ці алгоритми ґрунтуються на вже існуючих композиціях. Крім того, оскільки ШІ може генерувати музику, яка є схожою на вже відомі твори, використання ШІ безпосередньо порушує проблему авторських прав.

Одним з ймовірних варіантів рішень цієї проблеми є розроблення та впровадження чітких правил, які б окреслювали та регулювали межі використання ШІ в музиці. Це може стосуватись захисту прав інтелектуальної власності та впровадження компенсаційних механізмів, які забезпечуватимуть належне відшкодування митцям, чиї роботи стали основою для алгоритмічних пошуків.

Підбиваючи підсумки, слід зазначити, що питання з використання

штучного інтелекту у сфері музичного мистецтва, необхідно виносити на загал – це дозволить знайти оптимальний баланс між технологіями і творчістю. Артисти мають використовувати ШІ як інструмент, а не як заміну власній креативності. В умовах бурхливого розвитку технологій тільки збереження індивідуальності й автентичності дозволить забезпечити майбутнє музичного мистецтва.

У подальших дослідженнях автор планує зосередитися на таких проблемах, як вивчення психологічних аспектів сприйняття вокальних творів слухачами, провести аналіз впливу технологій ШІ на кар'єру артистів, дослідити етичні аспекти використання ШІ та інтеграцію традиційних і нових методів у процесі створення вокальних творів. Для нас є важливим, щоб професійна музична спільнота активно залучалася до діалогу про роль та місце ШІ у музиці й, зокрема, творчості кожного артиста, а також шукала оптимальні шляхи для інтеграції технологій ШІ у світ мистецтва, зберігаючи при цьому унікальність, неповторність та самобутність кожного артиста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Clair Adam. What AI in Music Can – and Can't – do. URL: <https://www.vox.com/the-highlight/358201/how-does-ai-music-work-benefits-creativity-production-spotify> (date of access: 04.11.2024).
2. Gallagher Chris. How AI is Revolutionising the Music Industry. URL: <https://www.rollingstone.co.uk/culture/how-ai-is-revolutionizing-the-music-industry-42358/> (date of access: 04.11.2024).
3. Henkin David. Orchestrating The Future – AI In The Music Industry. URL: <https://www.forbes.com/sites/davidhenkin/2023/12/05/orchestrating-the-future-ai-in-the-music-industry/> (date of access: 04.11.2024).
4. Kuzmenko H., Konovalova O., Sotska H., Kovalchuk O., Melenets L., Sytnyk I. The Effectiveness of using Artificial Intelligence for Building Professional Competencies of Future Specialists in Art Majors in Higher Education Institutions. *WSEAS Transactions on Information Science and Applications*, 2024, Vol. 21, P. 449-465.

5. Lopes Dan. AI-Generated Music – The ethical concerns for the music industry. URL: <https://soundtechinsider.com/ai-generated-music-the-ethical-concerns-for-the-music-industry> (date of access: 04.11.2024).

*Стрельчук Діана,
студентка II курсу*

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри циркових жанрів
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент Денис Шариков.

СПЕЦИФІКА МЕТОДИКИ ВИКОНАННЯ ЖОНГЛЮВАННЯ З ХУЛА-ХУПАМИ

У другій половині ХХ століття цирковий різновид жонглювання – хула-хуп спочатку з'явився як іграшка, але згодом перетворився на спортивний інвентар, знайшов своє місце в циркових виставах і став важливим реквізитом для жонглювання. Тривалий час жонглювання хула-хупами полягало лише в обертанні їх навколо тіла. Проте сучасна методика дозволяє не лише обертати хула-хупи, але й кидати їх у повітря, як класичні жонглерські кільця [2].

Професійне виконання жонглювання хула-хупами значно відрізняється від академічних методів жонглювання кільцями. Без фахової підготовки та знання особливостей формально-технічних засобів з важкими хула-хупами достатньо імовірно травмуватись. Проаналізуємо технологію виконання жонглювання хула-хупами на прикладі вправ з трьома предметами.

Відмінність професійного виконання з трьома хула-хупами від жонглювання звичайними кільцями полягає в тому, що хула-хуп опускається вздовж тіла. Під час прийому хула-хупу, що летить зверху, він не зупиняється кистю, а під дією інерції ковзає вздовж тіла, готуючи руку до наступного кидка. Перед вивченням цієї техніки необхідно ретельно розігріти м'язи: плечовий, ліктьовий суглоби та кисті, роблячи кругові рухи за та проти годинникової стрілки.

Вправа перша: правою рукою тримаємо хула-хуп, замахуємось уздовж тіла й робимо підкидання його у напрямку до лівої руки. Ліва рука приймає хула-хуп згори, плавно підтягує його під кисть і опускає вниз уздовж тіла, не допускаючи падіння на підлогу, готуючи наступний кидок. Те ж саме виконується іншою рукою.

Вправа друга: беремо два хула-хупи в обидві руки. Правою рукою виконуємо кидок у напрямку лівої руки, а лівою – у напрямку правої на висоту трьох хула-хупів. Під час польоту першого хула-хупа другий приймається відповідною рукою. Потім повторюємо рух, починаючи з іншої руки.

Вправа третя: так само як у попередній вправі, підкидаємо два хула-хупи на висоту й ритм трьох хула-хупів, одночасно плескаючи в долоні на рівні пояса.

Вправа четверта: коли опановані попередні прийоми можна починати тренування з трьома хула-хупами. Два хула-хупи беруться в праву руку, один – у ліву. Почерзі, починаємо з правої руки, хула-хупи перекидаються між руками перехресними кидками [1].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Поздняков, Ю. І. Школа сучасного українського жонглювання: провідні майстри, домінанти професійної діяльності. *АРТ-платФОРМА*. 2023. Вип. 2(8). С. 402-419.
2. Шариков Д. Жонглювання в сучасному цирковому мистецтві: значення, особливості. *Арт-платФОРМА*. 2021. Вип. 1(3). С. 68-84.

Стрій Ольга,

студентка III курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

заслужений діяч мистецтв України, доцент Володимир Грек.

ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС У ХОРЕОГРАФІЇ: ПОШУК ІДЕЙ ТА РІШЕНЬ

У хореографії, як і в будь-якому іншому виді мистецтва, творчий процес є невід'ємною складовою створення унікальних та виразних постановок та мистецьких продуктів. Пошук ідей та рішень під час створення танцювальних композицій поєднує в собі процеси застосування технічних навичок танцівників, натхнення у пошуках ідей та рішень та експериментальні пошуки постановника. Цей процес включає не лише роботу над рухами та композиційними рішеннями, але й дослідження емоційних та культурних контекстів, взаємодію з музикою, простором та виконавцями. Хореографи шукають нові шляхи самовираження через пластику тіла, відкриваючи для глядача нові сенси та взаємозв'язки для реалізації проєкту. Проблематику творчого процесу у хореографії досліджували науковці: Ірина Гутнік у своїй праці «Специфіка постановки одноактних балетів за мотивами літературних творів при вивченні дисципліни “Мистецтво балетмейстера”» розглядала аналіз етапів роботи над постановкою одноактних балетів [2]. Тетяна Луговенко «Межа естетичності втілення образів у сучасній хореографії» досліджувала зв'язок понять «мистецтво» та «естетика» в контексті сучасних танцювальних творів [3].

Проблема пошуку ідей для хореографічних постановок-один із найскладніших етапів творчого процесу постановника. Хореографи часто стикаються з необхідністю пошуку свіжих та оригінальних тем, які не лише резонують із сучасними тенденціями, а й мають глибокий емоційний зміст. Крім того, важливо, щоб тема роботи відповідала особистому стилю

хореографа і водночас була цікава та зрозуміла глядачам. Для цього необхідно постійно черпати натхнення з різноманітних джерел-від особистого досвіду до культурних явищ і соціальних проблем суспільства.

Методи пошуку ідей та рішень для хореографічних постановок є багатограними і включають різноманітні підходи, спрямовані на розвиток творчості та натхнення. Серед них:

1. **Дослідження соціальних та культурних тем** - поточні події, історичні моменти та культурні явища, які можуть стати основою для створення хореографічних творів, які відображають важливі для суспільства теми. Наприклад проєкт «Мур». «МУР – це творче об'єднання, яке займається тим, що розповідає про українську літературу у такий спосіб, що поети й прозаїки минулого стають нашими сучасними друзями» [5]. Їхня робота «(Ти)Романтика» спрямована на те, щоб викликати глибокі роздуми про соціальні й політичні події, особливо про боротьбу українського народу за свободу. Музика, танець і театральне дійство об'єднуються, створюючи живий та напружений простір, де глядачі відчують атмосферу боротьби, опору та надії.

2. **Особистий досвід та емоції** – багато постановників надихаються власним життєвим досвідом, спогадами та внутрішніми переживаннями. Такі роботи часто глибоко зачіпають увагу глядачів, викликаючи у них хвилю різних емоцій.

3. **Літературні та кінематографічні джерела** – книги, п'єси, фільми та вірші можуть лягти в основу тематичних досліджень, оскільки вони пропонують новий погляд на інтерпретацію руху та драматургії. Наприклад вистава “Вій” від видатного хореографа Раду Поклітару. Лібрето Всеволода Чаговця за мотивами творів Тараса Шевченка, «Лілея», яку ще називають «балетом-піснею» – один з перших творів хореографічного мистецтва, в якому знайшла своє відображення національна тематика і творчість Тараса Шевченка [6].

4. **Аналіз музики** – вивчення музичних ритмів, мелодій і настроїв може надихати на створення образів, які надалі будуть слугувати основою для створення танцювальних композицій. Хореографи часто шукають музику, яка викликає емоційний відгук і допомагає сформувавши основну тему.

5. **«Імпровізація** – це процес створення та вираження музичних і рухових ідей у режимі реального часу, без попереднього планування або сценарію» [7]. Це неповторний метод творчого самовираження, що дозволяє хореографам вільно досліджувати рух, використовуючи власну уяву та інтуїцію, тим самим створюючи нову танцювальну «лексику» та знаходити цікаві та виразні рішення.

6. **Співпраця балетмейстера з танцівниками** – діалог балетмейстера з танцівниками та акторами може допомогти знайти нові ідеї та визначити ключові орієнтири їх реалізації у процесі постановки.

Важливо розрізняти натхнення і плагіат, оскільки це принципово різні підходи до творчості.

Натхнення – це процес, за допомогою якого хореографи, художники, письменники та інші творчі особистості черпають ідеї із зовнішніх джерел і трансформують їх у нові та оригінальні витвори. Хоча інші витвори можуть впливати і надихати на власні відкриття, для митців важливо додавати власне бачення і стиль та не копіювати існуючі твори, або їх фрагменти. Натхнення заохочує творче мислення і дозволяє митцю відкривати нові способи вираження ідей, переосмислюючи і трансформуючи їх у нові форми, а не просто імітуючи їх.

«Плагіат – це термін яким заведено називати акт присвоєння чужої роботи або ідеї з метою отримання власної матеріальної або нематеріальної вигоди. Так під подібне запозичення може потрапляти письмовий матеріал, усне мовлення, твори образотворчого мистецтва, музика, наукові роботи і так далі» [4]. Плагіат являє собою серйозне порушення етичних норм і авторського права, оскільки він присвоює чужі ідеї. Це не тільки знецінює працю інших, але й стримує розвиток творчих процесів і інновацій. Дійсно наразі фіксується чимало

плагіату на різних фестивалях та змаганнях. Приклади порушення авторських прав на фестивалях та конкурсах хореографічного мистецтва констатував Володимир Грек у своїй роботі «Похідні твори у хореографічному мистецтві: натхнення чи плагіат» [1, с. 251-253]. Балетмейстерів цих постановок можуть дискваліфікувати, а їхні роботи вилучити зі списку учасників за порушення авторських прав. Такі санкції є важливими для підтримки справедливості у творчій спільноті та збереження оригінальності мистецьких творів.

Отже, творчий процес у хореографії є складним і багатограним, адже митці повинні поєднувати емоційну глибину та індивідуальне бачення натхненням і експериментами. Різноманітні методи, такі як імпровізація, аналіз музики і співпраця з іншими митцями, сприяють розвитку творчості та самовираження. Важливо розрізняти натхнення і плагіат, адже оригінальність грає вирішальну роль у мистецтві. Натхнення веде до створення нових витворів, тоді як плагіат підриває цінність творчості. Таким чином, хореографія – це не лише творчий процес, але й шлях до пошуку власного стилю, де будь-яка ідея може стати відправною точкою для нового твору, що надихає глядачів і змушує замислитися.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грек В. Похідні твори у хореографічному мистецтві: натхнення чи плагіат. *АРТ-платФОРМА*. 2021. Вип 2(4). С. 246-259.
2. Гутнік І. Специфіка постановки одноактних балетів за мотивами літературних творів при вивченні дисципліни «Мистецтво балетмейстера» URL: <http://surl.li/donylw> (дата звернення: 28.09.2024).
3. Луговенко Т. Межа естетичності втілення образів у сучасній хореографії. *АРТ-платФОРМА*. 2022. Вип. 1(5). С. 279-292.
4. Плагіат його види та наслідки. URL: <https://library.kpnu.edu.ua/?p=1061> (дата звернення: 28.09.2024).
5. Проєкт «МУР»: «Сто років тому в Україні була неймовірна інтелігенція» URL: <https://ukr.radio/news.html?newsID=103609> (дата звернення: 28.09.2024).

6. Репертуар подій Лілея – Львівський Національний Академічний театр опери та балету. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/lileya/> (дата звернення: 28.09.2024).
7. Терешко І. Г. Танцювальна імпровізація як засіб творчої реалізації учнів молодшого шкільного віку у професійній діяльності педагога-хореографа. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/454/414> (дата звернення: 04.10.2024).

Ступак Єгор,

студент I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат педагогічних наук, доцент Галина Кузьменко.

ДИФУЗИЯ МИСТЕЦТВА ПАНТОМИМИ У ІНШІ ПЛАСТИЧНІ ФОРМИ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Глобалізація, як продукт епохи постмодернізму, призвела до кардинальних змін в українській національній культурі, яка вже на початку XXI століття почала процес глибокої трансформації, набуваючи ознак нової естетики й нового типу світосприйняття – за рахунок стрімкого розвитку технологій та збагачення новими формами вияву мистецьких практик. Глобальний культурний процес, що сьогодні відбувається у світі, позначають терміном «метамодернізм», який у 2010 році було запроваджено у науковий обіг норвезьким мистецтвознавцем Тімотеусом Вермюленом і нідерландським філософом Робіном ван ден Аккером [4]. За останні роки метамодернізм, як засіб відображення подій у сучасній культурі та мистецтві, набирає обертів. Серед особливостей метамодернізму, який характеризується «коливанням між аспектами як модернізму, так і постмодернізму», слід зазначити такі: раціональний та естетичний синкретизм – як злиття, органічне поєднання в

єдиній формі різнорідних явищ, стилів, жанрів, образних елементів та художніх засобів, які у процесі творчого пошуку стають рівнозначними; знаходження балансу між щирістю та іронією, деконструкцією та конструкцією, апатією та афектом тощо – без применшення одне одного [5].

У сучасному світі внутрішня спорідненість різних видів мистецтва стає основною тенденцією розвитку художньої культури [1]. Відтак, незалежно від напрямку чи жанру, сучасне мистецтво все більше стає синкретичним. Це дозволяє митцю в рамках одного твору глибше зануритися у сутність подій та по новому освоювати дійсність, даруючи глядачеві яскраву й багату палітру позитивних емоцій. Подібно до створення з багатьох окремих інгредієнтів вишуканої страви, синкретичний рух у мистецтві започатковує цікавий та важливий процес взаємопроникнення або інтеграції, завдяки якому відбувається культурна дифузія [3]. Аналіз мистецьких практик сьогодення дозволив автору стверджувати, що у театральне мистецтво нашого часу режисери все більше починають інтегрувати елементи цирку, зокрема, мова йде про трюк – видовищний майстерний прийом. В свою чергу цирк інтегрує цікаві театральні практики. Слід зазначити, що це відбувалося завжди, проте саме сьогодні в продуктах сценічного мистецтва спостерігаються найбільш інтенсивні процеси інтеграції жанрів.

Все вищезазначене спонукає автора глибше зануритися у вивчення специфіки феномену пантоміми у театральному та цирковому мистецтві, з метою збагачення як обох його видів, так і безпосередньо самої пантоміми. Для більш глибокого розуміння феномену пантоміми, заглибимося в історію походження цього жанру.

Пантоміма зародилася ще за часів первісного світу як інструмент комунікації та передачі інформації, який використовували стародавні люди, коли за допомогою рухів, жестів та пластики свого тіла створювали символічний образ певного предмету чи явища, або імітували тварину. В подальшому розвиток пантоміми відбувався у сакральних комплексах – через здійснення язичницьких ритуалів, а також у спорудах, призначених для масових

видовищ (давньогрецькі амфітеатри, римські колізеї та цирки), де без слів, а за допомогою «мови» тіла передавалася інформація, яку неможливо було почути.

Школа класичної пантоміми формується значно пізніше – лише в театрі Нового часу. Фундатором сучасної пантоміми, що «побудована на тиші», справедливо вважають французького актора, режисера й театрального педагога Етьєна Декру. Е. Декру та його учні, в першу чергу Марсель Марсо, активно популяризують мистецтво пантоміми, у якому актор-мім здатний без слів, а лише на основі мимічної виразності та пластики свого тіла створити яскраві й щирі образи. У започаткованій Е. Декру школі руху та тілесного виховання актора-міма, на основі авторської методики він навчає молодих акторів слухати, відчувати й пізнавати своє тіло. Саме це вирізняє його вихованців з-поміж інших хореографів та акторів класичного театру. Універсальність актора пантоміми проявляється у його здатності увійти в будь-яку сценічну форму та естетику. Мім не обов'язково має бути в гримі та тільнящі. Бо, в першу чергу, мім є актором тіла та діячем тілесності, – особою, яка «розповідає» історію та створює на сцені «тихий» образ – образ без слів.

У наш час пантоміма – широко відоме та розповсюджене в артистичному середовищі мистецтво, адже за своє довге й насичене життя, вона гнучко інтегрувала сценічні засоби виразності інших його видів: трюк – як елемент цирку; маску – як елемент театру; пластику – як елемент тілесно-танцювальної культури. Сьогодні артисти різних видів сценічного мистецтва використовують пластичний рух та тіло як засоби виразності. При цьому між видами та жанрами відбувається так звана мистецька дифузія. Класична школа не зникає, навпаки, вона активізує свою діяльність та продовжує свої пошуки, бо саме до неї звертаються актори та режисери, які інтегрують пантоміму у свої постановки. Саме тут пантоміма зі своєю унікальною школою тілесного розвитку актора гармонічно єднається з танцем. В якості прикладу можна зазначити Майкла Джексона, який навчався у видатного французького артиста-міма Марселя Марсо, котрий був не лише вчителем, а наставником М. Джексона у сфері пластичного руху та пантоміми.

В Україні школа пантоміми формувалась у двох напрямках: на базі Київського цирку – як циркова акробатична пантоміма, зокрема. клоунада й арлекінада, і сценічна, розвиток якої відбувався за рахунок діяльності аматорських театральних студій, які об'єднували однодумців-шанувальників цього виду мистецтва [2, с. 318]. Найпотужнішим представником цього синтезу є Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, численні випускники якої та створені ними мім-колективи, зокрема, «Мімікрічі», «Quartet DEKRU», «Pinaestro», – тісно поєднують пантоміму з клоунадою та трюками, пластичним рухом й танцювальними елементами. Яскраво поєднує у своїй творчості пантоміму та трюк випускник (2001 р.) Київського державного коледжу естрадного та циркового мистецтва (офіційна назва закладу на той час) Борис Борисенко – Лауреат Міжнародного циркового фестивалю «Цирк майбутнього» (Париж, 2000 р.). Пантоміма гармонічно поєднується з театром в різних проектах по всьому світу, зокрема, у роботах Анастасії Любченко – творчої діячки, засновниці й директорки міжнародного фестивалю фізичного театру «Mime Wave Festival».

Отже, у висновку зазначимо, що синкретичність мистецтва пантоміми (як і тисячі років тому) – є тим, що дозволяє існувати цьому жанру. Роль, яку відіграє пантоміма для цирку, театру чи танцю, можна порівняти зі значенням води для людини: як чиста вода бере участь у всіх фізико-хімічних процесах в організмі, так і пантоміма є тим кришталевим джерелом, яке дарує життя багатьом видам мистецтва і наповнює внутрішнім світом акторську гру на будь-якій сцені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кузьменко Г. В. Музична тематика та музичний інструментарій в історико-культурологічних пам'ятках України. *Гілея*. 2019. Вип. 141(2). Ч. 2. С. 78-81.
2. Кузьменко Г. В., Сподонейко К. Ю. Феномен пантоміми та проблема перевтілення актора-міма у сценічний образ. *АРТ-платФОРМА*. 2023. Вип. №7. С. 303-344.

3. Шаган Т. «Культурна дифузія в сучасному культурологічному дискусії». URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/302049> (дата звернення: 09.10.2024).
4. Vermeulen Timotheus and Van der Akker Robin. Notes on metamodernism. URL: <https://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf>. (дата звернення: 09.10.2024).
5. Turner L. Metamodernism: A Brief Introduction. In the press, Theory. URL: <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (дата звернення: 09.10.2024).

Ступак Марія,

студентка II курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина Кузьменко.

ПОГЛЯД НА ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ОСНОВУ ПЛАСТИЧНОГО РУХУ

Пластика, як важлива складова частина мистецтва пантоміми, має у своїй основі тілесний базис. Тіло є основним інструментом артиста-міма. Воно здатне відчувати, передавати, транслювати.

Тілесність складає метафізичну ідею, яка має універсальне значення для людського буття [3, с. 140]. Говорячи про пластичний рух, як про один із засобів художньої виразності мистецтва пантоміми, який дозволяє створити виразний образ і втілити певну ідею артиста-міма у художній формі, не можна оминати матерію цього образу – ту основу, з якої він народжується та у якій існує цей рух, отримуючи своє фактичне здійснення. Зазначимо, що матеріальність слугує для будь-якого мистецтва тією частиною, в якій виражається сенс чистого буття.

На початку ХХ століття з'явився новий погляд на тіло та тілесність, який став способом невербального, пластичного «осмислення» того, що відбувається в культурі. На сьогодні ця тенденція продовжує розвиватися, поглиблюватися й набувати нових барв. Тіло, що рухається, стало розглядатися як самодостатнє джерело значень та смислів, пунктом зближення з реальністю, реалізуючи через виразність пластики індивідуальний досвід конкретної, неповторної людської тілесності.

Сучасний пластичний рух перестав бути прикладом метафоричного способу мислення: сьогодні він перетворився на повноцінну форму чуттєвого та інтелектуального «мислення тіла». Тому пластика – це знання, на основі якого можна зрозуміти внутрішній світ людини.

Основним джерелом пластики, що визначає та спрямовує її сенс, виступає внутрішній посыл автора. Крім того, музика, шумові звуки й ритми, які часто супроводжують пластичний рух, доповнюють авторський задум та надають йому більшої глибини, допомагаючи глядачам краще усвідомити його сутність.

Пластичність артиста-міма може багато про що розповісти глядачеві. Виразна пластика тіла містить величезний обсяг інформації, включаючи таку, що навіть живить своїми ідеями філософію. Через пластичний рух можна досягнути чимало різноманітних знань. Це може відбуватися інтуїтивно, адже, рухаючись, тіло артиста стикається із законами фізики, може транслювати ідеї психології тощо. Тіло може виступати як інструмент опанування неймовірної кількості важливих знань про людину й навколишній світ в цілому. Буває, що іноді тіло само по собі стає органом слуху, певним способом мислення, допомагаючи артисту думати й невербально висловлювати свої міркування.

Пластичні образи спонукають артиста-міма вийти з реальності в деяке уявне: внутрішньо оформлена експресія сприймається не лише як самодостатнє буття або явище, але також як знак усвідомленого руху, а іноді й такого, що визначає «гру» підсвідомості, яка заснована на власному досвіді.

Пластика здатна передавати людські почуття, втім реально вони в ній відсутні, за її допомогою створюється лише образ, подібний до реального

життя. В цьому і є майстерність міма-професіонала: створити таку гру, яка пробуджує емоції та почуття. Глядач же, спираючись на власні знання й досвід, має бути здатний їх сприйняти й усвідомити.

Реальність пластичного руху відрізняється від побутової реальності. Сутність, значення, зміст жесту й руху завжди стосуються вищих сенсів: пластичність вносить метафізичне у фізичне, завдяки чому глядачу, як і самому артисту надається можливість відчувати й побачити дещо нереальне, надреальне. Саме таку здатність втратила людина технократичної цивілізації: вона мислить, проте менше відчуває й розуміє своє тіло.

Пластичний рух відображає не предметний матеріальний світ, а сам процес життя, він – є готовою метафорою буття. Можна сказати, що пластичний рух (пластичний етюд, композиція, імпровізація) – це маленьке життя, наявне всередині великого життя (власне як такого).

Звернення до історії зародження мистецтва пантоміми дозволило автору висловити гіпотезу, що пластика стала першою формою свідомої комунікації: за її допомогою люди здійснювали ритуали й передавали інформацію, Тож, переймаючи на себе (певним чином) функцію мовлення, через жести й рухи тіла пластика додала глибоких спільних смислів і, тим самим зблизила людей. Пластичне вираження не має кордонів, проте, тілом майже неможливо передати неправду.

Отже, пластичний рух є невербальною мовою, що виражає актуальний соціальний підтекст. Мова тіла була та залишається тією природною частиною, що може донести до інших глибокі переживання, зосередити увагу про певному питанні, оскільки вона апелює до інтуїції, почуттів, переживань, що мають афективну складову. Недарма французький письменник, драматург, актор та реформатор театру Антонен Арто закликав замінити поезію мови поезією простору, де головним виражальним засобом мала стати «неперекручена пантоміма», – тобто така, що зображує ідеї, поняття, стани духу, чи навіть природні явища, зрозумілою конкретною мовою. Мова пластичного художнього вираження має логіку та зміст вищого порядку, хоча, з позиції

реального світу, він здається абстрагованим і алогічним. Таким чином, мова жесту здатна відображати глибокі психічні процеси і, будучи породженням природних властивостей людини (а в артиста-міма ще й удосконалена тривалим цілеспрямованим навчанням), – сприймається у всій своїй різнобічності й багатогранності [2].

Пластичний рух є унікальним матеріалом, що містить глибокі смисли в самому собі. Прагнучи до цілісності на основі тілесного слова, він стає центром та умовою суб'єктивності. На думку Вальтера Беньяміна, з виникненням технічної можливості відтворювати твори мистецтва (через копіювання, друкування репродукцій), та появою мистецтв, що орієнтуються на техніку (фотографія, кіно) – при створенні продукту (як результату художньо-творчої діяльності) втрачається його художня унікальність [1]. Намагання наблизити його до себе через копію сприяє появі однотипності. Досліджуючи унікальність існування певного об'єкта у часі та просторі, В. Беньямін використовує поняття «аура» твору мистецтва. У даному контексті філософ трактує ауру як те, що прив'язане до «тут-і-зараз», те, що притаманне лише оригіналу, це та «справжність», що має внутрішню потенцію впливати на глядача [4].

Можна сказати, що пластика кожного артиста-міма апріорі має свою неповторну ауру, оскільки вона не підвладна й не піддається копіюванню, її виконання щоразу автентичне. Пластика починається і закінчується в даному часі, але не залишає конкретного об'єкту: може існувати відео запис, але не саме дійство. Цінність пластичного руху полягає в тому, що його буття – це спосіб протистояти одноманіттю безсмыслових копій. Для існування пластичного руху з аурую (навіть із залученням віртуальних елементів у постановку) необхідним є реальний фізичний артист, з його внутрішнім світом, відчуттями, емоціями, які він передає глядачеві. Намагаючись з'ясувати специфічну природу та привабливість естетичного переживання в житті людини, сучасний філософ та культуролог Ханс Ульріх Гумбрехт зазначає, що естетичне переживання ситуативне, воно виникає несподівано й раптово, йому притаманний специфічний настрій, що «відриває» людину від повсякденності. Таке

переживання Х. У. Гумбрехт називає «моментом інтенсивності», через що людині нібито відкривається істина, саме тому моменти інтенсивності набувають ознак події (спонтанно виникають та зникають; накладають відбиток, що проявляється у слідуванні події) [5].

Пластичний рух сучасного артиста-міма також можна охарактеризувати як момент інтенсивності. Це такий спосіб естетичного переживання, що виникає (та зникає) лише в момент свого існування в його нерозривному, єдиному цілому. Рух міма здатний донести й передати почуття, залишити після себе слід – «післясмак» – як для того, хто його виконував, так і для глядача, який наживо його спостерігав.

Підсумовуючи, зазначимо, що пластика є невербальною мовою артиста-міма, що в безпосередньому виконанні, має свою унікальну ауру, при цьому вона є моментом інтенсивності, оскільки працює з живими емоціями та відчуттями. Відтак, саме через тілесність, через яскраве вираження живої форми пластика руху артиста-міма набуває своєї особливої художньої цінності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артюх В. Про деякі джерела походження поняття «аура» у Вальтера Беньяміна. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/72f8a3db-830a-4d4a-ad6f-61d1891b6bef/content> (дата звернення: 10.10.2024).
2. Довганюк І. Антонен Арто – театр жорстокості. URL: <https://spraga.info/2023/01/25/antonen-arto-ta-jogo-teatr-zhorstokosti/> (дата звернення: 15.10.2024).
3. Іванчук А. Феноменологічна концепція «тіла» у творчості М. Мерло-Понті. *Проблеми гуманітарних наук*. Серія: Філософія. 2015. Вип. 35. С. 139-146.
4. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. URL: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm> (дата звернення: 21.10.2024).
5. Gumbrecht H. U. Production of Presence. What Meaning Cannot Convey. 2003. 200 p.

*Тишко Ілона,
студентка III курсу*

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри хореографії
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
заслужений діяч мистецтв України, доцент Володимир Грек.

ВПЛИВ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ НА РОЗВИТОК НАРОДНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНІ

Сучасна хореографія, як багатогранний, ритмічний і динамічний вид мистецтва, який розвивається і трансформується з кожним роком в Україні, надихає постановників для створення нового та індивідуального творчого продукту. Сучасна хореографія переживає період бурхливого розвитку тісно переплітаючись з іншими видами мистецтва: аудіовізуальним мистецтвом, театром, кіно, образотворчим мистецтвом. Разом з тим, цікавим колоритним підґрунтям є традиційне українське хореографічне мистецтво, яке у поєднанні з сучасним танцем формує унікальну танцювальну композиційну форму. Така інтеграція створює багатошарові проєкти, які переступили межу чистого танцювального виразу та дозволяє створювати нові форми комунікації з глядачем і досліджувати території творчості через народні звичаї, свята, обряди і тим самим подає нашу культурну спадщину в осучасненому виді.

В Україні хореографія є одним з мистецьких феноменів, у дослідженні якого, балетмейстери відображають культурну спадщину нашого народу використовуючи фольклорні та автентичні мотиви. Тому саме поєднання традиційного народного та сучасного танцю у хореографічному мистецтві – це унікальне явище яке широко досліджується науковцями.

З наукової точки зору це питання вивчали такі науковці як: Володимир Грек «Інтерпретація народного танцю засобами сучасної хореографії» [1], Олександр Плахотнюк «Фольк-джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України»[3], Володимир Грек та Тетяна Луговенко

«Пошук сучасних інтонаційних рішень і прийомів на прикладі традиційного українського хореографічного мистецтва» [2] та інші.

Народний-сценічний танець – це синтез багатовікових народних традицій та сучасного сценічного мистецтва. Народний танець, як одне з найяскравіших виявів національної ідентичності, постійно переосмислюється і розвивається під впливом різних культурних і соціальних чинників. «Вірування, традиції, обряди, символізм у мистецьких проявах та їх приналежність до певних культурологічних категорій, визначають орієнтири самоідентифікації та приналежності нас, як нації до світової спільноти» [2]. Високий рівень виконавської майстерності, чітка координація рухів, виразність міміки та жестів – все це є невід'ємними складовими сценічного танцю, є важливим носієм культурної спадщини, сприяє патріотичному вихованню та популяризації української культури в світі. Видатні носії цього танцю були і залишаються: «Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського», «Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки», які зберігають та примножують народні музичні та хореографічні здобутки. «Спираючись на народні національні традиції П.Вірський створив більше п'яти концертних програм, до яких увійшли яскраві хореографічні композиції «Ми з України», «Ляльки», «Моряки», «Гопак», «Сестри», «Чумацькі радощі», «Ой, під вишнею», «Повзунець», «Подольночка», «Про що верба плаче», «Запорожці», «Ми пам'ятаємо!» та інші [4].

Сучасна хореографія – це новітній вид хореографічного мистецтва ХХст., який створився під впливом різних соціальних та культурних чинників, що створили умови для формування індивідуальності та імпровізаційності в танці. Багато постановок сучасного танцю мають глибокий концептуальний зміст, який відображає актуальні соціальні, політичні та філософські проблеми. Значну роль у розвитку сучасної хореографії відіграють молоді танцівники та хореографи, які створюють сучасний танець в Україні. В інтерв'ю А. Матвієць вела розмову з Сергієм Коном, який зазначив: Сучасна хореографія в Україні

перебуває на ранній стадії розвитку. Це означає, що вона ще не стала повноцінною складовою культурного життя країни і не має такої ж популярності, як, наприклад, у Європі. Український глядач, на думку хореографа, не є достатньо підготовленим до сприйняття сучасної хореографії європейського рівня. Це пов'язано з відсутністю традиції споживання такого виду мистецтва, а також з браком освітніх програм, які б сприяли формуванню естетичних смаків. Кон зазначає, що в Україні відсутня достатня державна підтримка сучасної хореографії, на відміну від таких країн, як Голландія. Це призводить до обмежених можливостей для розвитку цього виду мистецтва, а також до труднощів з фінансуванням постановок та проектів. Європейський глядач, особливо в таких країнах як Голландія, має високі вимоги до сучасного танцю. Він прагне бачити нові, інноваційні постановки, які постійно розвиваються і не повторюють вже відомі зразки [5].

Сучасні історичні події в Україні, а саме повномасштабне вторгнення, спонукали суспільство просувати українське мистецтво та українську культуру. На прикладі хореографії сьогодні ми спостерігаємо, як народно-сценічні танці, фольклорні пісні та народні мотиви слугують натхненням для сучасних хореографів, які, інтерпретуючи їх у нових контекстах, працюють у таких стилях, як фольк-модерн, фольк-джаз та контемпорарі-фольк. «Фольк-джаз танець (англ. folk – народне знання, народна мудрість, знання; jazz: як дієслово – збуджувати, активізувати, захоплювати) – сценічна форма сучасного джазового танцю, це поєднання хореографії джаз-танцю з народним (фольклорним) танцем» [3, с. 246]. Фольк-модерн – це форма сценічного танцю у якому народно-сценічна хореографія інтерпретується технічними принципами танцю модерн. Фольк-модерн дозволяє хореографам експериментувати з різними формами руху, поєднанням різних культурних кодів та створенням нових образів. Контемпорарі – фольк – ще один напрямок який використовує техніку контемпорарі, яка може бути інтегрована у народний танець і надає можливість індивідуального трактування руху через тілесне та внутрішнє відображення.

Сучасна хореографія відіграє важливу роль у розвитку народного танцю в Україні, надаючи йому нового дихання та відкриваючи нові перспективи. Народний танець перестає бути лише відображенням побуту та звичаїв, а стає засобом вираження сучасних проблем та пошуку національної ідентичності. В цілому, взаємодія сучасної хореографії та народного танцю є взаємовигідною, оскільки сучасні тенденції оновлюють народний танець, роблячи його більш сучасним тут і зараз, а народна хореографія, зі свого боку, надає сучасному танцю глибину, автентичність та унікальну колоритність. Сучасний танець не є загрозою для народного танцю, а навпаки, стимулює його розвиток, оскільки така взаємодія дозволяє зберегти традиції і водночас створювати нові, унікальні танцювальні твори.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грек В. А. Інтерпретація народного танцю засобами сучасної хореографії. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 17. С. 166-171.
2. Грек В. А., Луговенко Т. Г. Пошук сучасних інтонаційних рішень і прийомів на прикладі традиційного українського хореографічного мистецтва. *АРТ-платФОРМА*. Вип. 1(7). С. 359-367.
3. Пахотнюк О. Фольк-джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України. *Вісник Львівського університету*. 2013. Вип. 12. С. 242-247.
4. Національний заслужений академічний ансамбль танцю ім. П. Вірського. URL: <https://umka.com/ukr/singer/ukrainian-state-folk-dance-ensemble-virsky.html> (дата зверення: 05.10.2024).
5. Сергій Кон про сучасну хореографію в Україні та світі й прагнення ніколи не зупинятись на досягнутому. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/sergij-kon-pro-suchasnu-horeografiyu-v-ukrayini-ta-sviti-j-pragnennya-nikoly-ne-zupynyatys-na-dosyagnutomu/> (дата зверення: 05.10.2024).

Ткачова Ольга,

студентка II курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Тетяна Булах.

ФОЛЬКЛОРНІ ІНТОНАЦІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПІСНІ

Українська сучасна пісня останні роки набуває стрімкого розвитку та трансформується під впливом різноманітних чинників. Політичне, економічне, соціальне та культурне становище сьогодення вимагає від артистів естради створювати твори, які в свою чергу будуть відкликатися духовному стану суспільства. В українському мистецькому просторі виникає потреба в культурному продукті, який визначатиме національну ідентичність соціуму. Так, можна побачити, що виконавці значно більше звертаються до фольклорних інтонацій у своїй творчості.

Етнохарактерні мотиви охоплюють різноманітні сторони естрадного мистецтва. Виконавці, що звертаються у своїй діяльності до фольклорного джерела створюють повноцінний образ завдяки використанню національних костюмів, танцювальних рухів, сценічного шоу, які базуються на народній культурі. Завдяки комплексному підходу виконавців до інтерпретації народної пісні, фольклор постає актуальним для сучасного слухача.

У процесі роботи над створенням матеріалу, що базується на етнічній основі, автор опиняється в складному становищі: по-перше, необхідно втілити творчий задум з урахуванням потреб аудиторії сьогодення; по-друге, звертаючись до автентичних джерел, постає питання щодо збереження цінності культурно-історичного надбання. Таким чином, митець має відчувати велику відповідальність за якість створюваного ним продукту задля уникнення феномену «шароварщини» [2].

Поєднуючи фольклор та естрадну музику композитори (аранжувальники) мимоволі або навмисно створюють нові вокально-інструментальні жанри.

Можна побачити запозичення ритмічних фігурацій та ладо-гармонійного нахилу з етнічної сфери в джазових напрямках музичного мистецтва; сучасна електронна музика нерідко апелює до народних танців і прагне до відтворення потужного груву; вокальні прийоми знаходять своє місце в рамках традиційної естрадної пісні та ін.

Для розуміння яким чином автори застосовують народний матеріал в своїй творчості звернемося до типології, запропонованою В. Тормаховою. Науковиця виділяє наступні типи взаємозв'язків фольклору та естрадної музики: 1) обробки народних пісень; 2) цитування музично-фольклорного матеріалу; 3) створення оригінальних композицій на фольклорній основі – інтонаціях, звукорядах, текстах, прийомах виконання; 4) сплав національної манери виконання з інофольклорною. Дослідниця вбачає взаємозв'язок між естрадною музикою та її фольклорною основою в засобах розвитку музичного матеріалу. Проникнення інтонаційної сфери та ритмічних малюнків у сучасну пісню збагачує її мову; переінтонування етнічного матеріалу дозволяє переосмислити первинні сенси першоджерела [3].

На сучасній українській сцені можливо віднайти велику кількість зразків поєднання фольклору з естрадною музикою. Одним із яскравих представників обробок народних пісень являється Христина Соловій, яка неодноразово у своїй творчості інтерпретує фольклорні джерела. Зокрема в альбомі «Жива вода» (2015 р.), що складається з дванадцяти пісень, десять творів були створені на основі лемківського фольклору. Виконавиця вдало адаптує українську народну пісню до сучасних смаків, враховуючи мінімізацію зестраднення українського традиційного мелосу [4].

Вдалим зразком створення авторських композицій на фольклорній основі виступає етно-гурт «Дахабраха». Колектив постійно експериментує з формою, зміщує семантичні акценти та вміло цитує фольклорний матеріал створюючи унікальне звучання. Першоосновою для творів гурт використовує матеріал, який був зібраний та записаний самими учасниками гурту та іншими фольклористами під час експедиції різними куточками країни. Твори гурту є

неймовірним синтезом народного мелосу з такими сучасними жанрами як мінімалізм, хіп-хоп, блюз та соул [1].

Колоритним представником, який поєднує національну манеру виконання з електронною музикою варто виокремити гурт «Go_A». В творчості колективу відображається зв'язок між традиційним і сучасним звучаннями. Гурт репрезентує етнічні мотиви на широку аудиторію осучаснюючи першоджерело за допомогою електронних інструментів. Колектив яскраво представив Україну на пісенному конкурсі «Євробачення-2021» із піснею «Шум» виконавши фольклорну українську пісню на міжнародному рівні. «Go_A» продовжують створювати нові твори та знаходити відгук сучасного слухача [1].

Гурт «ОНУКА» у своїй діяльності вдало цитують музично-фольклорний матеріал у авторських творах. Занурення етнічних інструментів таких як бандура, варган, дримба, трембіта, телинка, цимбали та ін. у сучасну стилістику створює неповторне звучання. Тексти пісень пронизані народною символікою та переважно викладені українською мовою, підкреслюють етнічну спрямованість творчості гурту [1].

Підсумовуючи усе вищевикладене, можна зазначити, що сучасна українська естрада все більше наповнюється традиційними мотивами. Композитори, аранжувальники та виконавці вдало інтерпретують український народний мелос поєднуючи сучасне і традиційне. Незважаючи на велику кількість вдалих представників, що працюють у цьому напрямку, ця сфера не зупиняється у своєму розвитку та продовжує займати провідну ланку в сучасному українському мистецтві на рівні з іншими напрямками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Марчун О. В. Фолк-ривайвл як засіб вираження ідентичності та популяриції народних мотивів. *Modern Engineering and Innovative Technologies*. 2024. Вип. 35. Ч. 4. С. 92-99.
2. Конвалюк У. В. Трансформації фольклору у творчості сучасних українських естрадних співачок. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016. Вип. 22. С. 204-210.

3. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 22 с.
4. Фурдичко А. Поп-фолк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України. *Народознавчі зошити*. Вип. 5(137). 2017. С. 1198-1207.

Харитонюк Лідія,

*концертмейстер кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.*

ГУРТ «СКРЯБІН»: ПОЧАТОК ТВОРЧОГО ШЛЯХУ І ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Перший офіційно виданий альбом гурту «Скрябін», який називався «Мова риб», був записаний у 1991 році на професійній студії звукозапису у Львові. Творчість гурту до цієї дати записувалась на маленькій любительській студії невеликого провінційного містечка Новояворівськ, що у Львівській області – батьківщини музикантів початкового складу гурту. Саморобні касети з записами поширювались серед друзів і знайомих. В наш час доробок такої неофіційно випущеної музики гурту дуже цікавить спільноту палких прихильників саме цього – раннього періоду творчості «Скрябіна». Перед шукачами раритетів, які прагнуть насолодитися ще невідомими треками улюбленої команди, постають дві проблеми:

- 1) дуже обмежена кількість звуконосіїв (касет) цього періоду;
- 2) дуже низько-технологічна якість звукозапису, оскільки зрозуміло, що самодіяльна студія не могла мати в ті часи нормальної апаратури.

Знаходяться ентузіасти, які долають ці виклики: відшуковують записи, що на довгі десятиліття осіли в домашніх архівах, реставрують їх, покращують звук, наскільки це можливо і викладають в інтернеті. Такі записи почали з'являтися

на Ютубі близько 12 років назад, і на сьогодні у вільному доступу є 9 повних треків і декілька фрагментів пісень «Скрябіна» періоду 1989-1990 років. Якими постають перед нами в цих роботах «Скрябіни» тих далеких років? Сумними і похмурими нонконформістами, сповненими настроїв романтичної туги за уявним ідеалом. Музиканти з таким світовідчуттям в ті часи неодмінно мали потрапити у потік так званої «Нової Хвилі».

«Нова Хвиля» (англійською «New Wave») – це загальна назва ряду жанрів популярної музики 80-х років минулого століття, які ідейно і за принципами музичної організації вийшли з пост-панку, а технологічно – з електронної музики, яка створювалась за допомогою синтезаторів і драм-машин. Напрямок «Нової Хвилі» включав в себе як андеграундну музичну сцену (пост-панк і його відгалуження), так і мейнстрімний синт-поп. Серед треків групи 1989-90х років, доступних нам сьогодні, зустрічаємо приклади всіх вище перерахованих жанрів, але найбільше – так званої «готичної» музики: піджанру пост-панку, де в романтичне начало додається містичний «інгредієнт», запозичений з християнських міфологем. Відсилання до емоційного строю готичної епохи поглиблює спектр темних меланхолійних емоцій і виводить їх з буденної площини; містика також один з варіантів втечі від реальності, типово романтичної ідеї, яка яскраво проявляється у ранніх роботах «Скрябіна». Для прикладу нами вибрані три треки готичного пост-панку з доробку гурту 1989-90-х років.

Влітку 1989 року був записаний найперший, дебютний альбом «Скрябіна» під назвою «Чуєш біль»; таку назву має і титульна пісня на ньому. Відчужено-меланхолійний вокал, тривожне звучання партій баса і ударних, плаваючий звук педальних акордів, примарні зблиски уривків синтезаторних мелодій: музична тканина мерехтить і коливається, як свічка на протязі. У тексті йдеться про таємничу постать, що раптово з'являється з туману, а пізніше з вогню і так само раптово щезає; ліричний герой постійно відчуває інший трансцендентний світ, приймаючи від нього притлумлені зловісні сигнали. Музична фраза зі словами «Чуєш біль» становить більше половини матеріалу вокальної партії

всього твору; на цій фразі відбувається також довге загасаюче закінчення композиції.

Трек під назвою «Вошо» – це некваплива делікатна музика (на жаль, нам не вдалося з'ясувати етимологію назви цієї пісні). Медитативність настрою, яка була наявна і в «Чуєш біль», тут поглиблюється: спів відсутній взагалі, натомість вокаліст подає текст речитативним напів-шепотом, який особливо ефектно підкреслює рефрен пісні, побудований на словах «Тихо дуже». Інструментал базується на одному тембро-фактурно-гармонічному патерні. Максимально розріджена фактура в тумані реверберацій спонукає вслуховуватись в кожен звук. Тихий шурхіт перкусії заворює. Слухач повільно занурюється у якийсь дивний стан чи то переходу, чи стояння ніби на межі між реальністю і небуттям. У тексті йдеться про важкий і хворий сон, пробудження від якого переключає ліричного героя либонь в ще один сон, де він бачить світло і красиву смерть, яка запрошує його спочити; йому затишно і спокійно, і він не знає, чи хоче прокидатись.

«Одинокий в'язень» – так називається ще один трек, про який хочеться поговорити в контексті нашої теми. Це схвильована, експресивна композиція з наспівними вокальними партіями, насиченими «стрічковим» терцієвим двоголоссям, досить розгорнутим гармонічним планом. Синтезаторні мелодії імітують теплий віолончельний тембр і мають, як і вокальні партії, пісенну природу, на відміну від скляних за тембром і заціпенілих у повторності інструментальних мелодичних побудов двох попередніх треків. Драматургія «Одинокого в'язня» базується на контрастах: емоційні наспівні мелодії протиставляються пост-панківським жорстким, механістичного характеру партіям ударних і баса. Контрастом до всієї оточуючої музики є картинний інструментальний брідж, який, очевидно, змальовує локацію ув'язнення ліричного героя. Музичний пейзаж виглядає дуже ірреальним, пустельним і холодним: тут виключається біт, пропадає гармонія, у верхніх регістрах бескінечним канонам крутяться короткі остинатні фігури, сполучаючись у пусті співзвуччя кварт і квінт, десь далеко внизу – глибокий педальний бас. Вряди

годи музичне полотно «проривається» несподіваними перебивками ритм-секції. Не координуючись спільним метром три темброво-фактурні складові існують кожна в своєму часі і розмірі.

Пост-панк-готика молодих галичан надихнула теж молодого режисера-аматора Володимира Зайковського на зйомку кліпів на ці три пісні. В ті часи він також мешкав в Новояворівську і за щасливим збігом обставин облаштував кінолабораторію в тому ж Будинку Культури, де оселилися новояворівські new-романтики зі своєю музичною студією. Кліпи зняті в чорно-білій гамі і сюрреалістичній манері, де екранне життя виглядає як сон: химерний і алогічний, похмурий, іноді гнітючий. У виборі місць зйомки режисер виявляє прихильність до «пост-панківських» панельок, промзон, залізничних тупиків і «готичних» лісових хащ та старовинних руїн. Є моменти, де готична містика демонструється наочно. Так, у кінці кліпу «Чуєш біль» Кузьма, сидячи на даху панельної висотки, оглядає понурий урбаністичний ландшафт і, не втішившись від побаченого, покидає це місце, розгорнувши пару величезних чорних крил. У кліпі до «Вошо» зустрічаємо таких персонажів як: смерть (постать в середньовічному балахоні з косою), що переслідує героя кліпу, самого героя в позі розп'яття, епізод дуелі на старовинних револьверах.

Готичний пост-панк отримає розвиток і в наступних альбомах раннього «Скрябіна» аж до альбому «Стриптиз», який вийшов у 2001 році – останнього альбому, записаному старим складом колективу, а точніше трьома його співзасновниками: Андрієм Кузьменком, Ростиславом Домішевським і Сергієм Герою. Це був період експериментів: талановитих, сміливих і не надто обтяжених турботами про комерційний підхід до творчості. Н'ю-вейвова стилістика в різних альбомах раннього «Скрябіна» поєднувалась з іншими актуальними на момент створення релізів світовими трендами. На цьому шляху «Скрябіни» досягали цікавих, іноді значних творчих результатів, вписуючи таким чином українську популярну музику в загальноєвропейський контекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Побочій О. Той самий ранній «Скрябін»: як усе починалось. URL: <https://slukh.media/texts/skryabin-first-chapter/> (дата звернення: 31.10.2024).
2. Чухліб М. «Скрябін», якого ви не чули. URL: <https://slukh.media/texts/early-skriabin/> (дата звернення: 31.10.2024).

Царенко Людмила,

студентка II курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства Євгенія Морева.

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ У ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ: ПРОБЛЕМА ТРАКТУВАНЬ

Виконавський стиль в популярній музиці є предметом міждисциплінарних досліджень. На початку своєї актуалізації, приблизно у 60-ті роки 20 ст, думки науковців розходились та були навіть полярними. Неоднозначність сприйняття популярної культури соціумом тривало значний період в історії, поки не викристалізувались ґрунтовні наукові та медійні підходи щодо цієї проблеми. Основна розважальна функція поп-культури трактувалась частиною християнського суспільства доволі негативно. Це посилювало його розшарування та поглиблювало розрив між поколіннями. Проте сучасні теорії та погляди кардинально змінились, і ми спостерігаємо адекватне сприйняття популярної культури різними верствами. З цих часів накопичилась низка проблем, які стосуються суто поп-культури. Питання виконавського стилю має багато спільних рис з аналогічними питаннями у царині традиційного академічного мистецтва, яке осмислюється науковцями вже кілька століть.

У першу чергу, йдеться про сталу тріаду композитор – виконавець – слухач. Досліджуючи індивідуальний виконавський стиль в умовах вокального ансамблю, О. Клімова доповнює цю тріаду позиціями, які є невід’ємною частиною популярної музики: «внутрішньо ансамблева комунікація ансамбль – соліст-вокаліст; виконавець (тут і далі мається на увазі ансамбль) – режисер-постановник; виконавець – виконавець (інші виконавці та учасники концертного колективу, наприклад, хореографічна група та ін.); виконавець – аранжувальник; виконавець – звукорежисер» [2, с. 114-115]. Це зауваження справедливо і для солістів, оскільки відбувається щільна комунікація з музикантами та іншими учасниками.

Підходи до визначення виконавського стилю еволюціонували. Так, О. Картич розглядає ієрархічний підхід, який панував декілька десятиліть назад, як один з перших, однак, який втратив своє домінування: «Найнижчим рівнем в стильовій ієрархії вважається, як правило, індивідуальний музично-виконавський стиль. Такий підхід знаходиться в руслі тенденцій історизму, що тривалий час домінувала в науці про мистецтво... Пов'язаність всіх стильових рівнів є безперечною, але це є залежність конкретного стильового рівня від всіх решти разом і кожного зокрема. Видається доречним назвати таку систему не «стильовою ієрархією», а «стильовою концентричністю»... Модель такої системи може мати багато варіантів, оскільки кожний стильовий рівень є, на нашу думку, до певної міри самодостатнім» [1, с. 113, 115]. Цікаво, що ієрархічний підхід доволі довго панував, включаючи історичні періоди домедійної доби.

Сучасні дослідження демонструють різнобічний підхід до виконавського стилю в поп-музиці. Зважаючи на те, що виконання за своєю сутністю є шоу, треба розглядати різні рівні його прояву: музичний, візуальний, іміджевий, технологічний тощо. М. Хмелюк справедливо зауважує, що «стиль характеризується всією сукупністю виражальних і технічних засобів виконавця, індивідуальним характером фразування, неповторною виконавською манерою, у ньому виявляється світогляд, інтелект, психологічні особливості виконавця»

[4, с. 164], проте більше зосереджується на вокальних особливостях, через які виконавець доносить наявні ідеї слухачеві. Але треба пам'ятати саме про комплекс характеристик, інакше образ виконавця залишається нерозкритим.

Індивідуальний виконавський стиль – гостро актуальне питання сьогодення. Виконавці мають знайти баланс між оригінальністю та загальністю, яка продиктована комерційними запитами. Проте спостерігається тенденція до певної своєрідності, яка часто виглядає штучною, що доводять останні роки змагань на Євробаченні. Оригінальність має бути поєднана з природністю, з тими рисами та манерою виконавців, які притаманні саме їм. Слушну думку висловлює І.Лященко: «Прагнення до індивідуальності, з іншого боку, складно вписується в загальносвітовий вже ідеологічний напрямок глобалізації... Оригінальні виконавці це одинаки, які приречені до обмеженого кола слухачів і неприйняття медіа; музиканти з відчутною національною нотою у творчості часто зманюють свій стиль в бік формату, аби не залишатися на периферії музичної індустрії» [3, с. 253-254]. Проте, в міркуваннях дослідниці простежується певна односторонність, оскільки оригінальність не завжди тотожна новому слову в мистецтві, часто якісне виконання в традиційному стилі є оригінальним, все залежить від інформаційно-духовного досвіду виконавця.

Отже, виконавський стиль в популярній музиці – це комплексне явище, яке пов'язане з не тільки з виконавством як таким, а і з супутнім контекстом: візуальний ряд, технічне забезпечення, імідж тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 111-118.
2. Клімова О. О. Індивідуальний виконавський стиль соліста-вокаліста у комунікативному просторі естрадного вокального ансамблю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 61. С. 111-127.

3. Лященко І. Соціальні функції масової музичної культури. *Актуальні проблеми духовності*. 2017. № 13. С. 245-255.
5. Хмелюк М. О. Індивідуальний виконавський стиль у мистецтвознавчій та психолого-педагогічній літературі: теоретичний аспект. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Вип. 14. Т. 1. С. 163-166.

Чаус Андрій,

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

ВИКЛИКИ ТА ПЕРЕДОВИЙ ДОСВІД У СФЕРІ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (НА ПРИКЛАДІ КМАЕЦМ)

Процеси інтернаціоналізації вищої освіти все більше набувають уваги у вітчизняних фахівців [2] та отримують розгорнуті обґрунтування у сфері педагогіки і менеджменту освіти [1]. Київська академія естрадного та циркового мистецтв завжди мала успішний досвід у сфері інтернаціоналізації вищої освіти. Протягом багатьох років до академії приїздили вступати на циркові спеціальності багато іноземних студентів з різних країн Європи, Азії та США. Користувалися попитом такі спеціальності як повітряна гімнастика, еквілібр, жонглювання, каучук та акробатика. Циркова школа Київської естрадно-циркової академії вважається однією з найкращих у світі. Викладачі циркових спеціальностей академії свого часу й самі закінчували цей відомий в циркових колах навчальний заклад, а потім ще й мали практику у світових цирках подібних до Cirque du Soleil. Війна радикально змінила цю ситуацію, і з початком повномасштабного вторгнення іноземні студенти покинули навчання в київській естрадно-цирковій академії і роз'їхалися по своїх країнах, де перевелися або вступили в інші навчальні заклади за своїм профілем. Також війна спричинила від'їзд за кордон студентів-українців, які продовжили

навчання дистанційно, і академія підтримувала їх весь період перебування за межами України з метою надання можливості завершити навчання за обраними спеціальностями і отримати диплом. Для цього була налагоджена співпраця з європейськими цирками – партнерами академії, які взяли на себе місію прийняття та розміщення на своїх базах наших студентів. Головним питанням в цей час стало знаходження приміщень для продовження тренування студентів за кордоном, та можливостей подальшого розвитку вже набутих циркових навичок. З усіма цими викликами естрадно-циркова академія впоралась дуже добре. Другим викликом стала вступна кампанія, оскільки певна кількість абітурієнтів була за кордоном, виникла потреба в дистанційній системі вступних випробувань, включаючи і творчі конкурси. Варто зазначити, що незважаючи на відкритість для української молоді, яка перебувала за кордоном, європейського ринку освітніх послуг, абітурієнти обирали вступ до київської естрадно-циркової академії. Адже через специфіку цього напрямку мистецтва, дуже складно знайти відповідний навчальний заклад з подібною спеціалізацією. За роки свого існування київська академія естрадного та циркового мистецтва набула визнання як на європейському рівні підготовки артистів цирку, так і на світовому рівні. Ще до прийняття Болонської декларації, кваліфікація і дипломи випускників естрадно-циркової академії визнавалися в усіх цирках світу, без вимоги додаткової нострифікації.

На даний час Київська академія естрадного та циркового мистецтва продовжує підтримувати високий рівень надання освітніх послуг. Одним із яскравих прикладів є створення в академії безбар'єрного простору, рівних можливостей для всіх соціальних верств населення для самореалізації, розвитку творчого потенціалу та здобуття освіти. Академія надає широкі можливості для вступу дітей з прифронтових територій, дітей зі статусом внутрішньо переміщених осіб, та дітей у яких один із батьків має статус учасника бойових дій. Продовжують брати участь у вступній кампанії українські діти, які живуть за кордоном, які після успішного складання іспитів, зможуть отримувати освітні послуги за змішаною формою навчання. Це вимагає від викладачів

академії постійно підвищувати свій рівень професійної кваліфікації та обмінюватись досвідом із зарубіжними колегами, про що свідчить велика кількість запрошень викладачів академії на міжнародні циркові конкурси в якості членів журі та різноманітних творчих комісій.

Отже, під час дії воєнного стану процеси інтернаціоналізації в академії набули іншого формату: практично зійшла нанівець можливість залучення до освіти іноземних студентів, призупинився процес студентської мобільності, зменшився в рази обмін досвідом з європейськими колегами через наявну в Україні безпекову ситуацію. Натомість, академія, продовжуючи використовувати найкращі світові практики і підходи у викладанні циркових жанрів мистецтва, об'єднує в своїх стінах фахівців світового рівня і готує артистів цирку, яких запрошують в найпрестижніші циркові шоу провідні світові циркові компанії. Плинність традиції міжнародної взаємодії і зусилля на розширення інтернаціоналізації, навіть в умовах воєнного стану, надають можливості до збагачення досвіду випускників академії, які після практичного застосування своїх навичок у світових циркових програмах, мають можливість реалізувати свій педагогічний потенціал, повертаючись до академії у якості викладачів і майстрів курсів. Інтернаціоналізація освіти і науки залишається пріоритетним завданням академії попри об'єктивні труднощі в реалізації всіх аспектів даного процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Заячук Ю. Інтернаціоналізація як складова діяльності університету та її роль у сучасній динаміці вищої освіти. *Український Педагогічний журнал*. 2020. № 4. С. 34-44.
2. Марлова А., Лозинський С., Лозинська Л. Особливості інтернаціоналізації освіти у сучасному суспільстві. *Молодь і ринок*. 2020. № 3-4. С. 182-183.

Шариков Денис,

професор кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент.

**СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ ОСВІТНЬОЇ КОМПОНЕНТИ «ТАНЕЦЬ»
(НЕОКЛАСИЧНА ТЕХНІКА – CONTEMPORARY DANCE) ДЛЯ
ЗДОБУВАЧІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026 «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО»
ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНОЇ ПРОГРАМИ «ЦИРКОВІ ЖАНРИ»**

Освітня компонента «Танець» (неокласична техніка – contemporary dance) для здобувачів спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» освітньо-професійної програми «Циркові жанри», посідає домінуюче місце порівняно з іншими видами танцювальної техніки – модерн-танець, стріт-танець, джаз-танець, джаз-фольк танець, розмаїттю акробатичних трюків, сучасних хореографічних вправ і комбінацій.

Професійне та чітке виконання видів танцювальної техніки вдало репрезентує цирковий номер на концерті шоу програмі. Володіння прийомами сучасної хореографії, пластики руху, пантоміми, а також акробатики, необхідне кожному професійному артисту цирку (повітряному гімнасту, акробату, жонглеру, еквілібристу, міму, ілюзійністу, клоуну).

Мета дослідження полягає в системному аналізі процесу підготовки майбутнього професійного артиста цирку, викладача, з освітньої компоненти «Танець» (неокласична техніка – contemporary dance).

Для успішного виконання хореографічних вправ і рухів для здобувачів бакалаврату спеціальності 026 «Сценічне мистецтво», освітньо-професійної програми «Циркові жанри», оволодіти наступними фаховими компетенціями, а саме оволодіння навичками координації рухів рук з ногами та корпусом, а також професійно виконувати елементи з:

– соціального танцю – техніки та хастл, свінга, самби, мамбо, румби, джайва;

- сучасний танець – техніки модерн-танцю, джаз-танцю, хіп-хопа, contemporary dance;
- впевнено володіти прийомами акробатики – перевороти, фляк, сальто тощо;
- навчитися розрізняти характер музики, її розмір, стилістичну основу, вміти рухатися чітко під музичний супровід.

Також, майбутній перформативний виконавець повинен вільно орієнтуватися у напрямках, стилях, жанрах та видах сучасного хореографічного мистецтва. Розглянемо складові компетенції сучасних технік які важливо опанувати здобувачам бакалаврату перед тим як вивчати урок з неокласичної техніки – *contemporary dance*.

Елементи джазового танцю, фольк модерну – складаються з вивчення вправ, комбінацій на координацію рук; вивчення здобувачами базових рухів, основних вправ; постанова корпусу під час виконання рухів, робота рук та стегон, емоційна передача руху та образу під час виконання; відпрацювання разом з здобувачами вивченого матеріалу. Демонстрація здобувачами комбінацій та етюдів.

Побудова уроку з неокласичної техніки – *contemporary dance*.

Розігрів повинен бути не великий, а лише за для приведення основних м'язів тіла, рук та ніг у робочий стан. Звертається увага, на розігрів від класичного та модерн джаз танцю за для кращого пропрацювання всіх груп м'язів.

Екзерсис повинен бути не великим і може складатись:

Exercices a la Barre (вправи біля станка)

1. Plié. (присідання та підйоми на півпальці з перегинами та нахилами корпусу та складними координаційними переводами рук) demi grand plié relevé demi pointé за 1-ю, 2-ю, 4-ю, 5-ю та паралельними позиціями. Port de bras et camber.

2. Battement tendu (виведення та приведення ноги – звичайне, броскове та колюче з різними модифікаціями запозичені модерн та джаз танцю) en avant, en

arriere, en cote. Battement tendu et battement jeté a la quatrieme et a la seconde en demi plié. Всі рухи можуть виконуватись за виворотними та паралельними позиціями; використанням складної координації рук та ніг, а також роботи корпусу та використанням обертів та рухів en tournent.

3. Rond de jambe par terre (коло ногою по підлозі назовні та внутрішньо) з використанням обертів, fouete plié plié-releve, soutenu, великих поз Attitude croisé, effacé. Всі рухи можуть виконуватись за виворотними та паралельними позиціями; використанням складної координації рук та ніг, а також роботи корпусу та використанням обертів та рухів en tournent.

4. Battement fondu et battement soutenu 45°. Stretsh en barre Rond de jambe en l'air (запозичення форм модерн та джаз танцю). Розтяжки, та інші вправи на гнучність. Всі рухи можуть виконуватись за виворотними та паралельними позиціями; використанням складної координації рук та ніг, а також роботи корпусу та використанням обертів та рухів en tournent.

Exercices au Milieu (вправи на середині).

1. Adagio. Grand battement jeté 90° (комбіновані підйоми ніг повільно та швидко у позах, з використанням модерн та джаз танцю). Всі рухи можуть виконуватись за виворотними та паралельними позиціями; використанням складної координації рук та ніг, а також роботи корпусу та використанням обертів та рухів en tournent.

2. Pirouette у стилістиці модерн та джаз танцю.

3. Allegro (середні та великі стрибкові комбінації з обертами, вправами на розтяжку та акробатичними трюками).

4. Комбінації у неокласичній техніці з використанням елементів модерн та джаз танцю, авторських доробок викладача, зразків з неокласичних балетів.

Отже можна констатувати, що: здобувачі бакалаврату спеціальності 026 «Сценічне мистецтво», освітньо-професійної програми «Циркові жанри», оволодівши сучасними професійними компетенціями з неокласичної техніки – contemporary dance яка дасть їм більшої професійності та універсальності на світовому цирковому просторі серед перформативних виконавців даній галузі

та створить певну конкурентоспроможність вітчизняних фахівців представників сучасної школи КМАЕЦМ на цирковому ринку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Плахотнюк О. Формування контемпорарі-джаз-танцю (Contemporary jazz-dance). *Історичні, філософські, політичні та юридичні науки, культурологія та мистецтвознавство. Питання теорії та практики*. 2014. № 5(43), Ч. II. С. 144-147.
2. Плахотнюк О. Contemporary jazz-dance та його практики в системі хореографічної освіти України. *Львівсько-Ряшівські наукові зошити*. 2013. Вип. № 1. С. 261-268.
3. Sharykov D. Neoclassical Stylistics, Formal and Technical Facilities and Scenic Method the Artistic and Creative Process of Specialization «Contemporary Variety Dance» of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts late XX-th – early XXI-th century. *Innovative Solutions in Modern Science*. 2016. № 9(9). P. 175-181.

Шершова Тетяна,

асистент кафедри естрадного вокалу

факультету педагогічної і мистецької освіти

Полтавського національного педагогічного університету

імені В.Г. Короленка, заслужений діяч естрадного мистецтва України.

ЕСТРАДНИЙ ВОКАЛ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Естрадний вокал, який зазнав значного розвитку в ХХ та ХХІ століттях, є важливим компонентом сучасної культури. Цей феномен відіграє ключову роль у формуванні музичних вподобань мільйонів людей у всьому світі та значно впливає на культурні процеси в суспільстві. Особливу увагу заслуговує взаємодія естрадного вокалу з іншими аспектами масової культури, що включає медіа, популярну музику, кіноіндустрію та інші форми мистецтва.

Питання духовних цінностей у сфері культури та мистецтва традиційно висвітлюється в наукових працях. Зокрема виділяються дослідження таких учених, як О. Олексюк, С. Шипа, Л. Бондаренко, чії роботи ґрунтуються на ціннісних аспектах мистецької освіти [2, с. 155]. У межах нашого дослідження варто звернути увагу на праці, що присвячені вокально-виконавській творчості в соціокультурних умовах, зокрема роботи Н. Говорухіної, Н. Дрожжиної, М. Муратова, Т. Каблової та автора цієї статті.

Естрадний вокал зародився на початку ХХ століття на Заході в контексті розвитку джазу, блюзу, а пізніше – рок-н-ролу, поп-музики та інших популярних жанрів. Його становлення було тісно пов'язане з технічними досягненнями у сфері звукозапису, радіо та телебачення, що зробило можливим широке розповсюдження музичних творів і вплинуло на глобальну музичну індустрію.

Протягом другої половини ХХ століття естрадний вокал став інтернаціональним явищем, завдяки чому виникли численні музичні напрямки і стилі, які поєднали в собі елементи різних культур. Зокрема, такі жанри, як поп, рок, ритм-енд-блюз, соул та інші, набули світової популярності і стали основними в музиці масового споживання [1, с. 194].

Естрадний вокал відрізняється від академічного вокалу своєю пластичністю та можливістю адаптації до різних стилів і жанрів. Однією з головних особливостей естрадного вокалу є його орієнтація на широке коло слухачів, що передбачає емоційну виразність, яскраву індивідуальність виконавця та здатність впливати на почуття аудиторії. У естрадному вокалі виконавці часто використовують мікрофони, які дозволяють маніпулювати тембром голосу, варіювати динаміку та створювати нові музичні ефекти. Така технічна база відкриває можливості для творчого самовираження, що є однією з ключових ознак цього жанру.

Сучасний естрадний вокал став однією з найбільш впливових форм музичного мистецтва в сучасному світі. Завдяки медіа та Інтернету, він став невід'ємною частиною популярної культури. Музичні шоу, конкурси талантів,

відео кліпи та концерти збирають мільйони переглядів, а виконавці естрадного пісенного жанру стають кумирами сучасної молоді. Крім того, естрадний вокал впливає на моду, стиль життя, поведінкові моделі та культурні норми. Виконавці стають не тільки музичними іконами, але й трендсеттерами у моді, поведінці та соціальних питаннях. Таким чином, естрадний вокал виконує важливу роль у процесах соціалізації та формуванні ідентичності.

Сучасні цифрові технології значно змінили спосіб сприйняття та виробництва музики. Соціальні мережі та музичні платформи дозволяють слухачам не лише пасивно споживати музичні твори, а й активно впливати на творчий процес. Артисти використовують платформи на кшталт YouTube, Instagram, TikTok для взаємодії з аудиторією, що робить естрадний вокал частиною інтерактивної культури. Ця інтенсивність сприяє появі нових виконавців, які можуть знайти свою аудиторію без підтримки великих музичних лейблів. Таким чином, естрадний вокал стає ще більш демократичним і відкритим для нових ідей та жанрових експериментів.

Естрадний вокал також є потужним інструментом для висловлювання соціальних і політичних поглядів. Багато пісень містять у собі теми, пов'язані з правами людини, соціальною справедливістю, політикою та екологією. Співаки використовують свою популярність для привернення уваги до важливих соціальних проблем, таких як расова дискримінація, гендерна рівність, захист навколишнього середовища тощо. Таким чином, завдяки своїй популярності та доступності естрадний вокал стає майданчиком для активної соціальної взаємодії, обміну ідеями та підтримки важливих соціальних ініціатив.

Отже, естрадний вокал є важливим феноменом сучасної культури, що впливає на естетичні, соціальні та культурні процеси. Його універсальність, можливість адаптації до різних жанрів і стилів, а також інтерактивність з аудиторією роблять його потужним засобом масової комунікації. Естрадний вокал не тільки відображає культурні зміни, але й активно впливає на їх

формування, сприяючи збереженню та розвитку культурних традицій у сучасному глобалізованому світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобул І. В. Естрадно-вокальне мистецтво в контексті розвитку масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 190-196.
2. Леонтієва С. Л. Сучасне вокальне виконавство як збереження духовних цінностей української культури. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 38. С. 154-158.

Штанько Лія,

студентка IV курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис Шариков.

СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Сучасний танець є одним з найбільш динамічних і відкритих напрямів хореографії, що пропонує унікальні можливості для розвитку творчої особистості. Завдяки його багатогранності та різноманітності стилів, він дозволяє кожній людині знаходити власний шлях самовираження, формувати індивідуальний естетичний смак та глибоко рефлексувати над особистими емоціями та почуттями. Сучасний танець вирішує кілька ключових проблем у процесі становлення творчої особистості, зокрема сприяє розвитку креативного мислення, самопізнання, а також інтеграції в соціокультурний контекст.

Різнманітність стилів як простір для творчих пошуків

Однією з основних характеристик сучасного танцю є його багатогранність і широкий вибір стилів, що дозволяє кожному знайти свій індивідуальний вираз. Такі стилі як: контемпорарі, модерн, модерн-джаз, хіп-хоп та постмодерн – є чудовими прикладами того, як танець може впливати на формування творчої особистості.

Контемпорарі данс є одним із найвиразніших стилів, де особлива увага приділяється індивідуальній інтерпретації руху, тілесній імпрровізації та емоційній глибині. Це стиль, який активно використовує нестандартні рухи, що дозволяють танцівникам досліджувати власне тіло та емоції, відходячи від класичних канонів. У контемпорарі особистість має можливість виражати свої почуття через тілесні форми, працюючи як з простором, так і з ритмом. Вільний і текучий характер рухів сприяє розкриттю внутрішніх емоцій, що допомагає танцівнику знайти себе в мистецтві руху [2, с. 44-48].

Модерн данс – виріс на протесті проти жорстких правил класичного балету і пропонує свободу руху та імпрровізації. Важливою рисою модерну є філософське занурення в екзистенційні теми, що сприяє глибокому самопізнанню. В цьому стилі танцівник працює з різноманітними рівнями простору, вагою тіла та виразністю рухів, що допомагає віднайти свою унікальну творчу сутність.

Хіп-хоп данс, навпаки, демонструє, як вулична культура та соціальні питання можуть бути інтегровані в сучасний танець. Цей стиль формує не лише фізичну координацію та музичну чутливість, але й розвиває креативне мислення через імпрровізацію. Танцівник-хіп-хопер має свободу виражати свої соціальні погляди та індивідуальність через рух, відображаючи актуальні теми з навколишнього світу [3, с. 121-126].

Танець як засіб розвитку емоційної виразності та самопізнання

Сучасний танець активно працює з тілесною імпрровізацією та емоційним самовираженням, що є критично важливими для формування творчої особистості. Танець дозволяє людині глибше зрозуміти свої емоції та перетворити їх у рухи, які резонують з глядачами та іншими танцівниками. Це

особливо помітно в стилях, які активно використовують імпровізацію, таких як контемпорарі та контактна імпровізація.

Контактна імпровізація – фокусується на взаємодії танцівників між собою, використовуючи дотики, вагу тіла та спонтанні рухи. Цей стиль допомагає танцівникам відчувати зв'язок зі своїм тілом та іншими людьми, що сприяє розвитку емоційного інтелекту та самопізнання. Танець тут стає діалогом, де кожен рух залежить від партнерів, що розвиває не лише креативність, але й комунікаційні навички.

Постмодерністський танець – активно експериментує з формами та сенсами, виводячи на передній план тіло як інструмент вираження ідеї. В цьому стилі танець стає засобом філософського дослідження життя та людської природи, стимулюючи танцівників шукати нові форми самовираження через рух, який руйнує звичні рамки. Постмодерністський танець працює з концептами, що дозволяють людині досліджувати своє внутрішнє «я» в нестандартних ситуаціях та рухах, вільних від традиційних норм [1, с. 60-68].

Роль танцю в соціокультурному контексті

Сучасний танець також є потужним засобом відображення соціальних та культурних змін, що дає танцівникам можливість інтегруватися в культурний діалог, формуючи свою ідентичність через мистецтво. Наприклад, соціально спрямовані танцювальні перформанси часто торкаються важливих тем, таких як соціальна нерівність, екологічні проблеми або гендерна ідентичність, що дозволяє танцівникам не лише розвивати свою індивідуальність, але й брати участь у вирішенні актуальних суспільних проблем.

Перформанс – це стиль, який зосереджується на художньому вираженні та використовується для того, щоб порушити важливі соціальні питання. Він поєднує елементи театру, музики та танцю, створюючи платформу для критичного осмислення дійсності. Перформанс розширює межі звичного танцю, дозволяючи виконавцю ставити запитання не лише до самого себе, але й до глядача [4, с. 117-127].

Синтез фізичної техніки та креативного мислення

Технічні аспекти сучасного танцю також є важливою частиною формування творчої особистості. Танцівник розвиває не тільки фізичні навички, як-от гнучкість, баланс та координацію, але й здатність поєднувати ці техніки з власними творчими ідеями. Наприклад, у стилі контемпорарі техніка часто поєднується з елементами імпровізації, що розвиває здатність реагувати на несподівані ситуації та швидко генерувати нові рішення.

Сучасний танець як форма мистецтва відкриває величезний простір для формування творчої особистості. Він пропонує свободу самовираження через різноманітні стилі, такі як контемпорарі, модерн, хіп-хоп, постмодерн, та контактна імпровізація. Танець розвиває креативність, емоційну глибину, фізичні навички та здатність до імпровізації, допомагаючи танцівникам усвідомлювати власну індивідуальність і бути активними учасниками соціокультурного процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Плахотнюк О. Стилi та напрямки сучасного хореографiчного мистецтва: навч.-метод. посiб. для студiй сучасної хореографiї, мистецьких шкiл, центрiв творчостi дiтей та юнацтва, iнших типiв позашкiльних навчальних закладiв. Львiв: ЦТДЮГ, 2009. 80 с.
2. Плахотнюк О. Контемпорарі джаз-танець (contemporary jazz dance). Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку: матеріали Міжнарод. наук.-практ. конфер. та всеукр. семінару з сучасної хореографії (Львів, 19-21 жовтня 2012 р.). С. 44-48.
3. Шариков Д. І. Сучасний танець в контексті масово-популярної субкультури дозвілля. *Вісник, КНУКіМ: Серія Мистецтвознавство*. 2004. №. 10. С. 121-126.
4. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії: напрями, стилі, види. *Вісник, КНУКіМ: Серія Мистецтвознавство*. 2006. №. 14. С. 117-127.

Шулаков Андрій,

студент I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

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

ПСИХОЛОГІЧНА ПІДГОТОВКА АРТИСТІВ ЦИРКУ: ОСОБЛИВОСТІ-ВИКЛИКИ ПСИХОЛОГІЧНОГО НАВАНТАЖЕННЯ, ЯКІ ПОВ'ЯЗАНІ З ЖОНГЛЮВАННЯМ

Психологічна підготовка артистів цирку, є важливим аспектом роботи, що часто недооцінюється у фаховій та педагогічній підготовці. Оскільки успіх виконання базується не лише на фізичних навичках, але й на здатності артиста витримувати психологічний тиск, ефективно адаптуватися до стресових ситуацій та контролювати свої емоції на сцені. Найбільш специфічною та складною є підготовка жонглера, оскільки він постійно балансує між фізичними й ментальними вимогами, і недостатня психологічна стійкість може вплинути на якість виступу.

Однак, в науковій літературі психологічна частина роботи з артистами цирку на жаль, ще не отримала достатньої уваги, особливо у порівнянні з технічними аспектами циркових жанрів. Психологічні навантаження, пов'язані з жонглюванням, мають досить специфічний характер і можуть істотно впливати на фізичну і креативну продуктивність артиста. Це зумовлює необхідність більш глибокого вивчення питань підготовки жонглерів як частини загальної методики тренування.

Різні роботи в цій галузі, на жаль, не охоплюють специфіку жонглювання. Тому є більш раціональним звертатися до праць з спорту [2] та акторської майстерності [1; 3], які можуть бути адаптовані до потреб жонглерів та артистів цирку в цілому. В дослідження художньої майстерності артистів сцени також приділяється увага психологічним аспектам роботи над роллю і активно використовуються у всьому цивілізованому та сучасному світі. Роботи

класиків, які признані у всьому світі, Костянтин Станіславський і Михайло Чехов, у цій сфері мають суттєвий вплив загалом на все сценічне мистецтво але методики зазначені в їх роботах все ж потребують адаптації до циркових реалій.

Основний виклик у підготовці жонглерів полягає в тому, що вони працюють з рухомими об'єктами в умовах швидко змінюваних обставин, що потребує виняткової здатності до концентрації та одночасного виконання кількох дій [1; 3]. Цей рівень навантаження призводить до зростання тиску, що викликає емоційні реакції та стрес, які можуть вплинути на виконання. Однією з найбільших проблем є страх помилки або невдачі, особливо в умовах публічного виступу. Високий рівень тривожності здатний паралізувати артиста, що робить роботу над розвитком стійкості критично важливою частиною підготовки.

Підсумовуючи вище зазначене, слід зауважити, що підготовка жонглера повинна базуватися на кількох принципах:

1. Концентрація уваги. Жонглер повинен навчитися ефективно розподіляти увагу між об'єктами і одночасно контролюючи власне тіло.
2. Стрес-менеджмент. Артист має вміти контролювати власні емоції та працювати зі стресом, особливо під час виступів.
3. Адаптивність та витримка. Жонглювання, особливо на публіці, вимагає здатності адаптуватися до несподіваних обставин, таких як помилки, зміни в навколишньому середовищі або технічні труднощі.
4. Емоційна стабільність. Емоційний стан артиста під час виступу має величезне значення для якості виконання. Стабільність можна досягти через регулярну роботу з емоційною регуляцією та розвиток впевненості у власних силах.

Робота з жонглером або артистом в цирковій сфері повинна також включати психологічну підтримку професіоналів у цій сфері. Систематичний підхід до підготовки, поєднаний з технічним тренуванням, дозволяє жонглеру досягти високого рівня майстерності та виконувати свій номер з більшою впевненістю та емоційною стабільністю.

Завдяки опрацьованим матеріалам можна зробити наступні висновки, по-перше, психологічна підготовка є невід’ємною частиною роботи артисту, проте жонглери потребують більшої уваги як у навчальному процесі, так і в наукових дослідженнях. По-друге, техніки розвитку уваги, стрес-менеджменту та адаптивності повинні бути більш детально вивчені саме в контексті підготовки циркових артистів та інтегровані в програму підготовки артистів цієї сфери діяльності. Вище зазначений матеріал підтверджує теорію, що емоційна стабільність та робота над витримкою дозволяє артисту краще адаптуватися до сценічних умов і досягати максимального результату під час виступів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Станіславський К. Робота над Роллю («Ревізор»). Львів: Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2018. 84 с.
2. Carron A. V., Hausenblas H. A. Group dynamics in sport. *Fitness Information Technology*, 1998. 394 p.
3. Chekhov M. Actor technique. Los Angeles: Applause Books, 2001. 202 p.

Щербатюк Ольга,

студентка II курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: старший викладач кафедри

музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

доктор філософії Наталія Макарова.

СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ТА МУЗИЧНЕ ЕСТРАДНЕ СЕРЕДОВИЩЕ В УКРАЇНІ У ПЕРІОД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Соціокультурне та музичне середовище України другої половини ХХ – початку ХХІ століття пройшло через значні трансформації, які були зумовлені

соціальними, політичними та культурними змінами, що виникли внаслідок переходу від радянської доби до незалежності України.

Соціокультурна середовище – це явище, яке поєднує власне культуру, її форми, продукти духовної естетичної та інтелектуальної діяльності людини. Для повноцінного функціонування соціально-культурного середовища кожного періоду, дуже важлива є музична інфраструктура, а саме навчальні заклади (музичні школи, коледжі інституту тощо), заклади культури (філармонії будинки культури, театри), засоби комунікації (радіо, телебачення) та, безперечно, творчі особистості (композитори, поети, автори, менеджери, звукорежисери дизайнери тощо) [3].

Безперечно, естрадне мистецтво різногранне поняття, але у науковій літературі здебільшого використовується у двох поняттях, в першому – естрада, як сцена для виступу артистів а у другому, як вид музично-драматичного мистецтва зі своєю системою [1].

Т. Самая, розглядаючи вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття, у своїй дисертації встановлює його періодизацію та здійснює огляд, відзначає кадровий дефіцит науковців у мистецтвознавців, галузі вокальної естради як науковців, так і музичних критиків, невпорядкованість термінологічної бази вокального мистецтва естради [5].

Дослідження питання розвитку української естрадної музики в контексті соціокультурних змін як на українську естраду вплинули політичні події, зокрема радянська цензура та вимоги до репертуару, що спрямовували музикантів на ідеологічно прийнятні теми. Український естрадний пісенний жанр 70-80-х років поступово розширився від обробок народних пісень до сучасних шлягерів. На відміну від попередніх років, коли на радянсько-українській естраді переважали гуртова та ансамблева творчість, українська естрадна пісня 80-х років стала більш індивідуальною та збагатилась новими іменами та композиторськими надбаннями. Гарним прикладом є творчість Назарія Яремчука, Володимира Івасюка, Софії Ротару, тощо [4].

За працями таких науковців як В. Солодовник, М. Мозговий, У. Коновалюк можна зробити висновок, що «традиційна естрадна пісня» бере свій початок 50-х рр. ХХ ст. [1].

Естрадну пісню вважають одним із найпопулярнішим видом професійного виконавства. Без неї важко уявити різні сценічні жанри, такі як театральна вистава, концерт, перфоманс тощо. Розуміння поняття «естрадна пісня» вимагає ретельного вивчення та усвідомлення особливостей її розвитку, виникнення як культурного явища. В наш час, коли культурологічне сьогодення трансформується, ми повинні розглянути цей жанр з точки зору розвитку її основних художніх тенденцій, творчого потенціалу та запиту сучасного суспільства [2].

Микола Мозговий, досліджуючи виникнення та розвиток української естрадної пісні, відокремив кілька періодів і запропонував таку періодизацію:

- перший період (1962 – 1969 рр.) – становлення естрадної та біт музики в Україні;
- другий період (1969 – кінець 70-х) – зростання професіоналізму музикантів, формування українських вокально-інструментальних ансамблів;
- третій період (1980 – 19 86) – виникнення перших рок-груп;
- четвертий період (1986 – 1990) – формування української національної самобутня естради;
- п'ятий період з 1991 – до наших часів) – перспективний розвиток української пісенної естради [4].

У цей період змінюється вектор професіоналізму естрадного виконавця, адже рівень стає значно вищим. Професійному вокальному виконавцю недостатньо лише співати, його робота зосереджується на кількох аспектах, а саме: володінням основами хореографії, знання менеджменту, соціокультурних явищ, орієнтування у медіа-технологій, уміння створювати свій сценічний образ та імідж. Також слід зазначити, що термін «естрадне вокальне мистецтво» набуває глибоких ідей, такі як національна ідентичність, що віддзеркалює сенси, яким наслідує суспільство [2].

Перетин століть, в аспекті існування української естради є показовим колоніальний статус України, який ментально не був відокремлений від радянської стилістики в деяких аспектах до 2014 та 2022 року. Загальним фактом є те, що великі імперії завжди розпадаються і на фоні їх руйнування виникають нові державні утворення, що мають великий потенціал, в тому числі у сфері культури та мистецтва. Проте, всі вони змушені проживати постколоніальний період, і найважливішим в цей період, безперечно, є державотворенні процеси. Проте питання культурної ідентичності є дуже важливим в процесі становлення українського суспільства, адже це питання національно-культурної само ідентифікації [1].

Українське вокальне естрадне мистецтво досягло високого рівня та професіоналізм у музичному світі на початку ХХІ століття. Українські композитори, поети, співаки та культурні діячі активно займаються своєю роботою у цей період вже не зазнавши цензури та політичних утисків. Багато культурних діячів змогли досягти успіху не лише на сцені, а також своєю роботою у вищих навчальних закладах, керівних посадах та, як науковці [3].

Соціокультурне та музичне середовище України другої половини ХХ – початку ХХІ століття пройшло складний та тернистий шлях від підконтрольної радянської ідеології до самостійної, багатогранної та різноманітної культури. Музика стала важливим інструментом вираження національної ідентичності, патріотизму та єднання українського народу.

Отже, українська естрада зазнала значних змін під впливом соціально-політичних подій: у радянські часи вона була обмежена ідеологічними рамками, проте навіть тоді музиканти намагалися зберегти національні елементи, звертаючись до народної музики та рідної мови. Період перебудови і фестивального руху, стали потужним поштовхом до відродження української музики та зміцнення національної ідентичності. Незалежність України у 1991 році відкрила двері для самовираження та розвитку нових стилів і напрямків, що сформувало новий виток української естради з виразними елементами національної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грачова О. Українське естрадне виконавство другої половини ХХ століття (тенденції розвитку). *Вісник КНУКіМ*. 2011. Вип. 25. С. 17-23.
2. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: навч. посіб. Харків: Естет Принт, 2019. 336 с.
3. Іщенко О. Виконавська особистість в українській вокально-естрадній творчості ХХІ. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 51. С. 134-141.
4. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 Київ, 2007. 175 с.
5. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2017. 194 с.

Яковенко Марина,

професор кафедри філософії та суспільних дисциплін

Навчально-наукового інституту психології та соціальних наук

ПрАТ «ВНЗ «Міжрегіональна Академія управління персоналом»,

доктор філософських наук, професор.

ДО ПИТАННЯ ПРО ЕСТЕТИЧНУ СКЛАДОВУ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Відмінною рисою підготовки фахівців у сфері творчої діяльності є врахування особливостей їх світогляду, однією зі складових якої є естетика в різних формах її прояву. Остання за замовчуванням розглядається як іманентна сутність мистецтва. «Зазначена якість є природною для мистецтва в цілому, вона відображає багатогранність людського ставлення до світу» [1, с. 95]. Разом з тим, багаторічною проблемною зоною естетики як наукового знання, і, відповідно, дисциплінарної освітньої зони, залишається питання про еволюцію естетичної складової мистецтва, зумовленої еволюцією поглядів на неї на

конкретному етапі розвитку матеріальної складової соціокультурних процесів [2].

Незважаючи на удавану очевидність виявлення бажаної закономірності, питання залишається дискусійним. У вирішенні цієї закономірності на сучасному етапі найбільш затребуваними залишаються дві лінії обговорення. За першою – технічний і технологічний прогрес веде до розвитку нових видів мистецтва, а отже, художньо-естетичний розвиток визначається їх розвитком. За другою – технічний і технологічний прогрес веде до загибелі мистецтва, так як серійне виробництво не мириться з індивідуальним продуктом, який є витвором мистецтва, і, відповідно, властивої останньому естетичної складової.

Іншим дискурсивним полем є актуалізоване судження про матеріальну продуктивну діяльність людини як умову її успіху в художній діяльності. Констатується, що художники в усі часи охоче використовували різноманітний світ речей, які оточували людину, що впливало на їх естетичне сприйняття, і з кожною новою виробленою річчю робило останнє більш розвиненим, можна сказати витонченим.

Необхідно також звернутися до історично встановленого твердження про те, що певні періоди розквіту мистецтва не знаходяться в прямій відповідності конкретним етапам розвитку суспільства. Піднесення мистецтва і різних видів творчої діяльності не залежить безпосередньо від прямих матеріальних накопичувань суспільства, а може бути виведений лише з особливих умов, серед яких необхідно виділити певний рівень економічного добробуту суспільства, розвиток його технічної, технологічної та соціальної складових, які уможливають і розвивають здатність розглядати мистецтво з чуттєвої, естетичної, а не утилітарної точки зору.

Маючи на увазі циклічність розвитку культурних процесів, прийнято вважати, що на початкових етапах розвиток продуктивних сил призводить до розквіту мистецтва. У той же час стадія «пікового» стану для даної культури демонструє відносно паритетні економічні і художні явища з точки зору усталених форм їх вираження і відповідності. На стадії економічного спаду і

«свідомого» або «несвідомого» саморуйнування культури мистецтво починає занепадати, в певному сенсі породжуючи нові форми самого себе.

Однак, від очевидних і усталених положень щодо циклічності розвитку культури вислизає момент «очевидного абсурду» – розвитку мистецтва, яке має дві потенційно можливі форми прояву. А отже, специфічні умови економічного і технологічного розвитку можуть сприяти як розквіту мистецтва, так і його занепаду.

Історично склалося так, що кожна епоха має свій яскраво виражений тип творчої діяльності, і, водночас, те чи інше суспільство може відкинути вже усталену естетичну модель, що є закономірним процесом одвічного заперечення нових форм в мистецтві. Більш того, на сучасному етапі культурного розвитку спостерігається двоїстість в сприйнятті зразків мистецтва: одні і ті ж усталені форми сприймаються і розуміються як приклади занепаду або розквіту форм [3].

Таким чином, амбівалентність і багатогранність теоретизування художньої, творчої діяльності, що несе в собі естетичне начало, лише підкреслює складність самого явища і, відповідно, складність його професійного змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мізіна Л. Б. Естетична інтерпретація історії мистецтва: сучасне бачення. Луганськ: Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2006. 200 с.
2. Яковенко М. Л. Дискусійні аспекти проблемного поля сучасної естетики. *Філософські дослідження*. 2011. № 13. С. 127-136.
3. Яковенко М. Л. Проблемне поле мистецтва в інформаційному просторі культури. *Релігія, релігійність, філософія та гуманітарні знання у сучасному інформаційному просторі: національний та інтернаціональний аспекти*. 2010. Ч. I. С. 162-164.

Ярошенко Анастасія,

студентка I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

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

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ДЛЯ ДІТЕЙ: ПРОБЛЕМА ІНТЕГРАЦІЇ АКТОРСЬКИХ ТРЕНІНГІВ В ОСВІТНІЙ ПРОЦЕС

Уроки театрального мистецтва для дітей посідають особливе місце в системі позашкільної мистецької освіти. Це один з найефективніших шляхів, що стимулює творчість, фантазію і пошук для дитячого самовираження. Саме через акторські ігри, через постановку з дітьми українських народних казок, через читання віршів українських поетів відбувається єднання з культурою свого народу, формується осмислене ставлення до художніх цінностей, що забезпечує національну основу процесу навчання.

Театральна педагогіка є важливою складовою мистецької освіти дітей, оскільки вона сприяє розвитку креативності, емоційної саморегуляції, розвитку інтелектуальних та комунікативних здібностей. Гра в дитячому віці є природною формою навчання, яка дозволяє дитині безпосередньо експериментувати зі світом. Імпровізація ж розвиває вміння адаптуватися до нових обставин, приймати швидкі рішення, виявляти гнучкість мислення.

Гра та імпровізація виступають потужними інструментами для розкриття творчого потенціалу дитини. Завдяки цим методам діти вчаться не лише виражати себе, але й ефективно взаємодіяти з оточенням. Театральна педагогіка базується на міждисциплінарному підході, поєднуючи елементи психології, педагогіки та творчості, зокрема, театрального мистецтва, яке виражається в акторських іграх та тренінгах.

Так звана «театральна гра» та акторська імпровізація зараз активно інтегруються в творчий процес позашкільної освіти, зокрема в роботу театральних класів. Багато дослідників наголошують на необхідності

застосування цих елементів для розвитку не тільки акторських талантів, вони допомагають формувати впевненість у собі, вміння працювати в команді та здатність адаптуватися до різних ситуацій. Наприклад: на думку В.В. Гаріщука, головною метою театральної педагогіки в освітньому процесі, є не лише передача знань, але й розвиток особистості учнів [2, с. 109], Р. Б. Шиян в розробленій під його керівництвом освітній програмі для НУШ, радить використовувати театралізацію для розвитку комунікативних навичок дітей 1-2 класу [6, с. 66]. У методичній збірці з акторських тренінгів для дітей «Театральна кухня. Сім рецептів з майстерності актора», укладеній О.В. Банах [1] авторка, на основі театрального-педагогічного досвіду показує, як через тренінг акторської майстерності можна спробувати пізнати внутрішні закони творчості, розвивати інтуїтивні здібності людини, необхідні для будь-якого творчого процесу. Крім того, театральні практики стимулюють критичне мислення та самовираження, що особливо важливо для дітей і підлітків у процесі їхнього особистісного становлення.

Проблема полягає у відсутності підручників з театального мистецтва для дітей, які відвідують заклади позашкільної освіти. Саме в таких підручниках повинні бути в достатній кількості описані деталізовані прийоми акторських тренінгів для дітей молодшого шкільного віку, адаптовані в освітній процес школи мистецтв. Це необхідний методичний матеріал.

Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти опублікував Наказ міністерства культури від 23.07.2019 № 562 «Про затвердження Типової освітньої програми середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з театального мистецтва початкового професійного спрямування». Проте, вище зазначений документ не передбачає типової освітньої програми на елементарному підрівні [3]. Не зважаючи на кількість робочих програм розроблених на основі Типової освітньої програми середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з театального мистецтва, наразі відсутні підручники укладені на основі дослідження

різноманітних акторських тренінгів описаних і викладених у професійній театральній літературі, адаптованих для дітей віком 5-10 років.

Адаптуючи акторські тренінги для дітей, ми повинні надавати їм не тільки ігрову форму відповідну віку, а й вкладати дещо іншу мету. Звичайно, на таких уроках відбувається розкриття акторських здібностей, але головним є педагогічний розвиток соціально-комунікативних функцій: координації, рухової активності, соціалізації, адже не всі діти прагнуть бути акторами, вони шукають друзів, спілкування, розвитку особистості, і саме це дають такі тренінги.

Отже, враховуючи вищезазначене, необхідним є деталізована розробка в форматі підручника акторських вправ для дітей молодшого шкільного віку, які були б розроблені на основі адаптації акторських тренінгів.

Ми пропонуємо такий шлях адаптації тренінгів на прикладі двох важливих компонентів театального виховання дітей – це гра та імпровізація. Про значення цих компонентів наголошували дослідники зі світовим ім'ям: Жан Піаже [5], Олександр Запорожець [4, с. 236] та інші.

Наприклад, тренінг, в якому присутня гра та імпровізація: тренуючи увагу студенти акторського факультету спостерігають за тваринами, а потім їх відтворюють в етюдній формі. Адаптуючи цей тренінг для дітей 5-10 років, нами може бути апробоване наступне рішення: в якості матеріального оснащення для тренінгу знадобиться об'ємний легкий куб де на кожній грані буде зображення різних тварин, кидаючи куб, діти показують ту тварину, яка їм випала і при цьому зображаючи пластику цієї тварини, або швидко показують імпровізовану історію з життя персонажа. Учні отримують масу позитивних емоцій, які впливають на їхній психологічний стан комунікують і при цьому розвивають акторські здібності.

Отже, головною метою шкільної театальної педагогіки є виховання особистості учня через театральне мистецтво. Формування емоційної сфери – це один з важливих психологічних аспектів гри. Гра та імпровізація допомагають дитині виражати свої почуття та емоції, розуміти інші емоції

людей, навчають спілкуватися та вирішувати конфлікти, а також розвивати соціальні навички. Адаптація акторських тренінгів для дітей є важливим аспектом у мистецькій освіті, оскільки розвиток творчих навичок у ранньому віці сприяє гармонійному становленню особистості. Дитячий контингент потребує спеціального підходу, що враховує вікові особливості, емоційний розвиток, психічну чутливість і фізичні можливості. Тому, існує потреба в створенні науково-методичної бази, зокрема підручників з акторських занять в школах мистецтв, де провідними елементами адаптації тренінгів слугуватимуть гра та імпровізація.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Банах О. В. Театральна кухня. Сім рецептів з майстерності актора. URL: naurok.com.ua/metodichna-zbirka-treningiv-z-maysternosti-aktora-189644.html. (дата звернення: 25.10.2024).
2. Гаріщук В. В. Театральна педагогіка як інноваційний метод навчання. *Наукові записки. Серія «Педагогіка»*. 2017. № 153. С. 108-112.
3. Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти. URL: <https://www.dnmczkmo.org.ua/2019/07/nakaz-ministerstva-kultury-ukrayiny-vid-23-07-2019-562-pro-zatverdzhennya-typovyh-osvitnih-program-serednogo-bazovogo-pidrivnya-pochatkovoyi-mystetskoyi-osvity/> (дата звернення: 25.10.2024).
4. Запорожець О. В. Психологія особистості та діяльності школяра. Київ. Педагогіка, 2015. 236 с.
5. Піаже Ж. Психологія інтелекту. Київ: Радянська школа, 1946. 126 с.
6. Шиян Р. Б. Типова освітня програма 1-2 кл. Київ: Наказ Міністерства освіти і науки України від 12.08.2022 № 743-22. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/zagalna%20serednya/programy-1-4-klas/2022/08/15/Typova.osvitnya.prohrama.1-4/Typova.osvitnya.prohrama.1-2.Savchenko.pdf> (дата звернення: 25.10.2024).

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

VII Всеукраїнської науково-практичної конференції

МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ:

**ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ,
СИСТЕМИ ОСВІТИ Й НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

14 листопада 2024 року

м. Київ

Контактна інформація організаційного комітету:

01032, Україна, м. Київ, вул. Жилянська, 88.

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв

Тел.: +38 (044) 284 36 19

E-mail: kmaesm@kyivcity.gov.ua

www.kmaesm.edu.ua