

ВИКОНАВЧИЙ ОРГАН КИЇВСЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ
(КИЇВСЬКА МІСЬКА ДЕРЖАВНА АДМІНІСТРАЦІЯ)

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



**СЦЕНІЧНЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ЦИРКОВІ ТА
ЕСТРАДНІ ЖАНРИ. НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ**

МАТЕРІАЛИ

ХІІІ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**STAGE AND MUSICAL ART: CIRCUS AND VARIETY GENRES.
SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL ASPECT**

MATERIALS

XIII INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE

17 – 18 квітня 2024 року

April 17 – 18, 2024

(змішаний формат)

(mixed format)

КИЇВ – 2024

KYIV – 2024

УДК 792.73(477)(066)

С 92

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв
(протокол № 4 від 25 квітня 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.

С 92 Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: Матеріали XIII Міжнародної науково-практичної конференції (17–18 квітня 2024 року) / редкол: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко [та ін.]. Київ: КМАЕЦМ, 2024. 284 с.

До збірника включено тексти доповідей та тези виступів на конференції. Досліджено широке коло теоретичних і методологічних питань: хореографічне та сценічне мистецтво: теорія, практика, інновації, виклики сьогодення; музичне мистецтво: теорія, історія, виконавство, проблеми педагогіки; циркові жанри сценічного мистецтва: теорія та практика; специфіка викладання гуманітарних дисциплін у закладах освіти мистецького спрямування.

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

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

З М І С Т

| | |
|--|----|
| Avdieieva Nataliia. Artificial Intelligence in Music Creation: From Early Experiments to Modern Trends..... | 8 |
| Аль Юсеф Олена. Феномен «Театру Драматургів» як мистецький прояв національної свідомості українського суспільства..... | 12 |
| Андрєєв Віталій. Викладання освітніх компонентів для студентів ОПП «Актор драматичного театру» у фаховому коледжі..... | 16 |
| Батюта Орина. Стильова специфіка творчості Вітні Г'юстон..... | 21 |
| Бондарець Надія. Періодизація становлення саундпродюсування..... | 24 |
| Братусь Іван. Використання месенджерів у навчальному процесі..... | 28 |
| Вавринчук Ірина. Індивідуальний підхід та комплекс засобів художньої виразності у цирковому жанрі жонглювання..... | 32 |
| Весновська Анна. Сюжет та концепція в ілюзійно-маніпуляційному жанрі: сучасні світові тенденції..... | 36 |
| Волинець Владислав. Живе читання п'єс як один із нових і дієвих способів популяризації сучасної драматургії у вітчизняному театральному мистецтві..... | 40 |
| Волобуєва Марина. Особливості викладання предмету «Акторська майстерність» для режисерів..... | 44 |
| Гармель Оксана. Вокальне мистецтво Кеті Берберян як феномен..... | 47 |
| Герасименко Костянтин. Специфіка циркової спеціалізації «Еквілібр на катушках» та сучасна методика викладання..... | 52 |
| Герасименко Ніка. Концептуальні засади, художнє та музичне оформлення циркового номеру в контексті мультижанровості..... | 54 |
| Голубєва Галина. Практичні поради абітурієнтам для вступу на перший бакалаврський рівень вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» для здобуття спеціалізації «Артист-вокаліст»..... | 57 |
| Грек Володимир. Взаємодія стейкхолдерів та закладів вищої освіти як сучасний підхід підготовки бакалаврів хореографії на прикладі освітньо- | |

| | |
|---|-----|
| професійної програми «Хореографія» у Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв..... | 60 |
| Грінберг Ігор. Про шанси на зростання майстерності актора-початківця під керівництвом педагога прихильника зовнішньої режисури..... | 65 |
| Гуляна Світлана. Дослідження свого унікального «Я» на заняттях з танцювальної імпровізації..... | 70 |
| Жорнова Олена, Жорнова Ольга. Музичні заклади вищої освіти на вітчизняному просторі вищої освіти: до постановки питання про емпіричне дослідження інституційного лідерства і конкурентоспроможності..... | 74 |
| Заря Світлана. Засоби виразності в рекламному аудіовізуальному творі..... | 77 |
| Zemlianska Nataliia. The Aesthetics of Profanity in Performance Arts: Balancing Ethical and Practical Considerations..... | 80 |
| Зосім Ольга. Естрадознавчі дискурси української музикології..... | 83 |
| Ілаш Олена. Розмовні виступи на українській естраді ХХ – початку ХХІ століття в контексті формування естетичних традицій жанру на пострадянському просторі..... | 87 |
| Іщенко Лариса. Музично-ритмічна рухова координація в рамках вивчення освітнього компоненту «Майстерність актора» для студентів спеціальності 024 «Хореографія»..... | 91 |
| Калиновська Анна. Складові освітньої компоненти «Удосконалення практично-виконавських навичок» для ОПП «Циркові жанри»..... | 93 |
| Качкан Лариса. Оздоровчі елементи у фізичних вправах пантоміми..... | 97 |
| Кірсенко Ангеліна. Особливості виконання трюків у повітряній гімнастиці в навчанні здобувачів Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв..... | 99 |
| Коваленко Наталія. Синергія індивідуальної освітньої траєкторії та педагогічної фасилітації: шлях до гармонійного розвитку студента мистецького закладу..... | 102 |

| | |
|---|-----|
| Коник Дмитро. Елементи циркових та естрадних жанрів у тренажній підготовці драматичних акторів..... | 107 |
| Krasovska Kateryna. The Image of the Soviet Woman in the Ukrainian Theatre: The Ideological Heritage of the Past..... | 111 |
| Kouznetsova Tetiana. The Pantomime Today: The Specifics of Directing and the Applied Aspect of Stage Performance..... | 114 |
| Лисенко Ірина. Мистецтво є доступним усім. Еволюція безбар'єрності: розвиток державної ініціативи у сфері освіти..... | 120 |
| Лисенко-Костіна Вікторія. Використання штучного інтелекту у роботі концертмейстера хореографії: огляд і практичний досвід..... | 125 |
| Луговенко Тетяна. Українська система мистецької хореографічної освіти в європейському контексті..... | 128 |
| Макарова Зоя. Значення вольових якостей здобувача освіти у процесі хореографічного навчання..... | 131 |
| Malynka Yulia. The Phenomenon of Tolerance in the Cultural Space..... | 134 |
| Муравіцька Світлана. Творчість співаків-сумісників на українській естраді у 50-60-х роках ХХ століття..... | 137 |
| Новік Анна. Сучасний балет України: персоналії та специфіка творчості київських театрів..... | 140 |
| Носенко Олексій. Імерсивне сприйняття картини світу в музичному мистецтві..... | 145 |
| Озимай Марія. Особливості специфіки різновиду повітряної гімнастики: реміні..... | 148 |
| Орел Анна. Акробатичний вольтиж на прикладі випускного номеру «Je t'aime» випускників Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв..... | 151 |
| Орел Дмитро. Специфіка та особливості характеристики різновиду повітряної гімнастики «восьмикутник»..... | 154 |
| Осадчук Мілена. Особливості парної силової акробатики..... | 159 |

| | |
|---|-----|
| Пальцевич Юлія. «Ти [Романтика]»: від освітнього контенту до концептуального альбому..... | 162 |
| Панасюк Катерина. Феномен театру корифеїв..... | 167 |
| Панів Ірина. Сучасні естетичні тенденції у режисерському методі Томаса Остермайєра..... | 170 |
| Пархоменко Ірина. Сучасні методи просування в діяльності музикантів-початківців..... | 174 |
| Пастухов Олексій. Хореографічний стиль «Нір-Нор» як високо актуальна культура масових та популярних форм танцю..... | 176 |
| Перепьолкіна Олександра. Персоналізм як провідний філософський напрям у сучасних драматичних постановках..... | 180 |
| Пирлик Аніта. Формально-технічні вміння та засоби з циркового жанру «Ручна еквілібристика»..... | 183 |
| Піскун Єлизавета. Проблема збереження національної ідентичності в різдвяній драмі вертеп XIX – початку XX століття..... | 186 |
| Pitsur Iryna. Methodology and Main Directions of Teaching the Hula Hoop Genre at the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts..... | 190 |
| Погребняк Галина. Театральна діяльність кінорежисера..... | 196 |
| Погребняк Марина. Фольклорний китайський танець: сценічні версії на сучасному етапі розвитку..... | 200 |
| Попова Аліна. Вокально-джазові елементи у творчості Джамали..... | 207 |
| Проценко Софія. Проблеми гендерної нерівності та стереотипів, висвітлені жінками через стендап-комедію..... | 209 |
| Revels Mark. The Arts of Society – Art Builds Community..... | 212 |
| Різник Володимир, Скрипник Володимир. Технології сучасного просторового (імерсійного) звуку та сучасних комплексних світлових приладів моделювання простору..... | 218 |
| Ромашина Уляна. Жіноча магія у жанрі ілюзії та маніпуляції..... | 222 |
| Рогова Марина. «Культура відміни» та її вплив на мистецьке середовище..... | 224 |

| | |
|---|-----|
| Самая Тетяна. До питання змістовності професійної естрадно-вокальної освіти..... | 227 |
| Сидор-Гібелінда Олег. Образ цирку у візуальних мистецтвах ХХ століття..... | 230 |
| Symyk Olga. The Influence of Learning a Foreign Language on the Cognitive Development and Personality of Students in Art Institutions..... | 235 |
| Стрельчук Діана. Специфіка сценічного методу авторської репрезентації з хула-хупами..... | 237 |
| Стрій Ольга. Важливість дисципліни «Танцювальна та контактна імпровізація» для розвитку хореографа..... | 240 |
| Ткаченко Інна. Зміст поняття «академічний успіх здобувачів освіти мистецьких спеціальностей»..... | 245 |
| Харитонюк Лідія. Деякі чинники музичної драматургії альбому «ВОВК» від гурту «Структура Щастя»..... | 250 |
| Чаус Андрій. Зміна погляду на історію України як гуманітарну дисципліну після повномасштабного вторгнення..... | 253 |
| Шариков Денис. Неокласична балетна техніка в сучасній хореографії: особливості та специфіка вибіркової освітньої компоненти для підготовки бакалаврів..... | 255 |
| Шариков Денис. Циркологія – наука про циркове мистецтво і культуру: теоретично-практична складова та напрями досліджень..... | 259 |
| Шевель Арсен. Поняття інтерактивної імпровізації та її особливості у пантомімі..... | 263 |
| Шевченко Людмила. Перший вітчизняний цирковий колектив «Ми з України»..... | 266 |
| Шелег Анна. Проблема емоційного вигорання артиста – фахівця естрадно-вокального мистецтва в умовах повномасштабної війни в Україні..... | 274 |
| Шинкаренко Наталія. Художнє значення цифрових технологій у концепції театральних постановок..... | 279 |

Nataliia AVDIEIEVA,
Teacher of the Department of Variety
Singing and Music Theory Disciplines the
Professional College of Kyiv Municipal
Academy of Circus and Performing Arts

ARTIFICIAL INTELIGENCE IN MUSIC CREATION: FROM EARLY EXPERIMENTS TO MODERN TRENDS

Today, artificial intelligence (AI) successfully assists musicians in automating the creative process, making it more productive and dynamic. The use of intelligent systems in sound filtering and processing ensures precise tuning and introduces new features in sound, while the analysis of song lyrics for automatic generation of musical compositions creates a new level of creativity.

Technologies for recognizing musical sounds, such as in the case of *Shazam*, allow instant identification of musical works, facilitating navigation in audio content. Analysis of musical data used in *Spotify* helps understand and predict user musical preferences, while the visualization of musical material presented in *Resolume* becomes a tool for creative interaction of audio in the space of visual performance. One of the key aspects is the use of various song generators and musical instruments developed based on AI, which are used in music composition.

The history of creating music using AI has numerous stages and milestones. The first attempts in this direction date back to the mid-20th century, but the real breakthrough occurred in recent decades. In 1957, Lejaren Hiller and Leonard Isaacson from the University of Illinois created the «Illiac Suite for String Quartet» – the first musical work that was completely generated by AI. «The piece consists of four movements, corresponding to four experiments: the first is about the generation of cantus firmi, the second generates four-voice segments with various rules, the third deals with rhythm, dynamics and playing instructions, and the fourth with various models and probabilities for generative grammars or Markov chains» [1]. This historical stage underscored the potential of computers in the creative process,

opening up new opportunities for experimentation in the development of the music industry.

In 1962, Ray Kurzweil presented an innovative piano composition created with the help of a computer capable of recognizing patterns in various musical works. This device was equipped with analytical capabilities that allowed for the analysis and utilization of patterns to generate new melodies. Kurzweil conducted the first public demonstration of this computer on Steve Allen's program «I've Got a Secret», marking a new stage in combining AI with musical creativity. In the 1980s and 1990s, programs such as EMI (Experiments in Musical Intelligence) by David Cope emerged, which studied the styles of great composers and generated new music, refining it according to models.

With the arrival of the 21st century, developers continue to experiment in this direction, and among the most notable music generators relevant today are: Mubert, Amper, Melody Sauce, with collaborations from Google Brain, Magenta, and DeepMind in 2017 resulting in NSynth (Neural Synthesizer), AIVA, AI Music Pro, Boomy – hitmaker, Orb Composer, Chrome Song Maker, Evoke Music, Ekrett Music, Soundraw, Amadeus Topline, Loudly AI Studio, Melobytes, OpenAI Jukebox, and others. Each of these generators has its own unique features and allows musicians and producers to effectively implement innovative concepts and realize their creative ideas.

Exploring the use of algorithms for creating and generating music, it is worth to consider various approaches and the benefits of each. Not only lost musical compositions can be reproduced using AI, but new ones can also be created. Some neural networks can learn from a large number of musical works of different styles and genres, understanding their structures and characteristics, allowing for the creation of new music based on recognized patterns in existing audio materials, adhering to stylistic properties and imitating the style and characteristics of musical compositions.

For example, neural networks such as *WaveGAN*, *Google Magenta Studio* generate audio signals and are used to create new musical compositions based on a

large number of training audio recordings. *MuseGAN* can develop new melodies and arrangements, model sequences of musical patterns, taking into account input parameters and characteristics. *OpenAI Jukebox* learns the structures and elements of musical works and forms audio compositions in the style of various performers and genres. *IBM's Watson Beat* uses cognitive technologies to create audio recordings, analyzes the emotional content of lyrics, and generates corresponding music. *The Authentic Artists* platform is based on the idea of combining technology and creativity and uses AI algorithms to analyze the audio features of various musicians, offering a wide selection of virtual performers using AI. Animated virtual musicians create unique compositions for playback on the screen and react to audience feedback by changing the tempo or intensity of the music. Chris McGarry, founder of Authentic Artists, says, «We want to use new tools to create new art, new experiences, new culture. The appeal is that these artists can really be vehicles for collaboration with the audience, so that [audience members] can selectively shape the live show» [2].

AI can also be tuned to collaborate with live musicians, reacting to their improvisations and expanding their ideas in real time. Nowadays, many contemporary performers are noted for their use of AI in their creative process.

Taryn Southern, known for her musical creativity on YouTube, uses AI algorithms to create original songs such as «Break Free» and «Life Support». Her approach to creativity changes the perception of the music creation process, highlighting the potential of intelligent computer analysis.

Holly Herndon, an experimental composer, actively applies AI technologies in her works. In her album «PROTO», she interacts with AI to create innovative sounds using vocals and electronics.

Aiva (Artificial Intelligence Virtual Artist) is an AI composer that utilizes deep learning to create both classical symphonies and simple melodies. Its algorithms are evolving towards creating music that can compete with human compositions and are already being used in advertising projects and cinema.

Amper Music is a service that allows users to create music by analyzing the structure of songs and artist styles, generating unique compositions in real-time. And

these are just a few examples of how AI can be used to create music. It is important to note that these technologies are constantly evolving, and the results may vary depending on the specific use case and conditions.

But how can we determine if music was created by AI? In our time there are still signs indicating that the audio was created by AI rather than a human. Musician and associate professor at the University of New South Wales, Oliver Bown, says: «With a text-to-music system, you're very likely to get mangled words, not coherent English, but you can still do some very nice, elegant algorithmic design that guarantees you're going to get reasonably nice musical effects» [3].

In the future, even more sophisticated algorithms are expected to emerge, capable of mimicking various musical styles and creating compositions indistinguishable from those created by humans. Additionally, AI will be able to analyze a musician's performance in real-time and provide instant feedback on timing, pitch accuracy, and musical expression. Such collaboration with AI will help artists develop their skills more effectively and discover new musical possibilities.

REFERENCES

1. Lejaren A. Hiller and Leonard M. Isaacson, *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer*. URL: <https://archive.org/details/experimentalmusi00hill/page/n9/mode/2up> (date of access: 23.03.2024).
2. Ha A. Authentic Artists is building virtual, AI-powered musicians URL: <https://techcrunch.com/2021/04/07/authentic-artists/> (date of access: 17.03.2024).
3. Williams T. How can we tell if music was made by AI? URL: <https://www.abc.net.au/news/2023-02-15/google-ai-music-quiz-musiclm-humans-artificial-intelligence/101967746> (date of access: 21.03.2024).

Олена АЛЬ ЮСЕФ,

*викладач кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ*

ФЕНОМЕН «ТЕАТРУ ДРАМАТУРГІВ» ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Театр Драматургів у Києві, заснований у 2020 році, по праву можна назвати унікальним явищем в українському театральному мистецтві. Цей театр, створений зусиллями двадцяти українських драматургів, став не просто творчою платформою, а й своєрідним рупором національної свідомості сучасного українського суспільства.

Які ж ключові моменти роблять Театр Драматургів таким особливим?

- **Фокус на сучасній українській драматургії:** на відміну від багатьох театрів, які роблять ставку на класичні твори або зарубіжні постановки, Театр Драматургів чітко окреслює свою місію – знайомити глядачів з найкращими зразками сучасної української драматургії. Це дає можливість не лише насолодитися витонченою грою акторів та режисерським задумом, але й поринути у глибини актуальних проблем, які хвилюють українське суспільство сьогодні.

- **Експериментальний підхід:** Театр Драматургів не боїться руйнувати стереотипи та виходити за рамки звичних театральних форматів. Використання сучасних сценічних технік, нестандартних рішень та інноваційних режисерських підходів робить кожну постановку театру неповторною та незабутньою.

- **Високий рівень акторської майстерності:** акторський ансамбль Театру Драматургів складається з талановитих та досвідчених акторів, які з щирою самовіддачею втілюють на сцені задуми авторів. Їхня емоційна гра та майстерність перетворюють кожну виставу на справжнє мистецьке переживання.

- **Активна участь у культурному житті:** Театр Драматургів не обмежується постановками на власній сцені. Він постійно бере участь у різноманітних театральних фестивалях та заходах, як в Україні, так і за її межами. Це сприяє популяризації української драматургії на світовій арені та знайомить іноземну публіку з глибиною та багатством української культури.

Таким чином, Театр Драматургів відіграє важливу роль у формуванні та розвитку національної свідомості сучасного українського суспільства. Він не лише дарує глядачам естетичну насолоду, але й змушує їх замислитися над актуальними питаннями, досліджувати глибини української душі та шукати шляхи до кращого майбутнього.

Театр Драматургів – це не просто театр, це явище, яке свідчить про життєздатність та стійкість української культури, про її прагнення до розвитку та самоідентифікації.

Феномен Театру Драматургів:

- **Сила авторського бачення:** цей театр посідає особливе місце, адже тут п'єсам та драматургам відводиться центральна роль. Акцент робиться на глибині тексту, його змісті, емоційності та ідеях.

- **Фокус на драматургії:** вистави зосереджуються на ключових аспектах п'єси: сюжеті, діалогах, розкритті персонажів.

- **Авторська концепція:** мета театру – запропонувати глядачам нове бачення світу через призму авторських концепцій, створюючи унікальний емоційний та інтелектуальний зв'язок з аудиторією.

- **Глибоке розуміння:** такий підхід дає можливість по-справжньому заглибитися у п'єсу та її героїв, відкриваючи простір для роздумів та власних інтерпретацій.

- **Логоцентризм:** головною ознакою Театру Драматургів є логоцентризм – постановка слова на перше місце.

Народження нового театру:

- **втеча від шаблонів:** українські драматурги прагнуть відійти від ролі "обслуговчого персоналу" в театрі традиційних наративів, прагнучи вийти на світовий рівень з власними ідеями;

- **влово Максима Курочкіну:** один із засновників театру, Максим Курочкін, чітко окреслив мету: «Створення Театру Драматургів – це логічний крок до цієї мети. Нам потрібен був інструмент для зміни застарілих правил, трибуна для оголошення наших ідей та сцена для втілення мрій»;

- **ідея понад усе:** театр Драматургів виник задовго до фізичного відкриття - з моменту, коли двадцять різних драматургів об'єдналися, погодившись працювати за демократичною системою прийняття рішень;

- **ідеологія:** цей театр – це не просто сцена, а втілення ідеї про вирішальну роль драматургії та драматурга в театральному процесі. Він став першим українським театром з чітко прописаною «ідеологією»;

- **попереду – довгий шлях:** театр робить лише перші кроки, але вже здійснено головне – драматурги взяли на себе відповідальність за кінцевий результат, відмовившись від інфантильної позиції.

Театр Драматургів – це унікальне явище у світі театрального мистецтва, яке вирізняється своїм логоцентризмом, акцентом на авторському баченні та глибоким духовним впливом на глядачів. Цей театр не просто розважає, він стимулює внутрішній розвиток, збагачує інтелект та формує національну свідомість.

Феномен співпереживання

На відміну від традиційних театрів, де акцент робиться на візуальних ефектах та акторській майстерності, Театр Драматургів ставить на перше місце текст п'єси та ідеї, закладені в ньому. Це дає глядачам можливість по-справжньому зануритися у світ героїв, співпереживати їм, але при цьому не втрачати власного бачення світу.

Шлях до духовного зростання

Творчі завдання, які ставить перед собою Театр Драматургів, виходять далеко за межі простого розважання. Вистави театру змушують глядачів

здумуватися над важливими життєвими питаннями, шукати відповіді на них, стимулюючи тим самим їхній внутрішній розвиток та духовне збагачення.

Філософія могутності людини

В основі філософії Театру Драматургів лежить віра у силу людини. Театр вірить, що кожна людина має духовну, інтелектуальну та художню могутність, яку можна розкрити та розвинути за допомогою мистецтва.

Деміург у кожному з нас

Мистецтво театру розкриває в людині творця, який може формувати власне бачення світу, пізнавати інші реальності, розуміти себе та своє місце в суспільстві.

Зв'язок з минулим, сьогоденням та майбутнім

Театр Драматургів дає можливість усвідомити досвід попередніх поколінь, зрозуміти себе в контексті сучасних подій та сформувати бачення майбутнього.

Дзеркало українського суспільства

Сучасна драматургія, яка становить основу репертуару театру, слугує дзеркалом, яке відображає зрілість українського суспільства, його проблеми, виклики та перспективи розвитку.

Сила чистого тексту

На відміну від інших театрів, де акцент робиться на декораціях, костюмах та інших візуальних ефектах, Театр Драматургів ставить на перше місце текст п'єси. Глядач отримує можливість безпосередньо сприймати авторський задум, не відволікаючись на зайві декорації.

Шлях до національної свідомості

Логоцентризм театру, а також теми, які порушують драматурги у своїх творах, роблять його важливим інструментом для розвитку національної свідомості в сучасному українському суспільстві.

Ознаки унікальності:

- **нова театральна критика:** Театр Драматургів сприяє розвитку нової театральної критики, створюючи умови для вільного обговорення драматургічних текстів та їх сценічного втілення;

- **форма режисерських читань:** цей театр робить формат режисерських читань окремою мистецькою формою з власними художніми характеристиками, що стає самостійним жанром сучасного театрального мистецтва.

Висновок.

Театр Драматургів – це унікальне явище українського театрального мистецтва, яке відіграє важливу роль у духовному та інтелектуальному розвитку суспільства. Цей театр не просто розважає, він стимулює до роздумів, змушує по-новому поглянути на світ, формує національну свідомість та розкриває творчий потенціал кожної людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сайт театру драматургів. URL: <https://theatreofplaywrights.com/>
2. Фейсбук сторінка театру драматургів. URL: <https://www.facebook.com/teatrdramaturgiv>
3. Bigidea. Велика ідея. URL: <https://bigggidea.com/>

Віталій АНДРЕЄВ,

*завідувач навчального (методичного) кабінету
комунального закладу «Дніпропетровський фаховий
мистецько-художній коледж культури»
Дніпропетровської обласної ради, доктор філософії*

ВИКЛАДАННЯ ОСВІТНІХ КОМПОНЕНТІВ ДЛЯ СТУДЕНТІВ ОПІ «АКТОР ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ» У ФАХОВОМУ КОЛЕДЖІ

Мистецтво театру вважається одним з найдавніших та найбільш універсальних засобів вираження людських думок, почуттів та ідей. Викладання освітніх компонентів зі сценічного мистецтва відіграє важливу роль у формуванні професійних навичок та творчого потенціалу майбутніх

акторів та режисерів. Театр є необхідним універсальним засобом впливу на формування міжособистісних комунікативних навичок людини [1, с. 124].

Питання професійної підготовки майбутніх фахівців сценічного мистецтва досліджується багатьма науковцями, з-поміж яких: Т. Гарагонич, І. Головатюк, Л. Голубцова, О. Косінова, М. Крипчук, О. Куцик, Г. Локарева, О. Маньковська, Р. Набоков, А. Обертинська, Н. Стадніченко, В. Тополевський, Н. Шетеля, О. Шип, С. Шумакова та ін.

Специфіку викладання обов'язкових і вибіркових освітніх компонент в освітньому процесі фахового коледжу розкрили в методичних роботах викладачі-практики І. Андрущенко, М. Гольденберг, Р. Біль, О. Ряпулова, Т. Нехлюдова, М. Пірус, Т. Петрик та ін.

Освітньо-професійна програма (ОПП) є нормативним документом, який регламентує інтегральні, загальні, спеціальні компетентності, результати навчання та інші вимоги у підготовці фахових молодших бакалаврів спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» [2, с. 5-7].

Більш детально розглянемо основні принципи і загальні підходи викладання освітніх компонент ОПП «Актор драматичного театру» на прикладі комунального закладу «Дніпропетровський фаховий мистецько-художній коледж культури» Дніпропетровської обласної ради.

Освітні компоненти ОПП «Актор драматичного театру» фахової передвищої освіти охоплюють широкий спектр знань та навичок, необхідних для успішної роботи у сфері сценічного мистецтва. Вони включають:

1. Обов'язкові освітні компоненти (ОПП), що формують загальні компетентності: історія України; українська мова (за професійним спрямуванням); іноземна мова (за професійним спрямуванням); основи правознавства; соціологія; безпека життєдіяльності та охорона праці; фізичне виховання [3, с. 10].

2. Обов'язкові освітні компоненти (ОПП), що формують спеціальні компетентності: майстерність актора; сценічна мова; удосконалення

практичних навичок з акторської майстерності; сценічна пластика; музична грамота; танець; сольний спів; вокальний ансамбль; грим; основи режисури; історія мистецтв; історія театру; основи психології та педагогіки; методика роботи з колективом; основи організації театральної справи; основи PR. Самопрезентація. SMM; навчально-сценічна практика; переддипломна практика [3, с. 10-11].

3. Вибіркові освітні компоненти ОПП за вибором здобувача фахової передвищої освіти: акторські технології та тренінги; мовно-сценічні тренінги; індустрія дозвілля: теорія, організація, технології; театральна школа Придніпров'я; сучасні театральні школи; сучасні рухові технології та основи перфомансу; сценарна майстерність, звукове, музичне та художнє оформлення у мистецькій діяльності; робота актора в кіно та телебаченні (екранна творчість); майстерність актора розмовного жанру; музичні комп'ютерні технології; акторські самопроби та портфоліо; інтеграція в сценічний простір та ексцентрична акробатика; режисерська діяльність у сучасному театральному мистецтві; мистецтво ведучого та конференсу [3, с. 11].

Викладання освітніх компонентів має на меті розвиток у студентів творчого мислення, уяви, емоційної відкритості, а також оволодіння специфічними професійними навичками, необхідними для роботи в театральній сфері.

Основними принципами методики викладання освітніх компонентів для студентів ОПП «Актор драматичного театру» фахової передвищої освіти є:

– індивідуальний підхід. Враховуючи різноманітність талантів, здібностей та потреб студентів, викладач повинен адаптувати свої методики індивідуально і диференційовано до кожного конкретного випадку. Це передбачає врахування рівня підготовки студентів, їх індивідуальних особливостей та бажань;

– практична спрямованість. Освітні компоненти вимагають не лише теоретичного засвоєння матеріалу, а також його практичного застосування. Заняття повинні включати різні вправи, імпровізації, рольові ігри, а також роботу на сцені.

– творчий підхід. Викладання театральних освітніх компонентів має сприяти розвитку творчого мислення студентів. Вони мають бути стимульовані до експериментів, пошуку нестандартних рішень та самовираження через мистецтво.

– інтерактивне навчання. Важливим аспектом методики викладання освітніх компонентів є створення атмосфери взаємодії та колективної творчості. Викладач має активно залучати студентів до обговорення матеріалу, проведення спільних проєктів та драматургічних експериментів.

Загальні підходи викладання освітніх компонентів для студентів ОПП «Актор драматичного театру» фахової передвищої освіти полягають в наступному:

1. Робота студента на сцені. Практичні заняття на сцені відіграють важливу роль у формуванні акторської майстерності та розвитку сценічного досвіду студентів. Це може включати індивідуальні виступи, колективні постановки, а також участь у театральних виставах.

2. Теоретичні заняття. Освоєння теоретичного матеріалу є невід'ємною частиною викладання освітніх компонентів. Лекції та семінари можуть бути присвячені історії театру, теорії акторської майстерності, сценарному аналізу та іншим аспектам театрального мистецтва.

3. Рольові ігри та імпровізація. Ці методи дозволяють студентам розвивати акторську майстерність, уяву та здатність до творчої співпраці. Вони допомагають долати сором'язливість, розвивати емоційну відкритість та освоювати різні техніки взаємодії на сцені.

4. Майстер-класи та зовнішня практика. Зустрічі з досвідченими професіоналами театральної індустрії, а також участь у стажуваннях та майстер-класах дозволяють студентам познайомитися із сучасними тенденціями та методами роботи в театрі, а також отримати цінні практичні поради від практиків. Майстер-класи можуть бути присвячені різним аспектам театрального мистецтва, таким як методи роботи з текстом, використання голосу та тіла в акторській грі, основи сценічного руху та багато іншого.

5. Використання мультимедійних технологій. Сучасні технології можуть бути ефективним засобом навчання у театральному мистецтві. Відеоматеріали,

аудіозаписи, інтерактивні презентації та онлайн-ресурси можуть використовуватись для ілюстрації теоретичних концепцій, демонстрації сценічних зразків та обміну досвідом між студентами та викладачами.

6. Формування творчого колективу. Викладання освітніх компонент має сприяти створенню атмосфери взаємодії та взаєморозуміння між студентами. Колективні проекти, спільні виступи та обговорення сприяють формуванню творчої команди, здатної до спільної роботи над театральними проектами.

7. Оцінка та зворотний зв'язок. Важливим аспектом викладання є система оцінювання успішності студентів та надання їм зворотного зв'язку. Оцінювання повинно ґрунтуватися не лише на академічних здобутках, а й на творчих здобутках та участі у театральних проектах. Зворотній зв'язок допоможе студентам усвідомити та побачити свої сильні та слабкі сторони.

Отже, викладання освітніх компонентів є складним та багатограним процесом, що вимагає від викладача широкого спектру знань, навичок та творчого підходу. Проте, правильно організоване та надихаюче викладання може суттєво підвищити якість освіти студентів та підготувати їх до успішної кар'єри у театральній сфері. Розвиток творчих здібностей, акторської майстерності та професійної компетенції студентів є головною метою методики викладання освітніх компонентів зі сценічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Локарева Г. В., Стадніченко Н. В. Театральне мистецтво як засіб формування суспільних відносин: генеза проблеми. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2018. Вип. 3. С. 124–139.

2. Наказ Міністерства культури та інформаційної політики України від 10.06.2021 р. № 414 «Про затвердження стандарту фахової передвищої освіти за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». Київ: Міністерство культури та інформаційної політики України. 14 с. URL: <https://11l.in/1tTek> (дата звернення: 08.05.2024).

3. Освітньо-професійна програма «Актор драматичного театру» фахової передвищої освіти / Уклад. В. Ю. Божинський, О. Г. Коляда, І. Г. Курлюк. Дніпро: КЗ «ДФМХКК» ДОР». 19 с.

Орина БАТЮТА,

студентка I курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

заслужена артистка України Тетяна САМАЯ.

СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ТВОРЧОСТІ ВІТНІ Г'ЮСТОН

Вітні Г'юстон – одна з найуспішних американських співачок сучасного музичного мистецтва. Працювала в таких музичних стилях як: поп, соул, R&B та госпел. «Вітні була не просто співачкою з прекрасним голосом. Вона була справжнім музикантом. Її голос був інструментом, і вона знала, як ним користуватися...» [1].

Народилася 9 серпня 1963 року в місті Ньюарк штату Нью-Джерсі у сім'ї Джона та Емілі «Сіссі» Г'юстон. Вокально-артистичний шлях для Вітні був визначеним, можна сказати на рівні «ДНК», бо її мати й двоюрідна сестра Діонн Ворвік були видатними виконавицями госпелу, а «королева соулу» Арета Франклін – хрещеною матір'ю. Саме ці постаті і стимулювали майбутнє дівчинки. Зростаючи з дитинства в музичній атмосфері, вона перенесла у свою творчість елементи співу госпел, на базі якого сформувався власний виконавський стиль.

Перший сольний виступ Вітні Г'юстон відбувся у баптиській «Церкві Нової Надії», до якої ходила її сім'я. У 1970-х роках дівчина брала участь у перших професійних сесіях звукозапису у якості бек-вокалістки. Закінчивши

середню школу, вона підписала контракт із компанією звукозапису «Arista Records». Вітні багато експериментувала, вдосконалювала свою виконавську майстерність, руйнувала музичні стереотипи, синтезувала у стилістиці, не замислюючись щодо приналежності вокально-жанрових меж, орієнтуючись на свої відчуття. Етапи пошуку власного саунду у середині 1980-х років привели В. Г'юстон до визначення пріоритетів, а саме музичних напрямів R&B та соул.

Дебютний альбом молодой співачки «Whitney Houston» вийшов у 1985 році, поєднавши у собі три музичних стилі: R&B, соул й поп-напрям. Спочатку альбом мав помірні відгуки, але з часом почав набирати популярності. Зрештою, він очолив Billboard 100, а пізніше хіт-сингл «Saving All My Love for You» отримав премію «Греммі».

Починаючи з її композиції «You Give Good Love» за версією «American Music Awards» як найкращий сингл у стилях соул / R&B, вже у 1987 – 1988 роках В. Г'юстон визнана найкращою поп, соул та R&B артисткою. Відзначимо, що щорічна музична премія «American Music Awards» відзначала співачку 22 рази.

Танцювальний хіт «I Wanna Dance With Somebody (Who Loves Me)», який увійшов до другого її альбому «Whitney», отримала премію «Греммі» у номінації «краще жіноче виконання у поп-стилі». На той час це був її пріоритетним напрямом, до якого Вітні включала елементи соул та R&B, тим збагачувала й розширювала засоби своєї вокальної виразності [2].

У 1992 році співачка спробувала себе в новому амплу – кіноакторки, зігравши головну роль у фільмі «Охоронець» режисера Міка Джексона. На екрані вона втілила образ поп-зірки Рейчел Меррон (практично саму себе) і в дуеті з відомим американським актором Кевіном Костнером створила неповторну магію історії кохання.

Цікавою для В. Г'юстон стала робота з музичною частиною стрічки, оскільки на цьому матеріалі був виданий окремий альбом «Охоронець: альбом оригінальних саундтреків», який викликав неймовірний фурор у сучасному музичному просторі. Щедрими були і нагороди альбому: премія «Греммі» в

номінації «Альбом року», сингл «I Will Always Love You» – дві премії «Греммі» («Запис року» та «Краще жіноче поп-вокальне виконання»), а сингли «Run to You» і «I Have Nothing» номіновані на премію «Оскар» («Краща пісня з фільму»).

Окремо відзначимо пісню «I Will Always Love You», яка стала візитівкою творчості співачки, при чому це не оригінальний твір, написаний для Х'юстон, а її інтерпретація відомої композиції кантрі-співачки Доллі Партон з однойменною назвою.

Успіх й таємничість версії Вітні Г'юстон залежить від трансформації жанрово-стильових орієнтирів, співачка перетворила її на ліричну поп-баладу, збагатила чудовими імпровізаціями з досконалим володінням метроритмічними прийомами та сучасною вокальною технікою.

Увесь свій творчий шлях Вітні Г'юстон була відданою тому духовному корінню, визначеному у напрямках госпел та спірічуелс. Це демонструється артисткою, як у пісенній творчості в кінострічці «Охоронець» (пісня «Jesus Loves Me»), так і в подальших експериментах на кіноекрані. У 1996 році Х'юстон запросили до участі у комедії Пенні Маршалла «Дружина священника», де вона зіграла головну роль, а партнером на знімальному майданчику був чудовий актор Дензел Вашингтон. Досить логічним стало те, що фільм супроводжується музикою з чудовими госпел-композиціями у виконанні В. Г'юстон. У 2003 році нею був випущений альбом «One Wish: The Holiday Album», присвячений Різдву, де уся виконавська естетика надавала перевагу госпел-стилю [3].

Виконавський аспект творчості Вітні Х'юстон створений на синтезі різних стилів з метою задоволення різноманітних музичних вподобань аудиторії, отримання шаленого визнання та надзвичайної популярності публіки. Вона ідеально поєднувала бажання бути актуальною й сучасною з відданістю своїм духовним традиціям, т.зв. «музичному ДНК». Як наслідок, Вітні Г'юстон стала універсальним музичним феноменом, здобула натребуваність серед широкого кола слухачів та вписала своє ім'я у сучасне музичне мистецтво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Why Whitney Houston Deserves to Be Called 'The Voice'. URL: <https://www.vibe.com/features/editorial/why-whitney-houston-deserves-be-called-voice-249128/> (дата звернення: 11.03.2024).
2. Teach Rock «WHITNEY HOUSTON». URL: <https://teachrock.org/traceitback/whitney-houston/> (дата звернення: 15.03.2024).
3. Сенеш, О. О. Унікальність та універсальність творчої особистості Вітні Г'юстон. URL: <http://95.164.172.68:8080/khkdk-xmlui/handle/123456789/1049> (дата звернення: 22.03.2024).

Надія БОНДАРЕЦЬ,

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
викладач Київського національного університету культури і мистецтв,
член спілки звукорежисерів України.*

Науковий керівник: заступник завідувача кафедри музичного продакшну
Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, доцент кафедри музичного продакшну,
кандидат педагогічних наук, доцент Валентина ГРИЩЕНКО

ПЕРІОДИЗАЦІЯ СТАНОВЛЕННЯ САУНДПРОДЮСУВАННЯ

Розвиток саундпродюсування в світі, та в Україні зокрема, пов'язаний із технічним прогресом, соціокультурною динамікою і політичними подіями. Розробка нових технологій, які можна використовувати для створення нового саунду, попит споживачів на нові звучання та підтримка держави нових жанрів, мотивують фахівців саундіндустрії активно діяти: досліджувати нове обладнання, генерувати нові звуки, впроваджувати нові стилі, аналізувати попит реципієнтів і форму споживання різних проявів аудіальних мистецтв.

В рамках дослідження пропонується авторська періодизація становлення саундпродюсування.

З 1964 до 1983 року – період звукового синтезу. Зміна влади в багатьох країнах зумовила зменшення контролю над творчою діяльністю, а музичне мистецтво почало виходити за межі концертних залів. Так, у Лос-Анжелесі запрацювала перша у світі дискотека під назвою «Whisky-A-Go-Go». Хіт-паради очолила пісня «Can't Buy Me Love» ліверпульського квартету The Beatles.

На екрани кінотеатрів вийшов перший у світі фільм-опера «Шербурзькі парасольки», в якому герої не промовляють жодної фрази, а тільки співають. Тобто, музика та аудіовізуальні проєкти ставали більш доступними для широкого загалу та все частіше ґрунтувалися на комерційній складовій, тому виключно композиторів і звукорежисерів у процесі задуму та створення комерційного продукту було недостатньо.

З'явився попит на новий саунд, відповідно і на нові підходи до створення звуків. На попит швидко відреагували виробники музичних інструментів і звукового обладнання. Одним із перших синтезаторів був MoogSynthesizer 1С, розроблений Робертом Мугом в 1964 році. Цей синтезатор був побудований на аналоговому звуковому тракті з можливістю генерації нових звуків, і став тим прогресивним кроком, який надалі назавжди змінив музику та звукові технології.

Пізніше з'явилися й інші культові синтезатори, такі як ARP Odyssey, Yamaha DX7, Roland Jupiter-8 та інші. Революцією для саундпродюсування та зародження окремого виду звукорежисури – саунддизайну, став вихід на екрани фільму «Зоряні війни» у 1977 році, в якому для оформлення звукової палітри було залучено велику кількість синтезованих звуків.

З 1983 до 1996 року – період віртуальних музичних інструментів. Другою відправною точкою в розвитку саундпродюсування став 1983 рік, завдячуючи піку продажів домашніх комп'ютерів, який навіть спричинив кризу індустрії відеоігор (відому в Японії як «Atari-шок») [1]. В цьому ж році була розроблена та запропонована ринку, як стандарт обміну музичною інформацією між електронними музичними інструментами, комп'ютерами та іншими пристроями, технологія Musical Instrument Digital Interface (MIDI). Вона

вирішила проблему передачі інформації про ноти, динаміку, темп, а також керування іншими параметрами музичного виконання.

MIDI є першим цифровим стандартом у музичній індустрії, що дозволив саундмейкерам створювати, редагувати та відтворювати музику на різних пристроях, незалежно від їх виробника. Також, це відкрило шлях для розвитку комп'ютерних музичних програм, секвенсорів та електронних музичних інструментів. Як наслідок, з'явилася можливість записувати партії різних музичних інструментів, застосовувати в проєкті різні звуки в цифровому форматі MIDI, і це все в домашніх умовах за допомогою комп'ютера або аранжувальної станції (клавійного інструменту із вбудованим секвенсором).

Створену композицію можна було транспортувати на дискеті та відтворювати на інших пристроях – комп'ютерах, аранжувальних станціях, синтезаторах, більшість із яких на той час вже підтримували такий цифровий формат.

Починаючи з 1996 року і до 2010 року – період «саунду в комп'ютері». На момент появи нової хвилі в саундпродюсуванні можливості MIDI-технологій досягли дещо більших висот. Застосовуючи віртуальні музичні інструменти, стало майже неможливо відрізнити відтворений запис «живих» музичних інструментів і створених за допомогою комп'ютерних технологій.

Технологія Virtual Studio Technology (VST) була розроблена компанією Steinberg у 1996 році [2]. Вона дозволила використовувати віртуальні музичні інструменти та звукові ефекти в аудіо редакторах, таких як Steinberg Cubase, Steinberg Nuendo та інших. Завдяки VST стало можливим перетворення MIDI-інформації в звучання певного музичного інструмента чи звукового ефекту. Ця технологія докорінно змінила способи створення музики та звукового дизайну, забезпечуючи широкий вибір віртуальних інструментів та ефектів, які можуть бути легко інтегровані в звукове середовище. Тобто, особливість цього періоду в тому, що саундпродюсер, застосовуючи потужні персональні комп'ютери та звукове обладнання, використовуючи простір студії звукозапису, міг

відмовитися від участі інструменталістів, а інколи бек-вокалістів, акторів чи колег-звукорежисерів, які записували свої партії чи створювали звукові ефекти.

У світі, в цей період, широкого застосування набув інтернет, що також вплинуло на розвиток саундпродюсування, адже обмін інформацією став миттєвим, а новий алгоритм створення звукових проєктів нівелював усі обмеження, через відсутність кордонів в інтернет-мережі. Саундпродюсери змогли колаборуватися по усьому світу не покидаючи власну студію звукозапису, а діяльність студій звукозапису забезпечувалася застосуванням складних, об'ємних і дорогих технологій.

З 2010 і до сьогодні – період «домашніх» студій звукозапису. Починаючи з 2010 року технології стають мобільними, загальнодоступними та започатковують новий період у саундпродюсуванні. В Нью-Йорку розпочався офіційний продаж інтернет-планшета iPad компанії Apple, Стів Джобс зазначав, що в перший день було продано близько 300 тисяч iPad, скачано 250 тисяч книг і майже 1 мільйон програм в мережі інтернет.

В цей же період з'являється нова 9 версія програми для роботи з аудіо Pro Tools від компанії Avid Technology. Нова версія відрізнялася від попередніх тим, що вона вперше стала доступною для роботи на комп'ютерах з операційною системою Mac OS X і Windows без додаткової необхідності використання спеціальних аудіоінтерфейсів від Avid. Як наслідок, 2010 рік ознаменувався використанням звукового програмного забезпечення і компактних аудіоінтерфейсів із використанням потужності комп'ютера, ноутбука або планшета поза межами студій звукозапису [3].

На особливості розвитку саундпродюсування останнього періоду вплинули світова пандемія і повномасштабне вторгнення в Україні, адже професійна діяльність знайшла реалізацію в «домашніх» студіях звукозапису. І така тенденція спостерігається у всьому світі.

Висновки: індустрія саундпродюсування розвивалася у світі періодами, які можна чітко визначити і описати. На становлення саундпродюсування вплинули технічні, політичні та соціокультурні фактори. Саундпродюсування в

Україні розвивалося паралельно зі світовими тенденціями. На сьогодні, саундпродюсування знаходиться на 4 періоді становлення, але так і не набуло чітко сформованих форм діяльності та визначення професії, тому потребує подальшого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ernkvist M. Downmanytimes, but still playing the game: Creative destruction and industry crashes intheearly video game industry 1971-1986. 2008. P. 161-191.
2. Tanev G., Bozinovski A. Virtual studio technology inside music production. In: *International Conference on ICT Innovations*. Heidelberg: Springer International Publishing. 2013. P. 231-241.
3. Homer M. Beyondthestudio: the impact ofhomerecording technologies on music creation and consumption. *Nebula*. 2009. Vol. 6. No. 3. P. 85-99.

Іван БРАТУСЬ,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

факультету образотворчого мистецтва і дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,

кандидат філологічних наук, доцент

ВИКОРИСТАННЯ МЕСЕНДЖЕРІВ У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

Для України війна стала викликом і у галузі освіти, бо вимагала від нації максимальної консолідованості та пошуків шляхів вирішення складних технічних і психологічних проблем. Для вищої освіти проблема налагодження якісної комунікації частково була вирішена ще під час пандемії COVID-19. Але війна внесла значні корективи та поглибила потребу в захищеній та автономній комунікації студентів та викладачів. Виграли ті ЗВО, що зуміли якісно втілити в життя якісну модель спілкування між усіма учасниками навчального процесу: «Для багатьох освітян цифровий вимір навчання став «реальністю» тільки з

пандемією COVID-19. Змушені піти на дистанційне навчання, вчителі та викладачі похапцем опанували сучасні інструменти. Тільки звичка наполегливо досягати своєї мети та нестримне бажання донести «світло знань» до учнів допомогли освітянській спільноті відмаштабувати свої здібності у відповідності до «потреб часу» [1, с.278].

Проблема комунікації знаходиться почасти не в суто технічній площині – вона має враховувати політичну кон'юнктуру сьогодення та психологічні особливості цільової аудиторії. Технології розвиваються сьогодні настільки стрімко, що між викладачами і студентами утворюється своєрідна «цифрова прірва». Тому нам необхідно усвідомити, що саме ми плануємо отримати у підсумку комунікації. Зручність для студентів вступає в певне протиріччя з можливостями викладачів, оскільки змушує педагогічних працівників змінювати звичне особисте «цифрове середовище» на догоду «викликам часу». При цьому ці процеси є динамічними і кожна нова генерація щороку привносить «свої вподобання». «Сьогодні українська освіта перебуває у стані постійного динамічного розвитку. Це дивовижно, бо зовнішні обставини аж ніяк не можна віднести до сприятливих. Та українське суспільство мужньо прийняло виклики війни та адаптувалося до реалій сьогодення (не зважаючи на значні випробування). Особиста позиція викладачів і студентів стала запорукою зміцненню фундаментів нашої вищої освіти, бо саме індивідуальний стрижень допомагає витримати усі натиски та сміливо дивитися у майбутнє» [2, с.381].

На сьогодні актуальним є протиставлення Viber та Telegram. Viber здебільшого користуються викладачі (саме в ньому часто відбувається спілкування колективу кафедри та особисте «листування» викладачів). Для студентів вислів «група в Viber» здебільшого носить негативно-жартівливу конотацію, бо в більшості з них він асоціюється з застарілою моделлю комунікації. Відповідно викладачі постають перед вибором – відмовитись від Viber чи змусити/переконати студентів перейти на нього для «робочого спілкування». Це призводить до комічних ситуацій – деякі студенти мають «запасні гаджети» де встановлено вайбер, щоб не сперечатися з викладачами.

Молодь не витрачає сили на конфлікт з педагогами, бо Viber для них є екскурсією в «епоху динозаврів, платівок, касет і дискет». Подібний стан не можна вважати природним – він просто компроміс міжособистісних взаємин. Але вирішення цього питання не видається простим – за багатьма дослідженнями саме Telegram вважається елементом інформаційної війни, що йде паралельно з збройним нападом російської федерації. На законодавчому і особистому рівні частина нашого суспільства веде роз'яснювальну роботу про протидію та навіть заборону Telegram в Україні. Цілком ймовірно, що саме Telegram буде обмежений чи заборонений на теренах нашої Батьківщини. Тому ми можемо зіштовхнутися з новими викликами переосмислення шляхів комунікації в освітньому середовищі.

Використання месенджерів у роботі зі студентами має величезне значення в навчальному процесі. Це забезпечує миттєвий обмін інформацією між викладачами та студентами. Вони дозволяють з легкістю спілкуватися навіть у випадках, коли студенти не можуть зустрітися особисто. За допомогою застосунків для спілкування можна швидко вирішувати будь-які питання, які виникають під час навчання. Вони створюють можливість для надання навчальної підтримки в реальному часі. Ці програми сприяють зміцненню зав'язків між студентами та викладачами через постійну взаємодію. Вони допомагають у зборі зворотного зв'язку щодо курсів та занять. Можливість використання месенджерів стимулює активну участь студентів у навчальному процесі. Вони дозволяють створювати групові чати для обговорення тем і задач.

Месенджери можуть використовуватися для створення анонсів та нагадувань щодо важливих подій у навчальному процесі. Завдяки ним можна легко контролювати прогрес студентів та надавати індивідуальну допомогу. Вони сприяють вирішенню конфліктних ситуацій або непорозумінь у навчальному процесі. Ці програми дозволяють створювати структуровані обговорення та діалоги навколо конкретних тем. Вони сприяють розвитку комунікативних навичок студентів у віртуальному середовищі. Месенджери є ефективним інструментом для мотивації студентів до навчання та досягнення

академічних цілей. Вони дозволяють підтримувати студентів у випадках відсутності на заняттях або у випадках надзвичайних ситуацій. При цьому допомагають створювати сприятливу атмосферу для співпраці та взаєморозуміння між учасниками навчального процесу. Месенджери є зручним засобом для організації групової роботи та проектної діяльності.

Месенджери забезпечують можливість надсилання файлів, матеріалів та інструкцій безпосередньо на мобільні пристрої студентів. Це робить навчальний матеріал доступним у будь-який час та у будь-якому місці, допомагає вчасно повідомляти студентів про зміни в розкладі або в інших аспектах навчання. Вони спрощують процес організації дистанційних зустрічей і вебінарів для навчання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Братусь І., Кузьменко Г., Волкова А. Деякі аспекти використання штучного інтелекту в українському навчальному процесі. *Грааль науки: міжнародний науковий журнал*. 2023. № 34. С. 278-282.
2. Братусь І., Ковальчук О., Попінова О. Особливості застосування штучного інтелекту для написання дипломних робіт. *Грааль науки: міжнародний науковий журнал*. 2024. № 36. С. 381-383.

Ірина ВАВРИНЧУК,

студентка I курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПІДХІД ТА КОМПЛЕКС ЗАСОБІВ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У ЦИРКОВОМУ ЖАНРІ ЖОНГЛЮВАННЯ

Через широку розповсюдженість жанру, довгу історію становлення та поширену популярність індивідуальність для жонглера – єдиний порятунком від проблеми злиття з загальною масою у цирковому світі. А от знайдення індивідуальності – справа не з легких. Це складний та потребує часу процес становлення творчої особистості, у якому беруть участь батьки, навколишнє середовище/оточення, педагоги, вчителі, тренери, режисери та інші наставники. Але в першу чергу це робота над самим собою, та постійний самоаналіз.

Звичайно «притулків жонглювання» знайдеться в достатку для всіх – і для найвідоміших, і для найталановитіших, і для невідомих та простих ремісників жонглерської та циркової справи загалом. Цирки, театри та інші сценічні простори для артистів-жонглерів, а також багато конференцій, фестивалів та спортивних змагань для спорт-жонглерів – осередків вистачає, але доступу до них у якості професійного виконавця мають не всі, а, тим паче, доступу до привілеїв. І одним із можливих, а може й найвірогіднішим шляхом до цього, є індивідуальний підхід у вибраній справі [5, с. 117-123].

Щоб виділитися із загальної маси, знадобиться багато часу та сил, але результатом стане почесне місце серед тих небагатьох, хто його вже заслужив. Найважливіше в даному питанні – не перестаратися і утриматися в загальних рамках, оскільки часто в пошуках свого індивідуального, неповторного стилю є ризик створити щось занадто експериментальне, перенасичене або ненасичене

достатньо. Тоді мета не буде досягнута, а створене буде сприйматися нейтрально або навіть негативно і не здобуде належної уваги.

Тому для виховання індивідуальності необхідним є цілий комплекс засобів, що дійсно може посприяти цьому важливому процесу. До нього входять: самостійна робота (для знаходження свого стилю та напрямку), практика в різних тренерів (щоб не допускати копіювання одного стилю), тренінги та майстер-класи (для розширення діапазону думок), чинники натхнення (музика, робота з глядачем, похід на культурний творчий або спортивний захід, література, скульптура, та ін.), імпровізація, самостійний духовний розвиток, дослідження вже сформованих стилів, вивчення історичних даних, використання технологій, концептуальність, синтез та змішання жанру, підбір реквізиту, технологічний підхід [2, с. 121-126].

Також невід'ємною частиною у розвитку індивідуальності є засоби художньої виразності. У випадку жонглювання, як і в будь-якому іншому цирковому жанрі, основним засобом художньої виразності є трюк. З трюків складається комбінація, а з комбінацій композиція. З композиції утворюється номер. Створення свого оригінального або авторського трюку можливе за рахунок уже вище зазначених засобів та наполегливого їх виконання.

У першу чергу треба мати базу стандартних класичних трюків, з якими вже можна буде експериментувати і створювати щось нове. Не тільки експеримент з базовими вміннями може бути шляхом до знаходження нового, це можуть бути будь-які шляхи, пов'язані з індивідуальними схильностями жонглера, або артиста в цілому. А от для комбінації важливіша вже практична частина [2, с. 121-126].

Склад комбінації не повинен бути тільки з оригінальних та нових трюків, у всякому випадку не всі комбінації мають бути такими. Перші з них можуть складатися хоча б на половину з базових елементів. А з часом їх можна буде модифікувати цілком, і створити неповторні та абсолютно авторські. З відпрацюванням та шліфовкою їх з викладачем та самостійно, будуть зростати технічний рівень та вправність, що також є важливою складовою у розвитку. Це

допоможе проаналізувати себе зі сторони і зрозуміти та впевнитися у правильності вибраного напрямку.

З чітко визначеним напрямком далі можна приступати до створення своєї персональної композиції, яку в свою чергу вже потрібно демонструвати не тільки викладачеві, а й на глядачах. На цьому етапі дуже важлива не тільки спостережливість відповідальної за викладання людини (педагога, тренера, викладача), а й самостійний пошук самого себе.

Тобто, створюючи композицію, важливо зрозуміти, чому вона створюється саме в такій послідовності, чому вибрана саме такі тривалість, темп, технічний склад трюків та комбінацій, можливий набір додаткових трюків з інших жанрів, оскільки це і є основою стилеутворюючого моменту – індивідуальна точка зору та власне бачення. Продемонструвавши це все реакція та відгук глядача, допоможуть закріпити найбільш необхідні точки у композиції та видалити непотрібні. Саме це являється ключовим у самоаналізі та оцінюванні своїх надбань [3; 4].

Останній етап – це номер. Створення номеру, як правило, найбільш творчий етап з усіх, оскільки він є основним способом самовираження артиста (жонглера) та самоствердження його творчої особистості.

У його створенні можуть приймати участь режисер, хореограф, композитор, художник по костюму, художник по гриму та ін. Але зазвичай обмежується режисером чи хореографом-постановником. Співпрацюючи з режисером, артист повинен знайти себе, свій стиль та напрямок. Тому ця кропітка та важлива ціль потребує значного проміжку часу, за який обидві сторони знайомляться та поступово починають спільну працю [2, с. 132-136].

Режисер у постановці номера, виконує роль не просто режисера, а також психолога, наставника і тренера одночасно, а артист повинен бути дуже уважним до всіх поставлених задач, та виконувати їх бездоганно. В даному випадку артист – це «піддослідний» режисера, оскільки йому потрібно вивчити всі його поведки, рівень підготовки, сильні та слабкі сторони задля подальшого

використання цих даних у постановці та знаходження вірного образу і чіткого стилю артиста.

В жонглерському номері є декілька найважливіших пунктів. Перший – це музичний супровід номера. Не залежно від використання фонограми чи живого звуку, дуже важливою є робота з музикою, її ритмом, темпом, характером, акцентами. Друге – це трюковий репертуар жонглера. Традиційно він вже підібраний з моменту створення комбінацій та композиції, але в процесі створення номера може змінюватися в залежності від стилю, напрямку, образу та інших деталей [1, с. 190-192].

Оцінити ясно творіння, з яким жонглеру в майбутньому доведеться працювати, можливо тільки після тривалої «обкатки». А вже тоді можна буде чітко зрозуміти, наскільки вдалим є номер. Тим паче, що за період «обкатки» номер може багато разів змінитися та відкоригуватися. Часто першим поставленим номером жонглер не обмежується і з часом продовжує експериментувати і шукати себе, та працювати над створенням або вдосконаленням свого стилю, самостійно чи з іншими творцями мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Главацький, Г. Онтологічний аспект у сучасній техніці жонглювання «bouncing juggling balls». *Збірник матеріалів ІХ Науково-практичної конференції «Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект»*. Київ, КМАЕЦМ, 2018. С. 190-192.
2. Головченко, М. Р. Переродження сучасного українського циркового мистецтва у сценічній репрезентації альтернативного цирку «RawArt». *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія практика: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Мистецтвознавство»*. Дрогобич: ДДПУ імені Івана Франка. 2016. № 2. С. 132-136.
3. Піцур, І. Нові напрями розвитку жанру хула-хуп в інформаційному. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й*

наукових досліджень: матер. III магістерської онлайн-конф. (25 листопада).
Київ: КМАЕЦМ, 2021. 60 с.

4. Поздняков, Ю. Професійна підготовка за жанрами: жонгливання: методичні рекомендації для студентів ОПП Циркові жанри. Київ: Кафедра циркових жанрів Факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ, 2022. 58 с. іл.

5. Soboleva, O. History and stage method of juggling with Hula-Hoops. Innovative solutions in modern science. *TK Meganom, LLC*. 2017. № 2 (11). P. 117-123.

Анна ВЕСНОВСЬКА,

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.

СЮЖЕТ ТА КОНЦЕПЦІЯ В ІЛЮЗІЙНО-МАНІПУЛЯЦІЙНОМУ

ЖАНРИ: СУЧАСНІ СВІТОВІ ТЕНДЕНЦІЇ

У сучасному світі ілюзійно-маніпуляційного мистецтва важливість сюжету та концепції не можна недооцінювати. Вони перетворюють стандартні виступи на захоплюючі історії, які залучають глядача не тільки візуально, але й емоційно. Це мистецтво, яке пережило століття, нині адаптується до вимог і очікувань сучасної публіки, використовуючи сюжет і концепцію для додання глибини та контексту своїм виступам.

Сюжетність в ілюзійному мистецтві дозволяє митцям створювати наратив, що об'єднує окремі елементи виступу в єдине ціле, перетворюючи серію трюків на захоплюючу розповідь з власними героями, конфліктами та розв'язками. Це може бути історія про часові петлі, епічні битви між світлом і темрявою, чи

дослідження меж реальності та ілюзії. Такий підхід перетворює виступ на театральне шоу, здатне зачепити найпотаємніші куточки душі глядачів.

Концепція, з іншого боку, слугує основою для глибшого розуміння виступу. Вона може відображати універсальні теми, такі як боротьба із власними страхами, пошук істини або навіть роздуми про вічність. Через це мистецтво фокусів перестає бути лише набором технічних навичок, перетворюючись на засіб для передачі ідей, почуттів та переживань.

Сучасні майстри ілюзії, такі як Ден Сперрі або Деррен Браун, використовують сюжет і концепцію не просто як додаткові елементи своїх виступів, а як основу для створення унікальних та незабутніх номерів, шоу для своїх глядачів. Їхні шоу часто містять складні наративи, які змушують публіку не тільки захоплюватися майстерністю виконання, а й рефлектувати над більш глибокими питаннями.

Для прикладу концептуально-сюжетних шоу, розглянемо творчість таких фокусників, як Дерран Браун та Ден Сперрі.

Ден Сперрі є одним із найбільш відомих концептуальних фокусників у світі, чия робота вирізняється унікальним поєднанням магії, ілюзії та екстремального перформансу. Він став відомим завдяки своєму неординарному підходу до виступів, де часто використовує елементи шоку, гротеску і чорного гумору, роблячи свої шоу незабутніми та унікальними [1].

Ден Сперрі розпочав свою кар'єру як традиційний маг, але з часом його інтерес змістився в бік більш експериментального та авангардного вираження. Він став використовувати своє тіло як інструмент для демонстрації ілюзій, часто вдаючись до самопошкоджень або виконання трюків, які на межі фізичної можливості людини. Його акти часто включають елементи, які можуть викликати у глядачів відчуття дискомфорту або навіть жаху, водночас залишаючись неймовірно привабливими та захоплюючими.

Один з його найбільш знаменитих номерів — це «Живе ковтання рибок», де він ковтає живих золотих рибок, а потім повертає їх назад у воду, живими і неушкодженими. Інший відомий трюк — «Голка через руку», де він проколює

свою руку голкою великого розміру на очах у публіки, демонструючи при цьому неймовірну толерантність до болю та контроль над своїм тілом.

Ден Сперрі не просто виконує трюки; він розповідає історії, занурюючи аудиторію в світ, де межі між реальністю та фантазією стають невловимими. Він використовує своє мистецтво, щоб підняти питання про людську стійкість, межі фізичного і психологічного болю, а також про природу самої ілюзії.

Хоча деякі можуть вважати його роботу суперечливою або навіть провокаційною, не можна заперечити, що Ден Сперрі зміг перевизначити межі магічного мистецтва, додавши до нього глибини та багатогранності, які раніше не були характерні для цього жанру. Його внесок у розвиток сучасного світу ілюзії є безцінним, а його виступи продовжують надихати нове покоління магів.

Деррен Браун, британський ілюзіоніст, менталіст і гіпнотизер, відомий своїми виступами на телебаченні та в театрі, заслужив світову славу завдяки своєму унікальному підходу до магії та психології. Він є одним із найбільш впливових сучасних фокусників, який розглядає магію не просто як розвагу, а як засіб дослідження людської психіки, віри, сприйняття і підсвідомих переконань.

Деррен Браун перетворив традиційне мистецтво ілюзії на концептуальну форму, де кожен виступ або шоу несе в собі певну ідею або повідомлення. Він використовує широкий спектр психологічних технік, включаючи гіпноз, психологічну маніпуляцію, навіювання та читання мікропідказок тіла, щоб створити ілюзію телепатії, передбачення майбутнього та контролю над людською поведінкою.

Деррен Браун часто обговорює етичні аспекти своєї роботи, ставлячи під сумнів межі морально прийняттого у магії та психологічній маніпуляції. Він відкрито критикує ясновидців та інших, хто використовує подібні техніки для обману людей, стверджуючи, що його власна робота є формою розваги та освіти, а не спробою переконати глядачів у реальності надприродного.

Серед його найбільш знаменитих шоу — «Mind Control» [2]; «Trick of the Mind» [3], «The Events» [4], «Apocalypse» [5] та «Pushed to the Edge» [6], де він

демонструє свою здатність маніпулювати поведінкою та рішеннями людей. В «The Push» Деррен Браун ставить експеримент, досліджуючи, чи може звичайна людина бути психологічно маніпульована до вчинення злочину. Це шоу викликало багато дискусій про етичність таких експериментів.

Деррен Браун [7] також є автором кількох книг, де він обговорює свої методи, філософію магії та як використовувати психологічні принципи в повсякденному житті для самовдосконалення та кращого розуміння інших людей.

Як висновок, можна сказати, що ілюзійно-маніпуляційне мистецтво в сучасному виконанні демонструє, що магія — це не лише про те, як щось зроблено, а й про те, яку історію це розповідає та які емоції викликає. Сюжет і концепція в цьому контексті відіграють ключову роль, перетворюючи кожен виступ на унікальну подорож, що залишає слід в серцях та умах глядачів, змушуючи їх повертатися за новими враженнями знову і знову.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Full Touring Show Magician Dan Sperry
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=PJ4h-oiqKFg> (дата звернення: 15.04.2024).
2. What Can Derren Make You Do?: Mind Control | FULL EPISODE | Derren Brown
<https://www.youtube.com/watch?v=Y0dT0hYnI7E> (дата звернення: 15.04.2024).
3. Derren Brown - Trick of the Mind (S1E1 FULL)
<https://www.youtube.com/watch?v=yUPA6AF20WY> (дата звернення: 15.04.2024).
4. The Events <https://derrenbrown.co.uk/shows/the-events/> (дата звернення: 15.04.2024).
5. Derren Brown - Apocalypse | Full Episode
<https://www.youtube.com/watch?v=x09PDP6YX7A> (дата звернення: 15.04.2024).

6. Pushed to the Edge <https://www.dailymotion.com/video/x8gxbf6> (дата звернення: 15.04.2024).

7. The official website of British mentalist and illusionist Derren Brown.
<https://derrenbrown.co.uk>

Владислав ВОЛИНЕЦЬ,

студент I курсу магістратури

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства Валерія ШТЕФЮК.

ЖИВЕ ЧИТАННЯ П'ЄС ЯК ОДИН ІЗ НОВИХ І ДІЄВИХ СПОСОБІВ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Питання актуальності сучасної української драматургії досить часто фігурувало в нашому суспільстві ще з періоду здобуття Україною незалежності. Останні тридцять років переважна більшість діячів театрального мистецтва намагались розглядати нашу культуру з різних боків, звертаючись і до драматургії своїх сучасників, і до більш старих літературних зразків українських письменників, проте більшим попитом серед глядача користувались вистави, що були поставлені на основі драматичних творів авторів, які сьогодні належать до культурної спадщини країни-агресора. І навіть сьогодні, не зважаючи на те, що повномасштабне вторгнення Росії на територію України переступило поріг у два роки, з уст наших співвітчизників під час обговорення української драматургії частіше лунають такі прізвища як Чехов, Достоевський, Лермонтов, Толстой тощо.

Насаджування власної культури – це характерна ознака політичного режиму СРСР, який з успіхом продовжила і Російська Федерація після розпаду

союзу. Проте станом на сьогоднішній день наша держава вже повністю готова відділитись від інших країн в окрему одиницю, яка демонструє світові власні культурні, політичні та економічні надбання [3].

Нині український театр отримав можливість проявити свою національну ідентичність в повній мірі, заохочуючи сучасних драматургів до популяризації власної творчості. Одним із методів поширення сьогоденної вітчизняної літератури можна виділити читання п'єс акторами прямо перед глядачем. Важливо зазначити, що цей метод не є новим, і вже практикувався у сфері театрального мистецтва. Проте саме в наш час в Україні з'являються такі театри чи мистецькі центри, що розглядають драматургічний текст окремо, а не як складову синтетичного театрального мистецтва.

Як приклад такого методу популяризації сучасної української драматургії можна розглядати Київський театр драматургів, який позиціонує себе як платформу для презентації текстів, навчання та обміну досвідом письменників та підвищення ролі автора в українському соціумі. Театр був заснований у лютому 2020-го року двадцятьма українськими драматургами, які об'єдналися аби створити місце, в якому головною цінністю буде текст. Основною місією театру є створення простору, де «панує живий та щирий діалог, звільнений від зашкарублених і комфортних театральних шаблонів» [1].

За період існування театру в ньому було проведено десятки різноманітних заходів, в числі яких – публічні читання п'єс, вистави, премії та ін. І варто було б зазначити, що саме читки користуються у глядача найбільшим попитом. Наприклад, улітку 2023-го року режисер Олексій Гладушевський звернувся до тексту п'єси Наталки Ворожбит «Зелені коридори» та разом з театром організував читання матеріалу з акторами на сцені, зібравши шалену кількість бажаючих до перегляду цього дійства, адже зала театру, яка розрахована на 60-70 людей, того дня була наповнена більше ніж сотнею глядачів.

У грудні 2023-го року театру драматургів вдалось залучити до перегляду та обговорення читок літературних творів не меншу кількість глядача. Директорами театру був організований триденний «Драма-спринт», який давав

змогу всім охочим ознайомитись з текстами 10-ти п'єс український сучасних літературних діячів, які стали переможцями драматургічних конкурсів того року таких як «Драма.UA», «Тиждень актуальної п'єси», «Липневий мед», «Aurora» (Польща), «Reboot Festival» (Велика Британія) та увійшли в першу антологію «Драма Панорама 2023». Аудиторією в залі були не тільки пересічні жителі столиці чи інших міст, а також 17 фахівців театрального мистецтва з різних куточків України, які під час обговорення могли поділитись з акторами власною думкою щодо побаченого та почутого, а також поспілкуватись з глядачами та подискутувати на важливі висвітлені у тому чи іншому матеріалі теми. На сцені театру звучали твори таких сучасних українських драматургів як Ігор Носовський, Оксана Савченко, Анна Галас, Артур Сумароков, Ніна Захоженко, Андрій Бондаренко та ін [2].

У лютому 2024-го року ще одна театральна читка-презентація на сцені театру драматургів здобула успіх. Символічним є те, що з вуст акторів звучав текст Кузьми Скрябіна, на основі якого режисер Олексій Доричевський планував створити виставу та прем'єра якої була запланована на літо 2022-го року, проте з зв'язку з війною була відкладена на невизначений строк, а сам режисер змінив свою професію та вступив до лав ЗСУ.

На цей момент театр драматургів бере участь у міжнародному проєкті, який реалізовується завдяки гранту від Європейського Союзу у рамках програми Creative Europe. Ініціатори проєкту – шведські культурні інституції Міський театр при Культурному центрі Стокгольму. Завдяки низці взаємопов'язаних заходів підтримки проєкт дає змогу українським авторам продовжувати свою мистецьку діяльність під час війни та після неї. Таким чином відбувається поширення української драматургії: шість із десяти кращих новонаписаних п'єс буде перекладено шведською мовою та доступно онлайн на веб-сайтах Rikstolvan та Театру Драматургів, а також для читання в театрах по всій Швеції. Нові п'єси також будуть представлені на театральному фестивалі в Києві та на Бієнале сценічних мистецтв у Швеції у 2025 році.

Всі ці проекти є доказом важливості живих читань для розвитку української драматургії та популяризації України в світі. Можливо вже в найблищому майбутньому – перформативне читання п'єс стане одним із жанрів українського театру, який буде привносити в світ нових драматургів, режисерів та акторів.

Отже, можна стверджувати, що читання являється важливим сегментом сучасного мистецького простору. Зокрема, в контексті подій в Україні, завдяки ньому можливо доносити правду до закордонного та українського глядача, знайомити його з українськими творами які довгий час залишались в тіні так званої класики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сайт театру драматургів. URL: <https://theatreofplaywrights.com/> (дата звернення: 18.03.2024).
2. Фейсбук сторінка театру драматургів. URL: <https://www.facebook.com/teatrdramaturgiv> (дата звернення: 18.03.2024).
3. Науковий вісник. Курбасівські читання № 13 – перформативність vs театральність. URL: <https://kurbas.org.ua/projects/almanah13/kurbasivski13.pdf> (дата звернення: 18.03.2024).

Марина ВОЛОБУЄВА,

студентка III курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

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

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ПРЕДМЕТУ «АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ» ДЛЯ РЕЖИСЕРІВ

Акторська майстерність є однією з найважливіших складових успішного режисерського мистецтва. В сучасному світі театру та кіно, де роль режисера стає все більш комбінованою, розуміння акторської майстерності набуває ще більшого значення. «Акторська майстерність – це дисципліна, що передбачає оволодіння здобувачами вищої освіти теоретичних та практичних основ, необхідних для успішного засвоєння та використання акторських навичок у навчальній та професійній діяльності. Вивчення предмету здобувачами вищої освіти включає такі аспекти, як розвиток внутрішньої та зовнішньої техніки техніки актора, розвиток здатності самостійного опрацювання заданої ролі, володіння навичкою творчо аналізувати твори та вихідний матеріал, придбання здатності адаптуватися до кожної окремої ситуації в ігровому процесі, розвиток необхідного погляду та відношення до діяльності для сприяння подальшому творчому та професійному розвитку» [1]. Предмет «Акторська майстерність» вивчається широким спектром творчих професій, включаючи акторів, режисерів, вокалістів, хореографів та артистів різних жанрів. Однак вивчення цієї дисципліни має відмінності в залежності від завдань та основної мети курсу. Викладання цього предмету для режисерів є невід'ємною складовою процесу підготовки майбутніх фахівців.

Акторська майстерність об'єднує різноманітні методики, серед яких можна виділити внески таких видатних особистостей, як К. С. Станіславський, Л. Курбас, М. О. Чехов, В. Е. Меєргольд, М. Й. Кнебель, С. В. Данченко,

Л. Страсберг, С. Мейзнер, Б. Брехт, А. Юберсфельд, І. Чаббак, М. В. Демідов, Є. Гротовський та інші. Кожна методика відрізняється одна від одної, що дозволяє студентам знайти для себе найзручніший і зрозумілий варіант. Важливо поглиблено вивчати всі методики, оскільки кожна людина індивідуальна і сприймає інформацію по-різному. Кожна з цих систем або технік вивчається через комплекс тренінгів та вправ, що вимагає значного часу та поглиблення. В Європейських університетах акторську майстерність не викладають одним предметом, а застосовують систему, де кожна методика має окремий курс. Це дозволяє студентам отримати детальне розуміння кожної з технік і зануритись у процес вивчення.

Наразі, в освітньо-професійній програмі студенти вивчають лише незначну частину провідних постатей. Це в подальшому може обмежувати їх в роботі з виконавцями, оскільки без ретельного знання методик стає важче забезпечити спільну творчу взаємодію. Крім того, в контексті сценічної практики режисер може запропонувати альтернативні методологічні шляхи вирішення проблем, якщо актор не має відповідного досвіду. Таким чином, в контексті формування професійної компетентності режисерів, навчання акторської майстерності стає необхідним елементом, сприяючи підвищенню рівня якості та ефективності постановочного процесу. Отже, додавання наступних тем у робочі програми акторської майстерності для режисерів може значно розширити їх багаж знань і навичок.

1. Біомеханіка Меєргольда: вивчення принципів руху та енергії на сцені для створення ефективних акторських образів;
2. Метод акторського мистецтва П. К. Саксаганського [2];
3. Метод перетворень Леся Курбаса та виховання нового актора – «розумного Арлекіна» [3];
4. Метод акторського мистецтва Б. Ступки [4];
5. Методика виховання Є. Гротовським актора – «Перформера»;
6. Метод автентичного акторського мистецтва Гуцульського театру Гната Хоткевича;

7. Методи акторської підготовки Стелли Адлер [5], Лі Страсберга, Іванни Чаббак, Ути Хаген, Сенфорда Мейзнера.

Різниця між метою та завданнями для кожної професії полягає в наступному: актори повинні володіти та відчувати внутрішнім розмаїттям кожної методики. Вони можуть не теоретично пояснювати, але діяти. За своєю чергою, режисери повинні чітко розуміти, як теоретично пояснити це, щоб акторам не доводилося самостійно шукати методи виконання завдань. Отже, підхід до викладання також повинен відрізнятися. Актори збагачують свої знання через інтенсивну практику як виконавці, тоді як режисери переважно виступають у ролі керівників процесу. Крім теоретичного вивчення, вони повинні спробувати на практиці та зафіксувати результати через тренінг або етюд за використанням даної методики. У робочій програмі акторської майстерності для режисерів можна спробувати новий підхід: дозволити студентам-режисерам вести майстер-класи для інших студентів. Вони будуть проводити практичні тренінги під керівництвом викладачів. Такі заняття сприятимуть розвитку комунікативних навичок, здатності працювати в команді, що є важливими для будь-якої професії в театральній сфері. Крім того, цей формат навчання створить стимул для кожного студента досліджувати і поглиблювати свої знання та навички.

Враховуючи особливості професійних обов'язків режисерів, їм необхідно мати глибокі знання методик і навички, що відрізняє їх від акторів. Таким чином, до навчальних програм для режисерів варто додати окремі теоретичні семінари та практичні самостійні заняття. Це сприятиме розвитку навичок управління акторами під час репетицій, збільшить гнучкість, поглибить знання і полегшить співпрацю з виконавцями.

Отже, в навчальних програмах для режисерів слід зазначити наступні компоненти:

1. Обсяг методологічної частини має становити половину обсягу практичної частини відповідно до співвідношення 50/50 у відсотковому вираженні;

2. Посилення методологічної складової за допомогою додавання різних дослідників акторського мистецтва та їх методик.

Автор доходить висновку, що перегляд навчальної програми спрямованої на специфічні потреби режисерів у акторській майстерності, допоможе забезпечити ефективне навчання в такому важливому сегменті і підвищить якість театральних вистав та кінофільмів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Силабус навчальної дисципліни «Акторська майстерність»: URL: https://docs.mgu.edu.ua/docs/audio_mustetstvo_ta_vurobbakalavt/2%20семестр/акторська%20майстерність%20силабус.pdf (дата звернення: 28.03.2024).
2. Саксаганський П. К. Думки про театр. Київ: Мистецтво, 1955. 233 с.
3. Курбас Л. Філософія театру. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2022. 920 с.
4. Гусакова, Н. М., Хвостова Т. В. Сценічна творчість Богдана Ступки: особливості прийомів і методів його акторської майстерності. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 256-260.
5. Штефюк, В. Д. Акторський тренінг Стелли Адлер: гра як форма соціальної взаємодії. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2021. № 44. С. 135-141.

Оксана ГАРМЕЛЬ,

професор кафедри теорії музики

факультету виконавського мистецтва та музикознавства

Київської муніципальної академії музики імені Р. Глієра,

кандидат мистецтвознавства, доцент

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КЕТІ БЕРБЕРЯН ЯК ФЕНОМЕН

Видатна американська співачка вірменського походження Кеті Берберян (Cathy Berberian, 1925–1983) є непересічною постаттю виконавського

мистецтва Європи та США другої половини ХХ століття. Феномен її таланту – у багатогранних проявах, позначених високим ступенем досконалості виконавської техніки, поєднаної зі сміливими експериментами та розширенням меж виконавських можливостей. Кеті Берберян мала гнучкий голос діапазоном у три октави (віддаючи перевагу теситурі мецо-сопрано), блискуче володіла академічною вокальною технікою, до якої залучала елементи різних виконавських стилів і манер відповідно до задуму та змісту твору (народний спів, естрада, джаз, тонке пародіювання манери відомих співаків), співала декількома мовами, вміла легко імпровізувати, імітувати шуми, різнохарактерні інтонації та звукові жести, а також мала акторське обдарування і володіла мистецтвом традиційних вірменських танців. Завдяки цьому її виконавське мистецтво іноді називають «*театром голосу*» Кеті Берберян [1, с. 26].

Цікаво відбувалося професійне формування співачки. Випадок долі сприяв тому, що Кеті Берберян на початку творчої кар'єри одразу торкнулася крайніх точок репертуарної «амплітуди»: від зразків високої класики – до найсучасніших експериментів 1950-60-х років у творах композиторів європейського Авангарду II. Розпочавши академічну вокальну освіту в Нью-Йорку у Вірджинії Новеллі (Virginia Novelli) та Альфредо Гандольфі (Alfredo Gandolfi), вона з 1950 року вдосконалювала свій голос у Міланській консерваторії в класі Джорджіни дель Віго (Giorgina del Vigo) [2]. У той самий час знайомство з композитором і майбутнім чоловіком Лучано Беріо (Luciano Berio, 1925–2003) сприяло зануренню Кеті Берберян у світ новітніх авангардних експериментів з вивчення тексту, звуку і голосу в галузі конкретної та електроакустичної музики. Їх проводили молоді композитори у міланській Студії фонології, яка функціонувала з 1954 року (офіційне відкриття відбулося 1956 року).

Вже хрестоматійним є згадування першого вдалого результату творчої співпраці Кеті Берберян з Лучано Беріо та дослідником структурної лінгвістики Умберто Еко у Студії фонології – твору «Тема (Пошана Джойсу)» («Thema (Omaggio a Joyce)», 1958). У процесі роботи Кеті Берберян різноманітно

артикулювала фрагменти з роману «Уліс» Дж. Джойса (з одинадцятої глави «Сирени», присвяченої стихії музики), а Л. Беріо записував їх на магнітну плівку та піддавав електроакустичним модифікаціям, творчо досліджуючи фрази, слова і фонему у процесі їх поступового розпорошення та структурування з новим сенсом. Цей твір став початком значної співпраці співачки з багатьма сучасними композиторами, які створювали свої експериментальні композиції з розрахунку на феноменальні можливості її гнучкого голосу як технічно досконалого інструмента. Окрім Л. Беріо, це – Джон Кейдж, П'єр Булез, Сільвано Буссоті, Бруно Мадерна, Анрі Пуссер, а також Ігор Стравінський, Бенджамін Бріттен, Даріус Мійо, Курт Вайль та ін. Захоплюючись виконавськими можливостями Кеті Берберян, композитори Авангарду II називали її «Другою студією фонології», «Музою Дармштадту», «Марією Каллас авангардної музики».

Спираючись на отриманий виконавський досвід, який поповнився різноманітними некласичними варіантами вокального інтонування та сонорно-шумовими звуками (сміх, шипіння, свист, шепіт тощо), Кеті Берберян у 1966 році створила незвичну віртуозну композицію «Stripsody». Її партитура – це суміш малюнків та графічних позначень, а музичний план складається зі швидкої зміни контрастних звуків, складів, фраз і типів інтонування, які природно виникають при озвученні американських коміксів. «Stripsody» цікавить і сьогоденні виконавиць, які прагнуть перевірити власні межі віртуозності.

Від середини 1960-х років Кеті Берберян стала значно розширювати свій репертуар, демонструючи талант вільного інтерпретування різних музичних стилів. Не полишаючи виконання авангардної музики (зокрема, вкрай складної «Sequenza III» Л. Беріо, 1966), вона захопилась творчістю Клаудіо Монтеверді і взяла участь у постановках його відомих опер «Орфей» та «Коронація Поппеї» під час співпраці з австрійським диригентом Ніколаусом Арнонкурром та його ансамблем старовинної музики «Concentus Musicus Wien» (у 1969 та 1974 роках). Своє вміння легко переключатись з однієї манери співу на іншу, співати

шістьма мовами протягом одного твору Кеті Берберян демонструвала під час виконання циклу «Folk Songs» Л. Беріо (з 1964 року). Зацікавлення сучасною популярною музикою знайшло відбиття у виконанні пісень з репертуар гурту «The Beatles» (з 1967 року) в аранжуванні Л. Беріо, яке можна назвати іронічною постмодерністською стилізацією: для пісні «Ticket to Ride» в якості жанрово-стильового орієнтиру було обрано бароковий *concerto grosso*, інтерпретація пісні «Yesterday» наближається до бахівської повільної арії, а пісня «Michelle» представлена у двох стильових варіантах – quasi-бароковому та сучасному.

Широку панораму різних проявів виконавської віртуозності, перевтілення у різні музичні та акторські «портрети» співачка продемонструвала під час прем'єри оригінального твору-колажу Л. Беріо «Концерт (для Кеті)» («Recital (for Cathy)», 1972) для мецо-сопрано та 17 інструментів. Композитор так прокоментував задум твору: «...Recital є не лише даниною поваги співачці, яка – напевно більше, ніж будь-хто інший – глобально сприяла нетрадиційним виконавським підходам у сучасній вокальній музиці, а й коментарем до більш-менш поширених декламаційних сценічних ситуацій. З музичної та драматургічної точки зору Recital складається з вкрай різнорідних елементів, створених як автономні одиниці. <...> Є внутрішні діалоги виконавиці, що включають спів і розмову, <...> а є частини, побудовані з фрагментів класичного репертуару, які можна взаємозамінювати. <...> Існують також розділи для фортепіано, які утворюють цілком автономне ціле, та інструментальна розробка, довірена невеликому оркестру...» [3]. Певним творчим продовженням ідеї музично-сценічного колажу, в якому різностильовий музичний репертуар представлений поруч з експериментальними вокалізаціями і акторськими перевтіленнями, став концерт Кеті Берберян під назвою «Від Монтеверді до Бітлз», який вона презентувала в Мілані 24 січня 1981 року в Театрі «Elfo» – за два роки до її раптового відходу з життя.

Загалом, Кеті Берберян однаково цінувала оперу, народну музику, джаз, популярну пісню та експериментальні композиції. На думку західних дослідників, «її інтерес до нелінгвістичного вокального матеріалу та альтернативних вокальних текстур дозволив філософські поглибити її власні композиції та спільні проекти, які продовжують традицію (корені якої – у дадаїзмі), що ставить під сумнів центральне місце мови як основного носія значення в художній практиці» [4, с. 4]. Феноменальна співачка у своїй творчості значно розширила традиційні межі вокального виконавства і продемонструвала розуміння співацького голосу як багатогранного явища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX – початку XXI ст.) : автореферат дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2021. 38 с.
2. Benedictis A. I. de, Scaldaferrì N. Berberian, Cathy. Dizionario Biografico degli Italiani. 2014. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/cathy-berberian_%28Dizionario-Biografico%29/ (date of access:: 21.03.2024).
3. Berio L. Recital for Cathy (author's note). Centro Studi Luciano Berio. URL: <http://www.lucianoberio.org/recital-cathy-authors-note?1231710009=1> (date of access:: 21.03.2024).
4. Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality. London: Routledge, 2014. 214 p.

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

СПЕЦИФІКА ЦИРКОВОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ЕКВІЛІБР НА КОТУШКАХ» ТА СУЧАСНА МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ

Практична підготовка КМАЕЦМ з жанру «Еквілібр на катушках» полягає в здатності здобувача освіти утримувати рівновагу при нестійкому положенні тіла на класичному реквізиті *rola bola* [1, с. 9]. Еквілібр на катушках – оригінальний жанр, у якому майбутній артист, стоячи на катушках, які постійно перебувають у русі, ловить баланс. Освоювання даного жанру починають з однієї катушки та балансувальної дошки та поступово, при розвитку навичок балансування, збільшують кількість катушок.

Метою викладання спеціалізації за жанрами: «Еквілібр на катушках» у КМАЕЦМ є:

- оволодіти знаннями, вміннями та навичками еквілібристики на катушках для здійснення професійної артистичної діяльності у циркових та концертних сценічних організаціях;
- досягти належного рівня фізичного розвитку (відповідної сили, балансування, витривалості) засобами спеціальних фізичних вправ для виконання трюкової частини;
- сформувати та розвинути засобами акторської майстерності акторський темперамент, виразність, дієвість та творчу уяву артиста-еквілібриста [2];
- вдосконалити навички вільного володіння своїм тілом під час балансування;
- підсилити балансування на катушках додатковими цирковими навичками, як то: жонгливання м'ячиками, булавами, кільцями [3, с. 91]; тримання балансу на голові, застосування хула-хупів [4, с. 102-104].

Під час навчання студент повинен:

- здобути і розвинути фізичну силу та відчуття балансу;
- здобути загальні знання та уміння з еквілібристики;
- розвинути швидкісні реакції, координацію рухів, пластичність;
- опанувати трюкові елементи.

Хотілося б зазначити специфіку викладання «Еквілібру на катушках», яка полягає у чіткому напрацюванні складності трюків і вибудові трюкової частини таким чином, щоб притягнути увагу глядача і досягти видовищності та найбільшої емоційної реакції [5, с. 142].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кашеваров, В. Орел Д. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит: навчальний посібник. Київ: КМАЕЦМ, 2018. 75.
2. Шевченко, Л. О. Київський цирк у контексті сучасних мистецьких проблем. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Матеріали XI Наук.-практ.конф. (м. Київ, 15-16 квітня). Київ: КМАЕЦМ, 2021.
3. Пахалович, Є. Б. Точний аналіз у сучасному жонглюванні. Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення та підходи. Баку – Ужгород – Дрогобич: НАНА ІФ, УНУ, ДДПУ імені Івана Франка, 2016.
4. Рибаків, М. О. Київський цирк: люди, події, долі. 2-е вид., доп і випр. Київ: Атіка, 2006. 304 с.
5. Черненко, Й. Мистецтво цирку. Київ, 1962. 160 с.

Ніка ГЕРАСИМЕНКО,

студентка I курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ.

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ, ХУДОЖНЄ ТА МУЗИЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ ЦИРКОВОГО НОМЕРУ В КОНТЕКСТІ МУЛЬТИЖАНРОВОСТІ

Цирковий номер випускників КМАЕЦМ дуету жонглерів на моноциклах (О. Бямбасурен та С. Колодій) майстерно поєднав декілька циркових жанрів, жонглювання в перекид та еквілібристику на моноциклі. У цьому номері присутній фрістайл на моноциклах, жонглювання булавами, як сольні трюки, так і парні, та елементи хореографії, у номері неодноразово виконуються піруети.

Режисером номеру є Тарас Поздняков, засновник проекту «Raw Art». Основний акцент у його номерах зроблений на внутрішньому світі артиста, його особистісних конфліктах і моральних проблемах. На відміну від класичних (і багатьох сучасних) цирків з їх бажанням розважити глядача, для проекту «Raw Art» характерне прагнення підштовхнути глядача до роздумів, змусити його співпереживати тому що глядач спостерігає на сцені, але при цьому залишити право самому вибирати належну відповідь на поставлені питання [4, р. 77-87].

Перед початком роботи над постановою номеру жонглювання на моноциклах режисером була проведена бесіда з артистом, де він розповів про концепцію номеру, описав образ, додатковий реквізит, трюкографію та костюм. Важливо, що Т. Поздняков прислуховувався до побажань артиста, адже якщо сліпо виконувати всі забаганки режисера і не відчувати своєї присутності у номері, то він не буде переконувати глядачів співпереживати артистові.

Зазначимо відразу, що номер не є сюжетним, тому що є тільки історія між двома виконавцями, яка в деякій мірі зрозуміла тільки їм. Номер починається з того, що артисти з'являються у повному затемі, а коли вмикається музика, вони починаються поволі їхати на моноциклах, тримаючись за руки, все це відбувається у темряві, і лише коло світла висвітлює пару, а вже коли вони роз'їзджаються, вмикається повне освітлення.

Такий початок символізує щось вічне, поза часом і простором. Потім йде трюкова частина, яка виставлена за всіма правилами трюкографії. Термін «трюкографія» означає змальовування своїх задумів та ідей, що знаходять своє відтворення у трюці, який досконало та чітко виконується за законами циркового мистецтва. Фінальний трюк – 10 булав у перекид на моноциклі виконується також у освітленому колі, як на початку номеру, і тут також можна побачити символізм, тому що все повертається до вихідного положення [3, р. 29-34].

Музичне оформлення номеру навіює відчуття безтурботності, та це не означає, що фонограма є монотонною, навпаки – в музиці присутні перепади настрою, і саме на них накладається трюкова композиція. Дует працює під музику «All Things Transient» британської групи «Maybeshewill».

З 2013 р. почалось клопітке вивчення та систематизація трюків жонглювання, відпрацювання точного викиду партнеру та спроби поєднати з фрістайлом на моноциклах. Потрібно було працювати над «школою» жонглювання і не забувати про «базу» для моноциклістів, але найважче було призвичаїтись працювати у парі, тому що потрібно думати не тільки про себе, а і про партнера.

Робочим інструментом пари жонглерів є булава. Загальна система їх тренувань виглядає так: розминка, розігрів м'язів та всього тіла, відпрацювання «школи», катання на моноциклі, відпрацювання елементів і комбінацій жонглювання в перекид, а потім вже йшла робота над тим, як перенести трюки з жонглювання на моноцикл, адаптація проходила по-різному, іноді трюки взагалі були придумані спеціально для пари жонглерів у процесі балансу на

моноциклі [2].

Один з таких трюків називається «накид», він виконується з 6 предметами, але теоретично можливо збільшити кількість булав. Отже, «накид» – це коли пара жонглерів-моноциклістів переміщуються по однаковій траєкторії і у процесі руху викидає один одному булаву, викид робиться через один раз, такий темп найкомфортніший [1].

Зазначимо, що якщо виконати цей самий трюк, але без моноциклів, то він втратить свою самобутність і буде виглядати як дешева пародія, та й технічно виконати його буде складно, адже швидкість руху на моноциклі швидша і адаптована саме під цей трюк. На такому очевидному прикладі ми бачимо, що синтез жанрів дає змогу по-іншому сприймати трюк і будувати все нові і нові комбінації. Іноді ж трюкові елементи настільки зливаються в одну комбінацію, що неможливо вже розділити їх на два жанри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Позднякова, Є. «Професійна підготовка за жанрами: еквілібристика – ручна еквілібристика): методичні рекомендації для студентів ОПП Циркові жанри. Київ : Кафедра циркових жанрів Факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ, 2022. 56 с. іл.
2. Романенкова, Ю., Ігнатов, О., Гандзюк, В. Експерименти молодих артистів у жанрі парного ручного еквілібру у контексті розвитку українського проекту «Raw Art». *Science, research, development*. London, 2018. С. 29-34.
3. Sharykov, D. Classification in circus genres today: varieties, features, structure. *Paradigm of knowledge. Muscat, Sultanate of Oman*, 2018, № 1 (27). P. 77-87.

Галина ГОЛУБЄВА,

*старший викладач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ*

**ПРАКТИЧНІ ПОРАДИ АБІТУРІЄНТАМ ДЛЯ ВСТУПУ НА ПЕРШИЙ
БАКАЛАВРСЬКИЙ РІВЕНЬ ВИЩОЇ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 025
«МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО» ДЛЯ ЗДОБУТТЯ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ
«АРТИСТ-ВОКАЛІСТ»**

Рекомендації щодо консультацій абітурієнтів до вступного випробування (творчого конкурсу) для вступу на перший бакалаврський рівень вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» під час проведення майстер-класів для здобуття освітнього ступеня бакалавра артиста-вокаліста (далі – Рекомендації) розроблені з метою надання корисних порад для майбутніх вступників на факультет музичного мистецтва.

Враховуючи великий досвід, набутий у роботі приймальних комісій й участі в якості членів журі різноманітних міжнародних та всеукраїнських конкурсах, фестивалях, розробники Рекомендацій звертають увагу на проблему невдалого добору репертуару більшості вступників, який демонструється під час вступного випробування (творчого конкурсу).

Структура творчого конкурсу:

- на I етапі творчого конкурсу (до 8 хвилин) вступник виконує;
- хіт класичної або сучасної української естради (українською мовою);
- зарубіжний хіт мовою оригіналу.

Викладач звертає увагу вступників на проблему невдалого добору конкурсного репертуару більшості вступників, який демонструється під час вступного випробування (творчого конкурсу), та який, відповідно, впливає на оцінювання виступу вступника під час творчого конкурсу.

Тому викладач повинен розказати про важливість добору репертуару, а саме: технологію, методи та принципи добору естрадно-джазового вокального репертуару для вокалістів, при цьому не торкаючись питань вокальної

підготовки, вокальних здібностей вступників (хоча, звісно, одночасно можуть бути надані й вокальні поради). До вступників необхідно донести основну складову успіху (тобто 90 відсотків успіху) – це вдалий добір репертуару. Крім того, процес добору репертуару є найважливішою складовою у подальшій роботі зі студентом-вокалістом.

Основні поради вступникам.

При доборі **репертуару** не слід не орієнтуватись тільки на «модні» пісні, які, як правило, стають хітами одноденного характеру звучання. Зазвичай краще сприймаються пісні сталих зразків сучасних естрадних пісень, не виключається можливість цікавого каверу відомої пісні. Додамо, що до досить цікавих результатів призводить виконання пісень з переключенням «статі» пісні – коли чоловічі пісні співає дівчина та навпаки. У цьому випадку слухачьке вухо не порівнює спів з оригіналом буквально. Найбільш цінним зазвичай може вважатись суто індивідуальне прочитання твору, де повною мірою буде відчутно вашу творчу індивідуальність. Окрім суто естрадного пісенного жанру, не виключена можливість показати народну українську пісню в сучасній обробці.

Рекомендується підбирати конкурсний репертуар таким чином, щоб перша пісня була енергійна, «драйова», запалювальна, а інша – лірична, мелодична, щира, відверта. Таким чином, ви продемонструєте артистичні здібності своєї особистості: свою енергію, темперамент та вміння викликати співчуття та емпатію у глядацької аудиторії. Оскільки дві пісні виконуються підряд, то важливим є момент послідовності – аби перша була «ударною», ефектною, «розпалила» слухача, а друга довершила завдання підкорити своїм виступом. Готуючись до іспиту, перевірте своє виконання записом на відео – сценічне та пластичне втілення є не менш важливою складовою успіху. Не зайвим (як виявилось з досвіду) буде зауваження щодо глибокого попереднього відпрацювання текстів пісень з точки зору розуміння смислу, адресності тощо.

Не користуйтеся неякісними **фонограмами**. Динаміки телефону чи ноутбуку не відтворюють те, що потім пролунає з гучних динаміків у

глядацькій залі. При можливості заслухайте фонограми, які ви збираєтеся використовувати, на якісній апаратурі. Деякі нейро мінуси (так звані «задавки») на якісних динаміках виявляють майже «карачне» звучання, з вираженим lead-вокалом, що неприпустимо в умовах конкурсного іспиту. Намагайтесь також скорочувати вступ або довгі проґраші, які більш доцільні у концертних виступах або кліпах. Принагідно зауважимо, що не треба сприймати вступ пісні як суто тональну настройку – намагайтесь максимально зануритись у емоційний та музичний меседж твору (до речі, це досить потужно працює на зняття стресу перед виступом, коли ви замість побоювання невдачі починаєте відчувати художній сенс).

Також декілька порад щодо читацької програми, яка виконується після співу. Зазвичай, до іспитових вимог входить виконання байки, вірша або прозового уривка на вибір. Тут також намагайтесь підібрати яскравий твір (не дуже великий), який може зацікавити та захопити аудиторію, а ви зможете розкрити свої акторські здібності. Ексклюзивність підбору тут так само, як і у вокальному репертуарі, має велике значення – найгіршим вважаю варіант виконання читецьких творів зі шкільної програми. Додамо, що у прозовому секторі можуть бути використані не тільки суто уривки з прози чи монологи, а й притчі, легенди, короткі гумористичні оповідання тощо. Зауважимо, що зазвичай читецький репертуар виконується БЕЗ мікрофону, тому потурбуйтеся про те, аби ваш голос було чути на певній відстані від сцени (це вже питання формування акторського посилу та дикції).

Враховуючи те, що до приймальної комісії залучені досвідчені викладачі вокалу, професійні вокалісти, не слід лякатися або переживати, якщо комісія зупиняє ваш виступ. З перших хвилин професійний вокаліст визначить ваші потенційні вокальні здібності. І пам'ятайте: головні ваші помічники та запорука успіху – це ваша щира посмішка та віра у власні сили.

Володимир ГРЕК,

завідувач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доцент, заслужений діяч мистецтв України

**ВЗАЄМОДІЯ СТЕЙКХОЛДЕРІВ ТА ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЯК
СУЧАСНИЙ ПІДХІД ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ ХОРЕОГРАФІЇ НА
ПРИКЛАДІ ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНОЇ ПРОГРАМИ «ХОРЕОГРАФІЯ»
У КИЇВСЬКІЙ МУНІЦИПАЛЬНІЙ АКАДЕМІЇ ЕСТРАДНОГО ТА
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ**

Розвиток сучасної мистецької освіти перебуває у режимі оптимізації та пошуку новітніх підходів, які здатні впливати на вдосконалення освітнього процесу. Мистецька освіта в Україні на пряму пов'язана з ринком праці, оскільки практична підготовка фахівців мистецького спрямування орієнтована на європейський та світовий досвід. Сучасні підходи взаємодії закладів вищої освіти з представниками роботодавців спрямовані на вдосконалення освітнього-процесу на основі спільної продуктивної діяльності, яка орієнтована на формування необхідних компетентностей випускника відповідно до сучасних вимог ринку праці. Така взаємодія може мати короткострокові та довгострокові формати співпраці, проте є надважливим показником реалізації освітньо-професійних програм при підготовці висококваліфікованих фахівців відповідної спеціальності та галузі знань.

Науковці Гевко, І. В. та Борисов, В. В у своєму дослідженні «Взаємодія стейкхолдерів із закладами вищої освіти в умовах оптимізації освітнього процесу» зазначають: «На сьогодні у вітчизняній практиці не існує єдиної думки щодо даної наукової дефініції, проте значна частина дослідників визначають стейкхолдерів як будь-яку групу або індивіда, які можуть впливати на діяльність освітньої установи як в короткостроковій, так і в довгостроковій перспективі всередині організації чи в зовнішньому середовищі» [1]. Дійсно, залучення представників роботодавців до організації освітнього процесу

орієнтовані на вдосконалення процесу підготовки фахівців та якісної реалізації освітньо-професійних програм в закладах вищої освіти (далі – ЗВО).

Надважливим завданням для розуміння перспектив розвитку освітньо-професійних програм з хореографії (далі – ОПП) є проведення відповідних заходів з метою моніторингу, аналізу та систематизації базових компонентів спрямованих на покращення освітнього процесу, і відповідно – створення сприятливих умов для поліпшення результативності навчання. Зокрема, на освітньо-професійній програмі 024 «Хореографія» у Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв (далі – КМАЕЦМ), проводиться низка заходів спрямованих на вдосконалення реалізації діючої освітньо-професійної програми. Насамперед, внутрішніми стейкхолдерами є здобувачі освіти, які проходячи навчання на даній освітньо-професійній програмі здатні висловити власну думку щодо якості викладання, змісту, структуро-логічної схеми програми та висловлення побажань щодо наповнення вибіркового компонентів, вибір яких регламентується Законом України «Про вищу освіту» першої частини статті 62 пунктом 15 [3]. Окрім анонімних опитувань серед здобувачів щодо якості викладання на освітньо-професійній програмі 024 «Хореографія», кафедрою було проведено засідання фокус-групи зі здобувачами освіти першого (бакалаврського) рівня вищої освіти щодо вдосконалення освітньо-професійної програми «Хореографія». Під час проведення даного заходу здобувачі освіти вносили пропозиції для внесення змін в ОПП, а також могли висловити думку щодо представлених змін внесених робочою групою ОПП.

На кафедрі хореографії КМАЕЦМ створена асоціація стейкхолдерів, яка долучається до заходів направлених на оптимізацію освітнього процесу при підготовці бакалаврів хореографії. Основними напрямками діяльності асоціації стейкхолдерів на кафедрі хореографії КМАЕЦМ є: «... підвищення зацікавленості здобувачів у навчанні та розвитку професійної майстерності, науково-педагогічні працівники кафедри хореографії проводять заходи, що передбачають залучення представників асоціації стейкхолдерів до організації

та реалізації освітнього процесу: участь представників – роботодавців у проведенні гостьових лекцій, відвідування контрольних заходів, концертних виступів, участь у обговоренні результатів навчання та перспективи розвитку освітньо-професійної програми «Хореографія» [4]. До складу асоціації стейкхолдерів входять науково-педагогічні працівники ЗВО, представники закладів початкової мистецької освіти, керівники хореографічних колективів та фахівці-практики, які здатні оцінити результати реалізації освітньо-професійної програми та визначити базові потреби змін програми з різних ракурсів та урахуванням сучасних вимог ринку праці. Традиційним форматом зустрічей зі стейкхолдерами є засідання на яких відбуваються процеси обговорення та внесення відповідних змін у зміст ОПП з метою покращення змісту підготовки бакалаврів хореографії. Цей процес дає можливість удосконалити ОПП та врахувати побажання та рекомендації наданні представниками асоціації стейкхолдерів.

Ще однією групою стейкхолдерів можна визначити випускників освітньо-професійних програм які реалізовувались раніше. Зокрема до обговорень результатів діяльності ОПП долучались представники ОПП «Сценічно-естрадні жанри» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти конкурсної пропозиції «Сучасний танець». Здобувачі освіти, які навчались чи навчаються на даній ОПП, можуть чітко визначити різницю у змісті програми та порівняти результативність навчання здобувачів освіти. Ще однією форм взаємодії з випускниками є проведення ними гостьових лекцій та майстер-класів. Так у рамках реалізації освітньої компоненти «Масові та популярні форми танцю» було проведено майстер-клас випускником Іллею Нікітіним.

Проведення гостьових лекцій представниками академічної спільноти інших ЗВО є теж важливим аспектом взаємодії, бо має на меті не тільки розширення *hard skills* здобувачів освіти, а також дає можливість оцінити професійний рівень підготовки студентів. На кафедрі хореографії КМАЕЦМ було організовано гостьовий клас від танцівниці, перформерки, докторки педагогічних наук, кандидатки психологічних наук, професорки, професорки

кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ, керівниці Центру психології руху та творчого самовираження «LMaluma», членкині правління та керівниці танцювально-рухового спрямування ГО «Танцювально-рухових терапевтів України», спеціалістки з танцювально-рухової та мультимодальної психотерапії; спеціалістки з сучасного танцю (техніки контемпорарі, реліз, імпрровізації, КІ та Лабан-аналіз + Основи Бартенієфф) Людмили Мови [2].

Залучення фахівців-практиків до освітнього-процесу на ОПП «Хореографія» в КМАЕЦМ є надважливим завданням. В рамках реалізації освітнього проєкту «Education in dialogs» [5]., здобувачі освіти змогли попрацювати з топовими хореографами сучасного танцю України – Іриною Плотніковою та Кристиною Шишкарьовою. Реалізація освітнього-проєкту відбувалась на базі школи сучасного танцю «Totem Dance School».

Залучення представників асоціації стейкхолдерів до освітнього процесу не обмежується лише практичною складовою, а й реалізовується у розрізі наукової діяльності здобувачів освіти. В рамках роботи творчо-дослідної платформи «DANCE ART» на кафедрі хореографії відбувся творчо-дослідний колоквиум «Танцювальна та контактна імпрровізація: спостереження, аналіз та рефлексії». До проведення цього заходу долучились представники асоціації стейкхолдерів – Олена Лихоманова та Ірина Гаршеніна, які мали змогу послухати доповіді здобувачів, задати питання і подискутувати з ними відповідно до заявлених тем доповідей.

Оцінювання результатів практичної підготовки на ОПП здійснюється шляхом участі здобувачів освіти у фестивалях та конкурсах хореографічного мистецтва. Результати участі у конкурсах здійснюються незалежними фахівцями і наочно демонструють рівень практичної підготовки бакалаврів хореографії у КМАЕЦМ. Зокрема представник асоціації стейкхолдерів Роман Горбач, був у складі журі першої щорічної премії для хореографічних колективів, володарів Гран – Прі міжнародних та всеукраїнських конкурсів «Кришталева зірка Терпсихори» де міг наочно побачити виступ здобувачів освіти та визначити рівень їх практичної підготовки.

Таким чином, взаємодія ЗВО зі стейкхолдерами займає ключове місце у реалізації освітнього процесу і має позитивний ефект. Проведення майстер-класів, гостьових лекцій, відвідування представниками асоціації стейкхолдерів контрольних заходів на ОПП, перегляд діючих ОПП та реалізація освітніх проєктів чітко окреслюють перспективи такої взаємодії та її безпосередній вплив на якість підготовки бакалаврів хореографії. Така взаємодія сприяє посиленню мотивації здобувачів освіти до навчання, інтегрує досвід фахівців-практиків, дає можливість аналізувати, систематизувати та адаптувати вимоги ринку праці безпосередньо у процес підготовки бакалаврів хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гевко, І. В., Борисов, В. В. Взаємодія стейкхолдерів із закладами вищої освіти в умовах оптимізації освітнього процесу. *Вісник Черкаського університету. Серія Педагогічні науки*, 2020. № 3. С. 57-63.
2. Гостьовий клас від танцівниці, перформерки, кандидатки психологічних наук, докторки педагогічних наук, професорки кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ – Людмили Мови. URL: <https://kmaesm.edu.ua/pro-akademiyu/nagorody> (дата звернення: 22.02.2024).
3. Закон України «Про вищу освіту» URL: <https://ips.ligazakon.net/document/T141556?an=974> (дата звернення: 22.02.2024).
4. Основні напрями діяльності асоціації стейкхолдерів: URL: <https://kmaesm.edu.ua/osvitnij-proczes/osvitno-profesijni-programy/pershyj-bakalavrskij-riven-vyshhoyi-osvity/proyekt-osvitno-profesijnoyi-programy-horegorafiya> (дата звернення: 22.02.2024).
5. Реалізація освітнього проєкту «Education in dialogs» спільно зі школою сучасного танцю «Totem Dance School» URL: <https://kmaesm.edu.ua/education-in-dialogs-spiotno-totem-dance-school> (дата звернення: 22.02.2024).

Ігор ГРІНБЕРГ,

доцент кафедри режисури та акторської майстерності

імені народної артистки України Лариси Хоролець

Інституту сучасного мистецтва

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРО ШАНСИ НА ЗРОСТАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА- ПОЧАТКІВЦЯ ПІД КЕРІВНИЦТВОМ ПЕДАГОГА ПРИХИЛЬНИКА ЗОВНІШНЬОЇ РЕЖИСУРИ

Німецький історик режисури Адольф Вінде відзначав існування ще у ХІХ столітті двох основних напрямків режисури: внутрішнього та зовнішнього. До першого напрямку він відносить Лаубе, Отто Брама, до другого – Макса Рейнгардта. Таким чином, режисура як професійна діяльність від початку сформувалася у двох розмежованих царинах. Зовнішня – організація видовищного боку вистави, внутрішня – безпосередня підготовка виконавців до гри на сцені. «Відповідно, перші переймаються переважно антуражем навколо акторів, а не їхньою грою; другі – поведінкою акторів на сцені. При цьому внутрішня режисура для непосвячених глядачів залишається прихованою у грі акторів. Зовнішня ж беззаперечно сприймається як результат діяльності режисера із багатьма чеснотами та очевидними результатами» [7].

Вже в період свого ствердження мистецтво режисури сприймалося як таке, що має цілу палітру засобів виразності. Тому від початку воно і заявляло про себе переважно у своєму зовнішньому варіанті, виступаючи, по суті, мистецтвом компеляції. Варто підкреслити, «...якщо в цій компеляції при всій її ефектності, талановитості, оригінальності, акторське мистецтво відходить на другий план, поступаючись місцем іншим складовим, то тією ж мірою вистава з твору драматичного театру перероджується у видовище, позбавлене специфіки театральності мистецтва як такого» [7].

Костянтин Станіславський об'єднав обидва ці напрямки режисерського мистецтва. Та, не нехтуючи зовнішнім, видовищним боком вистави, він незмінно

ставив актора на чільне місце театрального дійства. Серед засобів сценічного втілення п'єси на першому місці для Костянтина Станіславського завжди було мистецтво акторського творчого колективу. Все на сцені, за лаштунками та у фойє було підпорядковане одній меті – «...допомогти акторам з найбільшою повнотою та яскравістю втілити життя «людського духу», подане автором у п'єсі» [3]. Всі чинники, що формують сценічну атмосферу та простір, слугували акторському мистецтву.

Однією із визначальних тенденцій сцени на межі ХХ–ХХІ ст. є превалювання візуального образу (відеоряду) над рядом вербально- змістовним. «Очевидно, що саме візуальними каналами нині передається чи не найбільший масив естетичної інформації, і серед цих каналів посилюється значення та частішає використання новітніх технічних засобів. Лавиноподібна їхня експансія на театрі сцени, що триває синхронно із ускладненням та урізноманітненням самих цих засобів, розпочалася відносно нещодавно [1, с.105]. Тому й «...проблема експансії мультимедійних засобів на театральній сцені є відносно новою для вітчизняної мистецтвознавчої науки. Тож наразі триває етап збирання та систематизації емпіричного матеріалу через різноманітні джерела: критичні відгуки на вистави, дослідження мистецтвознавців О. Островерх [2, с. 45-53], С. Триколенко [4, с. 239] [5, с. 147-156], К. Юдова-Романова [6, 2017, с. 314] й інші» [1, с.106].

Віддаючи данину моді і часу, українська режисура часто густо почала виявляти риси переважно одного з пращурів професії – зовнішньої режисури, або комп'ютерської діяльності. «Масове впровадження мультимедійних технологій стало однією з визначальних ознак сучасного драматичного театру» [1, с.105]. Сценічні та сценографічні рішення все частіше змагаються в ефектності з кінематографом та шоу, намагаючись тягатися з ними у рівні видовищності. Наприклад «Поєднання графічних анімацій і заздалегідь підготовлених зображень живих персонажів (акторів) дає змогу створювати ефект присутності живих людей у віртуальному середовищі» [6, с. 225].

Попри те, що масового розвитку й розповсюдження набула інноваційна інженерія (проектори, кіно- та мультимедійні екрани, лазерне обладнання) і

відповідне цифрове програмне забезпечення, ці сценічні рішення в своїй більшості залишаються ілюстративними. Вони народжуються швидше від бажання залучити до зали публіку, аніж від бажання встановити з нею щирий діалог, донести до її свідомості певну емоційну складову завдяки художній якості вистави.

Згідно з висновками театрознавиці Г. Липківської «...активне використання новітніх мультимедійних засобів кардинальним чином розширило змістовно-образні можливості сучасної сцени, але, водночас, очевидною є також тенденція підміни мультимедійною технікою безпосередньої драматичної дії, що виникає внаслідок надмірного використання режисерами/художниками щойно набутих технічних можливостей» [1, с.113]. Таким чином, режисура, повертаючись до свого зовнішнього варіанту, практично почала відмовлятися від теоретичних завоювань корифеїв дієвого аналізу, прикриваючи, тим не менше, це усілякими модними деклараціями про «дію». Такий режисер, «... «слухаючи» текст п'єси, фантазує сьогодні не з приводу дії, закладеної в словесну тканину реплік персонажа, а «навколо» нього, «вихоплюючи» окремі найбільш, як йому здається, актуальні «висловлювання» і на них будує режисерську концепцію. При побудові рішення такий режисер, як правило, з єдиної тканини авторського тексту штучно виділяє моменти найбільш придатні для яскравих, помітних, шокуючих публіку «ходів», на які і спирається. Решта драматургічного матеріалу «як-небудь» штучно «розподіляється» в проміжках і «прилаштовується» до цих моментів» [10]. Виходить не надто органічно, адже порушується головне правило неперервності сценічної дії та її цілісності. Та успіх у критики й визнання нею «право художника на особисте бачення» спокутують усе.

А яка ж доля спіткає актора в виставах такої режисури? Загально відомо, що вразливим місцем зовнішнього театру залишалається відставання акторського виконання від інших складових режисерської компіляції. І відставання це зазвичай тим очевидніше, чим талановитіша сама компіляція.

Подекуди майстер зовнішньої режисури вдається до допомоги внутрішньої, намагаючись силами педагога-репетитора дотягнути акторів до рівня створеної

ним «упаковки». Але таке вимушене звернення до актора не каже про перехід на позиції внутрішньої режисури.

Разом з тим, поняття «дія», «дієвий аналіз» – велике теоретичне відкриття театральної науки останнього століття – є випробованою зброєю саме внутрішньої режисури. Саме вона при певних умовах бере на себе місію театральної педагогіки. Педагог, що «...навчає початківця діяти на сцені, як і режисер, що опікується втіленням певного малюнка сценічної взаємодії, спирається на пропонувані обставини. Різниця між ними полягає в тому, якими саме обставинами вони оперують. Педагогіка потребує спрощення пропонуваних обставин, їх максимального наближення до життєвого досвіду початківця. Як тільки використовуються віддалені пропонувані обставини і постає питання про далекі цілі, педагогіка переходить в режисуру» [8]. Викладачу акторів-початківців треба дуже чітко усвідомлювати цю різницю і зазвичай зважати на неї, адже саме на початкових етапах навчання ця різниця є досить суттєвою.

Про методи і способи дієвого аналізу багато говорять в театральних інститутах. Проте певна частина сучасної української театральної режисури, чи то через брак власної базової освіти, чи в гонитві за швидким успіхом, а не художнім результатом, чи то обслуговуючи бажання зробити свій внесок у вистави максимально помітним для критиків, вдається до прийомів, які не передбачають актора головною дієвою особою своїх сценічних рішень. «Вибудова наскрізної дії приноситься в жертву розцвічуванню тексту та ілюструванню руху сюжету» [9]. Актор, який має певний професійний досвід та гарну школу, «впливає» в таких виставах самотужки. Для творчого зросту актора-початківця участь у такого рода проектах, де актор є другорядною субстанцією, може бути згубною. Тому статус модного, обласканого критикою режисера, тим не менше не підстава бути допущеним до кропіткої справи виховання саме актора-початківця в якості педагога.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Липківська, Г. К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 2018. № 1. С.103-126.
2. Островерх, О. Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. Курбасівські читання: наук. вісн. Київ: Нац. центр театр. мистецтв ім. Леся Курбаса, 2006. № 6. Ч. 1. С. 45-53.
2. Станіславський, К. Робота актора над собою / Факсимільне видання. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 671 с.
3. Триколенко, С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2016. 239 с.
4. Триколенко, С. Т. Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва. Проблеми розвитку міського середовища. 2016. Вип. 2. С. 147-156.
5. Юдова-Романова, К. В. Технічні засоби оформлення сценічного простору. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2017. 314 с.
6. Bartow, A. Training of the American Actor. Theatre Communications Group 2006.
7. Cohen, L. The Method Acting Exercises Handbook. Routledge London and New York, 310 p.
8. Dixon, S. Digital Performance: A history of new media in theater, dance, performance art and installation. The MIT Press, 2007. 809 p.
9. Келлер, М. Этот фантастический свет. Вид.: Prestel Publishing, 2006. 240 с.

Світлана ГУЛЯНА,

студентка II курсу факультету

сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доцент, заслужений діяч мистецтв України Володимир ГРЕК

ДОСЛІДЖЕННЯ СВОГО УНІКАЛЬНОГО «Я» НА ЗАНЯТТЯХ З ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ

Бути унікальним в русі, який ти відтворюєш, відчувати та досліджувати кожен частинку свого тіла, усвідомлення важливості музичного матеріалу, який формує умови для створення руху та появи потоку нових виражальних засобів у танці, з кожним дотиком все більше відчувати паркет під ногами, занурюватись у своєрідну медитацію, як для тіла так і для мозку виконавця – саме так можна описати внутрішні відчуття про танцювальну імпровізацію. Цей процес є цікавим, змістовним та глибоким і надає можливість досліджувати себе і своє унікальне «Я». Як дослідити можливість свого тіла через імпровізацію? «Не думати, а дати своєму тілу повну свободу танцювати» саме так висловлює свою думку про імпровізацію, танцівник та хореограф, Уільям Форсайт [3, с. 272]. Дійсно, свобода руху у потоці і є можливістю виразити свої відчуття. Одне з найважливіших завдань в імпровізації – унікальність вираження свого «Я» через рух та внутрішній стан виконавця. Саме через нього танцівник відкриває глядачу свої почуття та дає можливість розповісти про свій світ за допомогою пластичних характеристик, які характерні тільки йому.

Тлумачень щодо терміну «імпровізація» є в достатку, але варто зупинитися на трактуванні, яке розкриває це поняття. Імпровізація (лат. *improvisus* – непередбачений, несподіваний) – «...своєрідний тип художньої творчості... коли мистецький твір створюється безпосередньо під час його першого виконання [1, с. 141].

Говорити тілом – це не про використання руху, який береться з набутого багажу знань, а про своєрідний ряд асоціацій та контексту, який танцівник вимальовує собі створюючи унікальну пластику тіла. Такий метод надає можливість розкривати унікальність, індивідуальність кожного танцівника. Думки та розуміння певних понять завжди будуть відрізнятися один від одного, так само, як і люди. Індивідуальність не є набутим поняттям в соціумі тому що з перших днів життя кожен з нас, проявляє себе по-різному. Під час практичної роботи з дисципліни «Танцювальна та контактна імпровізація» кожен здобувач освіти відрізнявся один від одного, як виконанням імпровізації так і сприйняттям задачі, яка поставлена перед ним. Як приклад, одне із завдань було показати пташку. Спостерігаючи за робочим процесом зі сторони визначалось, що кожен з виконавців створив собі певні обставити і кожен з варіантів був цікавим, індивідуальним та неповторним.

«Підґрунтям для створення імпровізаційного танцю стає техніка релаксації, вміння усвідомлювати своє тіло, відчувати внутрішні сигнали, імпульси рухів, партнера, простір/час» [2, с. 465]. Саме момент релаксації і звільнення від психоемоційного і фізичного зажимів відкриває можливість пошуку та дослідження власного тіла у всіх його проявах.

На основі практичної роботи можна виділити декілька важливих деталей щодо дослідження можливостей свого тіла:

- розслаблення в моменті руху та усвідомлення власного тіла, що надає можливість нашому мозку повністю віддатися «наказу» тіла та створює умови рухатись за течією, відчуваючи особливості внутрішніх сигналів;
- важливість концентрації уваги під час виконання певного завдання на диханні, реакціях тіла, що у ході імпровізації формує нову індивідуальну пластичну форму.

Дослідження свого тіла є безкінечним процесом протягом якого йде розвиток та розуміння себе, як особистості в процесі створення свого унікального та неповторного руху. Ключів для відкриття нового відчуття в середині себе є безліч. У ході практичної роботи з інструментарієм в

танцювальній імпрровізації важливо відчувати моменти виходу із зони комфорту. Саме в цей момент тіло починає реагувати на течію свого руху зовсім іншим шляхом, незвичним, та іноді навіть незручним для нього. Спостереження за розвитком уже набутих можливостей, які переростають в нову і нестандартну форму сприйняття танцю – є ключовим у вдосконаленні себе, як виконавця.

Поліцентричний принцип роботи – це включення у руховий процес декількох провідних голосів тіла. Якщо перед танцівником поставлена задача, використання певних провідних голосів, тоді важливим є контролювання танцівником тіла і впорядковування своєї імпрровізації за визначеними обставинами. Одним з важливих аспектів при дослідженні свого тіла є робота з простором та диханням. Амплітудність та концентрація уваги на процесі дихання додає динамічності, яскравості та надає можливість використовувати різні вертикальні рівні, розміщення та переміщення у просторі не використовуючи один ракурс та статичність.

Найбільша складність у танцювальній імпрровізації є в поєднанні виразності та спонтанності. Коли танцівник імпрровізує, він повинен одночасно концентруватися на внутрішніх відчуттях, виражати почуття через свої рухи та реагувати на музику. Ця тривимірність вимагає від танцівника мобільності у реагуванні та спроможності швидко адаптуватись до змінних умов. Однак, саме ця складність робить танцювальну імпрровізацію настільки захоплюючою, що кожен виступ стає унікальним втіленням танцювального таланту та творчого потенціалу танцівника на основі процесу дослідження через пошук.

Цікавою формою роботи є контактна взаємодія у імпрровізації. Процес дослідження свого «Я» у взаємодії з іншою людиною відкриває безліч можливостей для танцівника. У ході такої взаємодії ми досліджуємо себе на основі реагування, присутності і слідуванню за партнером, що теж створює умови для усвідомлення важливості імпрровізації і створення унікального та неповторного «тут» і «зараз».

Дослідження творчості танцівників, яке було проведено у Австралійському театрі танцю і описане Дж. Лічем та К. Дж. Стівенсом, з

метою вивчення танцювальної імпровізації як індивідуальної та групової творчої діяльності означило, що імпровізаційний танець народжується тут і зараз, практично з нічого. Артистам було поставлено завдання імпровізувати сольо та у взаємодії з різною кількістю танцівників. У результатах вказувалося, що одному легше переходити від однієї ідеї до іншої, але задоволення від такої діяльності було значно меншим, ніж, від роботи в парі. Танцівники повідомляли, що у дуеті було «більше енергії для відновлення, було цікавіше імпровізувати у взаємодії з іншою людиною. Є більше варіантів для утворення зв'язків у просторі» [4].

Аналізуючи різні погляди на імпровізацію можна зробити висновок, що танцювальна імпровізація є досить абстрактним поняттям та сприймається для кожного по-різному. Можливість пошуку себе, як індивідуальності у русі вимагає багато часу, але одночасно з цим відкриває багато унікальних можливостей для дослідження нашого тіла. Цей процес потребує аналізу на основі дослідження власного тіла, його реакцій, функціональних та ресурсних можливостей. Важливість зрілості та сприйняття у імпровізації виходячи за рамки звичайного є важливим компонентом у ході формування свого унікального «Я» на заняттях з танцювальної імпровізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безклубенко, С. Д. Мистецтво: терміни та поняття : енциклопед. вид.: у 2-х т.: Т. 1 (А-Л). Київ: Ін-т культурології АМУ, 2008. 240 с.
2. Грек, В. А. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 466.
3. Чепалов, О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харків: ХДАК, 2007. 344 с.
4. Leach, J. & Stevens Catherine, J. Relational creativity and improvisation in contemporary dance. Interdisciplinary Science Reviews. URL: <https://shs.hal.science/halshs-02443615/document> (дата звернення: 19.03.2024).

Олена ЖОРНОВА,

*професор кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін
факультету мистецтва співу та джазу*

Київської муніципальної академії музики імені Р. Глієра,

доктор педагогічних наук, професор

Ольга ЖОРНОВА,

*професор кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін
факультету мистецтва співу та джазу*

Київської муніципальної академії музики імені Р. Глієра,

доктор педагогічних наук, професор

МУЗИЧНІ ЗАКЛАДИ ВИЩОЇ ОСВІТИ НА ВІТЧИЗНЯНОМУ ПРОСТОРІ ВИЩОЇ ОСВІТИ: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ ПРО ЕМПІРИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНСТИТУЦІЙНОГО ЛІДЕРСТВА І КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ

Оптимізація мережі закладів вищої освіти (далі – ЗВО), яка наразі є пріоритетом реформування вітчизняної вищої освіти, покликана зміцнити їхню інституційну конкурентоспроможність. Варто зазначити, що її перебіг часто супроводжується оцінними зауваженнями щодо ефективної діяльності керівництва ЗВО, досягнень науково-педагогічного колективу, конкурентоспроможності випускників тощо [1-3]. Вплив таких зауважень на перебіг процесу оптимізації не є вирішальним, проте вони все одно позначаються на сприйманні якості вітчизняної вищої освіти в цілому та освітніх послуг окремих ЗВО.

Оскільки вступна кампанія 2024 починає набирати обертів, то цілком слушно розпочати фахове обговорення місць окремих ЗВО на просторі вищої освіти України. Дана розвідка присвячена вивченню діяльності музичних ЗВО.

Основне дослідницьке питання: Яке місце музичних ЗВО на просторі вищої освіти України?, – пов'язане з проблемою забезпечення освітніми

зкладами спрямованого руху в напрямі зміцнення свого інституційного лідерства та конкурентоспроможності.

Задля досягнення максимально можливої неупередженості у пошуках відповіді на поставлене питання, застосовано триангуляцію, яка, в нашому дослідженні, передбачає об'єднання трьох джерел емпіричної інформації. Такі джерела представляють задокументовані думки, по-перше, держави, по-друге, суспільства і, по-третє, фахової спільноти на кожен музичний ЗВО та на їх сукупність як умовну спільність, утворену на засадах специфіки підготовки здобувачів вищої музичної освіти у вузькопрофільних закладах освіти. Співставляючи ці думки між собою, ми намагаємось знайти підстави для визначення спільних та відмінних характеристик функціонування музичних ЗВО, окреслити їхнє місце серед інших (тобто, не-музичних) ЗВО, а також уточнити:

- якою мірою думки держави, суспільства і фахової спільноти узгоджені між собою? чи існують зв'язки між цими думками?

- яких змін зазнають ці думки? яка сила впливу таких змін?

Отже, емпіричну базу дослідження становлять дані:

- консолідованого рейтингу за 2014-2023 роки, який щорічно складається Інформаційним освітнім ресурсом «Освіта.іа» [4];

- переліки суб'єктів господарювання за ступенями ризику від провадження господарської діяльності у сфері вищої освіти за 2019-2023 роки, які щорічно оприлюднюються у жовтні на офіційному веб-сайті ДСЯО у рубриці «Новини» [5];

- авторського опитувальника «Музичні заклади вищої освіти в Україні».

Усвідомлюючи, що обрані для аналізу в рамках цього дослідження джерела інформації за своєю природою і структурою лише частково увиразнюють і сам процес забезпечення якості вищої освіти, і його результат, тим не менш, вважаємо, що на етапі пілотного вивчення місця музичних ЗВО на теренах вищої освіти України аналіз емпіричних даних нашої розвідки

утворює цілком доказове підґрунтя для подальшої інтерпретації якості вищої освіти та підготовки конкурентоспроможних фахівців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Модернізація мережі ЗВО. Що це і для чого, які передумови та переваги для студентів і викладачів? URL: https://www.facebook.com/100032396007019/posts/1047276086362248/?pairv=0&eav=AfbGcB91PEsVTA8gqCnQiTeY9h_huZgSg62-DNeFdMMmGKCNxU0_IhHxDaYvf7JRlAc&_rdr (дата звернення: 01.04.2024).
2. Лісовий розповів, як триває процес об'єднання вишів в Україні. URL: https://24tv.ua/education/obyednannya-vishiv-ukrayini-oksen-lisoviy-rozповiv-yak-trivaye_n2524717 (дата звернення: 01.04.2024).
3. «Найбільша проблема – це амбіції ректорів» – Михайло Винницький про об'єднання університетів. URL: <https://suspilne.media/704274-najbilsa-problema-ce-ambicii-rektoriv-mihajlo-vinnickij-pro-obednanna-universitetiv/> (дата звернення: 01.04.2024).
4. Консолідований рейтинг вишів України 2023 року. URL: <https://osvita.ua/vnz/rating/51741/> (дата звернення: 01.04.2024).
5. Перелік закладів вищої освіти за ступенями ризику у 2023 році. URL: <https://sqe.gov.ua/perelik-zvo-stupeni-ryzyku-2023/> (дата звернення: 01.04.2024).

Світлана ЗАРЯ,

завідувач кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент

ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ В РЕКЛАМНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ТВОРІ

Аудіовізуальна телевізійна реклама на сьогодні найпопулярніша з усіх реклам. Телевізійна реклама, як основний вид сучасного аудіовізуального твору повинна виділятися від нескінченного потоку рекламних звернень та запам'ятовуватися глядачу, саме завдяки специфіки засобів виразності. Для цього використовують спеціально підібрану музику, особливий звук, шуми, зображення, світло та дизайн рекламного звернення.

Над створенням виготовлення аудіовізуальних творів працює велика команда. Це й художній та музичний редактор, сценарист, режисер, декоратор, диктори, співаки, актори, дизайнери та інші. Роль візуальних та музичних засобів в досягненні успіху величезна, але все залежить від вартості рекламного аудіовізуального повідомлення. Оскільки аудіовізуальний твір – це синтез аудіо та відеоряду, то виділяють такі загальні засоби виразності: візуальні – екран, кадр, зображення, рух, світло та колір; акустичні звукові – музичні, вербальні (текстові, мовленнєві, темброві) та шумові; аудіовізуальний монтаж – «оркестровий контрапункт зорових і звукових образів» та формотворчі – структура композиції.

Композиційну цілісність телевізійним рекламним аудіовізуальним міні-творам надає саме їх звукова партитура, яка складається з трьох основних компонентів: музика (внутрішньокадрова та закадрова), мова (внутрішньокадрова «синхрон» та закадрова), шуми (синхронний шум паралельний мові, так званий, «інтершум» та закадровий).

Види монтажу у рекламних аудіовізуальних творах: лінійний та нелінійний, внутрішньокадровий та міжкадровий, вертикальний, оповідний,

асоціативно-образний, паралельний, динамічний (використання контрастів), поліфонічний. Однак всі дослідники наголошують на необхідності пошуку нової якості звукового та зорового сполучення в екранних мистецтвах і пропонують нові його види, такі як адитивний (складальний), субтрактивний (залишковий), інтеграційний (асиміляційний), антимонтажний. Особливу увагу приділено кліповому монтажу, який має «катектичну» (від грецьк. «катексіс» – зарядка енергією) дію – «накачують людину інформацією, образами, емоціями»; створює ланцюг «миттєвих образів» який, відразу «схоплюється», «сканується» органами чуття, апелює до підсвідомого.

Рекламні ролики поділяються за видами: соціальна реклама з національно-патріотичною символікою, соціально-побутова (у тому числі сімейні, побутові, дитячі сюжети) та комерційна музично-іміджева реклама. В телевізійній рекламі багато звучить відомої музики (світові хіти, джазові стандарти, академічна музика), народні пісні, популярна та авторська музика. Як наприклад: Й. Штраус – «На прекрасному блакитному Дунаї», Ж. Бізе – «Кармен»; Симфонії № 40. В. Моцарта; «Summertime» Дж.Гершвін: пісні українських поп-зірок: С. Вакарчук «Я їду додому», популярні світові «хіти»: «Don't Leave Me» Regina Spektor, «Venus» гурт «Shoking Blue»; спеціально створені для рекламних роликів авторські музичні твори: «Nescafe», «Coca-sola», український переклад традиційних мелодій-брендів у виконання українських співаків.

Дослідники аудіовізуальних творів також підкреслюють важливість шумових засобів з їх особливими функціями. Шуми виконують інформативні та ілюстративні функції. Всі шумові ефекти невід'ємно посилюють стилізацію аудіовізуального рекламного твору та додають більшої виразності.

Ще одним важливим засобом виразності є зображення, яскрава картинка, відзнята на кіноплівку, або з поєднанням мальованих чи комп'ютерних ефектів. Серед візуальних засобів значну цікавість викликає використання ілюстрації шрифтів написання рекламних слоганів. Слоган в телевізійній рекламі пишеться в кінці рекламного звернення. Головним завданням вибору та

написанню шрифтів, його кольору є зосередження уваги споживача. Шрифти зазвичай вибирають художники.

Ще одним важливим засобом виразності є монтаж. Монтаж – це взаємодія звуку і зображення. К. Станіславська стверджує, що для кліпового монтажу характерні «швидкість (кадри тривають секунди чи долі секунди), ритмічність (задане співвідношення з ритмом музики, що звучить) і різкість (жодні правила класичного монтажу, що забезпечують глядачу єдність простору і часу, тут не виконуються» [3, с. 227].

Візуальні монтажні засоби рекламних аудіовізуальних роликів здійснено на підставі монтажу миттєвих образів – статичних зображень та рухомих об'єктів та кліпового монтажу кадрів та відеофрагментів. Аудіовізуальний монтаж роликів здійснюється на основі музично-звукової композиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Заря, С. В. Мистецько-видовищна телевізійна реклама в національно-культурному просторі України початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мистец: 26.00.01. Київ, 2018. 242 с.
2. Рязанцев, Л. В. Звукорежисура: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2009. 144 с.
3. Станіславська, К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 320 с.
4. Фількевич, Г. М. Музика в драматичному театрі. Київ: КДІТМ, 2004. 72 с.

Nataliia ZEMLIANSKA,
Associate Professor of the Department of Humanities
at the Faculty of Music
of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
PhD in Public Administration

THE AESTHETICS OF PROFANITY IN PERFORMANCE ARTS: BALANCING ETHICAL AND PRACTICAL CONSIDERATIONS

It doesn't come as a surprise that taboo language, though taboo, is being widely applied in various forms of modern art, including theatre, musicals, and a plethora of other performances. Although there's a consensus in our society that swearing is an indispensable aspect of human language and plays a critical role in expressing feelings and even making dialogues sound more expressive and flavoured, there's still hot debate over the widespread use of no-no vocabulary in the entertainment industry and cultural domain.

To illustrate the relevance and importance of the topic discussed, let me showcase some statistics that speak volumes. Recent research carried out by the Motion Picture Association of America (MPAA) has detected that the instances of on-screen obscene language have skyrocketed, which clearly demonstrates a drastic shift in cultural norms previously considered unshakable. Having analysed over 60,000 movies and TV shows up to 2023, it reveals a steady upward trend in the use of strong language, with a pronounced peak in 2022-2023. To be more specific, the use of the «f-word» in TV shows in 2022 soared to 17,801 instances from 13,261 in 2021. The use of this notorious word has shown an unprecedented surge too jumping to 12,682 instances from 8,842. These shocking figures imply that the audience has become less sensitive to any form of obscene language and the entertainment industry's actively exploiting this trend by injecting bigger and bigger doses of curses into the content because the end user finds this rough and unfiltered or unmoderated content truly appealing [3].

Not only movies, it's reasonable to discuss a nuanced role of profanity in theatre. In this regard the logical question is «What does a playwright achieve by inserting

cursing in the narrative? » Benjamin Bergen, a cognitive scientist, explains the choice of widespread use of profanity through the prism of its potent psychological impact on the audience. In particular, he vividly describes the physical reaction when they hear someone's cursing, especially in such specific setting as theatre where any form of profanity is not anticipated. The heart start beating faster, eye pupils dilate, a person starts sweating, and all these induces the effect that is much stronger than any powerful positive or negative words [1].

Stephen Adly Guirgis, a playwright whose one-of-a-kind style is well known in theatre circles, especially for his masterful use of swear words, claims that this way he can achieve realism in portraying his characters the language his characters operate on the stage is only their reflection [2]. This sounds pretty logical and naturally, there are many proponents of such an approach stating that the main purpose of employing obscenities is to make the dialogues more intense, spice them up rather than shock the audience.

The fact that professionals involved in modern theatrical production overly rely on profanity to engage the audience, raises concerns about its aesthetic value and overall impact on audiences. If cursing takes the audience by storm and captivates it to a level that exceeds all expectations, maybe it makes sense to employ this exclusive technique more sensibly. The random shooting of f-words to the audience won't achieve its primary aim, therefore it's become critical for actors to learn the art of swearing in a refined and sophisticated way to impress theatre-goers. In this regard, the exploration of this interesting, yet sensitive issue is extended into the educational domain, in particular concerning whether the teaching of swear words should be incorporated into the curriculum of English as a Second Language (ESL) courses tailored for actors.

As any other controversial question, this one boasts myriads of arguments supporting the idea of including swear words in ESL curricula for actors and thousands of arguments against it. On the one hand, actors are supposed to be convincing in portrayal of a wide variety of characters from different backgrounds. Moreover, they should be equally skilful at showing the full spectrum of emotional states, otherwise,

they risk to listen to the well-known phrase «I don't believe you» every time they come in the spotlight. To achieve the desired aim of revealing the characters as realistically as possible, it's necessary to be able to utilize the entire palette the language offers. Given the prevalence of swear words in numerous scripts, a complete understanding and appropriate use of such language can significantly add to the authenticity of performances. This involves not only skilfully juggling with swear words but also understanding the cultural contexts, and emotional weights these words carry. If we look at this issue from this particular angle, the addition of profanity in an actor's vocabulary toolkit can be seen as an essential component of their artistic development.

On the other hand, there are concerns about the moral implications of promoting swear words in a formal education setting, alongside the risk of encouraging their misuse, abuse, or overuse among actors unfamiliar with the cultural and linguistic subtleties of their second language.

The debate is currently revolving around finding a balance between the ethical component of taboo vocabulary and its acceptance in the educational environment and equipping actors with the tools needed for authentic expression and maintaining emotional integrity on the stage. It requires a nuanced approach in ESL curriculum development for actors, where the teaching of swear words if included, is approached with careful consideration. It goes without saying that this shouldn't entail learning the specific words, but focusing on their historical contexts, etymology, acceptability and impact across different cultures, and most importantly, guidance on their appropriate use in a professional setting. It's important to prepare actors to skilfully navigate the complexities of language use in performance art and do it responsibly with a certain degree of sensitivity and such an educational approach is called to prioritize linguistic competence alongside ethical considerations.

To sum up, the incorporation of swear words into the ESL curriculum for actors represents a contentious yet potentially invaluable addition to their education. By fostering a deeper understanding of the multifaceted nature of language, including its controversial elements, teachers can prepare actors for the demands of modern theatre and film. However, this endeavour must be undertaken with a clear emphasis on ethical

language use, cultural and language awareness, and the preservation of the expressive power of profanity, ensuring that actors can wield this aspect of language effectively and responsibly in their craft.

REFERENCES

1. Bergen, Benjamin K. What the F: What Swearing Reveals About Our Language, Our Brains, and Ourselves. New York: Basic Books, 2016. pp. 26-29.
2. Guirgis, Stephen Adly. The Motherf**ker with the Hat. Bloomsbury Publishing PLC, 2015. pp. 34-35.
3. Bousfield, D. Beginnings, middles and ends: A biopsy of the dynamics of impolite exchanges. Journal of Pragmatics, 39, 2185-2216, 2007, pp. 55-57.

Ольга ЗОСІМ,

професор кафедри музичного мистецтва

Навчально-наукового інституту

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

Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського,

доктор мистецтвознавства, професор

ЕСТРАДОЗНАВЧІ ДИСКУРСИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКОЛОГІЇ

Сьогодні спостерігається бурхливий розвиток українського музичного естрадознавства: нині усе більше науковців звертаються до вивчення української та зарубіжної естрадної музики різних напрямів – джазу, року, поп-музики, а також інших її різновидів, серед яких електронна музика, соул, фанк тощо. Проте варто згадати, що потужний сплеск інтересу до естрадознавчого напрямку припадає на 2010–2020-і роки, коли з'являється багато робіт, присвячених естрадній музиці. У 1990–2000-і роки її вивчення було скоріше винятком, ніж правилом. Коротко окреслимо основні етапи українського естрадознавства, виділивши найбільш значимі наукові роботи. Наголосимо, що

запропонована нижче періодизація, де кожен період триває десять років, окрім першого, який є трохи довшим, є певною мірою умовною.

У перший період українського естрадознавства (1991-2004) до естрадної (масової, популярної, молодіжної) передусім зверталися науковці, що досліджували її вплив на молоде покоління, а тому переважна кількість робіт репрезентували напрям музичної педагогіки. Серед найбільш значимих праць цього періоду, що були першими у своїй сфері – дисертаційні дослідження О. Різника [9] та О. Олендарьова [8], які присвячені відповідно авторській пісні та українському джазу. Знаменно, що на сьогодні робота О. Різника є єдиною дисертацією, що вивчає цей шар естрадної музики, і в подальшому науковці значною мірою спираються на його напрацювання, хоча й розширюють дослідницьке поле, уточнюють категоріальний апарат та використовують нові підходи. Щодо української джазології, то вона, яскраво розпочавшись як власне музикознавчий напрям, розвивається значною мірою в історико-культурному, ніж музикознавчому полі. І лише наприкінці першого періоду з'являються роботи, присвячені українському року. Поп-музика (естрадна музика, естрадна пісня) потрапляє до наукового дискурсу вже пізніше, якщо говорити не про окремі розвідки, а великі за обсягом дослідження.

Другий період (2005-2014) відзначений розширенням сфери українського естрадознавства. З'являються роботи, присвячені рок-музиці, однак, за винятком книги О. Євтушенка [1], яка не є науковим дослідженням, у центрі їх уваги – зарубіжна рок-музика. У цей період поступово стає трендовим вивчення української популярної музики та пісенної естради, і серед робіт виділимо вже класичні дисертації М. Мозгового [6], В. Тормахової [11] та О. Шевченко [13]. Не можемо оминати увагою дослідження українського мюзиклу (С. Манько [5]) та рок-опери (А. Комлікова [3]), які з'являються на межі достатньо умовно виділених нами другого та третього періодів.

Вивченням неакадемічної музики займаються передусім представники київської та харківської наукових шкіл, що репрезентують різні інституції, серед цих робіт є праці як музикологічного, так і історико-культурного

спрямування. Окрім цих двох центрів, естрадознавчий напрям представлений в Івано-Франківську. Завдяки цьому осередку до наукового поля потрапляє естрадна музика Галичини, що уперше була системно представлена в роботі О. Колубаєва [2].

Новий етап українського естрадознавства розпочинається у 2015 році і триває понині. У цей час різко збільшується кількість естрадознавчих праць та розширюється їх тематика. Серед них значна кількість робіт, які формують наукову наративну історію української естради та осмислюють творчість провідних українських майстрів, що працювали у напрямі поп-музики. Уперше з'являються роботи, присвячені вивченню української рок-музики, електронній музиці, класичному кросоверу, world music. Дещо меншою кількістю праць представлена сучасна джазологія. Особливо хотілося б виділити дисертації Т. Самаї [10], яка наголосила на значимості естрадознавства як напрямку сучасної науки та актуальності терміну «естрада», оскільки більшість дослідників віддають перевагу дефініціям «масова музика», «популярна музика» тощо, С. Лазарева [4], що здійснив перше дослідження електронної музики, створивши підґрунтя подальших робіт у цій царині, І. Федорової [12] та С. Муравіцької [7], які дослідили відповідно явища world music та класичного кросовера.

Отже, на сьогодні українське естрадознавство має вагомі здобутки, і маємо надію, що четвертий етап дозволить зробити якісний ривок у вивченні музики неакадемічної традиції, де важливе місце посідає музична естрада.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Євтушенко, О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ: Автограф, 2004. 221 с.
2. Колубаєв, О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Івано-Франківськ, 2014. 258 с.
3. Комлікова, А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 183 с.

4. Лазарев, С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина ХХ – початок ХХІ століть): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2018. 241 с.
5. Манько, С. Б. Мюзикл у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04. Харків, 2014. 222 с.
6. Мозговий, М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.
7. Муравіцька, С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера: дис. ... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2023. 193 с.
8. Олендарьов, В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1995. 22 с.
9. Різник, О. О. Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02. Київ, 1992. 14 с.
10. Самая, Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
11. Тормахова, В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 17 с.
12. Федорова, І. Ф. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2020. 235 с.
13. Шевченко, О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920-1990 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 170 с.

Олена ІЛАШ,

студентка III курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

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

РОЗМОВНІ ВИСТУПИ НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ЖАНРУ НА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРИ

Історія артистів розмовного жанру досить молода. Саме в Україні, вона розвивалась та набувала нових цікавих форм та інтерпретацій. Разом з тим більшість інформаційних джерел вказує російське походження розмовних жанрів на радянській сцені. Загалом, естрада почала розвиватись в радянські часи, але важливо зазначити, що провідні артисти даного жанру, які першими з'являлися на пострадянському просторі – українського походження. Історія дійсно взяла своє коріння з радянських часів, але рушійною силою були саме прогресуючі українці, які прагнули створювати нове.

Засновниками української, радянської естради вважають Юрія Тимошенка та Юхима Березіна – найпопулярніших коміків СРСР, або як їх звикли називали – Штепсель і Тарапунька. Вперше юні хлопці презентували свою сценку на університетському «капуснику», 1-го квітня 1939 року, і зірвали шквал оплесків, підкоривши серця усіх глядачів. Так виник талановитий дует, який проіснував на естраді СРСР більше 40 років. До речі, було б доцільно зауважити, що такі популярні російські комедійні дуети, як Рудаков і Нечаєв (1948 р.), Нікулін і Шуйдін (1950 р.), Вероніка Маврікіївна і Авдотья Нікітічна (1971 р.), Бандурін і Вашуков (1988 р.), Коркіна і Остроухов (1981 р.) почали виступати пізніше за Юрія та Юхима та стали їх послідовниками. Якось, коли Юрій відвідав Москву, завітав до свого земляка, режисера Олександра Довженка. Письменник натякнув Юрію, що в його місцевості є непримітна

річка з назвою Тарапунька, і ствердив, що кращого псевдоніма і не придумаєш [3]. Таким чином, коміки створили нових персонажів: гостромовного міліціонера Тарапуньку та педантичного електрика Штепселя. Як відомо розмовники борці за справедливість, і досить часто вони ж і страждають за сказану ними правду. Так і сталось з нашими юнаками під час одного з своїх виступів, гостроязичі хлопці, своїм жартом про «королеву полів» розлютили Хрущова. Після цього «фіаско» радянська влада присвоїла їм звання «очорнителі радянської дійсності» – естрадні сцени надовго закрились для артистів. Вони одні з найкращих представників жанру, адже артист – це не той хто має медаль, артист – це той кого публіка та історія запам'ятає навіки !

Паралельно із Штепселем і Тарапунькою на українській естраді активно розвивається творчість Андрія Сиви – популярного українського актора комедії. Він перший на естраді пострадянського простору хто почав читати гуморески, обрамляючи звичайний текст цікавими інтерпретаціями. Саме це і викликало в залу вибух сміху та оплесків – це і було найвищим визнанням для гумориста. Виступи Сиви збирали тисячі людей біля екранів телевізорів, вони відкладали всю роботу, аби тільки побачити та почути виступи геніального артиста. Цікаво те, що сам Андрій говорив про свій жанр, як «забіг на коротку гумористичну дистанцію» [2].

Свої особливості мала історія розвитку артистів розмовного жанру в часи Незалежності України. Коли цензура почала зникати зі сценічних просторів артисти відчували свободу дій, вони мали змогу вільно висловлюватись на сцені, почали з'являлись такі форми розмовного жанру, такі як пародія, почала активно задіюватись імпровізація. Один з яскравих представників цього часу є Андрій Данилко. Андрій багатогранна і дуже талановита людина – він виконавець, талановитий актор, автор пісень, шоумен, композитор, ведучий та режисер. І це далеко не все, що він неперевершено втілює у життя. Однак і досі Верка Сердючка є його найуспішнішим проектом. Свої перші мініатюри «Провідниця» і «Їдальня» Андрій представив у 1991 році навчаючись в Полтавському училищі. Загалом, у 90-х роках на пострадянському просторі

аналога Андрію на розмовній сцені не було. У цей період в Росії розвивається КВК, а естрада подібна до виступів Андрія Данилка була відсутня як така. Згодом, Данилко почав пародіювати відомих тогочасних артистів. А після успішних виступів перед глядачами постав образ майбутньої зірки Верки Сердючки. Берет, сорочка, спідниця, піджак і дві повітряні кульки – це все. І образ глядачі сприйняли на ура! Наступним успішним проектом Данилка стало СВ-шоу. Тут Андрій розкрився по-новому, з іншої сторони. Він був чудовим імпровізатором та майстром миттєвої реакції [1]. Але згодом Андрій залишив розмовну творчість. Він перейшов на сторону вокальної естради залишившись в звичному образі Верки Сердючки. Гумористичні номери перетворились у веселі пісні.

Подальша українська естрада, з поодинокими номерами почала зникати з екранів, натомість з'являлось досить багато нових шоу, які були візуально іншого формату. Одне з таких теле-шоу є «95 КВАРТАЛ». До слова, російський шоу-бізнес наслідував американські традиції типу комедії клуби, а от саме впровадження свого контенту у них не було. Команда створює шоу з піснями, масовими номерами, скетчами, мініатюрами з сімейного життя. Також вони почали вводити в свої номери форму пародії. Найяскравішими пародіями були – політики. Вони створюють політичні номери, де в яскравій формі висміюють верхівку влади. Вони були першим масштабним шоу яке почало гастролювати територією України та пострадянського простору.

Отже, вище зазначені представники жанру були фундаторами певних форм у розвитку розмовних жанрів української естради. А саме, Юрій Тимошенко та Юхим Березін започаткували дуетну комічну форму виступів. Вони створили канонічну форму розмовних пар, які пов'язані на контрастах (інтелектуальних, характерних, зовнішніх, статусних та ін.). Андрій Сова був першим хто почав читати гуморески на естрадних сценах пострадянського простору. Виступи цих представників започаткували манеру в якій і почали рухатись їхні послідовники. На прикладі Андрія Данилка розмовники почали комбінувати різні жанри, поєднувати у своїх виступах елементи вокалу, хореографії та

імпровізації. Артисти почали значною мірою доповнювати свій образ та робити його більш багатограним, таким чином, дивуючи глядача. Почали створюватись неординарні ходи, такі як імпровізація та руйнування четвертої стіни. «95 Квартал» є яскравими новаторами жанру пародія, адже вони створюють пародії на верхівку влади, що раніше було під суворою забороною. Вони перші хто створив в Україні шоу на основі розмовного жанру. Адже у їхніх виступах прослідковується вся багатогранність розмовників. У своїх шоу вони синтезують різні естрадні жанри, таким чином не зупиняючись тільки на одній формі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кафедра режисури естради і шоу. Андрій Данилко!: веб-сайт. URL: <https://rems.knukim.edu.ua/home/news/1694-andrii-danylko.html> (дата звернення: 13.02.2024).
2. Український інтерес. Андрій Сова – одеський гуморист зі світовою славою: веб-сайт. URL: <https://uain.press/blogs/1142375-1142375> (дата звернення: 19.03.2024).
3. УКРІНФОРМ. Юрій Тимошенко. 1. Коли естрада була українською економікою: веб-сайт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2712469-urij-timosenko-1-koli-estrada-bula-ukrainskou-ekonomikou.html> (дата звернення: 19.03.2024).

Лариса ІЩЕНКО,

викладач вищої категорії

кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін

коледжу хореографічного мистецтва

«Київська муніципальна академія танцю імені Серґа Лифаря»

**МУЗИЧНО-РИТМІЧНА РУХОВА КООРДИНАЦІЯ В РАМКАХ
ВИВЧЕННЯ ОСВІТНЬОГО КОМПОНЕНТУ «МАЙСТЕРНІСТЬ
АКТОРА» ДЛЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 024 «ХОРЕОГРАФІЯ»**

Акторська професія передбачає яскраве природне обдарування, певні психофізичні та фізичні данні, які набувають подальшого розвитку у процесі виховання артиста. Природня координація рухів чудово допомагає людині в її повсякденній діяльності, однак на сцені вона часто втрачається. Це трапляється тому, що природня здібність повинна проявлятися в умовах і обставинах штучно створених композитором, балетмейстером і актором. Одночасно потрібно враховувати незвичну для життя темпоритмічну різноманітність сценічних дій.

Неможливо навчити артиста всім навичкам необхідним в застосуванні його багаторічній практиці, але виховати в ньому готовність до володіння будь-якими навичками, розвинути творче мислення, уяву, здатність до імпровізації, швидкість орієнтування в просторі і часі, сценічних обставинах, які часто змінюються – необхідно. Актор має бути здатний досягнути «стану пасивної готовності реалізувати активну роль, стану, коли людина не «хоче цього робити», а скоріше «відмовляється від того, щоб цього не робити» [1]. Така досконалість акторської підготовки неможлива без виховання у майбутнього артиста здатності до чіткої, миттєвої рухової координації.

Координація в акторському мистецтві розглядається як здатність артиста координувати свої дії. Ступінь розвитку координації визначає рівень професіоналізму, адже без неї жодна мізансцена не може бути виконана.

Впродовж всього творчого життя при вирішенні сценічної задачі артисту необхідно вміти узгоджувати свої пластичні рухи з музикою, внутрішнім монологом, зовнішніми та внутрішніми пристосуваннями у відповідності зі стильовими особливостями музичного твору.

Актору у своїй творчій практиці доводиться стикатися з найрізноманітнішими формами координації. Виховання різноманітних координаційних навичок у процесі навчання сприяють формуванню та удосконаленню основних психофізичних якостей у акторів-хореографів, які визначають рівень професіоналізму. Практичне ознайомлення з різноманітними вправами з поступовим їх ускладненням сприяє розвитку винахідливості, здатності не розгубитися за непередбачуваних обставин, імпровізаційно обіграти будь яку несподівану ситуацію.

Особливу увагу під час виконання координаційних вправ необхідно звертати на м'язеве навантаження. В роботі над завданням повинна бути задіяна тільки та група м'язів, яка необхідна для його виконання. Всі інші м'язи мають бути максимально розслабленні. Коли ж міра м'язевого напруження порушується, в тілі виникає скутість, яка на ранніх етапах заважає виконанню поставленого завдання, а надалі може стати серйозною перешкодою на шляху створення художнього образу.

Комплекс властивостей, який формується на основі різноманітних координаційних вправ, запобігає виникненню перешкод на шляху успішного вільного існування у творчому сценічному житті. Цей комплекс включає в себе спритність, пластичність, рівновагу, точність, дорогоцінний навичок – чути, розуміти поставлену задачу, візуалізувати її, миттєво включати в роботу м'язеву групу, що забезпечує відтворення необхідного результату з демонстрацією внутрішніх та зовнішніх пристосувань відносно поставленої задачі.

Керована система психофізичних якостей, яка будується на основі координаційних рухів, допомагає у створенні миттєво точного відтворення незнайомих раніше сценічних задач, які швидко змінюються.

Сценічний образ народжується шляхом тривалого складного процесу і без певних здобутків у сфері розвитку психотехніки цей процес унеможлиблюється. Розвиток музично-ритмічних рухових координаційних здібностей є важливою сходинкою в процесі виховання психотехніки у студентів спеціальності 024 «Хореографія» і являється фундаментом успіху в професійній підготовці майбутніх артистів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Jerzy Grotowski. Towards a Poor Theatre. Edited by Eugenio Barba Preface by Peter Brook. First Routledge edition, New York, 2002. С. 17.
2. Дельсарт, Ф. Система виразності людини. Київ: Nascentes. 1998. 28 с.
3. Дідро, Д. Парадокс про актора. Київ: Мистецтво. 1966. 154 с.
4. Курбас, Л. Філософія театру. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи». 2001. 248 с.
5. Grotowski, J. Towards a Poor Theatre. Edited by Eugenio Barba Preface by Peter Brook. First Routledge edition. New York. 2002. 264 с.

Анна КАЛИНОВСЬКА,

*спеціаліст вищої категорії, викладач-методист,
голова циклової комісії естрадно-циркових дисциплін
комунального закладу «Дніпропетровський фаховий мистецько-художній
коледж культури» Дніпропетровської обласної ради*

СКЛАДОВІ ОСВІТНЬОЇ КОМПОНЕНТИ «УДОСКОНАЛЕННЯ ПРАКТИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК» ДЛЯ ОПП «ЦИРКОВІ ЖАНРИ»

Формування системи практичних вмінь, навичок; оволодіння вправами; розвиток здатності емоційного і свідомого ставлення до самостійного прийняття креативних рішень – це головне завдання освітньої компоненти «Удосконалення практично-виконавських навичок», що викладається в КЗ

«ДФМХКК» ДОР. Головним принципом є – індивідуалізація надання освітніх послуг кожному здобувачу освіти окремо. А для виховання індивідуальності необхідним є цілий комплекс засобів. Це – самостійна робота (для знаходження та відпрацювання свого особистого бачення стилю виконання трюків); спілкування, тренінги та майстер-класи з видатними артистами цирку; використання інноваційних технологій в доборі реквізиту, декорацій та виразних засобів.

Оволодіння основними виконавськими навичками різних жанрів циркового мистецтва та компонентів циклу професійно-практичної підготовки, які підтримують кваліфікацію здобувачів освіти після закінчення курсу навчання, є акцентуванням на підготовку висококваліфікованих, компетентних фахівців. Конкурентоздатних у своїй професійній діяльності із належним інтелектуальним потенціалом, а також досконалим володінням своїми професійними навичками.

На другому курсі закладаються основи володіння вибраним жанром і вміння застосовувати засоби безпеки виконання. В комплекс набуття умінь та навичок входять освітні компоненти «Спеціалізація за жанрами» та «Жонглювання», що допомагає розвитку природних даних здобувачів освіти та оволодінню теоретичними і методичними основами організації сценічної дії у практично-виконавській діяльності.

Закладені індивідуальні години навчання надають можливість розширити діапазон умінь здобувачів освіти через засвоєння нових елементів та трюків в будь-якому цирковому жанрі.

Трюк – є основною складовою циркового номеру. Маючи особисту базу стандартного виконання трюкових зв'язок здобувачі освіти набувають свій досвід оригінального, авторського виконання або синтезу декількох жанрів для створення ексклюзивної композиції. Що в подальшому допоможе розкрити особисті схильності виконавця та створити неповторний варіант циркового номеру.

На третьому курсі починається підготовка та відпрацювання ускладнених елементів обраного жанру, що включає опанування складних індивідуальних вправ з освітні компоненти «Спеціалізація за жанрами», «Акробатика» та «Еквілібристика», які розкривають можливості побудови цікавих, яскравих сценічних композицій з використанням елементів різних циркових жанрів. Підготовка виконавців до створення цікавого концертного номеру складається з ретельного підбору не тільки карколомних та складних силових трюків. Прості базові акробатичні вправи та елементи еквілібристики прикрасять будь-який жанр циркового мистецтва. А з відпрацюванням особистої манери виконання під час самостійної роботи та на заняттях з викладачем виконавські композиції набувають неперевершеного авторського вигляду. Саме під час таких експериментів здобувачі освіти мають можливість зробити ретельний аналіз своїх здібностей і затвердити особисту впевненість у правильності вибраного жанру, стилю, напрямку.

Подальше удосконалення професійної підготовки на четвертому курсі вимагає більш глибокої теоретичної та методичної підготовки, що сприяє набуттю знань, умінь та навичок підготовки до публічного виступу та вибору ефективних методів вміння втілювати свою думку в сценічну дію.

Застосування більшої кількості складових освітніх компонентів: «Спеціалізація за жанрами», «Майстерність актора», «Хореографія», «Сценографія та декорації в цирковій режисурі» забезпечують якісну підготовку концертного варіанту циркового номеру до презентації на Кваліфікаційному іспиті. Під час занять здобувачі освіти навчаються створювати художньо-сценічні образи; володіти методами відтворення суспільних явищ різними формами циркової режисури.

У створенні та відпрацювання якісного продукту беруть участь не тільки здобувачі освіти. Викладач-режисер, хореограф та викладач-спеціаліст циркових жанрів допомагають знайти виконавцю свій образ через нестандартний набір трюків, пластику, елементи хореографії та технології майстерності актора. А оригінальний реквізит та можливі декорації

допомагають створити яскравий, оригінальний сценічний цирковий номер. Це дуже складний та відповідальний період де важливим є готовність виконавця до ретельної, але дуже цікавої творчої роботи.

Всі складові освітньої компоненти «Удосконалення практично-виконавських навичок» забезпечують для здобувачів освіти конкретні освітні знання і кожен з них має важливе значення у розвитку для досягнення наступних результатів:

- використовувати теоретичні знання, фахову термінологію, особистий творчий потенціал для виконавсько-практичної діяльності;
- застосовувати базові професійні технічні прийоми, методики, підходи, елементи засобів виразності, сучасні інноваційні технології створення сценічного циркового номеру для побудови концертних номерів або інших творчих проєктів;
- володіти основними базовими навичками розробки сценарію/сюжету сценічного номеру будь-якого жанру циркового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Орел, Д. Акробатика: теорія та методика викладання для студентів циркових, сценічних жанрів та хореографії: навчальний посібник. Київ: КМАЕЦМ, 2022. 153 с.
2. Освітньо-професійна програма «Циркові жанри» фахової передвищої освіти. Дніпро: КЗ «ДФМХКК» ДОР, 2018. 15 с.
4. Рибаків, М. О. Київський цирк: люди, події, долі. 2-е вид., доп і випр. Київ: Атіка, 2006. 304 с.
5. Стандарт фахової передвищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 026 «Сценічне мистецтво». Київ: МКтаПУ, 2021. 14 с.
6. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: Матеріали XII Всеукраїнської науково-практичної конференції (13-14 квітня 2023 року) / редкол.: О. В. Яковлев, Г. Е. Овчаренко [та ін.]. Київ: КМАЕЦМ, 2023. 155 с.

7. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали XI наук.-практ. конф. (м. Київ, 15-16 квітня 2021 р.). Київ: КМАЕЦМ, 2021. 123 с.

Лариса КАЧКАН,

*викладач циклової комісії пантоміми, клоунади, ілюзії та маніпуляції
фахового коледжу КМАЕЦМ*

ОЗДОРОВЧІ ЕЛЕМЕНТИ У ФІЗИЧНИХ ВПРАВАХ ПАНТОМІМИ

Для актора вже базовий арсенал рухів стильової техніки пантоміми дає широке поле можливостей для демонстрації видовищних сценічних образів, а також має неабиякий оздоровчий ефект.

Засновник сучасної пантоміми французький актор, педагог, театральний діяч Етьєн Декру (1898-1991) створив оригінальну систему «Mime pur». «Pur» – «чистий», «mime» – «мім», гра без «домішок». Е. Декру був впевнений, що пантоміма є суттю основного способу акторської гри, тому свою акторську школу він назвав «mime pur» – «наслідування начисто».

«Mime corporel» – суглобово-м'язова гімнастика є частиною школи «Mime pur», в основі якої лежить розвиток природних та найбільш характерних для людини способів руху. Особлива увага була направлена на розвиток рухових можливостей хребта, звідси і назва – «Mime corporel».

Розвиток творчого мислення та уяви – одна з головних функцій сценічної майстерності пантоміми. Тренування міміки знімає внутрішні затиски та дозволяє виплеснути емоції як позитивні так і негативні. Часто пантоміму використовують як особливий вид творчої терапії. Пантоміма розвиває навички управління жестами, рухом та мімікою. Вона позитивно впливає на розвиток творчої уяви та розширення кругозору.

Вже на початку навчання актор засвоює набір вправ характерних саме для пантоміми з гарантованою пізнаваністю. На цьому етапі важливо сформува

правильну поставу для виконання базових фізичних вправ пантоміми – оптимальне положення корпусу, техніку дихання, манера рухів. Актор має усвідомити та запам'ятати все це на рівні звички.

Безпосередньо з вправ першими є переكاتи на стопах у різних комбінаціях. Від положення стопи формується гомілковостопні суглоби, положення малогомілкових та великогомілкових кісток. І це впливає на стан та структуру колінних суглобів, кульшових суглобів та хребет. Якщо хребет змінює свою анатомічну будову збільшує або зменшує кіфоз чи лордоз, то порушується амортизаційна функція і запускається процес різних захворювань хребта та внутрішніх органів. Тобто працюючи зі стопами ми безпосередньо впливаємо на все тіло. Ці вправи є коректними і безпечними та такими, що можна віднести до терапевтичних вправ.

При вивченні комплексу «малі вправи» велика увага приділяється кистям. Вправи «віяло», «метелик», «павучок» та багато інших впливають на розвиток та зміцнення пам'яті, покращують когнітивні та творчі здібності.

Вправи із блоку «Хвилі» дають різнобічне та повноцінне навантаження на весь організм та особливо на хребет. Ця техніка має позитивний вплив на міжхребцеві диски та суглоби хребта. «Хвиля» опрацьовує кожний суглоб та зв'язки хребта. Користь полягає у тому, що вправи виконуються з витягуванням міжхребцевих дисків і завдяки цьому не виникає їх компресії.

Вивчаючи вправи на розслаблення та напруження м'язів студенти навчаються керувати цими процесами. Скутість м'язів не тільки зменшує ріст людини, але і зміщує частини скелету відносно одна одної. В результаті одна сторона того чи іншого суглобу виявляється щільнішою, а з другої сторони з'являється люфт. Це негативно впливає на функцію суглобів та часто приводить до стирання суглобних хрящів. Вміння розслабляти м'язи позитивно впливає на загальне самопочуття людини.

Блок вправ на рівновагу дає можливість збалансувати фізичний, психологічний та емоційний стан.

Непорушність тіла у вправах «Статуя» тренує витривалість.

Можна перерахувати ще багато різних вправ і те як вони впливають на фізичний, емоційний та психологічний стан. Але навіть ці приклади розкривають користь та терапевтичну дію цих рухів.

Наше виховання повинно навчити здобувача освіти ефективно використовувати своє тіло та розум, щоб довгі роки займатися улюбленою справою без травм та хвороб.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ужвенко, Н. Я., Скрябіна, Н. С. Пантоміма у питаннях та відповідях: довідник. Київ: Золоті ворота, 2008. 160 с.
2. Шімечка, М. М. Фізичне виховання: Київ: Дух і літера, 2022. 220 с.
3. Динамічна анатомія: курс лекцій. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2022. 62 с.

Ангеліна КІРСЕНКО,

студентка I курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТРЮКІВ У ПОВІТРЯНІЙ ГІМНАСТИЦІ В НАВЧАННІ ЗДОБУВАЧІВ КИЇВСЬКОЇ МУНІЦИПАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

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

Повітряними номерами вважаються всі номери, які виконуються на тих чи інших снарядах та цілком розгортаються в повітрі, тобто над манежем, в якому виконавець з'являється тільки перед початком і після закінчення роботи.

У гімнастиці існує безліч різноманітних за структурою рухів, з них можуть складатися комплекси для вирішення багатьох оздоровчих та зміцнювальних задач. Крім того, кожна окрема вправа в залежності від методу її виконання може бути багатофункціональною. За допомогою одної вправи за рахунок зміни способу її виконання і дозування навантаження можна впливати на різні функції організму, розвивати здатності до того чи іншого виду навчальної, спортивної, професійної діяльності. Наприклад: біг можна використовувати з метою як розігріву м'язів, так й за для активного відпочинку. Основні можливості гімнастики:

- можливість ускладнювати вправи за рахунок зміни положень, з'єднання їх в зв'язки, включення в комбінації, виконання в умовах м'язового, розумового стомлення, емоційного збудження або пригнічення, на різних снарядах, в різних умовах зовнішнього середовища;

- можливість виконувати вправи під музичний супровід, підбирати вправи під характер музичного твору або навпаки – музичний твір під комбінацію вправ, індивідуальний стиль виконання на змаганнях;

- можливість суворої, проте гуманної регламентації педагогічного процесу, що дозволяє чітко організовувати заняття і активізувати діяльність.

Гімнастика у системі фізичного виховання є найдоступнішим для широких мас населення засобом і методом різнобічного фізичного, естетичного та морального виховання. Тому її викладають в дошкільних установах, в школах, в середніх і вищих спеціальних навчальних закладах. Тривалі заняття гімнастикою, як і будь-яким іншим напрямом діяльності, накладає на людину специфічний відбиток [3, р. 33-37].

Гімнасти відрізняються від інших категорій спортсменів різнобічною фізичною підготовкою. Особливо добре у них розвинені здатність керувати своїми рухами, гнучкість, м'язова сила, стрибучість, орієнтування в просторі,

цілеспрямованість, наполегливість у досягненні поставленої мети, самовладання, дисципліна, звичка продумувати техніку виконання вправ. Вони більш організовані, зовні зібрані і підтягнуті. Усе це допомагає їм у навчанні, трудовій діяльності.

Бланш – силовий елемент, який перекочував на ремені з кілець (принаймні, прийнято так вважати), має декілька варіацій: передній та задній. Також може виконуватися з розведеними ногами або ноги разом (більш складна форма, яка потребує застосування більшої силової підготовки). Якщо задній бланш орієнтований більше на застосування м'язів спини та преса, то в передньому основне навантаження йде на плечі, а вже потім на м'язи живота. Як передній, так і задній бланші можна робити або більш за гімнастичною методикою, або за «аматорською». В гімнастичній техніці елемент виконується більш силою, закритий або, так би мовити, «горбом». Проте нерідко циркові артисти роблять бланш через прогин у спині, що надає трюкові більш художній та естетичний характер.

Для того, щоб зробити бланш, потрібно повиснути на ременях догори ногами та максимально закріпивши тіло, опустити його в горизонтальне положення стосовно підлоги, намагаючись стримати себе в такому положенні якомога більше часу. Якщо дуже складно, то для перших спроб можна опускати тіло не повністю, а приблизно на 45 градусів. Опанувавши це можна переходити до повного горизонтального положення. Дуже важливо опускати тіло рівно, щоб м'язи з перших спроб запам'ятовували вірне положення [2, с. 121-126]. Теж саме стосується й суглобів рук – ліктів. Їх також потрібно намагатися тримати рівно, не згинаючи.

Горизонт – статичний елемент силової гімнастики, має велике поширення в ручному еквілібрі. Для його виконання потрібна дуже висока фізична підготовка. Проте я опишу техніку виконання безпосередньо для ременів, адже це має велику різницю між виконанням на підлозі і, тим паче, на кільцях [1, с. 17-19]. Нерідко виконавець може робити горизонт на ременях, проте щоб зробити його на підлозі – недостатньо сили. На мою особисту думку, це є

неправильний підхід. Треба спочатку навчитись робити вправу на підлозі, а вже потім переносити це на ремені. До того ж, на ременях елемент роботи значно легше, коли ти вже вмієш робити його на підлозі. Ваші м'язи вже підготовлені та й ви самі усвідомлюєте, що очікувати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Орел, Д. В. Особливості повітряної гімнастики. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали Х наук.-практ. конф. (08-09 квітня 2020 р.). Київ: КМАЕЦМ, 2020. С. 17-19.

2. Орел, Д. В. Циркові апарати та реквізит в контексті професійної підготовки студентів бакалаврату ОПП «Циркові жанри». Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (17-18 листопада). Бердянськ: БДПУ, 2022. С. 121-126.

3. Sharykov, D. Tricks and techniques on the circus apparatus Air Octagon: analysis and specifics, performance features. Modern theories and improvement of world methods. XXII International scientific and practical conference. Scientific collection (June 06-09, 2023), Helsinki, Finland. P. 33-37.

Наталія КОВАЛЕНКО,

старший викладач кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ

СИНЕРГІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ОСВІТНЬОЇ ТРАЄКТОРІЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ФАСИЛІТАЦІЇ: ШЛЯХ ДО ГАРМОНІЙНОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТА МИСТЕЦЬКОГО ЗАКЛАДУ

У сучасному педагогічному дискурсі відзначається зростаюча увага до індивідуального ставлення до навчання та всебічного творчого розвитку студента. Даний погляд підкреслює важливість врахування індивідуальних потреб, здібностей і особистих характеристик кожного студента в навчальному

процесі. Однак, реалізація ефективного індивідуального навчання вимагає комплексного залучення та використання спеціалізованих методик і стратегій.

На сьогодні ретельно проаналізовано систему поглядів й підходи до індивідуальної освітньої траєкторії та узагальнено зарубіжний досвід навчання у різних галузях освіти. Удосконалено ключові принципи розробки індивідуальної освітньої траєкторії та описано їхній взаємозв'язок з науковою діяльністю студентів. У цьому контексті концепція педагогічної фасилітації, що ґрунтується на принципах сприяння саморозвитку і активної участі студентів у навчальному процесі, виявляється важливим інструментом для досягнення індивідуальних навчальних цілей та стимулювання гармонійного особистісного розвитку кожного здобувача освітнього процесу.

Головна актуальність полягає в потребі індивідуалізації вищої освіти для відповідності сучасним вимогам. Адже процес передбачає вільний вибір студентами форм і темпу навчання, що сприяє розвитку в них важливих компетентностей, потрібних у сучасному суспільстві. Зазначимо, що за думкою Міністра освіти та науки України Оксена Лісового вищу освіту в Україні прагнуть наблизити до європейських стандартів [1].

Доречно приєднано до індивідуальної освітньої траєкторії педагогічну фасилітацію, тобто методологію, що спрямована на сприяння активної участі студентів у власному навчанні та розвитку, у якій основні принципи полягають у створенні сприятливого середовища для взаємодії, спільного пошуку рішень, відкритості до ідей кожного учасника та підтримки їхнього особистісного розвитку. У даному процесі викладач виступає як партнер, який допомагає групі студентів знаходити власні відповіді та розвивати критичне мислення. Особливий підхід активно застосовується в сучасній педагогіці для залучення студентів до навчального процесу та підвищення ефективності навчання. Результативна фасилітація вимагає пильної уваги до змісту презентованого матеріалу та високого рівня самоконтролю і прискіпливості до деталей взаємодії між учасниками [3].

Серед відомих педагогів, які активно застосовують методологію педагогічної фасилітації, можна відзначити Роджера Шварца (Roger Schwarz), Сюзанну Стронг (Suzanne Strong), Карла Роджерса (Carl Rogers), Джона Дьюї (John Dewey) та ін. Вони розробляли та впроваджували підходи до навчання, у якому акцентували на важливості активної участі студентів у власному навчанні, загалом сприяючи розвитку їхніх потенційних можливостей. Зазначимо, що Міжнародний інститут фасилітації (INIFAC) [5] був заснований у 2003 році для підтримки та просування програми сертифікації фасилітаторів за програмою Certified Master Facilitator [2, с. 10].

Професор Мічиганського університету Роджер Шварц (Roger Schwarz) відомий американський психолог, який був одним із піонерів у дослідженні процесів групової роботи та фасилітації, створив концепцію «досвіду майстерності», яка відіграє важливу роль у розвитку практичної комунікації. Однією з відомих цитат про фасилітацію є вислів Роджера Шварца: «Фасилітація полягає в тому, щоб зробити легким те, що здається неможливим» [4].

В Україні представники педагогічної фасилітації можуть бути як професійні практики, що застосовують ці методи у своїй роботі, так і експерти, які активно вивчають цей напрямок та розвивають його в контексті української освіти. Однією з відомих представниць педагогічної фасилітації в Україні є Олена Закусило, яка активно працює в галузі підвищення кваліфікації вчителів та розвитку методик фасилітації в українському освітньому середовищі. Даний напрям поступово набуває популярності та розвивається як напрямок професійної діяльності. Зокрема, деякі методи застосовуються в навчальних закладах, тренінгових центрах, в управлінні освітою та в різних громадських ініціативах.

Застосування в мистецьких закладах вищої освіти індивідуальної освітньої траєкторії студента можна спостерігати у різних формах освіти, наприклад, таких як дистанційне навчання та самостійне опанування конкретних дисциплін, що можуть включати вибір окремих курсів, проведення досліджень

або участь у проєктах. Важливою складовою цього процесу є самодисципліна, яка сприяє ефективному управлінню часом, своєчасному виконанню завдань та формуванню власного освітнього шляху.

У мистецькому навчанні тандем індивідуальної освітньої траєкторії студента та педагогічної фасилітації може бути застосовано для стимулювання творчості й активності студентів, сприяючи їхньому особистісному розвитку і музичному вдосконаленню. Наприклад, у теорії музики допомагає студентам краще розуміти і використовувати музичні концепції, стимулює їхній творчий потенціал та послуговує розвитку критичного мислення. Крім того, стає важливим інструментом для опанування нотного письма і нотного читання, що продукує їх бути більш незалежними у вивченні нових музичних творів та дозволяє їм швидше засвоювати новий матеріал. Студенти навчаються розпізнавати, інтерпретувати та виконувати музичні символи, що створює основу для їхнього музичного розвитку.

У цілому, сольфеджіо є важливою складовою музичної освіти, яка допомагає студентам розвивати музичні навички та розуміння музики. Сольфеджіо сприяє опануванню інтонаційних і ритмічних складових, кращому розумінню музичних структур й форм, що може бути корисним для подальшого музичного аналізу творів, які вони виконують. Застосування різноманітних практик в інструментальному (фортепіанному) навчанні, сприяє створенню стимулюючого, сприятного середовища для творчого розвитку студентів, яке дозволяє їм насолоджуватися музикою та досягати нових вершин у музичному мистецтві.

Розуміння музичних концепцій в музично-теоретичних дисциплінах допомагає студентам краще розуміти і аплікувати музичні принципи в їхній творчості та виконавстві.

Таким чином, дослідження взаємозв'язку між індивідуальною освітньою траєкторією та педагогічною фасилітацією в сучасній освіті підтверджує потенціал цього синергетичного підходу для гармонійного розвитку студента. Педагогічна фасилітація стимулює активну участь студента у власному

навчанні, сприяє розвитку його творчих здібностей та особистісному зростанню. В той же час, індивідуальна освітня траєкторія надає можливість студенту самостійно обирати шлях навчання, враховуючи його індивідуальні потреби та інтереси.

Застосування цієї синергії сприяє створенню сприятливого середовища для глибокого опанування знань у різних галузях мистецтва та творчого розвитку студента. Він стає активним учасником навчального процесу, відчуючи себе впевнено та зацікавлено в досягненні навчальних цілей. Цей підхід сприяє не лише збагаченню знань студента, але й його особистісному зростанню та готовності до подальших викликів у сучасному світі.

Отже, синергія індивідуальної освітньої траєкторії та педагогічної фасилітації визначає новий шлях у сучасній освіті, спрямований на гармонійний розвиток кожного студента, забезпечуючи йому не лише знання, але й навички самостійного мислення, творчого вираження та соціальної адаптації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лісовий анонсував зміни в системі вищої освіти: уряд передав Раді законопроект URL:www.radiosvoboda.org (дата звернення: 21.03.2024).
2. Сучасний вимір психології та педагогіки: Збірник тез наукових робіт учасників міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 22-23 травня 2020 року). Львів: ГО «Львівська педагогічна спільнота», 2020. 200 с.
3. 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/> (дата звернення: 15.03.2024).
4. Faculty Profile: Roger Schwarz. URL: <https://www.american.edu/spa/faculty/rms.cfm> (дата звернення: 23.03.2024).
5. INIFAC – International Institute for Facilitation | INIFAC, The International Institute for Facilitation. Inifac.org.

Дмитро КОНИК,

*аспірант Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.*

Науковий керівник: дійсний член (академік)

Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв
України, кандидат мистецтвознавства, професор Олексій БЕЗГІН

ЕЛЕМЕНТИ ЦИРКОВИХ ТА ЕСТРАДНИХ ЖАНРІВ У ТРЕНАЖНІЙ ПІДГОТОВЦІ ДРАМАТИЧНИХ АКТОРІВ

Сценічному мистецтву, такому як мистецтво актора драматичного театру, варто запозичувати у свій професійний тренінг елементи підготовки артистів цирку та естради. Мова йде не тільки про розширення діапазону професійних можливостей драматичного актора, але й про розвиток його базових і фундаментальних принципів професії таких як: сторітелінг, невербальна сценічна дія, мова тіла, ритміка, зовнішні виражальні засоби видовищного мистецтва, основи пантоміми та клоунади, фізичні навантаження у супроводі з емоційно-інтелектуальним сценічним навантаженням і т. д. Звертають на увагу по даній проблематиці дослідження наступних фахівців: Юдкіна-Ріпуна І. [4], Кузьменко Г. В., Сподонейко К. Ю. [1], Панько О. І. [2] та Сварника Б. В. [3].

Маючи так багато спільного з артистами цирку та естради, акторам драматичного театру варто впроваджувати все більше і більше компонентів тренінгу видовищних мистецтв у свій акторський тренаж. Таким чином з'являтимуться вправи на кшталт синхробофони, яка за останнє десятиліття стала чи не обов'язковим етапом навчання акторів першого курсу. Головним принципом першого року навчання драматичних акторів є наслідування: робота з уявними предметами, етюди «я – тварина», «я – предмет», етюди на пам'ять фізичних дій та емоційну пам'ять, автобіографічні етюди або етюди-спостереження з життя. До цих базових прав цілком природньо додалася синхробофонада як яскраво виражена частина курсу «наслідування за життям». Головним принципом наслідування є віднайдення суті предмету наслідування,

його внутрішній зміст, його внутрішню дію через зовнішню форму. Таким чином вправа пропонує таку модель роботи: від «зовнішнього» до «внутрішнього», а після детального розбору «внутрішнього» назад до «зовнішнього», але вже з новим розумінням, новим досвідом, наповненням та осмисленням. Суть допомагає глибше (в емоційно-інтелектуальному плані) та дієвіше (в сценічно-художньому плані) розкрити форму, але, щоб зрозуміти цю суть, спершу варто вловити форму. Такий взаємозв'язок унеможливорює пародію чи імітацію зовнішнього процесу.

Саме такий шлях ми пропонуємо акторам в роботі над наслідуванням артистів естради та співаків, музикантів інших жанрів. Головним критерієм вибору артиста для наслідування є не стільки його яскрава артистична форма, скільки масштаб його особистості. Адже, враховуючи вищеописаний процес, головною ціллю для наслідування є внутрішня жива форма з опорою на зовнішню. Таким чином, ми намагаємося вивільнити сценічну енергію в на-акторах, при цьому чітко та бездоганно виконуючи усі технічні виклики, що ставить перед нами та чи інша синхробуфонада.

Апелюючи до логічного виникнення та успішного впровадження в освітній процес акторів драматичного театру такої вправи, як синхробуфонада, ми можемо припустити подальший симбіоз професійних тренажів з тренажами артистів циркових жанрів. Мистецтво пантоміми та клоунади є чи не найнеобхіднішими інноваційними доповненнями до сучасного акторського тренажу. Клоунада як принцип гри та надреального існування, як принцип гіперболізації усіх базових людських емоційних проявів, як робота зі сценічним дослідженням зовнішнього світу, як вміння всьому дивуватися та бути тотально присутнім «тут і зараз», як шлях до створення свого особистого клоуна, як робота з образом, з гримом, з костюмом, реквізитом, як шлях вираження «внутрішнього» у «зовнішнє» робить цей вид сценічного мистецтва необхідним для дослідження в процесі навчання майбутніх драматичних акторів. Адже, основи існування будь-якого типу клоуна на цирковій сцені співпадають з основами існування будь-якої діючої особи на сцені драматичного театру.

Клоунада якнайкраще «оголює» внутрішній монолог ролі та змушує виконавця ролі перебувати весь час в активному внутрішньому процесі. Слід зауважити, що у Європі у професійних театральних навчальних закладах вже давно впроваджуються адаптовані тренінги з клоунади для драматичних артистів.

Пантоміма є для драматичного актора не стільки фізичною вправою скільки вправою на формування чіткої та серйозної професійної філософії, яка привчає митця до контролю своїх виражальних засобів та оперування ними для якнайкращого та найточнішого візуального зчитування глядачем усіх сенсів та нюансів сценічної дії. Пантоміма є культурою драматичного артиста. Ми вбачаємо величезну користь у впровадженні тренінгу мистецтва пантоміми у освітній процес драматичних акторів.

На базі вищезазначених потреб драматичних акторів та адаптованого для них тренінгу з акторської майстерності, ми спробували впровадити авторський акторський тренінг при роботі над твором В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» зі студентами другого акторського курсу. Узявши дев'ятий розділ даного дитячого роману ми здійснили його аудіозапис у форматі аудіокниги з подальшим додаванням різних звукових спецефектів та музичних вставок. У ролі диктора виступив Народний артист України, лауреат Шевченківської премії Б. Бенюк. Студентам-акторам було роздано ролі та дано завдання: на базі своєї ролі створити образ свого клоуна (з гримом, особливостями поведінки та характеру, з костюмом та реквізитом), а також вивчити текст прямої мови свого сценічного героя. Подальша робота над даною сценою велася з урахуванням основних принципів пантоміми, клоунади та синхробуфонади. Без жодного вербально здійсненого слова, актори (під звуковий супровід аудіозапису прозового тексту) мусили здійснити акт сторітелінгу використовуючи: увесь спектр виражальних засобів свого тіла та міміки, відчуття темпо-ритму, роботу з образом, роботу з уявними та реальними предметами, гіперболізовану сценічну взаємодію, роботу з гримом і сценічною маскою, сконцентровану увагу на деталях з утриманням відчуття цілого.

Подібні експерименти якісно впливають на навчання майбутніх драматичних акторів. Симбіоз естрадних та циркових видів мистецтв з акторським мистецтвом дає професійне взаємозбагачення, яке може призвести до подальших наукових досліджень та впровадження інноваційних практичних тренінгів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кузьменко, Г. В., Сподонейко, К. Ю. Феномен пантоміми та проблема перевтілення актора-міма у сценічний образ. *Арт-платФОРМА*. 2023. Вип. 1. С. 303-343.
2. Панько, О. І. Гумор та гротеск у літературі для дітей як складові опису рецепції читача-дитини (на матеріалі казок Р. Дала «Сім'я Дурків» та «Чудодійні ліки Джорджа»). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки*. 2017. Вип. 13. С. 218-225.
3. Сварник, Б. В. Український театр пантоміми крізь призму синергетичної парадигми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 100-104.
4. Юдкін-Ріпун, І. Гумор і гротеск в українській культурі. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. № 2. С. 7-19.

Kateryna KRASOVSKA,

3rd Year Student

of the Faculty of Performing Arts

of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts.

Supervisor: Head of the Department of Directing and Acting

the Faculty of Performing Arts

of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

PhD in Art Studies, Associate Professor Olga BUCHMA-BERNATSKA

THE IMAGE OF THE SOVIET WOMAN IN THE UKRAINIAN THEATER: THE IDEOLOGICAL HERITAGE OF THE PAST

Every artistic phenomenon of any era is a consequence of the social mood, the political situation and the current system in general. If we talk about Soviet art, it was mostly based on propaganda and state policy, so a large number of works were created to promote the “values and virtues” of that time. A leading cultural current was «Social Realism», which meant «the aesthetic expression of a socialist-conscious concept of the world and man, conditioned by the era of struggle for the establishment and creation of a socialist society» according to the definition of the Great Soviet Encyclopaedia [2]. The constitutional position of women was determined by absolute equality in Soviet law. However, this phenomenon was valid only on paper, since a woman had to do equally difficult work with a man, and also, she had to carry out the non-prescribed work of a mother and a housewife [5].

Scientists clearly traced the characteristic line of characters when they examined the image of a woman in the artistic segment. Women were depicted as workers, patriots, and exemplary Komsomol women who were fighting for a bright future of the «Great Soviet State» in post-war times. They madly strived to complete the five-year plan and they were always ready to risk their lives for the idea. That women were always satisfied with their routine because truly hardworking workers found inspiration in their works at the factory, in the collective farm or in any other place. The beauty ideal was naturalness and good physical fitness at that time, so this

characteristic became the most popular in all kinds of art [1]. Also, partisans or military women who heroically defended their country were glorified. In particular, viewers could see that fact in the post-war play «The Young Guard», which was based on Oleksandr Fadeev's novel on the stage of the Kyiv Ivan Franko Theatre. Gromov's heroine Ulyana (the prototype was a real historical figure) personified all the ideal traits of a person of that time. This performance was played to promote patriotism and to raise the morale of exhausted people in every corner of the Soviet Union [3]. If we talk about the scope of the «working woman» propaganda, it is appropriate to mention that the over-fulfilment of the plan became the «character trait» that boys appreciated in girls in the «Perets» magazine [6]. The ideals of the propaganda of a decent working woman were vividly embodied in the play «Come to Dzvonkovo», which premiered in 1945 at Kyiv Theatre named after I. Franko. In the play, viewer encounter Maryna Gordienko, the strong and wise head of the village council, along with the skilled architect Zina Prydorozhna and the demobilized Yaryna. The play presents a wide range of female images that did not exist in previous eras, but which also did not depict the reality of time. This play only reflected the problems in a romanticized way [3].

The same phenomenon is also inherent in Soviet cinematography. The brightest and the best works of that time illuminated the labour romance of the USSR as a leitmotif. For example, films «Caucasian Captive», «Queen of the Gas Station», «Service Romance» and «The Irony of Fate» emphasized that the whole life of the future revolves around the working class and the labour system in a very light, but persistent way. These movies were simply brighter, better quality and easier than the previous copies, but they also had subtler and stronger effects on the psyche.

By the way, the image of impudent saleswomen, strict, evil teachers, and fashionable girls condemned to public condemnation, who above all else want to get married came from Soviet times.

At the same time, scientists observed another phenomenon triggered by the military demographic crisis and the decline in people's real working capacity. To promote motherhood and collective farm production, especially in Western Ukraine,

which had been annexed to the USSR long ago, magazines, plays, books, and films portrayed traditional agrarian systems. These depictions subconsciously evoked themes of family, its values, and a strong work ethic in Ukrainians. Soviet directors often used the classics of Ukrainian literature. For instance, such performances as «Courting on Goncharivka», «Kaidashev's Family», «Oh, Don't Go, Hrytsya, and At the Evening Party», «Marusya Boguslavka», «Natalka Poltavka», and others were popular on the stage. These performances emphasized traditional patterns of motherhood and the virtues of a true Ukrainian woman.

Simultaneously, the authorities used the opportunity to highlight once again the negative aspects of the bourgeois system and class differences. In these plays, hard-working, impoverished women were depicted and they usually suffered from affluent oppressors. They often struggled for their independence before ultimately submitting to their husbands, reinforcing the idea that the Soviet Union, with its supposed «equality», had the most ideal state system. This period marked the establishment of an unwritten societal norm, in which women could occupy any position but were expected to remain the backbone of the family [5].

It would be unfair to claim that all female images in Soviet theatre were monolithic. There were performances that stood out for their modernism and innovation, albeit as a minority. Remarkable theatre actresses of this era included Nina Antonova, Halyna Demchuk, Zinaida Dekhtyaryova, and Nonna Koperzhynska [4]. This time was notable for advancements in acting techniques in many performances. In spite of the propagandist nature, actors showed brilliant acting skills. During the Ukrainian SSR era, a lot of Ukrainian actresses breathed life into artificially created roles.

In summary, the political influence of the Soviet Union pervaded all aspects of life, including theatre. The prevailing image of that time portrayed a working woman who juggled responsibilities such as work, child-rearing, preservation of physical and mental health while maintaining independence. This perpetuated the stereotype that a woman should be able to «do it all». This issue remains relevant today and raises in society regularly, particularly in the realm of theatre. It is crucial to acknowledge and

modify these inherited distorted norms, steering them towards a more progressive and modern direction as art and mass culture shape public sentiment.

REFERENCES

1. Ignatenko, I., Oprysko, O. The ideal woman: perceptions of female beauty in the USSR in the 1920s-1930s. *Ethnic history of the peoples of Europe: Collection of scientific works*. Kyiv, 2014. No. 42. P. 178-183.
2. Culture of «Social Realism». URL: <https://studies.in.ua/shpora-hukr/361-102-kultura-socrealзму.html> (date of access:: 03.17.2024).
3. *Essays on the history of Ukrainian theatre art of the 20th century*. Kyiv: Intertehnologiya, 2006. 1051 p.
4. Faces who are symbols of Ukraine. 20 cult women of domestic cinema. URL: <https://glavcom.ua/country/culture/oblichchya-simvoli-ukrajini-20-golovnih-zhinok-vitchiznyanogo-kino-777410.html> (date of access:: 03.17.2024).
5. Smolnitska, M. Woman in Soviet society: official image and real practice. *Ukraine of the 20th century: culture, ideology, politics*. 2011. No. 16. P. 162-174.
6. Worker, victim, consumer: female images in Soviet satire. URL: <https://ua.boell.org/uk/2021/10/22/trudivnytsya-zhertva-spozhyvachka-zhinochi-obrazy-v-radyanskiy-satyri> (date of access:: 03.17.2024).

Tetiana KOUZNETSOVA,

Senior Lecturer at the Department of Circus Genres

the Faculty of Performing Arts

of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

THE PANTOMIME TODAY: THE SPECIFICS OF DIRECTING AND THE APPLIED ASPECT OF STAGE PERFORMANCE

A director's work while creating a stage performance of a pantomime is different from a director's work on a theatrical performance. A director of the pantomime must

be guided in his design by the features and specifics of the genre and its professional vocabulary (technical and expressive means).

A director who works with the mime must be confident with «stylistic exercises», «stylistic signs», improvisational and individual aspects of the performer, as well as a set of exercises of «flow of consciousness», «maze» etc. «Stylistic exercises» – movements and gestures created by the law of meaningful rhythmic-plastic analogy, classical or original spatio-temporal models, consciously removed from the forms of real life, for the most expressive realization of stage action, while the stylized gesture in these models is such that easily recognizable and does not lose its connection with the basic gestures of life.

«Flow of consciousness» is a complex multi-stage exercise built for the associative construction of the improvisational process, which is practiced in a number of distinctive sequences: «by types of movement», «by stylistic exercises», «by image metamorphoses» and others. «Maze» is a complex multi-stage exercise developed for the logical construction of the improvisational process, which is practiced in a distinctive sequence: «acting», «two square meters», «metamorphoses of image and action», «changing environment», «paired mazes» and more [1, p. 124].

The plastics of a pantomime artist can also be very diverse. It depends on the individuality of the performer, conventionality in the performance, tragical or humorous emphasis of the show. But let's stress that conventional plastic is not the main thing here. The body speaks, the body sings. There is a conditional language of gesture, which radically distinguishes pantomime as a stage and circus genre from pantomime as the basis of a dramatic play.

In pantomime, the circumstances, time, and place of action are created with the help of a body movement which is the methodological principle of creating a pantomime performance where there are no decorations, additional embellishing, and everything becomes clear only from the actor's skill. In order to analyze the methodology of directing the show of pantomime, consider several examples of the action of the artist-mime on stage.

The musical design of the pantomime number emphasizes both the director's idea and the idea of the performer, which is embodied in his plasticity and movements. The significance of the musical design of a pantomime performance has its own specifics in the director's work with the mime: the performance of mime can take place both in a direct sequence of musical material (expressive and formal means) and indirectly, emphasizing plastic action or ideas. Music can only create the atmosphere of a pantomime room or a time continuum. In the practice of a pantomime artist, quite often in the rehearsal process, there is a situation when the music «interferes» with the original ideas, changes them, directs to new approaches to creating a performance. The director must keep this in mind, be capable of such a dictate of music, which will inevitably turn into a cooperation, a union of director, actor, and music.

Complex drama in the genre of pantomime requires from the artist excellent professional training and sufficient practical experience (on stage and in life). This adds understanding in the representation and reflection of the artistic image of the composition in the genre of pantomime. A pantomime artist uses his own skills to create a stage show. That is, he is not only a performer, but also the creator.

It is important to note that the professionalism of the artist-mime consists not only of professional performance and knowledge (complexion and acting skills, flexibility, plasticity, temperament, musicality), but also of comprehensive liberal arts education – history of literature, theater, music, art as well as basic knowledge of philosophy and exact sciences. So, he or she must be comprehensively developed.

One of the director's methodological principles of constructing the artistic structure of a pantomime performance is a game with an imaginary partner. For example, the young man rides in a crowded bus. He sees a pretty girl. He squeezes through the crowd, he is pushed, they try to rob him. There are two main methods of «creating» an imaginary partner. The first is to mimic the actions of partners through evaluation: he was pushed away, he was pickpocketed. The second method is the instant reincarnation into the partner's character. The artist plays one and the other person in turn, in addition to certain conventional plastic means: sometimes this is

done through a revolution around him – and a new character appears before the viewer.

The «mask» in pantomime is very important, and when it is found, it allows the artist to act on behalf of his own image in the various circumstances proposed. Of course, reincarnation is achieved not only by finding the appearance of the character or the originality of the plastic pattern. It is necessary that there be an internal understanding of the image, which alone can fill with life all the manifestations of external characteristics. Working with the «mask» is also one of the important aspects of directing methodology in the preparation of the pantomime. «Mask» to some extent can make the created image a template, while we all know that the stage image is alive and like everything alive, must be changing and have its own characteristics. Such changes are interesting for the viewer. The director of the pantomime performance must build it in a such manner that the pattern of the mask does not interfere with the vivid perception of the plastic image.

Some artists in their shows use a very limited range of stylistic movements, which in turn makes us talk about a kind of clichés in pantomime. It is important to emphasize that there is not only a certain set of stylistic movements but also the general principle of their construction. Any conditional movement of a pantomime artist, which creates the illusion of one kind or another, is a stylistic movement.

Thus, in pantomime, there are no obstacles to creating the illusion of plastic. Outstanding masters of this genre have always created new stylistic movements, after which such movements came into use by many artists. The only difference is that some artists invent new stylistic movements based on their ideological and artistic tasks, while others adapt already known ones.

One of the artistic structures of pantomime is expressive statics – a pose. There are constant alternations of movements and poses. In the pantomime performance, the pose «flows» into another pose with the help of movement. It is the pose that emphasizes the evaluative moments, it is through it that the culminating peak of action and event is built. Often the pose itself is a clear symbol of what is happening. Staging an actor's pose in a pantomime is an important technique of directing methodology.

In a case of successful implementation of the actor's image, the director builds the following poses of the actor, through which the compositional nodes of the show are clearly revealed: from the exposition to the denouement. Methodological directing techniques in the construction of the performance also include the search for and invention of visual symbols of what is happening on the stage or arena. «Like an artist», Etienne Decroux described his lessons, «in one pose the student had to express the whole drama: to convey not only the culmination of any dramatic event, but also what preceded it, as well as the proposed solution». The pose is treated in the Decree school as «dynamic inaction».

When unable to withstand the tension in it, the pose breaks, the student who depicted the statue «comes to life» – so the movement is born. Gaining direction, the movement turns into a gesture, at the end of which, as its logical conclusion, a new pose emerges. Subsequently, the Decroux scheme «pose – movement – gesture – pose» was adapted by many European schools and was legalized in modern pantomime as one of its classical canons. In fact, the scheme proposed by Etienne Decroux formulates one of the essential methodological foundations for creating a pantomime performance.

If the body is not controlled by our thoughts and feelings, doesn't matter how brilliant technologically it is developed, it will be «dead». If movement is not guided by thoughts and emotions from within, it will never become active. If he is not born with the creative life of the imagination, then it turns into a series of meaningless movements.

Thus, having analyzed the methodology of directing a pantomime performance, we must note the following.

The figurative-symbolic language of pantomime plastics is an example of, so to speak, a stunt component of the genre. Within means of creating an artistic image in the pantomime performance prevails an essential system of conditional movements that allow us to create a variety of illusions – the subject, place, time, circumstances, partners. The name of such movements in relation to the art of pantomime is stylistic. In the artistic structure of the performance, stylistic movements are a kind of

pantomime tricks as pantomime technique to create an illusion in a stage show [2, p. 86-98.].

One of the specific methodological principles of constructing the artistic structure of a pantomime performance is the use of an imaginary partner. Due to the fact that the pantomime show often lacks a plot, the director faces the problem of building a chain of plastic associations that make the performance similar to a poem in plastic. In this case, the main technological means and the originality of the language of mime movements, which creates plastic illusions and associations, are the identification movement and rise started from a dynamic point. In the psychotechnics of the pantomime actor, the skill of instantaneous reincarnation is important, which is expressed through plasticity that in turn is associated with the need to present to the viewer several characters of the performance. The practice of performing arts demonstrates that some of the successful shows of pantomime in the technology of movement construction are constructed on a fundamental methodological principle, first formulated by Etienne Decroux, – «pose – movement – gesture – pose».

REFERENCES

1. Uzhvenko, N. Development of the theoretical substantiation of the art of pantomime / National Academy of Management of Culture and Arts: Culture and modernity almanac. 2009. 297 p.
2. Uzhvenko, N. Pantomime in questions and answers: [reference book] / N. Uzhvenko, N. Scriabina. K.: Golden Gate, 2013. 159 p.

Ірина ЛИСЕНКО,

фахівець з наукової роботи

відділу наукової роботи та редакційно-видавничої діяльності КМАЕЦМ

МИСТЕЦТВО Є ДОСТУПНИМ УСІМ. ЕВОЛЮЦІЯ БЕЗБАР'ЄРНОСТІ: РОЗВИТОК ДЕРЖАВНОЇ ІНІЦІАТИВИ У СФЕРІ ОСВІТИ

Мистецтво є доступним усім. Еволюція безбар'єрності: розвиток державної ініціативи у сфері освіти.

Мистецтво не має меж. Якісне використання мистецької складової культури та популяризації толерантного підходу у ставленні до людей, стосунках, навчальному процесі є суспільно-корисним і являють собою своєрідний фільтр, який відмежовує людей, небайдужих до особливих потреб інших від налаштованих нейтрально, певною мірою зриває маски, отже – допомагає переусвідомленню, та працює на користь громаді.

Теза цієї доповіді торкається теми розвитку інклюзивного середовища загалом, розширення можливостей доступу до мистецької освіти і культурної спадщини, еволюції простору безбар'єрності для людей з особливими освітніми потребами.

«Безбар'єрне та відкрите суспільство, де кожен відчуває, що до нього ставляться з повагою попри будь-які ознаки й статуси, і знає, що у нього є рівний доступ до можливостей, має перспективи для розвитку» [1]. Ніна Мацюк, тренерка, експертка з питань інклюзивності і безбар'єрності, консультантка з впровадження практик інклюзивності та безбар'єрності, засновниця просвітницького проєкту про інклюзію, яка представляє ГО «Безбар'єрність» – виконавчого партнера ініціативи першої леді Олени Зеленської «Без бар'єрів», спрямованої на створення рівних можливостей для всіх громадян України, та Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року, зазначила, що безбар'єрність є новою суспільною нормою, інклюзія – процесом включення всіх людей у соціум, процесом, коли людина з певними порушеннями або інвалідністю «знаходить

собі повноцінне місце у суспільстві, є активною частиною суспільства, розділяє відповідальність за участь у цьому суспільстві, і для неї є всі необхідні для цього умови» [2]. Цим підкреслюється, що не тільки аспекти суспільного прийняття і надання можливостей є ключовими у роботі з людьми з фізичними/сенсорними порушеннями, а й виховний аспект – як соціум того рівня розвиненості, яким він є зараз, адаптується до них, так і їм необхідно адаптуватися до нього, прийняти його таким, як є [3]. І сьогодні – саме слухний час для цього, адже у різних країнах світу є відповідні ініціативи, розроблені плани і стратегії, наявний досвід, і, що найважливіше – воля громади до опрацювання і розвитку цього питання [4; 5].

Слід зазначити, що у Розпорядженні Кабінету Міністрів України від 14 квітня 2021 р. № 366-р Про схвалення Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року містяться такі формулювання: у рамках розділу «Напрямок 4. Суспільна та громадянська безбар'єрність. Візія. Аналіз поточного стану та визначення ключових проблем.» дана наступна оцінка: «Висновок 3. На даний час рівень залучення всіх суспільних груп на державному та місцевому рівні до громадянської участі є недостатнім, а отже, необхідно подолати бар'єри реалізації прав і можливостей громадянської участі» [6]; у розділі «Напрямок 5. Освітня безбар'єрність. Аналіз поточного стану та визначення ключових проблем.» сказано наступне: «Висновок 2. Потреби учасників освітнього процесу з особливими освітніми потребами недостатньо задоволені» [6; 7].

Закон України «Про освіту» визначає поняття «інклюзивне освітнє середовище» як «сукупність умов, способів і засобів їх реалізації для спільного навчання, виховання та розвитку здобувачів освіти з урахуванням їхніх потреб та можливостей» [8]. У поточний час урядові ініціативи, діяльність громадських організацій, волонтерська допомога створюють в Україні сприятливі умови для запровадження сталої системи інклюзивної освіти, але така діяльність спрямована переважно на проведення об'ємної реформи шкільної освіти для дітей з особливими потребами, а не мистецької освіти.

«Незважаючи на наявність політичної волі щодо впровадження інклюзивного навчання в мистецьких закладах освіти, необхідним є створення нормативної, методичної бази для реалізації таких рішень; проведення організаційних, матеріально-технічних, просвітницьких, навчально-професійних та інших заходів з метою формування системи інклюзивної освіти в освітньому мистецькому просторі» [1; 8]. У зв'язку з цим слід зазначити про існування Пілотного проекту «Мистецька освіта без обмежень», створеного для розширення доступу до мистецької освіти шляхом впровадження інклюзивного навчання в мистецьких школах та фахових мистецьких коледжах. Міністерство культури та інформаційної політики та Національна Асамблея людей з інвалідністю України успішно впроваджують його з 2020 року для сімнадцяти мистецьких шкіл з різних областей України [9;10].

Згідно Загальних положень концепції освітньої діяльності Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, унікального навчального закладу, єдиного у Європі, який охоплює майже всі напрямки підготовки артистів розважальних жанрів естради, здійснює підготовку артистів цирку і шоу програм, принципами освітньої діяльності закладу освіти є, зокрема, людиноцентризм, верховенство права, гуманізм, демократизм, забезпечення якості освіти та освітньої діяльності, забезпечення рівного доступу до освіти без дискримінації за будь-якими ознаками, зокрема, за ознакою інвалідності, розвиток інклюзивного освітнього середовища, забезпечення універсального дизайну і розумного пристосування, єдність навчання, виховання і розвитку [11]. Фахівці навчального закладу активно залучені до процесу формування простору безбар'єрності, у якому людина з певними фізичними вадами, але з усвідомленим бажанням навчатися цирковому мистецтву, змогла би реалізувати свою мету стати абітурієнтом, студентом, випускником.

У Державному агентстві України з питань мистецтв та мистецької освіти, що теж долучилося до реалізації Національної стратегії зі створення безбар'єрного простору, вважають, що «мистецтво має бути доступне всім без

винятку. Для того, щоб це було можливим ми повинні працювати над тим, аби прибрати ті перепони й бар'єри, які стають на шляху до сприйняття мистецтва та самовираження особистості через мистецтво» [1]. Метою Держмистецтв у цій справі є розширення доступу до якісної мистецької освіти для усіх охочих, очікуваними результатами - отримання рівних умов і можливостей культурного, мистецького, креативного вираження, провадження культурної діяльності й доступу до культурних послуг, культурних цінностей, культурної спадщини, інформації про них.

Поняття інвалідності еволюціювало відтоді, як почали з'являтися організації людей з інвалідністю, заявляти про свої права, говорити світові: люди з інвалідністю є частиною суспільства [12]. Еволюція ж простору безбар'єрності, точніше – її активна фаза, відбувається саме зараз, у рамках інклюзивної політики нашої держави, та є одним з пріоритетних напрямків у сфері освіти та культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Державне агентство України з питань мистецтва та мистецької освіти. URL: <https://arts.gov.ua/misteczka-osvita/inklyuzyvne-navchannya/> (дата звернення: 22.02.2024).
2. Важливе про безбар'єрність і не тільки. національний EdCamp Воля 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sV5ECohGiOI> (дата звернення: 28.02.2024).
3. Міністерство юстиції. Говоримо без бар'єрів: людина з інвалідністю. URL: <https://minjust.gov.ua/m/govorimo-bez-bareriv-lyudina-z-invalidnistyu/> (дата звернення: 27.02.2024).
4. GRATTON N. People with learning disabilities and access to mainstream arts and culture: A participatory action research approach. *British Journal of Learning Disabilities*. 2020. Volume 48. Issue 2. P. 106-114.

5. JUNTUNEN M-L. Promoting accessibility and equality in Finnish Basic Education in the Arts. Finnish Journal of Music Education. 2018. Volume 2. Issue 21. P. 78-88.

6. КАБІНЕТ МІНІСТРІВ УКРАЇНИ. РОЗПОРЯДЖЕННЯ від 14 квітня 2021 р. № 366-р. Київ. Про схвалення Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text> (дата звернення: 26.02.2024).

7. Президент України Володимир Зеленський. Офіційне інтернет-представництво. Указ Президента України №533/2020 Про забезпечення створення безбар'єрного простору в Україні. URL: <https://www.president.gov.ua/documents/5332020-35809> (дата звернення: 28.02.2024).

8. Верховна Рада України. Закон України "Про освіту". Розділ I, Стаття 1, ч. 1, п. 13. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 28.02.2024).

9. Національна асамблея людей з інвалідністю України. Всеукраїнське громадське об'єднання. Мистецька освіта без обмежень. URL: <https://naiu.org.ua/project-naiu/mystetska-osvita-bez-obmezhen/> (дата звернення: 28.02.2024).

10. Шинкарук О.В. Роль громадської думки в процесі формування молодшої людини з обмеженими функціональними можливостями. Збірник науково-методичних праць Подільського спеціального навчально-реабілітаційного соціально-економічного коледжу. Інновації партнерської взаємодії освіти, економіки та соціального захисту в умовах інклюзії та прагматичної реабілітації соціуму: матеріали міжнародної науково-практичної конференції: «Вектор». Кам'янець-Подільський. «Аксиома». 2017. Вип. 2. С. 256-258.

11. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. URL: <https://kmaesm.edu.ua/istoriya> (дата звернення: 27.02.2024).

12. Довідник безбар'єрності. URL: <https://bf.in.ua/components/inkliuziia/>
(дата звернення: 22.02.2024).

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

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У РОБОТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРЕОГРАФІЇ: ОГЛЯД І ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

Штучний інтелект (ШІ) виник у 1950 році завдяки британським вченим з гуртка ентузіастів «Ratio Club», а саме Алану Тюрінгу [1]. Але лише у наш час активно постало питання доцільності використання штучного інтелекту у різних сферах діяльності людини: освіті, науці, медицині, мистецтві, тощо. Зокрема, відбувається дискусія про те, що штучний інтелект може замінити багатьох представників різних спеціальностей, адже він вже навчений генерувати різні тексти, зображення, музичні композиції, робити обчислення, писати програмні коди [2]. Але цей інструмент може не лише ставити під сумнів існування деяких професій, але й бути помічником людині в її роботі. Наприклад, концертмейстер хореографії може використовувати штучний інтелект для створення нових музичних композицій, пошуку вже наявних творів та для роботи з фонограмами. Наразі в Україні ще не існує ґрунтовних наукових досліджень про застосування ШІ в музичному мистецтві, але мета дослідження вимагає аналізу використання такого алгоритму з урахуванням власного практичного досвіду.

Найпопулярнішим є штучний інтелект – ChatGPT. Він розроблений американською компанією OpenAI та працює у форматі «питання-відповідь». Використання його як помічника у підборі репертуару на уроках хореографії збільшує варіанти музичних творів чим розширює поле можливостей

концертмейстера та спрощує його роботу в пошуку нового матеріалу. Наприклад, на перший запит «запропонуй приклади творів на рух plie на уроці класичного танцю», він пропонує: «Clair de Lune» – Claude Debussy, «Gymnopédie No. 1» – Erik Satie, «Pavane pour une infante défunte» – Maurice Ravel, «Largo» from «Xerxes» – George Frideric Handel, «Arabesque No. 1» – Claude Debussy, «Spartacus – Adagio of Spartacus and Phrygia» – Aram Khachaturian [3]. Всі ці приклади ідеально відповідають характеру руху (ліричні, плавні, повільні), але вони не підходять для використання на уроці, бо у них відсутня квадратність, а у деяких – чіткий метроритм, що є важливими характеристиками для музичного супроводу навчальних комбінацій. Отже, можна припустити, що даний ШІ формує свої відповіді на співвідношенні характеру руху та характеру музичного твору, тому результат пошуку ChatGPT необхідно вручну перевіряти та прослуховувати на відповідність критеріям для музики на уроці хореографії.

Далі пішли розробники компанії AIVA Technologies, які створили програму з використанням штучного інтелекту – AIVA (Artificial Intelligence Virtual Artist), яка є музичним помічником. AIVA за допомогою ШІ створює оригінальні музичні композиції у різних стилях та жанрах. Працювати з ним можна як онлайн, так і через встановлений додаток на комп'ютері, а також створювати композиції декількома способами.

Перший – на основі стилю музики. Ресурс пропонує 256 різних стилів від Jazz Lounge до Old School Rap. Також в процесі створення композиції можна вказати додаткові характеристики: тональність, тривалість та кількість треків.

Другий – на основі впливу, тобто для прикладу на ресурс завантажується одна або декілька композицій і на їх основі генерується нова. ШІ пропонує вибрати виконавців, тональність, емоцію, тривалість та кількість треків.

Третій – на основі акордової послідовності. Для початку ШІ пропонує вибрати стиль, який ще визначає якими інструментами та яким їх складом буде «виконуватися» композиція.

Незалежно від засобу генерації в кожному композицію можна вносити зміни і редагувати безліч разів [4]. AIVA ще в процесі навчання та вже має досить великі успіхи в плані якості композицій і чистоти відтворення музичних інструментів. Оцінка художньої цінності композицій, створених штучним інтелектом, може бути темою для окремого наукового дослідження музикознавців, якщо їх розглядати як окремі музичні твори. Але на думку автора, такі композиції не несуть достатньо цілісного та очевидного художнього змісту і не мають логічної мелодичної побудови, що є бажаним критерієм для музичного супроводу уроку.

Отже, на даний час штучний інтелект не здатний повністю замінити концертмейстера хореографії і виконувати в повній мірі його посадові обов'язки, але може стати додатковим інструментом для втілення різноманітних людських ідей. Ці новітні технології, які розвиваються швидкими темпами, дають можливість виконувати роботу концертмейстера віддалено або у різних напрямках хореографії, наприклад, на уроках з сучасного танцю. Станом на сьогодні ШІ в процесі свого становлення і вдосконалення у сфері музичного мистецтва, але стосовно допомоги у підборі учбового музичного матеріалу ще є над чим працювати, тому результат його діяльності необхідно перевіряти на відповідність поставленій задачі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Все, що потрібно знати про штучний інтелект сьогодні. URL: <https://tokar.ua/read/34132> (дата звернення: 10.04.2024).
2. Освітній серіал «Штучний інтелект» URL: <https://osvita.diia.gov.ua/courses/artificial-intelligence> (дата звернення: 10.04.2024).
3. OpenAI URL: <https://openai.com/> (дата звернення: 10.04.2024).
4. AIVA, the AI Music Generation Assistant URL: <https://www.aiva.ai/> (дата звернення: 10.04.2024).

Тетяна ЛУГОВЕНКО,

доцент кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства

УКРАЇНСЬКА СИСТЕМА МИСТЕЦЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Останні два роки суспільство нашої країни було поставлено у вимушені жорсткі умови війни, що відобразилися на всіх сферах діяльності, в тому числі і освіти. Першочергові завдання які треба вирішувати нашій державі – це воєнні (деокупація та повернення українських територій, визволення українців з полону, посилення оборони) та економічні (перехід економіки на «воєнні рейки», лібералізація економіки, стимулювання розвитку малого бізнесу та ін.). Не можна не погодитися з такою постановою питання, але ми не маємо права не прораховувати кроки наперед.

Таким поглядом у майбутнє є євроінтеграція української освіти, яка вже розпочалася та зачепила майже всіх причетних до цієї системи навчальних та виховних закладів. Якщо від вирішення першочергових завдань залежить наше сьогодні, то від правильного прорахування подальших кроків залежить наше майбутнє.

Освіта, в будь-які часи, була та залишається показником рівня цивілізації суспільства та його спроможності рухатися до подальшого розвитку. Тому те, що буде відбуватися з нею та які реформи повинна пережити наша система освіти не може не викликати дискусій у науковому та педагогічному суспільстві. Реформування освіти – це нормальний логічний процес реагування на загальний розвиток світу та потреби сучасного суспільства. Однак цей процес не повинен бути калькованим. Вже висловлювалась думка, що базові критерії загальної освіти можуть існувати для упорядкування та прирівнювання якості набутих знань у закладах вищої освіти різних країн, але з урахуванням специфіки та національних особливостей той чи іншої держави [3]. Мова

йдеться про творчі спеціальності завданнями яких, в тому числі, є збереження та примноження національної культури на професійному рівні. Тобто, не знищуючи накопиченого продуктивного досвіду технологій освітнього процесу рухатися в нові реалії з новими умовами. Мистецька освіта вимагає особливого підходу, з урахуванням її практичної складової, і не вкладається в рамки загальних теоретичних науково-педагогічних вимог. Про коректність сліпого слідування за технологіями навчання ЗВО Європи писали науковці ще у 2007 році. Кандидат технічних наук, професор Д.В. Бабенко та кандидат біологічних наук В.М. Давиденко підкреслювали: «Нині розширюються і поглиблюються зв'язки наших ВНЗ із зарубіжними, але при цьому не слід перебільшувати значення зарубіжного і нехтувати цінними надбаннями історичного і національного досвіду в галузі освіти. Такий приклад подають університети Європи, які мають найвищий рейтинг. Вони характеризуються консерватизмом і не поспішають залучатися до Болонського процесу» [1, с. 280]. Важко не погодитися з цим ставленням до проблеми євроінтеграції освіти України, адже сьогодні ситуація набула більш радикальних примусових дій зі сторони МОН. Ігнорування багаторічного досвіду у галузі української освіти та не бажання враховувати специфіку практичних творчих спеціальностей може призвести до занепаду системи професійної освіти в галузі знань «Культури та мистецтв».

Яскравим прикладом специфічної ознаки хореографічної освіти України є народно-сценічний танець. Це унікальне явище, яке було сформовано та пройшло свій потужних шлях розвитку ще за часи Радянського Союзу, але залишилося у новому кристалізованому національно-ідентичному вигляді до сьогодні і має велике культурне, національне та естетичне значення для нашого народу. Відсутність подібної професійної форми сценічного мистецтва у країнах Європи є фактом. Такий напрямок творчості, як народна хореографія, не вміщується в рамки перформативного мистецтва та потребує особливого підходу до розробки стандартів вищої освіти й технологій його реалізації.

На відміну від європейської хореографічної освіти наші освітньо-професійні програми дають більш широкі перспективи працевлаштування після

отримання диплому бакалавра. Українські випускники, опанувавши ОПІ 024 «Хореографія» обсягом навчання чотири роки, набувають компетентностей, які забезпечують працевлаштування як артистами-виконавцями так і постановниками та педагогами. У країнах Європи, наприклад Польщі, для отримання таких компетентностей знадобиться 9 років, по 3 роки на отримання кожної спеціалізації окремо. Роздрібнена система надання освітніх послуг викликає багато питань, адже всі компетентності тісно пов'язані між собою і здобуваються паралельно. Також треба враховувати той факт, що ця творча професія травматична і має не дуже великий трудовий стаж. Можливість опанувати її за 4 роки з більшими можливостями працевлаштування після отримання диплому набагато корисніше, продуктивніше та професійніше, ніж бути дуже вузьким фахівцем в одному напрямку.

Результативний досвід напрацьований роками не можна скасувати та обнулити. Реформа заради реформи, або заради сліпого слідування за Європою викликає сумнів стосовно користі та якості для подальшого освітнього розвитку наших наступних поколінь. Наслідки військової агресії з боку ворога призвели до масових переміщень української молоді за кордон та намагань адаптуватися до нових умов життя і навчання. Інтеграція українських дітей та підлітків у нове закордонне суспільство надало можливість порівняти рівень освітніх послуг з вітчизняними й відчутти різницю та змістовність нашої освітньої школи від початкової до закладів вищої освіти. Суть різниці навчання у закладах вищої освіти окреслив в своєму інтерв'ю заступник міністра з питань вищої освіти Михайло Вінницький. Він визначив відмінності європейської та української освіти як «світогляд та широта компетентностей» західних та «глибина знань» вітчизняних ЗВО. З чого сам же робить висновок, що знання є фундаментом завдяки якому стіни можуть перебудовуватися, але ж основа залишається [2]. Важко не погодитися з такою позицією, але виходячи з останніх запропонованих реформ вищої освіти України відносно до культури та мистецтв, виникає питання – що в даному випадку вважається «фундаментом»?

Одна цеглина на згадку, чи все ж таки, базовий пласт для модернізованої надбудови?

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабенко, Д., Давиденко, В. Щодо євроінтеграції вищої освіти. Вісник аграрної науки Причорномор'я. Вип. 1, 2007. С. 275-285.
2. Вінницький, М. Що чекає на вищу освіту у 2024 році: велике інтерв'ю з Михайлом Винницьким. URL: <https://osvitoria.media/opinions/shho-chekaye-na-vyshhu-osvitu-v-2024-rotsi-velyke-interv-yu-z-myhajlom-vynnytskym/> (дата звернення: 21.02.2024).
3. Луговенко, Т. Перформативне мистецтво та народно-сценічна хореографія: реальність чи невдалий експеримент?
4. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 71, Том 2, 2024 . С. 87-92.

Зоя МАКАРОВА,

доцент кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доцент, заслужена артистка України

ЗНАЧЕННЯ ВОЛЬОВИХ ЯКОСТЕЙ ЗДОБУВАЧА ОСВІТИ У ПРОЦЕСІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО НАВЧАННЯ

Майстерність танцівника формується і напряму залежить від багатьох факторів. Для досягнення високих результатів у навчанні та професійній діяльності, здобувачам хореографічної освіти не достатньо виключно таланту та вроджених фізичних даних, потрібні такі якості, як сила волі, працьовитість, цілеспрямованість, без яких танцівник-виконавець, навіть при відмінних природних даних, не зможе домогтися успіху у виконавській діяльності. Важливою складовою хореографічних здібностей є комплекс мотиваційно-особистісних властивостей, який включає, окрім емоційно забарвленого

інтересу до хореографічного мистецтва, ще й енергійність, високу працездатність та високу мотивацію досягнень у професійній діяльності [1].

Хореографічне навчання вимагає багато часу та зусиль, як фізичних, так і емоційних, тому, навіть за наявності природних даних і таланту, швидко досягнути результату неможливо. На цьому шляху всі танцівники стикаються із різними перешкодами та роблять помилки, для подолання яких потрібні вольові якості характеру.

«Результати аналізу різних визначень поняття «воля» засвідчують, що є підстави розглядати його як психологічний механізм, що сприяє подоланню перешкод, а також як здатність людини діяти в напрямі свідомо поставленої мети, долаючи при цьому внутрішні й зовнішні труднощі. Здатність до вольової активності формується тільки під час систематичної, напруженої діяльності шляхом подолання об'єктивних і суб'єктивних труднощів...», – зазначає І. Дудник [2, с.4-5].

Воля виражається у здатності людини свідомо керувати своїми діями та вчинками, вміє долати перешкоди, які виникли на шляху досягнення мети, здатності підкоряти свої бажання вимогам доцільності, вміє долати почуття невпевненості, сумнівів та страху [3, с. 59-60].

Основою процесу виховання волі у здобувачів освіти є свідомо дисципліна, оскільки саме вона сприяє формуванню таких рис характеру як наполегливість, працьовитість, рішучість, здатність витримувати інтенсивне фізичне та емоційне напруження. Дисциплінованість у хореографічному навчанні – це якість, що забезпечує готовність докласти максимум зусиль та енергії для своєчасного, точного та бездоганного виконання поставленого завдання, це вміння спланувати свої дії, організовано дотримуватися визначеного плану та довести до логічного завершення розпочату справу.

Творче натхнення дається виконавцю ціною тяжкої фізичної праці, а для вдосконалення певних навичок або рухів можуть знадобитися тижні, місяці або навіть роки. Тому, професійне вдосконалення напряму залежить від терпіння та наполегливості, оскільки без здатності активно і цілеспрямовано долати

труднощі, а також готовності довго і послідовно рухатись визначеним шляхом, неможливо досягнути визначеної мети.

Майстерність танцівника також залежить від здатності концентруватись та бути уважним у професійній діяльності. У процесі хореографічного навчання виконавець має діяти організовано, свідомо та впевнено, уникаючи технічних помилок і психологічних зривів. Уміння зосереджуватись та раціонально розподіляти зусилля дозволяє концентруватись на великій кількості дрібних, але дуже важливих деталей, з яких складається кожен рух, танцювальна фраза, тощо, і які необхідно контролювати задля вдосконалення професійних навичок.

Вольові якості необхідно виховувати і розвивати, оскільки вони є важливим фактором досягнення успіху в професійній хореографічній діяльності, зокрема, дозволяють майбутнім танцівникам оволодіти не тільки досконалою технікою руху, музикальністю та акторською майстерністю, але й винайти свою індивідуальність та розширити виконавські можливості. Для виховання волі необхідно завжди дотримуватись виконання прийнятих рішень, бути послідовним у діях та вимогливим до себе, критично оцінювати свої дії та вчинки, уникаючи імпульсивності, долати такі недоліки як недисциплінованість, невпевненість, нерішучість, легковажність, недбалість, тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Русанова, К. А. Діагностика типів мислення у професійних танцівників. *Наука і освіта: наук.-практ. Журнал*. 2011. № 9. С. 217-220.
2. Дудник, І. О. Формування вольових якостей у студентів у процесі занять фізичною культурою : навч.-метод. посіб. Черкаси: Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького, 2016. 72 с.
3. Березюк, О. В., Лемешев, М. С. Психологічні властивості людини. *Безпека життєдіяльності: навчальний посібник*. Вінниця: ВНТУ, 2011. С. 46-60.

Yulia MALYNKA,

Head of the Department of Humanities

at the Faculty of Music

of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

PhD in Philosophical Sciences, Associate Professor

THE PHENOMENON OF TOLERANCE IN THE CULTURAL SPACE

Globalization processes, having at their core a significant creative positive resource, at the same time generate acute problems, new challenges, contribute to the production of significant contradictions, collisions, sources of intolerance, in particular in the spiritual and cultural sphere, at all levels of social life and practically in all regions of the planet.

The aspirations of ethnic communities for cultural self-expression entered into a deep contradiction with cultural stereotypes imposed by individual European states and the USA. This is sometimes classified as a fact of «cultural-religious imperialism», as Americanization. In this context, the conflict situation, collisions between old Western value models and models of value approaches of fundamental Islam should be considered to some extent.

Changes in the cultural and ethnic sphere, processes of cultural and religious interaction are quite noticeable. Most states are becoming multinational, multicultural, and multi-confessional. They include Ukraine, other post-socialist states, and especially the countries of Western Europe and North America.

Recently, the phenomenon of tolerance has become the object of close attention of scientists, politicians, and citizens. The meaning of the word «tolerance», using in everyday situations, is practically associated with the term «tolerance» – more familiar; using in ordinary speech, it means the ability to tolerate, to put up with someone else's opinion, to be patient with other people's actions. The word «tolerance» is often associated with passive acceptance of the surrounding reality, non-resistance, the ability to «turn the other cheek», a life position that implies the

protection of the rights of any person and the attitude towards manifestations of intolerance as unacceptable [1, p. 6].

The analysis of philosophical works showed that today it is customary to differentiate between multicultural and polycultural, therefore it is expedient to identify the limits of tolerance for both the one and the other.

It is worth noting that linguistically these terms are identical, but culturally and politically they define different social phenomena and relations. Multiculturalism indicates the equality of cultures, and polyculturalism fixes the fact of their diversity (and not necessarily equality).

Tolerance is a complex relationship, which, on the one hand, must be developed because there is a need for it, and on the other hand, it is always insufficient. This is a common problem. You have to strive for tolerance, but it is difficult. The presence of intercultural conflicts is precisely a symptom of the problematic nature of tolerance in the modern world.

In the scientific literature tolerance is considered as recognition and respect for equality, rejection of domination and violence, recognition of multidimensional and diverse human culture, norms, beliefs and refusal to reduce diversity to uniformity or to the predominance of any one point of view and position.

Tolerance is patience for the ideas, beliefs, convictions, traditions, customs, life's way of other people, their communities. At the individual level, it manifests itself as a state of mind, a life-psychological attitude that allows one to see in the Other (political, religious, cultural) «I» or «we» a value equivalent to one's own «I» or «we». That is, it is a kind of overcoming intolerance, non-acceptance of the Other, otherness at the level of one's own conscience, showing respect and understanding of «other people's truth», opinion, a different worldview, a different vision of problems and ways to solve them [2, p. 17].

In a multi-ethnic, multi-confessional, multicultural environment, tolerance serves as a signal of readiness to take into account the interests of the opponent and the desire to form and represent the social order, both existing and proper on the basis of mutually beneficial participation. Based on the above considerations, the culture of

tolerance can be defined as a qualitative indicator of the way an individual interacts with Otherness (worldview, mental, ethnic, cultural, etc.) and its activities in a multicultural environment based on the principles of respect for other people's and own identity, activity and openness to dialogue, exchange of opinions, mutual concessions in the name of higher social goals, the opposition to unacceptable in view of the universally known moral requirements and norms of this society [3, p. 153-154].

Tolerance is a certain personal, socially recognized concept that involves not just certain means of achieving a certain goal, but above all a very specific technology of building relationships between different subjects. It is, figuratively speaking, a kind of litmus test that makes it possible to determine the level of social maturity, the culture of social agents – participants in this communication (relationship), their readiness to search for a basis, ways to cooperation, harmony and peace. That's why, tolerance appears as a category of worldview consciousness and at the same time as the main criterion for evaluating the culture of human relations, as a condition and to some extent a means of achieving their constructiveness.

REFERENCES

1. Tolerance in the youth environment: method.-bibliography. Materials structure E. Kulyk; ed. S. Chachko, V. Kucheryava; consultant T. Yakushko; Govt. b-ka of Ukraine for youth. Kyiv, 2009. 74 p.
2. Tolerance: Theory and practice. Reflections of philosophers and religious scholars. International legal documents (excerpts) / editor, author of the foreword M. Yu. Babii. K.: Department of Religious Studies of the Institute of Philosophy named after H.S. Skovorody, 2004. 125 p.
3. Khanstantynov, V. O. Philosophy and culture of tolerance. Intercultural communication and tolerance in education: collection of materials of the scientific and practical conference, April 29-30, 2009 / edited by O.A. Hryvy. K.: Publication of the NPU named after M.P. Dragomanova, 2009. 168 p.

Світлана МУРАВИЦЬКА,

старший викладач кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

доктор філософії з музичного мистецтва

ТВОРЧИСТЬ СПІВАКІВ-СУМІСНИКІВ НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ У 50-60-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Вокальна естрада свою синтетичну природу демонструвала на кожному історичному етапі становлення й збагачувалася новими течіями як вітчизняної, так і світової музики. Упродовж ХХ століття такі експерименти існували у поєднанні академічної традиції та естрадної специфіки.

У середині ХХ століття на естраді з'являється ціла низка ліричних українських вокальних творів, які презентували молоді вокалісти, що чудово поєднували роботу на оперній сцені й виконання естрадних пісень. В естрадознавчій літературі цих артистів визначили як «співаки-сумісники», де серед представників можна назвати імена таких артистів – Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, М. Кондратюк, Л. Остапенко, А. Мокренко, В. Купріна, К. Огневий, Д. Петриненко та ін.

Український академічний співак *Дмитро Гнатюк*, який плідно співпрацював з молодими композиторами естрадного спрямування. Його сильний баритон з широким голосовим діапазоном, чудова вокальна техніка, досконала дикція та акторська гра сприяли створенню незабутніх ліричних пісенних образів того часу, що зараз прийнято вважати класикою української вокальної естради. Співак мав досить великий репертуар, що вмщував, окрім класичних творів, народні пісні, романси, а також прем'єрні виконання багатьох естрадних шедеврів. Завдяки його виконавській майстерності популярними стали естрадні пісні О. Білаша, П. Майбороди, С. Сабадаша, А. Кос-Анатольського, зокрема «Два кольори», «Пісня про рушник», «Рідна мати моя», «Ясени», «Очі волошкові», «Марічка» та ін.

Лариса Остапенко у своїй творчості поєднувала класичну музику й естраду. Вокальну освіту співачка отримала у Київській консерваторії, викладач М. Снага-Паторжинська. Співачка мала глибоке та потужне мецо-сопрано, насичене оксамитовою тембрацією, а її виконання вирізнялось особливою проникливістю.

За період своєї творчої діяльності Л. Остапенко створила чималий пісенний здобуток, який зберігається у фондах Національної радіокомпанії України. Більшість естрадних композицій була написана саме для її голосу і, відповідно, співачка була першою їх виконавицею. Серед таких творів – «Ми підем, де трави похилі» й «Моя стежина» П. Майбороди та А. Малишка, «Не відрікаюсь я ні від чого» Ю. Мейтуса та Л. Первомайського, «Київське небо» Б. Буєвського та В. Безкоровайного, «Калина» О. Білаша та Д. Павличка та багато-багато інших.

Оксамитовий лірико-драматичний баритон *Юрія Гуляєва* був універсальним як для класичного, так і естрадного репертуару. Будучи солістом Київської опери, співак віртуозно виконував баритонові партії – Фігаро в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник», Граф ді Луна в опері «Трубадур» та Ренато в опері «Бал-маскарад» Дж. Верді, Ескамільо в опері «Кармен» Ж. Бізе, Папагено в опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарта та ін. Популярність на естраді Ю. Гуляєв здобув завдяки співпраці з українськими композиторами І. Шамо, О. Білашом та В. Ільїним. Артисту було притаманне неймовірне проникнення у глибини української пісні, у національний мелос, що дозволила йому створити багато пісенних шедеврів, які органічно вписалися у золотий фонд української естради. Досить згадати знакову для нашої столиці пісню «Києве мій» І. Шамо на вірші Д. Луценка.

Неперевершений київський гімн Ю. Гуляєв презентував в дуеті з *Костянтином Огнєвим*, який також поєднував кар'єру оперного співака з експериментами на естраді. Так, він одним з перших академічних виконавців почав виступати у складі вокально-інструментального ансамблю, що для К. Огнєвого стало успішним досвідом. Видатний поет-пісняр О. Вратарьов у

своїх спогадах відзначав специфіку виконання «чистої естради», де присутні «зовсім інша манера співу, інша подача звуку, вміння працювати з мікрофоном, вміння за три хвилини створити образ, зіграти невеличку п'єсу» [1, с. 15]. Працюючи солістом Київської філармонії, К. Огневий прем'єрно виконав чимало знакових творів української естради, серед яких «Чорнобривці» (В. Верменич / М. Сингаївський), «Пісня про вчительку» (П. Майборода / А. Малишко), «Сон-траву я знайду» (І. Поклад / Ю. Рибчинський), «На калині мене мати колихала» (В. Верменич / А. М'ясківський) та ін.

Серед «співаків-сумісників» можна назвати і співачку *Валентину Купріну*, яка отримала гарну академічну вокальну школу, займаючись приватно у Алли Дзюбик – учениці видатного педагога Олени Муравйової. Співоцький талант артистки розкрився у складі естрадного оркестру під керівництвом О. Лундстрема. Композитор Борис Буєвський відзначав унікальні дані В. Купріної і писав про її «контральто, тобто низький, надзвичайної краси голос, тембр якого, яскраво індивідуальний, властивий тільки їй, а пластичність і виразність досягають завершеності, набувають легкості, чарівності, сили...» [2]. У державному фонді українського радіо залишилося чимало пісень у виконанні співачки, найвідоміші з них «Червона троянда» (А. Горчинський / Л. Татаренко), «Квіти ромена» (В. Толмачов / Б. Демків), «Балада про двох лебедів» (Б. Янівський / І. Драч).

Поєднувала класику та естраду іще одна відома українська співачка – *Діана Петриненко*. Вона закінчила Київську консерваторію у класі професора М. Єгоричевої та мала лірико-колоратурне сопрано широкого діапазону, чудово володіла вокальною технікою, її спів відзначався чіткою інтонацією та бездоганним фразуванням. За роки сценічної діяльності артистка сформувала багатий репертуар, де поряд з академічними творами (ораторія «Пори року» Й. Гайдна, Реквієм В. А. Моцарта, ІХ симфонія Л. Бетховена та ін.) та українськими народними піснями («Глибока кирниця», «Ой, не світи, місяченьку», «Чотири воли пасу я» та ін.), були естрадні пісні «Зоре моя вечірняя» (Г. Гладкий / Т. Шевченко), «До одного не байдужа» (О. Білаш /

В. Юхимович), «Запливай же, роженко весела» (Г. Майборода / А. Малишко) та ін.

Період 50-60-х років ХХ століття був початковим етапом поступового формування нової форми вокального мистецтва, своєрідного синтезу гармонійного злиття класичної музики і сучасних музичних стилів, що пізніше стало чудовим підґрунтям до появи «класичного кросоверу».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вратарьов, І. Цей голос чують небеса й земля. *День*. 29.05.2006. С. 14- 15. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/tsey-holos-chuyut-nebesa-i-zemlya> (дата звернення: 24.03.2024).

2. Токарев, Ю. Человека забыли... *Дзеркало тижня*. 18.11.2005. URL: https://zn.ua/ART/cheloveka_zabyli.html (дата звернення: 24.03.2024).

Анна НОВІК,

студентка I курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ

СУЧАСНИЙ БАЛЕТ УКРАЇНИ: ПЕРСОНАЛІ ТА СПЕЦИФІКА ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКИХ ТЕАТРІВ

Після здобуття Україною незалежності в мистецтві балету почався новий етап творчості, розпочалися більш масштабні міжнародні відносини та гастролі, з'явилися фестивалі, артисти балету підкорили серця не лише українського народу, а й світу загалом.

Наразі в Україні налічується сім найвідоміших театрів академічного балету. Національна опера України імені Тараса Шевченка у Києві, Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва,

Національна опера України імені Соломії Крушельницької у Львові, Одеський національний академічний театр опери та балету, Харківський національний академічний театр опери та балету імені Миколи Лисенка, Дніпровський академічний театр опери та балету, Донецький академічний державний театр опери та балету імені Анатолія Солов'яненка. Кожен з них особливий.

Національна опера України імені Тараса Шевченка у Києві – найвідоміший театр України. Саме після здобуття Україною незалежності балетна труппа театру розпочала більш масштабні міжнародні гастролі з вистави в Північній Америці, Західній Європі та Азії, а також знайомство з світовими балетними зразками другої половини ХХ століття.

З 1992 по 2000 рік труппу очолював *Анатолій Шекера*, з ім'ям якого пов'язані досягнення українського балету останніх трьох десятиліть ХХ століття. Він здійснив постановки багатьох класичних та сучасних творів. Приніс на балетну сцену поліфонізм танцю та симфонічну розгорнутість хореографічної партитури. Вагомий внесок у розвиток балетної труппи театру зробив кожен з балетмейстерів та репетиторів. Микола Прядченко працював педагогом і репетитором, виховав низку талановитих артистів балету.

Віктор Литвинов – поставив на сцену балети «Попелюшка» С. Прокоф'єва, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Новий декамерон» на музику М. Равеля, «Каприси» Н. Паганіні – М. Скорика, «За двома зайцями» Ю. Шевченка, «Танцюємо Штрауса» та багато інших. Відновив балет М. Скорульського «Лісова пісня». Його постановкам притаманні виразна хореографія, пошук неординарних рішень.

Віктор Яременко здійснив постановки балетів «Шехеразада» М. Римського-Корсакова, «Петрушка» І. Стравінського, «Корсар» А. Адана, «Раймонда» О. Глазунова, «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта, «Володар Борисфену» Є. Станковича, танців в операх «Кармен» Ж. Бізе, «Джоконда» А. Понкієллі, «Фауст» Ш. Гуно.

Аніко Рехвіашвілі була першою жінкою на посаді художнього керівника балетної труппи Національної опери України. Встигла попрацювати дуже

плідних для українського балету шість років. «Театр для Аніко був цілим світом. Театр – це друзі. Театр – це особливий стиль життя. Навіть не знаю, кого сестра більше любила – родину чи свою роботу, – згадує Маріне Рехвіашвілі. Безперечно, Аніко жила театром, успіхами своїх балетних дітей, у яких щиро вкладала свої знання, сили, тепло» [3].

Аніко поставила такі балети: «Пори року» на музику Вівальді, «Віденський вальс», «Даніела», «Дама з камеліями», «Дафніс і Хлоя», «Снігова королева», «Ночі в садах Іспанії» та *El sombrero de tres picos*, «Юлій Цезар», «Половецькі танці», балетні сцени в операх «Мойсей» М. Скорика, «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, «Норма» В. Белліні, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, низку хореографічних номерів і танців для солістів. А ще почала працювати над балетом «Красуня і чудовисько» на музику Войцеха Кіляра, але не встигла завершити. Їй вдалося створити унікальну балетну трупу з великою кількістю талановитих і різних за обдаруванням артистів. Аніко стверджувала: «Український класичний, нео-класичний балет відрізняється більшою емоційністю й особливою виразністю танцю» [3].

Наразі з 2023 року художнім керівником балетного цеху є *Терада Нобухіро* – заслужений артист України. Взагалі балетна трупа багата на заслужених та народних артистів і артисток України: Катерина Кухар, Анастасія Шевченко, Христина Шишпор, Ваня Ян, Катерина Алаєва, Ольга Горлиця, Денис Ткачук та багато інших.

У теперішній час, театр представив такі балети як «Шопеніана», «Пахіта», «Дон Кіхот», «Жізель», «Корсар», «Лілея», «Баядерка», Лісова пісня», «Болеро», «Весілля Фігаро», і не тільки. В балетному репертуарі були присутні цікаві концертні програми: «Вечір сучасної хореографії», «Концерт артистів балету», «Танцюємо Штрауса», «Шедеври світової балетної класики», «Концерт пам'яті Анатолія Шекери». Також на сцені Національної опери України відбувся грандіозний міжнародний фестиваль «Ballet UA», який об'єднав на одній сцені артистів з Німеччини, Франції, Великобританії, Литви та семи українських театрів.

Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва – перший і єдиний в Україні та другий у світі дитячий театр. У 1988 – 1996 роках головним балетмейстером театру був Георгій Ковтун, і це був надзвичайно плідний період, сповнений пошуків та експериментів, яскравих видовищних вистав. Ним було поставлено 30 балетів, серед яких «Дюймовочка» Ю. Русінова (в репертуарі донині), «Пригоди у Смарагдовому місті» О. Яковчука, «Весна священна» І. Стравінського та інші. Понад півтора десятиліття театр не мав власного приміщення, вистави проходили практично на всіх сценічних майданчиках міста.

Проте у 1998 році згідно з розпорядженням Київської міської державної адміністрації було проведено реорганізацію шляхом злиття трьох колективів. Саме тоді на конкурсній основі була створена сильна балетна трупа у складі 60 артистів на чолі з народним артистом України Валерієм Ковтуном. Він зробив дуже вагомий внесок у розвиток театру. Адже за ці сім років він поставив дванадцять вистав, прем'єра кожної – ставала незабутньою подією.

У 2005 – 2009 роках колектив очолював народний артист України **Віктор Литвинов**. Від 2010 року – художній керівник балету – народна артистка України Тетяна Боровик. У балетному репертуарі театру понад 30 вистав та концертних програм. Їхні роботи формували унікальне неповторне мистецьке обличчя колективу.

Наразі у складі трупи 80 артистів балету. Серед артистів балету – народні артисти України. Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей і юнацтва є унікальним явищем не лише в Україні, а й у загальному контексті європейської театральної культури. Адже творчість колективу вже понад три з половиною десятиліття направлена на створення неповторного за жанровим розмаїттям репертуару, спрямованого на залучення найширшої аудиторії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антіпова, І. Аніко Рехвіашвілі: Я вибудовую емоції. Майдан зірок. 1998. № 19. С. 5-8.

2. Життя – як балет. Пам'яті української хореографині з грузинським іменем Аніко Рехвіашвілі. URL: [https:// umoloda. kyiv.ua / number 3830 /164 /1711 69/](https://umoloda.kyiv.ua/number/3830/164/171169/) (дата звернення: 24.03.2024)
3. Київська Опера. URL: [https:// kyivoperatheatre.com.ua/](https://kyivoperatheatre.com.ua/) (дата звернення: 02.03.2024).
4. Національна опера України. URL: <https://opera.com.ua/> (дата звернення: 02.03.2024).
5. Національна опера України-150. URL: [https:// lb.ua/ blog/anatoliy_solovianenko/372204_natsionalna_opera_ukraini-150.html](https://lb.ua/blog/anatoliy_solovianenko/372204_natsionalna_opera_ukraini-150.html) (дата звернення: 28.02.2024).
6. Станішевський Юрій Олександрович. Нац. академ. театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність. НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського; Київська муніципальна українська академія танцю. Київ: Музична Україна, 2002. 734 с.
7. Шариков, Д. І. Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури. Історія хореографічної культури: монографія. Київ: Кафедра театр. мистецтва. Київ. між. ун-т, 2013. Ч. 2. 204 с.

Олексій НОСЕНКО,

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
асистент викладача Київського національного університету культури і
мистецтв, член спілки звукорежисерів України.*

Науковий керівник: професор кафедри хореографії

Інституту сучасного мистецтва

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

доктор мистецтвознавства, професор Олена АФОНІНА

ІМЕРСИВНЕ СПРИЙНЯТТЯ КАРТИНИ СВІТУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Протягом всього періоду розвитку музичного мистецтва постійно вдосконалювались методи і засоби виробництва музичних творів та їхня регенерація. Поступово з'являлись нові музичні інструменти, форми подачі музичних змістів у різних стилях, напрямках і жанрах. Всі ці фундаментальні та взаємопов'язані процеси неодмінно та першочергово направлені на взаємодію зі слухачем, а особливо з його попереднім досвідом.

За останні сто років процеси написання, фіксації, міксування і подальшого відтворення музики принципово трансформувалися. Разом із тим, реципієнт отримав колосальні можливості набуття кількісно та якісно нового досвіду взаємодії з музичними композиціями. Цей процес сміливо прирівнюється до всіх попередніх періодів розвитку музичного мистецтва одночасно. Нова ера цифрового медіа контенту зумовила й появу нових форматів аудіо, які доповнюють або посилюють враження, наприклад, глядачів кіно або слухачів музики.

На сьогодні виникає все більше нової музики. Окремим блоком існує інтерпретація класичних творів у форматі Dolby Atmos. А доступність споживання контенту з імерсивним аудіо вийшла за рамки виключно кінотеатрів. Для прикладу можемо звернути увагу на такі стримінгові

платформи як Apple Music та Spotify. Вони надають можливості прослуховування музики в форматі Dolby Atmos.

Проте, коли ми говоримо про прогрес та нові форми взаємодії людини з мистецтвом, мусимо завжди пам'ятати та брати до уваги й нові, інші, рівні сприйняття художніх творів. Тим самим, та не менш вагомим, є досвід автора та його рівень взаємодії зі слухачем. І тут важко не погодитися з думкою мистецтвознавиці Наталії Швець: «В арсеналі сучасної музичної культури стратегії імерсивності є важливим ресурсом формального та змістового оновлення. Ефекти занурення в музичний простір, що розмивають кордони між слухачем і виконавцем, не є інноваціями цифрової доби, вони мають прецеденти у властивих доцифровому музичному мистецтву техніках написання і виконання музичного твору» [1, с. 103].

Науковці Зоя Сирота та Всеволод Сирота у своїй роботі досліджують різні аспекти сприйняття творів мистецтва та дають визначення терміну «художній твір» та що складає зміст художнього твору: «Художній твір це актуалізований і перетворений автором минулий досвід людини, суспільства, людства. Його зміст складають художні образи, втілені в осмисленому відображенні естетичної оцінки дійсності безпосередньо у свідомості творця» [2, с. 75].

Одним із основних принципів взаємодії реципієнта з мистецтвом, а й від так з автором, є принцип імерсивності, тобто занурення слухача або глядача у форми та змісти твору. Технологічна революція з її наслідками дозволила досягти високих рівнів імерсивності в музичному мистецтві зокрема. У зв'язку з цим виникає нове, відмінне від попереднього, сприйняття слухачем й картини світу. Якщо раніше, включно до початку XXI століття, така картина сприймалась лише перед собою з максимальною локалізацією на праворуч і ліворуч, то сучасні імерсивні технології дають відчутти звукову палітру навколо себе.

Науковиця Оксана Бицько у своїх дослідженнях психологічних основ художнього сприйняття акцентує увагу на системі «перцептивних образів у мозку людини складає внутрішню картину світу...Сприйняття відрізняється від

уяви (фантазії) саме тим, що відтворює в свідомості людини образи реальності, віддзеркалює зовнішній світ...Таке відображення є результатом безпосередньої дії об'єктів реального світу на органи чуття...Сприйняття має фізіологічну природу і є результатом дії саме на органи чуття» [3].

Таким чином, можна зробити висновки про нові можливості сприйняття реципієнтами музичних творів: не тільки в одній площині – перед собою, а із можливістю занурення в звукового середовища. Тим самим змінюються масштаби і глибина картини світу в музичному творі, масштаби і глибина сприйняття цієї картини реципієнтами. Звичайно, що цей процес сприяє зануренню слухача у звукову палітру і локалізацію джерел звуку у просторі. Окрім всього, тепер все музичне мистецтво, яке існувало до появи таких імерсивних технологій, можна оцінювати та сприймати крізь нову призму, або, принаймні, під іншим кутом. Такі можливості вже існують. Наприклад, Цифровий концертний зал Берлінської філармонії, де доступні записи творів класичних композиторів у форматі Dolby Atmos, або перевидання на стримінгових платформах вже раніше відомих музичних альбомів в імерсивному форматі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Швець, Н. Імерсивна музика як явище сучасної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 45. С. 102-107.
2. Сирота, З., Сирота, В. Сприйняття творів мистецтва як процес відображення в пізнанні людини художнього образу. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 7. С. 73-78.
3. Бицько, О. Психологічні основи художнього сприйняття. *Вісник психології і педагогіки*. 2010. URL: https://www.psyh.kiev.ua/Психологічні_основи_художнього_сприйняття (дата звернення: 28.03.2024).

Марія ОЗИМАЙ,

студентка I курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ

ОСОБЛИВОСТІ СПЕЦИФІКИ РІЗНОВИДУ ПОВІТРЯНОЇ ГІМНАСТИКИ: РЕМІНІ

До арсеналу повітряної гімнастики відноситься робота на трапеції, кільцях, полотнах, петлях, рамці, бамбуку та багатьох інших конструкціях, підвішених на певній висоті. Конструкції можуть бути як статичні, так і рухомі. В основу жанру повітряної гімнастики покладена демонстрація видатних навичок володіння своїм тілом, які значно перевищують можливості звичайної людини.

Робота повітряних гімнастів споріднена роботі каскадерів, бо повітряні гімнасти ризикують не тільки здоров'ям, а ще й життям, показуючи найсміливіші трюки. Без ризикованих трюків кордон можливостей людини, силу духу і пластику тіла не показати. У цирковому шоу жанр повітряної гімнастики визнається найнапруженішим і видовищним, а щоденна підготовка гімнастів пов'язана з травматичністю, синцями, мозолями та тільки фанатики залишаються в світі повітряної гімнастики [2, с. 124-127].

У класифікаційних цілях слід також обумовити те, що та чи інша робота, вироблена на снарядах (а повітряна робота, природно, може розгортатися винятково на снарядах) – в професійному середовищі називається гімнастикою, а самі виконавці – повітряними гімнастами, тоді як термін «акробатика» та найменування «акробат» зберігаються для роботи в манежі, на землі або на ковдрі. Отже, в професійному середовищі не говорять «повітряні акробати», а кажуть «повітряні гімнасти» [1, с. 124-127].

Повітряні ремені (раніше «китайські ремені») – різновид повітряної циркової гімнастики; повітряно-гімнастичний снаряд з двох вертикально

звисяючих ременів. Даний різновид жанру бере свій початок з Китаю, де вуличні артисти виконували різні силові і технічні трюки на ременях, які зараз більшою мірою аналогічні вправам на кільцях у спортивній гімнастиці, хоча існують й певні значимі відмінності (здебільшого у техніці виконання певних елементів), адже останні 10–15 років жанр кожен день стрімко розвивається та доповнюється [4, р. 65-72].

Гімнастика на ременях зародилася в ранньому періоді правління Династії Цин у Китаї (1644–1911 р.). У цей час стрімко розвиваються різні види видовищних мистецтв, тому артистам доводиться постійно винаходити щось нове для залучення аудиторії. У первинному варіанті це були шкіряні стрічки, підвішені на бамбукові рамки у формі вігвама, на які вистрибували і піднімався вгору артист, намотавши ремені навколо зап'ястя і виконуючи трюки різної складності та швидкості.

За іншою версією попередниками гімнастів на ременях вважають шорників, перевіряючих міцність виготовлених попруг виконанням на них різних гімнастичних вправ. Це також цікава знахідка, адже якщо вірити попереднім джерелам – перші повітряні ремені вироблялися як раз із шкіри. Саму ж техніку, яка притаманна для деяких елементів повітряних ременів, також слід вважати прототипом до повітряних полотен. Найчастіше ремені виконуються сольо, проте існує й багато парних номерів, які можуть ускладнюватися додатковими трюками або реквізитом (зубник, нашійні або ручні петлі тощо) [3, с. 33-37].

Гімнастичні вправи відрізняються від інших видів фізичних вправ тим, що не всі вони запозичені з життєвої практики людей, як у туризмі, наприклад. Більшість із них спеціально розроблено для більш цілеспрямованого і ефективного впливу на окремі органи і системи організму, психічні та особистісні властивості учнів, для збагачення їх досвідом – естетичним, емоційним, вольовим, моральним та ін. Комбінації зі складних гімнастичних вправ – захоплююче видовище [5, р. 377-379]!

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Орел, Д. В. Циркова гімнастика – повітряні ремені: специфіка жанру та методика викладання сьогодення. Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі: матеріали I Всеукр. наук.-практ. конф. (3–4 червня) 2021 року. Бердянськ: БДПУ, 2021. С.124-127.
2. Орел, Д. В. Особливості повітряної гімнастики. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали X наук.-практ. конф. (08–09 квітня). Київ: КМАЕЦМ, 2020. С. 17-19.
4. Орел, Д. В. Циркові апарати та реквізит в контексті професійної підготовки студентів бакалаврату ОПП Циркові жанри. Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (17–18 листопада). Бердянськ: БДПУ, 2022. С.121-126.
5. Sharykov, D. Classification in circus genres today: varieties, features, structure. Paradigm of knowledge. Muscat, Sultanate of Oman, 2018, № 1 (27). P. 65-72.
6. Shevchenko, L. Amateur Circus Studios and their contribution to modern Circus Art today. Innovative development of science, technology and education I International scientific and practical conference. Conference (October 19–21, 2023), Vancouver, Canada. P. 377-379.

Анна ОРЕЛ,

студентка I курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри циркових жанрів
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ

АКРОБАТИЧНИЙ ВОЛЬТИЖ НА ПРИКЛАДІ ВИПУСКНОГО НОМЕРУ «JE T'AI ME» ВИПУСКНИКІВ КИЇВСЬКОЇ МУНИЦИПАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

Акробатика в цирковому мистецтві сьогодення потребує глибокого вивчення, завдяки чому матиме значне поширення циркової сфери, охоплюючи інші компоненти художньої культури, об'єднуючи їх в одне ціле. Проведення досліджень і обґрунтування призведе до спрощення процесу вивчення матеріалів із розвитку сучасних синтезованих форм у мистецтві цирку.

Дослідження розвитку циркової акробатики належить до видів діяльності, фундаментом яких є індивідуальний потенціал суб'єкта (виконавця). Воно набуває особливої актуальності у зв'язку зі зростанням інтересу до інновації у творчому розвитку сценічної репрезентації. У час бурхливого розвитку науки й технологій в усіх сферах життя люди прагнуть до підтримки та вдосконалення фізичного стану. Акробатика сприяє гармонійному розвитку та покращенню здоров'я, завдяки чому починає набирати популярність. Але ми розглянемо не менш цікаву її сторону, де акробатика через методико-викладацький та жанровий аспект допомагає створенню сценічної репрезентації, а саме циркового номера [1, с. 30-35].

Практичне засвоєння акробатичних елементів і вправ, особливо на початковому етапі, обов'язково здійснюється із застосуванням правильної допомоги та професійного страхування студентів викладачем (різні підтримки, утримання, лонжа). Переходити до вивчення нових, більш складних

акробатичних вправ необхідно тільки після практичного засвоєння попередніх. Для закріплення простих акробатичних елементів студентам бакалаврату надається можливість за завданням викладача самостійно тренувати здобуті навички і уміння.

Методико-виконавська специфіка у підготовці сучасного циркового акробата включає в собі певні рухи, які дають навантаження на всі групи м'язів. Для цього застосовуються спеціальні підготовчі вправи, які сприяють розвитку і укріпленню м'язів та суглобів і допомагають засвоєнню програмних акробатичних елементів і вправ [3, р. 100-105].

Вивчення акробатичних чи вольтижних вправ починається з усного пояснення викладача, мета якого – чітко усвідомлення студентом техніки та послідовності виконання акробатичних елементів і вправ. Практичне засвоєння акробатичних чи вольтижних елементів і вправ, особливо на початковому етапі, обов'язково здійснюється із застосуванням правильної допомоги та професійного страхування студентів викладачем (різні підтримки, утримання, лонжа). Переходити до вивчення нових, більш складних вольтижних вправ необхідно тільки після практичного засвоєння попередніх. Для закріплення простих акробатичних елементів студентам бакалаврату надається можливість за завданням викладача самостійно тренувати здобуті навички і уміння.

Опис циркового номеру. сценічної репрезентації акробатичного номеру «Je T'aime» буде побудовано так: загальна характеристика номеру, де буде вказано назву, цирковий жанр, сценічний жанр, музику, викладачів, постановника, костюм та художнє оформлення.

Назва номеру – *Je T'aime*. Прем'єра – 2014 рік. Цирковий жанр – вольтижна акробатична змішана пара. Жанр – дуетна інтимна лірика, експресивного характеру. Музика – Лара Фабіан, сингл «Je T'aime», альбом «Pure», 1996 р. Викладачі-репетитори – Анатолій Тишлер, Юрій Тишлер. Викладач-трюкограф – Сергей Петров. Виконавець – Михайло Романенко, Анастасія Сопільняк. Режисер-постановник – Костянтин Томільченко.

Костюми та художнє оформлення. Партнерка – червоно-тілесний комбіндрез. Партнер – оголений торс, червоні брюки.

Сюжет (соціальний). Психологічні взаємовідносини між хлопцем та дівчиною. Закохана дівчина намагається привернути увагу хлопця до себе, досягти чуттєвої взаємності. Хлопець спочатку не звертає уваги на прояви уваги дівчини до себе, не приділяє цьому особливого значення та намагається відсторонитись від її емоційних проявів власних почуттів. Однак згодом вони знаходять внутрішнє порозуміння та поглинають у романтичний світ власної пристрасті та почуттів. Але після пристрастних та емоційних хвилювань дівчина розуміє, що об'єкт її пристрасті та обожнювання – лише її примара та фантазія, вона в смутку залишає хлопця.

Композиційна та трюкова побудова

Комбінація № 1. Силowe акробатичне вижимання у стійку на 2-і прямі руки із закінченням комбінації через оригінальний схід у кут. Комбінація № 2. Кабріоль до верху з переходом на руку з закінченням комбінації через оригінальний обрив. Комбінація № 3. Лобова акробатична стійка на одній руці, із закінченням комбінації через оригінальний схід. Комбінація № 4. Вольтижна акробатична вправа «Накат у стійку», із закінченням комбінації через оригінальний схід. Комбінація № 5. Вольтижна акробатична вправа «Сальто з фусу», із закінченням комбінації через оригінальний схід. Комбінація № 6. Вольтижна акробатична вправа «Гладкий фус та Сальто бланш з піруетом на 360°», із закінченням комбінації через оригінальний схід [2, р. 106-112].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Орел, Д., Шариков, Д., Кашуба, Ю., Горковенко, О. Вольтижна акробатика: теорія та методика викладання для студентів циркових, жанрів: навчальний посібник. Київ: КМАЕЦМ, 2022. 87 с. іл.

2. Orel, D. Acrobatical-voltage in the system of higher education: an analysis of the scenic method for practical study of the increased complexity for the specialization «Circus acrobatics». Innovative solutions in modern science. Dubai, UAE, 2018, № 6 (25). P. 106-112.

3. Kashuba, Yu. Specific features of circus acrobatics: power acrobatics, analysis of the scenic method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus art. Innovative solutions in modern science. Dubai, UAE, 2018, № 6 (25). P. 100-105.

Дмитро ОРЕЛ,

*старший викладач кафедри циркових жанрів
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
майстер спорту України зі спортивної гімнастики*

СПЕЦИФІКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ХАРАКТЕРИСТИКИ РІЗНОВИДУ ПОВІТРЯНОЇ ГІМНАСТИКИ «ВОСЬМИКУТНИК»

Повітряний восьмикутник – це різновид повітряного кільця, який містить 8 граней. Призначений для використання у танцювальних школах і закладах орієнтованих на розважальну та професійну програму за участю артистів повітряної гімнастики [4].

Технічні характеристики реквізиту. Матеріал – Сталь, Марки: 20, 30, 45. *Зовнішній діаметр* – 100 мм. *Покриття*: полімерна порошкова емаль. *Діаметр* (по паралельних гранях) – 95 мм. *Робоче навантаження* – 160 кг. *Вага* – 6 кг. *Виробник* – ФОП Різник І.О.

Верхні петлі для кріплення підвісу виконана із сталевого листа товщиною 10 мм. У виготовленні восьмикутника використовується товстостінна труба зі сталі, діаметром (по паралельних гранях) 95 мм. Восьмикутник виконаний з восьми секцій зварених по всьому діаметру перетину стику. В місці з'єднання труби запресований та обварений сталевий штиф довжиною 40 мм, який посилює місце з'єднання. Висока надійність досягається подвійним дублюванням зварних швів (труба / труба, кільце / труба). Восьмикутник виконаний на два «вушка».

Технічна складова підвісу та допоміжні засоби в роботі.

Повітряний восьмикутник – являє собою металеве кільце з вісьма гранями, може мати одне або два так звані «вушка» (Рисунок № 2) (містяться на верхній частині восьмикутника). Карабіни кріпляться на вушка. Карабіни на стропах або троси. Стропи на карабін. Карабін на машинку обертання. Машинка обертання на ще один карабін і далі вже на центральну стропу або лебідку.

Можливий варіант кріплення обмот стропою навколо вушка. Стропи з'єднуються карабіном. Карабін на машинку обертання. Машинка обертання на карабін. В залежності від місця підвіски реквізиту може змінюватись якість та точність виконання трюкової програми.

Стаціонарна підвіска на стропу – має жорстку точку. Що є зручним для вивчення базових елементів. Усі обриви виконуються без амортизації. Стропа має центрову силу.

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

Підвіска в стаціонарному цирку – це в більшості випадків *лебідка* з тросом (прилад для підйому та переміщення вантажу, у вигляді обертаючого барабану з намотуючим канатом чи ланцюгом). За допомогою цього приладу можна здійснювати підйом / опускання автоматично. Це значно додає видовищності та зручності артисту [2; 7].

Підготовка до основних елементів на повітряному кільці та восьмикутнику.

Перш ніж розпочати вивчення основних елементів на повітряному кільці або восьмикутнику раджу розпочати тренування на перекладені [3].

1. Спочатку потрібно навчитися тримати правильний хват (аби хват був міцним та надійним потрібно великим пальцем обхватувати знизу перекладену). Виконувати вправи вис на час, намагатись утримати своє тіло якомога довше. Вис на одній руці.

2. Наступний етап підтягування – це базова фізична вправа, що розвиває м'язи верхньої частини тіла: широкі м'язи спини, біцепси, плечові м'язи, грудні м'язи, верхню частину спини, передпліччя.

3. Вис на руках з підйомом ніг до перекладини (прокачуємо м'язи пресу).

4. Вис на підколінках.

5. Підйом переворот: з вису хватом зверху без ривків і махових рухів, підтягуючись, підняти ноги до перекладини і, перевертаючись навколо перекладини, вийти в упор на прямі рухи; положення вису і упору фіксуються на прямих руках 1–2 секунди. Опускання у вис виконується довільним способом.

Обов'язково перед виконанням вправ, щоб уникнути травмувань, має бути якісна розминка м'язів та суглобів!

Ці вправи являються базовими та підготовчими для вивчення елементів. Особливо вони корисні для тих, хто тільки починає знайомство з повітряною гімнастикою. Згодом ці вправи можна використовувати як підкачку в кінці тренування.

Елементи підвищеного рівня складності. Після відпрацювання базових елементів, наступним етапом буде вивчення обривів. Вивчення обривів відбувається лише за присутності тренера та наявності матів під реквізитом.

Різновиди поширених обривів:

- Обрив з вису на попереку у шпагаті на дві підколінки (перший рівень складності).
- Обрив з вису на попереку у шпагаті на одну підколінку (перший рівень складності).
- Обрив з перехватом рук з верхньої перекладини восьмикутника на нижню перекладину (другий рівень складності).
- Обрив з підпахв у хват долонями (третій рівень складності).
- Обрив з підпахв у кульбіт назад (третій рівень складності).
- Обрив з верхньої перекладини на нижню у кульбіт назад (третій рівень складності).

- Обрив з підколінок у вис на п'ятки на нижній перекладині (четвертий рівень складності).
- Обрив з носків із верхньої перекладини на підколінка на нижню перекладину (четвертий рівень складності).

Методика виконання елемент підвищеного рівня складності.

Стійка в плечах на нижній перекладині з розведенням ніг у поперечний та поздовжній шпагати: на верхній перекладині виконуємо вис на підколінках, тулуб опускаємо вниз, з середини восьмикутника руками обхватуюмо бічні грані, одну ногу прибираємо з підколінки і опираємось п'яткою, в цей час ми опускаємось на нижню перекладину і становимось у стійку на верхній частині трапецієподібної м'язи та плечі, одну ногу ми проводимо за восьмикутник, вирівнюємо коліна та розводимо ноги по частинам восьмикутника у поперечний шпагат, фіксуємо положення та тримаємо баланс (ускладненим варіантом буде виконання без рук);

– далі тримаючись руками за бічні грані, повертаємо тазостегнові суглоби і довертаємось у поздовжній шпагат, фіксуємо положення особливо увагу приділяємо балансу (тут його важче буде знайти, адже ноги в нас не опираються на восьмикутник);

– через скорочені стопи згинаємо коліна, виконуємо напівшпагат, вирівнюємо коліна, довертаємо суглоби у поперечний шпагат, висхідне положення.

Даний елемент легше виконувати на восьмикутнику, аніж на кільці. Особливістю восьмикутника є рівні нижня та верхня перекладина. Саме рівна нижня перекладина зручно прилягає до верхньої частини трапецієподібної м'язи, а грані чітко прилягають до плечей, це суттєво полегшує виконання стійки та можна стійко триматися без допомоги рук.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kashevarov, V., Oryol, D., Sharykov, D. Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Kyiv: Department of Circus Genres, Faculty of Performing of Arts КМАСРА, 2021. 153 p.
2. Орел, Д. В., Шариков, Д. І. Циркові апарати та реквізит в контексті правил техніки безпеки в акробатиці та повітряній гімнастиці. Кінезіологія танцю та складно-координаційних видів спорту: методичний посібник; наук.ред. О.О. Плахотнюк. Львів: ЦТДЮГ, 2018. С. 98-111.
3. Орел, Д., Львова, І., Шариков, Д., Горковенко, О. Гімнастика: методичні рекомендації для студентів ОПП Циркові жанри. Київ: Кафедра циркових жанрів Факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ, 2022. 43 с. іл.
4. Orel, D. Features of the Circus genre of Aerial Gymnastics (forms of synthesis on the example of a duet Corde-de-Péril). Innovative solutions in modern science. Dubai, UAE, 2019. № 6 (33). P. 134-141.
5. Повітряна гімнастика (корд-де-парель, китайський пілон, повітряна рамка, полотна, кільце, ремені, бамбук, трапеція). Професійна підготовка за жанрами: циркова гімнастика: навчальний посібник. Упорядник та автор Шариков Д.І.; автори Кашеваров В.О., Орел Д.В., Львова І.С. Кафедра циркових жанрів Факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ. Вінниця, ТОВ «Нілан-ЛТД». 2022. 192 с.: іл.
6. Kashevarov, V., Oryol, D., Sharykov, D. Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Kyiv: Department of Circus Genres, Faculty of Performing of Arts КМАСРА, 2021. 153 p.
7. Sharykov, D., Lvova, I. The specifics of circus complex technical training when working with circus props and apparatus today. Innovative solutions in modern science. City Buffalo, State of New York, USA. 2022. № 2 (54). P. 16-29.

Мілена ОСАДЧУК,

студентка I курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ

ОСОБЛИВОСТІ ПАРНОЇ СИЛОВОЇ АКРОБАТИКИ

Парна акробатика є взаємодією двох спортсменів, що виконують різноманітні елементи силового, балансуючого характеру. Під час виконання вправ відповідальність лежить на обох артистах, де вони мають взаємно надати один одному необхідні умови для виконання трюку. Без двосторонньої підтримки та довіри комбінацію виконати не вдасться [2, с. 17-19].

Перелік вправ досить обширний. Це можуть бути різноманітні стійки: на кистях (на двох і на одній), на голові, ступнях або в руках у партнера. Якщо артисти тільки починають освоювати жанр, вони мають спочатку самостійно опанувати індивідуальну технічну базу перед виконанням парних вправ.

Наведемо приклади:

Стійка на трьох точках (стійка на голові з опорою на руки).

Стійка на трьох точках є, по-перше, самостійною вправою і, по-друге, служить підготовчою вправою до стійки на кистях і стійки на голові. Виконання. Учень робить глибоке присідання, руки ставить перед собою на підлогу по ширині плечей, стає на голову, на тім'яну частину (голова трохи попереду рук); таким чином, руки і голова якби утворюють трикутник. Легким поштовхом ноги посилаються вгору в стійку. Пряма спина і витягнуті ноги утворюють пряму лінію (стійку).

Стійка на кистях силою (жимом)

Виконується двома способами: поштовхом та жимом. Різниця між стійкою на кистях поштовхом і стійкою жимом полягає в тому, що

виконавцю стійки жимом необхідно витримати вагу свого тіла на напівзігнутих руках і, виходячи в стійку, віджимаючись на руках, силою підняти ноги вгору.

Виконання. Учень робить глибоке присідання, ставить прямі руки на підлогу перед собою по ширині плечей пальцями вперед; потім, переносячи вагу тіла на руки, злегка згинаючи руки в ліктях, піднімає корпус до вертикального положення, після чого, одночасно випрямляючи руки і ноги, виходить в пряму стійку. Є інший спосіб, коли учень не згинаючи лікті силою виходить у стійку. Під час виконання вправи, необхідна допомога тренера або партнера, який знаходиться позаду виконуючого, допомагаючи йому виходити в стійку, підтримуючи його за талію [1, с. 117-120].

Вихідне положення. Учень лежить витягнувшись, животом на підлозі. Ноги прямі, носки витягнуті, спина трохи прогнута в попереку, кисті рук пальцями вперед розташовані на підлозі біля талії, руки зігнуті в ліктях і притиснуті до корпусу. Виконання. З положення лежачи на животі учень робить переكات на груди, врівноважуючи корпус на кистях силою піднімає ноги вгору, випрямляє руки і виходить в стійку на кистях.

Стійка на одній руці (на правій або лівій)

Після того як стійка на двох руках освоєна досконало, можна перейти до тренування стійки на одній руці. Стійка на одній руці – складна акробатична вправа. Для її освоєння потрібні тривалій систематичні тренування. Успіх в основному залежить від правильного переносу корпусу з двох рук на одну. Виконання. Фіксує при правильному положенні (ноги прямі, носки витягнуті, спина пряма) стійку на двох руках, учень переносить центр ваги на одну праву руку, трохи відхиляючи корпус і ноги в праву сторону і одночасно піднімаючись на правому плечі з таким розрахунком, щоб ліва рука сама піднялася над підлогою. Учень при цьому тільки притримується об підлогу пальцями лівої руки, але не спирається на них. При переносі корпусу на праву руку не можна відводити плече і руку разом з корпусом вправо – права рука повинна залишатися в строго вертикальному положенні.

Освоївши правильний переклад корпусу на одну руку, тренування стійки на одній правій руці слід проводити, злегка дотримуючись об підлогу пальцями лівої руки, поступово відпускаючи її від підлоги. Фіксування стійки на одній руці відбувається за рахунок упору пальцями правої кисті, балансу вимкненим ліктем правої руки і повного збереження первісного положення.

Щоб полегшити виконання стійки на одній руці, корисно освоїти рівновагу на одній руці з упором корпусу на лікоть, що є також самостійною вправою.

Виконання. Учень робить присідання і ставить праву руку на підлогу, повертаючи кисть руки злегка вправо; рука згинається в лікті, і весь корпус лягає тільки на лікоть правої руки, що упирається в праве стегно. При цьому корпус знаходиться в наступному положенні: спина пряма, ноги прямі і розведені в сторони, голова злегка піднята вгору, ліва рука виставлена вперед. Коли знайдена точка рівноваги на правій руці, ліва рука відривається від підлоги і прикладається до корпусу. Фіксування цієї вправи відбувається за рахунок рівноваги і балансу ліктем правої руки при строгому збереженні горизонтального положення всього корпусу. Так само як і стійку на двох руках, цю вправу і стійку на одній руці слід робити спершу не на підлозі, а на кубіку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кашуба, Ю. І. Вольтижна акробатика: особливості та специфіка викладання у КМАЕЦМ. Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі: матеріали I Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Бердянськ) 3-4 червня 2021 року: БДПУ, 2021. С. 117-120.

2. Кашуба, Ю. І. Специфіка спеціалізації «Циркова акробатика у закладах вищої освіти». Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: матеріали X наук.-практ. конф. (08-09 квітня 2020 р.). Київ: КМАЕЦМ, 2020. С. 17-19.

3. Sharikov, D. Classification in circus genres today: varieties, features, structure. Paradigm of knowledge. Muscat, Sultanate of Oman, 2018. № 1 (27). P. 65-72.

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

«ТИ [РОМАНТИКА]»: ВІД ОСВІТНЬОГО КОНТЕНТУ ДО КОНЦЕПТУАЛЬНОГО АЛЬБОМУ

Альбом «Ти [Романтика]» від формації «МУР»¹ став одним із найгучніших і найпомітніших в українському культурному просторі у першій чверті цього року. Його прем'єра відбулася 29 лютого і супроводжувалася бурхливими, діаметрально протилежними реакціями: від цілковитого захоплення («Чортові генії. Сучі сини. Дивитися, слухати всім» – Тамара Горіха Зерня, «колись, послухавши «Гамільтона», заздри американцям в яких є навіть історичні мюзикли. Тепер у нас теж є» – Володимир В'ятрович) до менш чи більш різкої критики («дуже наляписто, дуже швидко, хаотично <...> більшість голосів начитки слабкі, місцями читці ледь втрапляють в темп» – Павло Коробчук) [5].

Чимала хвиля критики (разом зі звинуваченнями у плагіаті) піднялася, оскільки тема є подібною, з боку творців документального (вийшов на екрани у 2017 році) і художнього фільмів (планується до виходу у травні цього року) про мешканців харківського будинку «Слово» – діячів українського

¹ «МУР» аббревіатура розшифровується як Мистецький український рух, метою якого є популяризація української культури. Слово «мур» учасники проекту розшифровують також як стіну, яка зводиться ними, щоб відділити українську культуру від багатовікової російської експансії. Відомий і інший «МУР» – «Мистецький Український Рух» як об'єднання українських письменників-емігрантів, що проживали у таборах для переміщених осіб у Німеччині після Другої світової війни. До нього входили зокрема Іван Багряний, Юрій Шерех, Юрій Косач, Ігор Костецький.

Розстріляного відродження, репресованих у 1930-х роках. Професійна спільнота літературознавців і дослідників зауважувала слабкі рими, орфографічні, граматичні, пунктуаційні помилки у текстах на відео і невірні наголоси, поверховість і некоректність у зображенні українських поетів.

Таке гостре емоційне сприйняття альбому саме по собі варте уваги і розгляду, причому в різних аспектах, зокрема, і як комунікаційний кейс. Однак, мета пропонованої розвідки – поглянути на нього з точки зору жанрової належності. Самі творці «Ти Романтики» називають його «історичний альбом-мюзикл» і «реп-мюзикл» [3].

Засновниками і учасниками проекту «МУР» , що утворився 2022 року, є Олександр Хоменко, Микола Шмундир, Віктор Ткаченко, Соломія Козолуп, Марія О'Райлі. Його мета освітньо-просвітницька – популяризація української літературної спадщини, збудження живого інтересу до неї («розповідати про українську літературу у такий спосіб, що поети й прозаїки минулого стають нашими сучасними друзями» [1]). Основою підходу у подачі матеріалу є поєднання слова, музики, візуальної складової.

Альбом «Ти [Романтика]» складається з 17 номерів. Майже кожен записаний за участі відомих українських артистів Сергія Жадана, гурту NAZVA, Євгенія Дубовика, Сергія «Колоса» Мартинюка з гурту «Фіолет», репера Хейтспіча, а також Олени Кравець, ведучого Євгенія Яновича. П'ять номерів є історіями митців Розстріляного відродження – Павла Тичини («Ще до того, як колись» I і II) , Володимира Сосюри («Третя Рота»), Леся Курбаса («В Колізеї»), Михайля Семенка («Бі Бо Бу»), Миколи Хвильового («Записка Хвильового»), їх своєрідними портретами в інтер'єрі доби (пісні «1918», «1930», «Суспільна власність», «Партія веде», «Європа мовчала», «С.Л.О.Н.»); деякі пісні слугують зв'язками між опорними номерами альбому.

Концепція проекту концентрується у його початкових рядках: «Ми написали тексти, написали музику і роздали ролі героїв ХХ століття нашим сучасникам» [3]. Назва альбому апелює до знакової постаті Розстріляного відродження – Миколи Хвильового – і його не менш знакової психологічної

новели «Я (Романтика)», в якій закарбувалася світоглядна і екзистенційна криза письменника, пов'язана з розчаруванням в ідеалах революції та комунізму, що, разом із посиленням тиску на українських письменників і репресіями, свідком яких був Хвильовий, стала причиною його самогубства. У тлумаченні «МУР» «я» замінюється на «ти» – ідея обертається наче назовні: оповідь, замість замкненої на внутрішньому діалозі героя, переводиться у діалог з аудиторією, у якому проводяться паралелі між минулим і теперішнім. Авторам не йдеться про протиріччя, які мучили Хвильового, а про певну схожість подій 90–100-річної давнини із сьогоденням: краудфандинг на потреби війська, служба Сосюри у Третій штурмовій (насправді він служив у Третньому Гайдамацькому полку армії УНР), провокативний і хайповий Семенко. У тексті № 16 «Спочатку було слово» поряд ставляться імена Євгена Плужника і «Да Вінчі» Дмитра Коцюбайла, Леся Курбаса та громадського активіста Романа Ратушного. Слухачів з допомогою усього комплексу виражальних засобів та емоційного впливу спонукають перенестися у ті часи, і навпаки – переносять героїв оповіді у сучасність.

З огляду на засоби, якими втілюється ідея альбому, його можна назвати продуктом поп-культури. До того, як з'явилася «Ти [Романтика]», «МУР» видав два студійні релізи «МУР. Vol.1» і «Захалявна книжечка» з піснями на тексти українських поетів, а також випускав невеликі за хронометражем освітні відео в Instagram та на YouTube, присвячені українським поетам і письменникам: Лесі Українці, Івану Багряному, Павлові Тичині, Василю Стусу, Василю Симоненку. Їх властивістю є новелістичність оповіді – тобто стислість, динамічність, у сюжеті – акцент на окремих епізодах з життя письменників. Прикметою відео є фрагментарність, кліповість: документальність (використовуються фото і фрагменти відео з минулого століття, пов'язаних з життям письменників, зображення історичних архівних документів) в них поєднується з візуальними прив'язками до сучасного контексту (сучасні фото, переписки у месенджерах, коментарі і «лайки» у соцмережах). У текстах переплетені цитати з творів, листів, щоденників, матеріалів справ письменників та коментарі, забарвлені

емоціями сучасного наратора. Музична складова в них є авторською (її створює Віктор Ткаченко), але подавалася вона здебільшого як тло для начитаного тексту і відео.

В альбомі «Ти [Романтика]» в цілому залишається вже напрацьований у попередніх відео підхід до матеріалу та способи його подачі, за винятком музичної складової, яка розростається до повноцінних музичних композицій. За музичною стилістикою вони досить строкаті: це альтернативний рок, хіп-хоп і реп (розлогі начитки ритмізованим речитативом під музику) як один з його атрибутів, електронна музика, джаз (великою мірою завдяки участі музиканта Євгенія Дубовика), трип-хоп. Пісні відокремлені одна від одної сюжетами (кожна пісня є окремою історією), і водночас пов'язані спільною ниткою наративу. Вагому роль об'єднавчого чинника відіграють лейтмотиви у віршованому тексті і музиці.

І побудова альбому «Ти [Романтика]», і факт його прем'єрної презентації не в сценічному, а в аудіовізуальному форматі, вказує на спорідненість із жанром концептуального альбому, що виник у контексті рок-музики 1960–1970-х років. Одними із перших зразків таких альбомів, що об'єднували окремі пісні спільною ідеєю (вона розкривалася власне у поєднанні/співставленні всіх пісень) чи послідовною оповіддю-сюжетом, дослідники називають відповідно «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» від The Beatles (1967) і «Tommy» від The Who (1969)². Дослідники вказують на такі характерні ознаки концептуальних альбомів як от: «міцна сюжетна, наративна або концепційна основа, зв'язки між окремими піснями, об'єднуючі чинники у музиці такі, як лейтмотиви, прийоми інструментування, тональні співвідношення, інтонаційна та стилістична спорідненість, що впливає зі спільного авторства пісень, стилістично витриманий протягом альбому візуальний компонент, що працює на розкриття ідеї» [7, с.6]. Як видно, перелічене тією чи іншою мірою наявне в «Ти [Романтика]».

² Альбом «Tommy» The Who вважають попередником жанру рок-опери.

Щодо жанру мюзиклу, то обов'язковою його складовою, окрім власне музичних номерів і тексту п'єси, є сценічна реалізація, зокрема, пластично-рухова, яку навряд чи можна замінити відеорядом. У розглядуваному альбомі вона відсутня. Хоча, як відомо з історії, рок-опера «Ісус Христос Суперзірка» Ендрю Ллойда Веббера і Тіма Райса, а також низка інших європейських мюзиклів випускалися спочатку як концепт-альбоми на LP-платівках, лише згодом набуваючи сценічного втілення³. Слід додати, що в історії жанру мюзиклу в окремий різновид виділяється концептуальний мюзикл, творцем якого був американський композитор Стівен Сондхайм у співпраці з режисером Гарольдом Прінсом. І якраз його ознакою є відсутність лінійного сюжету, звичного для традиційного book musical, а натомість – наявність центральної ідеї, різнобічно висвітленої [6, с.165].

Отже, жанр альбому «МУР» «Ти [Романтика]» можна визначити як концептуальний альбом. Два інші означення – «історичний» та «реп» доповнюють його: перше деталізує його тематичне спрямування, друге вказує на один із виражальних засобів. Щодо визначення «мюзикл», то тут слід дочекатися сценічного втілення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова, А. Проєкт «МУР»: «Сто років тому в Україні була неймовірна інтелігенція». Радіо Промінь. 4 березня 2024. URL: <https://ukr.radio/news.html?newsID=103609> (дата звернення: 15.03.2024).

2. «Культурний срач» про Розстріляне відродження. Чому всі говорять про проєкт «Ти [Романтика]» URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-situation/348401-kulturniy->

³ В українському контексті серед відносно нещодавніх прикладів мюзиклу (чи радше зонг-опери в дусі Брехтової «Тригрошової опери») можна згадати показану у 2019 році документальну «ПЕНІТА.опера» композитора Золтана Алмаші, драматургині Тетяни Киценко і режисера Максима Голенка.

srach-pro-rozstrilyane-vidrodzhennya-chomu-vsi-govoryat-pro-proekt-ti-romantika (дата звернення: 6.03.2024).

3. «МУР». Ти [Романтика] Full Album. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=АНхhKРр6хAk&t=1401s> (дата звернення: 6.03.2024).

4. Рубан, І. Альбом-мюзикл «Ти [Романтика]» від «МУР»: робота над релізом та реакція аудиторії. URL: <https://sensormedia.com.ua/music/albom-miuzykl-ty-romantyka-vid-mur-robota-nad-relizom-ta-reaktsiia-audytorii/> (дата звернення: 10.03.2024).

5. Чому альбом-мюзикл про письменників «Розстріляного відродження» збував культурну спільноту. URL: <https://texty.org.ua/fragments/111912/chomu-albom-myuzykl-pro-pysmennykiv-rozstrilyanoho-vidrodzhennya-zburyv-kulturnu-spilnotu/> (дата звернення: 6.03.2024).

6. Чуніхін, О. Історія мюзиклу: навчальний посібник/за ред.канд.мист. О.Гармель. Київ: НАКККиМ, 2012. 256 с.

7. Sorensen Paige C. The Concept Album Continuum. Merrimack College. URL:https://scholarworks.merrimack.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1042&context=honors_capstones (дата звернення: 15.03.2024).

Катерина ПАНАСЮК,

студентка III курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА

ФЕНОМЕН ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ

Феномен театру корифеїв, який виник у 1882 році у місті Єлисаветграді (сучасний Кропивницький), відіграв надзвичайно важливу роль у формуванні

та розвитку української культури та просвітництва Південноукраїнського краю і мав безпосередній вплив на становлення музично-театрального мистецтва регіону XIX століття. Цей театр став не просто першим професійним українським театром в Україні, а й став символом національного відродження та культурного просвітництва.

Мотивом утворення театру був виданий російською імперією Валуєвський циркуляр 1863 року та Емський указ 1876 року що забороняв діяльність українських письменників, забороняв україномовні книжки, вводилася заборона на викладання українською у школах. Проте у 1881 року українці отримали можливість ставити вистави українською мовою з певними обмеженнями, проте цим уміло скористався Марко Кропивницький, який у 1882 року поставив п'єсу Траса Шевченка «Назар Стодоля», яка привернула увагу багатьох українців [1].

Одним із ключових аспектів феномену театру корифеїв було його відтворення та відображення української культури, мови та історії на сцені. Відповідно театр корифеїв став важливим центром культурного життя українського народу, що відображав у своїх постановках українську історію, традиції та національні цінності, сприяючи формуванню національної ідентичності всупереч імперському режиму. Його вистави не лише розважали глядачів, а й надавали їм можливість відчувати себе частиною нації, відображаючи риси притаманні українському народу. Найпопулярнішими постановками театру корифеїв тієї епохи стали п'єса «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулак-Артемовського, що відображала героїчний дух та національну гідність українського козацтва, «Енеїда» написана Іваном Котляревським, опера «Катерина» Миколи Аркаса, комічна опера «Продана наречена» чеського композитора Бедржіха Сметани, що не лише розважали глядачів, але й ставали каталізатором для відродження української мови, мистецтва та культурної свідомості. Щоб подивитися ці вистави глядачі з різних соціальних шарів і вікових категорій збиралися, щоб пережити разом з акторами театральні

вистави, які ставали не лише розвагою, але й засобом освіти та самовдосконалення [2].

Театр корифеїв також відіграв значну роль у підтримці української мови і літератури та допоміг у формуванні та підтримці національної ідентичності. Через свої вистави та участь українських акторів, таких як Марія Заньковецька, Панас Саксаганський, Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Тобілевича, глядачі могли побачити відображення українського духу, героїзму та відданості ідеалам, що протирічать імперським нарративам. Такий вплив театру допомагав у підтримці та розширенні української ідентичності серед населення та мав здатність об'єднувати різні верстви населення, залучивши глядачів з різних соціальних верств та вікових категорій, що сприяло формуванню єдиної національної спільноти та підтримці національного образу.

Театр корифеїв сприяв розвитку українського мистецтва та культури, через нові можливості для творчості українських митців, які стали експериментувати та розвивати українське мистецтво через вистави, опери та драматургічні твори. Такий культурний рух допоміг у популяризації української музики, театрального мистецтва та літератури як складової національної культури.

З часом театр переживав різні зміни акторів, та потрясінь, переборюючи труднощі, жорстокі гоніння і переслідування уряду, матеріальні нестатки, обмеженість репертуару, театр міцнів, зростав, розширював сферу свого впливу на глядача, проте вимушено припинив свою діяльність у 1914 році, коли імперська влада царської росії повністю знищувала все українське: театри, газети, журнали та книгарні [1].

Отже, феномен театру корифеїв відіграв визначну роль у формуванні та розвитку української культури, формуючи національне відродження та культурну боротьбу українського народу у найбільш складний період його історії. Цей театр став не лише мистецьким центром, але й символом національного протистояння та боротьби за збереження української ідентичності, де вистави відображали не лише красу та вишуканість української культури, але й віддавали дань боротьбі та стійкості українського народу у

важкі часи. Тому, театр корифеїв залишається невмирущим символом національного духу та культурного розмаїття України, що продовжує надихати та вражати покоління за поколінням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Історія театру корифеїв: як перша професійна трупа боролася за українську ідею. URL: <https://suspilne.media/culture/183584-istoria-teatru-korifeiv-ak-persa-profesijna-trupa-borolasa-za-ukrainsku-ideu/> (дата звернення: 14.03.2024).

2. Крижановська, Н. Є. Феномен «Театру корифеїв» в культурному житті Південноукраїнського регіону. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Історичні науки*. 2013. Вип. 3.35. С. 99-105.

Ірина ПАНІВ,

*викладач кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ*

СУЧАСНІ ЕСТЕТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У РЕЖИСЕРСЬКОМУ МЕТОДІ ТОМАСА ОСТЕРМАЙЄРА

Довгий час театр вважався егалітарним мистецтвом, який впливав на певний сегмент глядачів. У ХХ столітті історія починає змінюватись та вносити свої корективи. Аналіз гострих тем та залученість глядача стає певним поштовхом до пошуку нових тенденцій, які розширюватимуть межі театру. «Незадоволення театром свого часу було також імпульсом до змін, програму яких Брехт проголошував у двадцятих роках із самовпевненою позою, не визнаючи жодних заперечень...» [2, с. 39]. Імпульс до змін є певною наскрізною лінією у німецькому театрі, яка подарувала театральній спільноті

Бертольда Брехта. І не завдяки, а всупереч сформувала одного з найвпливовіших режисерів сучасності Томаса Остермайєра.

Театр «Шаубюне» є одним із провідних театрів сучасної Німеччини та й Європи загалом. Театр завжди був осередком для молодих режисерів, які наполегливо шукали власні режисерські форми, а головною ідеєю їхнього вираження була образність. Його історія багата на видатні постаті, які вправно керували ним. Зокрема Петер Штайн та Томас Остермайєр.

Томас Остермайєр почав свою роботу в театрі «Шаубюне» у Берліні в середині 1990-х років. Театр «Шаубюне» славиться своїми провокаційними постановками та сміливими інтерпретаціями класичних та сучасних театральних творів. Томас Остермайєр відзначився своїм оригінальним підходом до постановки та талантом відтворювати складні теми на сцені. Його перші роботи в театрі Шаубюне здобули визнання критиків і публіки, забезпечивши йому популярність та репутацію як талановитого театрального режисера. Вистави Томаса Остермайєра демонструють, що сила його героїв лежить у їхньому розумі. Проте, втрата попередньої опори веде до руйнування внутрішньої гармонії, що неминуче призводить до духовного розколу, і в свою чергу, стає причиною тілесної загибелі, але в більш глибокому і менш відчутному сенсі, оскільки душа є більше аніж просто плоть.

Під керівництвом Остермайєра театр «Шаубюне» продовжив створювати провокаційні вистави, які викликали хвилю обговорення і розглядали актуальні соціальні та політичні питання. Для створення свого власного стилю, Томас Остермайєр використовує принципи фізичного і музичного театрів. Ці принципи часто проглядаються у його постановках. Наприклад, у виставі "Річард III" Остермайєр використовує живу музику, коли оркестр з'єднується з учасниками вистави. Режисер розшифровує заховані коди В. Шекспіра, що є несподіваним для пересічного глядача. Він навіть дозволяє собі у трагедії виглядати гумористично, перетворюючи все на чорний гумор. Майкл Добсон вважає, що це вдається тільки Остермайєру: « Але Томас Остермайєр, звісно є винятком. У «Гамлеті» і «Річарді III» він блискуче використав чорний гумор.

Його «Гамлет» починався з німої сцени похорону старого Гамлета, коли періщить дощ, ніщо не тримається рук, все в болоті, вони не втримують труну, вона висковзує у них із рук і падає – усе це і смішно, і моторошно водночас. Справді незабутньо...» [3, с. 57].

Режисерський метод Томаса Остермайєра у виставі «Гедда Габлер» відзначається його інноваційним підходом до класичного тексту та акцентом на психологічну глибину персонажів. У своїй інтерпретації Остермайєр може використовувати несподівані театральні ефекти, світлові і звукові інсталяції, а також рухові елементи, щоб передати внутрішній світ персонажів та підкреслити їх емоційний стан. У виставі «Гедда Габлер» можливі різні тлумачення головного персонажу та її відношення до інших персонажів. Остермайєр може акцентувати на психологічних протиріччях Гедди, її боротьбі зі своїми власними амбіціями і суспільними очікуваннями. Він може також експериментувати з просторовим розміщенням акторів на сцені, створюючи напруження та динаміку взаємин між персонажами.

Томас Остермайєр був активним учасником Авіньйонського фестивалю, одної з найважливішої події у світі театру. Участь Остермайєра на Авіньйонському фестивалі сприяла поширенню його імені та театального стилю на міжнародному рівні. Він став важливою фігурою у формуванні сучасної театральної культури та продовжує впливати на розвиток світового театального мистецтва через свої вистави та теоретичні внески. «Першим митцем-помічником обрали Томаса Остермайєра (нар. 1968), співкерівника берлінського театру «Театр-сцена». Як наслідок, третину (із 41 спектаклю) тогорічної програми становили німецькі вистави. Уперше в історії фестивалю спектакль – «Войцек» Бюхнера – виконували мовою оригіналу, а французькі субтитри проектували на екран. Вистава відбувалася серед декорацій у вигляді гігантського каналізаційного колектора, а текст п'єси передавали так, що він акцентував на людських відходах і людстві, що марнує свій час...». [1, с. 600].

Визначною частиною методу режисера є кропітка праця перед постановкою вистави. Остермайєр веде систематичну підготовку,

співпрацюючи з перекладачем, драматургом, сценографом та іншими членами творчої команди перед репетиціями. Він проводить семінари з акторами, щоб аналізувати п'єсу та обговорювати концепції сценографії.

Щодо репетиційного процесу, режисер починає роботу з акторами за кілька місяців до прем'єри, роблячи акцент на комфортну атмосферу та імпровізацію. Хоча Остермайєр спочатку був схильний до контролю над акторами, з часом він відкрив важливість свободи для створення автентичних персонажів. Він надає велику увагу акторам і пріоритетність роботі з ними, створюючи вистави, де актори виступають в центрі уваги, а не сам режисер. Цей підхід може бути корисним для молодих українських режисерів, які хочуть розвивати свою професійну майстерність та створювати вражаючі театральні вистави.

Сучасний театр знаходиться у вихорі пошуку нових відносин з суспільством та глядачем. Томас Остермайєр став центром змін естетичних тенденцій в сучасному театрі. Це погляд на те, що театр для всіх, що театр – це тренд.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брокетт, О. Г., Гілді, Ф. Г. Історія театру: у 10 т. Львів: Літопис, 2014. 730 с.
2. Віцісла, Е. Навіщо ви ходите до театру? Брехтівський часопис. 2011. № 1. С. 39-42.
3. Добсон, М. Нестерпно, коли з Шекспіра роблять музей. Просценіум. 2018. № 1-2 (50-51). С. 56-60.
4. Boenisch M. P. The Schaubuhne Berlin under Thomas Ostermeier. Reinventing Realism. Great Britain: Bloomsbury Publishing, 2020. 232 p.

Ірина ПАРХОМЕНКО,

*доцент кафедри гуманітарних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЄЦМ,*

кандидат філософських наук

СУЧАСНІ МЕТОДИ ПРОСУВАННЯ В ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИКАНТІВ- ПОЧАТКІВЦІВ

В умовах діджиталізації споживання музичного контенту артистам потрібно постійно шукати та застосовувати нові підходи у просуванні власної музики. Про музичний продукт сьогодні вартує міркувати як і про самого артиста, його бренд, так і музичний контент (текст і\або мелодія), який він створює чи відтворює. Позиціонування музичного виконавця відбувається в соціальних мережах та на стрімінгових платформах (Spotify, Apple Music, YouTube Music та інші). Крім цього, український артист має демонструвати активну соціальну позицію. Останнє надзвичайно важливо для України, адже слухачі та поціновувачі творчості артиста прагнуть бачити патріотизм, що виражається у конкретних діях. Наприклад, участь у благодійних заходах на підтримку ЗСУ та постраждалих у війні, але не тільки.

Важливо зауважити також, що нині дохід музиканта, передусім, формується від прослуховувань його музики на стрімінгових платформах. Тому, дистрибуція музики, як процес доставки музичного контенту на цифрові вітрини, набуває особливого значення у побудові кар'єри музиканта-початківця. Однак, важливо не тільки «доставити» музичний контент вчасно, але й просувати його. Просування або «промоушн» – це один із етапів у маркетинговій кампанії артиста, суть якого полягає у інформуванні публіки про те, що найближчим часом у артиста буде виходити новий сингл (пісня) або реліз (альбом). Доречно також використовувати поняття «постпромоушн», коли пісня вже вийшла і її можна слухати на стрімінгових платформах. Отже, ефективно просування музичного контенту означає активний приріст

прослуховувань музики артиста. Крім цього, якщо музикант має кліп, то й – збільшення кількості глядачів цього кліпу на відеохостингах.

Просування на етапі до розміщення музичного контенту на стрімінговій платформі привертає увагу публіки (повідомляє), створює ажіотаж навколо майбутньої події, формує у публіки сприйняття цієї події як захоплюючої і довгоочікуваної. Тоді як, постпромоушн орієнтований на підігрів інтересу публіки, мотивацію її переходити та слухати музику, додавати її у власні плейлісти.

Сучасні методи просування можуть застосовуватися в контексті двох стратегій популярності музичного виконавця: локальної (в межах соціальних мереж) та національної (на рівні держави) [2]. Ці методи, передусім, реалізуються в соціальних мережах, на відеохостингах та стрімінгових платформах. Адже музикант-початківець орієнтований на локальну стратегію популярності.

Методи просування бувають платними й безкоштовними. Платним методом, насамперед, є реклама, що мотивує або закликає прослухати музику артиста чи ж прийти на його концерт. Також, платною є, по-перше, співпраця з інфлюенсерами (блогерами), що на своїх акаунтах повідомляють аудиторію про майбутній вихід пісні артиста чи ж обговорюють вихід цієї пісні; по-друге, додавання у популярні плейлісти.

Однак, потрібно розуміти, що музикант-початківець послуговує невеликим бюджетом власного проекту. Тому, прагне реалізувати обрану стратегію популярності за допомогою безкоштовних методів просування. Насамперед, мова йде про активну роботу артиста в Тік Току. Зокрема, запис коротких відео, які можуть виконувати функцію знайомства публіки з новою музичною композицією та подальшого підігріву інтересу аудиторії до артиста та його музики.

Сучасні методи просування в діяльності музикантів-початківців безпосередньо орієнтовані на використання інструментів та засобів маркетингу соціальних мереж. Адже є можливість формувати бренд артиста та

комунікувати про власний музичний продукт на постійній та безкоштовній основі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дослідження музичного ринку України та його зовнішньоекономічних перспектив. Звіт за результатами дослідження. Soundbuzz. URL: <https://www.soundbuzz.com.ua/uk/musicmarketua-ua> (дата звернення: 10.03.2024).

2. Parkhomenko, I., Berezovska, K. Popularity strategies of a modern music artist. *Socio-Cultural Management Journal*, 2022, 2 (5), 126-141.

Олексій ПАСТУХОВ,

*старший викладач кафедри хореографії
факультету сценічного мистецтва КМАЄЦМ*

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ СТИЛЬ «НІР-НОР» ЯК ВИСОКО АКТУАЛЬНА КУЛЬТУРА МАСОВИХ ТА ПОПУЛЯРНИХ ФОРМ ТАНЦЮ

Навчальна дисципліна «Масові та популярні форми танцю» спрямована на оволодіння базовими практичними знаннями та необхідним комплексом умінь та навичок, які дають можливість всебічно розвинути уявлення про масову та популярну танцювальну культуру.

Програма курсу передбачає ознайомлення здобувачів освіти з основними масовими та популярними напрямками сучасного хореографічного мистецтва, вивченню та оволодінню основам та технічним принципам виконання сучасних хореографічних стилів [3].

Одним із таких – є хореографічний стиль «Нір-Нор».

«Нір-Нор» – один із найпопулярніших танцювальних стилів «Street Dance», який надихнув до появи низки інших стилів. У зв'язку з цим, у «Нір-Нор» виникло безліч піджанрів, в яких митці можуть вільно творити та експериментувати [2].

Цьому стилю притаманна особлива ритмічність, енергія, яка поєднує в собі різноманітні танцювальні техніки брейку, локінгу, поппінгу, крампу, тверку та багато інших.

«Нір-Нор» базується на відчутті, імпровізації, та високому рівні свободи самовираження, що робить його ідеальним варіантом для знайомства з технікою сучасної хореографічної хіп-хоп культури.

Філософське трактування «Нір-Нор»: «Я є тут».

До основних характеристик «Нір-Нор» дослідники відносять: продуктивність, особистий стиль, який включає індивідуальність і креативність та конкуренцію, яка є рушійною силою, що спонукає танцюристів хіп-хопу розвиватися, досягаючи неймовірної фізичної віртуозності та дивовижної точності [1].

«Нір-Нор» має декілька основних різновидів, серед яких відрізняють: «Old school» та «New school». Обидва різновиди «Нір-Нор» відображають еволюцію цього жанру та вплив його на культуру в цілому.

Звичайно, щоб бути експертом у «Нір-Нор», потрібно вивчити не лише рухи, а й усю культуру танцю, щоб розуміти їхній контекст.

Саме з основних базових рухів та елементів починається ознайомлення з хореографічним стилем «Нір-Нор» під час проведення практичних занять з дисципліни «Масові та популярні форми танцю».

Після повноцінного хореографічного розігріву, приступаємо до опанування основних рухів «Нір-Нор», наведу декілька прикладів.

«The Running Man» – один із самих характерних кроків у «Нір-Нор» й один із перших, які зазвичай вивчають. Це імітації рухів при бігу, за яких танцівник залишається на місці. Для цього потрібно лише піднімати коліна і руки до грудей, одночасно ковзаючи ногами. Рух зародився у 80-х роках і став популярним завдяки кліпу Джанет Джексон на пісню «Rhythm Nation», випущеному в 1989 р.

«Stanky Leg» – найбільшою перевагою цього руху в стилі «Нір-Нор» є те, що він вписується в будь-яку хореографію і його дуже легко виконати, достатньо відвести ногу і нахилитися у протилежному напрямку.

Нога має виглядати так, ніби вона застрягла. Через кілька секунд можна перейти на інший бік і повторити крок іншою ногою, танцювальний рух, який створює враження, ніби одна з ніг не працює.

«Cabbage Patch» – назва походить від популярної ляльки «The Cabbage Patch Kids». Це один із найкумедніших популярних базових рухів у стилі «Нір-Нор». Потрібно тримати кулаки попереду і здійснювати ними горизонтальні кругові рухи за або проти годинникової стрілки. Це також можна зробити, рухаючи плечима та верхньою частиною тулуба.

«Pop, Lock and Drop It» – цей танцювальний рух виконується у такій послідовності, як і звучить. Спочатку потрібно акцентувати та зафіксувати частину свого тіла, потім присісти на підлогу, широко розставивши ноги. Це можна зробити будь-якої миті в середині будь-якого танцювального кроку.

«Biz Markie» – танцювальний рух був популяризований у 1986 р. завдяки пісні відомого репера та бітбоксера Biz Markie. У цьому русі танцюрист піднімає і витягує одну руку в нахилі та підводить її всередину, акцентуючи плечима і одночасно повторюючи те саме з іншою рукою, стрибаючи з боку в бік. Сама велика проблема з цим кроком у стилі «Нір-Нор» полягає в тому, що спочатку він вимагає великої концентрації.

«Roger Rabbit» – крок надихнув анімаційний фільм «Хто підставив кролика Роджера?» Це досить привабливий рух, при якому треба відплигнути назад, одночасно розмахуючи руками. Його виконували та популяризували багато артистів у 80-х та 90-х роках ХХ ст.

«Popping» – прийом, за якого наголос робиться на конкретних згинальних рухах, які можуть бути ізольованими або виконуватися кількома частинами тіла в дуже стилізованій манері. Його можна використовувати час від часу, не приділяючи цьому занадто багато уваги.

«Locking» – створення стоп-кадру і фіксація моменту в часі, коли виходите з танцювального руху або починаєте його. Знання основних рухів та елементів хореографічного стилю «Нір-Нор» є ключем до того, щоб почати отримати фундаментальні знання, на яких, згодом, можна будувати власну хореографію.

Хореографічний стиль «Нір-Нор» розвиваючись, постійно еволюціонує, поєднуючи в собі складні ритмічні схеми і комбінації, створюючи унікальний та динамічний образ. Сучасні танцівники користуються новітніми технологіями для популяризації своєї творчості. Відео-монтаж, віртуальна реальність, спецефекти – усе це допомагає розширити можливості виразності та креативності.

Хореографічні постановки у стилі хіп-хоп пронизані сильними емоціями та виразністю. Танцівники використовують своє тіло, щоб передати глибинні почуття та ідеї через рух та енергію, створюючи унікальний образ та ідентифікацію.

Всі ці зміни допомагають хореографічному стилю «Нір-Нор» залишатися високо актуальною та цікавою культурою для аудиторії, привертаючи увагу до творчості танцівників та розвиваючи сам жанр.

«Нір-Нор» – це енергія, виразність і креативність, що робить його привабливим для широкої аудиторії світі хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Gorney, C. Hip Hop Dance: Performance, Style, and Competition. A THESIS Presented to the Department of Dance and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Fine Arts. 2009. 48 p.

3. Kinoti, T. Is Hip-Hop Dead? Regis University Student Publications (comprehensive collection). 2018. URL: <https://epublications.regis.edu/theses/861>

4. Робоча програма навчальної дисципліни «Масові та популярні форми танцю» факультет сценічного мистецтва, кафедра хореографії. Київ: КМАЕЦМ, 2023 р.

5. Хендрик, О. Ю. Основи Бартенієфф: аналітичний підхід до педагогіки сучасного танцю. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицьк. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 28, т. 4. С. 223-228.

Олександра ПЕРЕПЬОЛКІНА,

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

ПЕРСОНАЛІЗМ ЯК ПРОВІДНИЙ ФІЛОСОФСЬКИЙ НАПРЯМ У СУЧАСНИХ ДРАМАТИЧНИХ ПОСТАНОВКАХ

Сучасна філософія характеризується наявністю безлічі напрямів. Всі вони в більшій чи меншій мірі знаходять своє відображення в мистецтві, зокрема й театральному. Аналізуючи сучасні суспільні процеси, серед яких варто виділити зростання інтересу суспільства до шляхів саморозвитку та самовдосконалення по відношенню до себе і відносно спілкування з іншими, можна виокремити основний філософський напрям, який поступово стає провідним як в театральній сфері, так і в мистецтві загалом. Цим напрямом є персоналізм – зі своєю ідеєю про особистість, самодостатню і самоцінну.

Суспільні тенденції світу, які включають в себе світоглядні й ментальні зміни, органічно змінюють людські цінності. Підтвердженням цьому є процес відходження від постмодерністського напрямку і поступове його заміщення метамодернізмом. Власне, персоналізм є однією з визначальних рис метамодернізму, який суттєво різнить його від цінностей, які були закладені попередньою естетикою. На відміну від процесів, які відбувались в суспільстві в другій половині ХХ сторіччя, зараз люди все більше позиціонують себе не як

представників маси, зі своєю метою прирівнюватись до всіх, а як окрему особистість, з унікальним внутрішнім світом. Особистість, яка є представником філософії персоналізму, намагається перш за все зрозуміти свої почуття, щирі і не залежні від чиєїсь думки. Вона все рідше вдається до клішованих життєвих сценаріїв, які були нав'язані минулими поколіннями, і все частіше шляхом подолання власного страху приймає рішення, які щиро вважає правильними для себе. Даний факт є ознакою того, що суспільство поступово деформується і виходить на новий етап – переосмислення старих цінностей і закладення ґрунту для нових, притаманних людині епохи ХХІ століття.

В науковому розумінні термін «персоналізм» нині дослідниками має дещо інші тлумачення. Одні джерела надають наступне трактування: «Під поняттям «персона» ми розуміємо публічну особу, яка усвідомлює себе особистістю, звернена до інших, активно включена в систему соціальних зв'язків, користується авторитетом за набуті особливі індивідуальні властивості і для якої характерні самоактуалізація й самовдосконалення. Поняття «персоналізм» досліджується у філософії і визначається як позиція або доктрина, яка ставить вище за всі державні й економічні інтереси фундаментальну цінність людської особистості» [1]. Загалом, проблематика персоналізму досліджена з боку України Г. Сковородою, П. Юркевичем, О. Кульчицьким, Ю. Меліх та ін. [2].

Крім того, персоналізм трактується як вияв світосприймання сучасної метамодерністської людини, як «усвідомлення марноти спроб досягнути абсолютні істини, і водночас бажання «починати жити», завзятий пошук взаємопорозуміння, діалогу» [3]. Тут же йдеться мова і про те, що мистецтво відповідно до філософії персоналізму зосереджено на дослідженні шляху і досвіду конкретної людини. Отже, це є однією з відмінних рис сучасного мистецтва – створення персонажів, які не висвітлювали б популярні, розповсюджені проблеми та не діяли б передбачувано для всіх, спираючись на досвід оточуючих. Завданням сучасного театру є передача внутрішнього світогляду особистості, яка не прив'язується до суспільної думки, а будує свій життєвий шлях відповідно до самоаналізу й самопізнання. І її життєва історія є

унікальною, можливо десь незрозумілою, але правдивою та «широю», абсолютно індивідуальною.

Метамодернізм, і персоналізм як його складова, зараз знаходяться на стадії становлення, доопрацювання й пошуку. Через це важко бути впевненим в тому, чи спираються режисери в сучасних театралізованих виставах саме на філософію персоналізму, або це інтуїтивно сформовані погляди, які, як було вказано вище, органічно формуються відповідно до нинішніх глобальних людських процесів. В будь якому разі, герої сучасних вистав суттєво вирізняються, від тих героїв, які були створені режисерами за період панування в мистецтві постмодерну. Режисерські трактування драматургічних творів створюють неповторні образи на сцені театрів, які захоплюють публіку. В результаті театральна галузь стає модною тенденцією серед молоді, вистави сповнені аншлагами, і це можна вважати успіхом, бо зацікавленість глядача є головним показником успіху вистави. До таких вистав можна віднести проекти прогресуючого в своїй діяльності режисера Івана Уривського в театрі ім. І. Франка. Наприклад, у виставі «Пер Гюнт» можна прослідити прояви персоналізму, які вбачаються в зерні образу головного героя: він дивний, місцями незрозумілий, його поведінку складно назвати «звичайною», але він щирий, він аналізує свій шлях, що є одним з проявів дослідженої нами естетики. Персонажі інших вистав Івана Уривського також більшою або меншою мірою сповнені рисами, які було зазначено вище. Репертуар театру «Золоті ворота» також можна навести в якості прикладу. Моновистава «Білка, яка прожила сто років» у виконанні акторки Віталіни Біблів – неповторна історія однієї людини, яку аж ніяк не назвати «популярною». Своєю героїню акторка зробила цілком зрозумілою для глядача, але в той же час контрастною, відвертою, експресивною. Вона аналізує прожите життя крізь власну призму, що нашттовує на приналежність вистави до філософії персоналізму.

Отже, персоналізм наразі не є сталою філософією в сучасних театрах, принаймні в нашій країні, але його «посил», особливості його концепції є актуальними й сучасними, і, відповідно, мають існувати і знаходити втілення у

виставах. І чим більше зростатиме зацікавленість суспільства в питаннях свободи, морального виховання й самосвідомості, тим більш актуальною буде висвітлена нами філософія персоналізму для театралізованих вистав.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рогова, Т. Теоретичні і методичні основи персоналізованого підходу в управлінні педагогічним колективом середньої загальноосвітньої школи: дис. ... д-ра наук. Харків, 2006. 498 с.

2. Поліщук, Р. Феномен персоналізму: американський та французький варіанти. Серія філософські науки. 2013. Вип. 16. С. 121-127.

3. Пахаренко, В. Метамодернізм як мистецький напрям. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/728820/1/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC.pdf> (дата звернення: 23.03.2024).

Аніта ПИРЛИК,

студентка I курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ

ФОРМАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ВМІННЯ ТА ЗАСОБИ З ЦИРКОВОГО ЖАНРУ «РУЧНА ЕКВІЛІБРИСТИКА»

Навчання і виховання професійного виконавця *Київської школи ручної еквілібристики* здійснювалось викладачами КМАЕЦМ – Віктором Крушиновим та Наталією Поздняковою [1; 3].

Проаналізуємо загальні аспекти та специфіку робочої програми навчальної дисципліни «Спеціалізація за жанрами» (ручна еквілібристика) розрахована на

студентів вищих навчальних закладів циркових спеціалізацій на основі повної загальної середньої освіти.

Основними вміннями є:

1. Володіти ефективними прийомами збереження рівноваги тіла.
2. Правильно виконувати усі стійки, необхідні в роботі ручного еквілібриста.
3. Володіти методикою розвитку фізичних якостей ручного еквілібриста.
4. Правильно провести розминку з включенням початкових вправ з еквілібристики.
5. Правильно застосовувати страхувальні засоби, необхідні як при розучуванні, так і при виконанні вправ з ручної еквілібристики.
6. Правильно виконувати усі виплигування, заходи, сходи, зіскоки, необхідні в роботі ручного еквілібриста.
7. Правильно виконувати як прості, так і складні вправи з ручної еквілібристики, необхідні в роботі еквілібриста.
8. Правильно аналізувати власну техніку виконання вправ з ручної еквілібристики, уміти вчасно знаходити та виправляти помилки технічного характеру.
9. Уміти керувати своїми емоціями і проявляти високі морально-вольові якості.
10. Ефективно володіти основами акторської майстерності. Бути виразним, створювати під час виступів атмосферу циркового свята, виконанням номеру впливати зі сцени або арени на глядача, стимулюючи в ньому адекватні переживання, керувати увагою глядача протягом виконання циркового номеру.
11. Досконало володіти навичками виконання танцювальних елементів і пластичних рухів та, у відповідності з ритмом, змістом і характером циркового номеру, творчо їх відтворювати під час виступу.
12. Володіти елементарними знаннями і навичками режисерської роботи.
13. Прогнозувати напрямки, стилі і форми виконавської роботи ручного еквілібриста.

14. Активно пропагувати засобами циркового номеру з ручної еквілібристики принципи гуманізму і патріотизму.

15. Прищеплювати глядачу засобами циркового номеру з ручної еквілібристики високу культуру і вишуканий естетичний смак.

16. Постійно бути готовим до артистичної діяльності перед різними верствами населення і в різних виробничих умовах.

17. Постійно бути готовим до творчих циркових змагань (конкурсів, фестивалів тощо).

18. Постійно прагнути до створення позитивного «іміджу» циркової зірки [3, с. 29-34].

Як і кожний жанр еквілібристики, ручна еквілібристика безперервно розвивається. Зростають вимоги та збільшується трудність і складність елементів, вправ і комбінацій з ручної еквілібристики, в цілому удосконалюється індивідуальна майстерність циркових виконавців. Це вимагає постійного удосконалення методики проведення занять, прискіпливого пізнання особливостей в оволодінні технікою простих і складних вправ з ручної еквілібристики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Орел, Д. В. Циркові апарати та реквізит в контексті професійної підготовки студентів бакалаврату ОПП «Циркові жанри». Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Бердянськ) – 17-18 листопада. Бердянськ: БДПУ, 2022. С.121-126.

2. Романенкова, Ю., Ігнатов, О., Гандзюк, В. Експерименти молодих артистів у жанрі парного ручного еквілібру у контексті розвитку українського проекту «Raw Art». Science, research, development. London, 2018. С. 29-34.

3. Sharykov, D. Classification in circus genres today: varieties, features, structure. Paradigm of knowledge. Muscat, Sultanate of Oman, 2018. № 1 (27). P. 65-72.

Єлизавета ПІСКУН,

студентка III курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА

ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РІЗДВЯНІЙ ДРАМІ ВЕРТЕП ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Український театр завжди відігравав провідну роль в суспільстві, залишаючись актуальним за різних часів, його розвитку сприяли історичні події в Україні. Важливе місце у формуванні української релігійної драми посіли: міраклі, містерії та мораліте, які розвинулись у Західній Європі з літургійної драми у XV столітті. Такий вид театральної вистави був досить швидко прийнятий та засвоєний українськими братськими школами. Так, у середині XVI століття країною поширюється вертеп – різдвяна драма, яка згодом перетворилася на український народний театр ляльок [1].

З моменту його утворення, для вистав використовували двоповерхову скриньку, яка нагадувала будинок. На верхньому поверсі показували сцени на біблійні сюжети: народження Христа, пастухи, янголи, що розповідають про народження Ісуса, три царі, з дарами немовляті та цар Ірод з солдатами. Натомість на нижньому поверсі показували народно-побутові сюжети і на відміну від релігійної частини, яка зазнавала мало змін, вони часто видозмінювались залежно від територій та подій свого часу. Героями вертепних вистав були селяни, козаки, поляки, москалі, євреї, попи, шляхтичі. У виставі козак Запорожець був головним персонажем, українським героєм. Він бив москалів, захищав бідних селян від панів та допомагав їм. Можна сказати, що дивлячись на Запорожця є більший привід задуматися, аніж посміятися. Всі герої вистави зображувалися з притаманними їм характерами: баба та дід – сімейні стосунки, корчмарі жадібні, прагнуть тільки заробити гроші, пани

веселяться. Всі ці герої танцювали та співали, дотримуючись своїх характеристик, вони відображали побут, реалії життя та звичаї українців.

Один з найвідоміших вертепів, збережених до наших днів – Сокиринський вертеп, який датується XVIII століттям. Ця вертепна скринька лишилася неушкодженою завдяки поміщику Григорію Галагану, якому за чудовий прийом артисти подарували скриньку разом з ляльками та текстом у 1770 році. Скриня Сокиринського вертепу є найвишуканішою з усіх нам відомих. Вона налічує 35 ляльок, всі вони ретельно вирізблені з дерева та розмальовані. Костюми героїв вражають яскравістю кольорів та різноманітністю. Жінки одягнені в плахти, запаски, карсетки та білі вишиванки, дівчата мають коси та стрічки, а баби - очіпки, Запорожець в повному костюмі козака, особливе вбрання янголів та Трьох Царів, їх одяг розшитий золотом. На всіх ляльках ми бачимо одяг притаманний другій половині XVIII століття [2]. Події в Сокиринському вертепі були напряму пов'язані з історією України. В цей час населенню України вже допікали москалі, також були напружені політичні відносини з поляками, які і ставали об'єктом жартів. Сокиринська вертепна скринька є чудовим прикладом вертепу в період його розквіту, як української національної традиції, який зберіг у собі код нації.

У другій половині XVIII століття Україна втрачає свою автономію у складі Російської імперії. Ці значні політичні зміни неабияк вплинули на культурне життя українців.

Батуринський вертеп – є одним з найпізніших відомих нам, його відносять до кінця XIX століття. Тож і ляльки і їх образи змінилися згідно з часом та історичними подіями. «На сцену з'являється багато різноманітних фігур: генерали, офіцери, солдати, купці, козаки, селяни та пани – всі в одягах останнього часу» [3]. Звісно ж, одяг кінця XIX був зовсім не схожий на одяг періоду козаччини, коли був створений Сокиринський вертеп. Дія Батуринського вертепу розгортається вже після повної втрати Україною своєї автономії, тож ми бачимо в образі Запорожця більше блазня, аніж героя. Він не виголошує жодних промов, а лише танцює, співає та розважає публіку жартами

та бійкою. Під тиском влади Російської імперії, руйнування нею української національної ідентичності, його постать втратила ту національну ідею, якою вона була за часів Козаччини. Проте тут збільшується кількість побутових сцен, особливо, які притаманні суто батуринському побуту та українських народних пісень. На момент створення даного вертепу Запорізька Січ вже давно зруйнована, тож у Батуринському вертепі козака вбиває кінь. Також тут з'являються нові, нехарактерні для українського вертепу персонажі – російські генерали та офіцери.

З кінця XIX століття вертеп починає втрачати свою популярність. А після революції 20-х років XX століття більшовики приходячи до влади забороняють вертеп через його релігійність, натомість створюючи угідні для них вистави. В цьому контексті варто згадати два найвідоміших вертепи того часу – Хорольський та Межигірський.

Хорольський вертеп – датується початком XX століття. Персонажі та їх характери цього вертепу мають спільні риси з Батуринським вертепом, проте в ньому крім Запорожця з'явився також Гайдамака, що символізує українського військового, хоча й у виставі він лише танцює, адже вертеп був записаний у 1928 році і показати Гайдамаку як позитивного персонажа було неможливо. Також у Хорольському вертепі з'явився донський козак, який бореться із Запорожцем і врешті-решт останній його перемагає і на відміну від подій в Батуринському вертепі залишається живим. Далі у виставі з'являються росіяни та співають «частушки», які поширилися в Україні в часи Визвольних Змагань [3].

Межигірський вертеп створили у 1923 році як «Революційний вертеп» [4] за ініціативи студентів та викладачів Межигірського керамічного технікуму. Творці вертепу вперше об'єднали український вертеп, Петрушку та східний тіньовий театр. Зробили одноповерхову скриньку та пристосували гасові та електричні лампи. Цей театр проводив величезну агітаційну, політичну роботу, виставу могли дивитись одночасно 200-300 людей, він став неймовірно популярним і в містах і в селах, скрізь проводили лекції, як створити подібну

виставу. Репертуар складався з сатиричних злободенних сценок. Студенти були авторами текстів, вони самостійно виготовляли ляльки та грали вистави. Ляльки були дерев'яними та на відміну від своїх витончених попередників, з гротескними рисами обличчя, студенти свідомо уникали натуралізму. Вертеп мав персонажів, які були характерними саме для того часу: жадібний Микола II, французький дипломат, дурний американський посол, генерал Лодендорф, капіталіст, пастор, равін, Петрушка, Бог, який полюбляє випити в шинку разом з архангелами та інші. «Революційний вертеп» був на вершині більшовицького агіттеатру.

Отже, дослідивши походження вертепу, його історію та розвиток від появи у XVI столітті до XX століття можна зробити висновок, що вертепні вистави відрізнялися за територією, де їх представляли та за історичними обставинами. Різнилися сюжети, вбрання та образи героїв. Внаслідок тиску Російської імперії, пізніше Радянського союзу, вертеп на довгі роки майже втратив свою національну ідентичність і лише за часів незалежності України почав відновлювати цю національну традицію. Виник сплеск нових вертепних драм, в яких відновлювалися та інтерпретувалися українські обряди та звичаї. Під впливом років вертепні вистави трансформувалися за вимогами влади, але автори текстів та вертепники все одно намагалися вкладати у вистави код нації. Так, наприклад, у Хорольському вертепі, з'являються Гайдамаки, що символізують українського військового. Навіть після повної заборони вертепу більшовиками, театр не зник повністю, він трансформувався, з'явився Межигірський вертеп, антирелігійний та політичний, проте не дивлячись на його агітаційну роботу, він ніс у собі велике культурне значення. Тож, можна зробити висновок, що вертеп ніколи не втрачав своєї актуальності, не дивлячись на заборони, він завжди був на часі вируючих подій та ніс у собі українські звичаї, традиції та обряди.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Нові матеріали до історії українського вертепа. Іван Франко, 1907.

2. Сокиринський вертеп: URL: <https://www.tmf-museum.com/sokirinskij-vertep> (дата звернення: 14.03.2024).
4. Звичаї нашого народу. Зима. Воропай Олекса, Лондон: 1958.
5. Межигірський вертеп: URL: <https://www.tmf-museum.com/revolyucijnij-lyalkovij-teatr> (дата звернення: 14.03.2024).

Iryna PITSUR,
Teacher of the Cycle Committee of Circus Genres
the Professional College
of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

METHODOLOGY AND MAIN DIRECTIONS OF TEACHING THE HULA HOOP GENRE AT THE KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF CIRCUS AND PERFORMING ARTS

Analyzing the development of the hula hoop genre from its origins to the present day, the interrelationship and interdependence of its adjacent genres, mainly handstand-contortion and juggling with hoops, can be clearly traced. In the modern variety of circus performances, it is already difficult to find a performance of a professional act with hoops without a synthesis of genres, which over time strengthened the content and form of performance of the act with hula hoops. Historically the hula hoop performance was not often considered the main one but secondary and one that is easy to learn. Therefore, such acts were almost never performed at famous world circus festivals. And it was the new vision of performance in this genre and the improvement of tricks by the method of combining disciplines that gave it a new breath of life. Let's consider how exactly these genres complement and resonate with the hula hoop genre.

Contortion is the oldest type of plastic acrobatics, based on the special flexibility and stretching of the body. The poster name «Contortion» replaced the previously existing names: «Rubber Boy», «Snake Woman», «Boneless Man». Modern

contortion has evolved so much that it has become side by side with the act of handstand. The synthesis of these two genres firmly took the best positions among circus genres. Less and less you see just flexible artists who work just contortion, and more and more those who combine their flexibility with other genres. And one such example is the hula hoop genre.

In handstand balance, according to the technique of performing a classical stance, the basic rules must be observed: straight elbows at shoulder width, hands parallel, four fingers apart and pointing forward, and thumbs – to each other, head not lowered, look at the imaginary line between the hands; legs, torso, shoulders and arms should form one straight line. In a classic handstand, the weight of the body is distributed unevenly and a little more on the front part of the hands. In the case of contortion-handstand using back flexibility, the stability of the body balance depends on the ability to adjust the strength of the flexibility in the back, the ability to resist the disturbance of balance and the ability to restore the body position. When performing handstands in the hula hoop genre, additional effort is also required to hold and spin the hoop on one or more parts of the body. The most popular tricks of the synthesis of hula hoop – contortion genres are various elements using balance and flexibility: a bridge with one leg in the air with or without your hands touching the floor; handstand with a figure; «Mexican» handstand; one hand stand, handstand with a broke figure etc [1].

Juggling with hoops is one of the types of circus genre of juggling, which is based on the ability to throw and catch various objects in a certain rhythm. The first mentions of hoop juggling dates back more than a hundred years. We are talking about William Everhart (1868-1948), an American inventor of a new form of tossing and a contact hoop juggling. He began inventing hoop tricks after seeing someone accidentally step on the hoop of a broken barrel, which instantly bounced and rolled away. Over time, William found that wooden bicycle wheels worked very well for the hoop tricks he was developing. Everhart also invented most of the basic tricks, such as rolling the hoops over his arms and back in various ways, rolling them around

the stage using reverse spinning and bouncing, manipulating them, tossing, juggling, spinning, balancing them, and many other combinations [2].

However, today's popular hoop rolling is associated with the name of the German juggler Bob Bramson (1933 – present) from Berlin. He perfected juggling with small hoops and replaced the wooden rings (used by William Everhart) with plastic ones. He created and technically performed many complex tricks, such as the legendary 4-hoop contact juggling, a mix of hoop juggling and a head-balance spin, rolls with an enchanting finale (all the hoops rolled along a certain trajectory to one place) [3].

All these tricks are reflected in modern juggling with hula hoops. A great role in the development of the genre of juggling with big hoops, in particular contact juggling and rolling on the floor was played by the inventions and methods of Yuriy Pozdnyakov – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Circus Genres of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, a great professional and innovator in the field of juggling. Since the predecessors of classical and contact juggling with hoops used small-sized hula hoops, their technique of rolling and accepting the hoop was significantly different from that developed by Yuriy on big hoops with a diameter of 90 cm size. The fact is that this size of the hula hoop does not allow a free classic elbow throw of it to a height. Many years of observation and numerous international master classes helped the teacher to invent the hand release of the big hoop, bending the wrist with each release and catch [4, p.7]. Thanks to this technique, it is possible to achieve ejection and juggling of 7 large hoops, which was successfully performed by his student Oleksandra Soboleva. Rolling on the floor has also undergone significant changes in the teacher's methodology. The master's invention consisted in calculating the angle of movement of the hoop, as well as in the features of pasting the prop with a special patch.

Juggling 3 hula hoops with feet is considered as a unique invention of Pozdniakov. Throwing one hula hoop with one foot has long been widely used in exercises with a hoop in rhythmic gymnastics, but only the teacher's students managed to juggle not one, but three at once. This trick was learned by Iryna Pitsur and

performed for the first time in 2001 at the Belgian festival «La Piste aux Espoirs» (from French – The Ring of Hope). Yuriy's student Oleksandra Savina was able to implement it in her regular performances [5]. The acquired training experience allowed Iryna Pitsur to also transfer the teacher's methodology to her students, and an example of this is the performance of the trick of juggling 3 hula hoops with her feet by Anastasia Udovenko [6].

The first thing to pay attention to in the technique of juggling hula hoops with feet – is the physical data of the performer and, in particular, the ratio of the proportions of the length of the legs in relation to the size of the hoop and its weight. Learning the trick begins with alternately tossing one hoop with both feet. The performer makes a leg swing with the hoop back and, pressing it to the floor and directing it with the toe up, throws it out, raising the leg in the rear «arabesque». Throwing the hoop with your foot, you need to calculate the force of the hoop's push from the floor and the corresponding angle of its inclination in flight. The hula hoop should land clearly in the opposite hand. At the initial stage of studying such emissions, there should be a significant amount, for example, 3 sets of 30-50 emissions, depending on the physical form of the performer. As in classical juggling, after learning how to throw one hoop, we move on to learning how to throw two hoops with two legs alternately. And as a final result, learning how to juggle with 3 hula hoops. An important point is the position of the back when throwing, it must be kept straight, without bending too far back, only the head is thrown back to track the arrival of the hoop in the hand.

The learning of contact juggling with hoops is preceded by the skills of rolling the hoop: from hand to hand along the shoulders, along the chest, along the back. The main task is to learn to roll the hoop, holding it at a certain angle and rolling it from one point to another. There are three types of contact juggling with hula hoops: from front to back (over the chest over the shoulder), from back to front (over the shoulder) and over the back. According to the Pozdniakov's method, roll-ups are performed very slowly by pressing the hula hoop with the wrist to the starting position and you follow the upper part of the rolling hoop. In the case of contact juggling from front to

back, the hula hoop seems to be placed on the shoulder and by inertia rolls back at a convenient angle, resembling «wings». When rolling from front to back, the hoops should not hit the floor or the juggler's thigh, so when the juggler catches by hand, again with the help of the wrist, the hoop is given the correct trajectory. The final stage is the study of contact juggling with 3 hoops. Contact juggling with 4 large hoops is also possible, but has not yet been seen performed in front of an audience. The main task in contact juggling is to learn how to switch from the breakaway maneuvers of classical juggling to contact ones.

According to the above-mentioned studies in the hula hoop genre, it is possible to draw conclusions about the main genre trends within the framework of studying the discipline at Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts:

- spinning of 6-8 hoops in the classic way and «in the all-around»;
- juggling mix with the small and big hoops;
- balancing the hoop on the head;
- contact juggling with hula hoops;
- juggling hula hoops with feet;
- rolling of hoops on the floor;
- elements of handstand - contortion – acrobatics in the hula-hoop genre;
- elements of rhythmic gymnastics in the hula-hoop genre;
- elements of «hooping»: «isolation», «breaking», «escalator», «flow», «pizza toss», etc.

Among Ukrainian professors and masters of performing arts, the basics of modern juggling with small and big hula hoops were described in their articles by Y.Pozdnyakov [7] and O. Soboleva [8], who made a significant contribution to the development of hula hoop juggling research in the modern context of circus art and are excellent examples for inheritance for further professional developments.

REFERENCES

1. Iryna Pitsur. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zdndO960mw0&t=13s> (date of access: 03/23/2024).

2. David Cain. William Everhart – The Father of Hoop Rolling and Hoop Juggling, 2013. URL: <https://www.juggle.org/william-everhart-the-father-of-hoop-rolling-and-hoop-juggling/> (date of access: 03.24.2024).
3. Bob Bramson. URL: <http://www.juggling.org/fame/bramson/index.html> (date of access: 03.23.2024).
4. Daniel Siegmund. History of Hoopnotising: 130 years of hoop juggling from the western world. Rotterdam: Codarts, 2014. 10 p. URL: https://www.scribd.com/document/557409351/130hoopsv4?language_settings_changed=English (date of access: 04.01.2024).
5. Raw Art – Alexandra Savina – Ring-o-graphy. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JLkU1kZrsWU> (accessed date: 03/23/2024).
6. Hula-hoop-Contortion, Anastasia Udovenko. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Js4RHO5j7SQ> (date of access: 03.24.2024).
7. Pozdnyakov, Y. School of modern Ukrainian juggling: leading masters, dominants of professional activity. ART PLATFORM, 2023. Issue 2(8), pp. 402-423.
8. Soboleva, O. History and stage method of juggling with Hula-Hoops. Innovative solutions in modern science. Dubai: TK «Meganom», LLC. 2017. No. 2(11). R. 117–123.

Галина ПОГРЕБНЯК,

професор кафедри режисури та акторської майстерності

імені народної артистки України Лариси Хоралець

Інституту сучасного мистецтва

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

заступник директора з наукової роботи Інституту сучасного мистецтва

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;

професор кафедри кінознавства

Інституту екранних мистецтв

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І.К. Карпенка-Карого;

професор кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв,

доктор мистецтвознавства, доцент

ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ КІНОРЕЖИСЕРА

У сучасну добу мистецькі практики свідчать, що потужна реалізація творчої особистості, зазвичай, не обмежується її діяльністю в сфері лише одного виду мистецтва, особливо коли йдеться про режисера, здатного створити власну авторську модель, котра би повноцінно функціонувала, як в екранному, так і сценічному просторі. Таким кінорежисером-автором, що долучився до роботи в театрі, можна назвати Райнера Вернера Фассбіндера – одного з найяскравіших представників німецької моделі авторського кіно, більш відомої як Нова хвиля 1970-х років (до якої увійшли такі митці, як Вернер Херцог, Вім Вендерс, Фолькер Шльондорф, Маргарет фон Тротта, Олександр Клюге, Вернер Шретер).

На нашу думку, театральна діяльність й театральна драматургія митця досі залишаються недостатньо дослідженими й складають меншу, проте досить вагомому частину його творчого доробку, однак постать майстра, попри

незначний часовий відрізок роботи в театральному просторі є досить значимою для німецького театру. Намагаючись «налагодити зв'язки між мистецтвами» [6, с. 95] й активно працюючи, на думку Д.Кребса, як на ниві кіно, так і к театру [3, с.171], режисер вражає колег шаленими темпами роботи. За шістнадцять років митцеві вдається зняти, роблячи за його ж зізнанням так би мовити «фільми на викид» [4, с. 38], сорок чорити кіно- і телепостановки, komponуючи їх за театральним принципом [2, с. 49] єдності місця, часу і дії й, намагаючись як автор, максимально дистанціюватись в них від наративу, навмисне розповідаючи історію ніби опосередковано. При цьому за дев'ять років доволі сміливих експериментів з театальною формою, базованою на імпровізації й активному залученні до дійства глядачів (для яких мало би на переконання автора-режисера існувати дві паралельні реальності: та в якій безпосередньо існує глядач і сценічна реальність), свідомій руйнації кордонів між глядною залогою і коном, ставить на різних сценічних майданчиках Німеччини близько тридцяти спектаклів, зазвичай, півторагодинних за хронометражем, як і фільми, (серед яких назвемо «Аякс» Софокла, «Кав'ярня» Карло Гольдоні, «Бібі» Генріха Манна, «Гедда Габлер» Генріка Ібсена, «Фрекен Юлія» Августа Стріндберга інші). Примітно, що деякі театральні постановки, зокрема й за п'єсами самого майстра (писаними як кіносценарій з властивим йому схематизмом і мінімізацією психологічних обґрунтувань), знайшли не лише сценічне, але й екранне втілення, як то: «Катцельмахер», «Гірки сльози Петри фон Кант», «Кав'ярня», «Американський солдат», «Бременська свобода».

На наш погляд, виявляється важливим той факт, що специфічний авторський режисерський почерк (базований на принципах «театру жорстокості» й «театру відчуження») Р.-В. Фассбіндера, що склався під впливом Антонена Арто, Бертольда Брехта, Едона фон Хорвата, Марії Луїзи Фляйсер, справив значний вплив як на сучасний європейський авторський кінематограф, так і німецький театр, зокрема, творчість Франка Касторфа, Крістофа Шлінгензіфа.

Відомо, що потрапивши 1967 року в трупу мюнхенського «Театру дії», Фассбіндер (у досить молодому віці) зацікавився у названому сценічному осередку ідеєю «театру жорстокості» Антонена Арто, що передбачала досягнення катарсису завдяки «жорстокості» під якою в загальному сенсі розумілося усвідомлене підпорядкування необхідності, а в більш конкретному – безкомпромісність автора по відношенню до себе і до глядача. На екрані це виражалося в схильності режисера до використання шокових і провокаційних елементів: дослідження життя маргіналів, уявну абсурдність дії, інтерес до тілесності, демонстрація сексу і насильства. Таким чином режисер пробуджував глядача, струшував його свідомість, змушував позбутися стереотипів і штампів та бунтував проти буржуазного світопорядку. Крім того, доречно нагадати, що вказане нами вище поняття «маргіналізм» входить, як відмічає Н. Жукова, у науковий обіг у другій половині ХХ ст., коли руйнується єдина і сказати б основна «лінія філософствування, розвивається розуміння напряму, в якому йде розвиток культури», а утворення прірви між дійсним і вигаданим призвело до з'яви «безнадійності, неприйняття життя, крайнього індивідуалізму» [1, с. 199].

Належним чином володіючи авторськими режисерськими засобами у творенні художнього образу як на сцені, так і на екрані, Р.-В. Фассбіндер (певним чином сповідуючи творчі принципи Б.Брехта, але йдучи далі визначного майстра, надаючи аудиторії можливість і відчувати, і мислити), робить акцент на раціональному впливові на глядача, активно використовуючи у своїх фільмах так званий «ефект відчуження» (що виглядає як навмисно знижений емоційний тонус героїв). Разом з тим автор-режисер приділяв значну увагу виразності акторської пластики, часом вираженій у яскравій видовищності хореографічної мови. Крім того, майстер не приховував захоплення і театральною сценографією, тому в його кінострічках іноді повністю відсутні кадри, зняті на натурі, на користь роботи в павільйоні чи інтер'єрі (як то «Заміжжя Марії Браун», «Лілі Марлен», «Лола»).

Підводячи підсумки, вкажемо, що оригінальні принципи побудови кінотвору й специфічні засоби кіновирозності не лише знайшли у фільмах Р.В. Фассбіндера, безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних кінотворів, котрі об'єднались в авторський кінематограф, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась цілісною і стійкою сукупністю світоглядних, стильових та смислових ознак. Тож можемо відзначити, що театральна діяльність вказаного режисера ставить під сумнів теоретичні постулати про шкідливість вторгнення культури театру на терени кіно. Примітно, що якщо терпимим і навіть похвальним для театру тривалий час вважався процес так званої «кінофікації» сцени, то для кінематографістів чи не найбільш ганебним звинуваченням став докір в театральності, або ще більш зневажливо – в «театральщині». Так, приміром, внутрішньокадровий монтаж, що дозволяє виконавцеві відтворювати значні за обсягом шматки ролі й допускає певну хронологію творення образу є чи не та ж сама «театральщина», що як це не парадоксально демонструє високу кінематографічну культуру режисера. Дивним чином ревнителі «чистого» кінематографа й досі не утруднюють себе проблемою з'ясування, про який, власне театр йдеться, тоді як поняття театральності історично мінливе, воно є динамічним, так само як і широке поняття кінематографічності [2, с. 8].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жукова, Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики: [Монографія]. Київ: Вид. ПАРАПАН, 2010. 244 с.
2. Hensel, G. Herzeigen, was er hat. *Das Theater der siebziger Jahre: Kommentar, Kritik, Polemik*. München : Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1983. 366 p.
3. Krebs, D. Kamikaze oder Die lange Angst des Rainer Werner Fassbinder. *Fassbinder R. W. Katzelmacher und andere Stucke*. Berlin, 1988. P. 166-171.
4. Nowell-Smith Geoffrey. Luchino Visconti. London: British Film Institute, 2003. 250 p.

5. Toteberg, M. Fassbinders Theaterarbeit «Chaos macht Spass». *Theater heute*, 1985. N 10. P. 46-53.

6. Wiegand, W. Interview. Fassbinder Rainer Werner: *Reihe Film 2*. Munchen. Wien, 1985. P. 76-95.

Марина ПОГРЕБНЯК,

*завідувач кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти
факультету природничих наук та менеджменту*

Полтавського національного педагогічного університету

імені В.Г. Короленка,

доктор мистецтвознавства, доцент

ФОЛЬКЛОРНИЙ КИТАЙСЬКИЙ ТАНЕЦЬ: СЦЕНІЧНІ ВЕРСІЇ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ

Культура країн світу розвивалася, збагачувалася впродовж усієї історії націй, підносила різні народи світу до вершин духу і творчості. Мистецтво танцю займає особливе та важливе місце в історії китайської культури. Завдяки тому, що танець є мистецтвом зображення певного стану свідомості за допомогою послідовних рухів людського тіла, танець у стародавньому Китаї разом з поезією та піснею розглядався як мистецтво вираження людських ідей та почуттів. У Книзі Ритуалів дається опис конфуціянських класичних церемоній стародавнього Китаю, а в «Нотатках про Музику» розкривається філософія її походження зі священних джерел: «Коли із збентеженого серця виливається «голос», взаємодія «голосів» породжує змінені та упорядковані «звуки», названі «тоном», під які ллється танець з щитами, пташиним оперенням, сокирами та прапорами, – так народжується «музика» [1, с. 1].

Актуальність вибору теми дослідження обумовлена необхідністю введення у науковий простір *українського мистецтвознавства* маловідомих і раніше невідомих фактів з історії розвитку китайської хореографічної культури.

Крім того, у зв'язку з відсутністю методик стилізації національних танців, ознайомлення з прикладами сценічної обробки фольклорних китайських танців дає можливість митцям для створення грамотних версій стилізованого або характерного китайського танцю при побудові сценічного твору. Дисертаційні дослідження вітчизняних науковців у галузі народної сценічної хореографії Василенко К., Легкої С., Косаковської Л., Мерлянової О., Підлипської А., Шкоріненко В. та інших не торкаються проблем фольклорної китайської хореографії. Лише автори нечисельних наукових статей висвітлюють окремі питання з історії китайської хореографічної культури.

Так Чжан Гомінь у науковій статті «Традиції народного танцю в китайській народній республіці» розкриває особливості народного танцю північно-східного «янге», з'ясовує традиції дайських народних танців; виявляє специфіку танців корейського народу; досліджує педагогічні основи розвитку національних традицій хореографії Китаю [2].

Тіщенко О. М. та Цюань Яньї на сторінках своєї статті досліджують джерела та тенденції розвитку, еволюції «Китайського оперного танцю» та «Класичного китайського танцю» [3].

Х. Ян розглядає міфопоетичну символіку лотоса в хореографічній культурі Китаю [4].

Таким чином, аналіз наукової думки надає підстави стверджувати, що виявлення прикладів сценічної обробки фольклорних китайських танців залишається у вітчизняному мистецтвознавстві поза межами наукових розвідок, що і є **метою** даної доповіді. Використано такі **методи дослідження**: джерелознавчий; включеного спостереження; історико-порівняльний; стильового аналізу хореографічного твору.

В 1953-57-му роках міністр культури Китаю був ініціатором проведення ряду фестивалів: Першого Національного фестивалю музики і танцю, Національного аматорського театрального фестивалю, Національного фестивалю професійних ансамблів музики і танцю, Другого Національного фольклорного фестивалю музики і танцю. Протягом кількох років були

повернуті до життя велика кількість танців, які вже були на межі зникнення, наприклад, такі як: «Танець Дракона», «Танець Лева», «Танець Коропа», «Сухий човен», «Яньге», «Барвистий барабан»; повсюди одна за одною почали засновуватися нові пісенно-танцювальні трупи, постійно зростав їх професійний рівень.

З цього часу з'явилося багато стилізованих танцювальних п'єс. Так, наприклад, «Танець лотосів» походить від фольклорного танцю «Лотосний Ліхтар», де лотос виступає символом миру і щастя, а з його пелюстків стікає бруд матеріальної погані (рис. 1).



Рис. 1. «Танець лотосів» [1]

Танець «Ширяючі Небожителі» надихається зображеннями божественних фігур на фресках печерного монастиря міста *Дуньхуан* в провінції *Ганьсу*. Він виконується з шовковими шарфами до семи метрів довжиною (рис. 2). Обидва танці вважаються перлинами, які були створені ще в 1950-і роки відомою тайською танцюристкою Айлянь [1, с. 103; 4; 5].



Рис. 2. Танець «Ширяючі Небожителі» [1]

«Збір чаю» та «Привабливі метелики» є обробкою танцю «Ліхтар для збору чаю».

«Танець Вільного Шовку» став стилізацією «Танцю з біндою», який виконувався з факелами в руках, що були загорнуті в довгий червоний шовк. Вся сцена здається сповненою полум'ям (рис. 3).

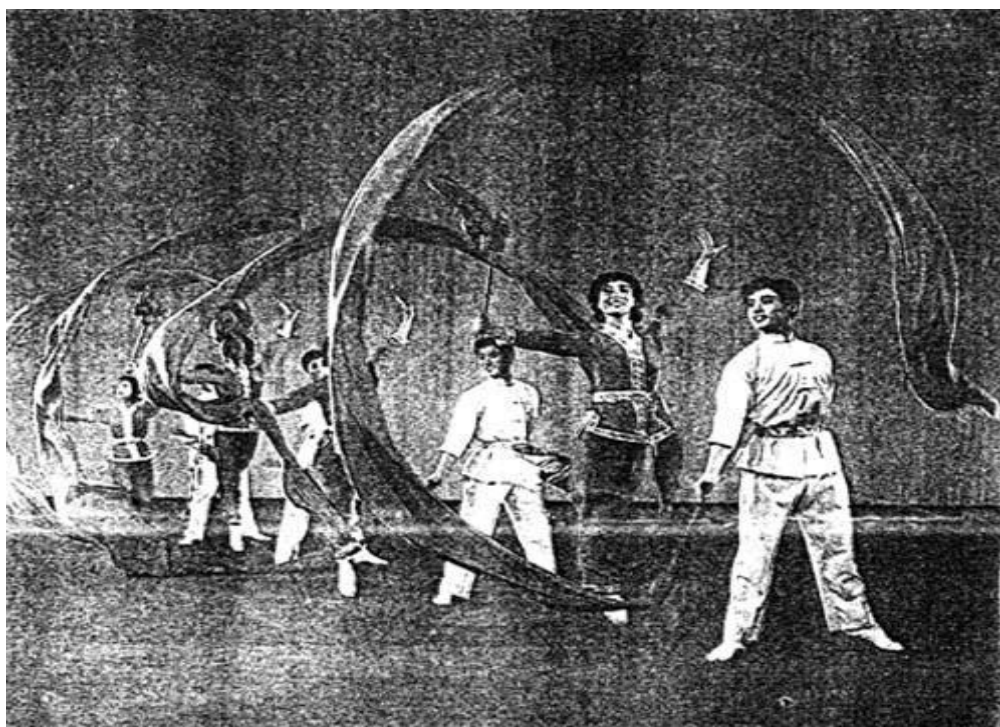


Рис. 3. «Танець Вільного Шовку» [1]

«Пісня божественних Небес» створена на фольклорному танцювальному матеріалі південних територій Янтхе і сповнена радістю селян з нагоди багатого врожаю.

«Невмирущий воїн» зображує воєнне життя і використовує класичний

танець та воєнні мистецтва.

Фольклорні танці національних меншин стають багатшими і різноманітними. Так «Танець павича» став стилізацією стародавнього танцю народів національності тай. Він змінив форму чоловічого соло-танцю на груповий танець жінок, вбраних в світлі танцювальні костюми з гарним оздобленням з пір'їн павича по краях спідниць. Танцюристки приймають граційні танцювальні пози, які нагадують пози величних птахів [6] (рис. 4).



Рис. 4. «Танець павича» [1]

Створюються аранжування фольклорних танців народів національності яї «Веселий Лосуо» і «Місячний танець»; «Танець Солом'яного Капелюха» – народів національності лі; монгольських «Кінноти, що просуваються» і «Танець Дикого Гусака».

З середині 1950-х років створюються перші роботи, які використовують іноземні танцювальні форми і народжуються великомасштабні танцювальні драми. Першою з них стала «Дорогоцінний Лотосний Ліхтар», яка об'єднала стилізовані танцювальні сцени: «Танець дракона», «Барвистий барабан», «Танець Великої голови». Всі вони були аранжировані за задумом драматурга.

У 1979 році, за ініціативою міністра культури, був організований і проведений широкомасштабний театральний фестиваль, який став парадом

театральних спектаклів різних жанрів. Дуже популярною в цей час стала фольклорна танцювальна драма «*Дощ з квітів на шовковому шляху*», створена і поставлена Гань Су. Її фабула взята із новел тисячолітньої давності з часів правління династії Тан. Драма була створена після вивчення фресок та скульптур більш як чотирьохсот печер міст *Дуньхуан та Анксі*. Балетмейстер та артисти вивчили масу танцювальних поз із стародавніх фресок, встановили структурний зв'язок між ними та принципами рухів у класичному танці. Таким чином, танцювальні пози були відродженні в танцювальні комбінації, сповнені життєвості та почуттів. Відоме зображення «*Ширяючі небожителі*» з фресок печерного монастиря міста *Дуньхуан* було перероблено в чудовий «*Танець ширяючих небожителів*». Актори літали над поверхнею землі, кружляючи в чарівному танці [1, с. 107].

В серпні 1980 року відбулися два аматорські театральні фестивалі, а в серпні того же року міністр культури та Асоціація китайських танцюристів провели конкурс майстерності по постановці та виконанню хореографії малих танцювальних форм: соло, дуетів та тріо. Найбільшу увагу з фольклорних творів у авторській обробці привернув дует «*Полюючі на рибу*», що являється стилізацією фольклорного «*Танцю Риби*» [1, с. 109] (рис. 5).



Рис. 5. «Полюючі на рибу» [1]

Таким чином, танцювальні традиції давніх народів Китаю турботливо відроджуються і розвиваються, набуваючи нових форм на довгому історичному

етапі, завдяки невольному бажанню людини пізнати світ через творіння образів та почуттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Wang Kefen. The history of Chinese Dance / translated into English by Ke Ruibo. Beijing : Foreign Languages Press. 1985. 150 p.

2. Гомінь Чжан. Традиції народного танцю в Китайській Народній республіці. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітніх школах*. 2019. № 67. Т. 1. С. 82-86. URL: http://www.pedagogyjournal.kpu.zp.ua/archive/2019/67/part_1/19.pdf (дата звернення: 01.03.2024).

3. Тіщенко, О. М., Цюань Яньі. Класичний китайський танець: його зародження та розвиток. С. 384–390. *Scientific progress: innovations, achievements and prospects: Proceedings of International Scientific and Practical Conference*. Munich, Germany. 9-11 October 2022. P. 384-390. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/items/d81ea3c7-3425-4dce-8c44-13efaf35cc1f> (дата звернення: 01.03.2024).

4. Yang, X. (2018). Міфопоетична символіка лотоса в хореографічній культурі Китаю. *Танцювальні студії*. 2018. №2. С. 52-60. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154388> (дата звернення: 01.03.2024).

5. Китайское танцевальное шоу. Китайский танец. «Лотос» : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/gGUau3yopEw?si=BQd8Qj5xwGh-h2tA> (дата звернення: 01.03.2024).

6. Танец «Душа павлина»: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/zUETe6QEZmA?si=rS2dUqNTyEK0ry-D> (дата звернення: 01.03.2024).

Аліна ПОПОВА,

викладач кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ

ВОКАЛЬНО-ДЖАЗОВІ ЕЛЕМЕНТИ У ТВОРЧОСТІ ДЖАМАЛИ

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

Говорячи про джазові елементи в творчості естрадних співачок Києва, неможливо оминати видатну сучасну українську виконавицю Джамалу. Її вокальна майстерність, поєднана з глибокими почуттями та емоціями, зробила її однією з найбільш яскравих і неповторних співачок нашого часу.

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.

У творчому доробку Джамали сім студійних альбомів: «For Every Heart» (2011), «All or Nothing» (2013), «Подих» (2015), «1944» (2016), «Крила» (2018), «Ми» (2021), «QIRIM» (2023), кілька ролей у фільмах («Поводир», «Анатомія голосу», «Поліна і таємниця кіностудії» та ін.).

У процесі пошуку власного стилю Джамала відходить від академізму і починає співати джаз і мугам. Це створює оригінальний для України синтез – джаз-мугам.

Ведучим принципом фонації Джамала є джазовий тип вокалу, бо майже в усіх альбомах вона саундує, використовуючи саме джазові прийоми ведення звуку.

При виконанні джазових композицій («History Repeating» А. Гіфорда), співачки прагне дати їх нову інтерпретацію, яка відзначається широким діапазоном та технічною складністю. Авторська пісня «1944» поєднує сучасні вокальні прийоми та елементи мугаму, що дозволяє говорити про синтез двох вокальних традицій – Сходу і Заходу. У композиції «Заманили», написану у співпраці із етно-колективом «Даха Браха», поєднано елементи клубної музики, фолку, джазу та реггі. Пісня «I'm Like Bird» за стильовими ознаками наближається до клубної музики (хаус, техно), яка доповнюється вокальними джазовими елементами. Пісня «Alim» із альбому «Qirim» поєднує мугам та оперний вокал.

Джамала є володаркою унікального голосу, що дозволило їй поєднати джазове саундування, академічний вокал та мугам, що це споріднює її із Азізою Мустафа-заде. У своїх композиціях Джамала використовує такі джазово-естрадні вокальні прийоми: шаут, реттл, бендинг, драйв, гроул, свистковий регістр, белтинг, мугам, субтон, фальцет, йодль, орнаментику (групето, трелі, морденти, форшлаги) та мелізматику. Помітно відчутна її орієнтація на таких співачок, як: Аніта Бейкер, Арета Франклін, Рейчел Ферел. Досконале вивчення Джамалою вищезазначених виконавиць надало їй співацький досвід та багату палітру сучасних вокальних прийомів, що сформувало її неповторну автентичну манеру. Це підносить Джамалу на постамент зірок не тільки української естради та джазу, а й виводить її на світовий рівень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко, А. М. Джамала як представник співочої культури сучасної України. *Культура України*. Вип. 53. 2016. С. 107-115.
2. Бойко, А. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.

3. Войченко, О. М. Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 47. Т. 1. 2022. С. 78-82.

4. Тормахова, В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 18 с.

Софія ПРОЦЕНКО,

студентка III курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА

ПРОБЛЕМИ ГЕНДЕРНОЇ НЕРІВНОСТІ ТА СТЕРЕОТИПІВ, ВИСВІТЛЕНІ ЖІНКАМИ ЧЕРЕЗ СТЕНДАП-КОМЕДІЮ

Наше суспільство впродовж всієї своєї історії стикається зі значними викликами, пов'язаними з гендерною нерівністю та стереотипами, які часто перешкоджають рівному розподілу можливостей та розвитку кожної особистості незалежно від її статі. Сучасному суспільству ще не вдалося викоринити дану проблему, тому питання це актуальне й досі та стоїть доволі гостро. У зв'язку з цим виникає необхідність висвітлення та обговорення цих проблем для зміцнення нашого суспільства як цілісної та рівноправної громади. Тож, ми хочемо звернутися до питання стендап-комедії та її ролі у цьому контексті. Стендап-комедія, з недавніх пір, виступає як невід'ємна частина нашої сфери дозвілля та культури, проте, що цікаво, вона також може виконувати важливу соціальну функцію у розкритті та піддані критиці гендерних нерівностей та стереотипів. Це є досить болюча проблема, яка виявляється у різних сферах повсякденного життя, включаючи культуру і мистецтво. В цей самий час, комедія, зі своєю здатністю висміювати та

висвітлювати пороки суспільства, виступає як важливий інструмент впливу для розкриття цих питань. Адже, нерідко наукові видання та статті, що висвітлюють такі комплексні питання не можуть достукатися до пересічних громадян та вплинути на їх позицію та бачення. Необхідно використовувати інструменти для поглиблення почуття емпатії, які залучатимуть людей переглянути власні життєві переконання та застаріле шаблонне мислення. У наступних тезах буде проаналізовано, як стендап-комікеси, зокрема українські, використовують свої виступи для висвітлення гендерних проблем та руйнування згубних переконань у суспільстві.

Стендап-комедія, беручи своє коріння з естрадних монологів, являє собою відверту розмову артиста з глядачем і безперечно може виконувати важливу роль у стимулюванні діалогу про гендерну нерівність [1]. Виступи коміків часто привертають увагу глядачів до складних аспектів та проблем, з якими стикаються чоловіки і жінки в сучасному світі. Це допомагає підвищувати усвідомленість громадськості щодо цих питань і стимулює обговорення. Це можливість говорити не лише про особистісні проблеми, що хвилюють артиста, а ще й висвітлювати складності з якими стикаються вразливі групи та меншини.

Один із основних методів, якими користуються коміки, є гострий гумор. Вони часто використовують сатиру та іронію, щоб висміяти сексистські погляди та підкреслено показати їх абсурдність. Наприклад, комік може показати, як безглуздо виглядають уявлення про «типового маскулітного брутального бородатого тестостеронового» чоловіка, і використовуючи гострий гумор, піддати ці стереотипи на сміх. Однак, варто враховувати, що використання гострого гумору та сатири може мати певні ризики, особливо у відношенні гендерних питань. Хоча гумор може бути ефективним способом залучення уваги до проблем, існує ймовірність, що деякі аудиторії можуть сприймати його неправильно або образливо. Тому важливо, щоб стендап-коміки були обережними у своїх виступах та уникати прямих або необгрунтованих образ. Наприклад, така відома українська феміністка, стендап-комікеса, очільниця проєкту «Зухвалий батальйон» – Настя Зухвала під

час свого третього епізоду підкасту «Стендаперки про війну та фемінізм» розповіла: «Якщо я підіймаю якесь феміністичне питання, то моє технічне завдання – орієнтуватися на сексиста. Я така: «Сексист сидить у залі. Треба, щоб сексист зрозумів». А з іншого боку мене нібито не дуже зупиняє присутність гетеро-чоловіків або стендап-коміків, якщо це сумістилося в одній людині. Можливо, у мене теж є якесь прагнення взагалі не фільтрувати».

Підтримуючи цю тему, її колега та гостя підкасту, Анна Кочеруга додала: «Але я не ставлю на меті когось образити. Мені скоріше важливо показати з моєї точки зору свій досвід. Щоб, коли в залі є чоловіки, вони могли його почути. Якщо вони готові його сприйняти, то добре, а якщо не готові, то ще краще. Мені завжди дуже смішно споглядати, на які саме моменти може ображатися чоловік. Не тому, що мені хочеться його образити, а тому що те, на що ти ображаєшся, показує те, що у тобі». [2] Таким чином, ми всі можемо погодитися з тим, що коміки загалом ніколи не хочуть когось образити з глядачів та глядачок, а лише мають за мету поділитися своєю точкою зору.

Застосування особистих досвідів для відображення гендерних питань є також дуже вдалою стратегією. Багато стендап-коміків використовують свої виступи як засіб висвітлення особистих досвідів та переживань, пов'язаних з гендерною ідентичністю. До прикладу, такий шотландський комік як Даніель Слосс бере за основу для свого виступу реальну і, на жаль, типову історію сексуального насильства, з якою Слосс обходиться максимально проникливо і емпатично, при цьому не перетворюючи свій стендап на жалісливий TED-ток. І, певно, найкраща частина його стендапу – про те, що наші упередження та стереотипи зникають не самі собою з часом, а ціною активних когнітивних зусиль, так само, як і систематичне сексуальне насильство – ціною активного втручання [3]. Це дозволяє таким відвертим комікам привернути увагу до конкретних аспектів гендерних проблем і зробити їх більш вагомими та реальними для аудиторії. Суспільство повинно прагнути до створення культурного середовища, де гендерне рівноправ'я є нормою. Стендап-комедія

може відігравати важливу роль у цьому процесі, привертаючи увагу до гендерних питань та висвітлюючи їх у своїх виступах.

Стендап-комедія – це не лише розважальний жанр, але й потужний інструмент для висвітлення соціальних проблем, таких як гендерна нерівність та стереотипи. Шляхом використання гострого гумору, особистих досвідів та виступів, стендап-коміки можуть сприяти зміні світогляду та підвищенню усвідомленості щодо гендерних питань у суспільстві. До чого ми маємо неодмінно прагнути в майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пилипчук, Т. В. Історія зародження стендапу та його популярність на Заході. *Science and Education a New Dimension*. 2019. № VII(57). С. 51-54. (дата звернення: 24.03.2023).

2. Стендаперки про війну та фемінізм: Зухвала, Кочеруга та Гіль <https://femwork.org/blog/ti-duma%D1%94sh-misyachni-zupinyayutsya-na-fronti-stendaperki-pro-vijnu-ukra%D1%97nskiy-militarnij-naczional-feminizm-ta-zhinochij-dosvid-u-komedi%D1%97/> (дата звернення: 25.03.2023).

3. Daniel Sloss X HBO 2019 <https://youtu.be/5Wo6A58a388?si=F2V21GzTiSzTpmew> (дата звернення: 25.03.2023).

Mark REVELS,

*Head of Community Development at Armagh City,
Banbridge and Craigavon Borough Council, Ireland*

THE ARTS OF SOCIETY – ART BUILDS COMMUNITY

How did you get interested in the arts?

My dad is a very creative person. He comes from an engineering background, and he is very much a person who is into making things. He was also one of those

people who could fix most things. I think that was definitely a big influence as I was growing up.

I went to a small primary school, Loughbrickland, there were two schools, Loughbrickland Number 1 and later on I went to Loughbrickland Number 2.

Loughbrickland

In my early years at school, the teachers encouraged us to play, to make things, to explore, to investigate, to paint. That was very important for me to be encouraged to do that.

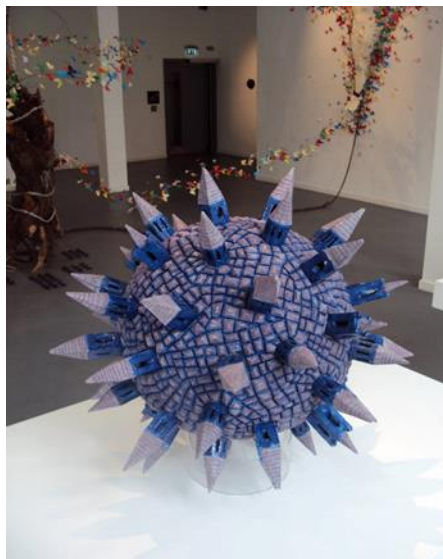
So, a combination of seeing what my dad was doing at home and being encouraged at school lead me to the arts.

You are encouraged at school?

I was told that the headmaster, Jim Sloan, called my mum into school for a meeting, it was Primary 6, and he said that he thought I was going to be an artist. He just wanted to let my parents know that.

My parents were very insistent that I worked on Maths and English, for them that was very important. But Maths really wasn't my strongest subject, whereas the arts was what I was very good at.

One of the hardest things for any artist, I think, is to convince your parents that art is the route you are going to take. I would challenge my parents, especially my dad, saying that the arts was the path I intended to follow. I was quite determined about that.



Did you win that argument?

It was made a little easier when one of my pieces for my A levels was exhibited around the North of Ireland, along with other people's work, and at the exhibition, one of my art teachers said to my dad that I was going to do well. I think the teacher suggested that I should be supported. I think that had an impact on my dad, and was able to see that I could actually make a career out of the arts.

What happens then?

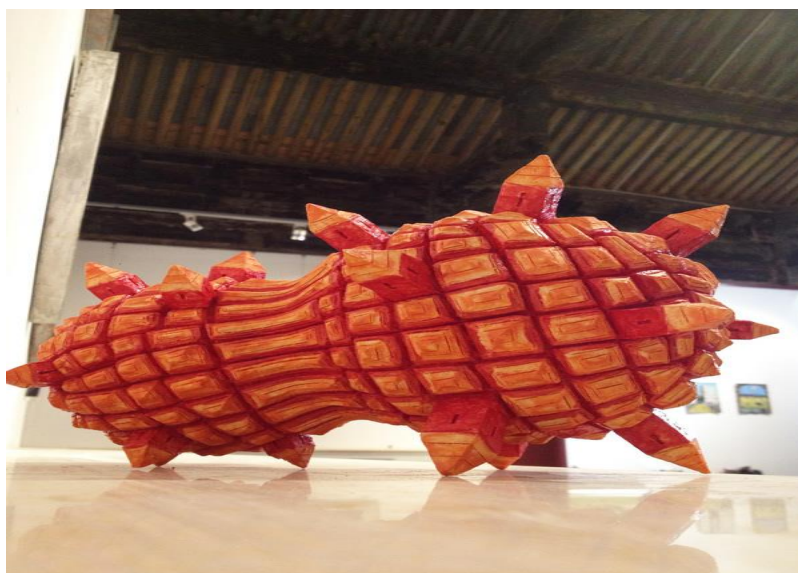
I transferred to college in London. I studied Theatre Design and then Technical Arts Design (TAD) which was a course that was developed to help people design for the theatre, film and for television. That course gave me a lot of confidence and I worked in the industry for a while after that.

If we can go back a little, how did you develop your craft?

That is something that comes much later.

When you are in conventional study, that environment, you are taught that art is a skill. If you are going to draw you have to be able to replicate what it is that you are drawing, the same with painting. That approach of learning skills probably dominates until your GCSE years.

Once you reach the A level stag things change. I had a wonderful teacher from Omagh, Anne-Marie McCaughey, who said, «Throw that orientation out. All of it, out. If you are drawing an apple, ask yourself what does the apple mean to you, what aspects of the apple do you want to capture? »



That approach was effectively getting rid of all the ideas you had learned up to that stage. Once you go to do your Foundation year at Art College, again you are stripping away the ideas you were taught during A levels, and you go even deeper into conceptual practice, deeper into the ideas of what art is.

Sometimes you would use a material during your GCSE period where the material was simply the vehicle to get your idea across or get an idea onto a page. But later you learn to interrogate the materials you are using. What is the history of the material, why does that material matter in certain contexts, and perhaps not in others, or the material can have an actual meaning beyond the piece you have created using it?

Apart from the development of your skills, and learning about materials, what about the question of being issue based?

That is one of the easier aspects of my arts practice in that issues emerge continually. You really don't have to wait around for inspiration. Whether they arrive on a macro level, international situations, or the micro level, that could be a very localised issue, issues will constantly emerge.

Once you decide on the issues you wish to address, you have to think about the artistic approach, the visual form, you want to use. You still have to work in layers, you still have to find ways to make art with a number of different elements, so that the work can stand as a piece of art as well as dealing with, or expressing, the ideas behind a specific or particular issue. You want people to be able to continually visit the piece and find something new each time they look at the work.

It is one of the biggest hurdles; finding a way to create a piece of work which will stimulate people artistically as well as make them think about the issue the work emerges from.

And you are constantly developing that side of your approach?

As an example, I have an interest and a fascination with biology, and when you look at bacteria or viruses, blown up, they take on the form of a community. Often

you might use colours, especially colours found in nature, a deep red to signify, or suggest, danger.

Sometimes, I would use very bright colours to bring people into the work, I often used very bright colours when I was working with ceramics.



How did you become a sculptor?

After a number of years working in the industry, theatre and film mainly, where I had done quite well, I decided to move into sculpture.

When I came to developing my work as a sculptor I think the spatial awareness I developed during my education in Theatre Design really helped. I think if you want to be a sculptor you really want to be able to think in 3 dimensions rather than the 2 dimensions most artists work with.

I took on a course at Millfield, the Metropolitan College in Belfast, and I started casting in bronze. I used the Lost Wax and Lost Foam techniques, and I did a lot of Sand-Casting. I worked in bronze, and then, later, ceramics.

I had a couple of exhibitions and I sold some of my work and received good reviews. At one of my solo exhibitions, I met Brendan Jamison and he was a sculptor who had worked using sugar cubes, and I had admired his work from afar.

How does that relationship develop?

We got on very well, and he asked me to collaborate with him for a project with the RUA (Royal Ulster Academy of Arts). There was some sort of an interactive theme, there was an idea of creating a sugar cube metropolis, we teamed up and from there we started working together.

I think we worked very well together, we think very much alike and we started working with sugar cubes and the rest is history so they say. We were invited to do international projects, working on shows, curating shows. And that all started in 2011 and so I have been working as a sculptor for 13 years now.



You travelled the world as an artist?

Absolutely. For a period of about 8 years, I was out of the north of Ireland for about 5 months of the year. Brendan and I covered about 27 states in the United States as well as travelling to other countries.

Initially a New York based organisation called «No longer empty» brought us over to a place called Sugar Hill with 5 other artists. We were working with sugar cubes, creating large sculptures of buildings, some of them over 6 or 7 feet tall. We would glue the sugar cubes together, carve them, to create landscapes. We built a sculpture of the New York skyline and my theatre design background was very useful, helping to develop the spatial elements of the work.

What happened after that?

We were called up by a film company in Los Angeles, and they wanted us to build structures using the sugar cube method. They had seen us in the New York Times and online, and they flew us to LA.

We built a 30 foot man with buildings around him, and the premise of that project was that if you drank one can of soda per day for all of your life you would consume 265,000 cubes of sugar in your lifetime, just from drinking that one can of soda every day.

That really took off and we worked with a diabetes organisation and we travelled all over the US, going to conference centres and different types of events, all promoting care for people with Diabetes.

Володимир РІЗНИК,

*викладач кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
голова творчої спілки звукорежисерів України.*

Володимир СКРИПНИК,

*завідувач бібліотеки КМАЕЦМ,
експерт Українського інституту книги*

ТЕХНОЛОГІЇ СУЧАСНОГО ПРОСТОРОВОГО (ІМЕРСІЙНОГО) ЗВУКУ ТА СУЧАСНИХ КОМПЛЕКСНИХ СВІТЛОВИХ ПРИЛАДІВ МОДЕЛЮВАННЯ ПРОСТОРУ

Новітні звукові та світлові технології з кожним роком набирають обертів і роблять значний внесок у якість виставкового та перформансного досвіду. Сучасні сценічні технології переживають значний процес розвитку з впровадженням інноваційних рішень та відображенням нових тенденцій. Ось деякі з інноваційних рішень та актуальних трендів у сфері інтегрованого світлового обладнання для сучасного просторового звуку та просторового моделювання сценічних технологій:

1. Просторовий (імерсивний) звук:

Об'ємний звук Dolby Atmos і DTS:X: ці технології забезпечують тривимірне звукове середовище, дозволяючи звукорежисерам створювати ефекти, які оточують слухача з усіх боків [1].

Акустичні панелі та звукорозподільники: спеціальні матеріали та конструкції поширюють звук по всьому приміщенню, створюючи враження перебування всередині простору.

2. Комплексні системи освітлення просторових утворень:

Світлодіодні системи освітлення з різними кольорами та ефектами: ці світильники дозволяють за допомогою різноманітних кольорів та налаштувань створювати різні настрої та атмосфери.

Рухомі головки та прожектори: рухомі головки та прожектори можуть змінювати форму світлового потоку: напрямок і форму світлового потоку можна контролювати для створення складних і динамічних світлових ефектів.

Лазери та РК-дисплеї: ці технології створюють вражаючі 3D-зображення та ефекти і можуть поєднуватися з елементами освітлення для створення просторових візуальних ефектів [2].

Досягнення в технології освітлення, такі як світлодіодне освітлення та прожектори, дозволяють створювати динамічні та вражаючі світлові ефекти. Якість і продуктивність звукових систем також покращується, що дозволяє створювати більш захоплююче звукове середовище.

3. Просторове моделювання за допомогою інтеграції звуку та світла:

Синхронізація звукових і світлових ефектів: використовуйте програмне забезпечення для синхронізації звукових і світлових ефектів для створення вражаючих музичних і візуальних шоу.

4. Проекція звукових хвиль: використання технології проекції звукових хвиль, дає можливість точно спрямовувати звук у певні місця в приміщенні та створювати просторові звукові враження.

5. Віртуальна та доповнена реальність (VR і AR):

Використання VR і AR у сценічних виставах може створити ефект занурення для глядачів [3]. Вони допомагають створювати приголомшливі візуальні ефекти, взаємодіяти з аудиторією та створювати унікальні мистецькі проекти.

6. Використання робототехніки та автоматизації:

Робототехніка може створювати динамічні та видовищні елементи перформансу, такі як рухомі декорації, світлові ефекти та спецефекти. Автоматизація спрощує процес постановки та підвищує ефективність виступів.

7. Міждисциплінарність та співпраця:

Драматурги, режисери, художники, інженери та програмісти працюють разом над створенням все більш інтегрованого та ефективного театру. Міждисциплінарні підходи можуть об'єднати технічні та мистецькі елементи, щоб створити унікальний досвід для глядачів.

8. Екологічно орієнтований підхід:

Сучасні сценічні технології також є екологічно орієнтованими і зменшують вплив на навколишнє середовище [4]. Це включає в себе використання енергоефективних технологій освітлення, застосування перероблених матеріалів у дизайні сцени та раціональне використання ресурсів.

Отже, у сучасному світі театру, музики та розваг новітні технології просторового звуку та світла постійно розвиваються, пропонуючи нові можливості для творчості та експериментів. Ці інноваційні рішення та останні тенденції в сценічних технологіях надають нові можливості для творчості, експериментів та співпраці, що призводить до більш видовищних та вражаючих сценічних вистав.

На сьогоднішній день існує достатня кількість літератури, що досліджує сучасну просторову акустику та технологію складних світлових приладів для просторового моделювання. Книга «Surround Sound: Up and Running» Томлінсона Холмана детально описує принципи об'ємного звуку, проектування та налаштування звукових систем, включаючи технології Dolby Atmos і DTS:X, натомість у книзі «Освітлення в дизайні інтер'єру» Малкольма Іннеса

розглядаються різні аспекти освітлення в дизайні інтер'єру, в тому числі новітні технології світлодіодного освітлення та інтерактивні ефекти.

Серед наукових журналів, Journal of the Audio Engineering Society (JAES) – публікує дослідження і статті з аудіоінженерії, включаючи роботи з просторової акустики і технології об'ємного звуку. Ці ресурси корисні для всіх, хто зацікавлений у вивченні новітніх технологій просторової акустики та освітлення для просторового моделювання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Що таке Dolby Atmos? Повний посібник для початківців. URL: <https://hifi-club.com.ua/ua/statti/dolby-atmos-dlja-pochatkivtsiv.html> (дата звернення: 28.02.2024).

2. Рідкокристалічний дисплей або РК-дисплей (Liquid Crystal Display). URL: <https://ua.enrichlcddisplay.com/news/what-is-the-lcd-screen-17953978.html> (дата звернення: 28.02.2024).

3. Баценко С. В. Імерсивні технології: теоретичний аспект. *Імерсивні технології в освіті*. Київ, 2021. С.36-39.

4. Бутко М., Бутко І., Мурашко М., Дітковська М., Олійченко І. Менеджмент інноваційної діяльності: Навчальний посібник. Київ: Видавництво «Центр навчальної літератури», 2021. 496 с.

Уляна РОМАШИНА,

студентка III курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ

ЖІНОЧА МАГІЯ У ЖАНРІ ІЛЮЗІЇ ТА МАНІПУЛЯЦІЇ

У світі, де кордони реальності та фантазії переплітаються, жінки-ілюзіоністки демонструють, що магія є не лише формою розваги, а й потужним інструментом вираження особистості та культурного протистояння. Їхні виступи – це не просто набір трюків, це цілі історії, розказані без слів, через мову ілюзії та візуального мистецтва [2, р. 123].

Подолання стереотипів. Традиційно світ ілюзійного мистецтва був чоловічим простором, де жінки найчастіше з'являлися в ролі асистенток, покликаних підкреслювати майстерність чоловіків. Однак жінки-ілюзіоністки, крок за кроком, руйнують ці усталені уявлення, демонструючи, що магія не знає гендерних обмежень. Їхній успіх – це результат не лише виняткової майстерності й таланту, а й непохитної волі та прагнення довести, що жінки здатні стояти на одній сцені з чоловіками, як рівні їм майстри ілюзії.

Інновації та унікальність. Жінки в ілюзійному мистецтві не просто копіюють існуючі трюки, вони також можуть створювати власні, унікальні номери, які відображають їхню особистість, погляди та ідеї. Це може бути щось настільки ж просте, як використання повсякденних предметів жіночого побуту – дзеркал, косметики або прикрас – для створення дивовижних ефектів, так і складні, технологічно просунуті ілюзії, що викликають захоплення в глядачів і змушують їх замислитися про можливості сучасної магії [1, с. 69].

Роль жінки-ілюзіоністки в сучасному мистецтві. У сучасному світі, де мистецтво і технології переплітаються, жінки-ілюзіоністки посідають особливе місце. Вони є не лише виконавцями, а й Ін новаторками, які розширюють межі

можливого. Їхня робота збагачує культурний простір, пропонуючи новий погляд на традиційне мистецтво ілюзії та наголошуючи на важливості розмаїття та інклюзивності у творчості.

Соціокультурне значення. Діяльність жінок-ілюзійністок має не тільки розважальний, а й глибоко соціокультурний характер. Вони надихають не тільки жінок, а й чоловіків, демонструючи, що відданість своїй справі, завзятість і креативність можуть подолати будь-які бар'єри. У кожному своєму виступі вони можуть надсилати потужне повідомлення про рівність, силу та можливість зміни світу на краще через мистецтво та культуру [3, р. 38].

Отже, можна зробити висновок. Жінки-ілюзійністки – це яскраві зірки у світі магії, кожна зі своїм унікальним стилем і баченням. Вони продовжують надихати, дивувати і викликати захоплення, показуючи, що ілюзія - це не просто трюки і обман, а глибоке мистецтво, здатне об'єднувати людей і змінювати уявлення про можливе. З кожним виступом вони не тільки розважають глядачів, а й роблять свій внесок у розвиток культури, демонструючи невичерпну силу жіночої творчості та майстерності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коцило, В. В. Школа карточних фокусів. Київ, 2003. 157 с.
2. Greg Willson. Mark Wilson's Cyclopedic of Magic. USA, Chancellor Press, 1998. 638 p.
3. John Fisher. Tommy Cooper's Mirth, Magic & Mischief Preface Publishing, London, 2010. 164 с.

Марина РОГОВА,

студентка III курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА

«КУЛЬТУРА ВІДМІНИ» ТА ЇЇ ВПЛИВ НА МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ

Так звана культура відміни почала активно впроваджуватись по всьому світі в останні 10 років. Це було спровоковано розвитком соціальних мереж та поширенням їхньої популярності на всі прошарки суспільства. В Україні активне обговорення ця тема здобула за останні 3 роки. На це вплинуло багато чинників, та найбільший вплив мало повномасштабне вторгнення Росії, яке призвело до усвідомлення суспільством власної єдності і сили. Культура відміни являє собою соціальне явище, коли людина, яка скоїла певний злочин або порушила загальноприйняті моральні норми, засуджується громадськістю і в якості покарання витісняється з соціальних та професійних кіл. Наразі можна свідчити, що культура відміни являє собою потужний інструмент впливу на публічних людей, в тому числі і митців.

Та насправді зародився цей рух ще на початку XXI століття у Китаї. Тоді це було методом пошуку інформації, де сотні інтернет-користувачів допомагали зібрати дані про об'єкт інтересів. Та з часом фокус уваги перемістився на ймовірних правопорушників, тих, хто вважався морально недосконалим, від урядовця низького рівня, якого помітили, з дизайнерським годинником набагато вище його зарплати, натякаючи на корупцію, до, що ще жахливіше, жінки у «crush video» – маргінальний жанр еротики, який пропагує жорстоке поводження з тваринами. Після того, як порушників ідентифікували та їхні особисті дані оприлюднювалися в Інтернеті, їх переслідували, лаяли та фактично виганяли зі спільноти [1]. Від Китаю цю практику активно перейняли на себе країни Заходу, зокрема США, де культура відміни швидко стала

популярною. Там порушників почали «карати вигнанням» і за менші злочини, такі, наприклад, як вживання слюрів, тобто образливих слів, по відношенню до представників різних рас чи меншин. Основна маса таких випадків стосується саме публічних особистостей, позаяк від них вимагається особлива уважність до висловлень та дій, бо вони мають вплив на широкі маси. Саме у такому вигляді цю культуру перейняли і інші країни у тому числі і Україна.

Яскравим прикладом «кенселу» в Україні є випадок з Аліною Паш, яка мала представляти Україну на Євробаченні 2022. Але після її перемоги на Національному відборі, інтернетом поширилась інформація про незаконний перетин нею адмінмежі між Україною та тимчасово окупованим Росією Кримом. Завдяки активному суспільному обговоренню, інформація була поширена і виконавиця під тиском інтернет-користувачів зняла свою кандидатуру з конкурсу. Та окрім дискваліфікації, виконавиця отримала ще й велику кількість критики та справедливого обурення на свою адресу. Після публічних вибачень артистки, та визнання нею власної провини, скандал майже повністю вщух. Та все ж цей випадок залишив величезний відбиток на кар'єрі співачки. В цьому і полягає основна задача сучасної «культури відміни» – зробити так, аби людина якщо вона справді провинилась, вже ніколи не могла повернутись на той самий рівень у суспільстві, де вона була до інциденту.

Та нам відомі і непоодинокі випадки, коли «відміна» артистів була надто жорсткою мірою покарання. У 2003 році, у Лондоні, солістка американського гурту «The Dixie Chicks» зі сцени розкритикувала тодішнього президента Америки Джорджа Буша та виразила незадоволення його політикою щодо Іраку. У відповідь на це фанати почали бойкотувати їхню музику та концерти, їхні диски почали масово спалювати на знак протесту, Американський конгломерат заборонив відтворення їхньої музики на радіо, а на адресу артисток постійно надходили залякування та погрози [2]. Таким чином, гурт зі статусу популярного та успішного за кілька днів перейшов до статусу «відміненого» за вираження власних політичних поглядів.

Та якими є наслідки поширення цього явища для мистецької спільноти ? Однозначно відповісти на це питання не можна. З одного боку митці стають уважнішими та обережнішими у висловленнях та діях, бо знають, що в разі їхньої помилки реакція суспільства може бути доволі агресивною. Проте з часом це призводить до самоцензурування, що нищить свободу висловлень та думок, а це, в свою чергу, означає і занепад різноманітності у мистецтві. Та не зважаючи на можливі руйнівні наслідки «культури відміни», митцям все ж доведеться з нею співіснувати, позаяк її популярність з кожним днем лише збільшується. Зі свого боку суспільству теж доведеться навчитися керувати таким надпотужним інструментом як «скасування», аби випадково не дійти до заборони на розходження думок взагалі.

Отже, ми як суспільство та як представники мистецької спільноти, маємо знайти шлях порозумітися і з'ясувати де проходить межа між цензуруванням та справедливістю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. The long and tortured history of Cancel culture URL: <https://www.nytimes.com/2020/12/03/t-magazine/cancel-culture-history.html> (дата звернення: 28.03.2024).

2. Аліна Паш не представлятиме Україну на Євробаченні URL: <https://eurovision.ua/1238-alina-pash-ne-predstavlyatyme-ukrayinu-n/> (дата звернення: 28.03.2024).

3. Dixie Chicks: used and abused by everybody who wanted to make money off us URL: <https://www.theguardian.com/music/2020/jul/18/dixie-chicks-used-and-abused-by-everybody-who-wanted-to-make-money-off-us> (дата звернення: 28.03.2024).

Тетяна САМАЯ,

професор кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України

ДО ПИТАННЯ ЗМІСТОВНОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ЕСТРАДНО- ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ

Вітчизняна мистецька професійна освіта покликана виховувати спеціалістів у певних художніх напрямках, спираючись на досвід попередників та враховуючи соціокультурні перетворення й сучасні досягнення відповідної галузі, зокрема вокальному мистецтві естради.

В наш час популярність вокальної естради не полишає своїх позицій і в цьому контексті досить актуальними залишаються проблеми професійної естрадно-вокальної освіти.

Безумовно, навчальні заклади є специфічними освітніми установами, де якість навчання має залежати від змістовного наповнення програм підготовки майбутніх спеціалістів, які формують фахівці-методисти. Для таких ініціатив запроваджується автономія ЗВО, де відповідно 32-ї статті «Закону про вищу освіту» створюються можливості «самостійно розробляти та впроваджувати власні програми освітньої, наукової, науково-технічної та інноваційної діяльності», а також «самостійно запроваджувати спеціалізації, визначати їх зміст та програми вибіркового навчальних дисциплін».

Водночас актуальними залишаються питання щодо покращення якості освітніх програм з виховання професійного вокаліста естради, сформованих на базі Київської Муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва факультету музичного мистецтва. Ефективна реалізація програм для студентів вокальної кафедри можлива за комплексного вивчення профільно-практичних предметів (вокал, акторська майстерність, хореографія, сценічна мова, музично-теоретичний курс), а також професійно-орієнтованих предметів (історія естради, театру та музики). Важливим аспектом у формуванні програми

залишається послідовність та поступовість переходу методичного викладу з 1-го до 4-го курсу при відповідному академічному навантаженні.

Говорячи про інновації, можна помітити, що досі ми не можемо усвідомити ступінь впливу ортодоксальних академічних постулатів на навчальний процес, коли при створенні навчальних планів, не враховуючи важливості перспективних дидактичних сегментів, які формують єдине ціле професійного навчання студентів-естрадників. Простежується невиправдане переміщення обов'язкових курсів у вибірковий блок, нелогічне скорочення кількості кредитів на користь непрофільних дисциплін. Регуляторний механізм ефективної змістовності освітнього процесу має спиратися на автономію закладу та враховувати експертну думку провідних педагогів факультету, без цього можливі ризики утворення методичного збою у підготовці молодих естрадних вокалістів та зниження якості навчання.

Специфіка факультету музичного мистецтва також вимагає необхідності аналітичного дослідження досягнень та вивчення західного досвіду сучасних методичних розвідок відповідного профілю. Так, вузи Польщі, Німеччини, Англії та США концентрують навчальний процес як практичних, так і теоретичних дисциплін у фаховому контексті. Звісно, відмінність вітчизняної освіти полягає у вихованні ерудованих та інтелектуальних молодих кадрів, де, окрім профільного компоненту, пропонуються дисципліни соціально-гуманітарного спрямування.

Своєчасне оновленої програми спрямоване не на відмову вивчення теоретико-гуманітарних дисциплін, а на впорядкування їх у спеціалізований комплексний пізнавальний аспект професії артиста-вокаліста естради. При цьому слід пам'ятати про орієнтацію студента у науковому світу, сконцентрованість розвитку його творчого потенціалу у напрямі сучасного вокального виконавства. Компроміс у цій ситуації можна дійти через змістовне наповнення будь-якої гуманітарної дисципліни, що має бути максимально наближене до кваліфікації «артист-вокаліст естради». На правах автономії із програм підготовки варто прибирати усі освітні компоненти, що гальмують

фахове становлення студентів, а відповідно і ускладнюють роботу педагогів зі спеціальності.

Зауважу, що в порівнянні з освітніми програмами 2018-го року, є певний прогрес, зокрема сміливе включення до навчальних планів інноваційного компонента, запозиченого із західноєвропейських музичних вузів. Так, сьогодні розглядається включення курсу «Вокологія» (вчення про голос), мета якого, сформувати у майбутніх фахівців наукове уявлення щодо голосового апарату людини, виробити настанову дотримання правил гігієни голосу з метою збереження співочого здоров'я; отримати знання професійного усвідомлення етапів історії вокального мистецтва, базових етапів постановки голосу, а також формування професійної вокально-педагогічної лексики. При цьому важливим залишається використання не архаїчних або емпіричних методів навчання, а саме вивчення сучасної науково-методичної літератури для формування термінологічної єдності в естрадному вокалі. У цих джерелах давно врахований момент еволюційної зміни акустичних умов роботи вокаліста естради, що автоматично затвердило специфіку естрадного вокалу з багатьох питань, пов'язаних із співочою позицією, атаками звуку, регістрами, резонаторами, голосовими прийомами та ефектами.

Складним завданням для вітчизняної естрадно-вокальної освіти й досі залишається виховання музичного метроритму. За аналогією західноєвропейського освітнього досвіду, пропонується для студентів-бакалаврату нова дисципліна «Музична ритміка», концепція якої полягає у розвитку ритмочасового параметра в навчанні естрадних вокалістів та базується на матеріалах авторського навчально-методичного посібника «Ритміка вокаліста». Цей практичний курс є сконцентрованим та органічним дидактичним матеріалом, який відповідає сучасному підходу до вивчення музичного часу, його ритмоінтонаційного процесу, що є основою для виховання естрадних співаків.

Реалізація вищезначених підходів дозволить сформувати якісну змістовну програму підготовки естрадних вокалістів, де ключовими моментами

стануть: перспектива професійного зростання; розвиток кругозору та творчого потенціалу в оволодінні вокальною виконавською майстерністю; розуміння принципів втілення естрадних вокальних творів у синтезі музики, слова, пластики та акторської виразності; формування креативного мислення, естетичного смаку й індивідуальної активності студента. Усе це стане можливим, якщо конструктивно реорганізувати систему підготовки фахівців кваліфікації «артист-вокаліст естради», проаналізувати та повернути ефективні освітні компоненти у навчальні плани з урахуванням сучасних розробок. Таким чином, при уважному ставленні до змістовного чинника наповнення дисциплін, відбудеться зростання виконавського рівня випускників академії, які будуть демонструвати свою майстерність на кращих сценічних майданчиках та підвищувати рейтинг нашої академії.

Олег СИДОР-ГІБЕЛИНДА,

старший науковий співробітник відділу мистецтва новітніх технологій

Інституту проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства

ОБРАЗ ЦИРКУ У ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Без перебільшення, цей вид мистецтва – несправедливо упосліджений у офіційному реєстрі – для минулого віку виявився одним із визначальних, жваво сприяючи експерименту, без якого сучасне мистецтво не існувало б як таке.

Історію авангарду слушно виводять зі здобутків французьких імпресіоністів, серед яких одним з найсміливіших був Едгар Дега. Однак його балетні композиції виглядають майже пасторальними на тлі приголомшливого ракурсу «Місс Ла Ла в цирку Фернандо» (1879), ним і написаної. Клоунеса Ша-Ю-Као фігурує у серії творів Тулуз-Лотрека 1892-96 рр., та на відміну від

попередниці, демонструє вже власний і вельми непростий характер, а не творчу маестрію. Нарешті, «Цирк» Жоржа Сьора (1891) – чи не єдина відчайдушна спроба пуантилістів зачепитися за хитку сучасність, і не дивно, що цей твір замикає перелічений цикл, адже дія його коїться в тому ж закладі Фернандо, який більш як декаду тому відвідав Дега.

У всіх цих випадках цирк перебирає на себе роль стартового майданчика експерименту – формального, психологічного, тематичного – і блискуче справджує своє призначення. Насамкінець, виконує роль «території (оази) свободи»: не випадково у Дега героїнею, яка повисла над безоднею, вчепившись зубами за мотузку, припнута до стелі, є темношкіра гімнастка, а у Лотрека – лесбійка: два неписаних табу «срібної доби» з цього приводу було як не порушено, так заторкнуто.

На цьому справа не скінчилася: естафету підхопили італійські футуристи, які у своєму захопленні динамікою сучасного життя, не могли пройти повз химерних циркових візерунків. Утім, перевагу вони віддавали більш відвертим порухам у просторі – авторуху, танцю, спорту, бійки, зрештою, воєнної прі. Цирк для них виявився одною з проміжних ланок у цій «академії руху», і вони поквапилися сплавити його магію з магією класичного театру, що видно на прикладі «Ритму балерини + клоунів» Фортунато Деперо (1914) [2, с.158].

Не відстає від малярства новостворене кіно, яке – в данській своїй версії – часто запитує циркове мистецтво, зазвичай у жанрі мелодрами. Адже зауважив Жорж Садуль як серед найпопулярніших сюжетів: химерні історії «офіцера, захоханого у танцівницю на канаті... мільйонера, що втративши пам'ять, стає акробатом» [3, с. 83]. Але на користь їх мейн-стрімності свідчить «Клоун» (1917) Августа Садберга, де головну роль виконує головний красень північного екрану Вальдемар Псиландер. Власне, і не клоун, а естрадний співак у строях П'єро (щось на кшталт Олександра Вертинського, який також користав подібну машкару, лише без павичевого пір'я на голові), що виконує пісні під мандолину... а в фіналі стріляє у спокусника своєї дружини-акробатки – що

мовби зійшла з тої самої картини Сьора. Тільки у митця не було й натяку на «трикутник»... хоч клоун, як і у фільмі, виринав на першому плані.

Чи є значущим обставинним збігом, що з мінімальним інтервалом на екрани двох наддержав виходять сливе конгеніальні комедії, що називаються однаково: «Цирк»? У першій (1936), знятій Григорієм Александровим, виконується неформальний гімн СРСР і циркова перемога переходить у тріумфальну ходу вулицями Москви. Друга (1928), створена Чарльзом Чапліним, звучить як маніфест непоборної впертості «малої людини», здатної здолати і поразку. До речі, герой Чарлі є повним дилетантом і балансування на ливні, якому перешкоджають злі мавпи, вчиняє випадково, замінюючи акробата Рекса. Натомість герой «Цирку» – юберменш Георгія Столярова, реалізує агресивну, дещо мілітаризовану грань свого фаху, букв. стріляючи з гармати по Місяцю, що явно натякає на всесвітні претензії його держави.

Цирк невгамовно маркував собою більшість стилістичних напрямків ХХ ст., де хоч якось була помічена людська присутність. Від імпресіонізму, кубізму, футуризму, соцреалізму – аж до неореалізму в кіно, фінал якого визначила «Дорога» (1952) Федеріко Фелліні. Це була метафорична хроніка мандрівного цирку, де світло уваги загалом спрямоване на двох виконавців: зловісного та недорікуватого атлета Дзампано і незграбну його помічницю Джельсоміну, а коли до їх гурту фатально долучається іронічний канатоходець Матто, його загибель знаменує не просто кінець усього квазітворчого мікрокосму, який насправді виявився таким крихким. Прикметно, що суперечка спалахує між ними «на творчому ґрунті», з приводу каламбуру, який адресує Матто дратливому атлету.

Сумні клоуни «блакитного періоду» Пабло Пікассо 1910-х... Під їх знаком проходить усе мистецтво ХХ ст., відчайдушно шукаючи в їх щемливій беззахисності останній прихисток незгаслої людяності. Але вже у Жоржа Руо, який продовжує цю тему, часом ідентифікуючи себе з такими-от персонажами, домінують пишній гротеск і «трагікомічні аспекти життя-як-вистави: сльози, сховані під маскою» [6, с. 399]. Натомість у Бернара Бюффе, який продовжує

аналогічний персонажний ряд у 1950-ті, спостерігаємо похмуру приреченість, почасти зумовлену самотністю героя. Він і музикує неохоче... як Ганс Штір із роману Генріха Белля «Очима клоуна» (1972), котрий гостро страждає від пияцтва і самотності – його малярські попередники все-таки мали змогу мовчазно гуртуватися дружньою колонією.

Однак не клоунами єдиними: синхронно малярству Руо у Голівуді виникає дина стрічка, знята Тодом Браунінгом під назвою «Потвори» (1932), яка надовго визначає межі прийняттого у мистецтві. «Зворотній бік» видовищ (до якого звернеться вже 1980 р. Девід Лінч у «Людині-слоні») представлено вервечкою макабричних персон, яким протиставлено тілесно перфектну гімнастку Клеопатру, та правота лишається за упослідженими, яких красуня прагне додатково поневолити; відомста з їх боку не забариться, відтак мелодрама перетворюється на горор, що його не змогла сприйняти тодішня публіка, і фільму це окошилося заборорою на десятиріччя. За легендою, його негатив зберіг якраз представник циркового фаху.

Навіть «біблія постмодерну», саме роман Хуліо Кортасара «Гра в класики» (1963) не обійшлася без циркових алюзій. Інтелектуал Орасіо Олівейра проходить у цирку, де його влаштували друзі, своєрідну «карнавальну ініціацію» (і не витримує її!); при тім розмаїття доручень, які йому довірені, натякає на всеїдну багатофункціональність (і, зрештою, безвідповідальність) поетики постмодерну: «належало слідкувати, аби діти не потрапляли до намету; за потреби пильнувати звірят, допомагати механікові, що регулює освітлення, редагувати оголошення і афіші, пильнувати роботу друкарні, домовлятися з поліцією» [1, с. 242].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. образ цирку в мистецтві зазнає діаметрально протилежних трансформацій (повертаємося до лейтмотиву клоуна): остаточної вульгаризації в маскульті – та естетського «очищення песимізмом», після якого важко вигадати щось нове, хіба варіювати віднайдене. Підтвердження першої – низка горорів, де вбивця діє під маскою клоуна, як у фільмі «З п'ятьми» (1988), що породив франшизу «Кривавих таборів».

Другої – рядки есею «Три удари», взятої з французького провінційного фотоальбому, де світ представлено як безмежно сумну виставу, яка вже нікому не потрібна: «Клоун плаче, трапеція спорожніла, комедію драматично перервано... Глядачів не має, чи їх зовсім обмаль...» [4, с. 21].

Відчуття розпачу – задовго до межі Міленіуму – зафіксував модернізм, який, як не дивно, виявився гуманнішим за маскульт. Так, у «Муках клоуна» (1987) – відео-арті Брюса Наумана – герой чотириразово піддається усіляким каверзам, які у звичайному контексті виглядали б не те що сприятливими – кумедними. Однак їх надокучлива повторюваність, ескалація жаху, яку відчуває геть беззахисний герой, перетворюють його на втілення тотальної знедоленості у «нескінченному зашморгу провалів та деградацій» [5].

Та водночас невикоріненою лишається ретроспективна, так би мовити, «пікассівська традиція». Її помічаємо в картинах українського художника Ігоря Губського, який роками писав зображення розмаїтих клоунів – але не зовсім «по-пікассівськи», хоч і часом цитував його («Наполеон», 2014). Натомість майстер закарпатського андеграунду Ференц Семан тяжіє до образів Бюффе, ще у 1960-ті запрошуючи свого героя зняти ковпак перед публікою. Себто, акторів, як і глядачів, насправді ніхто не скасовував.

Отже, цирк у мистецтві ХХ ст. віддзеркалено існує в режимі жорсткого екстремуму (кінематограф) – або меланхолії (малярство, література), хоча трапляються випадки суміщення цих тенденцій («Великий Габо» зі Штрогеймом). Прецеденти об'єктивного висвітлення циркового феномену не виходять за межі фільмів-ревію чи арт-інтерв'ю, величних у своїй унікальності («Клоуни» Фелліні).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Cortazar J. Gra w klasy. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1985. 520 s.
2. Futurismo. La nascita dell'avanguardia. 1910 – 1915. Venezia: Marsilio, 2022. 248 p.
4. Sadoul G. Historia do sinema mundial. Vol. 1. San Paolo: Martins Editor, 1963. 315 p.

5. Un Spectacle vivant: Cliches de G. Roumequere, mots de C. Morrison. [Bordeaux]: Roumequere, 2011. 150 p.
6. Torture Clown: Currently off view - <http://artic.edu/artworks/146989> (дата звернення: 25. 03. 2024)
7. The XX century Art-Book. New York: Phaidon Press, 1999. 520 p.

Olga SYMYK,
the Head of the Cycle Commission of Humanitarian and Artistic Disciplines
of the Professional College
of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

THE INFLUENCE OF LEARNING A FOREIGN LANGUAGE ON THE COGNITIVE DEVELOPMENT AND PERSONALITY OF STUDENTS IN ART INSTITUTIONS

The educational process in art institutions is not solely about mastering techniques and skills; it's also about nurturing creativity, critical thinking, and personal growth. An intriguing aspect of this educational journey is the influence of learning a foreign language on the thinking and personality of students. This article delves into the profound impact that acquiring a foreign language can have on students' cognitive development and personality within the context of art education.

Research has shown that learning a foreign language stimulates cognitive functions, such as problem-solving, memory, and multitasking. In the environment of art institutions, where students engage in complex creative processes, these cognitive benefits are particularly valuable. The mental agility developed through language acquisition enables students to approach artistic challenges with greater flexibility and innovation, leading to the cultivation of unique artistic identities [1].

Language is not just a means of communication; it's a window into different cultures and worldviews. As students delve into a foreign language, they inevitably encounter new perspectives and ways of thinking. This exposure fosters cultural

empathy and sensitivity, which are essential attributes for artists seeking to create work that resonates with diverse audiences. By understanding the cultural nuances embedded in language, students in art institutions can infuse their artwork with deeper layers of meaning and relevance [2].

Language shapes the way we perceive reality, influencing our thoughts, emotions, and expressions. By learning a foreign language, students gain access to different linguistic frameworks and cultural references, expanding their creative horizons. This linguistic diversity allows them to draw inspiration from a wide range of sources, leading to more eclectic and innovative artistic expressions. Moreover, the ability to think and communicate in multiple languages empowers students to navigate the global art scene with confidence and adaptability [3].

Effective communication is essential for artists to articulate their ideas and connect with their audience. Learning a foreign language not only enhances students' linguistic abilities but also improves their overall communication skills. From verbal expression to non-verbal cues, language learners become more adept at conveying their thoughts and emotions effectively. In the collaborative environment of art institutions, proficient communication fosters constructive dialogue and enriches the collective creative process.

Language learning is a deeply transformative experience that extends beyond academic pursuits. As students grapple with the intricacies of a foreign language, they also embark on a journey of self-discovery and identity formation. This process of exploration and introspection contributes to personal growth and resilience, shaping students into more confident and culturally aware individuals. In the context of art education, where self-expression is paramount, language learning becomes a catalyst for the development of authentic artistic voices [4].

The influence of learning a foreign language on the thinking and personality of students in art institutions is multifaceted and profound. From enhanced cognitive abilities to cultural empathy and improved communication skills, language acquisition enriches every aspect of the educational process. By embracing linguistic diversity, art institutions empower students to become not only skilled artists but also

global citizens capable of engaging with the world in meaningful and transformative ways.

REFERENCES

1. Cook, V. Second Language Learning and Language Teaching (4th ed.). Hodder Education. 2008.
2. Dewaele, J. M., & Li, C. Emotions in Second Language Acquisition: A Critical Review and Research Agenda. Foreign Language Annals, 2018.
3. Gardner, R. C., & Lambert, W. E. Attitudes and Motivation in Second-Language Learning. Newbury House Publishers. 1972.
4. Kramsch, C. Language and Culture. Oxford University Press. 1998.

Діана СТРЕЛЬЧУК,

студентка I курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Денис ШАРИКОВ

СПЕЦИФІКА СЦЕНІЧНОГО МЕТОДУ АВТОРСЬКОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ З ХУЛА-ХУПАМИ

Найрізноманітніші жанри можуть бути вдало об'єднані в одному номері. Колись на циркових афішах існувала назва «меланж акт». У перекладі з французької «меланж» означає «суміш». З «суміші» різнорідних жанрів – еквілібристики з жонглюванням, акробатики з грою на музичних інструментах – народився «меланж акт». Нерідко в ньому «стикувалися» не два і не три жанри, а більше.

В даний час термін «меланж акт» в радянському цирку не застосовується. Але його принцип ми бачимо в роботах багатьох майстрів манежу, хоча видатний дослідник циркового мистецтва Євген Кузнецов ставився до нього

критично. Він вважав, що змішування жанрів пов'язане з «втратою первісної чистоти, привнесенням в той чи інший жанр чужих елементів». Однак практика показує, що це не так [2].

Є номери, в яких дресура поєднується з гімнастикою і акробатикою, робота на батуті – з повітряним польотом або «Ікарійськими іграми», і ніхто не скаже, що в них має місце еkleктика. І поряд з цим зустрічаються циркові твори, які хоча і не об'єднують в собі кілька жанрів, однак еkleктики в них хоч відбавляй [3, р. 117-123].

Різнобій може відбуватися іноді і через невідповідність змісту номера і зовнішнього вигляду виконавця, його костюма. Останнім часом у циркових артисток стало особливо «модним», виступаючи, надягати трико в «сіточку». В такому трико з'являються і дресирувальниці, і повітряні гімнастки, і виконавиці пластичних етюдів. Безперечно, саме по собі трико в «сіточку» і гарно, і зручно в роботі. Однак, чи треба зловживати цим одягом?

Ми не говоримо вже про те, що це створює одноманітність в зовнішньому вигляді виконавиць. Біда ще й в тому, що не завжди вищезазначене трико відповідає стилю виконуваного номера. У модельєрів, які займаються створенням фасонів одягу, є вираз «ансамбль». Це означає, що всі аксесуари одягу повинні відповідати один одному. Ну, а як можна говорити про будь-яке «ансамблі», якщо, скажімо, в оркестрі завчить класична музика, партнер одягнений в оксамит і лосини, а партнерка красується в «грації», в «модерновій сіточці», в туфлях на високих підборах ?

Інші виконавиці не задовольняються лише тим, що обзаводяться «сіточкою», а ще й часто-прикрашають її «дорогоцінними» каміннями, чіпляти на себе всіляку біжутерію, губи і повіки густо покривають «діамантовим блиском», починаючи виблискувати, точно ялинкові іграшки, не замислюючись про тому, поєднується це зі стилем і характером номера. Аби було помітно! Ні, звичайно, блискітки в цирку потрібні. Без них, думається, не обійтися на манежі. Але в усьому потрібні міра і хороший смак [2].

З іншого боку, є чимало прикладів, коли виконавці та виконавиці не обтяжують себе турботою про свою зовнішність, з'являються перед глядачами, навіть не причесавшись як слід, не заглянувши в дзеркало. Це не дрібниця. Костюм, зачіска, грим – все грає істотну роль в створенні образу на цирковій арені. Все, що ми тут говоримо, має важливе, принципове значення. Воно пов'язане з необхідністю підвищувати вимогливість артистів цирку до своєї роботи, підвищувати почуття відповідальності.

Подібно до того як музикант відразу схоплює фальш у звучанні інструменту, так і артист цирку акробат чи, повітряний гімнаст або еквілібрист – повинен чуйно вловлювати «збій» в «партитурі» номеру. А це неможливо без постійного підвищення загальної культури. Велика роль в боротьбі за «чистоту» і єдність художньої форми циркових номерів належить режисерам. Це вони в першу чергу повинні підказувати виконавцям, де і в чому окремі художні елементи номеру входять в протиріччя із задумом [1, с. 132-136].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Головченко, М. Р. Переродження сучасного українського циркового мистецтва у сценічній репрезентації альтернативного цирку «RawArt». Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія практика: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Мистецтвознавство». Дрогобич: ДДПУ імені Івана Франка. 2016. № 2. С. 132-136.
2. Піцур, І. Нові напрями розвитку жанру хула-хуп в інформаційному. Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень: матер. III магістерської онлайн-конф. (25 листопада). Київ: КМАЕЦМ, 2021. 60 с.
3. Soboleva, O. History and stage method of juggling with Hula-Hoops. Innovative solutions in modern science. Dubai: ТК Meganom, LLC. 2017. № 2 (11). P. 117-123.

4. Шариков, Д. І. Жонглювання в сучасному цирковому мистецтві: значення, особливості. АРТ-платФОРМА, КМАЕЦМ, 2021. № 3. С. 109-125.

Ольга СТРИЙ,

студентка II курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: доцент кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства Тетяна ЛУГОВЕНКО

ВАЖЛИВІСТЬ ДИСЦИПЛІНИ «ТАНЦЮВАЛЬНА ТА КОНТАКТНА ІМПРОВІЗАЦІЯ» ДЛЯ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФА

Спостерігаючи за тенденціями стрімкого розвитку сучасного танцю, можна зробити висновок, що хореографам потрібно постійно самовдосконалюватись і шукати нові форми та ідеї для своїх творів. В процесі розвитку хореографічне мистецтво збагачується різними рухами та танцювальними стилями, але в більшості випадків, пошук нових хореографічних рішень сучасних композицій стали одноманітними з ідентичними рухами та сюжетними лініями. З метою розв'язання цієї проблеми, стало важливим впровадження в учбовий процес такої дисципліни як «Танцювальна та контактна імпровізація». Цілком логічним було обрання з запропонованих вибіркового дисциплін у Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв, вивчення саме цієї дисципліни.

За словами Кристини Шишкарьової, куратора, викладача сучасного танцю, лектора, віце-президента асоціації «Платформа сучасного танцю України»; члена журі міжнародних та всеукраїнських конкурсів, засновниці й художнього керівника Totem Dance Platform, «Професійний хореограф – це не диктатор, який вказує, що і як танцюрист має робити, а людина, яка задає вектори пошуків для виконавців, розкриває їхні можливості. Хореограф не домінує в залі, а є

вісью творчої роботи. Він відповідає за те, що публіка побачить на сцені, тому повинен навчитися спрямовувати думку глядача, водночас залишаючи йому «повітря» для власних інтерпретацій» [4].

Продовжуючи думку мисткині, можна визначити основні види діяльності хореографа:

1. **Створення хореографії:** Хореограф створює танцювальні рухи, комбінації, композиції та постановки для танцювальних вистав, театральних постановок, кіно або інших проєктів, підібравши коректний музичний матеріал, сюжет, образи та інше.

2. **Технічне вдосконалення:** Хореограф відпрацьовує постановки: працює над вдосконаленням техніки виконання, розвиває фізичні вміння і акторський талант танцівників, допомагає виконавцям вдосконалювати емоційну подачу хореографічного тексту.

3. **Режисура і постановка:** Хореограф-постановник відповідає за розробку концепції вистави і чітку реалізацію цієї ідеї виконавцями. Хореограф відповідає за розподіл образів, розташування на сцені та в просторі учасників дії.

4. **Співпраця з іншими творчими колективами:** Взаємодія з артистами різних напрямків мистецтва, такими як музиканти, режисери, художники, для створення інтегрованих вистав або проєктів.

5. **Творчий процес:** Розвиток нових ідей, концепцій, створення інноваційних хореографічних рішень та постановок.

6. **Аналіз та корекція:** Постійний аналіз результатів, корекція рухів та постановок для досягнення бажаного ефекту або виправлення недоліків.

7. **Керівництво:** Управління діяльністю танцювального колективу, контроль за ходом репетицій та виступів, вирішення конфліктних ситуацій та підтримка високого рівня мотивації серед учасників.

8. **Естетичний розвиток:** Розвиток естетики танцю та розвиток естетики виконання в танці.

Сучасного висококваліфікованого хореографа неможливо уявити без розвитку в сфері танцювальної та контактної імпровізації, оскільки індивідуальність танцівника та хореографа-постановника виражається в його пластичних рішеннях та неординарності.

За визначенням доктора філософських наук С. Д. Безклубенка, «імпровізація» (лат. *improvisus* – непередбачений, несподіваний):

1) своєрідний тип художньої творчості (у поезії, музиці, хореографії, сценічному мистецтві), коли мистецький твір створюється безпосередньо під час його першого виконання;

2) термін на означення форми конкретного твору (переважно музичного), складеного (скомпонованого) шляхом імпровізації» [1, с.141].

З точки зору науковців Г. О. Перової та О. О. Майбенка, «відомий науковець обмежується загальноновизнаними визначеннями, акцентуючи на імпровізації як процесі (перше визначення) та як результаті (друге визначення)» [2, с. 143].

За словами американського хореографа Даніеля Лепкоффа «Контактна імпровізація – це шлях, спосіб бути разом і взаємодіяти на чисто фізичному рівні. Найважливішою турботою при цьому є стимулювання здорового взаємодії. У танці один обов'язок повинен бути виконаний неодмінно – постійне зусилля концентрації на фізичних, тілесних відчуттях моменту зміни ваги, рівноваги й нерухомості. Це не процес ідентифікації за допомогою думки, що це тілесні відчуття, вам не потрібно знати "які фізичні відчуття ви переживаєте", ви повинні знати тільки як постійно тримати фокус на своїх відчуттях. Сила і частота цього зусилля концентрації стають стимулом здорової взаємодії з іншою людиною в танці» [3].

Спираючись на погляд викладача, танцівника та імпровізатора можна розглянути як танцювальна та контактна імпровізація допомагає хореографу.

Створення нових рухів. Танцювальна та контактна імпровізація дає можливість хореографу і виконавцям експериментувати з новими рухами та

комбінаціями у ході тілесної взаємодії. В цьому контексті імпровізація може бути джерелом для створення унікальних хореографічних рішень.

Збільшення креативності. Контактна імпровізація сприяє взаємодії між танцівниками та сприяє виникненню спонтанних рухів. Це може допомогти хореографу розширити свою креативність та розвивати авторську ідентифікацію.

Експериментування з простором і взаємодією. Танцювальна та контактна імпровізація стимулює експериментування з просторовим рішенням графікою просування, вагою та фізичною взаємодією між танцівниками. Це дозволяє створювати динамічні та непередбачувані мізансцени, де глядач може спостерігати за спонтанним розвитком сценічної дії.

Розширення танцювальної виразності. Танцювальна імпровізація допомагає артистам розвивати свій власний танцювальний стиль та виразність. Це може бути корисним для хореографа, оскільки в процесі імпровізації учасники розкривають свої індивідуальні та характерні виразні риси виконання.

Робота з групою. Контактна імпровізація може сприяти розвитку спільної взаємодії та комунікації між учасниками танцювальної групи. Це корисно для хореографа, який має керувати великою групою виконавців під час постановки, де всі учасники мають бути одночасно занурені у спільний творчий процес.

Свідомість емоційної виразності. Танцювальна імпровізація може допомогти танцівникам розвивати спроможність свідомо виражати емоції через рухи.

Пошук нестандартних рішень. Імпровізація може стимулювати пошук нестандартних рішень та відкривати нові можливості для хореографа-постановника. Вона дозволяє відмовитися від стандартних рухів та традиційних комбінувань та поєднань в танці.

Кореляція психологічного та емоційного стану. Танцювальна та контактна імпровізація також допомагає розкривати внутрішній світ, боротися з психологічними комплексами, фізичними та ментальними зажимами у тілі виконавця.

Залучення аудиторії до творчого процесу. Відсутність строгих сценаріїв і простір для імпровізації відкриває можливість для залучення аудиторії до співтворчості, де глядачі можуть інтерпретувати та осмислювати танцювальні дії на власний розсуд, збагачуючи особистими враженнями постановку.

Танцювальна та контактна імпровізація є важливою складовою у професійному розвитку хореографа. Ця дисципліна сприяє експериментуванню з новими рухами та їх формою, відкриваючи широкий простір для креативності та інновацій. Вона дозволяє хореографам створювати унікальні хореографічні рішення, розширювати межі танцювальної виразності та розвивати індивідуальний танцювальний стиль. Контактна імпровізація також сприяє спільній творчості, розвитку взаємодії між учасниками групи, покращуючи комунікацію та мистецьку співпрацю в колективі.

Через відсутність суворих правил, імпровізація надає можливість розширити спектр постановочного процесу для хореографа стимулюючи пошук нових нестандартних рішень при втіленні своєї авторської ідеї. Вона також сприяє емоційній виразності та допомагає танцівникам виражати глибокі почуття через рух, що є важливим для створення емоційно насичених хореографічних творів.

Отже, танцювальна та контактна імпровізація є ключовим елементом у розвитку сучасних хореографів, надає інструменти для створення інноваційних, емоційно виразних та технічно вдосконалених танцювальних творів. Вивчення цієї дисципліни спрямоване на подолання стереотипів та одноманітності у хореографії, відкриваючи нові горизонти для творчості та взаємодії в танці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безклубенко, С. Д. Мистецтво: терміни та поняття: енциклоп. вид.: у 2 т. Т. 2 (М-Я). Київ : Інститут культурології НАМ, 2010. 256 с.
2. Імпровізація в хореографії: історико-хронологічні та соціальні ракурси URL:<https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/improvizacziya-v-horeografiiyi-istoryko-hronologichni-ta-soczialni-rakursy.pdf> (дата звернення: 09.03.2024).
3. Контактна імпровізація та партерінг

URL: <https://www.etika.org.ua/kontaktna-mprov-zac-ya-ta-partner-ng> (дата зверення: 06.03.2024).

4. Професія хореографа: як це – пов'язати життя з танцем? URL: <https://happymonday.ua/profesiya-horeografa> (дата зверення: 07.03.2024).

Інна ТКАЧЕНКО,

*заступник декана з науково-методичної та навчальної роботи
факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка*

ЗМІСТ ПОНЯТТЯ «АКАДЕМІЧНИЙ УСПІХ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ»

У світлі сучасних тенденцій, де культурна і креативна індустрія набуває все більшого значення, розуміння успіху здобувачів мистецьких спеціальностей стає ключовим завданням для освітніх інституцій, науковців і практиків. Реалії сьогодення вимагають розглядати академічний успіх через призму не тільки навчальних досягнень, але й розвитку творчих здібностей, культурного аспекту та потенціалу для власного професійного зростання здобувачів. В контексті якості вищої освіти, важливо враховувати крім оцінок та рейтингів, ще й здатність здобувачів до самовираження, інноваційного мислення та взаємодії з культурним середовищем.

В законі України «Про вищу освіту» зазначається, що якість вищої освіти – це рівень здобутих особою знань, умінь, навичок, інших компетентностей, що відображає її рівень професійної кваліфікації відповідно до стандартів вищої освіти [1]. Якість освіти можна оцінити за певними показниками (індикаторами). Одним з основних показників якості вищої освіти є академічна успішність здобувачів освіти, оскільки вона відображає те, наскільки ефективно освітній процес сприяє досягненню навчальних цілей. Зазвичай, вимірювання академічної успішності здійснюється на основі фіксації засвоєних знань, вмінь,

навичок, компетентностей (академічні результати). Проте, поняття «академічний успіх» та «академічна успішність» часто використовуються як тотожні. Однак, згідно з нашим розумінням, поняття «академічний успіх» значно ширше та характеризує багатофакторну діяльність здобувачів освіти.

На думку вчених та дослідників феномену академічного успіху (М. Братко, О. Козьменко) академічний успіх – це ширший термін, який описує досягнення здобувачів освіти у навчанні, включаючи академічні результати, сформованість навчальних навичок, професійний та особистісний розвиток, а також загальну задоволеність навчанням [2; 3]. Академічна успішність – більш конкретне поняття, яке, зазвичай, відноситься до досягнень здобувача у формальних аспектах навчання, таких як оцінки, рейтинги, відвідування занять і т. д. Це може охоплювати такі аспекти, як середній бал, присутність на заняттях, завершення курсів тощо [4].

Поняття «академічний успіх» набуває широкого вжитку, проте в україномовному науковому дискурсі практично не досліджено сутність поняття «академічний успіх здобувачів освіти мистецьких спеціальностей». Переважно у публікаціях (О. Антонюк; О. Виноградов; О. Марченко; О. Музика, К. Гавриловська, І. Тичина, Т. Майстренко, А. Весельська & Ю. Оснадчук; Н. Несторук; Б. Филенко, Н. Ройко, І. Старченко, С. Проскурня, & О. Прилуцький та ін.) використовують поняття «академічна успішність», коли мова йде про теоретичні та практичні аспекти професійної підготовки фахівців. Відмітимо, що дослідженню змісту поняття «академічний успіх» та чинників, які на нього впливають, присвячено невеликий перелік праць авторства Н. Бааджи, М. Братко, Н. Дужич, О. Козьменко, М. Марущак, Г. Ульянова, С. Цимбалюк.

Разом з тим, в англomовному науковому просторі поняття «академічний успіх» та чинники, які на нього впливають, широко вживається та активно досліджується. Група науковців на чолі з Т. Йорком в статті «Визначення та вимірювання академічного успіху» (*Defining and Measuring Academic Success*) визначає академічний успіх як «академічне досягнення, участь в освітньо-цілеспрямованій діяльності, отримання задоволення від набуття бажаних знань,

навичок та компетенцій, наполегливість у досягненні результатів навчання та реалізація у професійній сфері» [5].

У статті «Прогнозування академічної успішності: Огляд літератури та деякі рекомендації» (Prediction of academic success: A review of the literature and some recommendations) авторства Дж. Моу, Р. Ханна (Mouw J. T., Khanna R. K) проаналізовано праці, які присвячені прогнозуванню та визначенню чинників, що впливають на успіх здобувачів освіти, дослідженню його складових, а саме: попередні досягнення, соціальний статус, мотивація, структура навчального середовища, підтримка здобувачів та ін [6].

Автори публікації «Що важливо для успіху студентів: огляд літератури» (What Matters to Student Success: A Review of the Literature) Г. Кух та ін. (G. D. Kuh et al) розглядають академічний успіх як досягнення студентами певних академічних та освітніх цілей під час їхнього навчання у закладах вищої освіти. Автори також стверджують, що успіх студентів є багатограним та включає в себе як академічні, так і неакадемічні результати [7].

У матеріалах статті «Успіх першокурсників університету: важливість академічної адаптації» (First-year university students' academic success: the importance of academic adjustment) Е. ван Рой, Е. Янсен, В. ван де Гріфт (E. C. M. van Rooij, E. P. W. A. Jansen, W. J. C. M. van de Grift) визначають академічний успіх здобувачів як здатність досягти позитивних результатів у сфері освіти, яка охоплює такі аспекти, як успішність, досягнення та особистісне зростання в академічному середовищі. Автори також зазначають, що академічний успіх студентів може мати позитивний вплив на їхнє подальше життя, наприклад, на кар'єру та особисті стосунки [8].

Щодо мистецьких спеціальностей, то поняття «академічний успіх» набуває особливого виміру, скільки у цій сфері досліджують творчість та мистецький процес. На основі проведеного аналізу наукових джерел, в яких презентовано результати дослідження феномену академічного успіху здобувачів вищої освіти, академічний успіх здобувачів освіти мистецьких спеціальностей, на нашу думку, можна інтерпретувати як комплексний показник, що включає в

себе не лише високі оцінки та знання, але й інші аспекти та навички, т. зв. *soft skills*:

- Self-менеджмент (вміння саморегулюватися та правильно оцінювати свої можливості, включаючи критичний самоаналіз власної творчості та постійне прагнення до самовдосконалення, вміння ефективно застосовувати здобуті знання у творчому процесі);

- здатність до творчого вираження (уміння поєднувати технічну майстерність з оригінальністю в творчості – розвиток власного унікального стилю і вияв активності на мистецьких подіях, таких як концерти, конкурси тощо, що є складовою успішного вираження в мистецтві);

- співвідношення соціально-емоційних та творчих чинників (взаємодія з іншими митцями та викладачами, що сприяє формуванню позитивної художньої самоідентифікації – важливо, щоб студенти були відкриті до спілкування та співпраці, що допомагає їм у розвитку як митців).

Такий інтегрований підхід дозволяє більш повно враховувати особливості мистецької освіти та художнього процесу при розгляді академічного успіху здобувачів освіти мистецьких спеціальностей. Отже, можна зробити висновок, що поняття «академічний успіх здобувачів освіти мистецьких спеціальностей» – це комплексний показник, що охоплює не лише високі оцінки та знання, але й інші важливі аспекти, такі як *soft skills* (саморегуляція, творче вираження та соціально-емоційні вміння). Це не лише про навчання, а й про розвиток особистості та унікального стилю, про спілкування та співпрацю в мистецькому середовищі. Визначення та остаточне формулювання вказаного поняття потребує подальшого вивчення та дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Про вищу освіту: Закон України від 01.07.2014 р. № 1556-VII : станом на 24 берез. 2024 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення: 27.03.2024).

2. Братко, М. Чинники академічного успіху майбутніх педагогів: інноватика, лідерство. *Педагогічна освіта: теорія і практика. Психологія. Педагогіка*. 2023. № 40 (2). С. 6-12.

3. Козьменко, О. Підготовка успішної людини в закладах вищої освіти США (друга половина ХХ – початок ХХІ століття).: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01. Київ, 2020. 564 с.

4. Виноградов, О. Академічна успішність як критерій і предиктор. *Український психологічний журнал*. 2018. № 4(10). С. 33-43.

5. York, T., Gibson, C., Rankin, S. Defining and Measuring Academic Success. *Practical Assessment, Research and Evaluation*. 2015. No. 20 (5). P. 1-20. URL: <https://openpublishing.library.umass.edu/pare/article/id/1493/> (date of access: 25.03.2024).

6. Mouw, J. T., Khanna, R. K. Prediction of academic success: A review of the literature and some recommendations. *College Student Journal*. 1993. No. 27(3). p. 328-336. URL: <https://psycnet.apa.org/record/1994-19467-001> (date of access: 27.03.2024).

7. What matters to student success: a review of the literature / G. D. Kuh et al. 8th ed. Washington : DC: National Postsecondary Education Cooperative, 2006. 151 p. URL: https://nces.ed.gov/npec/pdf/kuh_team_report.pdf (date of access: 27.03.2024).

8. Van Rooij E. C. M., Jansen E. P. W. A., van de Grift W. J. C. M. First-year university students' academic success: the importance of academic adjustment. *European journal of psychology of education*. 2017. Vol. 33, No. 4. P. 749-767. URL: <https://doi.org/10.1007/s10212-017-0347-8> (date of access: 27.03.2024).

*Лідія ХАРИТОНЮК,
концертмейстер кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ*

ДЕЯКІ ЧИННИКИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ АЛЬБОМУ «ВОВК» ВІД ГУРТУ «СТРУКТУРА ЩАСТЯ»

У жовтні минулого року вийшов другий і, на жаль, останній мініальбом молодого київського гурту «Структура Щастя» (на початку 2024 року цей проект припинив своє існування). Альбом називається «Вовк». Він містить 8 треків, пов'язаних одним наскрізним сюжетом і двома персонажами: тремтячим від страху Білим Кроликом і хижим Вовком-переслідувачем. Їхня взаємодія розкриває слухачам гранично конфліктний внутрішній світ ліричної героїні цього вокального циклу. Іноді розвиток конфлікту доходить до радикальних психологічних станів. Намагаючись адекватно їх передати, музиканти гурту звертаються до позамузичних звукових текстур, таких як глітч і нойз.

Глітч (glitch) у сучасній англійській мові перекладається як збій, помилка, несправність. Йдеться про системні збої комп'ютерних програм, а також збої в роботі звуко-, фото- і відеозаписуючого обладнання. Акустичні і візуальні прояви таких збоїв дуже цікавлять митців з кінця 90-х початку 2000-х років. Насамперед митців, схильних до експериментів, пошуків нових виражальних засобів у своїй творчості. Теоретики мистецтва зараз говорять про новий художній напрям у сучасній культурі, який ними означається як глітч-арт.

На сьогодні звукові і візуальні глітч-ефекти знаходяться на вістрі популярності. Їх активно використовують у музичних кліпах, відеоіграх, кіно. Звукові глітчї як матеріал для використання зберігаються у вигляді так званих семплів – невеликих оцифрованих звукових фрагментів – у спеціальних синтезаторах: семплерах. Також бібліотеки глітчєвих семплів зараз є у вільному доступі в інтернеті.

Отже, перший трек альбому («Біль від дотиків») – це прискорений нервово-напружений техно-трек. В певний момент метушливий рух переривається

декількома потужними sforzando звукових вертикалей: акордами їх не назвеш, бо вони не мають звуко-висотних елементів, а являють собою засемплований глітч так званого «білого шуму» (звукового ефекту, який настає при перерві з'єднання у Zoom чи інших коннект-програмах). Глітчеві «удари» чергуються з довгими паузами. Але паузи насправді дещо умовні: їхній музичний час наповнений дуже тихим і об'ємним гулом, ледь вловимими відлуннями, які ніби летять в нескінченність. Створюється акустичний ефект величезного пустого простору. У відеоряді до треку в цей момент бачимо пустий чорний екран, і в уяві зринає асоціація з «космічною безоднею»: в таких просторах ми в реальному житті фізично не перебуваємо. Утворену порожнечу поступово заповнює екстремальний вокал солістки: спочатку віддалений тихий, а далі все більш нестримний розпачливий плач, який, наближаючись до слухача, вливається в атональний інструментальний епізод. Тут починається хаос. Тільки біт* структурує час. Те, що має звуковисотність, безладно гліссандує вгору-вниз на максимальних значеннях амплітуди, швидкості і гучності. Безліч партій накладаються одна на одну, утворюючи щільну, немов стіна, фактуру. Тембри деформовані комп'ютерною обробкою звуку до стану болісно-напружених і неприємних для слуху. Просто вал агресивного шуму, вал хаосу, вал розпачу, який накриває з головою... В цьому абзаці ми намагались описати (окрім глітчу) явище, яке має спеціальну назву: нойз (noise), що з англійської перекладається як шум. Нойз має бути шумом принципово техногенного походження, в цьому його відмінність від так званої «конкретної музики».

Біт (англ «beat» – удар) – специфічний ритмічний малюнок в партії ударних, ритмічний «кістяк» твору.

Розглянемо ще один приклад нойзу – з передостаннього треку альбому, що має назву «Глузд». В певний момент тут до цифрового звучання підмішується семпл аналогового фонового шуму, що виникає при роботі з фізичними звуконосіями – вініловою платівкою чи магнітофонною касетою. Звучання штучно робиться неякісним, розмитим. Через «пісок» апаратних шумів подекуди навіть з труднощами прослуховується музичний матеріал.

Створюється атмосфера ілюзорності, хиткості, відчуття чогось нетривкого, що може ось-ось розчинитись у навколишньому середовищі.

Майже в кожному треку альбома зустрічаємо глітч-ефект затинання – ніби «заїдає» пошкоджений CD-диск: ми чуємо дуже швидко нав'язливе репетитивне повторення тієї ж самої музичної миттєвості, ритмічні пульсуючі затинки, своєрідний звуковий «стробоскоп». Цей прийом може зустрітись як в окремій партії (частіше у вокальній партії солістки), так і охопити всю музичну фактуру tutti, як це стається у треку «Глузд», про який вже йшла мова: трек закінчується або, хочеться сказати, заклинюється довгим глітчем затинання (взагалі половина треків альбому закінчується різними семплами обривів, затинань, механічного вимкнення чи електронного нойзу).

Нами наведені, звичайно, не всі випадки застосування глітчу і нойзу в цій роботі. Але, думається, їх достатньо, щоб проілюструвати висновок: глітч і нойз в образному світі даного альбому не є елементами модного звукового дизайну, а натомість – важливими чинниками конфліктної драматургії. Вони трактуються як лякаюча подія, втрата контролю, породжують ефект некерованості, відчуття загрози руйнації музичного буття. На протидії цій загрози вибудовується, на наш погляд, смисловий концепт альбому.

Наостанок, хочеться відмітити, що «ВОВК» – не просто музичний альбом. Анімаційний відеоряд до треків зроблений як майже самодостатній короткометражний фільм, що знаходиться в діалозі з музикою: десь підсилює музичні образи; десь їх доповнює, пропонуючи свої сюжетні ходи і інтерпретації; десь унаочнює приховані смисли музичних структур. Палітра відео-глітчів в цій мультиплікації, на наш суб'єктивний аматорський погляд, дуже виразна і різноманітна; відео-глітчі потужно допомагають розкрити складний психологічний зміст альбому. Тож переглядати і прослуховувати альбом краще неподільно – від першого до останнього треку, і обов'язково з відео. Саме так – вкупі – його музична, вербальна і візуальна складові вповні доносять до нас відверту і щирю сповідь виконавиці.

Андрій ЧАУС,

*доцент кафедри гуманітарних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,*

кандидат філософських наук

ЗМІНА ПОГЛЯДУ НА ІСТОРІЮ УКРАЇНИ ЯК ГУМАНІТАРНУ ДИСЦИПЛІНУ ПІСЛЯ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

Викладання історії України в мирні часи завжди викликало у студентів здивування і доволі прохолодне ставлення до цієї обов'язкової гуманітарної дисципліни. В школі вивчали, декотрі проходили в коледжі, і тепер знову потрібно долучатись до історичної спадщини усіх цих скіфів, сарматів, гунів, антів, склавинів тощо. З одного боку, студентам був добре зрозумілий контент історичних подій в цілому (на відміну від філософії, де їм доводиться все вчити з нуля і перебувати в абсолютному нерозумінні подальших кроків), а з другого - повторне звернення до шкільної дисципліни вже у вищій школі, формувало ілюзію легкості в освоєнні і певної другорядності самого предмета історії України. Все змінилося з дня повномасштабного вторгнення, тепер необхідність розбиратися в історії своєї країни стала зброєю в ідеологічному протистоянні з російською агресією. Розуміння відмінностей історичної долі України та Росії затребувало і безпосереднього звернення до подій минулого, які на великому полотні історичної практики демонструють нам механізми боротьби, взаємодії та перехрестя вибору. Тепер всі війни, які проходили по українській землі, всі завоювання, всі спроби знищення автохтонного населення, сприймаються студентами через призму подій сьогодення: війни, окупації територій, вбивства мирного населення і колосальної ідеологічної атаки з боку ворога, на яку потрібно дати відповідь. Починаючи від походу перського царя Дарія I в Скіфію в 513 р. до н.е., якому не вдалося підкорити волелюбних скіфів, і прийшлося з великими втратами відступити назад до своїх володінь, до величезного татаро-монгольського завоювання Київської Русі у 1240 р і зруйнування Києва; від перемог і поразок Богдана Хмельницького у

визвольній війні 1648-1657 р.р. [1, с. 119] до створення козацької держави Гетьманщини – її розквіту за часів Івана Мазепи [2, с. 160], і поступовій ліквідації царською російською владою у 1764 році – всі ці історичні події ніби оживають в сьогоденні і вказують на невивчені уроки історії і викривлені уявлення сучасників. Таким чином, завданням викладача історії стала не тільки актуалізація історичної пам'яті і відтворення перебігу історичних подій, а й смислове наповнення кожної історичної події, кожної битви і мирного договору, кожної спроби відновлення української автономії в лещатах великих імперій, кожного акту політичної боротьби за незалежність, тим змістом, який дозволяє провести розрізнення і відокремлення від популістської мішури ворожої пропаганди, створюючи в свідомості студента наріжні камені розуміння і опори для спротиву. Філософське осмислення історії своєї країни, розширене бачення українських подій в контексті європейської і світової історії [3, с. 35], вихід за межі усталених стереотипів про незавершеність державного будівництва, – весь арсенал методів має стати на захист ідеї власного прочитання історії, без позичання чужої оптики. Це потребує від викладача сміливості і відповідальності в поточний період розгортання подій і трансформацій у світі, в якому всі ми стали суб'єктами історії, і від нас в прямому сенсі залежить доля країни в майбутньому. Отже, не можуть мати місце подвійні стандарти, формалізація у підході до викладання історії, спрощення і уникання деталізації в історичних подіях. Завданням викладача стає прокладання чітких ліній розмежування достеменного інтересу української автентичності від позірного; суттєвого впливу незаперечних факторів від другорядного; відкидання фантасмагоричних теорій історичного розвитку української державності на перевагу копіткій роботі переосмислення власної історичної долі і тієї ролі, в якій опинилась українська держава сьогодення. Важливим стає вимальовування реалістичного, а не гіпотетичного майбутнього української історії, з наголосом на складності цивілізаційного вибору і особливості культурних відмінностей всередині самої країни. Налаштування на вирішення складних проблем, акцент на важливості історичного досвіду мають

статі провідними елементами у викладанні історії України в умовах війни і ідеологічної агресії російської пропагандистської машини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лисяк-Рудницький, І. Історичні есе. Т. 1. Видання 2-е. Київ: Дух і Літера, 2019. 632 с.
2. Кентржинський, Б. Мазепа. Київ: Темпора, 2017. 496 с.
3. Грицак, Я. Нарис історії України. Формування модерної нації ХІХ-ХХ століття. Київ: Yakaboo Publishing, 2022. 656 с.

Денис ШАРИКОВ,

доцент кафедри хореографії, доцент кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент

НЕОКЛАСИЧНА БАЛЕТНА ТЕХНІКА В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ТА СПЕЦИФІКА ВИБІРКОВОЇ ОСВІТНЬОЇ КОМПОНЕНТИ ДЛЯ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ

Важливим чинником у підготовці професійного виконавця у галузі хореографічного мистецтва, а саме артиста балету і викладача, є системний і якісний освітній процес за бакалаврським рівнем вищої освіти. Виконання освітньої програми де об'єктом вивчення та діяльності виступає хореографія як мистецький феномен її теорія та практика мистецтва і освіти. Цілями навчання у підготовці бакалаврів у сфері виконавського мистецтва визначаються оволодінням здобувачами професійними компетенціями – артистичними, викладацько-репетиторською та балетмейстерською.

Неокласична балетна техніка сучасної хореографії, як вибіркова освітня компонента (ОК), основним своїм завданням ставить сформувати вміння та навички виконавської балетної техніки, розширених вправ екзерсису та

сучасних зразків неокласичної хореографії для розвитку та удосконалення професійних компетентностей артиста балету сьогодення.

Отже, проаналізуємо які специфіку побудови освітнього процесу ОК «Неокласична балетна техніка сучасної хореографії».

Важливим при вивченні даної ОК є професійна компетенція здобувачів у вміннях та навичках з теорії та методики виконання класичного танцю не менш ніж 2 курси системної підготовки бакалаврату за спеціальністю 024 хореографія. Здобувачі повинні орієнтуватись та знати хореографічну термінологію та теорію виконання вправ і рухів: *exercice a la barre* (вправи біля станка); *exercices a la centre* (вправи на середині); *allegro* (стрибкові вправи та оберти) [4, с. 234].

Принципи та якість виконання рухів – *demi et grand plié*, а також – *relevé demi pointé*. Це стосується правильно розподіляти вагу тіла, тримати *aplomb*, точно виконувати техніку присідань та підйомів, що є взагалі важливим та першочерговим чинником професійності виконання та запобіганням будь яких травм.

Не менш важливим є здатність виконавця якісно та легко виконувати різні види та прийоми *port de bras et arabesque*, а також *temps lié*. Знати та вміти якісно та легко стрибати та тримати *ballone*, визначають у виконавця так званий «закон пружини» правильні прийоми відривання від підлоги, тримання у повітрі та спокійний та м'який прихід на ноги без порушення корпусу [4, с. 123].

Неокласична балетна техніка сучасної хореографії, як вибіркова освітня компонента надає виконавські знання з художньо-образної демонстрації руху, швидко адаптацію виконавця від рухів на широку амплітуду з дрібною віртуозною технікою. Розвиває танцсимфонічність виконання. ***Танцсимфонія*** – абсолютне виконання танцювальних рухів чи балетної техніки під музичний супровід передаваючі всі особливості музичного тексту, нібито малюючи музику тілорухами.

Приведемо приклад екзерсису з відкритого уроку з ОК «Неокласична балетна техніка сучасної хореографії».

Reverence (муз. Раймонд Паульс – Театр фінал). Reverence (уклін) з балетними переходами та обертаннями.

Exercice a la Barre (Вправи біля станка) [1]

1. *Plié. Battements* (муз. Жан П'єро Ревєрбері – Ultimo Incontro; муз. Glenn Miller – Chattanooga Choo Choo). Виконання demi, grand plié, relevé demi pointé – за 1-ю, 2-ю, 4-ю, 5-ю позиціями застосовуючи прийом – twist, а також з поєднанням port de bras et cambre. Battement tendu simple та battement tendu jeté 25° et battement jeté piqué за 5-ю позицією, en avant, en arriere, en cote a la seconde.

2. *Rond de jambe par terre* (муз. Жан П'єро Ревєрбері – Attimi Di Magia). Rond de jambe par terre en dehors et en dedans з правої та лівої ноги, а також з використанням rond de jambe en 90°, grand rond jeté та foueté-rotation 90°, grand pose attitude et arabesque.

3. *Battement fondu 45° sur le cou-de-pied. Rond de jambe en l'air* (муз. Раймонд Паульс – Театр фінал). **Battement fondu** en avant, en arriere, en coté з правої та лівої ноги. **Rond de jambe en l'air**. Rond de jambe en l'air en 90° en dehors et en dedans, а також з використанням прийомів – twist та grand pose effacé, ecarté, attitude.

4. *Battement frappé 25° et petit battement sur le cou-de-pied* (муз. Glenn Miller – Chattanooga Choo Choo). Віртуозні ритмічні комбінування frappé 25° на повну долю та тріоль, double frappé et petit battement sur le cou-de-pied а також з використанням прийомів – petit pose effacé, arabesque.

Exercises a la Centre (вправи на середині) [2]

5. *Adagio* (муз. Людвіг ван Бетховен – Adagio Cantabile, Sonata Pathétique №. 8). Battement developpé 90° et passé en avant, en arriere, en coté з правої та лівої ноги з використанням grand pose effacé, ecarté, attitude, а також з використанням прийомів – grand pirouettes en attitude et arabesque.

6. *Grand battement jeté 90° et terr-à-terre pas tombé pas de bourré pirouettes* (муз. Вінсент Юмас – Tea for Two). Grand battement jeté за 1-ю та 5-ю позицією, en avant, en arriere, en cote з правої та лівої ноги. Переведення ноги через passé

par terre. Комбінація з обертами – *terr-â-terre pas tombè pas de bourrè pirouettes en dehors et en dedans*.

Allegro (стрибкові вправи та оберти) [1]

7. *Стрибкова комбінація малі та середні стрибки. Temps levè sauté et changement de pied. Pas escarré* (муз. Іоган Штраус – Полька). *Temps levè sauté* – за 1-ю, 2-ю, 5-ю позиціями. *Changement de pied* – за 5-ю позиціями. *Pas escarré battu et en tournent. Pas chassé*.

8. *Стрибкова комбінація середні та великі стрибки. Pas jeté tombé-coupré ballonné, tombé-coupré jeté за принципом temps liè. Pas ballonné. Sissonnes ouvert jeté 90°* (муз. Іоган Штраус – Полька). *Pas jeté tombé-coupré ballonné, tombé-coupré jeté* за принципом *temps liè* з використанням прийомів – *petit pose et grand pirouettes en attitude. Pas ballonné en petit pose effacé, écarté, sissonnes ouvert jeté 90° grand pirouettes*.

9. *Фрагменти та комбінації з неокласичних балетів за вибором науково-педагогічного працівника.*

- фрагмент балету Джорджа Баланчіна (за вибором);
- фрагмент балету Джона Кранко (за вибором);
- фрагмент балету Аніко Рехвіашвілі (за вибором).

Reverence (муз. Раймонд Паульс – Театр фінал). *Reverence* (уклін) з балетними переходами та обертаннями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ballet class for beginners 1 [Ballet Barre] | Dutch National Ballet. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Gkwr5L7FX1E/> (date of access: 17.03.2024).
2. Classic Ballet Barre Workout to Sculpt Your Ballerina Body | Sleek Ballet Fitness. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m3GKHaHYmc0> (date of access: 17.03.2024).
3. Цветкова, Л. Ю. Методика викладання класичного танцю: підручник. Київ : Альтерпрес, 2007. 2-е вид. 324 с.
4. Шариков, Д. Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру: монографія. Київ – Вінниця: КЦЖ ФСМ

КМАЕЦМ, ТОВ «Нілан-ЛТД», 2023. 334 с.: іл. 2-е вид. доповнене та виправлене.

*Денис ШАРИКОВ,
доцент кафедри хореографії, доцент кафедри циркових жанрів
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент*

ЦИРКОЛОГІЯ – НАУКА ПРО ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРУ: ТЕОРЕТИЧНО-ПРАКТИЧНА СКЛАДОВА ТА НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕНЬ

Важливим вирішенням проблеми сьогодення у сценічному та перформативному мистецтві є чітке та системне визначення науково-дослідницької галузі чи конкретної науки про теорію, історію та практику циркової культури та мистецтва.

За радянські часи, це частково досліджувалось у так званій мистецтвознавчій науці – «циркознавство». Але розвиток вітчизняної та світової науки у галузі циркових жанрів, триває і наукові ствердження та понятійні характеристики вже не мають тієї чіткості та відповідності у сучасних реаліях та потребах. Тому важливо, переосмислити та проаналізувати та залишаючи певні важливі напрацювання минулого змістити акцент, саме на сучасні характеристики і понятійні визначення [2, с. 150-153].

Чому саме, циркологія, а не циркознавство? Виходячи з культурологічно-естетичної парадигми, треба проаналізувати коріння та відповідність призначення саме цих понять і термінів як най можливо коротко і доступно, виходячи виключно з філософської складової, а саме – логіки та дефініції. «Знавство» – досліджує у виключно прикладному аспекті, навіть якщо це стосується теоретичних положень чи певної теорії. «Логія» – досліджує будь-які явища у теоретичному аспекті, але в узагальненому форматі враховуючи

теоретично-практичну складову. Отже, логія є більш ширшим поняттям та об'єктом дослідження будь-чого. Також важливо зауважити, що терміни, циркознавство чи естрадознавство були утворені за радянських часів і сьогодні вже не відповідають тієї дійсності у науково-дослідницькому форматі, враховуючи також і міжнародний компонент теоретичних досліджень «арт-критики» у галузі культури і мистецтва.

Циркологія – наука в арт-критиці, яка досліджує циркове мистецтво і оригінально-сценічні форми сучасної розважальної культури у комплексі його видових, жанрових та стильових проявів, закономірності циркової мистецької творчості, її спорідненість з іншими видами і жанрами мистецтва – театр, сучасні сценічно-перформативні види, хореографія та балет, декоративне мистецтво та дизайн, а також медициною і психологією (міждисциплінарний аспект).

За напрямками художніх досліджень циркологія звертається до:

1. Циркове мистецтво як цілісність і його місце у світовій художній культурі та сучасному науковому дискурсі.
2. Методичні засади циркології як теорії циркових і оригінальних жанрів, розробка їх понятійно-категоріального апарату та специфічної фахової терміносистеми.
3. Оновлення джерелознавчої бази дослідження циркового мистецтва.
4. Актуальні аспекти та проблематика історії вітчизняного і світового циркового мистецтва (світові та вітчизняні циркові школи та династії).
5. Класифікація стилів, видів, типів і жанрів циркового мистецтва у плині еволюційних процесів та естетичних видозмін від класичного традиційного до сучасного концептуально-інноваційного.
6. Семіотика циркової мови (трюків за жанрами) і принципи побудови просторово-пластичних форм трюкографії у цирковій режисурі.
7. Інноваційні методики у підготовці педагогічних кадрів циркової освіти України, проблеми цілісності циркових шкіл та формування репертуару у цирковому колективі.

Циркове мистецтво як цілісність і його місце у світовій художній культурі та сучасному науковому дискурсі. Розкриває саме роль і місце циркових жанрів в контексті генезису сценічно-розважальних як формувались певні жанри яке місце вони займали у художній культурі, а також як вони взаємодіяли з іншими видами – театром, балетом, музикою тощо [3, р. 46-49].

Методичні засади циркології як теорії циркових і оригінальних жанрів, розробка їх понятійно-категоріального апарату та специфічної фахової терміносистеми. Визначає теорію та конкретний термінологічний апарат циркових жанрів за своєю специфікою – циркової акробатики, повітряної гімнастики, еквілібристики, жонглювання, дресирування, пантоміми, ілюзії та клоунади. Вказує їх особливість і специфіку, а також техніку безпеки.

Оновлення джерелознавчої бази дослідження циркового мистецтва. Аналізує наукові та методичні дослідження у цирковій галузі. Висвітлює арт-критичний висновок вдалих чи недостньо вивчених джерел у галузі циркового мистецтва в цілому. Виконує порівняльний аналіз, а також узагальнюючі ствердження та висновки.

Актуальні аспекти та проблематика історії вітчизняного і світового циркового мистецтва (світові та вітчизняні циркові школи та династії). Вивчає конкретні явища, персоналії та зразки циркового мистецтва, а також оригінальні сценічні форми сучасної культури які представлені у перформативному мистецтві сьогодення.

Класифікація стилів, видів, типів і жанрів циркового мистецтва у плинні еволюційних процесів та естетичних видозмін від класичного традиційного до сучасного концептуально-інноваційного. Чітке розгалуження за стилями, напрямками, типами і жанрів циркового мистецтва у плинні еволюційних процесів від Античності, Середньовіччя, Нового і новітнього часів. Також, визначення у розвитку циркового мистецтва стилістично-жанрових і типових змін які залежали протягом часу, як від естетичного смаку і традицій суспільства, так і від індустріально-економічного.

Семіотика циркової мови (трюків за жанрами) і принципи побудови просторово-пластичних форм трюкографії у цирковій режисурі. Визначення семіотики циркових трюків, його мова, а для цирку професійна мова це трюк та його сполучення з іншим трюком, символізм під час демонстрації циркового номеру в залежності від жанру – циркової акробатики, повітряної гімнастики, еквілібристики, жонглювання, дресирування, пантоміми, ілюзії та клоунади. Аналіз та прикладне дослідження чи експеримент просторово-пластичних форм трюкографії у цирковій режисурі (архітектоніка, сценарій).

Інноваційні методики у підготовці педагогічних кадрів циркової освіти України, проблеми цілісності циркових шкіл та формування репертуару у цирковому колективі. Характеристика та створення інноваційних методів та пристосування методики викладання циркових жанрів у освітньому процесі від аматорських колективів до фахової та вищої освіти. Також, під час освітнього процесу звертання уваги здобувачів циркових жанрів на мультижанровий аспект і професіоналізм циркового виконавця та розуміння специфіки: структури та працювання у цирковому колективі, а також принципів та процесу циркового продюсування в сучасному суспільстві [1, с. 90-93].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Львова, І. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. Київ. АРТ-платФОРМА, 2021. № 3. С. 85-106.
2. Романенкова, Ю. До питання про місце циркознавства у сучасній українській гуманітаристиці. Сучасні тенденції розвитку науки. Ужгород, Херсон, 2018. № 4. С. 150-153.
3. 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. Lisbon, Portugal, 2023. P. 46-49.

Арсен ШЕВЕЛЬ,

*викладач циклової комісії пантоміми, клоунади, ілюзії та маніпуляції
фахового коледжу КМАЕЦМ*

ПОНЯТТЯ ІНТЕРАКТИВНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ТА ЇЇ ОСОБЛИВОСТІ У ПАНТОМІМІ

Як відомо, сценічне мистецтво, а тим більш сучасне сценічне мистецтво є дуже різноманітним. Охоплюючи різні форми живого виступу, включаючи театр, танець, музику, пантоміму, тощо, воно не перестає вражати, надихати, та, іноді, навіть лякати прискіпливого глядача. Сценічне мистецтво є важливим культурним явищем, що сприяє високому ступеню емоційного та інтелектуального збагачення глядачів. Завдяки поціновувачам, сценічне мистецтво продовжує жити та багатіти креативними ідеями, в яких митці знаходять нові підходи до своїх шанувальників.

В сучасному світі, де глядачі все більше цінують активну участь та особисту взаємодію з виставою, акторам пантоміми важливо розуміти, що вони повинні не лише використовувати власне тіло для розповіді історії, але й активно залучати глядачів до дійства, надаючи їм можливість відчувати себе часткою творення.

Для ефективного спілкування з глядачами, пантоміма вимагає від актора великої експресивності та майстерності володіння власним тілом. Та окрім тілесної та емоційної виразності, мім має вміти аналізувати та робити висновки за для постійного самовдосконалення. Процес дослідження різних аспектів життя, взаємодії та людської природи і висловлювання їх через артистичний жест, вимагає від актора не лише фізичної гнучкості та координації, але й глибокого розуміння психології та сутності людських взаємин [1].

Говорячи про поняття інтерактивної імпровізації, хочеться локалізувати свою увагу на кожну складову цього поняття. Почнемо з інтерактиву.

«Інтерактив (з англійської *inter* – взаємний, *akt* – діяти) – це взаємодія. Задача інтерактиву пропонувати глядачу активну роль, в якій вони

запрошуються до співпраці у створенні вистави або номеру.» Інтерактив поєднує в собі багатство відрепетируваного матеріалу, спонтанність імпровізації та прямий вплив аудиторії на події. Спираючись на методи акторської майстерності та імпровізації актора, а також навички та прийоми, притаманні лише інтерактивній формі, виступ такого формату кожного разу є унікальним та захоплюючим [2].

Також, поняття інтерактиву можна трактувати як гру в якій глядач разом з артистом є відповідальним за фінальний результат. Зважаючи на те, що гра є базовою потребою всього живого на землі, якісний інтерактив завжди високо оцінюється глядачем, дає можливість артисту постійно аналізувати свої виступи і підвищувати рівень взаємодії та імпровізації [2].

«Імпровізація – це постійний баланс між спонтанністю та структурою. Не дивлячись на те, що ці слова протилежні одне одному, в імпровізації вони є найкращими спільниками. Важливо розуміти, що структура існує не для того, щоб обмежувати, а, скоріше, для того, щоб забезпечити рамки, в яких грати можна більш вільно» [3].

Імпровізатор – це і гравець, і драматург. Розуміючи структуру, він може створювати наратив не лише з точки зору персонажа всередині історії, але й з зовнішньої точки зору автора [4].

Якісне опанування актором пантоміми прийому інтерактиву не можливе без самостійної роботи над ним та без вільного контролю сценічної ситуації в режимі імпровізації. Непередбачуваність інтерактиву потребує максимальною концентрації та уваги від артиста під час виступу.

Робота інтерактора-міма починається задовго до того, як навіть не виникає питання про виступ на сцені. Вона починається з першого контакту і з того, як він ставитися до своєї аудиторії. Це не стосунки, створені за безпечною четвертою стіною, а такі, що вимагають від вас співпереживання думок і почуттів людей які звикли бути пасивними спостерігачами.

Глядача, який переходить з ролі спостерігача в активного учасника дійства варто називати гостем. І розуміти, що він несе таку ж відповідальність за результат, як і актор.

Не зайвим буде сказати, що інтерактивна імпровізація в пантомімі завжди сповнена нерівностей. Специфіка мовчазної пантомімічної взаємодії з глядачем вимагає більше уваги, чіткіших знаків та жестів, адже коли глядач стає учасником німого номеру або вистави, в гру можуть вступати різноманітні зміни.

Багато інтерактивних технік зосереджені на тому, щоб полегшити роботу глядачів. Але є одна людина, про роботу якої ви повинні подбати, щоб вона не загубилася в цій метушні – це самостійна робота актора-міма. Актор-мім, який бажає навчитися техніці інтерактивної імпровізації, повинен спочатку зрозуміти відмінності між роботою на сцені для глядача та роботою з гостем.

Мім який хоче використовувати прийом інтерактиву у своїх виступах повинен навчитися створювати і підтримувати ілюзію і настрої сцени лише за допомогою свого персонажа. Всі основні елементи, необхідні для того, щоб виступ відбувся, мають бути закладені в його образі і приводяться в дію через імпровізацію.

Інтерактив та імпровізація в пантомімі є невід’ємними компонентами, які доповнюють один одного та розширюють можливості артиста-міма.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ужвенко, Н. Я., Скрябіна, Н. С. Пантоміма у питаннях та відповідях: довідник. Київ: Золоті ворота, 2013. 159 с. (дата звернення: 29.12.2023).
2. Interactive acting: acting, improvisation, and interacting for audience participatory theatre URL: <https://archive.org/details/interactiveactin0000wirt/page/n11/mode/2up?q=improvisational+interactive> (date of access: 27.12.2023).
3. Humour In The Loop Improvised Theatre With Interactive Machine Learning Systems URL: <https://archive.org/details/humour-in-the-loop-improvised-theatre-with-interactive-machine->

[learning- systems/page/n1/mode/2up?q=improvisational+interactive](https://archive.org/details/isbn_9780787951429/page/n19/mode/2up?q=improvisational+interactive) (date of access: 27.12.2023).

4. Improvisation: harnessing spontaneity to engage people and groups. URL: https://archive.org/details/isbn_9780787951429/page/n19/mode/2up?q=improvisation (date of access: 04.01.2024).

*Людмила ШЕВЧЕНКО,
професор кафедри циркових жанрів
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
народна артистка України, народна артистка СРСР*

ПЕРШИЙ ВІТЧИЗНЯНИЙ ЦИРКОВИЙ КОЛЕКТИВ «МИ З УКРАЇНИ»

У 1956 році був створений перший *Український цирковий колектив*. Створений не з великої любові до України, а суто з прагматичних цілей. В той час в компанії «Союзгосцирк» було майже 6 тисяч артистів. Для зручності гастрольного відділу формування програм по цирках почали створювати колективи різних національних республік, та циркові колективи, об'єднані з якимось крупним атракціоном.

Створити один із перших національних колективів було доручено Харківському та Київському циркам. Колектив повинен був відповідати високому професійному рівню номерів, відобразити національні риси характеру, гумор, український колорит, українську музику, запальні танці, тощо. Особливу увагу приділяли репертуару розмовного жанру, який повинен був відображати «дотепний» гоголівський гумор, але в рамках соціалістичної цензури. Для створення національного циркового колективу було створено художньо-постановочну групу, в склад якої входили відомі літератори: П. Глазовий, М. Татарський, С. Воскрекасенко, І. Муратов, І. Золотаревській.

Режисери: В. Скляренко, А. Івашутич, В. Арістов, Є. Зіскінд. Композитори: Д. Клебанов, А. Свечніков, А. Філіпенко, І. Додюк. Балетмейстер – Б. Таіров,

художник – А. Писаренко. Керівником колективу було призначено Заслуженого артиста РСФР – Петра Маяцького. До складу колективу були запрошені як професійні артисти, так і талановита молодь з аматорських циркових колективів та спорту. Репетиції трупи відбувались у Харківському цирку (зараз – старий цирк, де знаходиться репетиційна база Української циркової компанії).

Керівник колективу був талановитий, обдарований артист **Петро Никифорович Маяцький**. Завдяки його енергії та одержимості цирковим мистецтвом був створений цей колектив. Сам П. Маяцький володів багатьма цирковими жанрами: еквілібр на першах, римські кільця, мотогонки по похилому треку [2].

Свій знаменитий *«Шар сміливості»* він розробляв самостійно. Шар складався з двох полу-сфер. Шар кріпився під куполом, в ньому демонструвалась їзда на мотоциклах. Партнершею артиста була його дружина – Надія, пізніше – Марія, донька. Надія Маяцька виконувала унікальний трюк: Вона оберталась по верхній сфері шару, коли нижня- опускалась до низу. Артистка продовжувала мчатись над пустотою, вимикалось світло, з мотоциклу виривався вогонь феєрверку.

Цирковий Український колектив з перших днів існування відрізнявся своєю *національною направленістю та сильними цирковими номерами*. В той час до національних проявів у мистецтві відносились з схищенням як до «братів наших менших». Якщо – національний, то колоритний, але не дуже професійний. Вважалась що в номерах, які орієнтовані на фольклорну лінію, національне відступає на другий план. Піднімалось питання про відсутність аутентичного коріння в циркових трюках.

Тому на перше місце в художньому задуму національних колективів віддавали перевагу *художньому оформленню*. Але режисери-постановники поставили перед собою задачу: зберегти кращі традиції циркового мистецтва але створити номери з яскраво вираженими рисами національного характеру. Репетиції колективу проходили в Харківському цирку.

Але офіційна прем'єра нової програми відбулася в Київському цирку 21 липня 1956 р. Вистава носила назву: «*З днем народження*». Над манежем розквітали знамениті київські каштани. Вони прикрашали портал сцени. Зі всіх проходів в манеж спускались артисти одягнені в костюми Полтавщини, Задніпров'я, Слобожанщини, Буковини, Гуцульщини та інших областей України. Звивались стрічки дівочих уборів, злітали баранчикові шапки парубків, звучали українські співові мелодії. Блискучі, запальні мелодії українських танців залучали до круговерті всіх, хто з'являвся в манежі. А над усім манежем, виблискувала та переливалась велика полу-сфера «Шара сміливості» П. Маяцького.

Для майстрів та режисерів українського циркового колективу національна своєрідність була не тільки в національних костюмах, які були оздоблені національними орнаментами та вишиванками; сама природа номерів, стиль виконання, композиція, музичне оформлення, внутрішній підтекст, все об'єднувало високу героїку цирку з побутовою українською соковитістю, веселий заразливий гумор – з мужністю та сміливістю [1, с. 15].

Прикладом такого автентичного стилю був номер сім'ї найстаріших українських *жонглерів-артистів Філіпенко*. (автор сценарію та режисер нар. арт. УзРСР А.Г. Івашутич). У сценарії номеру були використовані сцени та персонажі «Сорочинської ярмарки» Гоголя. Тягнеться на ярмарок віз, запряжений волом, і веде вола гоголівський Солопій Черевик. (артист Б. Філіпенко). На возі з гордістю сидить Хивря (арт. І. Філіпенко) серед купи гарбузів, кавунів, глечиків та кринок. Поряд з нею- красуня Параска (Майя Філіпенко), Тут і Грицько, очарований красою Параски (арт. С. Філіпенко), він весело викрикує: «Славна дівчина! Я би все віддав, щоб поцілувати її!».

Так починається номер. На фоні української жартівливої пісні – «Ти куди йдеш, Явтуше?» відбувається ексцентрична, дещо театралізована, але з використанням суто циркових засобів, з якими характерами персонажів дія. Віз розвалюється, віл виривається з повозки, Солопій Черевик намагається зупинити його, хвіст вола залишається в його руках. На ярмарковій площі-

манежі з'являється ще один представник сім'ї жонглерів – (арт. Д. Филипченко), це продавець різних товарів, якими він легко жонглює.

Солопій, лінивий, неповороткий, з незграбного візничі, раптом стає спритним жонглером, та в свою чергу, показує свої товари: в повітря злітають кавуни, гарбузи, початки кукурудзи, номер закінчується загальною комбінацією жонглерів, в якій приймають участь всі персонажі. Колоритний сюжет не став, традиційним для етнографічних номерів, приводом для демонстрації трюків.

В сюжеті циркового номеру були використані всі засоби гармонійного об'єднання елементів композиції, які стали інтересною автентичною основою номеру. Тут були використані нові фарби, які збагатили традиційні форми побудови циркового номеру та показали, що вміння знайти в фольклорі риси, співзвучні специфіці цирку, дають можливість постановникам зробити виставу дійсно в національному стилі.

В програмі вистави номери програми, навіть сьогодні, вважались би дуже сильними, а деякі можна назвати неперевершеними. Ці артисти багато років представляли мистецтво України в багатьох країнах світу. Таким яскравим, по своєму унікальним, вважається номер антиподистів Ганни та засл. арт. України *Франека Микитюка*. Їх виконання відрізнялось філігранною технікою, точністю, синхронністю та незвичайним артистизмом. Деякі трюки, які виконували ці артисти, до сих пір повторити ніхто не може.

В цей час почала працювати в номері старша донька – *Світлана Микитюк*, але, вже з великим професійним вмінням. Пізніше номер особливо заблищав, коли до сім'ї влилась ще одна артистка – наймолодша Анжела Микитюк. Згодом, Світлана, з своїм чоловіком Вячеславом Золкіним, у Львівському цирку підготували унікальний номер з ведмедями в гуцульському стилі «*Антипод з ведмедями*», де ведмеді як рівноправні партнери виконували трюки антиподу разом з артистами [4, с. 32.].

З цим номером Микитюки об'їхали майже весь світ. Повторити цей видатний номер також ніхто не спромігся. Спеціально для гастролей під час

декади мистецтва України в СРСР, П. Маяцький поставив кінно-спортивний номер «Запорізькі козаки», де знайшло відображення лихе козацьке молодечтво, оспіване великим Тарасом Шевченко. Якщо ми звернемося до національного характеру, то саме запорізьких козаків було взято за приклад. В них, як і в цирку була «співдружність націй» в козаки брали всіх бажаючих, різних національностей та віросповідання.

Лиха козацька мужність, героїзм, любов до волі та боротьба проти загарбників притягувала всіх, хто мріяв про свободу. Але для вступу треба було пройти дуже важкі випробування, які не кожний міг подолати. Козаки з дитинства були відмінні наїзники. Дітей з трьох річного віку навчали наїзництву. В 4 роки вони вже були самостійними вершниками. Одне із завдань випробувань було проїхати на голому коні (без збруї) задом наперед декілька кілометрів. Це, напевно, і можна назвати національними рисами характеру, які виховувались з дитинства [4, с. 29–34].

Бойовий гонак – це суто національний вид мистецтва, в якому купа акробатичних, каскадних трюків. Була в програмі колективу танцювально-акробатична масова сцена, яка, в той час розказувала про життя наших сучасників – «*Гуцульські акробати*» п/к. В. Максимова (балетмейстер І. Курилов). Номер був побудований на основі народної гри – яскравого танцю лісорубів, який іноді переходив в комічні стрибки акробатів на ручному батуті.

Елементи танців гуцулів гармонічно поєднувались з акробатичними трюками. В номері приймали участь 16 артистів – акробатів та танцюристів. Складалось цільне по сюжету та композиції видовище, яке закінчувалось масовим фіналом. Керівник номеру Віктор Максимов багато років пропрацював в Українському цирковому колективі та розвивав жанр *партерної акробатики*. Отримав звання засл. арт. України.

Тема національної сучасної самобутності була основною темою колективу 1956 року. Виставу демонстрували українські артисти, справжні майстри циркового мистецтва того часу.

Крім Маяцьких, які працювали в атракціоні «Шар сміливості», в програмі брали участь повітряні гімнасти на обертаючому бамбуку Зоя та Микола Криленко, вольтижери-танцювальні-акробати брати Фоменко, Галанкіна та Белов. (Номер починався з стрибка партнерші зі сцени в руки двох партнерів. Висота сцени в цирку від 3 до 4 метрів) [1, с. 9].

Номер також унікальний по формі та по трюкам, багато років представляв циркове мистецтво в різних країнах світу. Старший брат *Володимир Фоменко* згодом став керівником Київської дирекції цирк на сцені. Брат Віктор Фоменко з своєю дружиною *Тамарою Фоменко* працювали згодом, у 2-му Українському цирковому колективі номер *штейн-трапе*.

В програмі поряд з колоритними фольклорними номерами були номери традиційно-циркових жанрів, які органічно вписались в структуру національного колективу. Артисти *Лісиненко-акробатична пара*, (циркова династія, вже 4 покоління працює сьогодні в циркух України) [1, с. 19].

Молода, талановита артистка з аматорського цирку *Ельвіра Косяченко* прийшла до колективу з номером на *еквілібристика на туго натягнутому дроті*. Вона створила образ Мавки з драми-феєрії Л. Українки. Виконувала сольні варіації з класичного національного балету «*Лісова пісня*» М. Скарульського. Одна з перших артисток на дроті встала на пуанти.

Пізніше, замість Косяченко в колектив прийшов танцюрист на дроті *М. Гвоздєв*. Він професійно виконував запальні українські танці. Ці та всі інші класичні циркові номери програми були міцно пов'язані з усією композицією вистави та являлись високопрофесійною прикрасою колективу. В створенні життєрадісної атмосфери на манежі велика роль віддається клоунам та різним комічним жанрам.

В першому Українському колективі була виконана і ця програма. Л. Мозговий – *клоун дресирувальник собак, розмовник-сатирик*, виступи якого були проникнуті веселою сатирою, в дозволених, у той час, рамках. Репризи з народним гумором, національним колоритом виконували клоуни В. Байда, П. Копит та К. Мусін.

Клоуни володіли багатьма цирковими жанрами, приймали участь як комічні персонажі в акробатичних номерах. (В. Байда стрибав на ручному батуті в номері «*Гуцульські акробати*»), Мусін в той час вважався одним з талановитіших клоунів свого часу, володів унікальними клоунськими та акторськими можливостями, передав свою майстерність своєму сину Валерію Мусіну, який теж працював в першому колективі наприкінці його існування, перший клоун-килимний, партнером якого в манежі була кішка. Петро Копит найдовше працював як в першому Українському колективі, так і у другому.

Перший Український цирковий колектив славився своїми музичним репертуаром. Режисери-постановники велику роль відводили саме музичним супроводам номерів. Українські народні мелодії стали благодатним матеріалом для створення не тільки національного колориту циркових номерів, но також головним компонентом для існування музично-ексцентричного номеру Байди та Аронових [4].

Номер будувався на українських мелодіях, які виконувались на різних музичних інструментах, справжній професіоналізм музикантів робив їх виступ одним із кращих в програмі. Номер закінчувався теплою, задушевною піснею композитора О. Сандлера «*Капитани Києва*».

Прикро, що музична ексцентрика зникла з теренів циркових манежів. Ці номери, яких не існує в сучасному цирку, надавали неповторність, різнобарвність, підкреслювали багатожанровість циркового мистецтва, привносили в програму ліричність, душевність, давали змогу глядачам відпочити від постійної напруги сприйняття фізично важких циркових трюків. Перша спроба по створенню національного циркового колективу була вдалою.

Велика заслуга в керівництві, існуванні та розвитку циркового колективу належить керівнику. Петро Маяцький був дійсно творча людина, який всі свої сили віддавав творчості та стабільності роботи 1-го Українського циркового колективу. При ньому, вперше, Національний колектив виїхав за кордон на гастролі в Чехію повним складом. (До речі, Петро Маяцький помер на робочому

місті, в главку, коли чекав на зустріч з керівництвом, а в його папці була купа документів, стосовно розвитку колективу) [1, с. 7].

Він завжди стверджував, що керівник колективу, як і директор цирку – це не посада, а – професія. Без творчої співдружності з цирками України: Харківським та Київським було би важко зберегти цей колектив. Національні колективи створювались тільки для «галочки», та сприймались як форма колективу для зручності гастрольної діяльності. Прикладом можна назвати майже всі національні колективи, які були створені в ті часи, та без допомоги стаціонарних цирків проіснували недовго [2, р. 40-51].

Взаємовідносини з Київським та Харківським цирками існували на базі суто добровільних, громадських засобах. Ніякими офіційними документами ці зв'язки не були затвержені та ніякої фінансової підтримки не мали. Тому велика подяка бувшим директорам Київського та Харківського цирку: Ф. Яшинову, В. Нікуліну, Б. Заєцю, завдяки яким був створений 1-ий Український цирковий колектив, та пізніше на його базі 2-ий Національний Український цирковий колектив.

Ці колективи проіснували багато років. (1956-1968 р. – 1-й колектив. 1970-1995р.). В Україні завжди були високопрофесійні творчі постановочні кадри: режисери, балетмейстери, композитори, диригенти, автори, які допомагали існуванню та розвитку національного колективу. Високий професіоналізм всіх митців давав змогу творчо розвиватись та берегти традиції Українського циркового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кашеваров, В., Орел, Д. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит: навчальний посібник. Київ: КМАЕЦМ, 2018. 75 с.
2. Kashuba, Yu., Gorkovenko, A. Specificity of completing acrobatic jumps by Bachelor students in the genre «Circus Acrobatics». Innovative solutions in modern science. New York, UAS, 2021. № 5 (49). P. 40-51.

3. Орел, Д. Акробатика: теорія та методика викладання, програма, навчально-методичні рекомендації для студентів циркових, сценічних жанрів та хореографії: навчальний посібник. Київ: КМАЕЦМ, 2018. 153 с.

4. Романенкова, Ю., Ігнатов, О., Гандзюк, В. Експерименти молодих артистів у жанрі парного ручного еквілібру у контексті розвитку українського проекту «Raw Art». Science, research, development. London, 2018. С. 29-34.

Анна ШЕЛЕГ,

студентка I курсу магістратури

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина КУЗЬМЕНКО

ПРОБЛЕМА ЕМОЦІЙНОГО ВИГОРАННЯ АРТИСТА – ФАХІВЦЯ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ В УКРАЇНІ

Помилково вважати, що артисти – фахівці естрадно-вокального мистецтва у сучасному культурному просторі покликані виконувати суто розважальну роль, викликаючи в аудиторії слухачів виключно почуття естетичного задоволення. Висококваліфіковані та інноваційно зорієнтовані музиканти-вокалісти не можуть стояти осторонь жахливих подій, що відбуваються в Україні, яка відстоює свою незалежність. Вони виступають носіями цінностей нації: спираючись у своїй творчості на культурний та історичний контекст та систему особистих цінностей, артисти-вокалісти не просто відображають реалії сьогодення – вони демонструють власну активну позицію, патріотизм і любов до своєї країни, відверто закликають весь прогресивний світ об'єднати зусилля й зупинити російську агресію.

Також виступи артистів-вокалістів на передовій підтримують моральний дух українських бійців. Це – місія співака. Під час таких виступів на імprovізованих «концертних майданчиках» перед собою бачиш мужніх, сильних, витривалих бійців і розумієш, що кожний з них – справжній герой! Але, зазирнувши в їхні очі – відчуваєш безмежний сум і глибоко приховану біль... В цих очах закарбовано відбиток душі – такої печальної і так прагнучої до життя, кохання, мирного неба! Артисту-співаку, як будь-якій творчій емпатичній людині неймовірно важко контролювати вир своїх емоцій, тож, після виступу неможливо стримати сльози.

Відтак, в умовах повномасштабної війни на людей, які пов'язали свою долю з мистецтвом, покладена серйозна відповідальність. Разом із цим, слід констатувати, що активність виконавської діяльності вимагає значних емоційних та психологічних навантажень. Наслідком тривалих навантажень, стресу від специфіки діяльності артиста у поєднанні з випробуваннями, що несе кожного дня війна, може стати емоційне вигорання. Це стан, який характеризується ознаками постійної втоми, проявом відчуття виснаження, втрати енергійності, утворення песимістичних думок – все це негативно позначається на фізичному та ментальному здоров'ї та різних сферах життя особистості.

Феномен «емоційного вигорання» вперше описав американський психолог Герберт Фрейденбергер в своїй книзі «Вигорання: висока ціна високих досягнень.» (1974) і окреслив його як «стан психічного і фізичного виснаження, викликаного професійним життям людини». Фрейденбергер писав: «Кожен працівник усвідомлює, що стрес може стати вогнем радості від роботи, яка виконується, але, якщо у працівника не вистачає ресурсів для управління і контролю над цим вогнем, він може «згоріти»...» [1]. Якщо розглядати емоційне вигорання в контексті професії артиста, зокрема, фахівця естрадного вокалу, то ми акцентуємо увагу саме на хронічному стресі, що отриманий в процесі тривалого емоційного напруження через надмірно активну виконавську

діяльність та високі вимоги до професіонала в сфері культури та мистецтва в умовах повномасштабної війни.

Науковці сходяться на думці, що провідним фактором емоційного вигорання є постійна взаємодія з людьми, що призводить до професійної деформації і спричинена низкою зовнішніх і внутрішніх чинників. Так, у статті Г. Думанської зазначено, що найбільше до розвитку синдрому емоційного вигорання схильні представники професії типу «людина-людина», наслідками чого, на думку вченої, стають психічний дискомфорт, «зниження задоволеності професійною діяльністю, появи психосоматичних порушень, які безпосередньо впливають на якість життя» [2].

Емоційне вигорання в умовах війни має свою специфіку, яка виявляється у поєднанні загальновідомих причини, таких як емоційне виснаження, невдоволення професійним зростанням, високий рівень вразливості та емпатії професіонала, індивідуальні реакції психіки на стресові ситуації, а й таких, що стали наявними в умовах повномасштабної війни, тому досі не були глибоко вивчені. Серед них – відчуття постійної загрози, втрата почуття безпеки, туга за спокоєм, а також моральні дилеми, пов'язані з необхідністю продовжувати творчу діяльність у час, коли країна щодня переживає трагедію, щодня гинуть люди. Не варто забувати і про особисті переживання артиста, близькі якого також можуть бути на передовій або на окупованій території. Як і будь-яка людина, артист також живе з постійною загрозою втрати життя, домівки й майна.

Діяльність артиста-професіонала передбачає високий рівень самоорганізованості, самоналаштування, емоційної стійкості та витривалості. В умовах повномасштабної війни ці вимоги не скасовуються. Яскравим прикладом людини, яка знайшла в собі сили швидко пристосуватися до нових реалій життя і внутрішньо мобілізуватися – є Джамала. Розуміючи, що виїхавши за кордон, вона може принести країні більше користі, співачка із самого початку війни розпочала активну концертну діяльність. Завдяки своїй наполегливій творчій праці Джамала зібрала 90 мільйонів доларів на підтримку

України і, за повідомленням Forbs, посіла 4 місце у рейтингу з надходження коштів від цільових фондів та приватних осіб. Звертаючись на власній сторінці в Instagram до своєї величезної аудиторії слухачів, співачка зазначила, що розповідати про злочини Росії мільйонам людей з усього світу вона вважає «своїм обов'язком».

Стресостійкість – це комплексна характеристика людини як особистості, яка залежить від багатьох опцій організму. Одна з них – активація внутрішніх ресурсів, що забезпечує витривалість організму в стресових ситуаціях, в умовах надмірних інтелектуальних та емоційних навантажень, під час травмуючих подій [3]. Звісно, що така характеристика залежить від характеру, темпераменту, психотипу людини, її особистих якостей та ступеня сформованості компетентностей. Здавалося б, що досвідченим артистам, з їх великим багажем досвіду, працювати в умовах постійної загрози власному життю та щоденних жахаючих новин, мало бути би легше, порівняно з новачками в цій сфері діяльності. Проте, на прикладі широковідомого на українській естраді виконавця та продюсера Потапа, можна спостерігати, як навіть «старожили» шоу-бізнесу втрачають самоконтроль та влаштовують недоречні перформанси в соціальних мережах.

Так, невдовзі після початку війни, яку Олексій застав за кордоном, він заявив, що «заочно він в ТрО» і «рветься в бій». Такі заяви призвели до шквалу гейту в бік артиста. Таку ж реакцію аудиторія висловила і на пісню «Волонтер», де у таких фразах, як «Ой, мамо, не питай, з ким була і де ночі провела, я була з хлопцями-бійцями, волонтерила» – більшість слухачів почули зневажливе, принизливе та мізогінне ставлення до праці українських волонтерок. Незрозумілі були і відео Потапа, де він в одязі приймає душ і одночасно читає реп. Такий хеппенінг викликав шквал обурення у колишніх шанувальників, які відверто висловили засудження такому «мистецтву». З часом артист вибачився за свої недоречні відео, а його дружина Анастасія Каменських в інтерв'ю пояснила вчинки Олексія поганим ментальним станом чоловіка через важке неврологічне захворювання, яке було викликано тривалим стресом. Як бачимо,

навіть фізична безпека артиста не вберегла його психіку від важких наслідків, де емоційне вигорання стало одним із чинників, які спровокували важку неврологічну хворобу.

Навпаки, для людей, сфера діяльності яких виключає творчість – спів та музикування можуть стати арт-терапією в процесі роботи над зменшенням стану тривожності й апатії. Але для артистів-вокалістів, діяльність яких передбачає постійне знаходження в контексті музики і співу перед великою аудиторією слухачів, які самі очікують від артиста емоційної підтримки й позитивних емоцій, такий метод не приносить позитивних результатів.

За результатами методики діагностики рівня емоційного вигорання В. Бойко, було виявлено, що «емоційне виснаження вокалістів на середньому та високому рівні виражено в однаковій кількості респондентів – 44,45 %, низький рівень – 11,11 %. Високий рівень деперсоналізації виявлено практично у половини респондентів (55,56 %), середній рівень визначено у 27,78 %, а низький – у 16,66 %. Редукція особистих досягнень на низькому рівні у 16,66 % респондентів, середній рівень у 27,78 %, а високий – 55,56 %» [4].

У висновку ми можемо стверджувати, що емоційне вигорання – це серйозна проблема для професіонала в сфері мистецтва. І якщо в мирний час артист може обмежити вплив деяких чинників стресу, то в час воєнних дій зробити подібне неможливо. Тому першим кроком у пошуку результативних шляхів подолання емоційного вигорання має стати комплексне дослідження проблеми стресу як наслідку високих професійних вимог до артиста-вокаліста в умовах повномасштабної війни. Актуальність цього питання зумовлена високим рівнем негативного впливу стану емоційного вигорання на творчість людей, які присвятили своє життя мистецтву, а також наслідками такого складного психологічного феномену, які в подальшому можуть деструктивно вплинути не лише на сфери психічної та фізичної активності артиста, а на його кар'єру та успіх в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Льошенко О., Кондратьєва, В. Діагностика, профілактика, корекція синдрому «емоційного вигорання». *Вісник Львівського університету. Серія психологічні науки*. 2021. № 10. С. 105-112.
2. Думанська, Г. Синдром емоційного вигорання у педагогів. *Психолог*. 2010. № 45. С. 3-5.
3. Носова, О. В. Стресостійкість особистість як психологічний феномен. *Збереження психічного здоров'я в умовах воєнних дій: зб. наук. праць*. Київ, 2023. С. 148-150.
4. Дослідження емоційного вигорання у музикантів різних спеціальностей. *PsyMag*: веб-сайт. URL: <https://psymag.info/article/dosl-dzhennya-emots-ynogo-vigoryannya-u-muzikant-v-r-znih-spets-alnostey-1624296370/> (дата звернення: 28.03.2024).

Наталія ШИНКАРЕНКО,

студентка III курсу

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА

ХУДОЖНЄ ЗНАЧЕННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У КОНЦЕПЦІЇ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК

У ХХ столітті високі технології досягли такого рівня розвитку, що почали впливати на всі сфери людського життя, включаючи й мистецтво. Так і народився напрямок в мистецтві, відомий як мультимедіа. Вона охоплює net art, відеоарт, цифрове мистецтво, мультимедійні перформанси та інші форми, пов'язані з використанням високих технологій. Ці технології сприймаються не

лише як інструменти для створення мистецтва, але й як самостійні засоби виразності з власною естетикою.

Сучасне мистецтво медіа прагне до синтезу різних видів мистецтва та виявляє все більшу театральність. Інтерактивні та інтернет-перформанси нагадують справжні вистави зі своєю сценографією та драматургією. Роль актора беруть на себе сам художник та навіть глядач, якому пропонується активно взаємодіяти з твором, стати гравцем і розіграти свій власний спектакль. Один із прикладів такого підходу – інтерактивний перформанс «Music Plays Images Images Play Music», створений японськими художниками Іваї та Сакомото в 1997 році. Це був мультимедійний концерт, де використовувалися два роялі та комп'ютер для візуалізації музики. Музичні звуки взаємодіяли з візуальними образами, створюючи новий простір виразності. Цей перформанс також транслювався в інтернеті, взаємодіючи з глядачами та демонструючи можливості дистанційного контролю над музичними інструментами через мережу [1].

Технологічні інновації можуть бути використані для створення вражаючих спецефектів і неймовірної атмосфери. Як, наприклад, у виставі «King Kong: The Musical» було використано величезного роботизованого Конга, висотою приблизно 20 футів, що відтворює головного персонажа, відомого з фільмів про Кінг-Конга. Цей робот здатен виконувати складні рухи, вирази обличчя та вражаючі акробатичні трюки на сцені. Роботизований Кінг-Конг дозволяє створити неймовірну атмосферу іммерсії та враження реалізму для глядачів. Але при всій масштабності цього видовища, актори залишаються в центрі уваги. Ще одним прикладом використання роботизованих персонажів на сцені є постановка «War Horse». У цій виставі головною роллю виступає великий манекен коня, який виглядає дуже реалістично та рухається надзвичайно виразно. Цей кінь розглядається як персонаж, і він грає важливу роль у виставі, але не замінює акторів. Натомість кінь стає виразним засобом, уособленням всіх найкращих людських почуттів

Щодо драматичного театру, можна вважати, що одним із перших режисерів в Україні, які впроваджували на сцені новітні технології відеоарту, був Д. Богомазов. Вперше він активно використовував зазначені прийоми у виставі за п'єсою Р. Шиммельпфеннінга «Жінка з минулого» (2008). У анотації до вистави було відзначено, що використання найсучаснішого відеоарту замість звичайної сценографії стало відкриттям неосяжних можливостей театру. Вистава вражала унікальним поєднанням людської фізіології з комп'ютерною технологією, де звуки та жести взаємодіяли з екранними проєкціями думок, спогадів та почуттів. Богомазов зумів передати у живій тканині чуттєво-пластичного емоційного театру ідею про те, що людина одночасно і в минулому, і в теперішньому, і в майбутньому, і завжди залишається там, де колись була, навіть якщо вже давно знаходиться в іншому часі та просторі [3]. У режисурі Д. Богомазова використання відеоарту відіграє ключову роль у створенні титрів, графічних «декорацій» та загальної атмосфери. Його вистави нагадують книгу з об'ємними ілюстраціями, де проєктор розгортає декорації на білій стіні, а відчинивши двері, можна побачити навіть привидів. Текст вистави також відтворюється як окремий елемент декорації. Одним із найвражаючих моментів вистави є сцена, де емоційний стан персонажа, його думки та відчуття відображаються назовні у вигляді відеофільму. Це нагадує ілюстрації до загальновідомого твердження про те, що перед внутрішнім зором людини, буцімто останньої долі секунди, пройшла «кінострічка» усього її життя, і в цей момент пам'ять раптом повертається до головного героя Франка.

М. Нікітюк робить висновок, зауважуючи, що спостерігати за появою ескізів цікавіше, ніж за актором, і час від часу відчувається потреба повертати себе у канву розповіді. У виставі «Жінка з минулого» відеодекорації були більш насиченими та захопливими, і головне – вони не лише ілюстрували, але й сприяли розвитку ідеї постановки. У «Щуролові» відеодекорації майже самодостатні, вони не просто ілюструють, але створюють похмуру атмосферу бенкету смерті і є головною заслугою вистави [2].

Також у сучасному театрі можна помітити випадки, коли сюжет не просто оздоблюється відеоартом, але продовжується чи заміщується на екрані, який розміщується над або за сценою. Наприклад, у виставі «Ріверсайд-драйв» режисера А. Білоуса відбувається використання спеціально знятого паралельного відеоряду, який «коригує» сприйняття сценічних подій. Великий екран, що нагадує давньогрецький хор, коментує події на сцені за допомогою написів та картинок, викриваючи внутрішні стремління героїв. Часом туди проектується онлайн-стрім із камери, що стоїть збоку, і на екрані відображаються реальні події, які відбуваються поза сценою. За допомогою кіноподібної побудови паралельної фабули сюжет набуває повноти та завершеності, дозволяючи глядачеві глибше вникнути в дію [1].

Оскільки театр є синтетичним за своєю природою, злиття його з мультимедійними технологіями або навіть з мультимедійним мистецтвом є повністю природнім. Різні мовні об'єкти можуть не просто співіснувати поруч, але і взаємодіяти, що підсилює виразність твору та відкриває нові аспекти його естетики. У сучасних театральних постановках сценографія включає відеоряди, комп'ютерні проекції та тривимірну комп'ютерну графіку, утворюючи єдину структуру. Інтенсивне використання передових мультимедійних засобів значно розширило можливості виразності та образності на сучасній сцені. Художнє значення цифрових технологій полягає в їхньому потенціалі підвищити емоційну насиченість вистав, зробити сцени більш реалістичними та вражаючими, а також доповнити або перетворити традиційні театральні засоби виразності. Таким чином, використання цифрових технологій у театральних постановках додає глибину мистецтву, роблячи його більш доступним та захоплюючим для сучасної аудиторії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Липківська, Г. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ: 2018, №1. С.105-115.

2. Нікітюк, М. «Крисолов». Ідейний голод. Teatre: театральний портал. 2010. URL: <http://teatre.com.ua/review/krysolov-ydejnyj-golod/> (дата звернення: 25.12.2019).

3. Олійник, Ж. «Жінка з минулого». Teatre: театральний портал. 2013. URL: <http://teatre.com.ua/review/inkazmynulogo/> (дата звернення: 27.12.2019).

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

XIII Міжнародної науково-практичної конференції

СЦЕНІЧНЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:

ЦИРКОВІ ТА ЕСТРАДНІ ЖАНРИ.

НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

17 – 18 квітня 2024 року

(змішаний формат)

КИЇВ – 2024

MATERIALS

XIII International Scientific and Practical Conference

STAGE AND MUSICAL ART: CIRCUS AND VARIETY GENRES.

SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL ASPECT

April 17 – 18, 2024

(mixed format)

KYIV – 2024

Контактна інформація організаційного комітету:

01032, Україна, м. Київ, вул. Жилянська, 88.

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва

Тел.: +38 (044) 284 36 19

Е-mail: inbox@kmaesm.edu.ua

www.kmaesm.edu.ua