

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ЕСТРАДИ І ЩОУ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКО-КАРОГО
ПВНЗ «КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ»
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ



АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ

МАТЕРІАЛИ

IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

19 КВІТНЯ
2024

УДК 792+378.147+316.7+304.4](100)”20”

C928

У науковому збірнику представлено матеріали теоретичних досліджень науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів вищої освіти, в яких висвітлено історичний та практичний досвід в сценічному мистецтві, актуальні питання розвитку мистецтва естради в соціокультурному просторі, теоретичні та практичні аспекти формування професійних компетентностей артистів і режисерів естради, традиції та інновації в мистецьких формах, політичні аспекти в контексті сучасного культурно-мистецького простору.

Редакційна колегія: **Белименко Ліляна Іванівна**, кандидатка мистецтвознавства, викладачка; **Голубцова Любов Федорівна** – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка; **Гордєєв Сергій Іванович** – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України; **Деркач Світлана Миколаївна** – заслужена діячка мистецтв України, кандидатка мистецтвознавства, професорка; **Доколова Альона Сергіївна** – докторка філософії, викладачка; **Крипчук Микола Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент; **Мельник Мирослава Миколаївна** – кандидатка мистецтвознавства, доцентка; **Фішер Володимир Михайлович** – заслужений діяч мистецтв України, доцент; **Шумакова Світлана Миколаївна** – кандидатка мистецтвознавства, доцентка.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 17 від 13 травня 2024 р.)*

IV Всеукраїнську наукову конференцію «Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція» зареєстровано Міністерством освіти і науки України відповідно до листа Інституту модернізації змісту освіти №21/08-7 від 04.01.2024.

Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція : матеріали IV Всеукр. наук. конф., Київ, 19 квітня 2024. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. 228 с.

Автори опублікованих наукових матеріалів несуть повну відповідальність за достовірність викладеного матеріалу, за правильне цитування джерел і посилання на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії та упорядників матеріалів наукових досліджень.

©Київський національний університет культури і мистецтв, 2024

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

Бердичевський Владислав Сергійович

Мельник Мирослава Миколаївна

**СИНКРЕТИЗМ БОЙОВИХ МИСТЕЦТВ ТА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА:
ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ТА СУЧАСНІ ФОРМИ ЕСТРАДНО-СПОРТИВНИХ
ЗАХОДІВ**

9

Бойко Тетяна Антонівна

Колпащикова Аліса Георгіївна

ФУНКЦІОНАЛ СЦЕНІЧНОЇ МАСКИ У СВІТЛІ ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ

14

Вовк Анастасія Олегівна

Деркач Світлана Миколаївна

**ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВІТНІ АСПЕКТИ ОБРЯДОВОЇ ЧАСТИНИ СВЯТА
ІВАНА КУПАЛА**

18

Деркач Світлана Миколаївна

**ЛЬВІВСЬКЕ КАБАРЕ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ
УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА**

23

Комісаров Артем Олександрович

Приходько Оксана Михайлівна

**МОДИФІКОВАНІ ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ ЯК ОСНОВА ПОСТАНОВОЧНОЇ
ДІЯЛЬНОСТІ КОЛЕКТИВУ ДНПРОПЕТРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО
ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МОЛОДІЖНОГО ТЕАТРУ В УМОВАХ
ВОЄННОГО СТАНУ**

28

Кондратюк Руслана Миколаївна

Деркач Світлана Миколаївна

ПРИЙОМ ПЕРСОНІФІКАЦІЇ В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

32

Костюк Наталія Володимирівна

Каранда Марина Василівна

**ТЕАТР І ТЕАТРАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНОМУ ІГРОВОМУ КІНО
(НА ПРИКЛАДІ СТРІЧКИ АЛЕКСІСА МИХАЛИКА
«СІРАНО ВСТИГНУТИ ДО ПРЕМ'ЄРИ»)**

37

Крипчук Микола Володимирович

**ЛАНДШАФТ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ АЛЬТЕРНАТИВНИЙ СЦЕНІЧНИЙ
ПРОСТІР**

40

Любченко Олександра

Шумакова Світлана Миколаївна

**ВІЗУАЛЬНИЙ ТЕАТР ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ КОМУНІКАНТ НА ТЛІ
ВЛАСНИХ VISUAL-РЕСУРСІВ**

44

<i>Островська Марина Василівна</i> ЗБЕРЕЖЕННЯ КАЛЕНДАРНО-ПОБУТОВОЇ ОБРЯДОВОСТІ ЯК ОСНОВИ ФОЛЬКЛОРНИХ СВЯТ У КОНТЕКСТІ СТАЛОГО РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА	46
<i>Петренко Олена Юріївна</i> <i>Гусакова Ніна Миколаївна</i> ХУДОЖНЬО-ПОСТАНОВОЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО АНАЛІЗУ	50
<i>Сікалов Ігор Андрійович</i> ВІЗУАЛЬНИЙ ТЕАТР З ВИРАЗНОЮ ЦИРКОВОЮ СКЛАДОВОЮ	54
<i>Скрипка Анастасія Олександрівна</i> <i>Шумакова Світлана Миколаївна</i> ТЕАТР ЛЯЛЬОК ІМ. АФАНАСЬЄВА ЯК ФЕНОМЕН В МИСТЕЦТВІ	58
<i>Шевчук Валентина Іванівна</i> НАЦІОНАЛЬНИЙ КОСТЮМ ЯК МЕТАЗНАК УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОСУ	62
РОЗДІЛ 2	
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ	
<i>Белименко Ліляна Іванівна</i> МИСТЕЦТВО ЖИВОГО СЛОВА У КОМУНІКАЦІЙНИХ НАВИЧКАХ ФАХІВЦІВ ІНДУСТРІЇ РОЗВАГ	66
<i>Бойко Валерія Андріївна</i> ІНТЕРАКТИВНІСТЬ І ПРОСТОРОВА ПЕРЦЕПЦІЯ В SITE-SPECIFIC ВИСТАВАХ: ОНОВЛЕНІ МЕТОДИКИ ЗАЛУЧЕННЯ АУДИТОРІЇ	69
<i>Вакуленко Олеся Михайлівна</i> ХУДОЖНЯ КВІНТЕСЕНЦІЯ МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ ЯК КОНЦЕПТ СУЧАСНОЇ КОНЦЕРТНОЇ ЕСТРАДИ	73
<i>Желдак Данило Валентинович</i> <i>Мельник Мирослава Миколаївна</i> МЕТАФОРИЧНИЙ СИМВОЛІЗМ ТА ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІЙ СТРУКТУРІ СУЧАСНИХ КОНЦЕРТНИХ ФОРМ	77
<i>Заворотная Юлія Володимирівна</i> <i>Никоненко Руслан Миколайович</i> ІНТЕРАКТИВНИЙ ВІДЕОДИЗАЙН У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ: СТВОРЕННЯ ДИНАМІЧНОГО ПРОСТОРУ ТА ЧАСУ	81
<i>Крикуненко Сергій Віталійович</i> <i>Медведєва Валентина Миколаївна</i> УКРАЇНСЬКИЙ МУЛЬТИЖАНРОВИЙ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «БРУДНИЙ ПЕС» ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ АНДЕГРАУНД-КУЛЬТУРИ	84

<i>Пастушок Євген В'ячеславович</i> <i>Мельник Мирослава Миколаївна</i> КОМУНІКАТИВНА ФУНКЦІЯ В ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІЙ СТРУКТУРІ СУЧАСНОГО ТЕМАТИЧНОГО КОНЦЕРТУ	87
<i>Руденький Валентин Євгенович</i> <i>Шумакова Світлана Миколаївна</i> ПОСТМОДЕРНЕ МИСТЕЦТВО ДІЇ: ХЕПЕНІНГ	91
<i>Сараніна Дар'я Олександрівна</i> <i>Мельник Мирослава Миколаївна</i> СПЕЦИФІКА СТВОРЕННЯ КОНЦЕРТНОГО АЛЬБОМУ АРТИСТА ЕСТРАДИ	95
<i>Соловійов Олег Володимирович</i> АМЕРИКАНІЗАЦІЯ СУЧАСНОГО ГЛОБАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ	98
<i>Спариняк Анастасія Олегівна</i> <i>Доколова Альона Сергіївна</i> МУЗИЧНЕ ТА СЛОВЕСНЕ ОФОРМЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ЗИМОВИХ СВЯТКОВИХ ПІСЕНЬ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО МОДЕРНІЗАЦІЇ	103
<i>Сподаренко Віктор Михайлович</i> <i>Нечесний Назарій Іванович</i> СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ВЛАСОВА	106
<i>Яловенко Аліна Андріївна</i> <i>Шумакова Світлана Миколаївна</i> РОЛЬ СВІТЛА В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ	112

РОЗДІЛ 3

АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ І РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

<i>Ільницька Олександра Анатоліївна</i> СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЦИРКОВОГО АРТИСТА В ЖАНРІ КЛОУНАДА	114
<i>Кондратова Діана Дмитрівна</i> <i>Шумакова Світлана Миколаївна</i> ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ МЕТОДИКИ РОБОТИ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ШКОЛІ ГОРДОНА КРЕГА	116
<i>Шапко Лариса Іванівна</i> ОРГАНІЗАЦІЯ І ПРОВЕДЕННЯ ДИПЛОМНИХ ЗАХОДІВ З КУЛЬТУРНО- ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ	120

РОЗДІЛ 4 ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

- Бурлевич Олександр Олександрович*
КІНЕМАТОГРАФ УКРАЇНИ: МИСТЕЦТВО НА ПЕРЕТИНІ ТРАДИЦІЙ І
ГЛОБАЛІЗАЦІЇ 125
- Волкова Лідія Львівна*
ТРАНСКУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ УКРАЇНСЬКОЇ
ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ 128
- Горбатко Олександр Володимирович*
Голубцова Любов Федорівна
НОВАЦІЇ В СУЧАСНИХ ПАЛАЦАХ КУЛЬТУРИ ЯК ІНСТРУМЕНТ
ПОВОЄННОГО ВІДНОВЛЕННЯ ГРОМАД УКРАЇНИ 132
- Грובהва Марія Григорівна*
Уланова Світлана Іванівна
ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ФОРМИ ЯК ЗАСІБ АДАПТАЦІЇ У РОБОТІ
ВОЛОНТЕРІВ ІЗ ВПО 137
- Забощький Олександр Миколайович*
Приходько Оксана Михайлівна
СУЧАСНІ ФОРМИ ВІДРОДЖЕННЯ МЕНТАЛЬНО-РОДОВИХ УЯВЛЕНЬ
ПРО ВСЕСВІТ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ТЕАТРІ 142
- Коваль Мар'яна Іванівна*
НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ЗИМОВОЇ ОБРЯДОВОСТІ В ПЛОЩИНІ
СУЧАСНИХ ВИДОВИЩ 146
- Кошель Анастасія Сергіївна*
Каленіченко Ольга Миколаївна
ОСМИСЛЕННЯ ТЕМИ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНСЬКИХ
ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНИХ ВИСТАВАХ 150
- Майбенко Олександр Олександрович*
Никоненко Руслан Миколайович
СИНЕРГІЗМ МЮЗИКЛУ ТА ЦИРКОВИХ ВИСТАВ:
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ 155
- Никоненко Ілля Русланович*
Доколова Альона Сергіївна
ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДЛЯ ПОКРАЩЕННЯ
ІНТЕРАКТИВНОСТІ В ІГРОВИХ ПРОГРАМАХ 160
- Печеранський Ігор Петрович*
ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ І КОГЕНЕРАЦІЯ ІННОВАЦІЙНОГО
АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ (НА ПРИКЛАДІ КОМП'ЮТЕРНОГО
МИСТЕЦТВА) 163

<i>Пехотний Олександр Ігорович</i> <i>Голубцова Любов Федорівна</i> ВІДЕОВИСТАВА ЯК РІЗНОВИД ТЕАТРАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ	167
<i>Сокович Ірина Станіславівна</i> <i>Голубцова Любов Федорівна</i> ГЕНДЕРНІ (ЖІНОЧІ) ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗІВ «ГЕРОЯ» У ТРАДИЦІЙНИХ ТА СУЧАСНИХ АКТОРСЬКИХ ПРАКТИКАХ	171
<i>Солодка Тетяна Ігорівна</i> <i>Шумакова Світлана Миколаївна</i> СУЧАСНЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: НОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК КАРДИНАЛЬНО НОВІ МОЖЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ВИДОВИЩНОГО ПОТЕНЦІАЛУ	174
<i>Степчук Денис Олегович</i> <i>Гусакова Ніна Миколаївна</i> ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА ЯК ЗАСІБ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ НА ГЛЯДАЧА	177

РОЗДІЛ 5 ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

<i>Звонарев Олег Романович</i> <i>Михайленко Віра Петрівна</i> <i>Шумакова Світлана Миколаївна</i> МОДИФІКАЦІЇ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПІД ЧАС ВІЙНИ В УКРАЇНІ	181
<i>Каменчук Тетяна Олегівна</i> РОЗКРИТТЯ ТЕРМІНУ «НАЦІЯ»	184
<i>Мельник Мирослава Миколаївна</i> ПОЛІТИЧНИЙ АНЕКДОТ ЯК ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД ГУМОРИСТИЧНИХ ШОУ	190
<i>Мурований Владислав Павлович</i> <i>Уланова Світлана Іванівна</i> РЕЖИСУРА ЯК МОДЕЛЬ ОСУЧАСНЕННЯ УПРАВЛІНСЬКИХ СТАНДАРТІВ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ	194
<i>Наумкіна Світлана Михайлівна</i> <i>Малишенко Людмила Олександрівна</i> РОЛЬ КУЛЬТУРНИХ ІНДИКАТОРІВ РОЗВИТКУ У «ВИРІВНЮВАННІ» СОЦІАЛЬНОГО ПРОСТОРУ	199

<i>Осядлий Ілля Анатолійович</i> <i>Приходько Оксана Михайлівна</i>	ПОЗИТИВНІ ТА НЕГАТИВНІ АСПЕКТИ ВПЛИВУ ВІЙНИ НА КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОГО СОЦІУМУ	203
<i>Пивоварова Катерина Валентинівна</i> <i>Довженко В'ячеслав Валерійович</i>	ПОЛІТИЧНА СКЛАДОВА В УКРАЇНСЬКИХ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ	207
<i>Пономаренко Сергій Сергійович</i> <i>Голубцова Любов Федорівна</i>	ВІДЗЕРКАЛЕННЯ КРИЗОВИХ ЯВИЩ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬНО- ПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ	212
<i>Проноза Інна Іванівна</i>	РОЛЬ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЧИННИКА В КОНСТРУЮВАННІ МАЙБУТНЬОГО В ІНФОРМАЦІЙНО - ПОЛІТИЧНОМУ ПРОСТОРИ	217
<i>Самійленко Вікторія Віталіївна</i> <i>Шумакова Світлана Миколаївна</i>	СУЧАСНІ ПРОЯВИ БЛАГОДІЙНИХ ІНІЦІАТИВ У СФЕРІ МИСТЕЦТВА	221
<i>Толстік Дмитро Олексійович</i> <i>Приходько Оксана Михайлівна</i>	ВІЙСЬКОВІ СПОВІДІ: ВІДОБРАЖЕННЯ ВІЙНИ ЧЕРЕЗ ОБ'ЄКТИВНІСТЬ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	224

РОЗДІЛ 1

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

*Бердичевський Владислав Сергійович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури та мистецтв*

Науковий керівник:

*Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
професорка кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>*

СИНКРЕТИЗМ БОЙОВИХ МИСТЕЦТВ ТА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ТА СУЧАСНІ ФОРМИ ЕСТРАДНО-СПОРТИВНИХ ЗАХОДІВ

Упродовж багатьох століть бойові мистецтва вражали нас красою, ефектністю та глибоким змістом. З початком розвитку сценічного мистецтва бойові вміння стали джерелом натхнення для чималої кількості постановок, які у своїх перших спробах змогли об'єднати елементи музики, танцю та візуального мистецтв. Питання актуальності естрадно-спортивних заходів зумовлює спробу звернутись до обраної теми дослідження.

Синкретизм бойових мистецтв та сценічного мистецтва є унікальним явищем, що об'єднує в собі дві різні, але водночас взаємопов'язані сфери людської діяльності. Бойові мистецтва, з одного боку, є давнім способом самооборони та розвитку фізичних й духовних якостей людини. З іншого ж – сценічне мистецтво втілює в собі виразність, творчість та акторську майстерність, створюючи неповторні образи та емоційні зв'язки з аудиторією. Відповідно разом вони, при правильному конструюванні, можуть створити хороший творчий тандем, який буде доповнювати одне одного та у фінальному результаті втілить видовищну фінальну картину.

Вивчаючи кожне з мистецтв, обов'язково потрібно звертатись до історії, оскільки саме історична довідка допоможе логічно орієнтуватись в питаннях компіляції різних видів людської діяльності. Бойові мистецтва є однією з найдавніших форм фізичної активності та самозахисту, які виникли у багатьох культурах та народностях у різний час. Їх походження пов'язане з необхідністю людини захищати себе від ворогів та хижаків, а також за потреби у фізичному вихованні та дисципліні. Бойові мистецтва виникли як спосіб навчити людину використовувати своє тіло та розум у боротьбі за виживання.

Історія бойових мистецтв має тисячолітній розвиток, і в кожній культурі вони набували своїх особливостей та ставали невід'ємною частиною традицій і обрядів. Наприклад, у Китаї бойові мистецтва, відомі як кунг-фу, розвивалися понад 4000 років тому та охоплювали широкий спектр стилів і технік. В Японії розвинулися такі стилі як карате та дзюдо, які також мають давнє коріння й відображали дух самураїв. «У всі часи люди з відвертим зацікавленням і захватом спостерігали за поєдинками та постановочними позиційними виступами бійців, які демонстрували свою майстерність володіння бойовими мистецтвами. Мистецтво постановочних, показових боїв постійно змінювалося, ставлячи за мету завоювати любов і прихильність публіки. Згодом воно стало невід'ємною складовою театрального та кіномистецтва» [5, 175].

На теренах Східної Європи та Сходу виникли власні види бойових мистецтв, такі як козацький гопак, що поєднує елементи танцю та бойових прийомів. У кожному випадку бойові мистецтва відображали особливості культури, історії та філософії того чи іншого народу, створюючи унікальні системи навчання та розвитку.

«Загалом синтез бойового з іншими видами мистецтв явище не нове, його зародження слід шукати у мистецькому синкретизмі, коли види мистецтва були нерозчленованими» [1, 146].

«У первісному суспільстві хореографічне та бойове мистецтво поєднувались у єдине дійство у контексті виконання танцю ініціації, під час

якого юнак знайомився з історією роду та його бойовим минулим. Пізніше юнаки виконували власні танці, відтворюючи в них військові перемоги та поразки, додаючи до своїх танців бойові елементи, техніки володіння примітивною зброєю. Ритуальні танці відігравали важливу роль у підготовці до важких та часто смертельних поєдинків, виступаючи елементом удосконалення методики ведення бою. Окрім того, прадавні воїни виконували військові танці як символ пошани богам, а схрещування зброї під час поєдинку символізувало продовження роду» [2, 215].

Можна лише підсумувати те, що вище наведені приклади є логічним наслідком, який формувався упродовж століть, співпраці воїнів та митців. Історично склалося так, що бойові мистецтва значно вплинули на культурні звичаї та традиції. Наприклад, у середньовічній Японії самураї вірили у важливість тренувань у бойових мистецтвах не лише для військової справності, а й для духовного розвитку. У цій країні бойові мистецтва мали великий вплив на архітектуру й мистецтво, відображаючи їх філософію та естетику.

«У сучасному суспільстві мистецтво та спорт настільки зблизилися, що важко сказати, з чого складаються балетні спектаклі й виступи артистів танцювального жанру – з хореографії або елементів складності, ризику, акробатичних і гімнастичних вправ, а що превалює у виступах спортсменів – майстерність володіння своїм тілом, хореографічна інтерпретація змагальних програм чи естетичне втілення сюжету композиції» [3, 107].

Сполучення цих сфер у синкретичному вияві відкриває перед режисерами нові можливості для дослідження й розуміння ролі бойових та сценічного мистецтв у формуванні світогляду та індивідуального досвіду в суспільстві. Розгляд синкретизму бойових мистецтв та елементів сценічного мистецтва дозволяє розкрити глибинні зв'язки між фізичним, емоційним та духовним розвитком людини, а також виявити його вплив на культурний та соціальний контекст. У постановці естрадно-спортивних номерів необхідно

приділяти рівноцінну увагу як до кожного мистецького напрямку, так і окремо взятого виду бойового мистецтва.

Також варто розібратись не лише в походженні та сучасній формі кожного з прикладів мистецтв, а й в тому, як професійно їх синтезувати й чи зможуть обрані види співіснувати та доповнювати одне одного. «Термін «синтез мистецтв» поряд з поняттям «взаємодія мистецтв» міцно увійшов у науковий обіг, і, не дивлячись на очевидну розбіжність двох понять, використовувався для характеристики одних і тих самих явищ. Синтетичні процеси на рубежі ХІХ – ХХ століть, що мали джерелом суміжні види мистецтв – живопису (символіка кольорів, панорамність), музики (симфонізм, ритмічність, поліфонія), художнього слова (образність) – можна вважати яскравим виявом модерністських пошуків» [4, 47]. Тож протягом історії розвитку видовищних мистецтв є чимало прикладів, коли такі поєднання ставали популярними та такими, що виправдовували свою доцільність та важливість.

Відповідно не можна не згадати історії успіху спортсменів у бойових мистецтвах, таких як Брюс Лі, який став символом бойових мистецтв у всьому світі, демонструючи не лише дивовижну техніку, а й глибоке розуміння мистецтва актора. Через свою широку публічність він вдавався до різноманітних мистецьких прийомів, завдяки чому його професійна майстерність у бойових мистецтвах набувала більшої видовищності.

Сьогодні варто зауважити, що ці приклади відображають важливість бойових мистецтв як частини культурної спадщини та способу самовираження, а також впливають на формування дисципліни, витривалості та духовності в історії людства.

Синтез елементів бойових мистецтв та сценічного мистецтва в постановці естрадно-спортивних заходів відкриває безмежні можливості для творчості та самовираження. Цей процес вимагає не лише високої майстерності виконавців, а й глибокого розуміння історії та філософії бойових мистецтв. Тож звертаючись до такого синтезу потрібно відповідально

поставитись до майстерного поєднання обох видів мистецтв, для того, щоб режисерська постановка виглядала гармонійно та виважено, щоб увага глядача була зосереджена на загальному результаті, а не на окремих прийомах та елементах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Мостова І.С. Синтез бойового та хореографічного мистецтв. Специфіка взаємодії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2021. 145 с.
2. Пилат В.С. Бойовий гопак. Львів : Логос, 1999. 336 с.
3. Рисак О. Мелодії і барви слова (Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.) : [монографія]. Луцьк : Надстир'я, 1996. 98 с.
4. Сосіна В. Ю. Шляхи інтеграції та взаємозбагачення хореографічного мистецтва і спорту. *Танцювальні студії, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв*. Київ : Видавничий центр КНУКіМ. 2020; 6 (2). 119 с.
5. Юдов, М., Альмувайл, Ф., Білецька, О., & Мандзій, І. (2021). Особливості сценічного бою в театрі та кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 4(2), 163–182. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243266> (Дата звернення: 19.03.2024).

*Бойко Тетяна Антонівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник, доцент
кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-6941-8868>*

*Колнащикова Аліса Георгіївна,
асистентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-4487-3853>*

ФУНКЦІОНАЛ СЦЕНІЧНОЇ МАСКИ У СВІТЛІ ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ

Уявлення про маску, як і уявлення про інші феномени культури загалом, зберігаються в культурній пам'яті у вигляді особливим чином організованих форм (архетипів). Різноманітні національні театри, такі як італійська *commedia dell'arte*, французька ярмаркова комедія, східнослов'янський різдвяний вертеп та інші належать до архетипної парадигми маски.

Зародження маски відбулося в надрах міфології й фольклору, згодом вона посіла панівне місце в системі античного театру, де й сформувався спектр її функцій (була виразним атрибутом костюма давньогрецького актора, дозволяла глядачам здалеку роздивитися статі та характерні риси персонажа, вказувала на жанр вистави), націлений на відтворення колізій п'єси умовними засобами. Маска (накладка на обличчя) давала можливість актору створити узагальнений образ, виразити універсальну емоцію, презентувати певні групи персонажів. Приміром, маска, яка плаче й маска, яка сміється стали символами трагічних і комічних персонажів.

Семантика слова «маска» вказує на те, що маска функціонально визначається як предмет, за допомогою якого виконавець змінює зовнішність і потрапляє з реального світу до умовних обставин. На думку Патріса Паві: «У наш час маску не обмежують самим лише обличчям. Вона вступає в тісні контакти з мімікою, загальним виглядом актора, ба навіть сценічною пластикою» [4, 242]. Тобто, з плином історії семантичне поле масок-предметів

значно розширилося, це стало поштовхом до їх поступових технологічних трансформацій. На певному етапі, гра актора в масці не обмежувалася статичними позами та застиглою гримасою обличчя, бо він почав вивільнюватися з обладунків маски, ставав пластичним і рухливим. Відтак грати в масці вже не означало бути з прикритим обличчям, бо маскою стало все тіло актора. Приміром, моделювання образу в італійській *commedia dell'arte* XVII століття можна вважати одним з довершених зразків трансформації театральної маски. Вона набагато точніше ніж маска античної комедії чи середньовічної містерії презентувала відтворений тип, акцентуючи на рисах й характері героя. При цьому, головною функцією маски в *commedia dell'arte* було сатиричне висвітлення вад і суперечностей характеру людини за допомогою яскравої гротескової форми. При моделюванні образу за допомогою певної маски *commedia dell'arte* враховувалися психологічні та пластичні особливості персонажа, вказувалися використані при цьому діалекти та їх варіації. Маски виконували функцію соціальної адаптації, формували систему цінностей тогочасного суспільства у межах ігрового простору.

У цьому контексті варто зауважити, що на зламі XIX-XX століть, утвердження «режисерського театру» дало новий поштовх до застосування масок у процесі підготовки вистави. Крім того, істотні видозміни сценічної маски були пов'язані з різноманітними концепціями універсального актора. Наприклад, англієць Г. Крейг мріяв про актора-надмаріонетку, а українець Лесь Курбас виховував «розумних арлекінів». Підходи до роботи актора з маскою, у методиці кожного з цих театральних новаторів, були індивідуальні, авторські.

Гордон Крейг описав ідеального актора для умовного, поетичного театру – театру символів. 1907 року він оприлюднив програмні статті: «Артисти театру майбутнього» та «Актор і надмаріонетка», де окреслив параметри актора-надмаріонетки. Як відомо, Крейг пропагував режисерський диктат і вважав актора лише «одухотвореною лялькою». На думку режисера, ідеальний

актор повинен відмовитися від різноманіття міміки, властивих безпосередньому переживанню почуттів, а залишити у своїй художній палітрі тільки символи. Символи, своєю чергою, спроможні перетворити особу актора на маску, в діях якої Крейг вбачав справжність почуттів і мистецтва. Саме за допомогою маски актор нівелює свою сценічну індивідуальність, стає надмаріонеткою [2]. На тему маріонеток і масок Крейг рефлексував протягом усього творчого життя. Він видавав журнали «Маска» і «Маріонетка», які були своєрідною трибуною мистецьких ідей. Журнал «Маска» виходив з 1908 по 1928 рік.

В Україні до тенденцій «маскотворчості» долучився новатор Лесь Курбас і виклав власні міркування у статті 1918 року – «Театральний лист». В образі розумного арлекіна» він уявив та окреслив модель універсального актора. «Це буде розумний арлекін. – зазначав Лесь Курбас. – Стільки ж саме освічений, що й митці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття і думання, з якої народиться мистецтво ХХ століття» [1, Тобто «розумний арлекін» Леся Курбаса – це актор-інтелектуал, який раціонально ставиться до творчого процесу. Він здатний працювати у різних жанрах та стилях. Його харизма, ерудиція й емоційна пам'ять дозволяють синтезувати засоби виразності лицедіїв різних епох та коректно застосовувати архетипи сценічної маски. Варто зазначити, що у 1920-30-ті роки, провідні критики аналізуючи роботу акторів у виставах Леся Курбаса неодноразово акцентували саме на застосування багатьох прийомів сценічної маски, називали акторів-березільців лицедіями, арлекінами тощо [5].

Крім того, Курбасовий образ «розумного арлекіна» якнайкраще сполучався з витівником Арлекіном італійської *commedia dell'arte*. Приміром, у виставі Молодого театру «Горе брехунові» за Ф. Грільпарцером (1918), сам Курбас грав спритного кухарчука Леона, дуже схожого на Арлекіна. Він був убраний в яскраву сорочку з різноколірним геометричним орнаментом на манишці, мав відповідний грим та вправно виробляв різні трюки, фокуси, жонгливання кухонним приладдям, невидиме гасіння свічок тощо [2].

Подібні пошуки гармонійного сполучення естетики *commedia dell'arte* із сучасними принципами акторського виконання та акцентами на злободенних проблемах пізніше реалізувалися і в березільських виставах «Пошились у дурні» М. Кропивницького (1924), «Шпана» В. Ярошенка (1926), «Мікадо» за мотивами оперети А. Саллівана та В. Гілберта (1927), «Алло, на хвилі 477» за текстами О. Вишні, М. Йогансена, М. Хвильового (1929). Причому режисери Ф. Лопатинський, Я. Бортник, В. Інкіжинов не ставили за мету історичну реконструкцію масок *commedia dell'arte*, а застосовували їх, щоб надати виставам злободенної спрямованості, гострих дотепів, буфонадної яскравості.

На сучасному етапі за допомогою сценічних адаптацій масок різних епох пишеться нова історія вітчизняного театрального мистецтва. Провідні режисери: Дмитро Богомазов, Максим Голенко, Давид Петросян, Андрій Приходько, Іван Уривський враховують універсальні формотворчі властивості прийомів сценічної маски й активно застосовують їх у роботі з акторами. У найрезонансніших виставах останніх років, таких як «Лимерівна» (2019), «Крум» (2020), «Ерендіра не хоче вмирати» (2021), «Тартюф» (2024) та інших, глядачі мають змогу насолодитися розмаїттям сценічних образів, створених за допомогою соціальних масок, масок *commedia dell'arte*, масок сучасних коміксів тощо. Такі творчі підходи відповідають запитам часу та дозволяють творити нові версії класичних сюжетів і презентувати сучасні п'єси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини / упоряд. М. Лабінського; передмова Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
2. Крег Е. Г. Про мистецтво театру / вступ. ст. Н. Корнієнко; пер. з англ. Н. Корнієнко і Л. Танюка. Київ : Мистецтво, 1974. 318 с.
3. Молодий театр: Генеза, Завдання, Шляхи / упоряд. та вступ. ст. М. Лабінського. Київ : Мистецтво, 1991. 306 с.
4. Паві П. Словник театру. Львів : Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
5. Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Е. В масках епохи. Мюнхен : Україна, 1948. 107 с.

*Вовк Анастасія Олегівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Деркач Світлана Миколаївна,
канд. мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України
професор кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5963-6463>*

ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВІТНІ АСПЕКТИ ОБРЯДОВОЇ ЧАСТИНИ СВЯТА ІВАНА КУПАЛА

Івана Купала – це давнє українське свято, що має свої корені в язичницькій культурі та міфології. Воно пов'язане з вшануванням сонця, води, природи, родючості та плодючості. Свято виникло в давнину, як частина літнього обрядового календаря. Відоме нам, традиційне святкування Івана Купала припадає в ніч на 7 липня, але до запровадження григоріанського календаря, наші предки відзначали цей день в ніч на 24 червня, в день літнього сонцестояння.

Свято Івана Купала – це час, коли проводяться різноманітні обряди та ритуали, що збереглись ще з язичницьких вірувань. В цей день прийнято запалювати вогонь, спалювати опудала Купала та Марени, перестрибувати через них. Вважається, що саме в цей день вся нечисть покидає водойми, тому вода має особливо цілющий характер. Дівчата та хлопці обов'язково ворожать на свою майбутню долю, пускають віночки у воду та ловлять їх. А в лісі в цю ніч особливо небезпечно, адже нечисть виходить на охорону цілющого цвіту папороті, що розквітає лиш раз на рік саме в ніч на Івана Купала.

В наш час на святкуванні Івана Купала також можна зустріти спалювання опудал, стрибки через вогонь, масові гуляння, плетіння вінків, ворожіння та масові заходи, фестивалі з музикою, танцями, виступами фольклорних колективів та локаціями з національною їжею. Свято Купала має

глибоке коріння в історії та культурі нашого народу, але чи збереглися традиції наших предків в тому вигляді, як вони існували в давнину? Далі ми порівняємо традиційні та новітні аспекти святкування на прикладі двох основних стихій свята – вогонь та вода.

Вогонь в концепції свята Івана Купала мав особливе значення та сакральність. Вогонь був символом сонця та його життєстверджуючої енергії. Цей обряд мав глибокий релігійний та обрядовий сенс, що відображав віру у захист від негативних сил та очищення душі. «Очищаючі багаття – головна особливість купальської ночі. Давня традиція перестрибувати через кострища досі є однією з найбільш популярних і улюблених розваг. Хлопців і дівчат, які цього дня стрибали вище всіх, чекали довгі роки щастя. Також вважалося, що вогонь у цей день може позбавити від хвороби, тому було прийнято водити між багать худобу і спалювати у вогні одяг тих, хто страждає важкими недугами» [2].

На святкування наші предки створювали солом'яні ляльки – Марену та Купало, які були центральними фігурами свята та символізували дві стихії – воду та вогонь. Біля них розпалювали вогнище, водили хороводи, співали купальські пісні, хлопці та дівчата змагались за викрадення опудал один в одного, розігруючи імпровізовані сцени. Наприкінці свята солом'яних ляльок спалювали та топили, виконуючи ритуал задля багатого врожаю.

Сьогодні під час Івана Купала, спалювання опудала та розведення вогнища нерідко відбувається у формі шоу з піротехнікою та спецефектами. Фаєр-шоу стало невід'ємною частиною в теперішньому святкуванні, зазвичай це ефектне завершення свята з різноманітними трюками з вогнем.

Стрибки через вогонь також є одним із стародавніх обрядів. Цей обряд символізує очищення, відродження та перехід від одного життєвого циклу до іншого. Люди стрибали через вогонь, щоб отримати захист від хвороб, злих духів та принести собі щастя та удачу. Цей обряд також мав магичний сенс та допомагав зміцнити віру в природні сили та власну силу людини.

У сучасних українських святкуваннях Івана Купала ці обряди залишаються популярними, хоча їх інтерпретація може варіюватися, а стрибки через вогонь частіше є розважальним елементом святкового шоу. Однак ці обряди все ще відображають глибокі вірування та традиції українського народу.

Вода має особливе значення під час святкування Івана Купала і є одним із ключових елементів обрядового свята. Традиції та ритуали, пов'язані з водою під час Івана Купала, мають глибокі міфологічні та релігійні корені і відображають віру в її магічну силу.

У давнину вірили, що вода у ніч Івана Купала має силу очищення та оздоровлення. Тому люди активно користувалися цим обрядом, купаючись в річках, озерах чи водоймах під час святкування. Вважалося, що вода у цей час набуває магічних властивостей. Люди вірили, що вода може захистити від негативних сил, хвороб та приносити щастя та удачу. Тому під час святкування Івана Купала вода використовувалася у різних обрядових діях.

Окрім купання, воду використовували у різних магічних обрядах. Наприклад, в ніч Івана Купала жінки могли промивати обличчя водою зі струмка, вірячи, що це приносить красу та молодість. Також вода використовувалася для збирання магічних трав, що мали особливу силу в цю ніч.

Деякі обряди включали заплескання водою чи обливання один одного водою з водойми. Це мало символізувати очищення та відродження, а також приносило захист від злих сил.

«Одним з найпоширеніших ворожінь в купальну ніч було і залишається ворожіння за допомогою вінків. У сплетені вінки з трав вставлялися запалені маленькі свічки, після чого, вінки спускали на воду. Кожен уважно стежить за своїм вінком: якщо вінок починав швидко відпливати від берега, то це означало щасливе і довге життя, або хороше заміжжя; якщо вінок запливав далі інших, то це означало, що та людина, буде більш щасливою; якщо свічка у вінку, прогорить довше інших, то це означало, що людина проживе дуже

довге життя; якщо вінок тонує, то це означало, що заміж цього року дівця не піде або суджений розлюбить її» [3].

Під час сучасних святкувань Івана Купала, дівчата і досі гадають за допомогою вінків та води на свою майбутню долю, але на заходах цього свята тепер нерідко можна зустріти і нові обряди, наприклад, гадання на картах Таро. До того ж, віночки тепер слугують більше аксесуаром, а не атрибутом для ворожіння. Гуляння на Івана Купала, як правило, досі проходять біля водоймищ, на яких часто влаштовують сучасні забави – водні битви з водними пістолетами, пластиковими пляшками та навіть відрами. На сьогоденних масових гуляннях, стало традицією робити зазвичай є ярмарки з хенд-мейд продукцією українських виробників, де найкращими товарами є атрибути Купала, власноруч зроблені вінки зі штучних квітів.

Традиційно, «купальське свято – одна з найзначніших дат народного календаря, створеного багатовіковим досвідом поколінь. Воно органічно входить у структуру традиційно-побутової духовної культури народу, яка своїм генетичним корінням сягає часів докласового суспільства. Купальські звичаї, обряди та ритуали, як і звичаї та обряди інших календарних циклів, нерозривно пов'язані з побутом народу і спричинені практичними та життєвими потребами людей.

Ці практичні інтереси й потреби виражалися насамперед у забезпеченості врожайності, захисті обійстя від усякого лиха, а також у намаганні передбачити майбутнє способом різноманітних ворожінь» [1].

У сучасні часи святкування Івана Купала змінилося. Воно частково втратило свій релігійний та обрядовий характер, стаючи більш розважальним заходом. Сьогодні в цей день організуються фестивалі з музикою, танцями, виставами тощо. Обряди, такі як запалювання вогню, все ще залишаються, але часто вони виконуються в рамках розважальних заходів, не маючи такого глибокого сенсу, як раніше.

Сьогодні все більше і більше український народ звертається до своїх звичаїв. Політична та економічна ситуація сучасної України, змушує нас

зануритись в глибину своєї історії та шукати в ній втрачені цінності. Це відновлення зв'язку з культурними традиціями допомагає українському народу зберегти свою національну ідентичність, а також зміцнює почуття єдності та спільності. Зробивши порівняльний аналіз, можна зазначити, що сучасне святкування Івана Купала має менш обрядовий та релігійний характер порівняно з традиціями давнини. Однак воно все ще відображає певні аспекти традицій та міфології, ми повертаємось до них, зберігаємо та відроджуємо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кимець Ю. Д. Купальська обрядовість на Україні. Київ, 1990. С. 117.
2. Свято Івана Купала: вогонь, вода і квітуча папороть. *Типовий Франківськ*. URL: <https://typical.if.ua/svyato-ivana-kupala-vogon-voda-i-kvitucha-paporot> (дата звернення 27.03.2024)
3. Свято Івана Купала: традиції та обряди. Вінниця.info. <https://vinnitsa.info/article/svyato-ivana-kupala-traditsiyi-ta-obryadi>. (дата звернення 26.03.2024)

*Деркач Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, професорка,
заслужена діячка мистецтв України
професорка кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5963-6463>*

ЛЬВІВСЬКЕ КАБАРЕ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

На початку ХХ століття, в Європі стрімко набирає популярності театр легкого жанру – кабаре. В ньому глядач відкриває для себе нову форму розваги, яка є синтезом різних естрадних жанрів: жартівливих сценок, сатири, хореографічних та вокальних номерів, літературно-поетичних читань, номерів оригінального жанру та конференсу. Останній обов'язково мав імпровізаційний характер, що надавало такий виставі особливого шарму.

Синтетична та розважальна форма кабаре зробила його популярним у країнах Західної та Центральної Європи (Франція, Швейцарія, Австро-Угорщина – в тому числі, чеські, словацькі, польські та українські землі, які входили у склад Австро-Угорщини). Зрозуміло, що центром українського кабаре стало головне місто Галичини – чарівний Львів.

«Львів – місто просто створене для кабаре, воно органічно вписувалось в його культуру, тим більше, що то були часи, з одного боку, батярської слави, з іншого – буму молодих літераторів, драматургів, акторів, і все це разом дало вибуховий результат. Утворилось кабаре менш атракційне, зате більш мистецьке, більш глибоке, ніж це було прийнято у Франції» [3, 50].

Ініціатором створення кабаре у Львові була львівська богема українського, польського та єврейського походження, в більшості молодь та студентство, які шукали своє місце у мистецтві. Сповнені ентузіазму та творчих ідей, вони вдало поєднували кращі традиції європейського кабаре та самобутній фольклор Львова. Під самобутнім фольклором Львова маються на увазі пісні-куплети, що були, мабуть, самим популярним жанром львівського кабаре.

«Пісні-куплети, або як їх з любов'ю називали «пісеньки» (по-польськи – «piosenki») мали легкий, грайливий характер, невибагливу структуру, побутовий зміст. Вони передавали колорит тогочасного Львова, його мікроклімат, бо співалося в них про все – про щоденну працю і вечірні розваги, про кохання та зраду, про різноманітне людське буття мешканців Львова і його околиць. Виразністю зображених картин і музикальністю ці пісні здобули велику любов у масах. Їх творила вулиця, і через це вони були близькими всім – від простої кухарки чи візника до чиновника магістрату чи професора вищої школи» [1, 195].

Збираючи та виконуючи в кабаре пісеньки з передмість, львівська богема надала місцевому кабаре оригінального характеру та стилю. Автори львівських кабаре-забав створили розвагу високого мистецького рівня та актуального змісту.

Одним з перших так постійно діючих кабаре Львова був театр-кабаре «Вулик». Він відкрився у приміщенні півнички, що мала невеличку сцену та сорок столиків. «Трупа виступала чотири рази на тиждень, міняючи програму щомісяця. А вже за місяць місто тріумфальна завоювала пісня «Вальс ночі» на слова Збежховського, яка стала кабаретним маршем нічного Львова» [3, 51].

Засновниками цього театру були львівський адвокат Клемент Вейц (літератор з псевдонімом «Клевс») та актор-комік Людвік Лавінські. Авторами текстів та, водночас, виконавцями були Генрік Збежховській та Єжі Бондаровські. Пізніше, до трупи приєднався майстер музичної пародії та імпровізації Владислав Баронч. Це був найпопулярніший театр-кабаре Львова у міжвоєнний період. «Про «Вулик» захоплено писала львівська преса, публіка розкупувала усі квітки, цитати з дотепних діалогів та пісень кружляли містом...» [2].

Крім виступів театру у Львові, трупа часто гастролювала по іншим великим містам та місцям літнього відпочинку Польщі. Пізніше театр «Вулик» переїхав до «Казіно де Парі» – найпрестижнішої концертної сцени Львова.

У 1911 році, у Львові з'явився ще один театр-кабаре «Львівські маріонетки». За жанром, то був театр ляльок, та, водночас, театр пародій на відомих в ті часи у Львові особистостей. Вистави театру мали виключно сатиричний характер. Глядачів приваблювала не тільки якість гумору, але й схожість ляльок з їх прототипами.

Крім того, Львів охоче приймав у себе гастролерів з інших міст Австро-Угорщини та навіть інших країн Європи, що створювало неабияку конкуренцію місцевим трупам кабаре.

На початку Першої світової війни, Львів був захоплений російською армією, і концертне життя міста припинилося. Після звільнення Львова, знову запрацював театр маріонеток, створивши дві злободенні вистави – «Воєнні маріонетки» та «Мирні маріонетки».

Після закінчення війни, настав час ренесансу львівського кабаре – глядач прагнув легких жанрів. Влітку 1920-го року, працювали два театри просто неба – «Хохлик» та «Ельдорадо». В репертуарі «Ельдорадо» були: куплети на політичну тематику, політична сатира, сентиментальні романси. Під час війни Польщі з більшовицькою Росією, театр отримав назву «Фронтвий» і створив виставу «Не здамося!», що з нею він їздив на фронт для моральної підтримки військ.

Після війни, глядач поступово втрачає інтерес до кабаре – явище, зумовлене активним розповсюдженням кінематографу та зниженням якості самих вистав. Кабаре намагалися задовольняти невибагливі смаки і втрачали основну аудиторію.

Винятком на цьому сумному фоні був Мар'ян Хемар, що його жартівливі пісеньки відрізнялися надзвичайно високим літературним рівнем. У 1921 році, він дебютував у кабаре на вулиці Осолінських, у 1924 році на сцені «Casino de Paris» виступив з напрочуд успішною програмою, а того ж року вже мав власний театр-кабаре «Здохлий кіт».

За Хемаром прийшли і інші талановиті автори і виконавці – львівські студенти. Саме завдяки їхній творчості, наприкінці 1920-х років, мистецтво

кабаре повернуло собі популярність. Студенти створили одразу чотири театри-кабаре: «Веселий У», «Наше око», «Золотий перець» та «Рожевий монокль». Талановитих хлопців запросили на радіо – так виникло радіо-кабаре «Весела хвиля». На той час то була найпопулярніша радіопрोगрама у всій Польщі.

«Її творці на високому професійному рівні робили все для того, щоб час, проведений біля приймачів, був незабутній, а враження як найкращі. Головним завданням при цьому було створення хорошого настрою радіослухачам на весь тиждень... Цьому сприяли гумористичні діалоги надзвичайно популярних у всій Польщі львів'ян і ретельно підібрані музичні номери, а серед них львівські міські пісні, а також спеціально написані для передачі пісні-куплети» [1, 197].

У Львові програму слухало 50% населення, що є унікальним показником в історії радіо. Автори радіо-кабаре також гастролювали усією Польщею з сценічними виставами.

У середині 20-х років, естрадну сцену світу завоював джаз, музика джаз-бендів чудово доповнювала виступи артистів кабаре, змінюючи їх стиль і, водночас, налаштовуючись на неповторну атмосферу Львова. Так виникло самобутнє музичне явище – львівський джаз.

Слід додати, що такі музичні явища, як львівське танго, львівській блюз та львівський фокстрот також вийшли з львівського кабаре.

Край львівському кабаре поклала Друга світова війна. Львів був спочатку окупований Радянським Союзом, де мистецтво кабаре вважалося «шкідливим», потім гітлерівською Німеччиною, де з кабаре давно прибрали політичну сатиру, перетворивши його на звичайне вар'єте, а з поверненням Радянської влади зникла остання надія на відродження цього жанру.

Втім, можна впевнено стверджувати, що львівське кабаре заклало основи української естради навіть радянської доби, не кажучи вже про естраду незалежної України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дмитровський Євген. Особливості пісенного матеріалу музично-розважальних передач львівського радіо довоєнного періоду. *Вісник Львівського університету. Серія журналістика*, 2012. Випуск 36. С. 195-198.
2. Іпатов Євгеній. Кабаре «Золотий вулик» та перший львівський шлягер. URL: <https://photo-lviv.in.ua/kabare-zolotyj-vulyk-ta-pershyj-lvivskyj-shlyaher/>. (дата звернення 20.03.2024).
3. Кожушок А. У пошуках власної історії. *Egoist* 31 (1/2016). С. 48-51

*Комісаров Артем Олександрович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0002-6930-0290>*

*Науковий керівник:
Приходько Оксана Михайлівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0008-2859-5145>*

МОДИФІКОВАНІ ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ ЯК ОСНОВА ПОСТАНОВОЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОЛЕКТИВУ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МОЛОДІЖНОГО ТЕАТРУ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Про модифікацію театральних форм як основу постановочної діяльності Дніпропетровського академічного обласного українського молодіжного театру можна говорити починаючи з 1997 року, коли за наказом обласного управління культури відбулося об'єднання колективів двох театрів – Дніпропетровського театру юного глядача та театру ляльок. «Таким чином, в театрі змінилася не тільки назва, а були поєднані два творчих колективи, що відрізнялися не тільки підходами до постановочної діяльності, а й по суті загальними властивостями у втіленні режисерських задумів. Доробок колективу театру цього періоду характеризувався пошуком власної театральної форми, мови, вирішення просторового бачення, специфічних виражальних засобів» [1].

Однією з особливостей, що стає характерною ознакою багаторічної історії театру, можна вважати значну роль музичного оформлення. Завдяки підсилению музичної компоненти, постановникам вдавалося створювати необхідну атмосферу багатьох вистав, підтримувати необхідний темпоритм дії, втілювати музичну характеристику сценічних образів.

Подальший розвиток Дніпропетровського академічного обласного українського молодіжного театру в роки Незалежності був пов'язаний з

індивідуальними творчими манерами режисерів, акторів, сценографів, музикантів, зі створенням нових модифікованих форм, що базувалися на взаємозв'язку, синтезі всіх означених компонентів.

«Суттєво змінилася діяльність театру після повномасштабного вторгнення росії 24 лютого 2022 року, що змусила колектив театру, з одного боку, шукати нові форми функціонування, засоби адаптації до нових реалій, змінювати не тільки репертуарну політику, переглядати акторський склад, підлаштовуватися до умов проведення вистав, вони вимагали від театрального колективу пошуків шляхів виживання, а з іншого, після проходження першого шокового періоду, до гнучкості, стресостійкості, творчого підходу до змін у форматах вистав, до впровадження певних експериментів» [3].

Війна в Україні створила надзвичайні обставини, проте Дніпровський Молодіжний театр стає платформою для вираження емоцій, роздумів та спільного дослідження тем, відображаючи актуальні події, конфлікти та проблеми, включаючи у репертуар вистави, які стають важливими алегоріями на сучасні події, що стосуються військового конфлікту.

Модифікація театральних форм, не зважаючи на існуючі реальні обмеження, відбувається у бік розкриття злободенних тем, вистави стають відповіддю на реальні виклики, спонукають акторів до творчості та пошуків нових способів спілкування з глядачами. Сучасні теми розкриваються зі ще більшою драматичністю, інтерактивністю, експресивністю та емпатією.

На третьому році війни можна визначити певні модифіковані театральні форми, що стали необхідними театру під час воєнного стану. Такими альтернативними формами в умовах кризової ситуації, на наш погляд, стали:

- *вуличні вистави*, що дали змогу театру влаштовувати вистави на вулицях, в парках або на площах, що дозволило виразити свої ідеї поза стінами театральних будівель та залучити нову аудиторію;
- *мобільні перформанси*, які театр використовував з метою організації волонтерської діяльності, зважаючи на можливість швидко реагувати на потреби глядачів за рахунок створення мобільних вистав, рухомих

сцен, пересувних інсталяцій та їх швидкої організації в різних місцинах міста;

- *онлайн-проекти*, які за допомогою віртуального простору стали необхідними та популярними, бо дали змогу театру створювати онлайн-перформанси, стрімити вистави або розповідати історії через відео та соціальні мережі;
- *алегоричні форми* використовувалися в театрі з метою показу реальних, актуальних подій через алегорію, метафору, символіку. Прикладом може слугувати вистава «Цап-ка-цап», що відображає російське вторгнення в Україну через українську народну казку «Коза-Дереза».

Певні обмеження відчував театр також через необхідність дотримання заходів безпеки як глядачів, так і акторів. У зв'язку з цим, вистави проводилися на основній сцені з обмеженою кількістю глядачів, з перервами на повітряні тривоги, інколи у бомбосховищах.

Таким чином, театри в Україні використовують різноманітні форми, щоб продовжувати спілкування з глядачами та виражати свої ідеї навіть в умовах воєнного стану.

Модифікація театральних форм відбувається в театрі також за рахунок психологічного впливу мистецтва на глядача, урізноманітнення можливостей такого впливу в умовах воєнного конфлікту, бо як відомо, театр, це не лише мистецтво, а ще й засіб терапії, історичної документалістики, а також засіб організованого дозвілля та розваг.

Розглядаючи театр як засіб терапії, можна зазначити, що історично, ще з часів Аристотеля, визнавався позитивно лікувальний (терапевтичний) ефект від перегляду вистави (або участі в ній) людей, що мають певні психологічні розлади, душевні травми, перебували в стресових ситуаціях, бо театр дає можливість глядачам відчути і виразити свої емоції, стає платформою для вивільнення напруження, страху, гніву та суму, допомагає відновити

душевний стан, заспокоює та надає підтримку. Крім того, об'єднує людей, створюючи спільноту, яка разом переживає емоції.

Вагомим засобом впливу на глядача є і історична документалістика, фіксація у виставах військового досвіду та воєнних подій. Театр стає свідком документальних історій і художніми засобами допомагає зберегти пам'ять про знакові події, передати реалії воєнного конфлікту, віддати шану героям.

В теорії мистецтвознавства серед багатьох інших функцій театру як видовища, основною визначається його розважальна функція. «Навіть в умовах війни і постійного психологічного стресу, людина повинна знаходити можливість відволіктися від жахів війни, знайти причину і можливість для посмішки, на мить забути про страх і напругу. В театрі саме жанр комедії як драматичний твір «веселого характеру зі щасливою розв'язкою» розглядається як засіб психологічного розвантаження, відволікання та отримання позитивних емоцій» [1]. Прикладом такої вистави в Дніпропетровському академічному обласному українському молодіжному театру, може слугувати музична комедія-фарс «Кохання в стилі бароко» у постановці В. Денисенка, в якій герої, на фоні веселощів фарсу, музичного видовища з елементами кохання, шукають свою істинну сутність. Таким чином, театр допомагає глядачам хоча б частково відчутти смак повноцінного життя, бо в умовах воєнного стану театр не тільки мистецтво, а й засіб виживання, зцілення та спільної пам'яті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вергеліс О. Вистава під час повітряних тривог. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/vistava-pid-chas-rovitranikh-trivoh.html> (дата звернення: 29.03.2024).
2. Грабченко Н. «200 прем'єр за час війни. Підсумки театрального року в умовах воєнного стану» URL: <https://suspilne.media/culture/344908-200-premer-za-cas-vijni-pidsumki-teatralnogo-roku-v-umovah-voennogo-stanu/> (дата звернення: 29.03. 2024).
3. Дніпропетровський академічний обласний український театр. Історія заснування. URL: <https://teatrmolodi.com/about/> (дата звернення: 29.03. 2024)

*Кондратюк Руслана Миколаївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0006-4150-3466>*

*Науковий керівник:
Деркач Світлана Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5963-6463>*

ПРИЙОМ ПЕРСОНІФІКАЦІЇ В ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Естрадне мистецтво має безліч етапів розвитку і збагатилось незліченною кількістю режисерських прийомів. Такі прийоми, як ретроспектива, інтерактив та голос за кадром вже стали класикою і використовуються ледь не в кожній театралізованій формі. Тим часом режисери почали все частіше використовувати персоніфікованих персонажів як сценарно-режисерський прийом у своїх постановках.

Персоніфікація – уособлення; «надання неживим предметам чи явищам природи якостей людини. Це вид метафори, що сприяє поетичному олюдненню довколишнього світу» [3]. Цей термін позначає наділення явищ, подій чи почуттів людськими якостями. Таким чином вони постають перед нами в людському обличчі та відіграють свою роль у постановці. Явище персоніфікації набуло поширення в магії, релігії, літературі, міфології, в казках та, звісно, в режисурі.

Вважається, що вперше це поняття дослідив американський науковець Гаррі Саліван. Його теорія полягає в тому, що персоніфікованими персонажами вважаються образи в людській свідомості, що породилися внаслідок взаємодії з навколишнім світом.

Якщо досліджувати цей термін з точки зору психології, то він з'явився через прагнення людини перекласти свою відповідальність або провину на

когось іншого – вищу силу. Також частина персоніфікацій мають таку особливість, як невідповідність дійсності, оскільки вони зароджуються як реакція на певну подію чи емоцію. Саме через це вони закріплюються в головах людей як стереотип і проєктуються на інших людей, які не завжди підходять від цей стереотип. Перенесення властивостей людської психіки на явища навколишнього світу вважається найпростішим способом тлумачення явищ і зв'язків навколишнього світу. Також це є поширеною рисою релігії, адже боги та божества з'являлися через потребу пояснити те чи інше явище і його причину.

Історію виникнення персоніфікації можна дослідити на прикладі часів Давньої Греції, де кожен із богів-олімпійців наділявся властивостями певного явища. Одним із прикладів може бути Зевс. Він постає перед людьми як верховний бог давньогрецької міфології, який керує всім світом, є засновником законів та захисником справедливості. Зевс вважався наймогутнішим з олімпійських богів. Його справедливість викликала повагу, але й при цьому страх. Кожен земний житель його боявся та поклонявся перед ним. Це відбувалось через те, що Зевс також був богом грому: безжалісно карав блискавкою ворогів та тримав на своїх плечах небо.

Цей приклад чудово описує психологічний вплив персоніфікації на людину та її емоції. Адже хоч Зевс і був втіленням справедливості та мудрості, але він також викликав повагу та боязнь.

Розглянемо ще декілька прикладів з Грецької міфології, де кожен бог мав свою зону відповідальності та обов'язки. До прикладу: Аїд – бог підземного царства, Арес – війни, Афродіта – кохання і краси, Гефест – вогню, Деметра – плодючості і землеробства. «Давні греки за допомогою цієї системи описували закони фізики, астрономію та інші точні науки до появи перших науковців, а також вона сприяла появі перших моральних устоїв, правил та традицій в суспільстві» [4].

Отже, саме у міфології Давньої Греції вперше згадується таке явище, як персоніфікація богів, які відігравали провідну роль у формуванні моральних принципів та правил життя.

Багатою на персонажів, які уособлюють собою певні явища, є також українська міфологія. В давнину наші предки вірили найбільше саме в силу міфологічних створінь, які часто вершили людську долю. Але чи можна назвати цих істот персоніфікованими персонажами?

Так, кожне міфологічне створіння мало свою зону відповідальності та відігравало велику роль у навчанні людей як співіснувати із природою. Частина з них вершила справедливість та відлякувала людей від необдуманих дій. Але у всіх досліджених джерелах інформації більшість істот української міфології зображувались як колишні люди, які загинули та перетворились на створіння. Не всі з цих істот асоціювались із певним явищем, а лише слугували способом залякування та застереження людей від дій, які можуть призвести до смерті від цих ж створінь.

Узагальнюючи досвід міфологічного мистецтва, хочу зазначити, що міфологічні істоти не є персоніфікованими персонажами, адже не є олюдненим явищем чи предметом.

Персоніфікованих персонажів також широко використовують в літературі. Автори часто використовують у своїх творах персоніфікований образ Чуми, Війни, Голоду, Розрухи і т.п. Як зазначає О.О. Ніколова: «Використання прийому персоніфікації дозволяє надати загрози таких ознак, які сприяють її сприйняттю не як безтілесно-незрозумілої, стихійної, хаотичної сили, а як певної істоти, наділеної волею та свідомістю» [2, 11]. Тобто, використовуючи персоніфікованих персонажів, автори підсилюють емоційний вплив на читача, задля донесення думок, які закладаються у твір. Це ж стосується сучасної режисури, адже побачивши загрозу на власні очі, а не лише почувши про неї, ти відчуваєш її по справжньому.

Звертаючись до української літератури, в першу чергу згадується Мавка із «Лісової пісні» Лесі Українки. Але чи є вона персоніфікованим персонажем? Крупеньова Т.І. у своїй роботі відзначила, що «Леся Українка «створила по суті авторський міф про Мавку». У Лесиної Мавки нутроців не видно, хлопців вона не залоскочує до смерті. В неї Мавка – це «символ прекрасної мрії, поезії, краси», це романтичний образ. Леся Українка зробила загальну назву мавка власною – Мавка і, спираючись на українські народні легенди, її опоетизувала» [1, 109].

Світлана Ягело зазначає: «У неї великі очі, що грають різними кольорами, довгі коси і зоряний вінок на голові, вразлива і добра душа. Мавка виступає втіленням невмирущої сили природи та безсмертної краси» [5, 109]. Вона не була реальною людиною, але була більш людяною, ніж всі інші персонажі твору. Вона була самою чистотою та невинністю. Тобто, у своєму творі Леся Українка наділила Мавку тими характеристиками, які зробили її уособленням самої природи.

Протягом останніх років Мавка безумовно стала популярною через вихід мультфільму «Мавка. Лісова пісня», який завоював серця тисячі дорослих та дітей. Знятий він був за мотивами «Лісової пісні» Лесі Українки та, за різними даними, зібрав у світовому прокаті близько 17 мільйонів доларів. Це означає, що фільм набув популярності не тільки серед української аудиторії, а також серед міжнародної. «Мавка. Лісова пісня» стала буквально тріумфом українського кінематографу та нашою гордістю на міжнародній арені. Та, головне, цей мультфільм подарував безліч ідей для сучасних українських сценічних режисерів, адже персонаж Мавки став привабливим для усіх вікових категорій і дав можливість скористатись цією популярністю нашим митцям.

Використовуватись цей персоніфікований образ почав у безлічі постановок: «Резиденція Мавки» режисерки Вероніки Юдіної на ВДНГ та «Мавка Шоу» режисера-постановника Олексія Дубського. Кожне з цих дійств було спрямоване на дитячу аудиторію і успішно впоралось із тим, щоб

справити неймовірне враження на маленьких відвідувачів. Це вдалось саме завдяки тому, що Мавка стала для дітей символом внутрішньої краси та чистоти і змогла створити для глядачів неповторну атмосферу лісу та його чарівності.

З цих прикладів можна зробити висновок, що Мавка дійсно є персоніфікованим персонажем, адже вона стала збірним образом та «олюднила» ті явища і події, які зображені у вище зазначених творах. За допомогою образу Мавки і Леся Українка, і сучасні режисери, змогли пояснити глядачу природу того чи іншого явища.

Отже, персоніфіковані персонажі широко використовуються у всіх мистецтвах світу та слугують для донесення надзавдання автора до читача, релігії до вірян, режисера до глядача. Персоніфікація олюднює певні явища та має можливість пояснити чому вони виникли і для чого. Цей прийом слугує потужним методом впливу і саме через це є таким популярним. Особливо він є ефективним засобом виразності і у сценічному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Крупеньова Т.І. Міфоніми в драматичній поемі Лесі Українки «Лісова пісня». *Вісник Львівського університету. Серія: філологія*. 2019. Вип. 71. С. 108-114.
2. Ніколова О.О. Персоніфікація як засіб художньої репрезентації образу чуми в літературі романтизму. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: філологія*. Одеса, 2021. Том 3, №48. С. 8-12.
3. Про художні засоби – урок. Українська мова, 11 клас. *МійКлас*. URL: https://www.miyklas.com.ua/p/ukrainska-mova/11-klas/praktichna-ritorika-400713/zasobimovnogo-virazhennia-promovi-metafora-metonimiia-yikhnia-rol-u-mov_-401486/re-5631a808-7fa4-49a9-b59c-67237a90f363 (дата звернення: 04.04.2024).
4. Учасники проєктів Вікімедіа. Давньогрецькі боги – Вікіпедія. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Давньогрецькі_боги (дата звернення: 04.04.2024).
5. Ягело С. Трансформація фольклорного образу Мавки у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». *Ідеологія національної аристократії (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки)* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Львів, 25-26 лютого 2021 р. С. 108-113.

*Костюк Наталія Володимирівна,
студентка спеціальності 014.01
Національного університету
«Чернігівський колегіум» ім. Т. Г. Шевченка
<https://orcid.org/0009-0003-7974-5258>*

*Науковий керівник:
Каранда Марина Василівна,
кандидатка філософських наук,
доцентка кафедри філософії та культурології
Національного університету «Чернігівський колегіум» ім. Т. Г. Шевченка*

ТЕАТР І ТЕАТРАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНОМУ ІГРОВОМУ КІНО (НА ПРИКЛАДІ СТРІЧКИ АЛЕКСІСА МИХАЛИКА «СІРАНО ВСТИГНУТИ ДО ПРЕМ'ЄРИ»)

Вивчення мистецтва у будь-якому віці, а особливо у студентські роки, може розширити розуміння культури, історії та людського буття як такого. Кіно, зокрема, має перевагу у тому, що об'єднує в собі візуальні, звукові та нарративні аспекти, надаючи глибший імпакт на глядача. Вивчення теми театру у кіно може допомогти розкрити взаємодію між двома видами мистецтва, розширюючи розуміння та апробацію творчих можливостей.

Дослідженість теми. Культурологиня Олена Колесник впровадила термін «культурологічна інтерпретологія», одним із аспектів якої є здатність одного виду мистецтва популяризувати і тлумачити інший, це означає, що монографії та статті цього автора можуть стати нам за методологічну основу. «Інтерпретологія є інтерпретацією інтерпретацій в культурі» [2, 4-5]. Також варто спертися на роботи сучасних теоретиків театру та кінематографу, зокрема Л. Брюховецька у своїх працях наголошувала на взаємодії візуального мистецтва та кіно через призму поетичного бачення та вивчення особливостей виразності [1]. Ніна Корнієнко у праці «Український театр у переддень третього тисячоліття» торкнулася аналізу театральних творів та їх можливих інтерпретацій у кіноформаті [3]. Відомий французький дослідник Патріс Паві у своїй праці «Словник театру» говорив, що кожна інтерпретація відносна й тимчасова. Також повторення перебуває десь посередині між

копією попереднього спектаклю, який вважається найвідповіднішим варіантом, і новою версією [5, 312].

Французько-бельгійський фільм режисера Алексіса Михалика вийшов на екрани у 2018 році . На рівні жанру – це комедійна драма з елементами біографії. Перед глядачем розгорнуто оповідь про талановитого паризького драматурга Едмунда Ростана, якому потрібно знайти вдалий сценарій, щоб врятувати родину від злиднів. Маючи поганий стан здоров'я та невизначені ідеї, він вирішує створити непересічного героя для своєї п'єси. Митець має лише назву та короткі терміни , щоб написати шедевр, а в його успіх не вірить ніхто, навіть він сам. Проте амурна історія його ліпшого друга Лео та костюмерки Жанни, яка до того ж є палкою прихильницею поезії Едмунда, надихає його до написання цікавої та заплутаної історії. Допомагаючи другу з любовним листуванням, він сам надихається почуттями дівчини і переносить це до сюжету п'єси. Проаналізуємо найопукліші ідеї, закладені у зміст твору. По-перше, у фільмі яскраво показано театральне життя з середини, глядач невимушено занурюється у атмосферу репетицій, підбору та виготовлення костюмів, безпосередньо написання та внесення правок у сценарій вже під час репетицій. По-друге – зображено переконливо життя акторів, складнощі професії, відданість улюбленій справі та поєднання з особистим життям. По-третє, це безпосередньо цікава та нелегка доля драматурга: творча криза, відсутність натхнення та його пошуки, специфіка почуттів та їх вияву, відсутність особистого часу та проблеми у родині.

Прототипом для сценарію фільму стала персона Едмона Ростана – видатного французького драматурга та поета ХІХ століття, уславленого п'єсою «Сірано де Бержерак». П'єса вдало поєднала комедію, драму та романтичну інтригу. Написаний Едмоном Ростаном у 1897 році, сюжет базувався на житті реальних історичних постатей, зокрема, Сірано де Бержерака, французького поета та солдата ХVІІ століття.

У аналізованому фільмі театральне мистецтво виявляється в унікальному синтезі слова, музики та виразності акторів. Головний герой, у

виконанні Томаса Солівереса, сам як поет і драматург, розгортає велике театральне дійство свого життя. Поезія, яка лунає з вуст Сірано, стає не тільки засобом висловлення почуттів, але й справжнім актом театральної експресії. Чи не найважливішу роль у творенні п'єси має історія кохання його друга та костюмерки Жанни. Дівчина стає його музою, чим сам Едмунд сіє зерно недовіри у стосунках з дружиною. В цьому прослідковується певна специфіка драматурга, як складної особистості. Він вбачав у юній Жанні не кохання, а музу, яка була необхідна автору, щоб завершити твір.

Акторська гра Томаса Солівереса, Олів'є Гурме та Люсі Бужени, що зіграли ключових персонажів у фільмі, відтворює театральну атмосферу. Глядачі переживають разом з героями розчарування, веселощі, щирі любов, що зародилась з інтрижки, а інтенсивні залаштункові і життєві діалоги стають окремим спектаклем на екрані. Музика композитора Руме Трує будує емоційний підтекст і стає важливим елементом театального враження. Темпоритми і мелодії саундтреків надають кожній сцені особливого шарму та допомагають глибше відчувати задум.

У ігровій стрічці режисера Алексіса Михалика «Сірано. Встигнути до прем'єри» театральне мистецтво показано як: 1) органічний повнокровний процес, що надає сенс життя головним героям, 2) засіб вираження більшості ідей, 3) ключовий елемент культури ХІХ століття, який долає часові обмеження і здатен сучасного глядача мотивувати полюбити театр, зануритися у складну систему його мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Брюховецька Л. Специфіка поетичного бачення в мистецтві кіно. Наукові записки НаУКМА. 1999. Т. 9 : Спеціальний випуск : у 2 ч. Ч. 1. С. 198–202.
2. Колесник О. Вступ до культурологічної інтепретології. Чернігів : Десна Поліграф, 2017. 268с.
3. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз. Київ : Факт, 2000. 160 с.
4. Мірошніченко Н. Драматургія й театр: війна чи мир? URL: <http://nejdana.ucoz.ua> (дата звернення: 10. 02.2024)
5. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

*Крипчук Микола Володимирович,
канд. мистецтвознавства, доцент,
професор з/н кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-1255-7135>*

ЛАНДШАФТ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ АЛЬТЕРНАТИВНИЙ СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР

На відміну від закритих театральних приміщень, відкритий простір з'єднує кілька факторів природного простору, якими є поверхня землі і відкритий небосхил. Іноді, як і в театрі, споруджується стіна.

Художня ідея, задум п'єси або сценарію завжди є абстракцією, навчити перетворювати абстракцію слова в матеріальне середовища є необхідною умовою режисерського постановчого процесу.

Візуальний образ художнього дійства складається з багатьох складників. Одним з них виступає історично сформований ландшафт. Простір видовища здатний багато в чому визначити вибір засобів художньої виразності, вплинути на весь режисерський «хід» в цілому.

«На зламі ХХ і ХХІ ст. Україна розпочинає створення ефективної моделі культурного розвитку, інтегруючись у європейський мистецький простір. Пошук нових зв'язків із глядачем зумовив виникнення нової для українського мистецтва практики – інвайронмент» [3, 94]. У словнику визначено, що це «вид мистецтва, який займає проміжне положення між скульптурою та архітектурою малих форм; його пластичні образи, розраховані на театралізовану співучасть глядачів; іноді навіть (як у багатьох хепенінгах) активно видозмінюють їхню конструкцію; можуть бути представлені публіці у вигляді особливих сценічних просторів» [1]. Постановники шукають альтернативний сценічний простір, який дозволив би актуалізувати зв'язок виконавець-глядач. В цьому сенсі активно використовується звичайний ландшафт, який нас оточує.

У багатьох країнах світу існують постійно діючі театри open air, які показують свої вистави в пам'ятних історичних місцях. Здійснюються постановки світлозвукових шоу на тлі єгипетських і мексиканських пірамід, в старовинних палацах і замках Індії і Франції, Швейцарії та Чехії; масові містерії – «пристрасті Жанни Д'арк» в Руані (дія відбувається на річці) і «Воскресіння Христа» в Парижі вночі, біля Нотр-Дам-де-Парі; вистави open air на тлі стін форту св. Лаврентія в Дубровниках (Югославія) і Папського Палацу в Авіньйоні (Франція); історичні реконструкції у замку Паланок (Україна) концерти старовинної музики у дворі Ревельського королівського замку в Кракові (Польща) і багато інших постановок. Варто зауважити на тому, що «декоративне оформлення здебільшого вирішується за принципом симультанності» [2, 232].

У всіх наведених прикладах місце дії стає головною дійовою особою. Можна говорити про відомий ефект «подвоєння Рами», коли архітектурний фон стає «театром в театрі» і розіграє свою власну виставу. Мотивація використання такого роду декораційного фону визначається більшою мірою спробою задати тон історично достовірним подіям, бажанням наблизити глядачів до атмосфери драматичних подій, викликати в них нові почуття співпереживання героям далекого минулого.

Піраміди, храми, стіни фортець є німими свідками пристрастей, що розігравалися протягом багатьох століть. Завдяки ландшафту створюється унікальна атмосфера таємничості. Глядач отримує можливість «брати участь» у запропонованій сценічній історії.

Ландшафт сприяє тому, що глядачі починають активно взаємодіяти з виконавцями, дозволяє розкріпачити власну фантазію і розкрити власне світовідчуття в дієвому акті, а також допомогти акторам у створенні відповідних художніх образів.

Почуття входження в святкове середовище виникає на далеких її підступах. Значно посилюється темпоритм факторів художнього видовища: святково налаштовані люди, елементи декору майданчиків, вулиць,

ландшафту. Дещо пізніше виникає відчуття «включеності» в подію. Це посилення відбувається своєрідними стрибками. В одному місці можуть перебувати спеціальним чином організовані елементи святкової події, в іншому, навпаки, стихійно виникати групи виконавців в яскравих костюмах з досить гучною реакцією на те, що відбувається і т.д.

Щоразу, опиняючись в епіцентрі театралізованої події, людина переживає трансформацію почуттів по відношенню до ландшафту.

Історична архітектура, спочатку призначена для театральних цілей, володіє якостями художньої реконструкції стильових прийомів сценічного дійства певної епохи. Це пов'язано з рядом причин: технічної оснащеністю споруди, організацією ракурсів перегляду, масштабами і пропорціями простору, а також його конфігурацією тощо. Виконавці й організатори змушені вписатися в дані запропоновані обставини. З одного боку, відбувається реконструкція видовища певної епохи, а з іншого – адаптація театралізованої вистави до сучасної естетики, доступність і відкритість для сприйняття недосвідченими глядачами.

Історична архітектура в художньому видовищі впливає на сприйняття художнього образу театралізованого дійства як прямо так і опосередковано. З одного боку пам'ятник архітектури є витвором митця, археологічною пам'яткою, з іншого боку є образом «старовини глибокої», закодованою інформацією про життєві колізії предків. Історична архітектура є свого роду індикатором швидкоплинності часу.

Створення візуального образу театралізованого ландшафтного видовища на перший погляд здається процесом не складним і не містить особливих проблем: є готовий майданчик, який сформований самою природою або митцем. Однак, цього недостатньо. Важливо чітко сформулювати ідею образного рішення. До неї органічно увійдуть: художнє слово драматурга чи сценариста, поетика режисера, враження глядачів.

Визначаючись з вибором просторового прийому, необхідно врахувати сутність постановки, її концепт. Наприклад, концепцією може бути

реконструкція античної трагедії, середньовічної містерії, урочистого в'їзду відомої особи або весільного обряду. В образній структурі постановки простір є одним із засобів створення ефекту достовірності того, що відбувається. Ідею ландшафтного дійства може підказати сама природа.

Створення образу має процесуальний характер, що вимагає значних інтелектуальних і фізичних ресурсів. Необхідно вивчити не тільки весь матеріал, який пов'язаний з драматургією, а й те, що має відношення до місця передбачуваного дійства. Його унікальна історія може виявитися не менш цікавою в порівнянні з подією, яка створюється за сценарієм. Важливо знайти точки дотику двох світів: драматургічного образу і образу інвайронментального середовища. Їх схожість або контрастна невідповідність дають можливість режисеру знайти відповідний прийом створення сценічного середовища. В цьому сенсі, визначальною є роль ландшафту, як в розкритті загальної концепції всього сценічного дійства, так і в посиленні художньої образності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Інвайронмент. URL: <http://surl.li/sqfgh> (дата звернення: 08.04.2024).
2. Крипчук М. В. Сценічний простір просто неба як складова сучасного театралізованого видовища. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 2. С. 229–233.
3. Лачко О. Ю. Рецепція постмодернізму в сучасній театральній культурі України: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04. Харків, 2019. 192 с.

*Любченко Олександра,
здобувачка вищої освіти
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури*
Науковий керівник:
*Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури*
<https://orcid.org/0000-0002-2269-3149>

ВІЗУАЛЬНИЙ ТЕАТР ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ КОМУНІКАНТ НА ТЛІ ВЛАСНИХ VISUAL-РЕСУРСІВ

Візуальний театр – це театр митців, які будують свої вистави за законами пластичних мистецтв, зокрема людського тіла, живопису та предметів.

«Візуальний театр (або visual theatre) – рід театру, в якому головним виразним засобом є «картинка». Візуальний театр з'єднує драму з театром ляльок та інших об'єктів, театр художника з пантомімою, інсталяцію з мультиплікацією 3D і так далі. Цей театр звертається до фантазії глядачів і пропонує вибудувувати зв'язок між епізодами асоціативно і індивідуально. У візуальному театрі скільки глядачів – стільки і вистав. Але автор в візуальному театрі – один. Постановник вистави сам вигадує історію, яку хоче розповісти, створює або підбирає музику, організовує простір, виставляє світло» [1].

Історичними новаторами постали модерністи початку ХХ ст., зокрема вистави дадаїстів і сюрреалістів, метою яких було звільнити мистецтво й театр від придушення слова й літератури. І візуальна школа Баугауз, в рамках якої поняття «візуальний театр» вперше було вжито. «Німецький художник, скульптор і хореограф Оскар Шлеммер влаштував у школі Баугауз вистави, де танцюристи були геометрично організовані на сцені – вони виглядали як живі скульптури. Новаторство тут полягало в тому, що Шлеммер почав із візуальної драматургії. «Тріадичний балет» (прем'єра 1922 р.)» [1].

Слід виокремити потужний терапевтичний вплив візуального театру наприкінці ХХ ст., особливо для пацієнтів з вадами слуху, для яких було використано ресурс візуального театру. Мова йде про принцип залучення

такої колективної діяльності, як процес створення та виконання спільних видовищних робіт і п'єс, що активізують візуальні елементи з метою розвитку інклюзивної комунікації між гравцями. Візуальний театр «Quest», заснований в Ланхемі, штат Меріленд (1997 р.), – це група митців, педагогів та відданих волонтерів з різним етнічним, культурним та мистецьким досвідом, які створюють, продюсують, ставлять та підтримують візуальний театр. На зламі століть жодна театральна компанія в Сполучених Штатах не співпрацювала з такою інклюзивною групою митців та професіоналів у галузі мистецтва [2].

Стан розвитку сучасного театру такий, що те, що відкривається у відповідних сферах, одразу стає його ефективним ресурсом. Так сталося і продовжує відбуватися в сучасному, вже професійному, візуальному театрі. Візуальний поворот відбувся одночасно із засадами розвивального театру для інклюзивних, молодих глядачів та учасників, ввівши здорову дорослу аудиторію, яка цілісно сприймає світ, у світ часткової повноти, орієнтований на фрагментарне сприйняття образів світу, сфокусований на емоціях, змінах кольору, світла, тіні, перспективи та масштабу окремих учасників дійства і масштабу окремих учасників дійства та їхніх окремих частин тіла, а також на позахудожніх техно-образах [2].

Послання візуального театру полягає в тому, що глядачів навчають не шукати сенсу, змісту, логіки чи сюжету. Ці поняття часто добре замінюються підсвідомими, фізичними спалахами усвідомлення. Аудиторія, яка звично користується п'ятьма природними каналами інформації, перетворюється на публіку, яка задовольняється одним каналом комунікації – візуальним, фізичним, медійним тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Визначення «Візуального театру». URL: <http://www.ncca.ru/events.text?filiat=3&id=2515> <http://meyerhold.ru/kruzhok-vizualnogo-teatra> (дата звернення: 30.03.2024).
2. Коваленко О. М. «Теорія режисури: генеза індивідуального художнього стилю від «великого стилю» до мета модерну» URL: https://www.kurbas.org.ua/Kovalenko_zvit_2018.pdf (дата звернення: 28.03.2024).

*Островська Марина Василівна,
старший викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури*

ЗБЕРЕЖЕННЯ КАЛЕНДАРНО-ПОБУТОВОЇ ОБРЯДОВОСТІ ЯК ОСНОВИ ФОЛЬКЛОРНИХ СВЯТ У КОНТЕКСТІ СТАЛОГО РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У ХХІ столітті українська культура, під впливом глобальних чинників – пандемії, війни, соціально-економічної кризи, міграції населення, – перебуває у нестабільному розвиттєвому стані. Вищезазначені фактори зумовили зміну наукових поглядів щодо визначення ролі та місця кожного елементу культури та спричинили крайню потребу в охороні та збереженні нематеріальної культурної спадщини українського народу, а також викликали ряд кардинальних змін у підходах вивчення, збереження та популяризації календарно-побутової обрядовості, як основи фольклорних свят України у контексті сталого розвитку сценічного мистецтва.

Концепцію сталого розвитку було розроблено та презентовано у 1972 році. Її суть полягає в урегульованому, стабільному розвитку трьох опор – екологічний баланс, соціальна інтеграція, економічний ріст – які у своїй єдності спрямовуються на формування такого способу життя, який заклав би основу довготривалого ощадливого розвитку країни. Проте, вже у 2001 році виникає новий науковий доробок «Четверта опора сталого розвитку». Згідно з поглядами автора – австралійського науковця, одного із провідних експертів у галузі культурної політики – Джона Гокса, коло сталого розвитку ніколи не замкнеться без четвертої опори – культури, невід’ємною частиною якої є сценічне мистецтво, як інструмент впливу на суспільство [7; 1]. Саме тому, на нашу думку, мистецтвознавцям-науковцям необхідно розглядати надбання святкової обрядовості, що стосуються саме сценічного мистецтва, через призму потреби у сталому розвитку його в цілому.

У дослідженні К.А. Поливач щодо статусу культурної та природної спадщини [5], визначено, що до списку нематеріальної культурної спадщини

офіційно занесено лише декілька елементів української культури [2], разом з тим, спираючись на визначення словника нематеріальної культурної спадщини (далі – НКС) [6] в Україні існують багато офіційно незареєстрованих зразків НКС, які потребують фінансування на місцевому, збереження на державному та популяризації на світовому рівнях. Повертаючись до особливостей суспільно-політичного становища України та безперервного процесу знищення окупантом української культури, маємо нагальну потребу у фіксації та захисті елементів НКС, враховуючи, що вже розроблені методичні вказівки щодо алгоритму дій, підкріплені наказом Міністерства культури України [3; 4].

Заглиблюючись у тему, відмітимо, що до списку елементів НКС не занесено таке поняття, як сценічне мистецтво. Проте, до національного переліку входять обряди (коляда, плеси, маланкування, поминальне деревце), пісні (козацькі, регіональні), які власне і є першоосновою українських фольклорних свят як жанру сценічного мистецтва. Адже саме з фрагментів календарно-побутових обрядів та фольклору майстри сценічного мистецтва відтворюють сакральний сенс життєвого духу українців-землеробів, який пов'язаний з глибоким шануванням матері-землі, предків та родинних традицій. Сценічне мистецтво оживляє історії наших пращурів, розкриває глибинну суть кожної дії, дозволяє сучасному суспільству не лише їх споглядати, а і ставати безпосереднім учасником, що виконує ще одну потребу отримання статусу елемента НКС (перелік зазначено у посиланні [4]).

Пильна увага до календарно-обрядової діяльності сьогодні сприяє також формуванню української свідомості, яка пробуджується після глибокого пострадянського гіпнозу і тяжіє до пізнання глибинності власної культури. І першою відгукується та резонує саме мистецька спільнота, на чолі з творчою інтелігенцією, яка веде постійний пошук нових форм, за допомогою яких можна не лише задовольнити свого глядача, а й трансформувати його свідомість та вплинути на національну ідентичність, що в сукупності призводить до укріплення позицій призначення мистецтва та доповнення його

просвітницьким інструментом. Відмітимо, що через розширення української діаспори на теренах інших держав, майстрами сцени, які мігрували за кордон, проводиться просвітницька творча діяльність, яка презентує світовій спільноті українську культуру.

Зосередимо увагу на концепції сталого розвитку саме сценічного мистецтва України. На даному етапі сучасності українська святкова культура перебуває у стресовому стані, спричиненому подіями у країні, і як результат, нині не має необхідного впливу на суспільство, передбаченого задумом концепції. Проте, уже зараз прослідковується вектор відокремленого шляху формування особливостей культури, а саме піднесення та детальне вивчення календарно-побутової обрядовості минулого та прогресивних бачень сучасності. Саме синергія цих двох джерел, на думку автора, надасть актуальності і великим і малим продуктам креативно-мистецької сфери. Примножуючи та нарощуючи пласт традицій, обрядів, фольклору, врешті-решт, вдасться створити і таку модель сценічного мистецтва, яка в результаті спричинить об'єднання трьох опор концепції.

Щодо збереження календарно-побутової обрядовості у контексті сталого розвитку сценічного мистецтва виділимо декілька аспектів: потреба у культурній просвіті, релігійна обізнаність, залучення до творчості.

Українському суспільству необхідне поширення знань про історію українського народу, саме через фольклорні обрядові дійства. Долучаючи сучасників до традицій, наприклад, святкування Маланки на Закарпатті, уможлиблюється поширення даного обрядового дійства і на інші регіони України. Релігійна обізнаність дозволить українцям звичніше сприймати певні суспільні зміни, як-то перехід до новоюліанського календаря. Залучення українців до творчості, приведе до оволодіння культурними цінностями народу, задоволення духовних потреб та прогресивного розвитку суспільства.

В цілому вважаємо, що у контексті сталого розвитку України саме культура може стати тією визначальною опорою, яка зможе взяти під протекцію три інших опори концепції – екологію, соціум та економіку, і за

допомогою інструментів, виразних засобів сценічного мистецтва наблизити українське суспільство до втілення в життя концепції сталого розвитку. Відмітимо, що підсилення науково-дослідницької діяльності являється пріоритетним вектором для мистецької спільноти, що дасть змогу посилити роль культури у стратегіях сталого розвитку України та спричинить у майбутньому успішну реалізацію даної стратегії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Буценко О. Питання культури й культурної спадщини в проекції цілей сталого розвитку. URL: <http://mystukr.mari.kiev.ua/article/view/220912> (дата звернення: 9.03.24).
2. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. URL: <https://unesco.mfa.gov.ua/spivrobotnictvo/elementi-ukrayinskoji-kulturi-u-reprezentativnom-spisku-nematerialnoji-kulturnoji-spadshchini-lyudstva> (дата звернення: 5.03.24).
3. Наказ Міністерства культури України Про затвердження порядку ведення національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0020-18#text> (дата звернення: 5.03.24).
4. Нематеріальна культурна спадщина України. Методична розробка Міністерство культури України. Український центр культурних досліджень. Київ 2017. URL: https://uccs.org.ua/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/2018-08-17_2.pdf (дата звернення: 9.03.24).
5. Поливач К.А. Культурна і природна спадщина у контексті цілей сталого розвитку України. *Інститут географії національної академії наук України*. Київ : Ukr. Geogr. Zh., 2017, 4(100).
6. Словник термінів нематеріальної культурної спадщини. URL: <http://www.zomc.org.ua/nematerialna-kulturna-spadhina/docs/item/2198-nematerialna-kulturna-spadshchina-osnovni-ponyattya-spiski-zakhodi> (дата звернення: 4.03.24).
7. Models of sustainability incorporating culture // creative cities news. Special edition 4 — creative city network of canada. Vancouver, 2007. URL: https://www.creativecity.ca/database/files/library/creative_city_news_e.pdf (дата звернення: 4.03.24).

*Петренко Олена Юрїївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»,
Науковий керівник:
Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка
Київського національного університету культури і мистецтв*

ХУДОЖНЬО-ПОСТАНОВОЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО АНАЛІЗУ

Мистецтво театрального режисера полягає в творчій організації всіх елементів вистави з метою створення цілісного, гармонійного сценічного твору. Серед іншого, режисер бере на себе відповідальність за художньо-естетичний бік вистави та його організацію, підбір виконавців, інтерпретацію тексту та використання сценічних засобів, що знаходяться в його розпорядженні, на основі власного бачення літературного першоджерела. Особливу роль в процесі діяльності театрального режисера відіграють художньо-постановочні прийоми.

Феномен «художньо-постановочний прийом» традиційно розглядається в практиці театральної режисури, а його основу складають такі компоненти, як: творче мислення, уява та фантазія. Незважаючи на це, у науковій літературі не представлено єдиного загально визнаного визначення цього поняття.

Сучасниками театрознавцями запропоновано визначення термінів, що складають поняття «художньо-постановочний прийом».

Відомий теоретик театру П. Паві [2, 320] трактує постановку, посилаючись на запропоноване А. Вайнштейном визначення «у широкому розумінні сукупність засобів сценічної інтерпретації: декорації, освітлення, музика та гра акторів (...) у вузькому розумінні цей термін означає діяльність, яка полягає в аранжування (у певний період часу та в певному ігровому просторі) різних елементів сценічної інтерпретації драматичного твору» [4, 7].

Термін постановка відповідно до специфіки драматичного театру розуміється як творчий процес створення вистави, що реалізується

режисером-постановником разом із художником та хореографом. Таким чином, постановка – це робота режисера-постановника над драматичним матеріалом з метою для досягнення певної цілі, надзавдання, яке ставить перед собою постановник сценічного твору.

У свою чергу постановочне мистецтво доцільно розглядати як готовність відмовитися від знайомих навичок та прийомів заради пошуків нових рішень, що використовуються заради того, що якнайкраще відобразити зміст та унікальну авторську форму п'єси.

Термін «прийом» визначається як «елементи техніки постановки, сценічної гри або драматургічного сюжету, конструкції характеру героя» [3, 104], а у контексті сценічного прийому, як «конструктивний прийом організації вистави» [3, 104].

Художні засоби доцільно розглядати як сукупність засобів і прийомів, що використовуються режисером як автором сценічного твору в процесі розповіді історії мовою театрального мистецтва. Л. Дубчак наголошує на тому, що «художність театральних форм характеризує мистецтво з боку художньої цінності як прекрасне. Це означає, що в творчому процесі зображенням різних сторін буття – прекрасного та потворного, піднесеного та низького, трагічного та комічного – досягається певна багатоманітна цілісність, яка визначається націленістю на прекрасне» [1, 9].

Художньо-постановочний прийом побудований на образно-асоціативному ряді, в основі якого лежить конструктивний принцип висловлювання ідеї, що дає можливість перевести режисерський задум в яскраве оригінальне рішення. За допомогою одного з художньо-постановочних прийомів, загальна кількість яких перевищує кілька десятків (досить узагальнено їх можна об'єднати за спрямованість: способи спілкування з глядачем, взаємодії актор-персонаж, організації розвитку сценічної дії, візуального вирішення та ін.), та художнього образу, що доцільно розглядати як архетип (за К. Юнгом), режисер-постановник отримує можливість викликати значний інтерес глядача на підсвідомому рівні.

Серед основних художньо-постановочних прийомів, що використовуються в театральній режисурі є: актуалізація (пов'язана з прагненням режисера-постановника зробити виставу актуальною для сучасного глядача), що передбачає застосування обраної стилістики, режисерської лексики та зовнішніх і внутрішніх виражальних засобів сценічного мистецтва); запозичення (характерним для сучасних театральних режисерів є звернення до відомих тем, сюжетів та художніх образів як з творів високої, так і популярної культури, а також використання фольклорних мотивів та елементів національної міфології); відсторонення (відповідно до специфіки режисерського бачення основної проблематики твору, глядачу репрезентовано новий, альтернативний погляд на здавалося б добре знайомі та зрозумілі ситуації/обставини/події/вчинки); фокусування (засобами зовнішньої виразності у виставі робиться акцент на тій чи іншій дії персонажа – зазвичай обраний ракурс сприяє виявленню глядачем її важливості у процесі глибшого сприйняття); цитування (поширений відповідно до постмодерністичних тенденцій прийом передбачає інтегрування в структуру сценічного твору окремих елементів іншої постановки – згідно з режисерським задумом можливе цитування власних вистав, їх стилістики, персонажів, візуального ряду, художнього вирішення, або постановок інших театральних режисерів); екстеріоризація (з метою посилення асоціативного сприйняття постановки, режисером візуалізуються думки, моральний стан, сни персонажа) та ін.

Таким чином, можна розглядати художньо-постановочні особливості театральної режисури як *сукупність прийомів, що використовуються режисером-постановником в процесі роботи над виставою з метою створення цілісного сценічного твору, що відповідає його авторському прочитанню літературного першоджерела, філософсько-світоглядним позиціям та художньо-естетичним принципам.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : дис. канд. філософських наук : 09.00.08 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2001. 168 с.
2. Патріс Паві: Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
3. Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі Савченко І., Ліпницька І. Київ, 2021. 144 с.
4. Veinstein A. La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Flammarion, Paris 1955.

*Сікалов Ігор Андрійович,
викладач кафедри режисури
Харківська державна академія культури*

ВІЗУАЛЬНИЙ ТЕАТР З ВИРАЗНОЮ ЦИРКОВОЮ СКЛАДОВОЮ

В останню третину минулого ХХ століття в цирках країн Європи та Північної Америки розпочинає свій шлях явище, якому західні теоретики дали назву «Nouveau Cirque». Основний концепт цього явища полягав у тому, що цирки почали уникати традиційних виступів, супроводжуваних музичною ексцентрикою та демонстрацією сили і відваги циркових артистів різних жанрів. Водночас з цирком еволюційні зміни починаються і на класичній театральній сцені: виникають вистави з виразною цирковою складовою. Серед режисерів, які йдуть на експеримент і привносять в світ театру прийоми живопису, цирку, танцю та кіно, треба відзначити Роберта Вілсона Філіпа Жанті, Даніеле Фінці Паска, Андреаса Крігенбурга, Ромео Кастелуччі, Жозефа Наджа, Андрія Жолдака і Романа Віктюка.

Варто відзначити, що вперше слово «циркизація театру» було застосовано до вистав, які не змінили суттєві естетичні координати театру, а доказують присутність «факту циркових елементів у виставі». Хоча використання циркових прийомів в театрі було обґрунтовано саме естетичними передумовами, які притаманні для часів Курбаса. До того ж термін «циркалізація театру» був запропонований однодумцями із мейерхольдівського табору: «фігура Мейерхольда виникає як свого роду точка відліку у дослідях циркізації театру.

Не можна обійти і історичний досвід відомого українського театрального актора і режисера Леся Курбаса з його експериментами із застосуванням акробатичних вправ, циркової техніки, пантоміми та буфонадно-гротескової манери гри. Саме у буфонадно-цирковій манері роль Кукси у виставі «Пошились у дурні» (М. Кропивницького) виконував Л. Курбас.

Завдяки таким експериментам сформувався новий тип театру – візуальний театр. Головним концептом якого стала виразна картинка, в якій поєднується драма з цирковими прийоми, музикою, пластикою: «відбувається переосмислення фізичних можливостей тіла, його фактури відносно тексту, який до цих пір вважався основним засобом виразності у виставі» [1].

Одним із затребуваних сучасних режисерів, які спеціалізуються на постановці синтетичного театрального видовища з головними цирковими складовими є швейцарський постановник опер, вистав та світових шоу – Даніель Фінці Паски. Мистецтвознавці виділяють поставлену ним церемонію закриття Олімпійських ігор у Турині, яка розроблена на основі монтажу п'єс, оповідань і епізодів з життя відомого письменника. Драматургію вистави витончено доповнюють акробати на трапеції. До ще однієї своєї вистави з цирковою складовою «Дош», режисер залучив професійних акробатів із цирку «Елуаз» з номером «Колесо Сіра». На протязі драматичної сцени, артист «обертається в шаленому темпі всередині червоного колеса» [1]. В цих постановках Даніель Фінці Паски зробив ставку на візуалізацію.

Залучення циркові прийомів можна спостерігати і у постановках «ожилих картин» режисера Андрія Жолдака. У виставі «Тарас Бульба» режисер віддає перевагу «калейдоскопу візуальних метафор, скоротивши драматичний текст. [1]. Артисти оригінального жанру у виставі виконують ілюзіоністські трюки з водою і вогнем, акробатичні підйоми на жердині. Ще у одній своїй виставі «Слузі двох панів» за п'єсою К. Гольдоні, А. Жолдак позбавляє акторів голосу (цю функцію виконують артисти-суфлери) і головну ставку робить на циркову пантоміму, в якій з використовую клоунські прийоми в акторській гри. Актори в масках роблять циркові трюки і пластичні етюди. Такий прийом зазвичай використовував у своїх виставах Роман Віктюк. Яскравим прикладом такої вистави може бути вистава за п'єсою Ж. Жене «Покоївки». Вистава є гармонічним поєднанням драми, хореографії, музики і пластики. Кожен жест, оберт тіла, трюк і інтонація працюють на багаторазове посилення виразності образу вистави. Також вистава «Fuerza

Bruta» відома своєю поєднанням циркових елементів з відео та медіа технологіями, що створює захоплююче та інтенсивне візуальне рішення постановки.

Привертають до себе увагу і фантастичні, вибухонебезпечні, магнетичні вистави і французького театрального режисера, хореографа та лялькар Філіпа Жанті. Театральні науковці його постановкам дали назву «подорожі океанами підсвідомості» («візуальна поезія»): «його уявлення насичені магією, чудесами і просто кишать химерними сюрреалістичними образами». В постановках Жанті рівноправно співіснують з одного боку актори, ляльки, з другого – та пластичний танець, пантоміма, номери з головоломними трюками та фокусами: «локальність, чистота й насиченість кольорів ріднить кольороподіл його вистав з віртуальною реальністю».

Візуальний театр це не «актор на килимку», це величезні технологічні комплекси, закликані відірвати глядача від реальності, занурити в потоки психологічної енергії, «розширити свідомість», використовуючи найбільш динамічний й простий комунікативний канал – сприйняття світу через зір». Візуальний театр з виразною цирковою складовою відкриває нові горизонти для сценічного мистецтва, створюючи захоплюючі та неповторні художні рішення. Візуальний театр сьогодні відкриває нові горизонти для сценічного мистецтва, перетинаючи традиційні межі жанрів та інтегруючи в себе різноманітні види виразності. Це сполучення драми, образотворчого мистецтва та циркових елементів з використанням передових медіа технологій створює неперевершений естетичний досвід, що вражає та захоплює глядачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. АРТ-платФОРМА. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/artplatformav%D1%8B%D1%8Bpushk2.pdf> (дата звернення: 3.04.2024).
2. Барба Е. Паперове каное. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
3. Корнієнко Неллі. «Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства». URL: http://kurbas.org.ua/projects/teatr_i_kvantovy_svit.pdf (дата звернення: 3.04.2024).
4. Kapitel 13\Chapter 1314. Metologscal and foundations of directing VISUAL THEATRE URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/sge08-03-13-002.pdf> (дата звернення: 4.04.2024).
5. Guy J.-M. Le cirque contemporain. Paris: les arts du cirque, 2020. 1 p.

6. Martinez A. La dramaturgie du cirque contemporain Français : quelques pistes théâtrales. Cirque et théâtralité : nouvelles pistes//L'Annuaire théâtral. 2002. No. 32. Pp.14-15.

*Скрипка Анастасія Олександрівна,
здобувачка вищої освіти
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури*
Науковий керівник:
*Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури*
<https://orcid.org/0000-0002-2269-3149>

ТЕАТР ЛЯЛЬОК ІМ. АФАНАСЬЄВА ЯК ФЕНОМЕН В МИСТЕЦТВІ

Театр є живим мистецтвом своєрідного відбиття всіх барв і проявів життя, що є відмінним від подібних трактовок в інших видах мистецтва. Унікальним театральним видовищем є створене в симбіозі дій живого актора з його дійовим партнером-двійником – лялькою. З поміж інших видів театрів саме театр ляльок вирізняється особливою яскравістю творення образів, в яких простежуються пізнавані людські риси, що й перетворюють ляльку в індивідуальність-персонаж з власним характером, думками й світоглядом. Процес оживлення дійової особи відбувається безпосередньо на сцені, перед глядацькою аудиторією, тому в театрі ляльок можна відчутти особливу, неповторну в іншому виді театру атмосферу магії та загадковості.

Харків посідає особливе місце в історії розвитку театрального мистецтва країни, в якій сторінки, присвячені Харківському академічному театру ляльок ім. Афанасьєва, відбивають мистецький феномен.

Насамперед, звернемося до деталізації самої історії. Згаданий театр розпочав діяльність з 1 липня 1939 р., коли у штаті було всього 20 акторів, а постійне приміщення було відсутнім, тому вистави ставились на різних харківських сценічних площадках. Постійне приміщення театр отримав лише наприкінці 1941 р. Розквіт почався у 1952 р. з появою художнього керівника Віктора Афанасьєва, коли ляльковий театр найінтенсивніше розвивався, займаючи провідне місце серед театрів України. Вважається, що «харківський феномен» створив саме Віктор Андрійович.

За ініціативою художнього керівника в театрі був організований єдиний музей театральних ляльок в Україні. Колекція музею складає близько 11 тисяч експонатів, серед яких частина зберігається в інших місцях і не експонується. Серед них, зокрема, ляльки, які грали у виставах ще з 40-х, 50-х і до 90-х рр. Це відкрило величезні можливості для підтримання творчих зв'язків із зарубіжними акторами і режисерами-лялькарями.

Харківський академічний театр ляльок перманентно репрезентує новітність форм та тематичних орієнтацій вистав, очевидний відхід від стереотипного мислення щодо їх побудови. Це виявляється безпосередньо у введенні до вечірнього репертуару вистав, орієнтованих на дорослого глядача.

Деякий час тому купувати квитки потрібно було за декілька місяців, адже вистави характеризувалися суттєвою глядацькою затребуваністю. Певною мірою така тенденція збереглася й донині – Харківський академічний театр ляльок має найбільший в Україні вечірній репертуар.

З 2010 р. розпочинається новий театральний етап, коли головним режисером стає Оксана Дмитрієва – харківська діячка культури, актриса, драматургиня і режисерка, з приводу перших сезонів роботи якої в пресі стверджувалося, що «без сумніву, театральне життя Харкова дуже виграло з появою молодого режисерки. Її голос у театральному багатоголосі міста не схожий ні на кого іншого. Саме тому вона є володаркою Гран-прі та лауреатом перших премій багатьох фестивалів, як українських, так і міжнародних. А в перший рік роботи в Харкові Оксана була відзначена муніципальною премією за найкращу режисуру за виставу "Чарівне кільце"» [1]. Режисура Оксани є особливим відтворенням магичності атмосфери й сучасним осмисленням матеріалу. Одна з головних переваг режисерки полягає в тому, що вона вибудовує сценічну дію так, щоб викликати у глядача «вир співпереживань».

Харківський академічний театр ляльок сьогодні проходить етап освоєння нових технологій та засобів постановки, відбуваються відкриття у всіх формах і проявах драматургії, режисурі, сценографії, акторській техніці. Але у воєнних реаліях все призупинилося. У квітні 2022 р. на імprovізованій

сцені станції метро «Майдан Конституції» театр ляльок зіграв свою першу виставу за казками Г.Х. Андерсена, відновлюючи процес творчої діяльності. Офіційно театр відновив роботу на початку 2023 р. Наразі у діючому репертуарі театру знайшла своє особливе місце вистава за сучасною п'єсою Ніни Захоженко «Я норм» про сучасні військові події в Україні. Її головні герої – підлітки, які переживають початок повномасштабного вторгнення в Бучі. Актори вистави висловлюються: «Коли були покази в театрі і в інших містах, це був такий момент, коли дійсно мистецтво починає працювати як свого роду терапія, як свого роду можливість зібратися разом». Оксана Дмитрієва дає і свій коментар про роботу над цією виставою: «Це дуже світла історія про підлітків. Але ми всі тоді були такі безпорадні, що й самі нагадували дітей. Ми зробили виставу за два тижні» [1].

У жовтні театр представив цю виставу у Варшаві. Глядачі спостерігали за виступом з обережністю, а в результаті були захоплені видовищем й гучно аплодували, висловлюючи своє ставлення до побаченого. Згодом Харківський академічний театр ляльок отримав за цю виставу нагороду в Стокгольмі. Вона вразила й організаторів Фонду: «З твердою вірою в цілющу силу мистецтва, Харківському державному театру ляльок вдалося провести вистави для дітей та дорослих, незважаючи на складну ситуацію в місті та постійні обстріли» [2].

Отже, аналізуючи шлях становлення і розвитку Харківського академічного театру ляльок, можна констатувати, що це унікальний феномен у сценічному мистецтві, який поєднує традиції й сучасне мистецьке бачення, і по сьогодні вражає глядача сміливими підходами до постановок. Театр підкорює глядача своєю жагою до творення прекрасного за будь-яких умов, вражає актуальністю і відвертістю тем, яких торкається, та привабливістю відкриттів нового і чуттєвого у житті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бойко І. «Квітневий Харків – це жорстка територія». Оксана Дмитрієва про те, як театр ляльок пережив рік війни. URL: <https://gwaramedia.com/kvitnevij-harkiv-cze-zhorstka->

teritoriya-oksana-dmitriieva-pro-te-yak-teatr-lyalok-perezhiv-rik-vijni/ (дата звернення: 25.03.2024).

2. Лобанок Д. Харківський академічний театр ляльок отримав премію у Стокгольмі. URL: <https://gwamedia.com/harkivskij-akademichnij-teatr-lyalok-otrimav-premiyu-u-stokgolmi/> (дата звернення: 23.03.2024).

*Шевчук Валентина Іванівна,
викладач відділу сценічного мистецтва
Канівського фахового коледжу культури і мистецтв*

НАЦІОНАЛЬНИЙ КОСТЮМ ЯК МЕТАЗНАК УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОСУ

Усвідомлення значення загальнолюдських цінностей, що стає актуальним на межі тисячоліть, не виключає бажання кожного етносу зберегти унікальність своєї культури, відтворити її особливості, включаючи одяг. Навіть при зростанні уніфікації та стандартизації соціальних процесів зростає інтерес до етнічної духовної, матеріальної та нематеріальної спадщини. Традиційний одяг, що передає етнічні стереотипи, відіграє важливу роль у самоідентифікації й зберіганні цінностей та смислів культури.

Костюм, як продукт національної культури, відповідає тим художньо-естетичним уявленням, які в ньому заклали пращури. Поєднуючи у собі утилітарну, естетичну та символічну функції, костюм є дзеркалом епохи, де відображаються у яскравій, зримій формі соціальні, матеріальні та духовні властивості й символіка українського народу. Костюм є елементом традиційного побуту та засобом збереження й розвитку етнокультурних диференціацій, посіає головне місце у матеріальній культурі та мистецтві. Він є об'єктом уваги істориків, етнографів, мистецтвознавців та дизайнерів. «Наразі спостерігається значна увага до народного вбрання. Вивчення українського традиційного костюма багатьма сучасними дослідниками характеризується різною тематикою. Зокрема, науковці розглядають його як важливе історичне джерело культури, художньо-культурне явище, ознака національної належності, нашарування традиційнаціональної культури. Усі елементи вбрання об'єднуються у певний комплекс, який у кожній місцевості та в кожний історичний період має локальні особливості силуету, колористики, декоративно-орнаментального вирішення, форми» [1, 155].

Український костюм є однією з форм естетичної практики, який сформувався під впливом трьох основних факторів: спадкових традицій, що

виникають за історичних обставин; впливу соціально-історичних умов розвитку культурного процесу та естетичних відносин, які передбачають творче перетворення оточуючого середовища і мають стимулюючий характер.

Костюм є продуктом мистецтва народу, що відображає всі аспекти культури і соціуму свого часу. Його складові елементи утворюють цілісну форму та зміст у сполученні з іншими предметами, створюючи єдиний художній образ нації.

Серед різновидів костюмів таких як народний, святковий, елітарний, професійний, побутовий, офіційний, театральний та інші, саме народний костюм має особливе значення для української нації. Він є важливим проявом національної свідомості, відображенням соціальних, моральних, релігійних уявлень, етичних ідеалів та способу життя. Він є символом оберегу, захисту, престижу та виховання, відтворюючи духовний світ нації та її світогляд. Народний костюм не лише вказує на національну та регіональну належність людини, а й може мати магічну силу. У соціокультурному контексті зовнішній вигляд особи в національному костюмі стає її метазнаком. «Зафіксована у такий спосіб соціально значуща інформація забезпечує не лише розвиток самого костюма, а й значною мірою життєздатність усієї нації. Знакові функції належать до тих стереотипів, в яких упродовж віків утілювався досвід поколінь, їхні уявлення про навколишній світ і людину в ньому. Вони стосуються насамперед регламентації буденного, святкового, обрядового костюма, престижності одних і непрестижності інших видів одягу, естетичного вирішення одягу певних соціальних груп, норм і правил користування одягом залежно від віку, статі, сімейного стану, уявлень про межі дозволеного у проявах особистих смаків та уподобань тощо» [2, 333-334]. Отже, традиційний національний одяг передає традиції, етнічні стереотипи та символіку, що робить його ключовим фактором етноідентифікації, який зберігає культурні цінності нашої нації.

Нині у складний час для нашої країни саме народний костюм став символом ідентичності, культурного надбання протягом всієї історії нашого

народу. Кожен стиль та деталь народного костюму має свою історичну цінність, адже відображає певний період української історії. За елементами костюму, його орнаментом, фасоном, стилем можна прослідкувати історичні етапи становлення України. Це – витвір мистецтва, який відображає вишуканість орнаментів української народної вишивки, в'язання, розпису тощо. Український костюм протягом довгого історичного побутування та вдосконалення, набув характерних ознак, які проявляються через простоту стилю у поєднанні з вишуканістю та практичністю; прикрашанням великою кількістю яскравих декоративних елементів; виготовлення костюму тільки з натуральних тканин та доповнення костюму оригінальними аксесуарами.

Ще з давніх-давен аксесуари мали своє символічне значення, за допомогою яких можна ідентифікувати те чи інше суспільство. Кожен елемент підкреслював індивідуальний смак та статки людини, оскільки через вартість кожного аксесуару можна визначити її соціальний статус та матеріальний стан. Тому окрім аксесуарів, кожна складова костюму (фасон, колір, вишивка тощо) має своє значення, яке трактується як знак, що має своє індивідуальне смислове навантаження залежно від історичних умов, регіону, соціокультурного середовища, матеріальних статків, естетичних уподобань та інших чинників.

В сучасних умовах військового стану саме національний костюм став ознакою гордості та ідентичності, який поєднав традиційні елементи з сучасними стилями, тим самим набув популярності у міжнародному культурному просторі. Підкреслюючи унікальність орнаментів, фасонів, аксесуарів, він згуртував українське суспільство навколо однієї мети. Тому сьогодні гостро виникла потреба відродження національної спадщини, зокрема й через повернення традиційних елементів одягу, який є особливим кодом нашої нації.

Отже, національний костюм є унікальним метазнаком, який виражає історичну, етнічну та культурну складову нашого народу, його традиції, регіональні особливості, соціальний статус та естетичні вподобання. Нині в

сучасних реаліях надважливим є розуміння самоідентифікації та консолідації народу, винятковості нашої культури, її цінностей, яка так необхідна майбутнім поколінням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Титаренко, В. (2024). Український народний костюм як важливе історичне явище. *Українська професійна освіта=Ukrainian Professional Education*, (16), 153–158. <https://doi.org/10.33989/2519-8254.2024.16.314323> (дата звернення: 20.03.2024).
2. Щербій Г. Основи народознавства : навчальний посібник / [укл. І. Терешко, В. Гончарук]. 2-ге вид. Умань : Видавничополіграфічний центр «Візаві» (Видавець «Сочінський»), 2014. 347 с.

РОЗДІЛ 2

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

*Белименко Ліляна Іванівна,
кандидатка мистецтвознавства,
викладачка кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7323-9528>*

МИСТЕЦТВО ЖИВОГО СЛОВА У КОМУНІКАЦІЙНИХ НАВИЧКАХ ФАХІВЦІВ ІНДУСТРІЇ РОЗВАГ

З прадавніх часів люди використовували мистецтво живого слова для передачі важливої інформації, з метою навчання та розваги. У сучасних умовах швидкого розвитку новітніх інформаційних технологій, коли нейромережі та штучний інтелект стрімко увірвались у життя суспільства і досить багато людських навичок почали виконуватись роботами, успіх та кар'єрне зростання спеціалістів будь-якої сфери діяльності, в тому числі фахівців індустрії розваг (режисерів, сценаристів, продюсерів, артистів, менеджерів подій, менеджерів артистів, дизайнерів, художників тощо), все більше залежить від ефективності міжособистісного спілкування.

Важливість розвитку комунікаційних навичок для фахівців сфери індустрії розваг пояснюється тим, що основною функцією даної галузі є створення позитивного настрою людської спільноти, її психологічного комфорту у будь-якій життєвій ситуації. Це, своєю чергою, впливає також на виховання молодого покоління та загальний розвиток особистості.

Вміння виразно та ефективно в усній формі доносити свої ідеї та думки до слухачів вважається однією з ключових характеристик професійного спікера. Ораторська майстерність та здатність взаємодіяти з аудиторією є головними складниками опанування мистецтвом живого слова.

Кожен професіонал своєї справи потребує спеціальних умінь для донесення інформації до зацікавленої аудиторії. А попит, як зазначив у свій час відомий англійський філософ та економіст, засновник сучасної макроекономіки Джон Мейнард Кейнс (*англ. John Maynard Keynes*), народжує пропозицію [3]. Тож, не випадковим є поява у мас-медіа, а саме у пресі, на радіо, телебаченні та на просторах інтернету мотиваційних спікерів, коучів, що пропонують реципієнтам сучасні технології покращення ефективності їхньої діяльності у будь-якій сфері життя. Не оминули цю нішу і викладачі техніки мовлення, риторики, що своєю діяльністю прагнуть задовольнити потребу суспільства у вдосконаленні однієї з важливих навичок людини ХХІ століття – опанування мистецтвом живого слова.

Про слово як засіб впливу на аудиторію писало багато науковців. Так, мистецтвознавиця Мирослава Мельник зазначає: «Якщо говорити про слово як засіб ідейно-емоційного впливу на глядача, як засіб виразності, то треба відмітити й інші жанрові специфічні особливості, такі як публіцистичне, документальне слово, художнє слово (проза, драматургія), конференс, словесна розповідь. Саме таке живе слово створює потрібну атмосферу, передає те, що не можливо виразити іншими засобами виразності [2, 114-115].

У розважальній індустрії живе слово набуло широкого використання. Можемо навести безліч прикладів ефективного використання мовленнєвого мистецтва для комунікації з аудиторією: робота ведучих різноманітних заходів, виступи гумористів, артистів розмовного жанру, акторів, запрошених спікерів, усні презентації продуктів і послуг тощо. В контексті саме розважальної індустрії, де враження та емоції глядачів часто залежать від подачі матеріалу, мистецтво володіння живим словом відчувається особливо гостро. Важливим стає і те, ЩО говорять, і те ЯК це говорять.

Кожен спікер, оратор, доповідач повинен дотримуватись усіх орфоепічних норм тієї мови, якою він спілкується з аудиторією. Для надання своїм словам емоційної виразності та сил варто вміло використовувати інтонацію, ритміку та паузи. Як зазначав український режисер, актор,

драматург, публіцист, перекладач, засновник театру «Березіль» Лесь Курбас: «Слово має бути сказане так, щоб воно мало акцент доцільності» [1].

Виступи, презентації, інтерактивні спілкування відіграють ключову роль у побудові відносин промовця з слухачами та збільшують лояльність клієнтів в індустрії розваг.

Мистецтво живого слова допомагає розвивати навички імпровізації, що є важливим вмінням для фахівців індустрії розваг. Адже в даній сфері ситуації можуть швидко змінюватися, і спеціалісти повинні бути готові швидко реагувати на нові обставини.

Живе спілкування завжди має потужнішу силу при вмілому й доречному використанні міміки й жестів у допомогу слову. Інтерактивність та емоційна співучасть у виступах створюють емоційний зв'язок з цільовою аудиторією. Це дозволяє реципієнтам сприймати інформацію як більш особисту та значущу.

Отже, створюючи емоційний зв'язок з аудиторією, мистецтво живого слова стає потужним інструментом для передачі інформації та зростання кількості прихильників запропонованого розважального продукту. Також слід зазначити, що мистецтво живого слова є важливою складовою комунікаційних навичок не лише у професійній діяльності працівників розважальної сфери, а й у повсякденному спілкуванні, де вміння ефективно використовувати потрібні слова з правильною інтонацією, паузами стають ключовим елементом успішної взаємодії між людьми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Курбас Лесь. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Основи, 2001. 917 с.
2. Мельник М.М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : дис. ...канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ : КНУКІМ, 2009. 183 с.
3. Keynes J.M. The Essential Keynes. London : Penguin Classics, 2015. 592 p.

*Бойко Валерія Андріївна,
асистентка кафедри режисури естради і шоу
Київського національного інфверситету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3439-7590>*

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ І ПРОСТОРОВА ПЕРЦЕПЦІЯ В SITE-SPECIFIC ВИСТАВАХ: ОНОВЛЕНІ МЕТОДИКИ ЗАЛУЧЕННЯ АУДИТОРІЇ

Сучасне мистецтво невпинно розвивається, постійно шукаючи нові форми та методи для залучення аудиторії та забезпечення її активної участі у мистецькому процесі. У сучасному контексті важливість простору та його вплив на сприйняття арт-об'єктів не можна недооцінити.

Site-specific вистави, що використовують унікальні характеристики локацій як невід'ємну частину мистецького вираження, набувають все більшої популярності. Такий підхід не лише поглиблює перцепцію (сприйняття) твору глядачем, але й створює унікальний простір для інтерактивності, змушуючи аудиторію не просто споглядати, а стати частиною мистецького дійства. Актуальність даної теми полягає в постійному пошуку митцями нових шляхів залучення аудиторії та створення інтерактивних вражень, що робить вивчення оновлених методик залучення аудиторії у site-specific виставах особливо важливим для розвитку сучасного мистецтва.

Site-specific вистави в мистецтві – це унікальні події, які органічно влітаються в контекст конкретного місця або простору, роблячи його невід'ємною частиною мистецького досвіду. Відмінність таких вистав від традиційних полягає в тому, що вони розробляються з урахуванням специфіки локації, що може включати його архітектуру, історію, природні особливості або соціальний контекст. Це створює унікальні умови для глибшого діалогу між арт-об'єктом, простором та аудиторією, роблячи кожне відвідування неповторним досвідом.

Основною метою site-specific вистав є створення мистецьких робіт, які би максимально гармонійно вписувалися в обраний простір, водночас трансформуючи його та змінюючи сприйняття відвідувачів. Такі проекти

часто залучають глядачів до активної участі, пропонуючи їм не тільки споглядати мистецтво, а й взаємодіяти з ним, експериментувати та відчувати простір навколо себе новими способами.

Так, вистава «Sleep No More» [2, 6] представлена Punchdrunk Theatre Company демонструє інноваційний іммерсивний театральний досвід, заснований на творі «Макбет» У. Шекспіра, але відбувається у McKittrick Hotel у Нью-Йорку (США): величезному п'ятиповерховому будинку, кожен куточок якого перетворено на частину декорацій, включаючи бари, ліс, кладовище та безліч кімнат, кожна з яких має свій унікальний дизайн і атмосферу. Відвідувачі отримують маски та вказівку не розмовляти протягом усього перебування, що створює враження анонімності та занурення в дійство. Глядачі вільно пересуваються простором, самостійно вибираючи, за якими персонажами слідувати та які сюжетні лінії досліджувати. Актори грають свої ролі навколо, іноді взаємодіючи з глядачами, але переважно ігноруючи їх присутність, що дозволяє глядачам відчувати себе прихованими спостерігачами. Відсутність чіткої сюжетної лінії та можливість самостійно обирати маршрут створює індивідуальний досвід для кожного відвідувача. Вистава «Sleep No More» мав значний вплив на сучасний театр, встановлюючи нові стандарти для іммерсивних театральних вистав. Його успіх спонукав інших творців досліджувати подібні підходи до театральної взаємодії та використання простору, розширюючи межі традиційної театральної практики та залучаючи нову аудиторію, яка шукає більш глибокого та особистого досвіду в театрі.

«Drowned Man: A Hollywood Fable» [3, 4] – один з найамбітніших іммерсивних театральних проєктів, створених британською компанією Punchdrunk, відомою своїми інноваційними підходами до театального мистецтва. Прем'єра вистави відбулася в липні 2013 року у Лондоні. Вистава базується на п'єсі Георга Бюхнера «Войцек», але переносить сюжет у Лос-Анджелеський Голлівуд епохи 1960-х років, де мрії та реальність, слава та занепад, кохання та зрада переплітаються в емоційному та містичному вихорі.

Для «Drowned Man» команда декораторів трансформувала великий чотириповерховий будинок у масштабну театральну арену, поділену на різні зони, що відтворюють голлівудські студії, пустелю, бари, житлові квартири та інші локації. Кожен простір детально оформлений, створюючи унікальну атмосферу, яка занурює глядачів у світ, де вони можуть відчувати себе частиною кінофільму. Відсутність традиційних глядацьких місць та можливість вільно переміщатися створюють враження повної іммерсії та непередбачуваності досвіду. Актори виконують свої ролі поруч із глядачами, іноді залучаючи їх до інтерактивних елементів вистави. У виставі висвітлені темні сторони людської природи та ілюзорність американської мрії, використовуючи Голлівуд як метафору для більших соціальних та психологічних проблем. Через історії своїх персонажів вистава піднімає питання про владу, статус, зраду та пошук справжнього кохання в умовах, де вигадка часто важливіша за реальність.

Оновлений досвід взаємодії з глядачем у site-specific виставах революціонує традиційне розуміння театру та його сприйняття, перетворюючи пасивних спостерігачів на активних учасників арт-подій. Залучення аудиторії на новому рівні базується на декількох ключових принципах: імесивності та персоналізації (можливість обирати сюжет, який є цікавим), адапації простору та відсутності класичних театральних майданчиків, інтерактивності (залучення глядачів до взаємодії з акторами та іншими елементами вистави змінює їхню роль з пасивних спостерігачів на активних учасників), мультисенсорному досвіді (залучення не тільки зорових та слухових, але й тактильних, нюхових та смакових відчуттів, що створює глибоке та емоційне переживання), адаптивності історії (враховуючи вибір та дії глядачів, історія може адаптуватися та розвиватися унікальним чином для кожної вистави).

Site-specific вистави мають особливе значення для сучасного мистецтва, оскільки вони не лише використовують простір як канву або фон для мистецьких робіт, а й активно включають його в концепцію та зміст проекту. Такий підхід дозволяє глибше дослідити взаємозв'язок між мистецтвом,

простором і глядачем, а також розкрити нові виміри в сприйнятті та інтерпретації мистецьких творів. Він також підкреслює важливість місця у формуванні мистецького досвіду, роблячи кожен site-specific виставку унікальною та неповторною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Four Principles about Site-Specific Theatre: a Conversation on Architecture, Bodies, and Presence. URL: <https://www.jhuptheatre.org/theatre-topics/online-content/issue/theatre-topics-volume-28-number-1-march-2018/four-principles> (Дата звернення: 05.04.2024)
2. Sleep No More. A legendary hotel. Shakespeare's fallen hero. A film noir shadow of suspense. URL: <https://mckittrickhotel.com/events/sleep-no-more/> (Дата звернення: 05.04.2024)
3. The drowned man – punchdrunk. URL: <https://youtu.be/4u51Qy6owAo?si=W9ls5EpCEZQq1lhw> (Дата звернення: 05.04.2024)
4. The drowned man: a hollywood fable. URL: <https://www.punchdrunk.com/work/the-drowned-man/> (Дата звернення: 05.04.2024)
5. The Why and How of Site-Specific. URL: <https://howround.com/why-and-how-site-specific> (Дата звернення: 05.04.2024)
6. Watch: The Cast of Sleep No More Share an Inside Look at Their Reopening. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UxeH1fZ_Tac&t=1s&ab_channel=Playbill (Дата звернення: 05.04.2024)

*Вакуленко Олеся Михайлівна,
заслужена артистка України, доцентка,
доцентка кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7906-4626>*

ХУДОЖНЯ КВІНТЕСЕНЦІЯ МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ ЯК КОНЦЕПТ СУЧАСНОЇ КОНЦЕРТНОЇ ЕСТРАДИ

Сучасна концертна естрада покликана зображувати сучасний світ засобами художньої виразності. Інтерпретація подій, викликів, світосприйняття людей, тенденцій розвитку суспільства в певних умовах тощо визначає концертну естраду не тільки як розважальний контент, а мистецький продукт, що покликаний розкрити глибокі змісти сценічного матеріалу, переживання аудиторії, її інтереси, водночас зберігаючи естетичну складову та універсальність сюжетів, які доступні й зрозумілі різним віковим категоріям та відповідають смакам будь-якої аудиторії.

Мистецтво танцю є унікальною формою творчості, яке століттями еволюціонувало, змінювалося, вдосконалювалося та стало невід'ємною частиною концертної естради. «Танець у всіх його сценічних виявах та різновидах посідає чільне місце в естрадному дійстві, супроводжує й доповнює програму вокалістів, номери оригінальних і, навіть, розмовних жанрів. Характер танцювальної пластики диктується сучасними ритмами, формується під впливом суміжних мистецтв: музики, театру, живопису, цирку, пантоміми. Опановуючи їх, балетмейстри вирішують різні творчі завдання, створюючи реальні образи, або узагальнені, що виникають на протиставленні пластичних метафор» [2,124]. Саме концертна естрада охоплює як академічні, так і популярні форми мистецтва, демонструючи оригінальний мистецький продукт, який доступний і зрозумілий широким верствам населення. В концепціях майже всіх сценічних форм, а саме: розважальних, драматичних, універсальних «... є танець, що виражає суть

події, що передбачає використання різноманітних художніх прийомів, наприклад:

- реалістичне відображення сюжетних перипетій;
- умовність, як невід'ємну частину хореографії;
- елементи побутування в його сценічному втіленні;
- систему символів та ін.» [1, 100].

Загалом концертна естрада є унікальним культурно-мистецьким явищем, оскільки синтезує різноманітні форми і жанри сценічного, музичного, хореографічного, аудіовізуального, циркового та інших видів мистецтв. Це свідчить про те, що художньою квінтесенцією є синтез мистецтв, певних естетичних підходів до створення цілісної, емоційно насиченої, видовищної концертної дії. Ця особливість вирізняє концертну естраду у культурно-мистецькому просторі як унікальне явище.

Досліджуючи сучасну концертну естраду, варто зауважити, що саме танець відіграє важливу роль та є квінтесенцією творчого концепту через візуалізацію основної ідейно-тематичної спрямованості будь-якого естрадного концерту. «Хореографічний номер має свою специфіку: це і літературна основа, тобто обов'язкове написання лібрето, постановка номера, музичний супровід та майстерне виконання. Працюючи над сюжетом танцювального номера, балетмейстери виявляють немало режисерської винахідливості – поєднують пластичні рухи з різноманітними трюковими елементами...» [2,125].

При цьому мистецтво танцю постійно адаптується під смаки сучасного споживача, розвивається, модернізується, набуваючи нового звучання. Втім, зберігаючи свої традиції, танець спрямований адекватно виражати мовою тіла не тільки емоційну, а й ідейну складову нестандартними засобами виразності, застосовуючи сучасні технології. Танцювальні композиції доповнюються мультимедійними елементами, відеопроєкціями, світловими інсталяціями, 3D-ефектами та ін. Активно впроваджуються нові концептуальні підходи, які полягають у створенні інтерактивних платформ для кінестетичної комунікації

з глядачем. Така творча взаємодія виправдана, наприклад, популярністю на концертній естраді домініканського танцю Бачата (ісп. bachata). Даний синтез призводить до ускладнення концепту танцювальних форм, результатом яких є утворення нових танцювальних різновидів. На основі концепції творчої комунікації утворюється модель спілкування «рух – діалог», яка створює платформу для практичної реалізації танцювальних форм. «Уявлення про танець як про феномен, який виник на перетині соціокультурних, соціально-психологічних та особистісних координат, дозволяє визначити танець як:

- форму невербального катарсису;
- вид невербального спілкування, але наділений усіма функціями спілкування;
- соціокультурний феномен, в якому знаходять своє вираження соціальні цінності, суспільні установки, відображаються соціальні мотиви;
- вид просторово-часового мистецтва, художні образи якого створюються засобами естетично вагомих, ритмічно систематизованих рухів та поз» [3, 185].

Отже, очевидним є той факт, що всі концертні дійства не відбуваються без танцювальних номерів. У сучасній концертній естраді з'являються нові стилі, в яких можуть синтезуватися традиції різних країн, активно впроваджуються в репрезентацію танцю новітні технології. Саме танець є потужним інструментом комунікації за допомогою мови тіла, який естетично впливає на аудиторію.

Тому, з вищезазначеного можна зробити висновок, що художня квінтесенція мистецтва танцю полягає у створенні концептуальної основи, за допомогою якої звичайні життєві явища демонструються як святкові художньо насичені події та завжди будуть актуальними завдяки своїй універсальній природі адаптуватися до сучасних потреб, смаків та запитів споживачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вакуленко О.М. Сценічний бальний танець ХХІ ст. : монографія. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. 157 с. : іл.
2. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ : КНУКіМ, 2009. 183 с.
3. Поклад І.М. Історико-психологічний аналіз феномена танцю. *Актуальні проблеми психології: Психологія обдарованості: Збірник наукових праць Інституту психології імені Г.С. Костюка НАПН України.* / За ред. С.Д. Максименка та Р.О. Семенової. Житомир : ЖДУ ім. І.Франка, 2012. Т. VI. Вип. 8. С.177-187.

*Желдак Данило Валентинович,
магістрант спеціальності «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»*

Науковий керівник:

*Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
професорка з/н кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>*

МЕТАФОРИЧНИЙ СИМВОЛІЗМ ТА ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІЙ СТРУКТУРІ СУЧАСНИХ КОНЦЕРТНИХ ФОРМ

Щодня у світі відбувається стрімкий розвиток технологій. Ця швидкість технологічного розвитку спонукає режисерів миттєво реагувати на новинки та адаптувати їх в режисурі концертних форм., кардинально оновлюючи концепти їх художньо-образної структури.

Художньо-образна структура залежить від формату концерту та слугує основою, яка визначає композицію, логічний перебіг подій, темп, ідеологічний зміст й завершеність концертної дії. Вона заснована на створенні образів, які сприяють емоційному впливу на глядача, забезпечуючи єдність змісту і форми. Художньо-образна структура в концертній режисурі будується з урахуванням особливостей естрадного жанру, де переважає інтерактивне спілкування між виконавцем і аудиторією. Образ має бути зрозумілим, емоційно насиченим і відповідати контексту усього концерту. Емоційний вплив на глядача дуже важливий, оскільки емоційне сприйняття аудиторією робить цікавою будь-яку концертну форму, пробуджує певні асоціації, думки, сприяє більшому зануренню у проблематику та тематику концерту.

Художньо-образна структура неможлива без синтезу різних видів мистецтва. Постановка концертного формату включає в себе поєднання музики, хореографії, сценографії, відеодизайну і світлових малюнків. Такий

синтез із технічними новаціями надають художньо-образній структурі глибини, створюючи відповідну атмосферу згідно заявленої теми.

Досить вдалим у художньо-образній структурі концерту є застосування метафор, що дозволяє режисеру створити унікальну концертну концепцію, яка виходить за рамки стандартного підходу через підбір вдалого відеоконтенту. Тому як «... засіб невербальної комунікації, який спричинив зміну в художньому баченні створення шоу є віджеїнг. Завдяки технічному прогресу та вмотивованості рухати й розвивати творчу сферу було створено повноцінні шоу, де домінуючим засобом виразності є відеозображення» [2, 60]. Використання метафор як ідейно-емоційного засобу виразності у віджеїнгу створить та підсилить візуалізацію образної структури концерту. У цьому випадку відеодизайн є багат шаровим інструментом, він дуже пластичний та мінливий, що дозволяє йому більш глибоко доповнити або навіть розкрити певні сенси пісні або концерту в цілому. Професійно підібраний візуальний контент, насичений метафоричним символізмом у поєднанні з музичним рядом, створює настрій, атмосферу, підкреслює сенс номерів, відтворюючи візуальні складові концерту на екрані.

Екран може слугувати декорацією заходу. За допомогою застосування екрану глядача можна перенести будь-куди, не використовуючи при цьому великих та громіздких декоративних конструкцій. Комбінація цього підходу дозволяє створити багат шаровість образів, адже екранів може бути декілька, за допомогою яких створюється віртуальна реальність. Вартує уваги концерт Бйорк, який набув широкого резонансу у світовій шоу-індустрії, репрезентований співачкою восени 2023 року. «Окремої згадки заслуговує неймовірна постановка, створена самою Бйорк та аргентинською режисеркою Лукрецією Мартель. Сцена у формі гриба, спроектована К'ярою Стівенсон, також мала до цього велике відношення. А ще костюми, як завжди інноваційні та розкішні, хореографія флейтистів і цифрові візуальні ефекти (не завжди синхронізовані з музикою), що проектуються на задник сцени, а також на прозору вуаль і дві бахромчасті завіси, які відкриваються і закриваються

протягом всієї вистави. Не забуваючи про талановитих артистів, які супроводжували Бйорк у цьому турі, включаючи перкусіоніста Ману Делаго (неймовірний на треку «Blissing Me», коли він починає грати з водою, породжуючи прекрасне аранжування) ... В результаті вийшло абсолютно божевільне та інноваційне шоу, в якому Бйорк швидко занурює нас у свій незвичайний світ, поєднуючи футуризм і природу» [1].

Вдалим прикладом метафоричного символізму у концертних формах є виступ Джамали на Євробаченні у 2019 році з піснею «1944». Виступ супроводжувався трансляцією на екрані дерева, яке символізувало коріння нації, зв'язок з минулим та надію на краще. Було застосовано графіку, яка доповнювала сенс пісні. Костянтин Томільченко, постановник номеру, зауважує: «Ми використовували різні символи, щоб максимально передати глядачеві характер і настрій пісні. Лазерний тунель – це якийсь портал між минулим і сьогоденням. Дерево – символізує нове життя. Є в графіку і інші візерунки, які символізують історію народу. А сама Джамала – вона як душа і голос всіх тих людей, про яких розповідає <..> розробляли паралельно три варіанти графіки, починаючи від натуралізму (камені, трава, пташки) і закінчуючи якимись геометричними фігурами. В результаті, зійшлися на тому, що найкраще підходить до пісні» [3]. Варто зазначити, що з кожним роком конкурс Євробачення транслює конкурсні номери, які підкріплені потужними інноваційними технологіями.

Такий метафоричний символізм у художньо-образній структурі концертних форм доповнює ідейно-тематичне звучання кожного номеру, посилює емоційне сприйняття загальної сценічної інформації.

Отже, сучасні концепції концертних форм базуються на основі метафоричного символізму, який є потужним засобом ідейно-емоційного впливу. Через вдало підібраний відеоконтент сценічна інформація набуває більш яскравого та емоційного звучання. Завдяки своїй динамічності, синхронізації з темпом музики і трансляцією на екранах символічних образів, концертна форма набуває вражаючої видовищності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Концерт Бьорк на Accor Arena в Парижі: ми були там, розповідаємо вам все про це. URL: <https://www.sortiraparis.com/uk/shcho-bachiti-v-parizhi/festivalnyi-muzichniy-kontsert/articles/299873-koncert-b-ork-na-accor-arena-v-parizi-mi-buli-tam-rozpovidaemo-vam-vse-pro-se> (Дата звернення: 25.03.24).
2. Мельник М., Пушкарська А. Концептуальні засади створення сучасного шоу засобами невербальної комунікації. Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 58-61.
3. Постановник номеру Джамали для «Євробачення» розповів, чим дивуватиме зірка у півфіналі. URL: <https://tsn.ua/glamur/postanovnik-nomeru-dzhamali-dlya-yevrobachennya-rozpoviv-chim-divuvatime-zirka-u-pivfinali-647319.html> (Дата звернення: 25.03.24).

Заворотная Юлія Володимирівна,
магістрантка
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Никоненко Руслан Миколайович,
кандидат мистецтвознавства, доцент факультету мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»
<https://orcid.org/0000-0002-8379-7857>

ІНТЕРАКТИВНИЙ ВІДЕОДИЗАЙН У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ: СТВОРЕННЯ ДИНАМІЧНОГО ПРОСТОРУ ТА ЧАСУ

У сучасному мистецтві інтерактивний відеодизайн відіграє ключову роль у створенні динамічного простору та часу, пропонуючи нові виміри для творчого вираження. Ця технологія забезпечує унікальну можливість для митців та глядачів взаємодіяти з арт-об'єктами, змінюючи перцепцію простору та часу в реальному часі.

Розвиток інтерактивного відеодизайну в сучасному мистецтві відкриває нові можливості для артистичного самовираження та аудиторського досвіду. Це дозволяє глядачам не просто спостерігати за мистецтвом, а стати його активними учасниками, що робить цю тему надзвичайно актуальною для дослідження в контексті сучасних мистецьких практик та технологічного прогресу.

Історично, використання технологій у мистецтві має довгу традицію, проте інтерактивний відеодизайн як такий почав набувати популярності лише з розвитком цифрових технологій наприкінці ХХ століття. Попередні дослідження зосереджувались на технічних аспектах відеоарту, але інтерактивність як засіб створення динамічного простору та часу потребує більш глибокого аналізу.

Інтерактивний відеодизайн у сучасному мистецтві охоплює використання таких технологій, як доповнена реальність (AR), віртуальна

реальність (VR), моушн-капчер та інші сенсорні технології, які дозволяють створювати комплексні інтерактивні досвіди.

Продовжуючи дослідження інтерактивного відеодизайну у сучасному мистецтві, розглянемо приклади, які ілюструють потенціал цієї технології у створенні динамічного простору та часу. «The Treachery of Sanctuary» [2], створена художником Крісом Мілком, є інноваційною інсталяцією, яка використовує моушн-капчер технологію для перетворення тіней відвідувачів на величезному екрані на птахів. Ця робота складається з трьох частин, кожна з яких символізує різні аспекти людського досвіду: народження, смерть та переродження. Відвідувачі, спостерігаючи за трансформацією своїх тіней, стають безпосередніми учасниками арт-об'єкта, що зміщує грані між творцем, арт-об'єктом та споживачем мистецтва. Така взаємодія надає нового значення інтерактивному аспекту мистецтва, роблячи кожного відвідувача співавтором твору.

Один з визначних прикладів інтерактивного відеодизайну, який поєднує технологію та мистецтво для створення унікального досвіду, — це інсталяція «Connected Worlds» [1] в Нью-Йоркському музеї науки. Цей проект, реалізований командою дизайнерів та розробників з Design I/O, є масштабною імерсивною виставкою, розміщеною у великому просторі, де підлога та стіни перетворюються на живий, інтерактивний світ. «Connected Worlds» являє собою віртуальний ландшафт, складений із шести уявних екосистем, від тропічних лісів до водних резервуарів, кожна з яких взаємопов'язана та взаємозалежна одна від одної. Відвідувачі впливають на ці екосистеми через свої дії: переміщуючись по простору, вони можуть спрямовувати потоки води або посіяти насіння віртуальних рослин, спостерігаючи, як їхні дії впливають на здоров'я та розвиток різних середовищ.

Ця інсталяція використовує передові технології моушн-трекінгу та проєкції на великих поверхнях, дозволяючи відвідувачам буквально стати частиною віртуального світу. Інтерактивність проєкту не лише забезпечується через фізичну взаємодію, але й через вплив рішень учасників на екосистему,

підкреслюючи значення збереження навколишнього середовища та взаємозалежності живих організмів.

Інтерактивний відеодизайн у сучасному мистецтві є значним кроком у розвитку артистичного вираження, забезпечуючи неповторні можливості для творців та глядачів досліджувати нові форми взаємодії. Використання передових технологій для створення динамічного простору та часу не лише розширює межі традиційного мистецтва, але й відкриває нові горизонти для дослідження взаємозв'язків між людиною, технологією та мистецтвом. Подальші дослідження в цій галузі обіцяють продовжити розкривати потенціал інтерактивного відеодизайну як засобу інноваційного артистичного самовираження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Connected Worlds. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qR1nROpFf9Q> (Дата звернення: 08.04.2024).
2. The Treachery of Sanctuary- Chris Milk - Creators Project 2012 . URL: https://youtu.be/_2kZdl8hs_s?si=r3ZEtoOug2banprF (Дата звернення: 09.04.2024).
3. Бойко В. Функціональна складова відеодизайну в оформленні сценічного видовища. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. С. 40-46. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-1-6>. (Дата звернення: 09.04.2024).
4. Захарчук О. Відео-арт як передвісник мультимедійного відеодизайну. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013, 4. С. 175-180.

*Крикуненко Сергій Віталійович,
аспірант КНУКіМ
Спеціальність «Культурологія»
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-5584-1147>*

*Науковий керівник:
Медведєва Валентина Миколаївна,
кандидатка педагогічних наук, професорка
Київського національного університету культури і мистецтв*

УКРАЇНСЬКИЙ МУЛЬТИЖАНРОВИЙ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «БРУДНИЙ ПЕС» ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ АНДЕГРАУНД- КУЛЬТУРИ

Українська фестивальна культура до 24 лютого 2022 року набувала неабиякої популярності та важливості. До цієї дати спостерігався тренд до актуалізації та розширення тематичного спектру фестивалів, що сприяв широкому охопленню різноманітних культурних аспектів. До таких заходів ми відносимо мультижанровий музичний фестиваль «ATLAS WEEKEND», фестивалі електронної музики «Ostrov Festival» та «Rhythm Büro: Natura», фестивалі рок-музики «BeZVIZ» та «Файне місто», а також тематичний фестиваль сучасної поп-культури «Comic Con Ukraine». Поступове збільшення числа українських та іноземних учасників на фестивалях свідчило про зростання міжнародного інтересу до культурного простору України та сприяло позитивному іміджу України на міжнародній арені.

Початок повномасштабного вторгнення Росії на територію України відіграв критичну роль у можливості подальшого проведення фестивалів на території країни. Наявність збройного конфлікту призвела до загострення безпекових умов, що негативно вплинуло на рівень зацікавленості як організаторів, так і учасників фестивалів. Крім того, економічні наслідки воєнного конфлікту стали фактором, що призвів до скорочення видатків з державного бюджету на культурні події, зокрема, на організацію та проведення фестивалів.

Поява на вітчизняній культурній арені музичного фестивалю «Брудний пес», який відбувся 3 та 4 червня 2023 року на всій території арт-простору «KELLER», викликала справжній бум як серед шанувальників андеграунд-мистецтва так і серед багаточисельних культурних діячів України. Цей захід відзначився своєрідним новаторством, оскільки став першим фестивалем України, який зміг зібрати велику кількість різножанрових артистів та створити високі організаційні умови для виступу артистів на п'яти окремих сценах в період гострополітичного воєнного конфлікту. До складу артистів увійшли наступні виконавці та гурти незалежної музики: «The Unsleping», «KLIM», «Туча», «The Feels», «PVNCH», «The Curply», «ОТОУ», «НКНКТ», «Пацюк», «Нестор» та багато інших. Крім того, на заході були представлені локальні виставки від українських фотографів та митців образотворчого мистецтва, а також перформативні акти із залученням глядачів та гостей заходу від «ІГАРА» Мельника. На прикладі такого перформансу ми можемо спостерігати прояви партисипативної культури, вільної, діяльної та осмисленої участі людей в культурних, мистецьких та соціальних процесах, яка дає змогу бути не лише споживачами або об'єктами впливу, але й зробити свій внесок в ухвалення рішень і створення мистецьких подій [1].

Засновниками та організаторами фестивалю стала команда молодих музичних однодумців, до складу якої увійшов Гарік Пледов, Максим Малахов (більш відомий як МААТ), Женя, відома як JANE, Руслан Пилипенко (відомий як RUSHCK) та Ігор Задорожній.

З огляду на вищевикладене, фестиваль «Брудний пес» став не лише культурно-музичним заходом, але й важливим фактором у підтримці креативного процесу та розвитку культурного простору України. Він відображає сучасні тенденції у формуванні національної ідеї та сучасного культурного обличчя України, а також у власній ідентифікації творчої молоді.

За словами Г. Хрома кожен фестиваль є потужним каталізатором креативного процесу [3, 109]. Авторка зазначає, що фестиваль з моменту його виникнення є постійним джерелом кожної конкретної культури, національної

ідеї та культурного коду загалом. В контексті цього твердження, фестиваль «Брудний пес» можна розглядати як ключовий елемент у культурному житті України, сприяючи становленню та розвитку сучасної незалежної культурної ідентичності країни та підтримці креативного потенціалу молоді у період воєнного часу. За словами організатора фестивалю Гаріка Пледова: «... якщо подивитися на 99% артистів з нашого лайнапу, то можна дійти висновку, що вони або були, або досі є «брудними псами», які роблять класні речі, але досі перебувають на стадії становлення» [2, 315].

Складність та багатогранність процесу створення й реалізації культурно-мистецького заходу такого масштабу в період гострополітичних подій сьогодення, починаючи від програмного наповнення і технічного забезпечення та закінчуючи безпековими факторами, створюють додаткові виклики та обмеження, які потребують уваги організаторів та ретельного планування. Проте успішна реалізація фестивалю «Брудний пес» свідчить про важливість та актуальність проведення подібних заходів у сучасному соціокультурному контексті, адже такі події виконують не лише розважальну функцію, але й стають платформи для співпраці, творчої взаємодії та мистецької підтримки. Такі заходи демонструють здатність суспільства адаптуватися до складних умов і забезпечувати місце для вільного вираження ідей та творчості, не зважаючи на зовнішні обмеження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Мосійчук О. Фестиваль «Брудний пес»: як робити великі події під час війни. URL: <https://slukh.media/texts/interview/brudnyi-pes/> (Дата звернення: 15.04.2024)
2. Сварник Б. В. Партисипативні практики сучасної видовищної культури. *Питання культурології*. Київ, 2022. №40. С. 312–320.
3. Хрома Г. Фольклорні фестивалі України і проблеми сценічного втілення фольклору. *Вісник КНУКіМ*. Київ, 2002. №6. С. 107–113.

*Пастушок Євген В'ячеславович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
професорка кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>*

КОМУНІКАТИВНА ФУНКЦІЯ В ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІЙ СТРУКТУРІ СУЧАСНОГО ТЕМАТИЧНОГО КОНЦЕРТУ

Сценічні форми та жанри є суспільним явищем, зміст яких диктують події, які відбуваються в країні. Вони є своєрідним «каналом», через який відбувається постійний обмін інформацією, емоціями, почуттями, намірами та думками. Найбільш популярним жанром серед сучасних жанрів сценічних мистецтв є тематичний концерт, оскільки він створюється та репрезентується на конкретну тему, яка наразі актуальна в суспільстві.

Особливістю тематичних концертів є підпорядкування законам реалізму, побудова програми на життєвих та документальних фактах, розкриття нагальних проблем, які хвилюють суспільство. Зважаючи на ці особливості, репрезентація кожної теми спонукає митців до розкриття змісту, закладеного в концерті, через документально-художню образність. «Кожен концерт може мати тисячі різноманітних рішень, може використати абсолютно несподіваний матеріал. Потрібно бути політично освіченою, чутливою, цікавою людиною, обізнаною і з професійним, і з самодіяльним мистецтвом, їх виконавськими силами і можливостями, мати однодумців (режисерів і художників) для формування творчого колективу, здатного створити яскравий концерт під кутом зору художнім та ідейним» [3, 116].

Соціальні потреби людей дають розуміння щодо визначення та конкретизації теми концертного дійства. «Перша закономірність – відкрита або й неоголошена тематична єдність концерту. Приклади відкритого

тематизму: святковий концерт до якоїсь дати, або, твори про війну, <...> чи гумористична програма. Не декларований тематизм часто прихований за жанровим добром – соната для скрипки та фортепіано, монументальні симфонії, народні танці, рок-музика, програма естрадної пісні.

Фактично тема концерту в обох випадках складніша за просту назву чи декларацію. Новорічний концерт може повести вас у фантастичний чарівний світ, а може провокувати на легковажну веселість... Але, за всіх варіацій, у хорошому концерті внутрішня тема постійно пульсує, як кров у здоровому організмі, й утворює з розмаїття номерів неформальну єдність, де нічого не можна додати, вилучити або поміняти місцями» [1, 78].

Тематична єдність всього матеріалу концертної програми дає можливість визначення його художньо-образної структури, яка поєднує об'єктивне й суб'єктивне. Така образність, що обумовлена діалектикою об'єктивного й суб'єктивного в структурі тематичного концерту, і визначає реалістичність змісту даного сценічного жанру. «Образність – основна специфіка мистецтва. Образ є реальна правда життєвих явищ, перероблених і узагальнених творчою фантазією режисера-постановника та сценариста. Образність завжди повинна бути поетичною, натхненною, крилатою, навіть, там, де мова йдеться про самі прозаїчні речі. Ідейний зміст твору розкривається в конкретно-чуттєвій, емоційній формі, а образ і є вираження загального в конкретному» [2, 106]. Виражаючи образ в індивідуальній конкретній формі протягом тематичного концерту, поступово відбувається узагальнення документального, життєвого матеріалу, оскільки саме в індивідуальному полягають ті явища, що характеризують колектив, суспільство, епоху, націю. Тобто художня образність розкриває загальні теми через створення індивідуальних образів.

Ще однією особливістю тематичних концертів є його комунікативна функція. Через форми та жанри сценічного мистецтва відбувається постійний обмін інформацією митців з аудиторією. Варто зауважити, що тематичні концерти проводяться не просто для звичайного спілкування. Важливою є та

інформація, яку він передає в художньо-образній формі. Таким чином, тематичний концерт слугує специфічною комунікативною платформою між артистами, публікою, митцями. Така комунікація допомагає зробити відповідні висновки з представленого матеріалу; зрозуміти та узагальнити певні життєві принципи, позиції; сформувані спільні цінності; закріпити й передати елементи національної спадщини тощо. Відповідно комунікативний простір, створений під час тематичного концерту, одночасно є і фактором для творчого спілкування, й результатом співтворчості. Таке специфічне спілкування метамовою формує дві комунікативні платформи:

- перша репрезентує складний комплекс художньо-документальної інформації на сценічних майданчиках;
- другий – призводить до результату сприйняття, переосмислення та узагальнення змісту поданої інформації аудиторією.

Проте, щоб тематичний концерт став комунікативною платформою, необхідно акцентувати увагу на активній взаємодії учасників та глядачів. Якщо в театрі, приміром, глядач спостерігає за виставою, то тематичний концерт виступає інтерактивною платформою, де всі присутні беруть активну участь у творчому діалозі. Звідси можна стверджувати, що домінуючою функцією тематичного концерту є комунікативна функція, яка і зумовлює визначення наступних функціональних чинників.

Безперечно, такі функції як: художньо-естетична, гедоністична, пізнавально-інформативна, соціальна, педагогічна та ін. в сукупності визначають художню доцільність тематичного концерту, його соціальну значимість, акцентують увагу на важливих проблемах, які цікавлять суспільство. Такий функціонал тісно взаємопов'язаний між собою й реалізується залежно від тематичного спрямування кожного окремо створеного тематичного концерту.

Отже, тематичний концерт як суспільне явище сучасного сценічного мистецтва відображає актуальні теми життя народу через художню образність, яка формує спільні цінності нації, зберігає та передає національну спадщину,

а тематична єдність концертної програми сприяє більш глибокому розумінню життєвих явищ. Водночас, домінуючою функцією є комунікативна функція, яка створює платформу для спілкування між митцями та глядачами за допомогою інтерактивних елементів. Така взаємодія стає предметом культурно-інформаційного обміну, що сприяє переосмисленню та узагальненню явищ у житті суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія Життя. Актор . Образ: Із творчої спадщини. Київ : Видавничий дім «КМ Academia», 1999. 268с.
2. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ : КНУКІМ, 2009. 183 с.
3. Обертинська А. П. Основи теорії драми та сценарної майстерності. Київ, 1999. 134 с.

*Руденький Валентин Євгенович,
здобувач вищої освіти
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури*
Науковий керівник:
*Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури*
<https://orcid.org/0000-0002-2269-3149>

ПОСТМОДЕРНЕ МИСТЕЦТВО ДІЇ: ХЕПЕНІНГ

Сучасні сценічні практики, зокрема хепенінг, перформанс, інвайронмент, які відтворюють основні естетичні риси пануючого постмодернізму, набувають нині сталого розвитку, зумовлюючи необхідність свого всебічного вивчення.

Основною даних практик є процесуальність, взаємозв'язок виконавця зі спостерігачем. Сама по собі подія стає головною, кінцевому результату, навпроти, не надається такого великого значення. Публіка вже не просто спостерігає за тим, що відбувається на сцені, вона стає активним учасником події, розвиває її сюжет.

Народженню дії тут і зараз у зазначених сценічних практиках відводиться принципова роль, проте хепенінг, на відміну від інших форм, відрізняється більшою спонтанністю, оскільки саме глядач активно впливає на хід події.

Хепенінг походить від англійського happening, що у перекладі буквально означає випадок або подія. Практика хепенінгу зароджувалася у др. п. ХХ ст. в рамках акціонізму, одного із напрямів авангарду в мистецтві. У ньому можна постежити те, що сам результат відходить на другий план, тоді як провідне місце у ньому займає безпосередньо процес творчості. Назва походить від події «18 хепенінгів у шести частинах», котру влаштував американський художник А. Капроу в «Рубен Гелері» (1959 р.), що нагадувало «тотальний театр», в якому брали участь такі відомі художники, як: Роберт Раушенберг,

Джаспер Джонс, Альфред Леслі та Лестер Джонсон [3]. Під час вистави руйнувалися рамки сцени, а глядачі ставали активними учасниками події. Самі артисти підбурювали публіку до співавторства дії, і за допомогою імпровізації усі разом створювали дійство.

А. Капроу вперше виклав теоретичне обґрунтування хепенінгу, описуючи його в якості «сукупності подій, виконаних або сприйнятих у більше ніж одному часі і просторі... Хепенінг, на відміну від сценічної п'єси, може відбутися в супермаркеті, під час автомобільної подорожі автотрасою на самоті, під купою сміття, на кухні у друга, причому як одного разу, так і регулярно... Це мистецтво, але здається, що воно ближче до реального життя» [3]. Важливий акцент робився на задумі та поставленій ідеї, а не на візуальних способах вираження. А. Капроу визначив «сім правил великого пальця», які творять хепенінг (праця «Assemblages, Environments and Happening»), з ідеєю щодо відходження від сталих прийомів і засобів, бо ставилось завдання створити дещо зовсім нове.

Формуючи свою ідею, А. Капроу звернувся до Джона Кейджа, американського композитора й автора твору «4'33». Новітність виконання цієї п'єси полягала в тому, що виконавець за 4 хвилини 33 секунди свого перебування на сцені фактично так і не виконав твору, адже піаніст всіляко існував на сцені, переглядаючи нотний аркуш, змінюючи положення стільця, на якому сидів, але так і не доторкнувся до клавіш піаніно. Публіка спершу не зрозуміла, що твір так і не буде виконаним, і за деякий час слухачі почали проявляти невдоволення. Тишу було заповнено галасом глядачів та їхніми рухами, що являло собою певний твір із власним звуко-шумовим рядом. Цікаво, що автор сам закладав таку ідею відносно створення музики не інструментом, а докільціям і всім, що його оточує.

Художній підхід Д. Кейджа полягав «у виділенні та обмеженні фрагментів реальності за допомогою художніх рамок» [1]. Композицію було створено глядачами власноруч, вони перетворювались зі спостерігачів на своєрідних виконавців твору, керуючи процесом його введення. Таким чином,

втілення набувало рис неповторності, адже базувалось на принципі імпровізації.

Своєю чергою, відомий французький поет і художник Жан-Жак Лебель у ледь не першому європейському хепенінгу «L'enterrement de la Chose» (1960 р.) затвердив форму спонтанного театралізованого дійства, неодмінно зухвалого й соціально-провокаційного, що відбувалося за рахунок завчасно визначених сюжетів у музичному супроводі. Естетичні характеристики видовищ Ж.-Ж. Лебеля слід визначити в якості доволі неоднозначних – це шокуючі звичайного глядача сцени з використанням надмірної еротики, наготи, шматків тваринної плоті, крім того, притаманні гостросоціальним і політичним питанням елементи буття (навіть зі змінами в них акцентів).

Отже, до головних компонентів створення хепенінгу можна віднести:

- відмову від схеми «сцена – аудиторія», внаслідок чого авторство та індивідуальність у сценічній дії, її контрольованість стають менш значущими;
- залучення до виконання глядачів;
- імпровізацію як провідний спосіб творення дії;
- визначення часу виконання самими виконавцем безпосередньо в ході дії.

Ключове значення в практиці хепенінгу набуває отриманий досвід.

Головна ідея хепенінгу вбачається в тому, щоб у процесі імпровізації стимулювалися приховані емоції, певні спонтанні дії у виході підсвідомих імпульсів – у результаті глядач отримує досвід актуального розуміння принципів мистецького творення, наявних у сьогоденні культурно-мистецьких тенденцій як «відсторонення від імперичної логіки, лінійного руху», «пропонування іншого погляду на нову реальність <...> як багаторівневу форму буття» [2].

Таким чином, хепенінг як постмодерне мистецтво дії постає доволі неординарною сценічною практикою, основною метою якої можна визначити творення нового типу комунікації, що являє собою сучасний спосіб передачі зв'язків між митцем і суспільством.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Переверзева М. Хепенінги Джона Кейджа. Harmony: міжнародний музичний культурологічний журнал. [URL: http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=114](http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=114) (дата звернення: 05.04.24).
2. Шумакова С. М. Сценічне мистецтво: постмодернізм як методологія, програмний плюралізм форм і стилів. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: тези IV Міжнар. наук. конф. (16–17 листоп. 2022 р.)*. Київ : ПСМ НАМ України, 2022. С. 167–168.
3. Карроу А. Some Recent Happenings. New York : A Great Bear Pamphlet, 1966. 18 p.

*Сараніна Дар'я Олександрівна,
магістрантка спеціальності «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
професорка з/н кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>*

СПЕЦИФІКА СТВОРЕННЯ КОНЦЕРТНОГО АЛЬБОМУ АРТИСТА ЕСТРАДИ

Для популяризації творчості артиста естради велике значення має створення концертного альбому, в якому закладено весь музичний матеріал, який артист репрезентував протягом певного часу. Такі альбоми можуть записуватися або при проведенні сольного концерту, або в студії. Проте студійні альбоми не можуть відтворити потрібну атмосферу, викликати емоції та віддачу глядацької аудиторії.

Сьогодні артисти відіграють надважливу роль у сучасному сценічному мистецтві. Вони є носіями культури, пропагують певні ідеї, викликають різноманітні емоції та переживання завдяки своїй творчості. Їх твори допомагають нам зрозуміти складнощі сьогоденних реалій та разом з тим красу світу, яка нас оточує. Артисти можуть висловлювати свою позицію з питань соціальної справедливості, політики, культури, екології та багатьох інших аспектів сучасного життя через свою творчість. Вони також відіграють важливу роль у підтримці та розвитку культурної різноманітності, сприяючи збереженню та розширенню національних мистецьких традицій. Окрім того, артисти можуть стати голосом меншин, висвітлюючи їхні переживання та боротьбу за права й справедливість.

Кожен самостійний реліз або сольний альбом артиста є унікальним і відображає його індивідуальність, його творчий розвиток і громадянську позицію.

Репрезентація концертного альбому – це спосіб представлення та відтворення музичних творів перед аудиторією, медіа та широкою громадськістю. Це комплексний процес, який може включати в себе різноманітні елементи, такі як: музичні виступи, медіа-кампанії, соціальні мережі, прес-релізи, фізичні копії тощо. Всі ці елементи допомагають артисту встановити контакт зі своєю аудиторією, розповісти про свою музику та привернути увагу слухачів до свого концертного альбому. А сучасний глядач вимагає від естрадного артиста унікальності. «Естрада – це специфічний одяг, танець, особлива партитура світла, яка працює не тільки на драматургію пісні, а й органічно створює естрадне дійство: це зачіски, макіяж, вміння рухатися на сцені; це робота зі стилістами, хореографами, дизайнерами...» [2, 78].

Художня репрезентація сольного альбому артиста естради – це комплексний процес створення образу та ідентичності альбому, який передає естетичний, музичний та концептуальний зміст естрадних творів через візуальні та текстові елементи. Це своєрідна «обкладинка» для естрадного твору, яка допомагає передати його специфіку та створити відповідну атмосферу, зацікавлюючи слухача не лише мелодією, а й зримими образами, символами та історіями, які закладені в ідейному спрямуванні концерту загалом і майбутнього альбома. «Насамперед зауважимо, що артист естради має справу з продуктом всього соціуму – аудиторією без поділу на класи, касти тощо. Тут закономірно відмінюються всі соціальні дистанції і природно домінують основні демократичні принципи рівності в суспільстві. Така мистецька засада дозволяє ототожнювати та оперативно відтворювати соціально важливі події у розмаїтті естрадних родів та жанрів, оскільки естрада надзвичайно тісно пов'язана з суспільним життям і є виразником ціннісних критеріїв соціальних веств населення» [3, 53].

Для того, щоб репрезентувати концертний альбом, необхідно вибрати концепцію альбому – це може бути тематика, ідея, почуття, які артист хоче передати через сценічний твір. На основі цієї концепції створюють обкладинку альбому, яка може включати в себе фотографії, малюнки, графічний дизайн,

логотип та інші візуальні елементи. Важливо, щоб обкладинка відображала загальний настрій та стиль творів, які представлені в альбомі, й привертала увагу слухачів.

Крім обкладинки, художня репрезентація також включає текстові матеріали, такі як: інформація про виконавця, треклист, тексти пісень, а також додаткові матеріали, такі як: листівки, постери чи буклети. Всі ці складові є важливими у підготовці та проведенні сольного концерту, на основі якого в подальшому буде створений концертний альбом. «Сольний концерт як естрадна форма відрізняється, насамперед, загальнодоступністю, що не потребує особливої попередньої підготовки для його розуміння. Йому властива жанрова розкутість: утворюються нові синтетичні поєднання. Спів і драматичне мистецтво, з'єднавшись разом, утворюють театралізований спів. Театралізований спів приєднує до себе мистецтво танцю, і сучасний естрадний спів набуває ще більшої складності за структурою. Завдяки «легкому» сприйняттю дана форма концертного мистецтва містить велику частину розважальності та цікавості. Професійне поєднання всіх компонентів створює незбутній, яскравий і вражаючий загальносценічний образ усього концертного дійства, котрий, як естетична категорія, є особливою специфічною формою відображення дійсності засобами мистецтва» [1, 154-155].

Отже всі специфічні етапи роботи над створенням та репрезентацією концертного альбому артиста естради спільно створюють естетичну ідентичність того матеріалу, який допомагає відтворити багатоаспектну сутність сценічних творів та поглибити їх сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Мельник М. Сольний концерт – популярна форма сучасної естради. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2017. № 2. С. 153-159. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2017_2_23 (дата звернення: 5.04.24).
2. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія. Київ : КНУКІМ, 2001. 558 с.
3. Самая Т.В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ : НАККІМ, 2017. 199 с.

АМЕРИКАНІЗАЦІЯ СУЧАСНОГО ГЛОБАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Американські фільми, серіали, музика та інші розважальні контенти здебільшого мають світову популярність, що призводить до глобального поширення американського способу життя та цінностей через масові медіа.

Компанії зі США, такі як Google, Facebook, Netflix та Apple, здійснюють величезний вплив на глобальний культурний простір через інтернет, соціальні мережі та онлайн-платформи. Споживчі тенденції, мода та стиль життя, що виходять зі Сполучених Штатів, впливають на глобальний ринок і можуть визначати стандарти краси та моди для людей у різних країнах. Прояви американської культури, такі як спорт, гастрономія та фестивалі, стають частиною культурних практик у багатьох інших країнах, що призводить до глобалізації американських традицій.

Економічний успіх Сполучених Штатів і їхній вплив на світову економіку роблять американську культуру бажаною для імітації та взяття за зразок для інших країн. Американська система влади, цінності свободи та прав людини можуть впливати на формування політичних та суспільних норм в різних частинах світу.

Загалом, вплив американізації на глобальний культурний простір викликає різноманітні відчуття та реакції, варіюючи від позитивних оцінок культурного обміну до опозиції та невдоволення внаслідок втрати місцевих традицій та ідентичності.

У сучасну епоху глобалізації цьому явищу значною мірою сприяють засоби масової інформації, які поширюють західну культуру та пропагують її цінності та спосіб життя. За домінуючого впливу у масмедіа міжнародних культурних тенденцій, що виникають у розвинених країнах, особливо в США та Західній Європі, в багатьох регіонах світу відбувається процес розмивання

місцевих культур. Це супроводжується втратою національної або місцевої ідентичності на користь асиміляції в глобальне суспільство [2, 210].

Протягом XX-XXI століть американська культура почала здобувати популярність на міжнародній арені завдяки своїм масовим культурним продуктам. Сьогодні цей вплив зростає, перетворюючи її на ще більш глобальну силу. Поширення американських фільмів, музики, телешоу та інших культурних продуктів по всьому світу відображається в духовному житті різних національних груп, які все більше приймають ці культурні елементи у своєму повсякденному житті. Ця глобалізація культури відбувається через домінування американських інформаційних агентств на світовому ринку, які мають значний вплив на зміст і форму культурної продукції. Це дозволяє США використовувати свої культурні продукти як інструмент ідеологічного впливу, сприяючи поширенню своїх цінностей, норм і стандартів. Таким чином, американська культура перетворюється з національної на наднаціональну, стаючи важливим аспектом сучасного світового культурного ландшафту.

Споглядаючи на сучасний шоу-бізнес, не можна не визнати, що Сполучені Штати Америки виступають як справжній транслятор глобальних культурних тенденцій. Завдяки своєму потужному впливу на культуру, американська сцена стала епіцентром розвитку розважальної індустрії, а їхні артисти та проекти визнані найпопулярнішими на планеті.

Один із найяскравіших прикладів цього впливу - музична сцена. Зірки, такі як Beyoncé, Taylor Swift, або Justin Bieber не лише домінують у світових хіт-парадах, але також визначають тенденції у музичній індустрії. Їхні концерти та музичні виступи є важливими подіями, які привертають увагу мільйонів шанувальників по всьому світу.

У світі кіно США також займають особливе місце. Голлівудські стрічки не лише завойовують найбільші касові збори, але і визнані за свою високу якість та професіоналізм. Фільми, такі як «Аватар», «Зоряні війни», або «Месники», стали справжніми культовими шедеврами, які впливають на кінематографічну індустрію по всьому світу.

Телевізійна сфера також не обходиться без американського впливу. Серіали, такі як «Game of Thrones», «Friends», або «The Big Bang Theory», завоювали прихильність мільйонів глядачів і вплинули на сучасну поп-культуру, встановивши нові стандарти якості розважального контенту.

Америка, як лідер на глобальній культурній арені, виступає не лише як інноватор у сфері культурних технологій, але й як центральна фігура у культурному імперіалізмі. Її вплив простягається на всі країни світу завдяки передовим розважальним проектам, таким як «MSG Sphere» у Лас-Вегасі, що став наймасштабнішим імерсивним середовищем у світі. Спроектований з використанням передових LED-технологій з найбільшою роздільною здатністю в світі (16К) та високоякісного звуку, цей комплекс став одним з символів культурної гегемонії США.

Порівняно з Римською імперією, яка використовувала масштабні гладіаторські бої як засіб контролю та впливу на маси, сучасні американські шоу, такі як SuperBowl, стали новим визначенням масштабності та вражаючості. Ці заходи збирають мільйони глядачів по всьому світу та встановлюють нові стандарти в розважальній індустрії.

Інші країни намагаються наслідувати успіх американських шоу та культурних інновацій. Попри це, Америка залишається неперевершеним лідером у цій сфері, продовжуючи встановлювати та диктувати тенденції у світовому культурному просторі.

Усі ці приклади підтверджують, що американський шоу-бізнес - це не просто важливий гравець на світовій сцені, але й справжня культурна сила, яка визначає та транслює глобальні тенденції у сучасному розважальному світі.

Зазначений фактор є підґрунтям для американського культурного імперіалізму. З одного боку, це впливає з політичної традиції США з її демократичними ідеалами, а з іншого - з інформаційної монополії цієї країни в міжнародному інформаційному просторі. Разом з тим, США відстоюють свій інформаційний простір від будь-якого зовнішнього втручання [1, 9 - 13].

Безумовно, американські світові бренди виявилися майстерними в

розробці ідеальної формули для високого ступеня збігу візуальних, слухових та вербальних аспектів реклами, яка забезпечує прийняття продукту в будь-якому куточку світу. Популярність повідомлень відомих американських брендів також обумовлена їх актуальністю та послідовністю у подачі, а також локальною адаптацією продукту без втрати основних меседжів [5, 1]. Не менш важливим чинником привабливості американського споживання в епоху візуальної культури є логотипи, які не лише несвідомо проникають у свідомість споживача, створюючи певний асоціативний ланцюг з цінностей та образів брендів, але й сприяють сприйняттю брендів як культурних символів. Ці символи торгових марок, своєю чергою, живлять організм суспільства споживання, на якому тримається масова культура. Форми міфічних маскувань, які приховані в логотипах всесвітньо відомих брендів, таких як надкушене яблуко Apple, ґрунтуються на містичних образах, що в маркетингу з ХХ століття і до цього часу вважаються найбільш психологічно впливовими [3, 59-60].

Отже, вміння взаємодіяти з цим американським впливом є ключем до успіху, оскільки неприйняття його може призвести до культурної відчуженості та втрати актуальності. Замість того, щоб винуватити культурний імперіалізм, важливо розглядати сили індивідуалізації, які направляють цей розвиток, та ретельніше аналізувати, як ці сили залучають наше суспільство [4, 263-264].

Американізація призводить до розмиття місцевих та регіональних культур та розповсюдження американських продуктів (в т.ч. і продуктів мистецтва) та способу життя по всьому світу.

Таким чином, американізація сучасного глобального культурного простору – це процес, що визначається великим впливом американської культури на країни та регіони світу. Цей вплив проявляється у різноманітних сферах, таких як музика, кіно, мода, технології, їжа та інші аспекти повсякденного життя. Американізація культурного простору – це складний та багатогранний процес, який має як позитивні, так і негативні аспекти. Важливо зберігати баланс між глобальною інтеграцією та збереженням різноманітності

культур для створення унікального та взаємо поважного глобального культурного середовища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Данилішина К. О. Американський чинник в процесі інформаційної глобалізації : дис. ... канд. політ. наук : 23.00.04 / Одеська національна юридична академія; Одеса, 2004. 194 с.
2. Шмельова Т. В. Вплив глобалізації на культуру та освіту. Науковий вісник Ужгородського національного університету : серія : Педагогіка. Соціальна робота. Ужгород : Говерла, 2019. Вип. 1 (44). С. 209–213.
3. Danesi M. Logo-Power : The Role of Branding and Advertising in Pop Culture. 2009. Pp. 59-60. URL : https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230617834_3 (дата звернення: 05.04.24).
4. Fluck W. The Americanization of Modern Culture : A Cultural History of the Popular Media. 2000. URL : https://www.jfki.fu-berlin.de/en/v/publications_fluck/2000/Romance_with_America/Fluck__Winfried_-_The_Americanization_of_Modern_Culture.pdf (дата звернення: 30.03.24).
5. Özsomer A., Altaras S. Global Brand Purchase Likelihood: A Critical Synthesis and an Integrated Conceptual Framework. Journal of International Marketing. Vol. 16, No. 4, Branding in the Global Marketplace. 2008. P.1. URL : <https://www.jstor.org/stable/27755578> (дата звернення: 26.03.24).
6. Yerlikaya R. Americanization in Global Culture. The Global Spread of English. Academia. URL: https://www.academia.edu/12490949/Americanization_in_Global_Culture_The_Global_Spread_of_English (дата звернення: 20.03.24).

*Спариняк Анастасія Олегівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»*

*Науковий керівник:
Доколова Альона Сергіївна,
докторка філософії, ст. викладач
кафедри сценічного мистецтва
ПВНЗ «Київський університет культури»
<https://orcid.org/0000-0003-3795-6789>*

МУЗИЧНЕ ТА СЛОВЕСНЕ ОФОРМЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ЗИМОВИХ СВЯТКОВИХ ПІСЕНЬ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО МОДЕРНІЗАЦІЇ

Музичне та словесне оформлення українських зимових святкових пісень є ключовим елементом в збереженні національної культурної ідентичності та традицій. Відомі своєю багатою символікою та глибокими коріннями в народній культурі, зимові святкові пісні, такі як колядки та щедрівки, зазнали значних змін під впливом модернізаційних процесів.

Дослідження музичного та словесного оформлення зимових святкових пісень дозволяє глибше зрозуміти механізми культурної адаптації та еволюції, які відбувалися в українській культурі впродовж віків. Вивчення цих аспектів є актуальним для збереження та відродження національних культурних цінностей.

Історично, українські зимові святкові пісні були предметом дослідження етномузикологів та культурологів, які аналізували їх в контексті фольклорних традицій та релігійних обрядів. Проте, аспекти їхньої модернізації часто залишаються недослідженими, особливо в контексті сучасних музичних аранжувань та лінгвістичних змін.

Музичне оформлення українських зимових пісень традиційно включало прості мелодії, які легко передавалися з покоління в покоління. Сучасні аранжування цих пісень часто використовують симфонічні оркестри або елементи поп-музики, що робить їх доступнішими для молодшої аудиторії.

Так, гурт «Бурдон» [1] представляє унікальний підхід до виконання традиційних українських колядок, інтегруючи у своє звучання джазові та рок-елементи. Ця сучасна інтерпретація не лише зберігає основну мелодійну лінію та ліричний зміст колядок, але й збагачує їх новими музичними вимірами. Використання електричних гітар, басу та ударних інструментів додає енергетики та сучасного ритму, тим самим звертаючи увагу молодшої аудиторії і роблячи старовинні колядки більш привабливими для сучасних слухачів.

Гурт «ДахаБраха», відомий своїми експериментами з українським фольклором, у своєму виконанні «Щедрик» [3] пропонує інноваційний підхід до традиційних щедрівок. Гурт використовує елементи світової музики, зокрема африканські барабани, індійські ритми, а також етнічні струнні інструменти, що дозволяє створити універсальний музичний міст, що з'єднує українські народні традиції з глобальними музичними практиками. Така глобальна інтерпретація збільшує резонанс української культури на міжнародній арені, підкреслюючи її багатство та унікальність.

У своєму альбомі «Настрій: колядувати» [2] українська співачка Roxolana вносить сучасне звучання у виконання традиційних колядок. Альбом включає як класичні колядки, так і авторські пісні, які відображають дух зимових свят. Особливістю є використання сучасних музичних аранжувань та вокальних технік, які надають пісням новизни. Roxolana ефективно злиття традиційної української колядки з елементами поп-музики, створюючи тим самим легкий та радісний настрій, доступний широкому колу слухачів.

Сучасні виконавці інтегрують в традиційні композиції елементи різних музичних жанрів, таких як джаз, рок, електронна музика. Це не лише оновлює звучання пісень, а й забезпечує їхню популярність серед молодшої аудиторії.

Словесне оформлення також трансформувалося, відбиваючи зміни в суспільній свідомості та мові. У сучасному світі, де культурні традиції можуть зазнати впливу глобалізації та забуття, осучаснення пісень допомагає зберегти їх актуальність. Вносячи сучасні елементи в традиційні пісні, музиканти

допомагають новим поколінням відчувати зв'язок із своїм культурним корінням. Такі зміни дозволяють включити в них сучасні ідеї, соціальні та політичні теми, що робить пісні не просто розвагою, але й засобом комунікації актуальних проблем і висловлення національної ідентичності.

Через включення елементів інших музичних стилів та культур, осучаснені пісні сприяють більшій культурній відкритості та інтеграції. Це допомагає українському суспільству краще розуміти і приймати різноманітність світової культурної спільноти.

Осучаснення традиційних пісень під час повномасштабного вторгнення в Україні відіграє критичну роль у підтримці національного морального духу, зміцненні культурної ідентичності та наданні психологічної підтримки населенню. В умовах збройного конфлікту, коли існує загроза національній суверенності та культурній цілісності, важливо підтримувати та активно розвивати національну культуру. Під час конфліктів музика може служити важливим засобом психологічної розрядки та заспокоєння, допомагаючи людям впоратися зі стресом і анксіозністю, оновлення пісенного репертуару, що відображає сучасні реалії, допомагає людям відчувати більшу релевантність та зв'язок зі своїми емоціями.

Модернізація українських зимових святкових пісень відіграє важливу роль у збереженні та адаптації національної культурної спадщини. Інтеграція сучасних музичних та словесних елементів дозволяє цим пісням залишатися релевантними і привабливими для сучасних слухачів, одночасно зберігаючи глибокі культурні корені. Важливо продовжувати дослідження та документування цих змін, щоб забезпечити передачу культурних цінностей майбутнім поколінням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гурт «Бурдон». Офіційний сайт. URL: <https://burdon.lviv.ua/> (Дата звернення: 7.04.2024).
2. Настрій: колядувати (2023) Роксонала. URL: <https://megogo.net/ua/view/23297076-nastriy-kolyaduvati.html> (Дата звернення: 7.04.2024).
3. DakhaBrakha - Щедрий вечор. URL: <https://youtu.be/7H4Zub4GXeQ?si=yNkCUZBvFgcINEMO> (Дата звернення: 7.04.2024).

*Сподаренко Віктор Михайлович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інструментально-
виконавської майстерності
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету ім. Б. Грінченка*
*Нечесний Назарій Іванович
студент II курсу
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету ім. Б. Грінченка*

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ВЛАСОВА

На сучасному етапі розвитку акордеонно-баянної творчості актуальним завданням є дослідження сучасних оригінальних творів та виявлення їхніх стильових ознак. Сучасна акордеонно-баянна музика представлена в творчості багатьох композиторів, як українських – М. Різоль, К. Мясков, В. Зубицький, А. Гайденко, так і зарубіжних композиторів – Ф. Марокко, Г. Хермосу, Д. Гарт. Однак, зверненням до акордеонно-баянної творчості позначена творчість не тільки композиторів-акордеоністів, а й таких, як О. Щетинський, Л. Самодаєва, К. Цепколенко. В контексті теми нашого дослідження особливо зацікавлюють наукові розвідки присвячені аналізу творчості Віктора Власова. Проаналізувавши значну кількість літератури, пропонуємо виокремити декілька векторів дослідження означеної проблематики. Зокрема, праці в яких досліджується фольклоризм та неофольклоризм у творчості В. Власова: А.Я. Сташевський [5, 6], В.М. Сподаренко [4], Н.М. Остапчук [7], М.В. Черепанин, М.В. Булда [8].

Розгляд творчості В. Власова представлений в статті А. Сташевського «Баянні твори Віктора Власова раннього періоду творчості: мовні й стильові особливості» [5]. В даному дослідженні автор звертається до аналізу декількох музичних творів, на основі яких виявляє характерні риси стилістики композитора в ранній період його творчості. До таких рис належать:

використання фольклорних джерел, на тему яких В. Власов пише варіації українських народних пісень, що супроводжується трансформацією жанрових ознак першоджерела, фактурним варіюванням музичної теми, перегармонізацією.

Естрадно-джазовий напрям музики В. Власова, виходить на якісно новий рівень виконавської практики. Композитор перший у вітчизняній баянній літературі створив цикли дитячих п'єс з використанням джазової стилістики. Згодом, у період з 1980 по 1992 роки композитор звертається до написання низки творів в естрадно-джазовому напрямі, серед яких виділяються «Старий мерседес», «Бассо-остинато», «Босса-нова», «Степ», «Очерет», «Звуки джазу», «Кроки», «Коли йдуть друзі», «Усмішка Брамса» та інші. Поява цих композицій стала значною подією в історії вітчизняної акордеонно-баянної літератури. Характерно, що вивчення джазової стилістики Віктором Власовим здійснюється не тільки в практичному, але й в теоретичному аспектах. Зокрема, праця В. Власова «Школа джазу на баяні та акордеоні» [1] присвячена огляду та характеристиці різних джазових стилів.

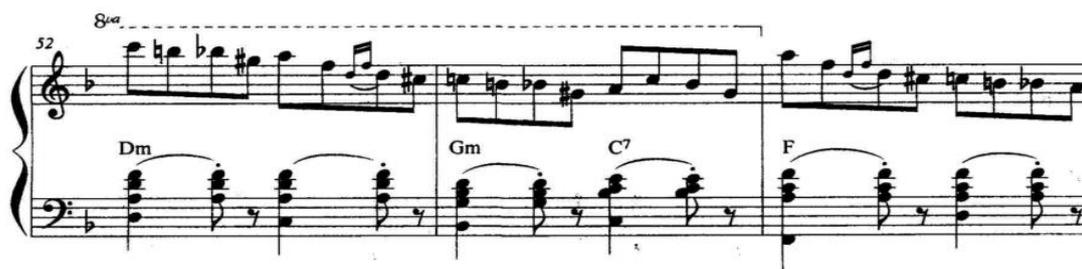
Естрадно-джазовий напрям музики Віктора Власова характеризується використанням різних стилів джазової музики, зокрема, бі-боп («Бассо-остинато»), кул («Ностальгія»), бугі-вугі («Бугі-вугі»), босса-нова («Босса-нова»), свінг («Звуки джазу»), дикселенд («Старий мерседес»).

Прикладом реалізації джазової бі-боп стилістики є композиція В. Власова «Бассо-остинато». Характерною рисою даного стилю є «унісонне проведення теми на початку і в кінці п'єси» [1, 66]. У творі, як і в усіх класичних творах з бассо остінато, головною ідеєю є постійна повторюваність басу, що відповідає закономірностям варіаційної форми бассо-остинато. Розпочинається твір вступом, де перші 4 такти представляють тему остинатного басу в лівій руці, що звучить впродовж усього твору.



Перша тема починається затактом, звуки якого спрямовані до головної долі нового такту. У першому розділі чітко відчутна мелодія, а також акордові підголоски, що відповідають їй. Ці акорди, викладені в пунктирному ритмі та збагачують фактуру твору.

Другий розділ починається чотиритактною імпровізацією, яка своїм звучанням імітує духовий інструмент: не випадково композитор проведення цієї теми доручає іншому регістру – фаготу . Після цього, імпровізація продовжується на фоні звучання остинатного басу.



Оригінальними в художньо-образному контексті є виконавські прийоми нетемперованого глісандо, що реалізується, наприклад, в тактах №84 – 87; 92 – 95 і наближені до імітації духових інструментів.

Останній розділ побудований на основній темі твору. Композитор постійно використовує пунктирні ритми, які є подібними між собою. Фактура цього розділу то ускладнюється, то спрощується. У цьому розділі настає момент, коли тема остинатного басу в лівій руці зникає, а замість неї з'являються ударні звучання. Права рука при цьому продовжує імпровізаційний виклад матеріалу.



В цій частині ми знову бачимо віртуозність матеріалу, що особливо проявляється у швидких ходах шістнадцятими тривалостями з альтерацією окремих ступенів звукоряду у тональності домінанти.



Наступний епізод твору є своєрідною імітацією звучання контрабаса, що спільно з ударним інструментом проводить музичну тему. Однак, В.Власов реалізує даний принцип в сольному баянно-акордеонному виконавстві, де виконавець проводячи тему в басу вдається до ударно-шумових ефектів ударяючи по корпусу інструмента правою рукою. Як і раніше, темі притаманний синкопований ритм.



Закінчення твору є репрізою першої частини, звучання якої завершується ударно-шумовим ефектом.

Одним з творів, що репрезентує сучасний період творчості В.Власова є композиція Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд». Композиція складається з трьох частин, кожна з яких виражає окрему сферу художніх образів, а відповідно реалізує певну стильову модель в

музичному творі. Наприклад, I частина «Рай» характеризується безконфліктністю драматургії, що наближає її до стилістики неоімпресіонізму та проявляється в звукозображальності музичного тематизму, вираженні швидкоплинних музичних вражень від ідилії картин природи Раю, зображеного в лівій частині триптиха Ієроніма Босха.

Друга частина твору В.Власова характеризується використанням дисонуючих співзвуч, стрімким розвитком художнього образу, що зображає картину Страшного суду. Виходячи із системи художніх образів, елементів музично-риторичних фігур можемо ідентифікувати певні риси необарочної стилістики. Третя частина концертного триптиха «Пекло», характеризується використанням сонористичних співзвуч, дисонуючих акордових комплексів та кластерів, що виконуються прийомом глісандо на правій клавіатурі інструмента.



В стильовому відношенні третя частина твору В. Власова продовжує необарочну естетику розкриття художнього образу, що співзвучно назві правої частини триптиха І. Босха «Пекло».

Таким чином, у нашому дослідженні було проаналізовано твори, що репрезентують різні стильові напрями баянно-акордеонної творчості В. Власова, а саме: неофольклорної, естрадно-джазової та необарочної тенденції. В даних тезах більш предметно ми звернули увагу на естрадно-джазовий та необарочний напрям музики Віктора Власова. Однак, творчість композитора характеризується різними стильовими напрями, що і стане предметом наших наступних наукових розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Власов В. Школа джазу на баяні та акордеоні. Одеса : Астропринт, 2008. 160 с.
2. Душний А., Чумак Ю. Ансамблево-оркестрова творчість Віктора Власова як складова музичної культури України другої половини ХХ - початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2017. Вип.17. С. 132–139.
3. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазова творчість Віктора Власова: жанрово-стильові новації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020. Вип. 56. С. 29–43.
4. Сподаренко В. М., Каблова Т.Б., Устименко-Косорич О.А. Риси неофольклоризму в баянно-акордеонній творчості Віктора Власова (на прикладах аналізу музичних творів). *Арт-платформа*. Київ, 2022. Вип.1(5). С. 31–49.
5. Сташевський А.Я. Баянні твори Віктора Власова раннього періоду творчості: мовні й стильові особливості. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2011. Вип.2. С. 3–7.
6. Сташевський А.Я. Фольклоризм та неофольклоризм баянної творчості Віктора Власова 1960-1970-х років. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. №1. С. 11–15.
7. Остапчук Н.М. Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : НАКККІМ, 2019. Вип. 36. С. 231–234.
8. Черепанин М., Булда М. Вектори композиторського стилю та виконавської школи Віктора Власова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2021. Вип. 38. С.176–183.

*Яловенко Аліна Андріївна,
здобувачка вищої освіти
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури*

*Науковий керівник:
Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0000-0002-2269-3149>*

РОЛЬ СВІТЛА В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ

У сучасному сценічному мистецтві світло у розширеному його розумінні залишає за собою продукуючу роль створення атмосфери, відтворення настрою та емоційних вражень, разом з тим, втілення ідей і концептів вистав / мистецьких подій. Світло в руках творця постає ефективним комунікатором з його глядачем; воно спроможне створювати найфеєричніші враження. Сцена сьогодні оперує широким спектром технік та інструментів створення дійсно неповторної атмосфери, яка переносить глядача у світ уяви та загострених почуттів.

Світло в сценічному просторі є одним з ключових засобів художньої виразності та побудови взаємодії з публікою. Воно може пропагувати мистецькі сенси, підкреслювати в них акценти, принципово змінювати сам комунікаційний простір і створювати візуальну картинку у мистецькому контенті. Робота зі світлом сценографів та освітлювачів (з різними світловими джерелами, фільтрами і технікою) сьогодні зазвичай досягає потужних, посправжньому незабутніх і вражаючих ефектів. До сучасного інструментарію сценічних практик залучено розмаїття типів світлових джерел, включаючи світлодіодні прилади, лазери, рухомі голови й ін., з метою досягнення принципово важливої гнучкості і прояву творчого креативу у створенні світлових ефектів на основі найсучасніших технологій.

Монтаж світла завжди є скоригованим на ефект цільової аудиторії. Технічне оформлення сцени – результат взаємоузгоджених дій величезної

кількості фахівців: електриків, інженерів, світло- і звукорежисерів, дизайнерів, декораторів, режисерів-постановників та ін. Світло вибудовує драматургію, розгортаючи пропонований наратив, задає динаміку сценічної дії й підкреслює темпоритм.

Світло здатне формувати простір дії з найнеочікуванішими його «перереформатуваннями» в приголомшливих відеопроєкціях і мультиплікації (освітлення ефективно змінює візуальні розміри, форми в сценічному просторі, з потужною /уповільненою силою акцентує певні зональні спектри, деталі).

Сьогодні світло є засобом творення образного /творчого сприйняття, що «розчиняється» в усіх найвіддаленіших місцях сценічного простору. Освітлення – одна з найвизначальніших складових стилістики.

За допомогою новітніх LED технологій сьогодні можна видозмінювати простір практично в безмежному розумінні, створювати об'єм, задавати протяжність, висоту й емоційно-психологічний фон, створювати геометрію, малюнок, образ. Можна змістити акцент на емоційну складову світла, і це абсолютно нові перспективи.

Отже, світло в сучасному сценічному мистецтві – майже найпотужніший інструмент творення образного, творчого сприйняття. Завдяки філігранній роботі зі світлом і нового його застосування, зокрема залученню LED технологій, сучасні митці креативно втілюють свої задуми, намагаючись приголомшити сьогоднішнього вимогливого глядача, здивувати якого є надскладним завданням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гомирева О. Мистецтвознавчий аналіз сценографії: сучасні тенденції оформлення вистав. URL: <https://goo.su/OAYvRi> (дата звернення: 05.04.24).
2. Види і особливості театральних прожекторів. URL: https://luxpro.ua/ua/articles/198-vidi_i_osoblivosti_teatralnih_prozhektoriv (дата звернення: 05.04.24).
3. З історії театру і драми. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Hvozdiev.pdf> (дата звернення: 02.04.24).
4. Що таке хороше світло на концерті: розповідають професіонали індустрії. URL: <https://liroom.com.ua/articles/good-light-align/> (дата звернення: 02.04.24).

РОЗДІЛ 3

АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ І РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

*Ільницька Олександра Анатоліївна,
аспірантка спеціальності 022 «Дизайн»,
Київського національного університету культури і мистецтв,
<https://orcid.org/0000-0002-0733-8165>*

СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЦИРКОВОГО АРТИСТА В ЖАНРІ КЛОУНАДА

Клоунада в цирковому мистецтві займає особливе місце, привертаючи увагу глядачів своєю комічністю, жартами та вмінням передавати емоції через гримаси та жестів. Створення візуального образу клоуна – це складний та творчий процес, який включає в себе аналіз характеру персонажа, вибір відповідного костюма та аксесуарів, розробку гриму та вивчення міміки.

Клоунада в цирковому мистецтві відома своєю жвавістю, комічністю та здатністю до емоційного спілкування з аудиторією. Вона може бути виконана в різних стилях – від класичних до сучасних, від простих до складних, але завжди має своєю метою розважити та вразити глядачів. Клоуни використовують яскравий грим, неординарний костюм, великі аксесуари та вміло користуються мімікою та жестами, щоб створити вражаючий образ.

Мистецтво клоунади поза часом, його закони незмінні, а маски клоунів усталені раз і назавжди. Фактично клоунада завжди була демократичною в своїй основі. У різний час і з різних причин клоуни часом відходили від суспільно важливих виступів і зверталися до дрібних тем. Траплялося й так, що народні блазні робилися блазнями придворними. Однак, якщо взяти історію загалом, то легко встановити глибоку і органічну демократичність мистецтва цирку. Найвиразніше ця властивість виявляється в клоунаді, бо клоун завжди позитивний персонаж, близький аудиторії [1].

Етапи створення візуального образу артиста жанра клоунада:

- аналіз персонажа: перед створенням образу клоуна важливо провести докладний аналіз характеру, настрою та ролі персонажа вистави. Це допомагає зрозуміти його особливості та створити унікальний образ, який буде відповідати його характеру та функціям;
- вибір костюма та аксесуарів: костюм та аксесуари клоуна грають важливу роль у створенні вражаючого образу. Вони повинні відображати характер та стиль персонажа, а також допомагати акторові займати простір та взаємодіяти з аудиторією;
- грим та макіяж: грим є одним з найважливіших елементів клоунади. Він повинен бути контрастним, яскравим та експресивним, щоб підкреслити особливості обличчя та передати емоції персонажа. Грим також допомагає створити візуальний ефект та привернути увагу глядачів;
- вивчення міміки та жестів: міміка та жести грають важливу роль у передачі емоцій та комунікації з глядачами. Клоуни використовують широкий спектр виразів обличчя, жестів рук та тіла, щоб створити живий та захоплюючий образ, який залишиться в пам'яті аудиторії.

Створення візуального образу циркового артиста в жанрі клоунада – це творчий процес, який вимагає уваги до деталей та майстерності в різних аспектах мистецтва. Якість образу визначається не лише зовнішнім виглядом, але й умінням актора відтворити характер та емоції персонажа на сцені. Завдяки креативності та професіоналізму, клоуни здатні зачарувати та розважити свою аудиторію, залишаючи незабутні враження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ільницька О. А., Кисельова К. О. Принципи взаємодії дизайну сценічного костюму та режисури цирку. Логоσ. International scientific and practical conference «Scientific practice: modern and classical research methods». February 26, 2021. Boston, USA. P.181-182.

*Кондратова Діана Дмитрівна,
здобувачка вищої освіти
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури*

*Науковий керівник:
Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0000-0002-2269-3149>*

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ МЕТОДИКИ РОБОТИ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ШКОЛІ ГОРДОНА КРЕГА

Театральне мистецтво, зародки якого беруть свій початок ще з прадавніх часів, протягом тривалого часу розвивалось, набуваючи більш довершених форм, шукаючи художні засоби виразності у втіленні сенсів та образів. Закономірним є те, що певні тенденції цього розвитку спровокували формування сталих театральних методик, які, у свою чергу, лягали в основу окремих театральних шкіл, більша частина яких була заснована на межі ХІХ–ХХ ст. Так, англійський театральний режисер та актор Едвард Гордон Крег став засновником театральної школи нереалістичного, символічного спрямування, що відзначалася своєю унікальною ідеєю творення «ідеального актора».

Безперечно, тенденції розвитку театральних методик невпинно продовжують своє оновлення. Поступово можна простежити відходження режисерами та акторами у своїй діяльності від традиційних шкіл та методик, або ж надання переваги тільки окремим з них, що призводить до більшої популяризації та актуалізації одних на відміну від інших. Натомість, не варто применшувати важливість ознайомлення театральними митцями з розмаїттям створених методик, адже кожна з них містить певну ідею та теоретичне підґрунтя для її реалізації на практиці, тому їх вивчення може значно розширити світогляд митця, збагатити його знання про способи пошуку засобів

вираження та їхнє застосування. Особливе значення це має для акторів-початківців, що тільки починають етап формування в собі власного професійного початку.

Якщо звертатися до думки Крега, то глядач відвідує театр з метою переглянути виставу як втілення драматичного твору, насамперед, за допомогою візуальних засобів виразності, тому особливу увагу Едвард Гордон надавав саме художній складовій постановки. За мету режисера було поставлено пробудження в публіці асоціативно-образного мислення для того, щоб сприйняття вистави було розкрито крізь призму художнього погляду з набуттям глибших фарб та більш широкої панорами зображуваного на сцені.

Ще одним не менш важливим компонентом вистави Едвард Гордон Крег вважав дію, що лежить в основі вистави. Ця думка виходить із твердження про зародження театрального мистецтва з руху, тобто провідне місце в ньому займала саме пластика, продовженням якого слугував подальший синтез із поетичним словом. Режисер досліджував дію у розрізі виокремлення її зі стародавніх обрядових дійств, від яких вона перейняла первісне уявлення про світ через протилежні поняття життя й смерті, які певною мірою можна тлумачити й суміжними, адже смерть – це і є продовження життя. Виходячи з цього, Крег формував свою концепцію з переконанням, що постановка цілком має право на існування взагалі за відсутності слів (хоча він не заперечував застосування у виставі слова як допоміжної частини дії).

Театр – це мистецтво, відповідно, не кожна дія, за Крегом, може стати її змістовою складовою, тому цей природний процес потребує ретельного вивчення для виокремлення з нього саме тих проявів, які містять у собі естетику та образність, тож їхній пошук здійснюється за допомогою експериментальних методик. Крег звертався до східного театру, від якого перейняв захоплення таким типом актора, який мав містити в собі своєрідний синтез зовнішнього образу, створеного за допомогою костюму, гриму, аксесуарів із досконалою технікою з характерною пластикою та мімікою, що у гармонійному поєднанні створювали певну символічну форму.

В основу методики Крега, з одного боку, була покладена думка про те, що саме сценічна дія виступає у виставі об'єднуючим елементом, оскільки вона проявляється не тільки в рухах актора, а й загалом все, що утворює, підтримує та розвиває хід вистави. З іншого боку, важливим компонентом створення Крегом театральної постановки була ідея надмаріонетки, яка стала логічним продовженням розвитку ідеї про дію. Саме надмаріонатка могла б стати тим самим втіленням ідеального актора у символічному театрі. Вона відрізнялася від актора театру реалістичного спрямування тим, що на відміну від останнього, надмаріонетка була уособленням досконалого митця, символу, позбавленого від усього тваринного, плотського, буденного, що породжує чисту красу. Для досягнення цього актор мав бути надзвичайно прискіпливим, уважним до деталей, а також йому необхідно було бездоганно володіти тілом як основним засобом виразності надмаріонетки. Тобто, методика роботи артиста як надмаріонетки містила у собі два основних завдання: перше – відчуження актора від логічної та закономірної у реальному житті поведінки людини, тяжіючи до існування у поетичному розрізі; друге – вираження такого типу поведінки через характерну пластику.

Відповідно, актор з подібною природою існування як надмаріонетки мав і своєрідне вираження стану через обличчя, відмінне від міміки, що застосовує актор реалістичного театру. Людське обличчя, подібно до актора-маріонетки ставало символом і називалося маскою. Мова йшла не про штучно створену накладку, а про справжнє лице артиста, що продовжується ідеєю створення досконалого митця, який має нести справжнє мистецтво, позбавлене дріб'язковості реального життя, яке актор втілює через яскраву виразність обличчя. Це й утворює маску – компонент теорії Крега, що виражає внутрішню експресію душі через лице актора.

Можна зробити висновок, що трьома основними компонентами в методиці роботи за театральною школою Гордона Крега слід назвати дію, перетворення актора в надмаріонетку та застосування ним театральної маски.

Найважливішим засобом виразності самого артиста постає виразність його пластики, художньо оформленої таким чином, щоб вона стала проявом «вільного від людського життя» символу, котрий гармонійно довершує перетворене на маску обличчя в обрамленні таких художніх засобів, що досягають виразного максимуму.

*Шапко Лариса Іванівна,
викладач-методист
Комунального закладу «Лозівський фаховий вищий коледж мистецтв»
Харківської обласної ради
Заслужений діяч мистецтв України*

ОРГАНІЗАЦІЯ І ПРОВЕДЕННЯ ДИПЛОМНИХ ЗАХОДІВ З КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ

Актуальність теми обумовлена проблемами організації і проведення дозвіллевих заходів на території України під час воєнного стану, пов'язаних з питаннями безпеки населення. Так в Харкові і області Департамент культури і туризму ОВА на виконання засідання Ради оборони області з 28 березня 2023 року скасував всі культурні заходи (вих. 18.04.23. № 05-24 / 508 «Що до заборони масових заходів»). Тимчасово було припинено концертні заходи, театральні вистави та інші мистецькі проєкти, убезпечуючи мешканців регіону, попри те, що культурне життя Харківщини зупинилося. 07 липня Рада оборони Харківської області відповідним рішенням скасувала заборону на проведення масових та культурно-розважальних заходів. Проводити мистецькі заходи дозволено у приміщеннях, які відповідають нормам безпеки. Заборона на проведення масових заходів із кількістю 50 і більше учасників на відкритому просторі залишилася.

«Основні правила, яких необхідно дотримуватись:

- проведення масових заходів можливе лише за виключних обставин та за умови їх письмового погодження з органами місцевого самоврядування не пізніше, ніж за п'ять робочих днів до дня проведення заходу;
- загальна кількість учасників заходу не має перевищувати розрахункової місткості найближчого укриття;

- організатори несуть відповідальність за проведення заходу та повинні забезпечити його припинення на час повітряної тривоги» [3].

Слід зауважити, що «Практика студентів є невід’ємною складовою частиною процесу підготовки спеціалістів в вищих навчальних закладах і проводиться на оснащених відповідним чином базах навчальних закладів, <...> закладів культури <...>» [2].

Метою виробничої практики з культурно-дозвіллевої діяльності є раціональне засвоєння здобувачами освіти новітньої методики і форм організації дозвілля у галузі майбутньої професії – організатор культурно-дозвіллевої діяльності на основі отриманих у закладі освіти базових знань, фахової майстерності і досвіду для їх подальшого втілення в професійній сфері при виконанні творчих завдань у фактичних ринкових і виробничих умовах; перевірка себе в якості менеджера з організації консультативних послуг, фахівця культурно-просвітнього закладу та культурно-дозвіллевої діяльності і сприяння комплексній реалізації як майбутнього фахівця; виховання потреби у здобувачів освіти проявити свою творчу особистість, професійну обізнаність та здібності, уміння орієнтуватися у сучасних швидкоплинних процесах організації дозвілля для вдалої самореалізації.

Провідним завданням для здобувачів освіти з виробничої практики культурно-дозвіллевої діяльності є підготовка, організація і втілення власного дипломного заходу обраного формату і тематичної спрямованості сфери дозвілля. А саме: розробити проєкт дипломного сценарію культурно-дозвіллевого заходу в межах бази практики щодо визначної події, або поточного заходу запланованого в установі і організувати його проведення з послідовним аналізом і оформленням документації.

Враховуючи вищесказане і те, що Комунальний заклад «Лозівський фаховий вищий коледж мистецтв» Харківської обласної ради знаходиться у прифронтовій зоні, і заняття відбуваються онлайн, рішенням педагогічної ради

переглянуто і затверджено Положення про проходження виробничої практики здобувачів освіти навчального закладу.

Стосовно проведення дипломних заходів, ухвалено рішення, що організацію та їх проведення розглядати в кожному окремому випадку на користь здобувачів освіти. Здобувачі освіти, які на момент проведення заходу не мали доступу до творчих колективів (з причин проживання у прифронтовій зоні, знищеної ворогом інфраструктури тощо) проводили свої дипломні заходи в онлайн режимі та з використанням виступів творчих колективів і солістів у запису. Так проведені театралізований концерт до Дня працівників освіти «Поговоримо, вчителю», розважальний інформаційний дайджест до Міжнародного дня студентів «Студентський чай», реквієм з нагоди дня вшанування учасників бойових дій на території інших держав «Одвічний біль Афганістану», тематичний вечір «Лялька мотана – щаслива доля намотана», дитяче свято «Дівочий віночок», які переглянула широка аудиторія: викладачі, студентська молодь, батьки, гості сайту закладу освіти, що безумовно сприяє поширенню інформації про коледж, ознайомленню з творчою діяльністю, залученню абітурієнтів.

Здобувачі освіти заочної форми навчання всі дипломні дозвіллі заходи проводили за місцем роботи. Випускникам денного відділення дозволено проводити дипломні заходи на базі навчального закладу з дотриманням умов безпеки та обмеженою кількістю глядачів, а саме: спортивне свято козацькі розваги «Нумо, браття козаченьки!», присвячене Дню захисників і захисниць України та Дню українського козацтва, святковий концерт до Всеукраїнського дня працівників культури та аматорів народного мистецтва «Професія тривалістю в життя», новорічний театралізований концерт «Ялинкові забаганки» та інші.

Поряд з проблемою складності організації і проведення дипломних заходів слід зазначити і проблему працевлаштування нинішніх випускників закладу в регіоні. Серед причин – зруйновані під час ворожих обстрілів заклади культури, освіти, дошкільні навчальні заклади, будинки дитячої та

юнацької творчості та інші інфраструктурні об'єкти, де у довоєнні часи реалізувалася у професії творча молодь. Також, роботодавці висловлюють сумніви що до компетентностей дипломованих спеціалістів, пов'язані з довгостроковим дистанційним навчанням, яке знижує якість навчального процесу.

Фактором забезпечення сталих компетентностей майбутніх спеціалістів в області дозвілля є підвищені вимоги до практичного навчання, власне: ретельна робота зі створення сценаріїв дипломних заходів, які мають цікавий задум, сценарний хід, сюжет, введення в дію сучасних персонажів тощо; використання при розробці сценарію актуального різножанрового драматургічного матеріалу, відповідних відео- та аудіоматеріалів, концертних номерів, сценічних мініатюр, неординарних текстів ведучих, тематичних розваг, ігрового спілкування тощо; пошук різноманітних режисерських прийомів та рішень на основі синтезу музичного, літературного, хореографічного, стенографічного та інших візуальних мистецтв і широке використанням пластичних, музичних, акторських, образотворчих, мовних засобів виразності для більш емоційного, наочного і переконливого сприйняття; залучення сучасних технологій сценічного простору – мультимедійних, інформаційних, інженерних, комп'ютерних, дизайнерських технологій для створення новітніх сценічних постановок; широке використання сценічних костюмів, гриму, виробів пастижерського мистецтва, прикрас, реквізиту тощо; розробка цікавих і дотепних прийомів активізації глядача, авторських театралізацій для створення як сценарної драматургії так і її втілення, коли результатом є досягнення креативної постановки в цілому.

Відповідно, керівник практики від навчального закладу в роботі зі здобувачами освіти, акцентує свою методичну допомогу безпосередньо на творчій організації і проведенні дипломного заходу.

Важливим є і організація звітної документації, як стандарт контролю, де поряд з традиційним переліком (сценарій, сценарна документація) додається

обов'язковий відеозвіт, фотоколаж і повне відео дипломного заходу для його досконалої перевірки та аналізу.

Таким чином, пріоритетним напрямом у становленні молодого фахівця в контексті дозвілєвої діяльності – є здатність здобувачем освіти створювати креативну і актуальну сценарну драматургію, що відповідає сучасним вимогам соціокультурної сфери.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Крипчук М. В. Основи сценарної майстерності: навчально-методичні рекомендації для мистецьких закладів фахової передвищої освіти. Київ : «АГАТ ПРІНТ», 2019. 32 с.
2. Про затвердження Положення про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0035-93#Text> (дата звернення: 13.03.2024).
3. Харківська ОВА визначила спеціальні місця для масових заходів під час воєнного стану. <http://surl.li/rqfmh> (дата звернення: 17.03.2024).

РОЗДІЛ 4

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

*Бурлевич Олександр Олександрович,
аспірант спеціальності 021
«Аудіовізуальне мистецтво і виробництво»
ПВНЗ «Київський університет культури»*

КІНЕМАТОГРАФ УКРАЇНИ: МИСТЕЦТВО НА ПЕРЕТИНІ ТРАДИЦІЙ І ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Кожне нове покоління формує свою культурно-мистецьку ідентичність. Проте за останні десятиліття спостерігається активна зацікавленість зарубіжним контентом, що безперечно призводить до знецінення національної культури. Кінематограф уже не може впливати інформативно на пізнання суспільством своєї історії та культурної ідентичності. Глобалізаційні процеси історично неминучі, однак це повинно відобразитись на збереженні культурно-мистецького спадку. Український кінематограф нині, враховуючи сучасні реалії культурної глобалізації, кидає виклик існуванню кінематографа загалом як феномена, як особливого мистецтва національної культури, яке проявляється в духовних та естетичних канонах.

Феномен кіно актуальний тим, що, будучи, по суті, однією з реальностей, «яка має місце бути» в просторі культури, він дозволяє робити висновки щодо всієї культури в цілому; висновки, що поширюються і на сферу художньої практики, і на сферу логіко-філософського аналізу. Інакше кажучи, кіно є ключем до сучасної культури, в якій знаходиться місце і для нового мистецтва, і для нової етики, і для нової філософії.

Український кінематограф наразі знаходиться в ситуації, яка сприяє активізації та реалізації його внутрішніх ресурсів, що протистоїть негативним впливам процесу глобалізації. «Кінематографічне життя в Україні упродовж 2008-2018 років народило нові надії. Зокрема, спостережено поступ у

ставленні держави до кіноіндустрії: внесено доповнення до чинного законодавства, які забезпечують пільговий режим продукування та поширення національних фільмів, радикально збільшено обсяги фінансування. Фільм Михайла Ілленка «Той хто пройшов крізь огонь» (2012) на той час уперше за останні десятиліття мав повноцінний прокат – прецедент, що створює певну інерцію уважнішого ставлення масової аудиторії до вітчизняного кіно» [1].

Формування національної кіноіндустрії на власному історичному та культурному матеріалі, збереження національної ідентичності знаходить своє відображення в кінороботах сучасних українських режисерів. Успішними фільмами у вітчизняній кіноіндустрії є фільми: «Незламна» Сергія Мокрицького та комедійна стрічка «8 кращих побачень» Вейсберга. Складнощі нинішнього українського соціуму висвітлені у фільмі «Гніздо горлиці» Тараса Ткаченка та ін. На особливу увагу заслуговує кінострічка режисера Олеся Саніна «Довбуш». «У контексті повномасштабного вторгнення росії в Україну значущість фільму зростає в рази (що зараз актуально для творів будь-якої сфери українського мистецтва). Перегляд яскраво екранізованої легенди про українського героя, який бореться за незалежність своїх людей проти загарбників, безсумнівно, викликає велику палітру емоцій в умовах сьогодення» [3].

Тільки в 2022 році, який для українців став надскладним, вийшло в прокат близько 15 кінострічок. Останнє десятиліття знаменувалось новими креативними проектами, в прокат вийшло 32 українських фільмів, з них – ігрові, документальні та анімаційні. «Довгий час вважалося, що знімати про Україну або не модно, або просто нікому не цікаво. Проте сьогодні назріла енергія висловлення – з'явився глядач, котрому такі фільми дійсно необхідні, Мені здається, справи в українському кіні підуть краще», – оцінює ситуацію відомий український режисер Олесь Санін [2]. Тому сучасна кіноіндустрія в умовах глобалізації розвивається за двома основними напрямками:

- 1) зіткнувшись з негативними наслідками міжнародних інтеграційних процесів, військовим станом, в якому наразі перебуває країна з

лютого 2022 року, кінематограф змушений був активізувати механізми критичної рефлексії;

2) кінематограф змушений був вирішувати проблеми культурного діалогу та інтеграції, спілкуватись з реципієнтами на міжнародному мистецькому просторі «метамовою» як засобом міжнародної комунікації.

В результаті новостворений кінопродукт має успіх на міжнародних кінофестивалях, які є ефективним засобом взаємодії, розвитку художнього діалогу та інформативним чинником на міжнародній мистецькій платформі. Сучасна кіноіндустрія стала візитівкою на міжнародних кінофорумах, кінофестивалях та заявила про країну як про активного учасника культурної глобалізації й борця за свободу і незалежність нації.

Проте виробничий характер творення фільмів суттєво впливає на кіноіндустрію. Низький художній рівень кінотворів часто зумовлений низьким рівнем інфраструктури. Проте високий розвиток останньої також не гарантує належного художнього рівня. Навіть може статися навпаки – високий рівень виробничої бази зумовлює диктат технологій, диктат комерційної доцільності виробництва, протистояти якому може тільки сильна особистість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Сучасне українське кіно: здобутки і проблеми URL : https://upmp.news/post_blog/suchasne-ukrayinske-kinozdobutki-i-problemi/ (Дата звернення: 12.03.24).
2. Філатов А. Переродження українського кіно. URL: http://cutinsight.com/ua/pereroghdenie_ukrainskogo_kino (Дата звернення: 14.03.24).
3. Шилова А. Найдорожчий український фільм та масштабний екшн – чи виправдав «Довбуш» очікування глядачів? (рецензія). URL: <https://suspilne.media/565481-najdorozcij-ukrainskij-film-ta-masstabnij-eksn-ci-vipravdav-dovbus-ocikuvanna-gladaciv-recenzia/> (Дата звернення: 12.03.24).

*Волкова Лідія Львівна,
голова відділу «Сценічне мистецтво»,
викладач вищої категорії
Канівського фахового коледжу культури і мистецтв*

ТРАНСКУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Сьогодні є очевидним, що культурні надбання інших народів інтегруються у соціокультурні процеси відтворення та збереження спадщини українського народу. Такі процеси зумовлюють постійне запозичення елементів західної культури, що безперечно впливають на модернізацію української традиційної культури. Транскультурні ідентичності, які сформовані з кількох культур, зумовлені транскультурними процесами, які відбуваються в країні, особливо в період незалежності. Безперечно, певних змін зазнала й українська весільна обрядовість.

Етнокультурна історія українського суспільства дає нам уявлення про весільні обряди, які виникали та стверджувалися протягом століть. Так утворилася система весільних обрядів, які характеризують різні регіони України, оскільки залежно від історичних подій в певні періоди відбувалися міграційні процеси інших народів з різними культурними цінностями, внаслідок чого відбувається синергія етнічних традицій, що безперечно вплинуло й на трансформацію національних весільних традицій та обрядів. Наприклад, на Закарпатті у весільній обрядовості присутні елементи угорської культури, на Одещині – традиції гагаузів, болгар, молдаван, євреїв тощо.

Ще століття тому весільна обрядовість складалася з двох етапів: ритуал вінчання – церковний обряд та урочиста народно-побутова драма з іграми, веселощами й народними традиціями – власне весілля. Протягом тривалого часу існували протиріччя: який з цих етапів є найважливішим для створення сім'ї. Держава та церква визнавали тільки ритуал вінчання як законний акт, а народ – традиційне масове гуляння з народними обрядовими діями та

ритуалами. Однак у ХХ столітті зі зміною ідеології офіційним вважався шлюб, зареєстрований тільки у РАГСах.

Кінець ХХ століття знаменується здобуттям Україною незалежності. «Щоденний побут, дозвілля та відпочинок українців у кін. ХХ ст. дуже змінилися, що впливає й на взаємовідносини молоді. Зокрема, основне місце знайомств – клуби, поїздки, місце праці чи навчання. а це у свою чергу зумовлює й інший етап – знайомство з батьками та родичами, заручини і організацію весілля. Якщо в селі ще дотримуються усіх етапів підготовки до весілля, то у містах – скоротилися ці етапи, а звідси й поспіх та не враховування думки батьків чи інших родичів» [1, 57]. У минулому в передвесільному циклі обов'язковими були сватання, умовини, оглядини, заручини. Нині цим складовим не надають особливого значення. Сучасна молодь приймає рішення одружитися самостійно, лише після повідомляє про свій намір батьків.

Зазнав трансформації й обряд сватання, від якого залежали всі майбутні весільні етапи. Спеціально обраний староста з хлібом та наречений йшли до батьків дівчини, щоб отримати згоду на шлюб. Обряд проводився за традиційним «сценарієм» з приповідками, сміховинками та ігровими елементами. Сучасне сватання відбувається набагато швидше і без відповідних традиційних елементів. Коли батьки дізнаються про намір хлопця та дівчини взяти шлюб, то домовляються відвідати один одного, щоб обговорити підготовку до весілля. Якщо сватання в минулому обов'язково проходило в хаті батьків дівчини, то сучасна зустріч може відбуватися або у когось із батьків, або в ресторані. Загалом в минулому передвесільний період тривав біля трьох тижнів, сьогодні це відбувається протягом декількох днів.

Традиційно наші предки гуляли весілля не менше тижня, протягом якого одні й ті самі ритуали повторювалися кілька разів. Сьогодні українці скоротили весілля до п'яти-шести години, зберігши все найважливіше.

«У сучасному суспільстві весілля набуває своєї специфіки: втрачається традиційність в проведенні весільного ритуалу <...> Одним з факторів, що

дозволяє тим чи іншим обрядам прижитися, є їх простота і зручність виконання. Більшість з них мають аналоги в архаїчній або зарубіжній обрядовості. Наприклад: биття глиняних глечиків на щастя та багатство – на противагу сучасному биттю бокалів; розрізання обрядового хлібу (короваю) в кінці вечора – на противагу американській традиції розрізання торта; прозора хустинка молодої – на противагу фаті. Пари обирають більш спрощений, яскравий, стильний та динамічний варіант схожого за сутністю обряду чи ритуалу» [2, 112]. Сучасному весіллю характерна й така західна традиція як кидання букету нареченою незаміжнім дівчатам. В минулому в Україні такої традиції ніколи не існувало. На чернігівському Поліссі побутував близький за змістом звичай: дівчата, які приходили на весілля, брали вербову гілочку та накручували на неї паперову квітку. Хто з дівчат першою встромить свою квітку у весільний коровай, вийде заміж першою. За цим звичаєм можна прослідкувати певний зв'язок між архаїчними та сучасними звичаями.

Досить популярними стали виїзdnі весільні церемонії, однак «цей обряд має глибокий зміст, адже супроводжується церемонією вінчання. Церемоніальна арка – це більше ніж просто елемент декору. Це сакральна споруда, древній символ небесного зводу, як натяк на те, що шлюби укладаються на небесах. Проте, православна віра не дозволяє проводити обряд таїнства вінчання поза стінами храму, а до 2018 року Міністерство юстиції України не дозволяло вивіз реєстраційної книги за стіни РАЦСу. Саме тому, на сьогодні, більшість церемоній під розкішними квітковими арками є «бутафорними» і створюються лише задля яскравої картинки» [2, 112].

Проте саме з 1991 року починається активне відродження національних традицій, оскільки ідеологія в країні кардинально змінилася. Молодь сьогодні попри модні західні весільні тенденції, намагаються включити у святкування архаїчні елементи традиційного весілля. Символи, які мають магичне значення для молодят, завжди будуть затребуваними у весільній обрядовості. Насамперед, весільний рушник, який є символом Долі, де на чистому полотні молоді будують своє майбутнє сімейне життя; весільний коровай,

прикрашений барвінком та калиною – символ достатку; обручки символізують нескінченне кохання та ін. Тому молодь повертається до весільних традицій з певною модернізацією, зберігаючи первісний зміст. Сучасність породжує якісно нові ритуали, проте вони тісно взаємопов'язані з минулим.

Отже, весільна обрядовість – один із самих складних комплексів традиційної культури українців, який поєднав характерні обряди минувшини та сучасності. Під впливом історичних, соціальних, етнічних, політичних, економічних, культурних чинників, весільна обрядовість є багатошаровою та динамічно мінливою, оскільки вібрала в себе багато елементів, які притаманні різним культурам, проте не втрачаючи унікальну традиційну основу для збереження нації та передачі спадщини майбутнім поколінням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гвоздевич С. Трансформація традиційної сімейної обрядовості українців. *Народознавчі Зошити. Часопис Інституту народознавства НАН України*. Львів, 2008 № 1-2. С. 54-58
2. Щербакова Г.М. Нові тенденції в весільному ритуалі сучасної України. *Культурологічний альманах: Випуск 13*. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2020. С. 110-113.

*Горбатко Олександр Володимирович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0002-2661-2761>*

*Науковий керівник:
Голубцова Любов Федорівна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0000-0002-5807-2176>*

НОВАЦІЇ В СУЧАСНИХ ПАЛАЦАХ КУЛЬТУРИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОВОЄННОГО ВІДНОВЛЕННЯ ГРОМАД УКРАЇНИ

Одним із ключових напрямів повоєнного відновлення країни, її соціально-економічного розвитку та підвищення якості життя населення є розвиток інноваційної діяльності, в тому числі і в сфері культури. Враховуючи той факт, що сучасній Україні від радянської доби дісталася величезна мережа будинків та клубів культури, розміщених в різних регіонах, більшість з яких потребує глобальної трансформації, в статті піде мова не про інновації, а про новації.

У цьому зв'язку треба зауважити, що «інновація» є більш широким поняттям, яке вбирає в себе сукупність засобів, технологій, що сприяють отриманню принципово нового продукту, який задовольняє вимоги сучасного споживача. На відміну від інновації «новація» передбачає якусь зміну, впровадження якої стає свого роду пусковим механізмом впровадження інновацій. Тобто інновація з'являється тоді, коли новація впроваджується та використовується на постійній основі тривалий час. З огляду на те, що об'єктом магістерського дослідження, в межах якого підготовлено ці тези, є теоретичні, методичні та прикладні аспекти створення системи інновацій в палацах культури, вважаємо обрання категорії «новація» більш доречною.

Метою статті є обґрунтування доцільності впровадження новацій в сучасних палацах культури задля сприяння активізації інноваційної діяльності в сфері культури, як інструменту повоєнного відновлення громад України.

Як вже зазначалося, українські палаци культури і до початку повномасштабного вторгнення мали не саме краще матеріально-технічне становище. Програми цих інституцій не завжди відповідають запитам аудиторії. Ці твердження формувалися виходячи з власного досвіду автора, а також спиралися на опитування діяльності будинків культури по задоволенню потреб громадян, що проводилось Інститутом соціокультурного менеджменту (ІСКМ) [1].

Узагальнення наукового доробку різних авторів, які займалися дослідженням проблематики впровадження інновацій в культурну сферу, дозволило дійти висновку, що переважна більшість науковців схиляються до того, що воно повинно відбуватися за декількома напрямками одночасно, при цьому вчені зазначають, що на перший план повинні виходити інтереси споживача (глядача). Погоджуючись із твердженнями фахівців, пропонуємо імплементувати набуті теоретичні знання в практичну площину на прикладі палацу культури м. Карлівка Полтавської області.

Перш ніж викласти пропозиції по впровадженню новацій в цей заклад культури, варто сказати, що до початку повномасштабної війни в Україні, в будинку культури вже було сформовано проведення традиційних заходів, які колись також були новаціями. В числі таких щорічне обласне Великоднє свято писанкарства «Воскресни, Писанко», обласне пісенне свято «Дзвонкова криниця», основоположниками якого стали митці, поет-пісняр Володимир Слепцов та композитор Олексій Чухрай. Широкого масштабу на базі МБК набуло декоративно-прикладне мистецтво, яке об'єднало різні види вжиткового мистецтва – це і декорації для фотозон, різнорозмірні ляльки-мотанки, лісові та квіткові галявини тощо [2]. Покладаючись на коротку довідку та беручи до уваги визначення «новація», вважаємо справедливим стверджувати, що це був перший етап на шляху до інновацій. Але на цьому колектив закладу не зупинився.

На початку війни, у 2022 році за ініціативи Олександра Горбатка при міському будинку культури створено театралізовану студію «Антракт», яка

взяла участь у обласному огляді – конкурсі «Звучи, рідна мово», присвяченому 80 – річчю народної артистки України Раїси Кириченко. Виконавці студії показали високу режисерську, творчу майстерність. Також студією «Антракт» було представлено обласному журі театралізовану виставу сьогodenня до дня матері – «Від колиски до Героя». Режисер-постановник завжди знаходиться у творчому пошуку – написання авторських пісень та віршів, а колектив поповнюється молодими талановитими виконавцями (акторами), і перебуває у постійних мистецьких пошуках. Даний колектив на високому рівні представив і дитячі вистави «Шлях до святого Миколая» та «Аліса в країні див» [3]. Всі ці заходи, відносяться до одного з чотирьох напрямів, про які зазначають науковці та експерти-практики, і з чим автор цього матеріалу також погоджується. Однак, для того, щоб впровадити новації і перетворити їх на інновації, необхідно зосередитися на сукупності напрямів (рис. 1).

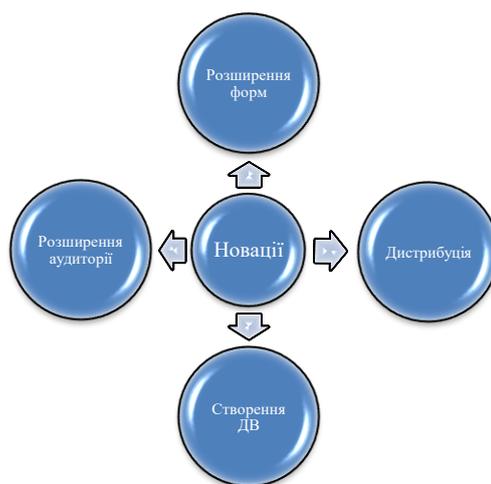


Рис. 1. Напрями імплементації інноваційної політики закладів культури

Варто зауважити, що представлені на рисунку напрями, вже практично апробовані. Детальні інструкції по впровадженню новацій та перетворенню їх на інновації, розроблені Хосе Луис Родригесом (Jose Luis Rodriguez) набули широкого розголосу. Цей іспанський співак, продюсер, актор, підприємець пропонує п'ять сфер, у яких можуть досягти успіху культурні організації при втіленні інновацій у життя, однак ми зупинимось на чотирьох, оскільки п'ята передбачає розробку та впровадження бізнес-моделі. Враховуючи, той факт,

що в цьому дослідженні увага приділяється невеликому районному будинку культури, вважаємо про бізнес моделі розмову передчасною. До цього можна буде повернутися, після того, як будуть досягнуті цілі зображених на рис. 1 напрямів.

Розширення форм мистецтва передбачає пошук нових ідей та підходів. Найбільш ефективним інструментом у цій сфері є міждисциплінарна співпраця. З огляду на сказане, констатуємо, що за цим напрямом в Карлівському Будинку культури вже активно ведеться робота, про що вже зазначалося.

Розширення аудиторії, передбачає розробку стратегій та програм. Цей напрям є дуже важливим, оскільки збільшення чи зменшення глядацької аудиторії (учасників заходів), прямо впливає на кінцевий результат та досягнення цілі. Доречи, ціллю діяльності Будинку культури є створення умов для самодіяльної творчості, духовного розвитку, задоволення культурних потреб і організації відпочинку населення. А також аудиторія забезпечує досягнення цілей напряму дистрибуція й створення додаткової вартості.

Дистрибуція в свою чергу передбачає використання альтернативних форми продажу, наприклад, цифрових платформ або розповсюдження інформації про продукт. Саме дистрибуція, потребує в більшій мірі використання інновацій. На даному етапі розвитку будинком культури, вже активно використовується мережа Facebook, Instagram, популярний відеохостинг YouTube. Вдало організована дистрибуція у поєднанні із благодатною аудиторією сприяє створенню додаткової вартості.

Підводячи підсумок, варто сказати, що новації в сучасних палацах культури – це обов'язкова умова їх подальшого виживання. Впровадження новацій з одного боку дозволяє закладу досягти духовної, культурної мети, а з іншого, сприяє реалізації комерційних цілей, що позитивно відіб'ється на таких показниках соціально-економічного розвитку, як зайнятість, доходи населення, поповнення місцевого бюджету, що дозволяє розглядати новації в

сучасних палацах культури, як інструмент повоєнного відновлення громад України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Інститут соціокультурного менеджменту (ІСКМ). Дослідження діяльності будинків культури по задоволенню потреб громадян. URL: <https://www.lac.org.ua/doslidzhennya-diyalnosti-budynkiv-kultury-po-zadovolennyu-potreb-hromadyan/> (дата звернення: 28.03.2024).
2. Мистецька Карлівщина: галерея online. URL: https://www.facebook.com/groups/karlivka.kultura/?locale=uk_UA (дата звернення 11.03.2024).
3. Наші культуряни – серед найкращих! *Карлівська міська громада*. URL: <https://karlivka-mrada.gov.ua/news/1625809564/> (дата звернення 11.03.2024).

*Грובה Марія Григорівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0006-5925-9764>*

*Науковий керівник:
Уланова Світлана Іванівна,
докторка філософських наук, професорка,
професорка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0000-0001-5463-5659>*

ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ФОРМИ ЯК ЗАСІБ АДАПТАЦІЇ У РОБОТІ ВОЛОНТЕРІВ ІЗ ВПО

Сьогодні ми живемо в країні, де однією з найбільших проблем є травмовані військовими діями люди. І насамперед, це травмовані морально люди, які перебували під окупацією, вимушено переселені зі своїх будинків та регіонів. За статистикою за 2022-2023 роки, близько 5 мільйонів українців стали ВПО і це ще не всі підрахунки. По всій країні створюються волонтерські центри та програми (ГО «Центр зустрічі мистецтв «Співзвуччя»» [2], Християнська церква «Перемога», Товариство Червоного Хреста України, Громадська організація «Міжнародна асоціація волонтерів, переселенців та біженців України», Психологічний центр «Еквілібріум», ADRA Ukraine та ін.) задля адаптації та створення комфорту на новому місці вимушено переселеним особам. Але вони все ще не можуть допомогти всім постраждалим, а фінансова підтримка лише точково усуває тимчасові труднощі. Щоб впоратися з тими жахами, які довелося пережити багатьом українцям – потрібно більше приділити уваги підтримці ментального здоров'я населення.

У середині травня 2022 року по всій Україні офіційно працювало лише 742 кваліфікованих психологів. За підрахунками це виходить не більше 15 спеціалістів на 100 000 ВПО. З кожним роком кількість людей, котрим потрібна допомога лише збільшується, а фахівців катастрофічно не вистачає. Мета нашого дослідження вивчити театралізовані форми та їх застосування як

можливий спосіб адаптації в роботі волонтерів із ВПО, а також проаналізувати вже існуючі подібні види діяльності, їхню результативність та знайти вирішення проблеми. Ґрунтуючись на даному науковому дослідженні, може бути розроблений план дій для волонтерів у роботі з ВПО, який прискорить процес їх адаптації на базі вже існуючих центрів, а також план впровадження арт-терапевтичних класів на базах закладів культури та освіти для того, щоб дітям з інших регіонів було легше адаптуватися та розпочати комунікувати в новому середовищі; діти та підлітки не закривалися в собі, а могли навчитися виплескувати ті емоції та відпускати ті проблеми, які їх хвилюють у зв'язку з війною.

Для цього дослідження було обрано метод не лише вивчення існуючих матеріалів (аналітика, статистика), а й метод спостереження за двома сторонами даного дослідження (волонтери та ВПО). Це дало автору більше розуміння проблеми, можливість визначення існуючих плюсів та мінусів та розкрило шляхи вдосконалення методу застосування театралізованих форм як засобу адаптації для ВПО.

Слід наголосити, що в проведенні даної роботи повинні брати участь лише підготовлені кваліфіковані фахівці. Це мають бути люди, які мають досвід як в театральній, творчій сфері, так і розуміються на психології травмованих дітей та дорослих. З дорослими складність у роботі виникає, в першу чергу, через те, що багато з них заперечують, що їм потрібна допомога, тримаючи все в собі. Ними керує страх, тому буває складно створити атмосферу, в якій вони зможуть відкритись та дати волю емоціям. Але з дітьми працювати ще складніше. Розберемо це на прикладі відкритого заняття в ГО «Співзвуччя» з дітьми 7-8 років. Незважаючи на те, що в цьому закладі працюють з дітьми за авторською методикою адаптації вже давно – все ще виникають деякі складнощі. Діти є травмовані не лише морально, а й фізично, деякі з них вибиралися з окупованої території мінними полями, іноді навіть присутній булінг, зокрема, через мовні відмінності. Проте більшість з них вже на сьогоднішній день виглядають досить відкритими і веселими. Під час

дослідження ми спробували структурувати напрацювання центру для створення чіткішого концепту методу адаптації ВПО через арт-терапевтичні театральні форми.

1. Кожна деталь має бути спрямована на атмосферу, де можна відчувати себе знову в безпеці: класична музика, лише живий звук, картини з різних епох, приглушене світло і ароматний медовий запах воскових свічок, як гарний приклад створення затишку для подальшої праці в комфорті.
2. Кожну людину (дорослого або дитину), зважаючи на її індивідуальність, не можна змушувати діяти однаково, важливо давати свободу вибору та свободу дій. Заняття будується схематично, але у вправах ставиться більший акцент на імпровізацію, ніж на ідеальне виконання вправ.
3. Заняття розпочинаються з роботи над диханням, дуже важливо навчити кожного вмінню самостійно розслаблятися та знімати утиски. Дихальні вправи у поєднанні з музичними духовими інструментами (флейта, сопілка, губна гармоніка) дають якісний та швидкий результат. Тут також важливо використовувати тембрально нижчі звуки і звертати особливу увагу на видиху, під час якого метафорично ніби видихається все, що турбує.
4. Найскладніше, в рамках адаптації, відбувається створення довірливих відносин та налагодження спілкування, яке має відбуватися, на наш погляд, у легкій, можливо ігровій формі, без акцентування на цьому уваги. На початковому етапі рекомендується використовувати вправи, в яких беруть участь поступово всі учасники, але також у кожного є момент особистої комунікації з партнерами. Далі можуть застосовуватися парні та індивідуальні завдання.
5. Відкритися іншим і відчувати підтримку простіше, коли група учасників процесу адаптації має спільну мету, обставини, в яких вони

потребують один одного. Для налагодження безпечного співіснування разом потрібно організувати заходи із спільною участю: концерти, постановки, ляльковий театр та інше.

Результат, який можна спостерігати наразі в ГО «Співзвуччя» говорить про те, що дана практика арт-терапії для дітей і дорослих може стати доволі ефективною через індивідуальні заняття та отримання вмінь гри на музичних інструментах, через прослуховування класичної та народної музики, за рахунок професійно вибудованих занять з акторської майстерності, через цікаві форми підведення підсумків набуття своїх нових навичок, у проведенні публічних вистав, в особистих виступах перед глядачами в комфортних умовах зі сприятливою атмосферою.

Існує і інший позитивний довід проведення реабілітації постраждалих від наслідків війни людей. Так під Києвом працює державний шпиталь ветеранів війни «Лісова поляна», для допомоги травмованим війною дітям була заснована ГО «Gen.Ukrainian» під патронатом першої леді України Олени Зеленської та ще безліч проєктів, що намагаються зробити можливим щасливе майбутнє українців [1]. Використання таких та подібних практик може стати гарним прикладом того, як має відбуватися допомога травмованим людям у роботі волонтерів із ВПО в інших закладах України.

За останньою статистикою та підрахунками в Україні до кінця війни та після війни людей, яким потрібна терапевтична допомога, буде близько 15 млн громадян. Отже, було б добре вже зараз запровадити навчальні програми у цьому напрямі у всіх волонтерських центрах та запросити кваліфікованих фахівців із цієї галузі, щоб прискорити процес впровадження програми допомоги адаптації через арт-терапію мистецтвом в більшість закладів (дитячі садочки, школи, театри, лікарні).

Втім, на противагу європейським та американським практикам, де давно на рівні законодавства впроваджена та має значні успіхи арт-терапія, в Україні спеціальність арт-терапевта досі не визнана як офіційна професія, а це не дає

змоги бажачим здобувати повноцінну освіту в даній галузі та збільшити кількість фахівців.

На третьому році повномасштабного вторгнення відзначається, що в Україні 90% населення мають психічні розлади, але ті центри, котрі вже займаються вирішенням цієї проблеми та мають позитивні результати в лікуванні можуть допомогти лише невеликій кількості травмованих людей. Якщо найближчим часом цей засіб адаптації буде поширений ще й у державні заклади культури та освіти – можна значно прискорити досягнення нашої спільної мети – допомогти людям пережити важкий досвід спричинений війною та значно розширити межі опрацювання системи ментальної підтримки та реабілітації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Міроненко Т., Невидимі рани. Через війну психологічної допомоги потребуватиме близько 15 млн українців. Як Олена Зеленська будує систему ментальної підтримки для країни. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/nevidimye-rany-iz-za-voyny-v-psikhologicheskoy-romoshchi-budut-nuzhdatsya-okolo-15-mln-chelovek-kak-elena-zelenskaya-stroit-sistemu-mentalnoy-podderzhki-dlya-vsey-strany-02092022-8016> (дата звернення: 26.03.2024).
2. Лопатюк О. Діти війни: як творчість допомагає пережити важкий досвід. URL: <https://odessa-life.od.ua/uk/article-uk/diti-vijni-jak-tvorchist-dopomagaie-perezhit-vazhkij-dosvid> (дата звернення: 28.03.2024).

*Забоцький Олександр Миколайович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0000-1204-6709>*

*Науковий керівник:
Приходько Оксана Михайлівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0008-2859-5145>*

СУЧАСНІ ФОРМИ ВІДРОДЖЕННЯ МЕНТАЛЬНО-РОДОВИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ВСЕСВІТ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ТЕАТРИ

Створення духовної культури сучасного суспільства відбувається на базі історично-культурних процесів, що формують сучасні форми відродження та збереження національної культурної пам'яті і саме Український народний театр, в своїх сучасних формах, стає засобом відродження ментально-родових уявлень наших пращурів, бо театральне мистецтво, як синтетичний, комплексний вид, відображає, візуалізує їх цінності і традиції, релігійні вірування і обряди, різноманітні звички і звичаї набуті людьми в період їх існування.

Культура етносу виступає як сукупність усіх видів його перетворюючої діяльності, по суті це як банк нагромадженої поколіннями етносу інформації. Вона функціонує як сума комунікативних процесів передачі інформації – за допомогою певного культурного коду. Культура становить сукупність усіх знакових способів вербальної та невербальної комунікації, які об'єктивують культуру етносу, виявляючи етнічну специфіку.

Український народний театр, як більш пізня мистецька форма виступає спадкоємцем існуючих до нього комунікативних засобів художньої культури, магії, релігії, і відроджує ментально-родові уявлення про Всесвіт, формує єдину семантичну систему – значень і способів їх вираження – єдину, синкретичну мову етнокультури. Інтонації, жести, костюми, дії знаходять своє

втілення в окремих жанрах фольклору, обрядовості та зумовлюють їх спорідненість.

Таким чином, починають формуватися культурні архетипи, стереотипи, стандарти і символи, які становлять сутність традицій і виявляються через звичаї, ритуали та обряди.

Давня українська театральна культура складається з найпоширеніших форм: театралізованих ігор та обрядово-магічних видовищ на кшталт масляничні, весняні, різдвяні, купальські дійства, що разом об'єднані в систему календарно-обрядового циклу та родинно-сімейних обрядів. Все це стало основою формування Українського народного театру спочатку в балаганно-ярмарковому варіанті, а в подальшому трансформувалося в професійний український театр.

Структурна спорідненість обрядового та театрального дійства, почала існувати ще на ранніх стадіях. В художній культурі України, як народній, так і професійній, простежуються певні семантичні системи і навіть окремі символи чи знаки, які дають змогу побачити їх етнокультурну єдність.

Вважається, що первісною і найбільш давньою драматичною формою, відомою нам, є обряд. В ньому вже міститься більшість компонентів драматичного мистецтва. Хоча обряд від мистецького твору відрізняється насамперед своїми суспільними функціями, проте, як і в театральній виставі, обряд будується на заздалегідь визначених подіях.

Під час язичницького свята Івана Купала, що відбувалося 24 червня за старим стилем, виготовлялася солом'яна фігура Купала, інколи було дві знакові фігури свята – Купало і Марена (Мара). Їх прикрашали: одягали у вінок, стрічки, подекуди в жіночий одяг – плахту і намисто, потім носили по селу, частували, а далі палили вогнище, стрибали через вогонь, пускали по воді вінки та ворожили. Зрештою їх топили у воді, іноді Марену розривали і розносили по домівках. Таким був подієвий ряд свята та його драматургія.

У цьому святі велику роль відігравали вогонь та вода, які наділялися життєдайною та захисною силою. Купало – це свято цих сил і божеств – зазначав визначний український хореограф В. М. Верховинець [1, 135].

Ритуальні дії – стрибання через вогонь і купання у воді – були звертанням до їхньої очисної та захисної сили, але те, що «стало нині обрядом, було колись життєвою правдою». Обряди, про які йде мова, зображують цю колишню життєву правду через ряд знаків. Наприклад, під час свята Купала, (як і в інших календарних та родинно-побутових обрядах), – відбувалася певна імітація події, яка була закладена в основу театру як мистецтва, на це звертав увагу і підкреслював український видатний режисер театру Л. Курбас [2, 134-135].

Таким чином, спостерігається зародковий або магічний театр, як і в обряді колядування. Тут ритуальний зимовий обхід ряджених теж виступає «як інсценування приходу духів з іншого світу з метою одержання спеціальної обрядової їжі. З цим пов'язані обдаровування через вікно, специфічний вигляд святкових ряджених (горбатість, кульгавість, волохатість, чорніння обличчя сажею), особливості їхньої поведінки», зазначалося в дослідженні народної вертепної драми В. Г. Хоменком [4, 295].

З давніх-давен і до наших днів різдвяні свята на Україні, були у великій пошані, святкувалися дуже урочисто та єднали в собі багато різноманітних звичаїв і обрядів. Деякі з цих звичаїв залишилися в побуті людей, деякі мали релігійний характер, бо з'явилися пізніше, під впливом християнства і стали дуже відомими, бо мали, на думку людей, таке ж право на життя, як і попередні, та вдовольняли тій потребі, що заховується в самому складі ментально-родових уявлень людини – потребі розваги.

До першої групи належать такі звичаї, як співання колядок, щедрівок, новорічні засівання і т. ін, що походять з глибини часів язичництва і являють собою християнську переробку старих слов'янських релігійних обрядів; серед звичаїв другої групи були співи і ходіння зі звздою.

Проте головне місце в українському народному театрі безумовно належить вертепу, в якому через театральне дійство відбувається молитовне

прославлення Бога, а також комічне відображення побутового життя. Ця народна драма одна з найкращих оздоб Різдва, наша традиція, яку ми зберігаємо вже понад чотири століття. На кожному етапі свого розвитку вертеп відображав те суспільно-політичне життя України, яке фактично викликало його появу. Іван Франко, який ретельно досліджував витoki вертепної драми також вказував на її зв'язок зі шкільною драмою, а пізніше, робить висновок, що маючи давні історичні коріння, традиції вертепу, віддзеркалюють в народному театрі звичаї і обряди, а пізніше стають одним із джерел створення українського театру ХІХ ст. [3, 201].

Таким чином, соціально-культурні традиції накопичуються та трансформуються від покоління до покоління зберігаючи в основі етнічні особливості попередніх спільнот і сучасна наша національна ідентичність визначається завдяки безперервному відтворенню та інтерпретації в мистецтві знаків, символів, спогадів, міфів, обрядових дій і традицій, що являють собою особливу спадщину нації.

Цей процес у результаті культурно-історичної еволюції набуває етнічної сталості і формує націю на основі тривалих культурних традицій, які походять від спадщини релігійних громад, етнічної спільноти як форми колективної культурної ідентичності, що врешті формує державу, в якій у різноманітних сучасних художніх формах народного театру відроджуються та зберігаються ментально-родові уявлення людини про Всесвіт.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Вступ. ст. і заг. ред. Я. В. Верховинця. 5-е вид. доп. Київ : Музична Україна, 2008. 149 с.
2. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. Упоряд. і прим. М. Лабінського. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
3. Франко І. До історії українського вертепу ХVІІІ віку. Твори: у 50 т. Київ : Наукова думка, 1982. Т 36. С. 170–375.
4. Хоменко В. Г. Народна драма. *Українська народна поетична творчість*. Київ : Рад. школа, 1965. С. 296–305.

НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ЗИМОВОЇ ОБРЯДОВОСТІ В ПЛОЩИНІ СУЧАСНИХ ВИДОВИЩ

У сучасному перформативному мистецтві значне місце відведено народним звичаям, обрядам і традиціям, які формують культурно-мистецьке середовище будь-якого суспільства. Кожна нація має власні обряди, звичаї та традиції, які передаються від покоління до покоління й асимілюють її досвід.

Нація українців має унікальні стародавні традиції, що зберігаються завдяки соціокультурним процесам, які існують у нашому суспільстві. У традиціях, обрядах, звичаях збережено досвід народу, відображено механізми творення культурно-мистецької спадщини. Однак, враховуючи постіндустріальні трансформації, що відбуваються в українському суспільстві протягом останніх десятиліть, варто зауважити, що українські свята, традиції й обряди зазнали певної модернізації.

До етимології понять «звичай», «обряд», «традиція» звертались відомі науковці, серед яких О. Воропай, В. Сухомлинський, В. Лисак, Г. Майборода, М. Мельник, В. Стрельчук та інші. Варто погодитися з дослідниками, які стверджують, що традиція – це спосіб передачі певного надбання, досвіду від покоління до покоління, а обряд – це процес, який виконується за певних обставин і в певних умовах через символічну образність. «Варто зауважити, що сформований менталітет українців упродовж віків зберігається та передається з покоління в покоління, навіть, при переселенні в інше етнічне середовище. Разом з тим, зберігається внутрішня й зовнішня структура обрядів, яка формується й втілюється відповідно до основних сталих принципів менталітету народу» [1, 105].

Сьогодні «відродження фольклорних традицій за останні роки є результатом захисної реакції на глобалізацію та асиміляцію культур. Різні

етнічні групи намагаються зберегти свою унікальність, хоча зазнають вплив чужої культури, світогляду» [4, 54].

«Національну культуру не можна обмежувати лише традиційними вимірами, оскільки відбувається постійна взаємодія нового й старого, інновацій і традицій, а поряд із національно-специфічними особливостями діють та розвиваються загальнолюдські, що стають надбанням усіх народів. Різні типи суспільства різняться набором, характером і змістом традицій, темпами їх відновлення, каналами поширення, механізмом передачі, способами фіксації їх стабільних і варіативних складових» [2, 124].

Зимові календарні свята українців поєднують у собі язичницькі та християнські риси і пов'язуються з відпочинком природи, яке у народі називали «засинанням землі». Це був час підготовки до весняних польових робіт, ворожіння на майбутній урожай, пошанування господарських занять – землеробства, скотарства, бджільництва.

У зимових святах, на відміну від інших календарних дат, краще простежуються вшанування предків, повага до рідних та близьких, односельчан. Зимові обряди пов'язані з давніми міфами про народження Всесвіту. «Кульмінаційним моментом зимового періоду вважаються Різдвяні святці, які поєднують Різдво (7 січня), Новий рік — Свято Василя (14 січня), Водохреща (19 січня). Зимові свята супроводжуються обрядовими піснями (колядками, щедрівками), побажаннями, частуваннями, театральними іграми та розвагами. Попри спільні загальноукраїнські риси збереглися численні регіональні особливості зимових свят» [7].

Якщо в традиційному народному календарі одним з найяскравіших свят є Різдво (в його звичайному, усталеному розумінні з усіма притаманними елементами), то розглядаючи це свято, що історично складене віками, простежуємо його модифікацію на сучасному етапі, а саме сублімацію в особливостях проведення, використанні нових форм, жанрів, наприклад, як патріотичний вертеп, що проходив на Львівщині в рамках фестивалю «Древо Галицького роду».

Як відомо, «один з найзнаменніших і найвеличніших празників святкового календаря, яким власне започатковується рік, є Різдво Христове, що в народі йменують просто Різдвом» [5, 36]. А неодмінною традиційною складовою цього календарного свята є Вертеп.

Термін «вертеп» неоднозначний у семантиці української мови. За ним стоять кілька взаємопов'язаних понять: 1) печера; 2) народна драматична вистава, яку виконують на Різдво Христове; 3) вид самобутнього фольклорного театру; 4) макет будиночку або сцени (церкви або палацу), і якому розміщуються рухомі або нерухому ляльки-маріонетки; 5) група костюмованих учасників колядних обходів, що представляють різдвяну містерію, а також сцени з народного життя» [3, 5].

Як ми знаємо з історії виникнення й розвитку вертепного дійства, і як було зазначено раніше, започаткований вертеп був як ляльковий театр. Вистави лялькового вертепу склалися з двох компонентів. У літературі вони називаються по-різному: «частина», «дія», «дійство», «половина», «розділ», «акт», «картина», «сценка». Щодо першої складової вживають вирази: «релігійна частина», «духовна частина», «духовна драма», «канонічна частина», «різдвяна драма», «релігійна драма», «божественна дія», «духовна дія», «сцени на євангельські сюжети», «біблійні легенди» [6].

Першими сповісниками народження Христа були діти та підлітки. Вдосвіта семи-восьмилітні хлопчачи йшли до односельців віршувати-віншувати, себто вітати родичів та сусідів зі святом Різдва Христового. На Чернігівщині віншувальники, заходячи до хати (обряд цей здійснювали удосвіта до сходу сонця, бо в різдвяну ніч «добрі духи-душі та бог урожаю залишалися в господарстві до сходу сонця», казали: «Зі Святим Різдвом будьте здорові!» [5, 36].

Разом з тим, на сучасному етапі, враховуючи військовий стан в Україні і спрямованість на виховання та пропагування у різних верствах населення партіотичних ідей, на підтримку духу українського народу під час повномасштабного вторгнення й агресії від сусідніх держав, модернізуються й

такі традиційні форми календарних свят як Різдво та, зокрема його складової – Вертепу. Тому, можна з впевненістю стверджувати, що традиції зимової обрядовості часто-густо асимілюються у нові форми сучасних сценічних видовищ й сприяють появі нових жанрів та стилів у сучасному сценічному мистецтві, набуваючи нового ідейного звучання поряд з усталеним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Волкова Л.Л. Інтеграційні процеси сучасних обрядів в культурномистецькому середовищі українців. Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси: матеріали II Всеукраїнської наукової конференції. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 104-108.
2. Гоцалюк А.А. Традиція та інновація в соціокультурній сфері: особливості взаємодії. Політологічний вісник. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. Вип. 79. С. 121-129.
3. Курочкін О. В. Різдвяний вертеп: Шляхи історичної трансформації. Київ : Ліра-К, 2022. 188 с.
4. Снігирьова Л. М. Фольклор у формуванні національної ідентичності. Science and Education a New Dimension. Philology, VI(43), Issue: 150, 2018 P. 53-55.
5. Скуратівський В. Святвечір. Київ : «Перлина». 1994. 275 с.
6. Федас Й. Композиція вистав лялькового вертепу. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Fedas_Yosyp/Kompozytsiia_vystav_lialkovoho_vertepu.pdf (дата звернення: 15.04.2024).
7. Етнографія. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. URL: <https://ethnography.org.ua/content/zymovi-svyata> (дата звернення: 15.04.2024).

*Кошель Анастасія Сергіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського
Науковий керівник:
Каленіченко Ольга Миколаївна,
докторка філологічних наук, професорка,
професорка кафедри театрознавства
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського*

ОСМИСЛЕННЯ ТЕМИ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНСЬКИХ ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНИХ ВИСТАВАХ

Пам'ять, як складник ідентичності та спадщини суспільства, є важливим аспектом культурного життя для кожної країни.

Пам'ять є одним з універсальних способів трансляції інформації минулих поколінь для поколінь майбутнього. Пам'ять допомагає нам орієнтуватися в суспільстві, саме тому для всіх і кожного існує якийсь певний комплекс спогадів, який допомагає нам ідентифікувати себе, будь-які наші індивідуальні спогади, що пов'язані з певним простором і часом.

Пам'ять загалом – це явище, пов'язане з теперішнім, що стосується його і зв'язує події минулого із сьогоденням. Дослідники зауважують, що «пам'ять – це живий, рухливий, складний організм, оскільки належить різним групам, які зберігають його для нащадків. Пам'ять не завжди зручна, але необхідна, тому що дає свободу вибору своєї культурної приналежності. На відміну від історії, пам'ять – це емоційне переживання, яке пов'язане з реальним спогадом» [8, 171-172].

І саме з реальними спогадами працюють документальний і постдокументальний театр України, різниця між якими полягає у тому, що якщо документальні вистави спираються виключно на документи, то постдокументальні вистави можуть вбирати в себе фрагменти художніх творів або суб'єктивні погляди драматургів, акторів та режисерів, що працюють над спектаклями. Журналіст Павло Яремак говорить про це так: «Сьогодні вже є

постдокументальний театр, коли свідчення стають частиною театральної конструкції. У постдокументальних виставах на перший план висувають не документ, а наше сприйняття цього документа, як ми з ним працюємо, як його розуміємо та інтерпретуємо» [10].

У 2019 році румунський режисер Космін Матей в рамках його творчої резиденції «Пам'ять. Тожсамість. Ми» у Першому академічному українському театрі для дітей та юнацтва (Львів) поставив виставу «Пауза».

Не задіюючи літературну основу в постановці, Матей «намагався розкрити акторів через розповідь про їхні особисті травми». Театрознавиця Анастасія Марусій зазначає, що «головною дослідницькою оптикою для нього став життєвий досвід відчуттів актора-людини. Тому на початку резиденції він ініціював тижневу сесію, в кінці якої кожен актор написав текст. Рефлексуючи над вічними екзистенційними темами (дім, сім'я, дружба, відповідальність), актори озвучують історії, які впереваж офіційні дискурси ігнорують: жінка у часі війни, для котрої ця війна триває 24 години на добу; жертвовність, яка перетворює на норму символічне, а згодом і фізичне насилля; неоднозначність національної ідентичності, а також мрії та бажання звичайної людини, приречені на забуття через суспільну зміну провідної ідеології та інші важливі, але водночас такі маргіналізовані теми. Завдяки професійності та психологічній витривалості перекладачок та драматургині» Ірині Гарець, «300 сторінок акторських текстів, історій про духовні та психологічні травми, імпровізацій, документальних свідчень та цитат з класичних ... творів перетворюються на багатопланову інтертекстуальну драму, в основу якої покладені особисті історії акторів» [5].

Зупинимось на режисерській концепції вистави «Пауза». «Через призму особистих історій, думок та рефлексій учасників-акторів вистава говорить з глядачем про його повсякденне життя». Однак життя, на думку режисера, це «айсберг, бо ми бачимо лише вершечок, а основна його матерія приховується за поверхнею звичної рутини». Завдання вистави – допомогти глядачеві зазирнути у житейські глибини, бо саме там можна знайти «щось неявне,

приховане, неочевидне, і у той же час дуже важливе. Тому, говорить вистава глядачу, треба зробити паузу і поглянути туди: униз, убік, уверх, головне – через завісу» нудної повсякденності [6]. І зазирнути водночас у себе, знявши звичне лушпиння з душі, що надійно нас захищає від зайвих, як нам здається, проблем. Причому метафорично це зняття з своєї душі зайвого відбувається на сцені: актори, які на початку вистави, виголошуючи перед глядачами «свої монологи-“імпровізації”» [7], одягнені у звичайний одяг, в якому вони ходять по вулицях рідного міста, далі переодягаються у спортивні чи фітнес костюми, які дозволяють їм вільно рухатися (танцювати, бігати, робити якісь вправи) або ілюструвати засобами фізичного театру свої життєві проблеми.

У 2022 році харківський театр «Публіцист» та львівський театр «Варта» завдяки спільній колаборації створили постдокументальну виставу «Вона Війна». «Вистава розповідає жіночі історії на теми, які є болючими для українського суспільства на тлі російсько-української війни. Це вистава про жінок створена режисером-чоловіком. Це досить успішна спроба відчутти той біль, що відчуває жінка під час війни. Чи мають страх, біль, ненависть чи відвага гендерну ознаку? Чи можна досі вважати жінку «слабкою статтю»? Чи на часі гендерні питання в українському суспільстві під час війни?». «З жіночих історій, дуже різних і важливих, митці склали п'єсу, діалоги та монологи, створили нових персонажів. При цьому вони прагнули зберегти документальну правдивість» [4].

Журналістка Надія Ковальчук відмічає, що «особливістю цієї вистави є не лише документальна основа – використання записаних розмов на диктофон жінок-героїнь історій, але й майстерний перформанс акторки Світлани Мельник. Між увімкненими записами Світлана представляла публіці короткі сцени з реального життя волонтерки, біженки, переселенки, провідниці, кухарки, яка пішла працювати на військову кухню, та інших. Впродовж перформансу акторка через своїх героїнь запрошувала глядачів долучитися до вистави – стати учасником моменту, прожити його, стати свідком» [3].

У червні 2022 року режисерка Галина Джикаєва репрезентувала глядачам PostPlayТеатру постдокументальну виставу «Артефакти моєї війни». Ця вистава «розповідає про історії героїв з реального життя. В ній грають актори – звичайні українці, які пережили окупацію. Можна сказати, що це рефлексії учасників на події, що відбуваються в Україні, їхні ставлення, стан, емоції, зміна цінностей і зміна світогляду станом на «тут» і «зараз» [2].

У лютому 2023 року в Одесі з'явився аматорський документальний театр «Лютий», який очолила Галина Джикаєва [9]. І на початку 2023 року в цьому театрі відбулась прем'єра вистави «Попіл мрій», «її героями стали митці, які зараз перебувають у лавах ЗСУ» [1]. В анонсі вистави уточнюється, що «герої та героїні – це митці різних професій. Фотографія, кіно, драматургія, театральна педагогіка, акторство, режисура – поле їхніх мистецьких пошуків до 23 лютого 2022 року. Сьогодні на світ вони дивляться через приціл снайперської гвинтівки, міномета чи будь-якої іншої зброї, рятують життя і годують наших захисників» [1].

Як бачимо, розглянуті постдокументальні вистави зосереджуються на темі пам'яті, пропонуючи аудиторії нові способи сприйняття та розуміння як минулого, так і сучасного.

Завдяки цим виставам глядачі мають можливість не лише пережити історичні події на сцені, а й зрозуміти їхні наслідки та значення для сучасного суспільства. Постдокументальний підхід дозволяє звернутися до фактів та свідчень, уникнувши спотворень чи ідеологічного вигляду подій, тим самим сприяючи формуванню об'єктивної картини історії. Отже, вистави сучасного українського театру, що присвячені темі пам'яті та використовують постдокументальний підхід, грають важливу роль у формуванні та розумінні історії України. Вони допомагають зберегти пам'ять про минуле та підтримують діалог між поколіннями, сприяючи побудові об'єктивного уявлення про національну ідентичність та спадщину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. В Одесі створили документальну виставу про митців, які служать у ЗСУ. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3842375-v-odesi-stvorili-dokumentalnu-vistavu-pro-mitciv-aki-sluzat-u-zsu.html> (дата звернення: 24.03.2024).
2. Кавуненко Т. Постдокументальна вистава «Артефакти моєї війни». *Активна громада*. URL: https://ag.com.ua/ru/doshka-ogoloshen/postdokumentalna-vistava-artefakti-moeji-viyni_709/ (дата звернення: 24.03.2024).
3. Ковальчук Н. «Вона війна» в Луцьку показали виставу про жіночий біль під час війни. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/537893-vona-viyna-v-lutsku-pokazali-vistavu-pro-zhinochiy-bil-pid-chas-viyni> (дата звернення: 24.03.2024).
4. Кузубов Д. «ВОНА ВІЙНА». У Харкові (і не тільки) покажуть постдокументальну виставу від театрів «Публіцист» та «Варта» Люк. URL: <https://lyuk.media/city/shewar/> (дата звернення: 24.03.2024).
5. Марусій А. Криза. Напруга. (Дис)Лайк. *ZBRUC*. URL: <https://zbruc.eu/node/94262> (дата звернення: 24.03.2024).
6. Пауза. URL: <https://pershyi.com/uk/show/pause/> (дата звернення: 24.03.2024).
7. Поліщук О. Львів у постдраматичному стані. *ZBRUC*. URL: <https://zbruc.eu/node/95141> (дата звернення: 24.03.2024).
8. Прокопєць М.С. Порівняльний аналіз понять «культурної» та «історичної» пам'яті. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70) № 4 Ч. 2. С. 170-172.
9. Сущенко Ю. Деколонізувати одеські сцени: місія здійсненна. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2023/08/6/255693/> (дата звернення: 24.03.2024).
10. Яремак П. Сценічне дзеркало війни. *Український тиждень*. URL: <https://tyzhden.ua/stsenichne-dzerkalo-viyni/> (дата звернення: 24.03.2024).

*Майбенко Олександр Олександрович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
<https://orcid.org/0000-0002-6153-647X>*

*Науковий керівник:
Никоненко Руслан Миколайович,
кандидат мистецтвознавства, доцент факультету мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»
<https://orcid.org/0000-0002-8379-7857>*

СИНЕРГІЗМ МЮЗИКЛУ ТА ЦИРКОВИХ ВИСТАВ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Сучасне сценічне мистецтво все частіше синтезує різні форми, стилі та жанри, які є інструментом для передачі культурних цінностей. Серед різноманіття сценічних видів мистецтва є один, який увібрав та поєднав у собі такі жанри як: музика, спів, танець, драма. Ці всі жанри об'єднуються у музично-сценічну виставу – мюзикл.

Мюзикл як жанр виник у початковий період ХХ століття та спочатку містив музичні номери, розташовані всередині театральних вистав. З часом мюзикл став самостійним жанром, визначеним динамічною синергією музики, танцю та драматургії.

«Мюзикл – це музично-сценічна вистава, яка поєднує музику, танець та діалоги для розповіді історії та враження глядача. Цей жанр визначається своєрідністю музичного супроводу, який нерозривно переплетений з сюжетом та характерами. Мюзикл є одним із найпопулярніших комерційних жанрів театру, який приваблює глядачів масштабом видовища, динамічністю, емоційністю та різноманіттям тем для постановки» [7].

Інтеграційні процеси які відбуваються в мистецтві, а особливо в жанрі мюзиклу, є тим прикладом, які вдало демонструють їх синтез. Одним з таких поєднань, яке почало тісно поєднувати у своїй роботі елементи мюзиклу є циркове мистецтво.

«Циркове мистецтво – це вид театрального мистецтва, який включає акробатику, еквілібристику, жонглювання, клоунада, дресирування, повітряна гімнастика та ін.» [4].

Циркове мистецтво, як і мистецтво мюзиклу, покликане дивувати. В історичній ретроспективі циркові номери здебільшого будувались на демонстрації трюкових елементів, сатиричних життєвих ситуацій та можливостей людського тіла. «За всю історію побутування на основі синтезу з іншими видами та жанрами, виникло безліч нових стилів, напрямлень, іноді набуваючи кардинальних відмінностей за змістом і формою. Спочатку номери були прості у виконанні та з елементарними сюжетами, розраховані на невибагливого глядача, проте у процесі вдосконалення номери стали складні в професійному та технічному виконанні, в основі яких полягали інноваційні досягнення сучасної техніки. Протягом довгого часу циркові програми все більше набували популярності. Це – вражаючі видовища, яскраві шоу, які в практичному досвіді набували своїх, притаманних тільки їм, особливих рис художньої цінності» [2, 533].

«Циркова постановка складається з прологу, циркової програми та епілогу. Головними складовими циркової програми є циркові номери, а саме: гімнастика, акробатика, жонглювання, дресирування, ілюзіонізм, клоунада тощо» [1]. Основними прийомами циркового мистецтва є ексцентрика, гротеск, трюк, фокус тощо. Досить затребуваним у циркових номерах є жанр пантоміми. Обовязковим у цирковій програмі є номер клоунади, який здебільшого побудований на репризах. Не менш важливими та цікавими є номери, які полягають на унікальних здібностях – акробатика, та номери з тваринами, в основі яких є дресура. Тому такі яскраві, видовищні номери зайняли чільне місце в драматургії мюзиклів.

Найвідомішим синтезом мюзиклу та цирку є постановка, визначена автором Імре Кальманом як оперета – «Принцеса цирку». Тут поєднано театральну драматургію, циркові жанри: акробатика, ілюзія, повітряна гімнастика та музичне мистецтво.

Створення циркового мюзиклу досить складне завдання, оскільки цирковий простір має форму кола (амфітеатр), а не сцени-коробки як в театрі, де можна побудувати декорацію та зробити її швидку зміну. Зазвичай у цирку не використовують декорації, їх замінює цирковий реквізит, який є робочим інструментарієм для артистів циркових жанрів.

Умовно, цирковий простір можна розділи на три зони або площини:

- перша площина це партер (манеж), до неї входить: партерна акробатика, клоунада, еквілібр, ілюзія;
- друга площина використовується для партерних реквізитів (столи, вільно стоячи драбини, вільно натягнута проволка, стоялки та ін.);
- третя площина залучає повітряний простір (повітряна гімнастика на кільці, кор де парелі, канаті, ремнях, петлях та оригінальний реквізит).

За вищезазначеним розподілом «вперше в Національному цирку України 17 квітня відбулася прем'єра циркового мюзиклу «Христос Воскрес. Повернення в Едем» режисер – постановник Наталія Вальда за авторським твором «Птах» за біблейськими мотивами» [3].

Цирковий мюзикл будується за формою концертної програми, але з'єднаний між собою сюжетною лінією. Специфіку циркової вистави визначають саме циркові номери, які можуть бути незмінними за структурою номеру, можуть бути адаптовані під сюжет вистави, а можуть спеціально створюватись для циркового мюзиклу. Важливу роль відіграє мізансценування. Оскільки вистава відбувається на арені, то актори здебільшого використовують або діагональні, або перехресні мізансцени, або роботу артиста «по колу».

Головний персонаж не завжди виконує роль драматичного актора та вокаліста. Зазвичай роль актора бере на себе цирковий артист, який може використовувати складну акробатичну техніку у різних жанрах. Вокал носить допоміжну підсилюючу роль для циркового артиста, але завжди взаємодіє з ним. Так у мюзиклі «Христос Воскрес. Повернення в Едем» початок вистави розпочинається номером з повітряної гімнастики, які знаменують собою трьох

янголів, а для візуального ефекту та підкреслення сюжетної складової використовувався цирковий басейн з фонтанами. Головним персонажем виступає цирковий артист, який використовує різні площини циркового манежу. Артисти взаємодіють між собою за допомогою пластики (або хореографії), розвиваючи сюжетну лінію. Діалоги та монологи не використовуються. Всі розмовні форми прописуються заздалегідь, оскільки це пов'язано зі специфікою роботи циркового артиста.

Заслуговує на увагу «циркова програма «Цирк у стилі Джаз», прем'єра якої відбулася 16 вересня 2023 року в Національному цирку України» [6]. Ця програма присвячена оркестру Національного цирку України. Головним персонажем виступає клоун, який протягом всієї програми є наскрізною дією. Пролог вистави має бродвейську форму з використанням декорації, які переміщуються манежем. Закадровий, заздалегідь прописаний текст, відсутній. Всю драматургічну та сюжетну лінію беруть на себе артисти, які заявлені в образах в пролозі. Фінальна частина програми (епілог) завершується парадом, але має форму прологу тільки з розв'язкою сюжетної складової.

Циркова вистава не завжди повинна бути саме у жанрі мюзикла, однак специфіка драматургії та режисури мюзикла може відобразитися на окремих циркових номерах. Так, наприклад, у програмі «Хелловін у цирку», прем'єра якої відбулася 27 жовтня 2023 року [5], номер «Труп нареченої» був створений за принципом мюзиклу. Номер побудований на компонентах драматургії, хореографії, вокалу та повітряної акробатики у дуетні форми, головні персонажі номера – вокаліст та артистка повітряного жанру. Цей номер програми єдиний, який побудований за принципами мюзиклу, але в загальній концепції програми є невід'ємною складовою сюжету.

Так з вищезазначених сучасних циркових вистав, можна спостерігати значне розширення їх тематики. Нині відбувається трансформація циркових програм в жанр циркових мюзиклів. В цьому власне і полягає синергізм мюзиклу і циркових вистав, що характеризуються поєднанням циркових, вокальних та хореографічних жанрів. Такі циркові мюзикли надзвичайно

видовищні та динамічні. В даному жанрі акробатика, жонглярж, танці, спів й драматична дія зливаються в єдине сценічне дійство, створюючи унікальний мистецький продукт. В контексті циркового мюзиклу традиційні циркові номери виходять за межі звичних постановок й отримують нове трактування завдяки розвитку театральної дії. такий номер може включати складний сюжет з конкретною ідейно-тематичною спрямованістю.

Отже, інтеграційні процеси, які відбуваються у сценічному мистецтві наразі є ключовим моментом у синкрезисі жанру мюзикла та циркових жанрів. Завдяки цьому відбувається об'єднання та збагачення сценічних форм, які призводять до появи нового жанру сценічного мистецтва – цирковий мюзикл, мета якого стимулювати творчу діяльність, надаючи можливість митцям експериментувати з новими формами та жанрами. Такі експерименти сприяють появі та вдосконаленню нових стилів нових естетичних підходів у сценічному мистецтві. Тому термін «цирковий мюзикл» потребує подальшого дослідження в галузі сценічних мистецтв, що призведе до розширення нових горизонтів циркового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Громадська організація «Українська агенція з авторських та суміжних прав» URL: <https://uacrr.org.ua/koristuvachu/cirki.html> (Дата звернення 8.04.2024)
2. Мельник М.М. Генеза мистецтва цирку: від античності до сучасності. *An integrated approach to science modernization: methods, models and multidisciplinary: mat. I Міжнародної науково-практичної конференції, Міжнародний науковий журнал «Грааль науки» № 1, 19 лютого, 2021.* «Європейська наукова платформа» (Вінниця, Україна) та ТОВ «International Centre Corporative Management» (Відень, Австрія), 2021. С. 533-535 URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/9197/8944> (дата звернення: 7.04.24).
3. Мюзикл «Христос Воскрес! Повернення в Едем» URL: https://youtu.be/janOTjzyNrM?si=Bsf5wjEe2S_CHhNN (Дата звернення 8.04.2024)
4. Словник. Портал української мови та культур. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=циркові> (Дата звернення 8.04.2024)
5. Хеловін у цирку 2023. URL: <https://youtu.be/KKav7SnuqO0?si=VwXlqf2Q1Ud06YnX> (Дата звернення 8.04.2024)
6. Цирк в стилі джаз. Національний цирк України 2023. URL: https://youtu.be/oXqlHwd_uYc?si=SzmYRYIBNZ2WJLOd (Дата звернення 8.04.2024)
7. Що таке? URL: <https://translations.com.ua/miuzykl.html#1> (Дата звернення 7.04.2024)

*Никоненко Ілля Русланович,
магістрант спеціальності 026
«Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Доколова Альона Сергіївна,
докторка філософії, ст. викладач
кафедри сценічного мистецтва
ПВНЗ «Київський університет культури»
<https://orcid.org/0000-0003-3795-6789>*

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДЛЯ ПОКРАЩЕННЯ ІНТЕРАКТИВНОСТІ В ІГРОВИХ ПРОГРАМАХ

Штучний інтелект (ШІ) поступово змінює пейзаж не тільки цифрових ігор, але й ігрових програм, організованих на святах для дітей та дорослих. Використання ШІ може революціонізувати підготовку та проведення різноманітних ігор, забезпечуючи більш персоналізований і залучаючий досвід для учасників.

Актуальність теми полягає у потребі адаптації традиційних ігрових програм до сучасних технологічних можливостей, щоб підвищити ефективність та інтерактивність ігрового досвіду. ШІ пропонує інноваційні рішення для автоматизації організаційних процесів, покращення індивідуалізації ігор та створення адаптивного ігрового середовища.

Хоча застосування ШІ в організації нецифрових ігрових програм є відносно новим явищем, вже існують приклади використання технологій для покращення інтерактивності на корпоративних заходах, освітніх іграх та міських квестах. Попередні дослідження зосереджувалися на використанні мобільних додатків і RFID-технологій, але потенціал ШІ в цій сфері залишається недостатньо дослідженим.

Штучний інтелект відкриває широкі можливості для покращення інтерактивності та залучення учасників у нецифрових ігрових програмах, що проводяться на святах для дітей та дорослих. Використання ШІ для персоналізації ігрового досвіду може допомогти організаторам враховувати

індивідуальні інтереси та вподобання кожного учасника, створюючи умови для максимальної залученості та задоволення. Це стає можливим завдяки аналізу даних про учасників, які можуть бути зібрані заздалегідь або в реальному часі під час гри.

Крім того, адаптивні ігрові сценарії, що коригуються ШІ відповідно до рівня складності або динаміки гри, можуть забезпечити кожному учаснику оптимальний рівень виклику та інтересу. Такий підхід дозволяє не лише підтримувати зацікавленість гравців протягом усього ігрового процесу, але й адаптувати гру до різноманітних аудиторій, забезпечуючи інклюзивність та доступність ігор для широкого кола учасників.

Окрім переваг для самих гравців, ШІ також може оптимізувати організаційні аспекти ігрових програм. Автоматизація планування, розподілу команд, моніторингу ходу гри та підрахунку результатів значно знижує навантаження на організаторів, дозволяючи їм зосередитися на креативних аспектах підготовки та проведення заходів. Таким чином, застосування ШІ у нецифрових іграх на святах відкриває нові горизонти для створення більш динамічних, залучаючих та особистісно значущих ігрових досвідів для учасників всіх вікових категорій.

Серед івент-агенцій м. Києва вже відомі приклади залучення штучного інтелекту до створення розваг та ігрових програм для дітей [1, 2]. Подібна персоналізація ігрового досвіду за допомогою ШІ дозволяє агенціям аналізувати переваги та інтереси учасників, щоб пропонувати їм варіанти розваг, найбільш відповідні їхнім вподобанням. Це не тільки забезпечує вищу задоволеність гостей, але й сприяє формуванню позитивного враження про захід.

ШІ стає незамінним інструментом для івент-агенцій Києва, надаючи їм переваги в оптимізації процесів, персоналізації досвіду учасників і створенні адаптивних ігрових сценаріїв. Використання ШІ не лише підвищує ефективність організації заходів, але й значно покращує якість ігрового досвіду для учасників, забезпечуючи високу залученість та задоволеність.

Розвиток та інтеграція ШІ в івент-менеджмент відкриває нові горизонти для створення унікального досвіду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Перша в Україні анімаційна програма на святі... URL: <https://www.instagram.com/reel/Cx3K7wfNdea/?igsh=MzRIODBiNWF1ZA> (дата звернення: 07.04.2024).
2. Топ формат для вашої вечірки... URL: <https://www.instagram.com/reel/CvOkrCxtjBq/?igsh=MzRIODBiNWF1ZA> (дата звернення: 07.04.2024).

*Печеранський Ігор Петрович,
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри філософії та педагогіки
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1443-4646>*

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ І КОГЕНЕРАЦІЯ ІННОВАЦІЙНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ (НА ПРИКЛАДІ КОМП'ЮТЕРНОГО МИСТЕЦТВА)

Ще у 1936 р. у своєму творі «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» В. Беньямін використав концепти аури та автентичності, щоб описати на противагу механічним копіям цінність оригінальних творів мистецтва, створених художниками, тобто виступив на захист (з апологією) традиційного мистецтва [1]. Слідуючи логіці беньямінової думки, В. Мітчелл у праці «Чого хочуть картини?: Життя та любов зображень» (2005) міркує над становищем й долею мистецького твору в епоху біокібернетичної репродукції [3]. Загалом автор є одним із найвідоміших і найвпливовіших теоретиків мистецтва та гуманітарних наук, який розробив серію концепцій, щоб пояснити цінність біокібернетичних творів мистецтва. Однак, ґрунтуючись на вугледі, митці в цій галузі обмежені розвитком біотехнологій, а їхні твори не сприймаються саме як мистецтво.

В епоху метавсесвіту митці та дослідники зіткнулися з новими викликами, коли слідом за механічними та біокібернетичними копіями новітні технології дозволяють створювати аватари самих людей. Йдеться про технології Індустрії 4.0 і в цьому ключі хотілося б звернутися до статті «Когеренція інноваційного аудіовізуального контенту: новий виклик для комп'ютерного мистецтва» таких авторів, як Ментінг Лю, Ін Чжоу, Ювей Ву та Фен Гао, де автори пропонують концепцію мистецтва на базі штучного інтелекту (ШІ), підсумовуючи основні характеристики творів мистецтва, створених за допомогою таких технологій, як розширена реальність (XR,

поєднання VR/AR/MR), кіберфізична система (CPS), хмарні обчислення та блокчейн [2].

Співпраця між ШІ та художниками є більш тісною, ніж між біологами та художниками. ШІ звільняє митців від кропіткої роботи та спонукає їх на повну реалізувати свій потенціал у мистецтві. Як наслідок, ШІ схожий на вправного партнера-помічника в команді, який завжди розуміє художника та проводить інтенсивну роботу, щоб втілити його творчі задуми в реальність. З огляду на перспективи розвитку, технологія ШІ відіграє важливу роль у дизайні, творчості та експонуванні. Поняття ШІ можна легко сплутати з комп'ютерним мистецтвом, а тому слід відзначити, що ШІ є більш досконалим, ніж комп'ютерне мистецтво, і може охоплювати більше перцептивних вимог, враховуючи оптичні та акустичні вимоги. Мистецтво ШІ зазвичай презентує злиття (fusion) людських почуттів, а поціновувачі отримують візуальні, слухові та тактильні відчуття одночасно, що свідчить про куди більш насиченіший аудіовізуальний синтез у рамках виставок сучасного мистецтва на базі ШІ.

Попри це, у суспільстві і досі існує занепокоєння щодо аплікабельності ШІ. Ось цікаве питання, яке часто лунає: ШІ мріє про електроовець? У 1968 р. Філіп К. Дік вперше поставив це питання у своїй науковій фантастиці: «Чи мріють андроїди про електроовець?» Натхнення для фільмів «Той, що біжить по лезу» і «Той, що біжить по лезу 2049». Страхи на рахунок того, що ШІ замінить людину швидко поширилися на гуманітарні науки: одні вважають, що ця технологія має бути обмежена, а інші висміюють такі побоювання. Нагальна потреба працювати над розробкою та застосуванням ШІ залишається настільки сильною, наскільки це можливо.

Сьогодні ШІ використовується в мистецтві для класифікації техніки, міграції стилів, інтерактивного дизайну, виробництва, культурної індустрії тощо. Поезія, згенерована ШІ, живопис у віртуальній реальності, цифрове медіа-мистецтво, голос за кадром ШІ, розумні електроприлади тощо – це приклади потужної творчої сили цієї технології. Але її творчі здібності не безмежні. Вони залежать від талановитих людей. Таким чином, розвиток ШІ

сумісне з навчанням художників і дозволяє їм робити те, що вміють найкраще. Зрештою розробка ШІ та інновації в традиційному мистецтві можуть мати більше спільних позицій ніж про це здогадуються противники такого союзу.

Автори вищезазначеної статті зосереджується на відео та аудіо, створених ШІ. Аудіовізуальні здібності часто вважають комплексною сенсорною здатністю людини. Їх синтез швидко підвищує ефективність виробництва таких галузей, як фільми, короткі відео та ігри. Так, генерацію аудіовізуального мистецтва можна розділити на генерацію візуального мистецтва та генерацію слухового мистецтва. Розділ 2 статті містить вичерпний огляд наборів даних і методів у двох сферах [2].

Існує два типи методів оцінки продуктивності алгоритму: об'єктивна та суб'єктивна оцінки. Об'єктивне оцінювання застосовує показники, засновані на математичній теорії, яка є кількісною, ефективною та широко використовуваною, але не підходить для контенту, який вимагає суб'єктивних відчуттів. Суб'єктивна оцінка зазвичай потребує планування експериментів, і спостерігачі оцінюють результати алгоритму, для якого потрібно багато часу, трудомісткості і розуміння того, що це важко піддається кількісній оцінці. У сфері арт-генерації суб'єктивна оцінка відіграє важливу роль в оцінці креативності моделі.

У розділі 4 статті зазначається, що когенерація аудіовізуального контенту є мультимодальним завданням і вимагає підходів до об'єднання інформації з різних джерел, включаючи зображення, відео, аудіо, тексту тощо. Врахувавши сильні сторони та обмеження різних алгоритмів, дослідники розробляють і пропонують механізм когенерації для створення цифрових аудіовізуальних творів мистецтва з використанням кількох типів алгоритмів. Система розділена на модуль створення візуального мистецтва та модуль створення звукового мистецтва. Перший відповідає за генерування динамічного відеоконтенту певного стилю, а другий генерує відповідний звуковий супровід відео через текстові функції, пов'язані з відео [2].

Отже, технологія генерації аудіовізуального мистецтва має широкий спектр застосування. Її можна використовувати вдома, щоб урізноманітнити розваги більш, та у громадських місцях з метою підвищення привабливості комерційної реклами та художніх виставок. Подібні дослідження демонструють широкий інтерес до обчислювального мистецтва на основі ШІ, яке може полегшити повсякденне життя людей й розширити можливості для розвитку культурних індустрій. Крім того, генерування візуального та аудіального мистецтв зрештою революціонізують спосіб створення мистецтва як такого та підвищують його продуктивність. Паралельно з цим, тривога традиційних художників й митців стосовно розвитку комп'ютерного мистецтва на базі ШІ лише зростає і вона, на думку багатьох критиків й експертів, враховуючи темпи технологічного розвитку, небезпідставна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. Вибране. Львів : Літопис, 2002. С. 54–91.
2. Liu M., Zhou Y., Wu Y., Ga F. Cogeneration of Innovative Audio-visual Content: A New Challenge for Computing Art. *Machine Intelligence Research*. 2024. Vol. 21. P. 4–28.
3. Mitchell W. J. T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, 2005. 412 p.

*Пехотний Олександр Ігорович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0001-4619-6059>*

*Науковий керівник:
Голубцова Любов Федорівна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0000-0002-5807-2176>*

ВІДЕОВИСТАВА ЯК РІЗНОВИД ТЕАТРАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Фахівці театральної сфери в один голос зазначають, що сучасний театр стає дедалі візуальнішим, видовищнішим. За своєю природою, синтезуючи різні види мистецтв: візуальні, пластичні, вербальні, музичні, театр стає тим місцем де перетинаються всілякі художніх і медійні практики. Цьому передували еволюційні процеси що відбуваються як в театрах, так і у людському сприйнятті. Глобальна цифровізація, яка поглинула весь світ, не оминула театральну діяльність. Як зазначав Х.Т. Леман, сучасна театральна вистава звільнилася від літературної першооснови на користь інших видів мистецтв і медіа, а сприйняття глядача стало більш поверхове і, одночасно, широкоохопне, в результаті сучасний театр набув яскраво вираженого інтермедіального та мультимедійного характеру, який проявляється в тому числі у застосуванні відео в театральній драматургії [1].

З огляду на сказане, актуальності набуває дослідження трансформацій, які відбуваються в театральній сфері, з огляду на що, мета представлених до розгляду результатів полягає у доведенні справедливості твердження, що відеовистава є різновидом сучасної театральної драматургії.

Перш за все варто відмітити, що театральні перформанси, які використовують відео, мають багату історичну спадщину, що сягає приблизно сто років тому, до експериментів Лої Фуллер з відеопроекціями на її прозорий одяг, а також першої інтеграції відео до театрального перформансу під час невеликого Берлінського ревію в 1911 році [2]. З огляду на що, автор цього

матеріалу не вважає відеовистави інновацією, а розглядає їх як усталений різновид театральної драматургії, розвиток якого набирає обертів в українському театральному просторі.

Популярність використання прийомів відео та інших технологій обумовлена по-перше, глобальними викликами, перед яким постала не тільки Україна, а й світ. В числі таких війна з Росією та пандемія Covid-19. Так, зокрема у 2020 році вперше в Україні було продемонстровано відеOVERSII театральних постановок з інтеграцією в них 3D-копій акторів. Це була вистава «Кам'яний володар» київського Театру на Подолі на основі поетичної драми Лесі Українки в інтерпретації українського режисера Івана Уривського [3].

По-друге, активізація використання відео в театральних постановках пояснюється його багатофункціональністю. Так, наприклад, відео може виконувати у драматичній виставі безліч функцій. Від суто технічної та допоміжної (титри з перекладом у виставі, що грають іноземною мовою) до багатопланових метафоричних побудов, якщо не повністю підміняють собою акторів, то стоять нарівні з «живим планом». Аналіз існуючого наукового доробку, присвяченого відео прийомам в театральних постановках, дозволив виділити наступні функції відео (рис. 1).

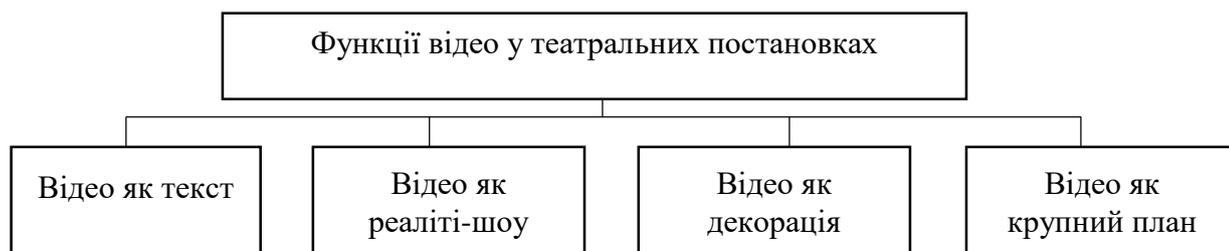


Рис. 1. Функції відео у театральних постановках

Джерело: сформовано автором на засадах аналізу існуючого наукового доробку.

Відео як текст. З цим ми стикаємося найчастіше. Наприклад, коли нам привозять закордонний спектакль і переклад іде не синхронно, а субтитрами, зробленими за допомогою відео. В окремих випадках текст субтитрів може бути концептуальним елементом «німого театру». Так, наприклад у виставі

Бориса Юхананова «Повість про пряму людину» одним із співавторів була паралізована дівчина. Вона не могла говорити, але могла пальцем вистукувати на ноутбучі текст, сидячи в інвалідному візку. І цей по-своєму разючий текст – написаний нею «Маніфест Театру радості» проектувався на екран.

Відео як реаліті-шоу. Цей прийом дуже любить режисер Франк Касторф, а також українець Андрій Жолдак, який стажувався в його берлінському театрі «Фольксбюні». У Ф. Касторфа у спектаклі практично завжди бере участь оператор, який не відпускає персонажів навіть тоді, коли вони йдуть зі сцени, супроводжуючи їх у різних службових приміщеннях, коридорах, гримерках. В той час, як у А. Жолдака актори та оператор можуть вибігти на двір і, скажімо, ловити таксі. Інша справа, що тут зйомка в реальному часі вже замінюється наперед заготовленою. Але, в будь-якому випадку, це вихід у позасценічний простір, що надає відчуття буквального розширення меж театру.

Відео, як декорація, як і текст, є розповсюдженим та відомим елементом, що використовується в театральних постановках. З одного боку, цей прийом частково скорочує витрати на декорації, з іншого – дозволяє швидко змінювати місце події. Зазвичай це виглядає як візуальний фокус, часто комічний: герой на сцені перебуває у віртуальному середовищі, яке показано на задньому плані. Такий елемент було використано, зокрема у спектаклі Лепажя «Проект Андерсен».

І нарешті, відео, як крупний план. Розглядаючи цю функцію, варто сказати, що в театрі є своє поняття «крупний план», але чисто фізично, як у кіно, він неможливий, тому режисери використовують відео. Треба зауважити, що в театрі такий кінематографічний прийом дає більший ефект, ніж у кіно, де він звичний і вже не справляє якогось особливого враження на кіноглядачів. Натомість, на театральну публіку це, як і раніше, діє як атракціон. Одними із перших такі фокуси почала використовувати нью-йоркська авангардна компанія The Wooster Group, яка ще у 70-х роках впровадила рухомі відеоекрани.

Таким чином, відеовистава сьогодні є різновидом театральної драматургії. Відео допомагає художнику створити потрібний настрій, змінити атмосферу тієї чи іншої сцени, миттєво перенести місце події з однієї точки в іншу, навіть фактично замінює собою декорації, що спричиняє позитивний ефект, як на глядача, стимулюючи відвідування театральних постановок, так і режисера, частково заощаджуючи на декораціях, а за рахунок спричинених ефектів, що сприймаються багатьма, як інновації, з'являється можливість отримання додаткового прибутку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Hans-Thies Lehmann. Postdramatic Theatre 1st Edition. Translated by Karen Jürs-Munby. London : Routledge, 2006. 224 p.
2. Dixon S. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. <https://doi.org/10.7551/mitpress/2429.001.0001> (дата звернення: 15.03.2024).
3. Броскова О. Театр 360-градусів. URL: <https://www.unian.ua/lite/kino/v-ukrajini-znyali-onlayn-vistavu-z-vikoristannyam-3d-tehnologiy-11191706.html> (дата звернення: 23.02.2024).

Сокович Ірина Станіславівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0003-4907-115X>

Науковий керівник:
Голубцова Любов Федорівна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0000-0002-5807-2176>

ГЕНДЕРНІ (ЖІНОЧІ) ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗІВ «ГЕРОЯ» У ТРАДИЦІЙНИХ ТА СУЧАСНИХ АКТОРСЬКИХ ПРАКТИКАХ

У відсутності постійної та неухильної еволюції суспільства, акторське мистецтво залишається неабияким рефлексом гендерних динамік. В сучасному контексті та традиційних акторських практиках виявлення та інтерпретація гендерних образів героїв стає важливим аспектом театрального мистецтва. Традиційні та сучасні акторські практики вносять свій внесок у визначення «героя» на театральних сценах, аналіз якого важливий для розуміння та відображення гендерних стереотипів чи, навпаки, їхнього переосмислення та перетворення

В сучасному світі, який переживає швидкі зміни у гендерних уявленнях, нову історичну цінність, акторське мистецтво все більше і більше стає майданчиком для висловлення глибоких аспектів сучасного життя. Театр дозволяє експериментувати з геройськими образами та їхньою інтерпретацією, виходячи за рамки традиційних гендерних ролей. Це відкриває можливість висвітлення різноманітності гендерної ідентичності та викликає обговорення щодо того, як театральне мистецтво відображає та формує гендерні стереотипи.

Традиційні акторські практики часто підтримують гендерні стереотипи через розподіл ролей відповідно до традиційних очікувань. Героїні традиційних п'єс та постановок можуть бути уособленням жіночих ролей, визначених соціумом, тоді як герої більше спрямовані на втілення чоловічих

рис та якостей. Це визначення ролей визначає традиційний спосіб розуміння геройства на театральних сценах та враження глядачів.

Однак сучасні тенденції у гендерних інтерпретаціях в акторському мистецтві свідчать про зміну підходів та переосмислення гендерних ролей. Замість традиційного розподілу на чоловічі та жіночі образи, сучасні актори та режисери відкривають нові шляхи для розуміння та створення образів героїв. Зокрема, розширюються можливості для акторів та акторок виконувати різноманітні ролі незалежно від їхньої гендерної ідентичності.

У сучасному театрі гендер стає об'єктом активного дослідження та відображення. Творчі колективи можуть включати в свої вистави гендерні аспекти як об'єкт вивчення, а не просто як стереотипні ролі. Герої можуть бути спроектовані таким чином, щоб викликати у глядачів розмірковування щодо гендерних очікувань та норм.

Технічні інновації також відіграють важливу роль у гендерних інтерпретаціях. Використання візуальних та звукових ефектів може створювати абстрактні образи героїв, що вільні від традиційних гендерних обмежень. Такі експерименти можуть визначити нові контексти для розуміння гендерних аспектів геройства та статевої ідентичності.

Тема гендерних інтерпретацій образів героїв у традиційних та сучасних акторських практиках є досить важливою та актуальною.

Розглядаючи основні аспекти цієї проблематики, можна визначити певні особливості між традиційними акторськими практиками та сучасними тенденціями у створенні гендерних інтерпретацій.

Так у традиційних акторських практиках створюються певні рольові стереотипи. У традиційних акторських практиках при яких існує тенденція до утвердження гендерних стереотипів у виборі ролей та їхнього виконання. Часто героїні можуть бути зображені відповідно до традиційних жіночих ролей, а герої до чоловічих. Значна увага приділяється також вибору костюмів та макіяжу. Традиційно, акторам, що створюють відповідний образ, приділяється велика увага до вибору специфічного костюму увага створенню

відповідного образу, що включає в себе вибір костюмів та макіяжу, що може закріплювати та підкреслювати гендерні стереотипи.

У сучасних акторських практиках можна спостерігати тенденцію до розширення гендерних меж та відкриття нових можливостей для акторів та акторок виконувати різноманітні ролі, дедалі частіше виникають постановки, де гендер стає об'єктом дослідження, і актори активно експериментують з гендерною ідентичністю героїв.

Розкриваючи норми та звичаї створення художніх образів, сучасні акторські колективи можуть використовувати свої вистави для визначення, піддавання сумніву та переосмислення традиційних гендерних норм та звичаїв. Значну роль в трансформації образу актора відіграють сучасні технічні можливості та інновації, що дозволяють акторам експериментувати з візуальним вираженням при створенні образів.

Таким чином, слід відзначити, що роль актора у формуванні та трансформації гендерних образів героїв має важливе значення для відображення сучасних гендерних реалій. Акторське мистецтво, як інструмент вираження, стає платформою для обговорення гендерних стереотипів, переосмислення традицій та створення нових, відкритих для різноманітності, образів героїв. Це сприяє не лише розвитку самого театру, але й внесенню важливого вкладу в сучасну дискусію про гендер та його роль у сучасному суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. (новелістика, драматургія). URL: https://www.academia.edu/4810153/Гендерна_інтерпретація_жіночих_та_чоловічих_образів_в_українській_літературі_кінця_XIX_початку_XX_ст_новелістика_драматургія_Gender_interpretation_of_female_and_male_images_in_Ukrainian_literature_of_the_late_XIX_early_XX_century (дата звернення: 20.03.2024).
2. Lajos Egri. The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives Revised Edition. New York : Simon & Schuster, 1972. 305 p.

*Солодка Тетяна Ігорівна,
здобувачка вищої освіти
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури*
Науковий керівник:
*Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури*
<https://orcid.org/0000-0002-2269-3149>

СУЧАСНЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: НОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК КАРДИНАЛЬНО НОВІ МОЖЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ВИДОВИЩНОГО ПОТЕНЦІАЛУ

Сучасний рівень розвитку технологій розкриває як перед режисерами-постановниками, так і сучасними артистами, кардинально нові можливості реалізації творчого потенціалу. Сьогодні у світових та вітчизняних постановках все частіше новітні технології не просто створюють фон для артиста, а напряду вступають з ним у взаємодію, по суті, маркуючи прихід «нової сценічної ери».

Сучасні технології дивують своїм розмаїттям і можливостями. Інновацією на ринку обладнання стала інтерактивна підлога – ефектна графіка на підлозі, здатна миттєво реагувати на рух і змінювати зображення. Сигналом для початку роботи може слугувати як наближення людини, для чого система обладнана датчиками руху, так і будь-який звук, який ловиться сенсорами. На рівні з актуальною інтерактивною підлогою залучаються і всілякі настінні інтерактивні проєкції. Монтуються підлоги, як і звичайні світлодіодні екрани, – панелями. Панелі є обладнаними датчиками тиску, які при взаємодії з людьми і предметами, міняють зображення на підлозі. Відтак процес, що поєднує можливості нових технологій і дій актора, є складним та незвичним, оскільки всі дії відбуваються у просторі, що постійно знаходиться в русі та змінюється. Актор весь час має пам'ятати, що знаходиться в межах певних

рамок, має набувати нових навичок та тримати фокус-увагу не лише на своїй власній майстерності, а й на особливостях залучених технологій.

Нині технології досягли такої популярності, що артист може сам керувати частиною світлового обладнання та моделювати відео-контент напряду зі сцени, даючи команди он-лайн своїми руками. Роботи, дрони, штучний інтелект – весь цей арсенал «найновітнішої сценічної виразності» вступає на сцені у взаємодію з артистом, перетворюючи його самого і навколишній простір в контекст бажаної оповіді. Наприклад, з недавніх слід назвати проєкт Монатіка «АРТ оборона» з актуальними і зворушливими текстами пісень і «незрівняними» за емоційним впливом декораціями під візуальне транслявання – чарівної багатоповерхівки, розбомбленої спочатку та наповненої квітами й оживаючої наприкінці проєкту, який визначено «з точки зору дизайну і технічних ефектів грандіозним шоу (рівня Євробачення 2023), що «потрапило у нерв сьогоденському глядачеві» [1].

Особливо виокремлюється й блискуче та грандіозне шоу «Королева ночі» Олі Полякової, режисером якого є Герман Ненов – український режисер шоу, кліпмейкер, креативний продюсер. Відомий по роботі з Олею Поляковою, НК (Настею Каменських), Іриною Білик, Наталією Могилевською, Златою Огневич, Олегом Винником, групами «Час» і «Скло», НЕАНГЕЛИ, KAZKA та багатьма іншими. Герман Ненов стверджує, що «... шоу «Королева Ночі» було надскладним технологічно й вимагало величезної кількості часу для синхронізації всіх елементів. У Європі та Америці проєкти такого масштабу репетирують тижнями (або навіть місяцями) за повного технологічного забезпечення. Ми мали тиждень. Можу без тіні сумніву та скромності сказати, що нам вдалося створити шоу світового рівня» [2].

Варто пригадати й надзвичайну видовищність технологічних новацій у номері Jamala на Євробаченні: «в певний музичний момент, коли артистка стає на зазначене місце на підлозі, від неї простягається «цілий світ» мерехтливих візерунків, які з розвитком номеру, проявляються вже по всьому інтерактивному заднику. Квітковий візерунок «на очах оживає», зростаючи

під ногами Джамали під час першого приспіву, а другий куплет починається з того, що вже світ навколо неї руйнується. Співачка знаходиться на невеликому клаптику землі, оточеному тюремною кліткою з тремтячих вогнів. Світлова клітина зникає за емоційним фрагментом акапелли. І в драматичному фіналі пісні за спиною артистки піднімається і розкидається гігантське дерево, яке «вибухає» позаду співачки разом з пронизливим криком про допомогу» [3].

Підсумовуючи, слід зазначити, що науково-технічний прогрес упродовж останніх десятиліть актуалізував найпотужнішу інтенсифікацію розвитку техніки і технологій сцени. Відповідно, сучасні виразні рішення, без перебільшень, щодня все більше набувають масштабності, надзвичайної видовищності й образності сучасних шоу (поступ яких, на жаль, за наявної нині ситуації тимчасово уповільнено). Глядач, стикаючись із сучасним сценічним мистецтвом, не лише переглядає пропонований художній контент, а де-факто стає його співучасником, всеціло занурюючись у створені тут і зараз химерні світи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аншлагове шоу Монатіка «ART оборона». Як артисту вдалося потрапити в нерв сьогоденню глядачеві. URL: <https://focus.ua/uk/culture/594990-anshlagovoe-shou-monatika-art-oborona-kak-artistu-udalos-popast-v-nerv-segodnyashnemu-zritelyu> (дата звернення: 15.03.24).
2. Як в Україні створити шоу світового рівня? «Королева ночі» Олі Полякової. URL: <https://karabas.live/koroleva-nochi/> (дата звернення: 15.03.24).
3. Продюсер Джамали тішить, що Євробачення проводить не Держдума. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/1970748-produsera-dzamali-tisit-so-evrobacenna-provodit-ne-derzduma.html> (дата звернення: 12.03.24).

*Степчук Денис Олегович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
професорка з/н кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв*

ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА ЯК ЗАСІБ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ НА ГЛЯДАЧА

Разом з науково-технічним прогресом, електронна музика еволюціонує та набуває різних, нових форм. Вона досягла шаленої популярності починаючи з середини ХХ століття та використовується у всіх сучасних мистецьких індустріях, зокрема виставах, концертах, перформансах та інших сценічних подіях.

Варто зазначити, що електронна музика представляє собою не стиль, а технічний підхід до генерації та відтворення звуку, що базується на використанні електронних пристроїв та комп'ютерних технологій [1]. Це дає безмежні можливості для творчого експерименту. Композитор може використовувати партії і ритми, які є абсолютно унікальними та неможливими для відтворення за допомогою традиційних музичних інструментів або технік виконання. Синтезатори, семплери, драм-машини, програмне забезпечення і цифрові технології дозволяють музикантам створювати звуки й композиції, які виходять за межі того, що може повторити людське тіло. Наприклад, в електронній музиці можуть бути використані комплексні та шаруваті ритмічні структури, які неможливі для відтворення на звичайних ударних інструментах. Такі ритми можуть містити в собі складні зміщення, поліритмію, ефекти тощо.

Прослуховування електронної музики може викликати різні емоційні реакції, включаючи радість, смуток, відчуття запалу і навіть екстаз. Швидкі темпи, інтенсивні ритми підвищують рівень енергії та збудження, тоді як м'які

мелодії з атмосферними звуками сприяють релаксації та спокою. Більше того, жанр «Ambient» часто використовується в техніках медитації, що допомагає знижувати стрес і поліпшувати концентрацію.

Такий вплив особливо важливий у театрі та сценічному мистецтві, де глибоке емоційне занурення глядачів є ключовим чинником успіху. Електронна музика дозволяє поєднувати різні стилі й жанри, створюючи специфічну атмосферу (наприклад містичну, футуристичну або навіть космічну), яка ідеально відповідає концепції вистави та підкреслює емоційний стан персонажів, роблячи продукт більш захоплюючим для глядачів своєю оригінальністю та інноваційністю.

Електронна музика може збільшувати вироблення нейромедіаторів задоволення, таких як серотонін і дофамін, що призводить до підвищення настрою та відчуття щастя. Багато композицій також містять повторювані мотиви й ритмічні структури, що сприяють створенню трансового стану або «поток», коли людина повністю поглиблюється у музику, забуваючи про час і простір. Любо Дереш у своїй статті, описав, чотири хвили психоделічного впливу музики на людину. Кожна з них здійснювала культурний прорив під впливом кількох факторів:

- вичерпання потенціалу старої музики;
- перед виникненням нового напрямку психоделічної музики спостерігалася висока активність експериментальності з традиційними жанрами;
- відкриття нових психоактивних речовин;
- посилення зацікавленості у музичних колах в змінених станах свідомості [2].

Щодо жанрів сучасної електронної музики, то їхнє різноманіття дозволяє кожному знайти щось цікаве для себе, в залежності від особистих смаків та настрою. Наприклад деякі з них [3]:

1. Техно (Techno): відомий своїми енергійними, монотонними ритмами, середніми або швидкими темпами, мінімалістичним звучанням і

важкою атмосферою. Техно сприяє танцювальній ейфорії, рейву та медитативному стану.

2. Транс (Trance): має яскраві мелодії, гіпнотичні звуки й довгі, пронизливі біт-структури. Цей жанр викликає емоційне відключення, захоплення, створює відчуття легкості, релаксації та медитації.

3. Дабстеп (Dubstep): характеризується важкими басовими лініями й складними ритмами, розривами та експериментальними звуковими ефектами. Вона часто використовується для створення напруженої, агресивної атмосфери, відчуття адреналіну в сучасних виставах і фільмах.

4. Чіллаут (Chillout): відомий своєю спокійною і розслаблюючою атмосферою. Ідеально підходить для відпочинку та релаксації після напруженого дня.

5. Електро (Electro): має чітко виражені, машинні ритми, агресивні мелодії та синтетичні звуки. Цей жанр може викликати відчуття сили й динамізму.

6. Хаус (House): відомий своїми веселими та ритмічними мелодіями, які часто супроводжуються вокалом, що сприяє позитивному настрою і танцювальній енергії.

7. Фонк (Phonk): визначається глибоким грувом (groove) й басовими лініями, які створюють динамічний та мелодичний фон, що надає музиці відчуття стабільності та ритмічної інтенсивності. Це дуже запальний жанр, але водночас гостро зосереджує увагу слухача.

Отже, можна зробити висновок, що електронна музика є потужним інструментом для створення атмосфери та більш широкого впливу на емоційний стан глядачів, який вражає своєю різноманітністю та експериментальністю. Завдяки цьому можна знайти нові методи концентрації уваги людини та занурення її в потрібну атмосферу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Загайкевич А.Л. Електронна музика. *Енциклопедія сучасної України ECV*. URL: <https://esu.com.ua/article-17759> (дата звернення: 07.04.2024).

2. Дереш Л.А. Вічні пошуки іншого. Чотири хвили психоделії у музиці. *ArtVertep - Найбільший on-line центр сучасної культури України*. URL: <https://artvertep.com/authors/173/article/11556.html> (дата звернення: 07.04.2024).
3. A beginner's guide to electronic music genres. *MN2S*. URL: <https://mn2s.com/news/features/beginners-guide-electronic-music-genres/> (дата звернення: 07.04.2024).

РОЗДІЛ 5

ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

*Звонарев Олег Романович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури*
*Михайленко Віра Петрівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*
Науковий керівник:
*Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури*
<https://orcid.org/0000-0002-2269-3149>

МОДИФІКАЦІЇ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПІД ЧАС ВІЙНИ В УКРАЇНІ

Під час війни в Україні сценічне мистецтво модифікується, адаптуючись до розгортання надскладної ситуації в нашій країні. Певні зміни безпосередньо пов'язані з наявною воєнною дійсністю, інші – з відчуттям напруженої нестабільності в суспільстві. Варто зазначити, що, без всіляких перебільшень, ситуація деструктивного досвіду війни призвела до найпотужнішого зросту патріотичного настрою в соціумі. Це не могло не позначитися на творчості вітчизняних митців – народжуються твори, присвячені жахам війни, героїзму, захисту батьківщини, ідеї соборності, будучи безумовним внеском в культурний розвиток і твердження національної ідентичності України.

У ситуації викликів часу, що постає перед українцями з початком війни, культурна спільнота вимушено стикається з неможливістю повноцінного відбиття діяльності в культурно-мистецькій сфері. «Проте за кілька місяців індустрія культури почала відновлюватися від «удару», який ніяк не можна порівняти навіть з «ударом», спричиненим пандемією COVID-19. Адже, з одного боку, фізична загроза унеможливила свободу мистецького вираження,

а з іншого – сприяла творчим проявам у традиційно драматичній і зухвалій відповідності епохальному постмодернізму – реакції на кризовий стан культури XXI ст., що переосмислюють «повсякденне» як одну з постмодерністських категорій, акцентуючи маргінальне по відношенню до офіційно прийнятого, відсування канонів і правил, тотальну де-ієрархізацію» [3]. В означеному контексті «актуалізуються мистецькі інтерпретації теми війни крізь призму маленьких людських доль у посмодерністській чуттєвості, відкиданні втрачених «вчорашніх авторитетних позицій», подоланні ідеологічних «традиційно звичних орієнтирів», тотальної іронії (нині доволі злої) в інтерпретаціях атавізмів минулого» [3]. Разом з тим, актуалізується пошук нових сенсів у фактажі життєвих реалій, що у множинному різноманітті патріотично-культурних виявів – мистецьких акціях, перформансах, флешмобах, інсталяціях та ін. – надає сили розуміння того, за що воює українська нація. Тож однією з ключових модифікацій, що спостерігається в рамках сучасного вітчизняного сценічного мистецтва, – тематично-змістова переорієнтація, повернення до витоків, «народження-повернення» до власної ідентифікації. Можна констатувати, що численні сучасні твори засновані на реальних історичних подіях, торкаючись найболючішого в сенсі відбиття незламності національного духу, безмежності проявів національного героїзму.

Театральні митці, естрадні зірки, представники вітчизняного шоу-бізнесу, благодійно-волонтерські творчі команди тощо, на постійній основі ініціюють концерти, мистецькі акції, вистави, які маркують відчутно високий рівень національного відродження, твердження національних основ культури і національної ідеї українців. «Можна виокремити тенденцію створення емоційно приголомшуючих спеціальних проєктів і вистав про життя на підконтрольних бойовикам територіях, подій буття переселенців, які шукають притулку поза зруйнованою домівкою. Своєю чергою стає відчутним підйом запровадження нових форматів вистав, які сприяють побудові мережі віддаленої художньої комунікації. Використовуючи новітні технології та Інтернет, театри, що наразі є принципово важливим мистецтвом, транслюють

свої постановки у прямому ефірі (або записі для їхнього онлайн перегляду в зручний для глядача час). Це дозволяє глядачам з різних куточків країни, навіть інших країн, підтримувати український художній простір, бути в курсі актуальних вітчизняних мистецьких подій» [1].

Таким чином, модифікація сценічного мистецтва в Україні в сучасних викликах суворих реалій воєнного стану відбиває художньо-змістовні протистояння деструктивній ідеології, сенсожиттєві орієнтації на відродження національної самосвідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Шевчук М. В Україні з'явився перший онлайн-театр DRAMOX з кращими українськими постановками. URL: <https://news.obozrevatel.com/show/v-ukraine-pouavilsya-pervyj-onlajn-teatr-dramox-s-luchshimi-ukrainskimi-postanovkami.htm> (дата звернення: 05.04.24).
2. Шумакова С. Мистецтво театру у світлі викликів часу. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативна та інформаційно-комунікативні трансформації: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (21–22 червня 2022 р., Київ). Міністерство освіти і науки України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : НАККіМ, 2022. С. 77–78.
3. Shumakova S. M. Postmodern Dimensions of Theater Culture of Modernity. *Worldview Explications of Modernism and Postmodernism : Scientific monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. P. 273–286. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-357-6-15> (дата звернення: 05.04.24).

*Каменчук Тетяна Олегівна,
кандидатка політичних наук, доцентка,
доцентка кафедри політичних наук і права
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського
<https://orcid.org/0000-0002-9518-8389>*

РОЗКРИТТЯ ТЕРМІНУ «НАЦІЯ»

Питання еволюції терміну «нація» знаходиться в центрі уваги багатьох дослідників з моменту предметного дослідження «нації» та «націоналізму» та розробки відповідної наукової теорії.

Водночас, незважаючи на важливість як теоретичних, так і практичних аспектів цього питання, існуючі роботи за темою, на нашу думку, повною мірою не розкривають питання еволюції терміну «нація» в публічному та науковому дискурсах.

Отже, метою нашого дослідження став аналіз еволюції терміну «нація» в публічному та науковому дискурсах.

Протягом багатьох століть «нація» була важливим елементом системи соціальної класифікації. Це поняття історично використовувалось щодо різних спільнот. Але, так чи інакше, «нація» служила інструментом відбору – тим, що згуртовує в загальну масу одних людей, яких нібито щось об'єднує між собою, і яких знов-таки нібито щось відрізняє від інших. Тільки критерії, які використовувались при цьому відборі варіювались залежно від часу і навіть контексту.

Дослідження «нації» та «націоналізму» з моменту їх появи наприкінці ХІХ ст. і дотепер відзначені глибокою амбівалентністю та хронічною багатозначністю. Однією з причин такої амбівалентності є те, що «нація» і «націоналізм» позначають цілий світ різних речей. Значною мірою амбівалентність відображає не стільки конкуруючі версії і оцінки однієї й тієї ж речі, скільки альтернативні використання одного й того ж терміну. Інакше

кажучи, амбівалентність коріниться здебільшого в неясності. Те, як люди оцінюють «націю» і «націоналізм», залежить від того, як вони їх розуміють.

Кожен конкретний «націоналізм» має безліч значень, які висуваються й оскаржуються різними групами, що бажають реалізувати та зафіксувати своє право на визначення символу «нації». І оскільки різні групи змагаються за право контролю над цим символом і його значеннями, «нація» постає ідеологічним конструктом, значення якого змінюється в залежності від наявного балансу соціальних і політичних сил.

Як зазначає один із засновників академічного дослідження націоналізму Г. Кон: «Нації – продукт живих сил історії; погляд на які змінюється ніколи не застигаючи. Нація – надзвичайно складне поняття, яке не піддається точному визначенню» [1, 9]. Водночас і сам Г. Кон, і його численні колеги та послідовники намагалися й досі намагаються дати визначення цьому доволі багатозначному та амбівалентному терміну, нерідко виводячи його з поняття «націоналізм».

Отже, питання еволюції терміну «нація» знаходиться в центрі уваги багатьох дослідників з моменту предметного дослідження «нації» та «націоналізму» та розробки відповідної наукової теорії наприкінці ХІХ – напочатку ХХ ст.

Серед робіт, які, так чи інакше, предметно звертаються до питання еволюції терміну «нація» у публічному та науковому дискурсах, можна зазначити роботи К. Вердері [2], Г. Зернатто [3], Г. Кона [1].

Водночас роботи зазначених авторів, попри свою комплексність та системність, як і роботи інших дослідників, на нашу думку, повною мірою не розкривають питання еволюції терміну «нація» в публічному та науковому дискурсах.

Австрійський політик і дослідник Г. Зернатто вважає, що латинське слово «natio» має ту саму основу, що й слово «natus». Обидва слова походять від латинського слова «nascor» – «я народився». Відтак, «нація» для римлян була чимось народженим. Причому «Natio» мала і персоніфікований вигляд,

оскільки вважалась у римлян богинею народження і походження всього живого.

У давньому Римі слово «natio» означало об'єднану походженням групу людей, більшу, ніж сім'я, але меншу, ніж клан чи народ. Поняття «нація» вживалось з доволі принизливим відтінком: воно означало групу іноземців, що походили з одного географічного регіону, – земляків, чий статус був суттєво нижчим за статус римських громадян (зазвичай слово «natio» вживалось щодо діаспор «народжених для рабства» народів – євреїв, сирійців тощо). У Римі слово «natio» ніколи не вживалось щодо римських громадян (існувало «*populus Romanus*», але ніколи – «*natio Romanorum*»). У слова «natio» існували також інші значення, але менш уживані, і дане значення – як групи іноземців, об'єднаних місцем свого народження, довгий час залишалось головним семантичним значенням цього слова.

За часів Середньовіччя поняття «нація» вживалось в близькому, але дещо іншому значенні. Воно також поширювалось на іноземців, але вживалось вже щодо студентських спільнот (земляцтв), які існували в багатьох університетах Західного християнського світу. Студенти в них об'єднувались за досить приблизною регіональною ознакою – як лінгвістичною, так і географічною. Наприклад, у Паризькому університеті існувало чотири «нації»: «*L'honorable nation de France*», «*La fidele nation de Picardie*», «*La venerable nation de Normandie*» і «*La constante nation de Germanie*». «Нація Франції» включала всіх студентів, які розмовляли романськими мовами – не тільки вихідців з сучасної Франції, але й, наприклад, з сучасної Італії та Іспанії; «нація Пікардії» була зарезервована за голландцями; «нація Нормандії» включала студентів з Північного Сходу; «нація Німеччини» об'єднувала студентів з Німеччини та Англії.

З часом поняття «нація» зазнало ще однієї зміни, оскільки світські правителі та релігійні владика почали активно посилати своїх представників/консулів (як правило вихованців тих чи інших європейських університетів) для вирішення суперечок із важливих церковно-політичних

питань на церковні собори. Принаймні з кінця XIII ст., починаючи з Ліонського церковного собору 1274 р., поняття «нація» почало застосовуватися щодо різних політико-ідеологічних сторін «церковної республіки». І оскільки представники різних внутрішньоцерковних підходів були водночас представниками різних світських і релігійних володарів, то, врешті-решт, поняття «нація» набуло ще одного значення: а саме спільноти, яка представляє культурну та політичну владу, чи, інакше кажучи, політичну, культурну, а згодом і соціальну еліту.

Поступово «нація» почала розумітися передусім як представницький орган, головною характеристикою якого було те, що між окремими його членами, як вважалося, існував певний територіальний зв'язок. Проте представницький орган (незалежно від того, як він був сформований) був представлений обраною групою чоловіків, елітою [3, 355-361].

Як зазначав британський дослідник Е. Кедурі, поступово термін «нація» набув особливого політичного значення. Під «нацією» почали розуміти групу людей, які претендують представляти чи обирати представників від конкретної території на соборах, сесіях чи станових зборах. Церковні собори поділялись на нації. Генеральні Штати у Франції на зборах 1484 р. склались з шести націй. На Сатмарському мирі 1711 р., що поклав кінець боротьбі між Австрійською імперією та угорцями, сторони представляли династія Габсбургів та окремі верстви населення Угорщини. Той самий сенс, у якому використовує слово «нація» і Ш. –Л. Монтеск'є в творі «Дух законів», коли він говорить, що «під час перших двох династій [у Франції] часто скликали націю, тобто аристократію та єпископів»: до черні нація не мала жодного відношення» [3, 361].

Через очевидну неясність та амбівалентність термінів «нація» і «націоналізм», останнім часом все популярнішим стає дискурсивний (постмодерністський) підхід до розуміння «нації» та «націоналізму». Як зазначає один із провідних авторів дискурсивного підходу, американський антрополог К. Вердері, «нація» – це ідеологічний конструкт, який в наш час

став найпотужнішим символом, що визначає зв'язок держави зі своїми громадянами та суттєвим чином впливає на міждержавні відносини. Як символ «нація» служить легітимації багатьох соціальних рухів і дій, які переслідують, вочевидь, різні цілі. Соціальнодіючі сили, що діють на полі націоналізму, сприймають «націю» як вищий символ, однак мають різні, нерідко конфліктуючі між собою уявлення про «націю». Значення «нації» як символу визначається насамперед її термінологічною неоднозначністю, що дозволяє залучати на її бік доволі різні аудиторії, а також пробуджувати почуття та схильності, які визрівали по відношенню до неї не одне століття.

Протягом багатьох століть «нація» була важливим елементом системи соціальної класифікації. Це поняття історично використовувалось: щодо груп іноземців у давньоримських містах (передусім щодо діаспор «народжених для рабства» народів); щодо студентських спільнот (земляцтв) у середньовічних європейських університетах; щодо представників різних світських і релігійних володарів при Папському престолі; щодо представників тих чи інших територій на церковних соборах, сесіях чи станових зборах; щодо представників «елітарних» станів (аристократів і єпископів), а згодом і політично дорівняних до них представників «третього стану» / «народу» / «черні» тощо. Так чи інакше, «нація» служила інструментом відбору – тим, що згуртовує в загальну масу одних людей, яких нібито щось об'єднує між собою, і яких знов-таки нібито щось відрізняє від інших. Тільки критерії, які використовувались при цьому відборі варіювались залежно від часу і навіть контексту.

Дослідження «нації» та «націоналізму» з моменту їх появи наприкінці XIX ст. і дотепер відзначені глибокою амбівалентністю та хронічною багатозначністю. Однією з причин такої амбівалентності є те, що «нація» і «націоналізм» позначають цілий світ різних речей. Значною мірою амбівалентність відображає не стільки конкуруючі версії і оцінки однієї й тієї ж речі, скільки альтернативні використання одного й того ж терміну. Інакше

кажучи, амбівалентність коріниться здебільшого в неясності. Те, як люди оцінюють «націю» і «націоналізм», залежить від того, як вони їх розуміють.

Кожен конкретний «націоналізм» має безліч значень, які висуваються й оскаржуються різними групами, що бажають реалізувати та зафіксувати своє право на визначення символу «нації». І оскільки різні групи змагаються за право контролю над цим символом і його значеннями, «нація» постає ідеологічним конструктом, значення якого змінюється в залежності від наявного балансу соціальних і політичних сил.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Kohn H. Nationalism: Its Meaning and History : monograph. Malabar, Florida : Robert E. Krieger Publishing Company (rev. ed.). 1982. 191 p.
2. Verdery K. Whither “Nation” and “Nationalism”? Daedalus. Vol. 122. Is. 3. 1993. P. 37-46.
3. Zernatto G. Nation: The History of a Word. Review of Politics. 1944. Vol. 6. №. 3. P. 351–366.

*Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
професорка з/н кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>*

ПОЛІТИЧНИЙ АНЕКДОТ ЯК ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД ГУМОРИСТИЧНИХ ШОУ

Нині у сучасному суспільстві формування політичної культури тісно пов'язане з інформацією, яку воно отримує через засоби масової комунікації, соціальні мережі та телебачення.

Досить популярними завжди були і є гумористичні шоу, які гостро критикують події, що відбуваються в середині та ззовні країни. Будь-який жарт є індикатором національного менталітету, оскільки визначає культурний та естетичний рівень суспільства, його свідомість, смаки та вподобання, мистецькі стилі та креативність народу.

Гумористичні шоу не завжди спрямовані на критику політики, проте вони можуть об'єднати комедію та політику для однієї спільної конкретної мети. Через гумористичні шоу політика стає більш доступнішою для сприйняття суспільством. Такі програми є найбільш вдалим платформами для репрезентації політичних гумористичних форм.

Серед розмаїття гумористичних форм, які спрямовані на висміювання політичних подій, питань, особистостей тощо, чільне місце посідає анекдот. Дана форма відноситься до різновидів народної творчості, оскільки не має авторства, в процесі поширення набуває різноваріантності та пристосовується оповідачем до конкретної ситуації. «Найпопулярнішою формою завжди був і залишається політичний анекдот. Водночас він є максимально недовговічним, оскільки постійна зміна політичної ситуації впливає на актуальність наповнення анекдотів. Політичний анекдот постійно був своєрідним маркером цікавих суспільству явищ та відношення до них. Як складова української сміхової культури політичний анекдот мав високий рівень популярності за

часів радянської окупації, проте був заборонений офіційною ідеологією. З приходом свободи слова політичний анекдот дещо втратив свою популярність, адже те, що дозволено, не так цікаво» [4, 485]. Саме політичні анекдоти сповнені гострою сатирою, сарказмом та спрямовані на критику політичних явищ. «Політичний анекдот – це коротке смішне оповідання про певну політичну ситуацію, поведінку чи риси характеру лідера чи представника певної групи. <...> Політичний анекдот є важливим засобом політичної боротьби та використовується в політичному PR. Його основне завдання – дискредитація противників, <...> формування симпатій до прибічників, зокрема до своїх лідерів. Часто, однак, анекдоти конструюються та поширюються спеціально, для виконання конкретних політичних функцій» [3].

Політичний анекдот впливає на свідомість людей засобами вербальної комунікації та формує уявлення про політичні відносини не тільки в Україні, а й світі загалом. «Політична діяльність або політичний досвід народу репрезентовано у політичному анекдоті, де відображається ставлення мовної особистості до політичної реальності у синхронному та діахронному зрізах. <...> У політичному анекдоті розкривається політичний образ мислення та парадигма усвідомлення політичного досвіду, що зокрема, може імплікувати ідеологічні смисли» [1, 66].

Політичний анекдот вирізняється перш за все актуальністю, оскільки відповідає нагальним подіям та ситуаціям в політиці, що акцентує увагу реципієнтів на їх значущості. Попри вагомість політичних тем, анекдоти про політику повинні містити жарти, геги, бути смішними, це передає відношення суспільства до влади, політичних подій та безперечно має вплив на громадську думку через призму гумору. «Політичний гумор може приймати різноманітні втілення: сатири, іронії, афоризмів, анекдотів, частівок, шаржів, карикатур та ін. Він досить варіативний у своїх утіленнях, однак ці варіації мають різне суспільне значення в різні проміжки часу» [2, 97]. Отже, політичний анекдот як форма політичного гумору зміцнює колективну ідентичність, оскільки

базується на реальних фактах, історичних подіях, які знайомі реципієнтам. Американський дослідник Г. Бентон зазначав, що «політичні анекдоти є потужним транслятором популярних настроїв у суспільстві, де цей настрої не може знайти офіційно санкціонованого виходу» [5, 33]. Власне це й зумовлює популярність політичного анекдоту.

Затребуваність політичного анекдоту в гумористичних шоу зумовлена ще й простотою викладу інформації, зрозумілістю конкретних явищ. Завдяки лаконічній структурі, анекдоти швидко запам'ятовуються та адаптуються оповідачами до різних ситуацій. Попри серйозність політичної тематики, політичний анекдот має розважальний характер. Проте, окрім гедоністичної функції, політичний анекдот допомагає аудиторії психологічно розвантажитись, тобто виконує ще й психологічну та соціальну функції. У таких гумористичних шоу як скетч-шоу, стендап-шоу, телешоу, циркових шоу (зокрема клоунада), ток-шоу, стендап-комедії тощо, політичний анекдот використовується як засіб критики політичних та соціальних тем. Тому ще одна функція, яку виконує політичний анекдот – критико-сатирична, що привертає увагу до актуальних злободенних суспільних проблем.

Особливу популярність такі анекдоти мають у стендаперів. Нерідко стендапи створюються на основі політичних анекдотів, де майстерно поєднані важливі життєві явища з гумором. Отож за допомогою політичних анекдотів стендап-коміки висловлюють свою громадянську позицію, не акцентуючи увагу на власних політичних поглядах, та спонукають аудиторію критично мислити щодо наданої інформації й отримати позитивні емоції від іронічного ставлення до суспільних проблем.

Нерідко політичні анекдоти представляють у вигляді сценок, мініатюр, скетчів. Через сатиру, іронію, прийоми гротеску створюється комічний ефект, що допомагає привернути увагу людей на деякі політичні недоліки й деформації, що відбуваються в суспільстві, показати й підкреслити абсурдність політичної системи в цілому та її окремих складових. Завдяки сценічній репрезентації політичного анекдоту також можна прослідкувати

відношення народу до конкретних політичних ситуацій, явищ, подій, політиків, лідерів, способу їх життя у той чи інший історичний період та проінформувати наступні покоління про суспільні позиції, настрої, цінності минулих років.

Отже, політичний анекдот – витвір народної творчості, який має специфічні ознаки творення та є популярним жанровим різновидом гумористичних шоу. Поширюючись способом прямої контактної комунікації серед населення, політичні анекдоти стають затребуваними й у формах екранної культури, набуваючи властивих їй ознак. Відповідно до цього відбувається інтеграція політичних анекдотів у сценки, скетчі, мініатюри тощо. А репрезентація даного різновиду – це мистецтво, яке полягає у висвітленні соціально-економічних та політичних фактів в житті людей у певні періоди, їх бажань та вимог суспільства загалом. Тому політичний анекдот у мистецькому контексті покликаний не тільки розважати та викликати сміх, а й спонукає аудиторію критично переосмислювати політичні реалії, сприяючи підвищенню культурного світосприйняття та формуванню громадянської позиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гамор М.А. Політичний анекдот у мовній картині німецькомовного світу. Південний архів (філологічні науки). Херсон : ХДІ, 2023. № 94. С. 63-68. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2023-94-8> (дата звернення: 12.03.24).
2. Демичева А. В. Сучасний політичний гумор як поліфункціональне явище. Вісник Донецького національного університету імені Василя Стуса. Серія політичні науки. Донецьк, 2019. № 4. С. 96-100.
3. Карпчук Н. Політичний анекдот як інструмент PR. STUDIES.in.ua. URL: https://studies.in.ua/pravo/polit_anekdot.pdf (дата звернення: 02.04.24).
4. Мельник М.М. Багатогранність гумористичних форм української сміхової культури. Культура і мистецтво ХХІ століття: полілог сучасної гуманітаристики : колект. монографія / відп. ред. Л. П. Бойко. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2023. Розділ 15. С. 473-504. URL: <https://drive.google.com/file/d/1oF6mdvaI5FWOOAxUfbNwpW0S40agrnhS/view> (дата звернення: 02.04.24).
5. Benton G. The Origins of the Political Joke /Humour in Society: Resistance and Control. Paton, G.E., Powell, C., Venezia, L., Frailing, K. New York: St. Martin's Press, 1988. P. 33-55.

*Мурований Владислав Павлович,
магістрант
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0002-6068-8620>*

*Науковий керівник:
Уланова Світлана Іванівна,
докторка філософських наук, професорка,
професорка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0000-0001-5463-5659>*

РЕЖИСУРА ЯК МОДЕЛЬ ОСУЧАСНЕННЯ УПРАВЛІНСЬКИХ СТАНДАРТІВ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

Перш за все варто сказати, що культурна політика в будь-якій країні визначається суспільством загалом, та відбивається на ідеології державної культурної політики, яка в свою чергу знаходиться під постійним впливом різних факторів, що обумовлюють перспективи її подальшого розвитку. З метою ефективного розвитку закладів культури, трансформація культурної політики повинна проходити випереджаючими темпами, що сприяє подоланню негативних тенденцій в галузі. З огляду на що, соціокультурні та економічні зміни у різних сферах сучасного українського суспільства, модернізація вищої освіти орієнтують профільні міністерства на пошук механізмів осучаснення управлінських стандартів в сфері культури, які б поєднували та задовольняли інтереси всіх суб'єктів культурно-освітнього процесу.

Розробка дієвих механізмів осучаснення управлінських стандартів в сфері культури повинна ґрунтуватися на аналізі існуючого досвіду, зокрема на узагальненні моделей осучаснення управлінських стандартів в сфері культури, на засадах яких в роботі запропоновано авторське бачення, суть якого розкривається у акцентуванні уваги на режисурі, як базису процесів осучаснення, що і є метою представлених наукових результатів.

Аналіз наукового доробку, дозволив дійти висновку, що існує два підходи розгляду моделей, які впливають на формування культурної політики держави в цілому та управлінських стандартів в сфері культури, зокрема (рис. 1).

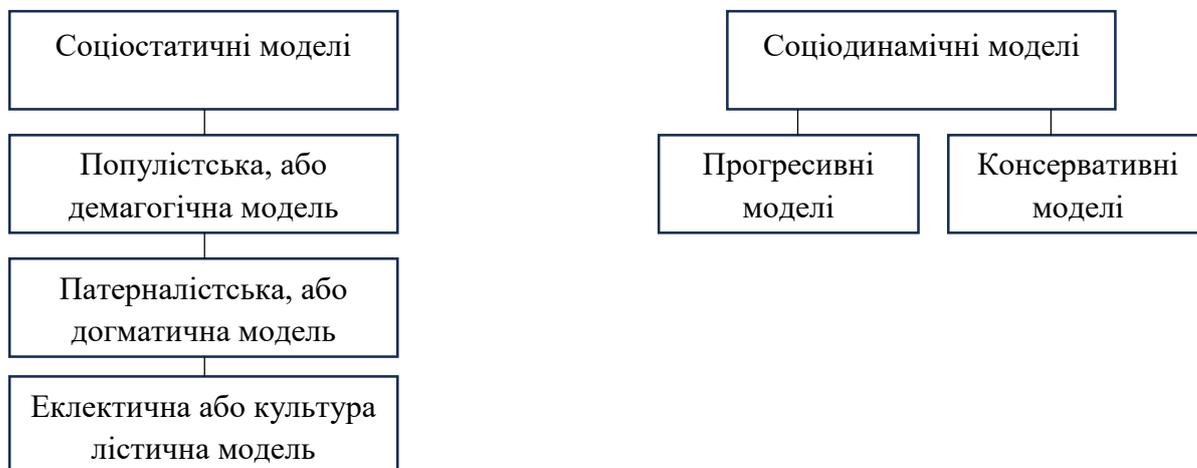


Рис. 1. Перший підхід формування моделі управлінських стандартів в сфері культури «Філософський». Джерело: побудовано автором на засадах [1]

Представлені на рисунку типи моделей будуються на основі філософії особистості, політичної системи суспільства, духовного життя та цінностей суспільства тощо. Однак варто зауважити, що ці типи моделей є різними характеристиками одного цілого, тому вважаємо, що в сучасних умовах розвитку держави, її інститутів, суспільства, не можна розглядати соціостатичну чи соціодинамічну модель окремо, оскільки з практичної точки зору це не можливо.

У типології моделей культурної політики інших науковців подано також дві протилежні тенденції розвитку в межах яких виділено ще дві моделі (рис. 2). Зауважимо, що як за моделлю культурної політики суспільної підтримки, так і за ринково орієнтованою моделлю, культура, очевидно, не набуває повноцінного розвитку. Згідно з першою моделлю, культурна політика традиційна, консервативна, в ній відкидаються інноваційні елементи.



Рис. 2. Другий підхід формування моделі управлінських стандартів в сфері культури «Класичний». Джерело: побудовано автором на засадах [6].

При використанні другої моделі – не розвивається національна культура, тобто, відсутній єдиний вектор розвитку, переважає «масова культура», культура носить загалом споживчий комерційний характер, без підтримки традиційних елементів культура втрачає свою самобутність. Відтак, вважаємо, що в основу сучасної моделі повинна бути покладена «режисура».

В прямому сенсі цього слова «режисура» область професійної та творчої діяльності, що спрямована на естетичну та смислову організацію твору як образного цілого [3]. У іншому словнику «режисура» – це керівництво постановкою спектаклю. В словнику іноземних слів «режесура» це режисерська діяльність, керівництво постановкою. В роботі Л.К. Пацунової відмічається, що сучасна режесура набула нових барв. Авторка зазначає, що «Режисура – це уміння розкрити зміст через систему художніх образів, це мистецтво створення дійства – цілісного (нерозкладного) твору, єдиного за думкою і художнім розв’язанням» [3, 188]. Таким чином, режисура поєднує управління, мистецтво, творчість, що в кінцевому результаті дає якісний продукт, задовольнивши при цьому економічні, творчі, моральні, естетичні та інші інтереси різних суб’єктів. Тобто, режисура дозволяє отримати синергію (сумарний ефект). А відтак, режисуру можна розглядати як модель осучаснення управлінських стандартів в сфері культури.

Подібної точки зору дотримується автор С. Плуталов, який талант та управлінські здібності називає характерними ознаками цілісної соціально-економічної системи, зазначаючи при цьому, що майбутнє за технологіями та креативністю [4, 7]. Науковці І. Бахов, Е. Бойченко, Н. Мартинович, Т. Ніч,

Т. Окольніча, В. Вінниченко, у своїх дослідженнях відмічають необхідність удосконалення управлінських стандартів в сфері культури на засадах використання людського потенціалу, який є основою «економіки знань», «креативної економіки», «інноваційної економіки». Таким чином, можна зробити висновок, що всі наведені аргументи зводяться до одного, а саме до зміщення традиційних акцентів (ринкових, суспільної підтримки) в бік режисури, тобто творчо-креативних, індивідуальних здібностей (рис. 3).

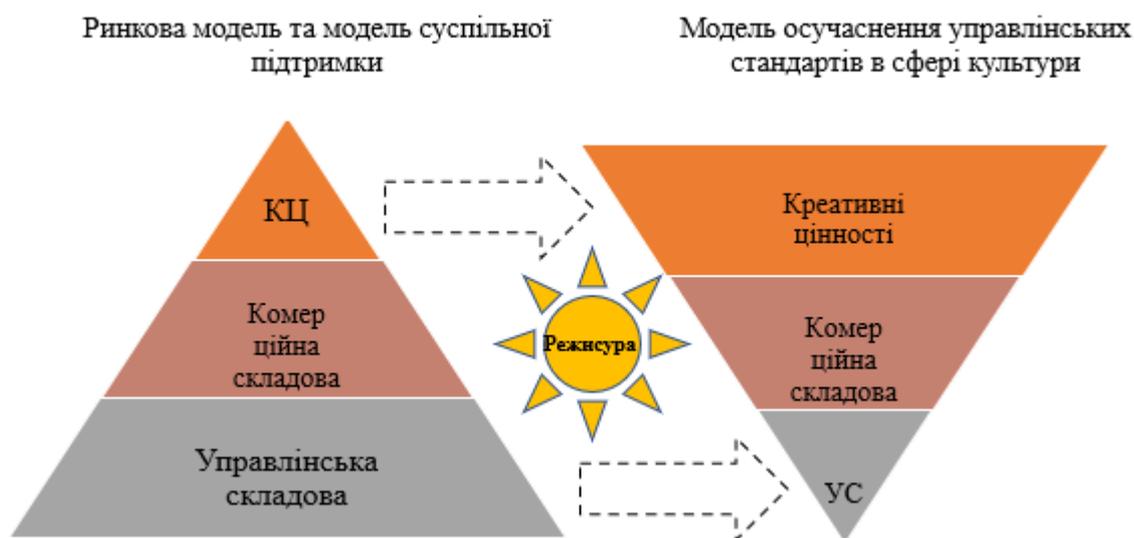


Рис. 3. Візуалізація переходу від класичних моделей до осучасненої моделі управлінських стандартів в сфері культури. Джерело: Складено автором на основі [7]

Таким чином, узагальнення існуючого наукового доробку в сфері мистецтва, культури, дозволило з'ясувати, що в теорії виділяють два підходи і чотири базові моделі управління в сфері культури, жодна з яких не може бути використана у сучасних умовах соціально-економічного розвитку. Обґрунтовано доцільність осучаснення управлінських стандартів в сфері культури. Запропоновано авторську модель, суть якої полягає у зміщенні акценту в управлінні сферою культури в бік таланту, креативності, творчості, навіть при розробці управлінських стандартів, що дозволить диференціювати

та задовольнити інтереси всіх учасників цього процесу (держава, регіональні органи влади, бізнес, установи культури, освіти, пересічні громадяни тощо).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрущенко В.П., Надольний І.Ф., Бойченко І.В., Розумний В.П. та ін. Філософія. За ред. І.Ф. Надольного. Київ : Вікар, 1997. 584 с.
2. Тлумачний словник української мови. URL: <https://slovnuk.ua/index.php?swrd=%D1%80%D0%B5%D0%B6%D0%B8%D1%81%D1%83%D1%80%D0%B0> (дата звернення 12.03.2024).
3. Пацунова Л.К. Особливості режисерської діяльності у сучасній театралізованій виставі. Збірник наукових праць «Педагогічні науки». 2017. Випуск 136. С. 186-192.
4. Плуталов С.І. Креативність як характерна ознака цілісної соціально-економічної системи. Вісник Хмельницького національного університету. 2018. 6(3.) С. 177-180. DOI: 10.31891/2307-5740-2018-264-6(3)-177-180.
5. Bakhov I., Boichenko E., Martynovych N., Nych T., Okolnycha T., Vinnychenko V. Conditions for Development of the Socio-cultural Level of Personality in Today's Ukrainian Society. Jour of Adv Research in Dynamical & Control Systems. 2020. 12(04). P. 1668- 1676. DOI: 10.5373/JARDCS/V12SP4/20201648.
6. Martynovych N., Plutalov S. Current trends of the development of creative industries and their impact on the national economy. Problems of modern transformations. Series: economics and management. 2022. (3). <https://doi.org/10.54929/2786-5738-2022-3-03-08>.

*Наумкіна Світлана Михайлівна,
доктор політ. н., професор, завідувач кафедри політичних наук і права,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського*

<https://orcid.org/0000-0002-1125-647X>

Малишенко Людмила Олександрівна,

канд. політ. наук, доцент,

*Одеський торговельно-економічний фаховий коледж,
голова циклової комісії соціально-гуманітарних дисциплін,*

<https://orcid.org/0009-0006-1249-7714>

РОЛЬ КУЛЬТУРНИХ ІНДИКАТОРІВ РОЗВИТКУ У «ВИРІВНЮВАННІ» СОЦІАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Питання соціально-політичних та соціокультурних змін в Україні набувають особливої актуальності у воєнний час у зв'язку з необхідністю визначення парадигми подальшого розвитку країни, насамперед її економічних, політичних та культурних індикаторів та латентних структур, після Перемоги.

Різноспрямованість вектору можливих змін у суспільстві породжує прогнозування і обґрунтування поліваріантності можливостей вибору та їх наслідків. На превеликий жаль, довоєнні перетворення українського суспільства відбувались надзвичайно нестабільно, на відміну від світової системи, і, на думку вчених, стан українського суспільства, як і його ціннісний зміст, на початок ХХІ століття можна було вважати близьким до хаотичного [Див., напр.: 1; 2; 3]. Тому стверджувати про «ціннісно-орієнтаційну єдність» та «оптимальну і ефективну систему соціально-політичного управління» – це, скоріше, побажання та деякою мірою прогнозування, ніж констатація реальності.

Безумовно, у кожній країні складаються свої особливості соціально-політичної, економічної і культурної реальностей. Тому всі складові цього складного явища повинні аналізуватися, корегуватися і прогнозуватися як по «вертикалі», так і по «горизонталі» з урахуванням фаз свого розвитку.

Причому, варто не погодитися з сучасними науковцями різних гілок знання, що специфіка соціально-політичної і економічної трансформації складається і в тому, що її неможна визначати без значної уваги до її культурної складової, яка містить низку важливих компонентів в цілому і в окремих сферах культури, зокрема. Так. формування нової соціально-художньої реальності, яка характеризується зміною функцій мистецтва як соціального інституту, новою структурою відносин основних її суб'єктів – публіки, критиків, громадськості, діячів культури та ін., новою організаційною структурою функціонування і розвитку мистецтва, має у теперішній час надзвичайно важливе значення. Тому необхідно, задля того, щоб концептуалізувати відношення між структурою і культурою, здійснити систематичне вивчення культури в її соціальних контекстах.

Як відомо, М. Вебер вважав, що суспільство є таким, яким воно представлено в культурі» [4]. Урахування соціально-культурного контексту посилює акцент на культурі як результаті. І це пов'язано із загальною характеристикою культури: відбирати і консервувати найбільш оптимальні форми життєдіяльності, вивчати, аналізувати та порівнювати позитивні та негативні наслідки людського досвіду.

Безумовно, авторки тез, незважаючи на всі наукові попередні авторитети, не ототожнюють культуру і суспільство, соціальне і культурне в цілому, бо не можна ототожнювати сутність і явище, які не співпадають за своїм змістом і глибиною.

Правильну і розумну відповідь на розмежування між соціальним і культурним надав, на наш погляд, сучасний український соціальний філософ Є. Борінштейн, підкреслюючи, що це розмежування проводиться за шкалами соціального і культурного розшарування, при якому «соціальне пов'язується зі ступенем впливу певних груп у суспільстві, а культурне – з мірою оволодіння, опанування певною духовною культурою і виробничо-соціальними технологіями. Таке не співпадання соціального і культурного рівня у різних соціальних групах, коли пануюча соціальна верства має владу і

соціальний вплив, але не має відповідної, необхідної культури, породжує соціальні дисфункції...» [5, 18].

Виходячи з цього, характер соціальних змін визначається своєрідністю культурного потенціалу суспільства. Тобто, видозмінюється соціальність у її культурній обумовленості, а з нею – і соціум уцілому. Зміни набувають стійкий, стабільний характер, де саме змінюваність, як постійна складова, стає фактором стабільності, формуючи певну позитивну чи негативну соціальну тенденцію.

Нова соціокультурна реальність складається одночасно як національно визначена і така, що приймає інтенсивні впливи інших культур, які в окремих ланках стають загрозливими для її існування. Однак, слід взяти до уваги, що історичний шлях України характеризується змінами циклів національного пригнічення і відродження, а тому українська культура характеризується високою здатністю до синтезу і консенсусу культур і має сьогодні певні механізми адаптації. Сутність цього процесу полягає у стихійному «вирівнюванні» соціального простору, зміні ціннісно-нормативної системи і навіть, можливо, у втраті ідентифікації на індивідуальному і суспільному рівнях. У той же час нова соціокультурна реальність здатна приймати будь-які зовнішні впливи та відповідати на них адекватними пошуками власної масової культури, про що свідчать значні здобутки професійного мистецтва європейського рівня.

Таким чином, наше майбутнє повинне створюватися сьогодні. А для цього необхідне мати науково обґрунтовані варіанти різноспрямованих векторів можливих змін у суспільстві, враховуючи не тільки соціально-політичні, правові, економічні, соціокультурні індикатори подальшого розвитку, але і прогнозування та обґрунтування поліваріантності їх можливого співвідношення та наслідки ефективності поєднання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Борінштейн Є. Особливості соціокультурної трансформації сучасного українського суспільства: монографія. Одеса : Астропринт, 2006. 400 с.

2. Чукут С. А. Державна культурна політика України в контексті сучасного світового досвіду: основні напрями і тенденції розвитку. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2001. № 1. С. 12–20.
3. Гриценко О. А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. Київ : УЦКД, 2000. 228 с.
4. Вебер М. Загальноісторичні аналізи. Політика. URL: <http://litopys.org.ua/weber/wbs09.htm> (дата звернення: 02.03.24).
5. Борінштейн Є. Р. Особливості соціокультурної трансформації сучасного українського суспільства. Дис. ... д. філос. наук. Спеціальність 09.00.03 – соціальна філософія і філософія історії. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2010. 428 с.

Осядлий Ілля Анатолійович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0005-9912-7443>

Науковий керівник:
Приходько Оксана Михайлівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0008-2859-5145>

ПОЗИТИВНІ ТА НЕГАТИВНІ АСПЕКТИ ВПЛИВУ ВІЙНИ НА КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОГО СОЦІУМУ

Досліджуючи особливості режисури благодійних концертів в умовах військового стану, дійшли висновку, що повномасштабне вторгнення Росії в Україну стало каталізатором багатьох культурних процесів, як позитивної, так і негативної спрямованості. Сучасний етап розвитку української культури характеризується зростанням зацікавленості до історії країни, масовим переходом населення на спілкування в побуті українською мовою та кардинальну зміну ставлення до української ідентичності. З попелу війни почало відроджуватися українське мистецтво. Так наприклад, з'явилися нові хіти, які знають і наспівують всі верстви населення України, такі як, «Байрактар, автором якого став Тарас Борівка, «Don't Fuck With Ukraine» – Макса Барських. Письменники, музиканти, режисери, дизайнери, скульптори, художники та ілюстратори знайшли натхнення в образах сучасних героїв, бійців ЗСУ та територіальної оборони тощо.

Про позитивні аспекти війни також зазначає директорка Мистецького Арсеналу Олеся Островська-Люта, яка наголосила, що ніколи раніше українська культура не мала такого визнання, як зараз, ні на міжнародній арені, ні в середині країни. «Через війну Україна і її суспільство перестали бути невиразною сірою плямою десь там, де Європа переходить у безмежні континентальні степи, що тягнуться аж до Тянь-Шаню» [5]. Україну розпізнають, трохи більше цікавляться її культурою, великі інституції

обережно роблять перші кроки назустріч: експериментальні, а тому невеликі, суто українські проекти з'являються у паризькому Луврі, у нью-йоркських Карнегі-Холлі та МоМА [5].

Однак поряд з позитивними тенденціями, які з'явилися через війну, багато міжнародних та вітчизняних експертів, дослідників різних галузей, відзначають негативні прояви. Зокрема в роботах О. Рішняка, присвячених дослідженню конфліктів, в тому числі підіймається проблематика складності оцінки збитків та недоотриманих вигід країнами на територіях яких велися війни, а також робиться наголос на тому, що на окупованих територіях взагалі з'ясувати стан об'єктів культурної спадщини та стан культурного життя українського соціуму неможливо [7]. Беручи до уваги цю справедливую констатацію, варто сказати, що представлені нижче результати дослідження не враховують окуповані з 2014 року території.

Про негативний вплив бойових дій відмічається у Звіті ООН «Глобальний погляд на людську долю». Порахувавши збитки культурної спадщини від військової агресії за два роки війни, встановлено, що станом на 1 лютого 2024 року їх вартість сягнула 3,5 мільярда доларів [4]. Згідно аналітичних даних Дослідницької служби Європейського парламенту, рік тому збитки оцінювалися в 2,6 мільярда доларів. Крім того, за даними ООН, галузі культури та туризму після вторгнення Росії 24 лютого 2022 року втратили 19 мільярдів доларів доходів [6].

Станом на 16 лютого 2024 року ЮНЕСКО підтвердило пошкодження чи знищення 342 об'єктів спадщини з моменту початку повномасштабної війни. Серед них: 127 релігійних об'єктів, 150 будівель, що становлять історичний та/або художній інтерес, 31 музей, 19 пам'ятників, 14 бібліотек, 1 архів. Загалом за час війни постраждали 4779 культурних та туристичних об'єктів [8]. При цьому у доповіді ЮНЕСКО наголошується, що три чверті об'єктів, які були зруйновані або пошкоджені, перебувають у трьох регіонах: у Донецькій області, де, як і раніше, йдуть інтенсивні бойові дії, – пошкоджено 45 об'єктів

культури, у Харківській області – 40 пошкоджених об'єктів, у Київській області – 26 ушкоджених об'єктів [8].

Економічні, політичні, військові загрози безумовно вплинули на культурне життя українського соціуму. По-перше, негативний прояв відбився на масовій міграції населення з України. За даними Державної прикордонної служби України (ДПСУ), протягом першої половини 2022 року з України виїхало понад 5,2 млн осіб [2]. В числі тих, хто виїхав за кордон, багато митців та фахівців зі сфери культури, адже досі це був непрестижний сектор, з точки зору рівня заробітних плат, де працювали переважно жінки. Західноєвропейські інституції в перші дні вторгнення запропонували вигідні умови для українських працівників культури, і це не тільки врятувало людей, а й дало чудовий ефект, бо у всіх цих інституціях трохи побільшало знань про Україну [3].

Але водночас це негативно відбилося на ринку праці, оскільки виїхали фахівці українського сценічного мистецтва, спричинивши асиметрію між попитом та пропозицією серед спеціалістів театральної сфери. Крім того, багато акторів та актрис, співаків та співачок, музикантів, режисерів, диригентів, композиторів поповнили лави ЗСУ та територіальної оборони, або стали волонтерами. Окреслена вище проблема призвела до того, що протягом 2023 року у театрах України поставили 350 прем'єр, що вдвічі менше, ніж у докарантинному 2019 році, проте це на 52% більше, ніж протягом 2022 року

Підводячи підсумок, варто сказати, що, трагічні обставини війни повертають людей до пріоритетності базових потреб життя, однак, разом з цим спричиняють негативні наслідки, подолання яких вимагатиме ще довгого докладання надлюдських зусиль українським соціумом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Винниченко С. Український театр під час війни: URL: <https://kanal.dim.tv/ru/ukrainskij-teatr-vo-vremya-vojny-v-2023-godu-bylo-vdvoe-bolshe-premer-chem-v-2022-m/> (дата звернення: 24.03.2024).

2. Державної прикордонної служби України Звіт «Перетинання державного кордону під час правового режиму воєнного стану». URL: <https://dpsu.gov.ua/ua/peretinannya-derzhavnogo-kordonu-pid-chas-pravovogo-rezhimu-vonnogo-stanu-pitannya-vidpovid/>
3. Лібанова Е.М. Дефіцит робочої сили в Україні є неминучим, якою б не була ситуація з поверненням мігрантів. Суспільне новини. URL: <https://suspilne.media/714216-ukrainskij-akt-logana-tretakova-roasnila-metu-vnesenna-zakonoproektu/> (дата звернення: 27.03.2024).
4. ООН Звіт «Глобальний погляд на людську долю». URL: <https://news.un.org/ru/story/2022/06/1426392> (дата звернення: 24.03.2024).
5. Островська-Люта О. Мистецтво йти далі. Видавничий Дім «Медіа-ДК». URL: <https://nv.ua/opinion/voyna-v-ukraine-i-kultura-k-chemu-gotovitsya-ukraincam-50388514.html> (дата звернення 27.03.2024).
6. Пасіковська-Шнасс М. Стислий огляд ДСЄП. URL: https://ukraine.europarl.europa.eu/cmsdata/250651/0133_1258078_EPRS-AaG-729377-Russias-war-Ukraine-cultural-heritage-FINAL-ForTrad.pdf (дата звернення: 27.03.2024)
7. Рішняк О. Культурна спадщина у воєнному конфлікті: міжнародний досвід другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та українська дійсність. Український історичний журнал. 2022. №4. С. 159-173. DOI: <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159>
8. Damaged cultural sites in Ukraine verified by UNESCO. URL: <https://www.unesco.org/en/articles/damaged-cultural-sites-ukraine-verified-unesco> (дата звернення: 27.03.2024).

Пивоварова Катерина Валентинівна,
старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3946-2475>

Довженко В'ячеслав Валерійович,
Заслужений артист України,
доцент з/н кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-0435-0853>

ПОЛІТИЧНА СКЛАДОВА В УКРАЇНСЬКИХ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Сучасне сценічне мистецтво є багатограним і динамічним, відображаючи різноманітність художніх напрямів та концепцій, які постійно еволюціонують. Відбуваються зміни й у репертуарах сучасних українських театрів. Ці зміни продиктовані політичною ситуацією, оскільки країна вже три роки поспіль знаходиться у стані війни, що відповідно призводить до певних трансформацій в будь-якій галузі, особливо в мистецькій. Саме мистецтво гостро реагує на виклики війни, на політичні події та зміни в державі. Тому сценічні мистецтва, зокрема й театр, стають платформою для висвітлення політичних, соціальних, психологічних, моральних питань, відзеркалюють настрої, переживання, позиції суспільства.

Театральні постановки гостро рефлексують на події в будь-кому історичному контексті. Політична тематика в театрах стала традиційною. Чого варті тільки постановки за творами Т. Шевченка («Назар Стодоля», «Безталанна» та ін.) та Лесі Українки, зокрема «Лісова пісня», яка вирізняється своєю популярністю в українських театрах й за мотивами якої у 2023 році відзнято анімаційний фільм «Мавка. Лісова пісня» в 3D форматі. Того ж року в концерт-холі Експоцентру за мотивами мультфільму була створена хореографічна вистава.

Політичні події, які відбуваються в країні, що призводять до кардинальних змін у житті суспільства, відразу знаходять висвітлення на

сценах театрів. Так, на анексію росією Криму миттєво відреагував Одеський театр, зокрема театральна труппа «ТЕАТРОК». «Використовуючи культурну дипломатію як частину «м'якої сили» автори мають намір через європейські покази вистави «Футуристична опера – 2014» постійно нагадувати європейцям про те, що війна триває «не десь там», не «десь далеко», а поруч – в Європі», – йдеться в описі проєкту [4].

Луганський український музично-драматичний театр, який з початком військових дій у 2014 році переїхав у Северодонецьк, продемонстрував виставу за п'єсою Асі Котляр «Наша кухня» режисера Григорія Богомаз-Бабія. «П'єса показує долю жінок, війну – другу світову, війну в Афганістані та сучасність. У ній задіяні три актриси та маленька дівчинка в кінці вистави» [2].

Заслуговує на увагу вистава за однойменною трагікомічною п'єсою Наталки Ворожбит, режисера Максима Голенка «Зелені коридори». У кожного персонажа своя власна історія, яка заснована на реальних подіях. «Вистава побудована за принципом коротких історій, кожна з них починається зі слова «черга». Минуле теж починається з черги за смертю. У черзі за цим минулим – Микола Леонтович, Степан Бандера, Олена Теліга, Олег Ольжич, розстріляні євреї та українці, вбита інтелігенція. І ця черга на смерть досі продовжується іменами наших сучасників та сучасниць, убитих російськими ракетами, артилерією та розстріляних в упор <...> «Зелені коридори» – виключно про досвіди чотирьох жінок-переселенок і привида, який супроводжує їх на кордоні» [5].

Ще одна вистава за п'єсою Наталії Ворожбит «Погані дороги» була репрезентована режисеркою Тамарою Труною у Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра. У виставі розкриваються стосунки між жінками та чоловіками, які «відкориговувала» війна на Донбасі. Вистава швидко стала популярною в Європі. «Зазначається, що в умовах війни театр не зупиняє свою діяльність, працюючи на культурному фронті. Завдяки плідній роботі усієї команди театру на чолі з директором-художнім керівником Стасом Жирковим, йдуть перемовини про співпрацю з

європейськими театрами та культурними інституціями. <...> За словами директора-художнього керівника театру Стаса Жиркова, культурно-інформаційний фронт, в якому працюють сьогодні українські театри, наразі надзвичайно важливий – саме з точки зору впливу на людей та їхню думку: «Нам потрібно працювати з європейською аудиторією, постійно нагадувати про війну в Україні. Європейські глядачі мають бути в фокусі, не забувати про нас, допомагати. Їхня допомога – це фактично наше розуміння, що ми не один на один з ворогом», – каже пан Жирков» [1]. Дана вистава стала зразком документального театру про військові дії на Сході країни на світовому рівні.

Війна, яка почалася на Сході України значно вплинула на життєві позиції суспільства. Така ситуація відразу знайшла висвітлення в культурно-мистецьких проєктах. У сучасних постановках домінують теми свободи, патріотизму, незалежності, війни, корупції, бюрократії, політичних подій та ін. У художній інтерпретації висвітлюються документальні матеріали, особисті історії людей, які пережили окупацію, евакуацію, насилля тощо. Вистави вирізняються відкритим зверненням акторів до аудиторії, в яких звучать політичні меседжі, залученні глядачів до співучасті та обговорення, виявленні громадянської позиції. За три роки повномасштабного вторгнення росії в Україну кардинально змінився репертуар українських театрів, який спрямований на розкриття політичних та соціальних тем. Таким чином почала формуватися політична естетика театрів, через яку виражається певна форма протесту. Театри стали важливою складовою національної культурної політики. Звичайно, не можливо проаналізувати всі постановки вітчизняних театрів, спрямовані на привернення уваги до політичного активізму, формуванню громадянської позиції, підтримку воїнів ЗСУ благодійними виставами, але з вищезазначених вистав є очевидним, що «українські театри, як тільки оговталися, зрозуміли, що людям дуже потрібна духовна підтримка через мистецтво. І почали виступати в метро, в бомбосховищах, сформували виїзні бригади для лінії фронту й шпиталів. Декотрі з театральних колективів не зупиняли роботу взагалі. Як, наприклад Івано-Франківський театр ім. Івана

Франка, що став потужним волонтерським хабом, укриттям і залишився саме театром [3].

Подальшої уваги заслуговують наступні сучасні постановки:

- Театру на Подолі: «Слава героям» автор – Павло Ар'є, режисер Стас Жирков; «Дом» режисерка Тамара Трунова.

- «Дикого театру»: «Котел» режисер Роман Козак.

- Центру сучасного мистецтва «ДАХ»: «Кабаре Бухенвальд» режисера Влада Троїцького.

- Івано-Франківського національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка: «Аеропорт» автор – Сергій Лойко, режисер Олексій Гнатковський.

- Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса: «Наш клас» автор – Тадеуш Слободзянєк, режисер Ігор Білиць.

- Театру «Золоті Ворота»: «Щоденники Майдану» авторка Наталія Ворожбит, режисер Андрій Май.

- Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка: «Сім'я патріота» режисер Дмитро Богомазов.

- Харківського театру: «На схід» авторка – Наталія Ворожбит, режисер Олександр Варун та ін.

З вищезазначених вистав очевидним є те, що тематика репертуару присвячена подіям, які документують для майбутніх поколінь всі жахи війни, а сучасного глядача змушують задуматися над реаліями, висвітлити масштаби нинішньої трагедії, акцентувати увагу на історичних подіях, на основі яких проводиться паралель із сучасністю.

Отже, політична тематика в українських театрах є надважливою складовою в сучасних умовах, яка впливає на виховання громадянської свідомості, збереження національної ідентичності. Вистави у сучасних театрах у військовий час привертають увагу до минулого нашої країни, інтерпретуючи його до сьогодення. Театри завжди були затребуваним видом мистецтва, який постійно реагує на виклики сучасності, адаптується до змін, які переживає

суспільство, здатний експериментувати у репрезентації вистав. Тому сучасний театр відкритий до певних змін, викликів, експериментів, інноваційних підходів у постановках. Нині театр виконує роль своєїрідної мистецької платформи, яка порушуючи політичні теми, є важливою культурно-соціальною інституцією, що зумовлює переосмислення народом нагальних проблем, рефлексії та модифікації суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Виставу «Погані дороги» за п'єсою Ворожбит побачать у Європі. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/165981> (дата звернення: 5.04.2024).
2. Луганський український музично-драматичний театр вперше після евакуації у Сєвєродонецьк дав виставу. URL: <https://web.archive.org/web/20211219165040/https://dn.depo.ua/rus/severodonetsk/luganskiy-ukrayinskiy-muzichno-dramatichniy-teatr-vpershe-15052015104600> (дата звернення: 5.04.2024).
3. Макаревич М. Українські театри під час великої війни не лише змогли поновити роботу, а й готують нові постановки. URL: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/545932-kulturnij-front.html> (дата звернення: 1.04.2024).
4. Одеський театр планує виставу про анексію Криму в Німеччині та інших країнах ЄС. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-odesa-teatr-postanovka/31099461.html> (дата звернення: 4.04.2024).
5. Яковленко К. Чотири жінки: про виставу «Зелені коридори» за однойменною п'єсою Наталки Ворожбит. URL: <https://suspilne.media/culture/522903-cotiri-zinki-pro-vistavu-zeleni-kori-dori-za-odnojmennou-pesou-natalki-vorozbit/> (дата звернення: 1.04.2024).

*Пономаренко Сергій Сергійович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0009-1442-0421>*

*Науковий керівник:
Голубцова Любов Федорівна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0000-0002-5807-2176>*

ВІДЗЕРКАЛЕННЯ КРИЗОВИХ ЯВИЩ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Досліджуючи історію українського театру можна зафіксувати різні етапи його розвитку в залежності від кризових явищ. Вплив соціально-політичних, економічних та історичних явищ змушував митців змінюватися та ставати новаторами у своїй галузі. Однак, оцінка цих процесів має ретроспективний характер. Наше уявлення про вистави минулої доби засновано на спогадах очевидців, аналізі критиків, документальних нотатках істориків в наукових та публіцистичних джерелах.

Втім, сьогодні, у сфері театральної діяльності України та суспільно-політичному житті відбулося багато фундаментальних змін. Саме тому, об'єктом дослідження стали трансформаційні процеси, свідками яких стали саме ми. Аналіз цих змін дозволяє усвідомити, які механізми дій відбувалися, відбуваються та відбуватимуться у театральних студіях. Актуальність такого підходу в опрацюванні даних з урахуванням «сприйняття» матеріалу сучасниками.

В дослідженні використано описовий метод для відображення ключових подій у суспільстві та їх вплив на сучасні театральні студії. Також аналітичний метод та метод класифікації, для фіксації трансформаційних процесів відповідно до груп. Порівняльний метод, що слугує підґрунтям для аргументації складених груп за ознаками, а також прогностичний метод для

виявлення вектора змін. Науково-теоретичною базою є роботи провідних діячів і дослідників мистецтва України та закордону вказаних у списку джерел.

В поле зору даного дослідження потрапили три ключові події:

- 21 листопада 2013 р. – початок протестів у відповідь на рішення Кабінету Міністрів України про призупинення процесу підготування до підписання Угоди про асоціацію між Україною та ЄС. Початок Революції гідності. Надалі, застосування РФ збройної сили проти суверенітету та територіальної цілісності України. Початок російсько-української війни.

- 3 березня 2020 р. – зафіксовано перший випадок коронавірусної хвороби. Надалі, обмежувальні заходи та локдаун.

- 24 лютого 2022 р. – російське вторгнення в Україну. Початок повномасштабної війни.

У аналітично-соціологічному дослідженні «Український театр: шлях до себе», для відображення характеру змін в театральній галузі з початку 2014 р., було дано досить влучне визначення – «Кроки до надії». Провідні режисери та театральні критики, описуючи даний період, вийшли за рамки подій зими 2013 – 2014 рр. та розгледіли накопичений потенціал, що вивільнила Революція гідності. Вони фіксують, що ресурси для трансформаційних процесів на сцені були закладені задовго до цього, однак реалізувалися саме тоді [2, 21].

Дійсно, аналізуючи трансформаційні процеси, ми маємо визнати, що вони не могли з'явитися без професійної бази митців, що слугувала підґрунтям для подальшого злету. Однак, саме в післяреволюційний період, театри відходять від розважальних орієнтирів своєї діяльності. З'являється відчуття, збільшення масштабу аудиторії з глядацької зали на все суспільство.

У своєму есе про сучасний український театр для польського театального порталу e-teatr.pl, українська режисерка та театрознавець Олена Апчел, подає картину, як сучасні театральні студії реагують на кризові явища. Характерним є те, що тема театру займає другорядне місце та поступається темі війни через те, що виявляється потужнішою за все інше. Авторка, поєднує злочинні дії країни агресора у 2014 р. та 2022 р. в одну війну і подає

ретроспективу цих подій, що виходять за рамки ХХІ століття. Олена Апчел змушує митця замислитися над продуктом своєї діяльності без відриву від реальності. Для оцінки роботи митців важливим є принцип рефлексії в перформативному мистецтві трагічних подій [4].

Стаття журналістки Любов Базів для Українського національного інформаційного агентства «Укрінформ», від 28 грудня 2020 року, вміщує серію інтерв'ю з різними театрознавцями та критиками України стосовно пандемічного театрального року, серед яких Олег Вергеліс, Ольга Стельмашевська та Ірина Чужина. В умовах відірваності театру від глядача, у митців з'явилося більше вільного часу для спроб та помилок. Одна за одною створюються вистави «не для мас», де творчий експеримент переважає над можливістю отримати прибуток. Крім того, вимушені обмежувальні заходи змусили змінити майданчики діяльності театрів. Для прикладу Франківський драмтеатр зіграв виставу «Гамлет» на руїнах стародавнього замку, яка транслювалася у режимі онлайн. Карантинні заходи, відкрили перед глядачем можливість переглянути онлайн топові вистави не лише українських театрів, а й цілого світу [1].

Зважаючи на рефлексивні статті українських критиків та режисерів ми можемо виокремити ряд наступних ознак, які необхідні для класифікації: взаємна інтеграція, динамічність, власна ідентичність, етична складова (цінності), експериментальність, перцептивний процес та синкретичність. Зважаючи на те, які екзистенційні загрози існуванню сучасного українського театру несли кризові явища, закономірним є виокремлення двох протилежних за своєю діяльністю груп: **«театр змін»** (трансформаційний театр) і **«театр підмін»** (стагнаційний театр).

Для підтвердження доцільності зазначених груп, слід звернути увагу на схожі практики в інших театрах. Так, наприклад, осмислення театральної діяльності із застосуванням методу класифікації зустрічається у роботі англійського режисера театру та кіно Пітера Брука (1925-2022 рр.). За своє життя він став свідком багатьох кризових явищ, які вплинули на його світогляд

та театральну практику. У такому випадку досвід П. Брука неоціненний. Крім того його життєвий шлях охопив відрізок часу наближений і до сучасності, і до основних реформаторів театральної галузі.

Цікавою для нашого дослідження стала книга Пітера Брука «Порожній простір» (The Empty Space). У своїй праці він виділяє чотири погляди на сучасний театр: Смертельний театр (The Deadly Theatre), Священний театр (The Holy Theatre), Грубий театр (The Rough Theatre) та Негайний театр (The Immediate Theatre).

Говорячи про концепцію Смертельного театру, автор має на увазі, перш за все, його неспроможність налагодити діалог з аудиторією. Цей тип театру характеризується шаблонністю, застарілістю та відсутністю діалогу з соціумом. Разом з тим, постає Священний театр, що характеризується трансформаційними процесами, які спрямовують глядача здобути духовний досвід. У концепції Грубого театру застосовується відвертий діалог між актором та глядачем. Долаючи можливі кордони, митець руйнує четверту стіну і спрямовує своє звернення до аудиторії. І, нарешті, Негайний театр, що позначається присутністю митця у моменті. Він вимагає від актора автентичної реакції, позбавленої театральних вигадок чи заготовок. [3, 9].

Тепер, маючи уявлення про чотири типи театрів Брука, ми здатні зафіксувати їхню характерну біполярність. Священний, Грубий та Негайний театри знаходяться у протистоянні зі Смертельним театром. Найбільше, ця відмінність прослідковується у зверненні актора до глядача. Прямий зв'язок між аудиторією та виконавцями є тим, що змушує провести межу між двома різними концепціями.

Трансформаційні процеси у роботі трьох останніх типів, частково збігаються з наведеними ознаками «театру змін»: взаємна інтеграція, динамічність, експериментальність, перцептивний процес та синкретичність. Ясна річ, що виявити цілковитий збіг за усіма ознаками не було метою порівняння. Відмінності тільки підкреслюють специфіку даного дослідження, адже ж ми беремо до уваги фактор впливу саме кризових явищ. Такі ознаки як

національна ідентичність та етична складова являються ознаками характерними в умовах найпотужніших викликів.

Підбиваючи підсумки, для правильного розуміння «театру змін» і «театру підмін», слід зазначити, що їхню природу навмисно було ідеалізовано. Відчуття категоричності є необхідним. Адже ж неможливо знайти виставу, яка повністю належатиме «театру змін». Так само і навпаки, важко уявити, що хтось здатен створити продукт, який за усіма ознаками належатиме «театру підмін».

«Театр змін» і «театр підмін» слід розцінювати, як сили тяжіння на одній прямій. Вистава чи драматичний твір, опинившись на цій прямій, буде тяжіти в ту чи іншу сторону. Крім того, ці протилежності пов'язані між собою, хоча б тим, що існують як противага одна одній. Також слід пам'ятати, що результат процесу трансформації залишається актуальним до настання наступного. Нововведення, що є проявом «театру змін», пройшовши перевірку часом, обов'язково буде використано у «театрі підмін». Однак, у подальшій роботі, в поле зору дослідження, потраплятимуть лише ті театральні проекти, які на визначеній прямій тяжіють до «театру змін».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Базів Л. «Украдене щастя» живого театру. Критики – про пандемічний театральний рік. Укрінформ. 28 грудня 2020 р. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3162125-ukradene-sasta-zivogo-teatru-kritiki-pro-pandemicnij-teatralnij-rik.html> (дата звернення: 10.03.2024).
2. Васильєв С. Г., Чужинова І., Тукалевська О., Жила В., Соколенко Н., Салата О. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми. Аналітично-соціологічне дослідження. – Київ: ГО «Культурна Асамблея», 2018. – 146 с.
3. Brook Peter. The Empty Space. New York: Touchstone, 1996. P. 141.
4. Ołena Arczel. Pamiętam, że zapytano mnie o ukraiński teatr i o to, jak został zmieniony przez wojnę. e-teatr.pl. Rzeczpospolita Polska. 2023. URL: <https://e-teatr.pl/pamietam-ze-zapytano-mnie-o-ukraiński-teatr-i-o-to-jak-zostal-zmieniony-przez-wojne-34581> (дата звернення: 09.03.2024).

*Проноза Інна Іванівна,
кандидатка політичних наук, доцентка,
доцентка кафедри політичних наук і права
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського
<https://orcid.org/0000-0002-2683-0630>*

РОЛЬ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЧИННИКА В КОНСТРУЮВАННІ МАЙБУТНЬОГО В ІНФОРМАЦІЙНО - ПОЛІТИЧНОМУ ПРОСТОРИ

На формування адекватних і ефективних інформаційних технологій, як специфічного явища, впливає величезний масив економічних, політичних, соціокультурних та інших чинників, враховуючи різний національно-історичний і культурні контексти.

У зазначеному ракурсі їх варто розглядати як «гуманітарну архітектуру», переважно орієнтовану на базові цінності, перш за все, соціокультурної спрямованості, яка відзначається відтворенням політичного життя, а саме – ціннісними показниками в суспільстві, пошани особистої гідності, толерантності, плюралізму, пріоритетом права тощо.

Дизайн інформаційно-комунікативних технологій у будь-якому суспільстві, у тому числі й в Україні, й процес їх оптимізації, який здатний забезпечити рівноправний діалог між владою і громадянами у всіх сферах їх життєдіяльності, є важливою і актуальною рисою сучасного цивілізаційного суспільства.

У цьому контексті важливим уявляється культурологічний підхід, який дозволяє простежити зв'язок між сенсом інформаційних технологій, їх спрямованістю і рівнем розвитку політичної культури суспільства.

Використання ще у довоєнний час у інформаційно-комунікативних процесах маніпулятивний вплив на різні категорії громадян України досягло значних обсягів, що давало можливість на повному підґрунті стверджувати про інформаційно-психологічну безпеку особистості і суспільства. У сучасний період, враховуючи військові дії та брехливу інформацію за багатьма

показниками в рекламній діяльності як специфічний засіб поширення ворожої пропаганди, перед нашим суспільством об'єктивно постає питання посилення контролю над цими потоками задля надання їм конструктивного спрямування. Варто зазначити, що віртуалізація світу політики є не причиною, а слідством процесів, які відбуваються зараз у світі, зокрема в нашій країні. І в цьому аспекті культурне середовище, рівень політичної культури як суб'єктів політики, так і пересічних громадян має першочергове значення.

Як нові інформаційні технології обумовлюють кардинальні зміни у владних структурах, так і самі ці структури впливають на розвиток інформаційної сфери суспільства, перш за все – його культурного коду. Отже, позитивна або негативна роль інформаційно-комунікативних технологій у процесі формуванні суспільної свідомості та політичної культури залежить від того, які умови створені у суспільстві для їх сприйняття.

Важливу роль в цьому контексті виконує і мистецтво, бо без його розвитку та національного окрасу важко говорити про культурний код нації та вектор і ступень соціокультурного розвитку.

В суспільстві, в якому не надається належної уваги цьому аспекту, не має майбутнього. Так, ще за часи Платона та Аристотеля, однією з головних умов побудови «ідеальної держави», було естетичне виховання як государя, так і населення. Можна стверджувати, що саме кваліфікована політична, психологічна і естетична освіта людей робить їх менш придатними до сприйняття брехливої, насамперед ворожої інформації, до маніпуляції їх свідомістю шляхом новітніх інформаційно-маніпулятивних технологій, деякою мірою підвищуючи їм безпеку життєдіяльності у нестабільному суспільстві.

Можна стверджувати, що сучасний соціум не підготовлений до протидії витонченим методам дії в процесі зазначених технологій. І національне мистецтво, яке має глибинні коріння, може стати само тією рушійною силою в складний час, що завжди було в часи боротьби українців за незалежність.

На думку авторки тез, вдосконалення і подальший розвиток зазначеного аспекту веде до посилення всіх ключових понять у суспільстві та до зростання соціально-політичної і особової зрілості населення.

Досвід інших країн свідчить, що базове звернення до безпеки виявляється, наприклад, в «захисті нації» і гарантії «законності і порядку».

Структура політичного простору, як певної абстрактної моделі системи соціальних дій, обов'язково повинна включати ціннісні орієнтації і установки людини, тобто соціальні цінності, що розділяються нею; когнітивний потенціал – ступень її інформованості щодо тих або інших об'єктів дійсності. Соціальні цінності, які, як вже підкреслювалось, вбирають в собі й культурні установки, що, в свою чергу, пливає на громадську думку та суспільний настрій, враховуючи універсальні абсолюти – гуманістичні, моральні, етичні, які вироблені всім історичним досвідом нації і людством в цілому. Позитивний досвід минулого, традиційно закріплений у суспільних відносинах, структурах можна продуктивно використовувати і в теперішньому часі, і для конструювання майбутнього [Див. детал.: 1].

Аксіоматичним є ствердження, що модернізаційні устремління суспільства повинні врівноважуватися поважним відношенням до власної культурної спадщини. Закріплення в масовій свідомості заниженої самооцінки культурного надбання, вітчизняної історії, державної значущості і, навпаки, постійне некоректне підкреслення переваг іншої суспільної системи, культури, може посилити саморуйнівні тенденції [Див. детал.: 2].

Відтак, в політико-правовому і соціально-економічному просторі надійний захист інформаційного простору в будь-якій сучасній країні може забезпечити тільки високорозвинене духовне виробництво, спроможність національної еліти генерувати справжні ідеї, здатні надихати людей. Однією з основних умов виникнення цієї здатності є чітка самоідентифікація громадян зі своєю державою. Якщо така самоідентифікація відсутня, то жодним чином не можна забезпечити захист масової свідомості громадян та зберегти

культурний код нації. Крім того, це може стати чинником підвищення соціальної напруженості, створення передумов для політичної кризи у країні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Лалл Д. Мас-медіа, комунікація. *Культура: глобальний підхід*. Київ, 2012. 239 с.
2. Долгов В. М. Інституціоналізація політичної реклами в контексті сучасних комунікаційних технологій: дис. ... к. політ. н. Спеціальність 23.00.02 – політичні інститути та процеси. Одеса, 2014. 202 с.

*Самійленко Вікторія Віталіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури*

*Науковий керівник:
Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0000-0002-2269-3149>*

СУЧАСНІ ПРОЯВИ БЛАГОДІЙНИХ ІНІЦІАТИВ У СФЕРІ МИСТЕЦТВА

Сфера благодійності змінилася під час війни, прискоривши власні самоорганізаційні процеси. З плином часу благодійні проекти набувають все більшої популярності в нашій країні. Цієї мети вдалося досягти завдяки роботі численних благодійних та громадських організацій.

Під час воєнного конфлікту стали створюватися альянси. Після початку бойових дій стало легко знайти партнерів для благодійних проєктів, оскільки світова спільнота всебічно підтримує українців.

Міжнародні організації є потужною формою підтримки. Робота благодійних організацій постає важливою для України, партнери якої важко підлаштовуються під нашу реальність, і ми успішно навчаємося в умовах війни швидко приймати рішення та реагувати на події сьогодення. Це добре працює у своєму смисловому єднанні: завдяки підтримці українських та міжнародних благодійників ми маємо змогу надавати важливу допомогу тим, хто її потребує.

Існує багато благодійних ініціатив, які працюють на благо України, допомагають військовим України. Наприклад, родина дизайнерки Мальви Вербицької подала петицію на підтримку акції із закупівлі 1000 вантажівок для ЗСУ, бо наші захисники дуже потребують транспортних засобів у активних боях.

Щодо сучасних культурно-мистецьких подій, то Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка представив виставу

«Morituri te salutant» на чеському стрімінговому сервісі Dramox, який пропонує українською мовою понад вісімдесят (!) вистав. Українські п'єси Dramox для європейської аудиторії конвертує англійською. Dramox успішно співпрацює з українськими театрами з метою знайомства європейського глядача з театральною культурою нашої країни. Усі кошти, зібрані через абонемент, сервіс спрямовує в українські театри.

Знаковою подією стала недавня благодійна виставка з елементами перформативності в місті Гмунді, де австрійські фотографи та відеорежисери співпрацювали з українськими митцями, відтворюючи сенси боротьби українських митців у війні. В експозиції було представлено десятку визнаних українських художників, серед яких зокрема Анатолій Бабійчук, Ігор Гайдай, Макс Левін, Євген Нікіфоров, Євген Малолетка та ін.

Своєю чергою, подібна мистецька акція відбулася в галереї іспанського міста Марбелья з благодійним розпродажем сучасного українського мистецтва. Експозиції представляли роботи відомих українських скульпторів і художників сьогодення (представлено було живопис і графіку). Кошти від продажу робіт пішли на адресну благодійність в оплату за системи остеофіксації військовим, маючим переломи кісток.

У вітчизняному мистецькому просторі з недавніх слід згадати благодійну акцію «На часі» в будівлі Стрічкоткацької фабрики на Подолі, де відкрито культурний центр MetaCulture, – це мистецька подія з метою збору коштів на підтримку MetaCulture. Українські митці, які опинились у скрутному становищі через воєнні дії, змогли отримати допомогу. У рамках благодійної мистецької акції читали п'єсу «Ми готові до війни» молодого українського драматурга і режисера Олександра Середіна, який написав твір на початку війни. У заході взяли участь акторки театру драми і комедії на лівому березі Дніпра Тетяна Круліковська та Олеся Жураківська, а також актор і телеведучий Олексій Суханов. Бенефіціаром усіх зібраних під час заходу коштів постав Херсонський музично-драматичний театр імені Миколи Куліша.

Отже, війна дала поштовх прискореному розвитку благодійності українців, які підтримують військових і нужденних в ній конкретними діями, зокрема певним крокам, щоб запобігти зниженню на їхню адресу благодійних пожертвувань.

*Толстік Дмитро Олексійович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0007-7853-2065>*

*Науковий керівник:
Приходько Оксана Михайлівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0008-2859-5145>*

ВІЙСЬКОВІ СПОВІДІ: ВІДОБРАЖЕННЯ ВІЙНИ ЧЕРЕЗ ОБ'ЄКТИВНІСТЬ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Вже 10 років тема війни в Україні займає важливе місце в мистецтві країни. Кожна театральна вистава створює своє унікальне відображення нашої сучасної дійсності: через історії минулого, використання відеоархівів, життєві долі людей та вираження нашої спільної проблеми. Всі ці розповіді сьогодення базуються на історіях військових.

Війна стала ключовою темою театру, всі рефлексії відбуваються навколо неї. Театр як мистецтво, що не вимагає багато часу на відтворення, став майданчиком, де з'явилися перші рефлексії на війну, засновані на реальних сповідях військових.

Актуальність теми обумовлена специфікою соціальної та театральної ситуації в сучасному українському суспільстві, яке переживає військові дії в усіх сферах життя. Український театр під час війни фіксує і демонструє події війни, роздумує, ставить нові акценти, звертаючи увагу на факти і свідчення учасників та очевидців військових подій.

Театр осмислює та представляє війну як феноменальний досвід, але й водночас розкриває емоційний фон подій, актуалізує контекст і розкриває наслідки трагічних подій.

В сучасних виставах спостерігається фокус на внутрішньому стані людини, на тому, що відбувається з особистістю, яка проживає усі наслідки

війни. Авторами таких військових історій є військовослужбовці, які представляють свій суб'єктивний досвід війни. Вони діють переважно інтуїтивно, керуються емоціями, щоб впоратися з пережитим. Це слугує потужним засобом для рефлексії, співчуття та полегшення в глядачів. Такі історії допомагають глядачу відчувати, що він не один у своїх почуттях і розгубленості. Військові через свої сповіді діляться своїми особистими історіями та емоціями, які викликала війна. Це стає своєрідним діалогом з глядачем, адже, хоча буквально говорять лише актори, – спільні є переживання, досвід та думки про війну.

Свідчення військових відображають, як наші історії, думки про війну, а також те, що ми приховуємо, розкривають перед нами нас самих, відображаючи нашу власну сутність. Сучасний український театр має різні інструменти та форми, щоб глибше відчувати досвід людини, досліджувати, що відбувається між людьми у суспільстві або допомогти розібратися в своїх почуттях.

Театр, як показує практика, завжди дуже оперативно реагує на військові, політичні та соціокультурні динаміки, формуючи свої творчі відповіді до цих змін. В багатьох містах України вже представили свої вистави-свідчення театри-переселенці з Маріуполя й Херсона. Документальну «Маріупольську драму» (режисер Євген Тищук) зіграла частина акторів з Маріуполя, що осіла в Ужгороді, інші ж маріупольці показали спектакль «Обличчя кольору війни» Олексія Гнатюка. Також, до прикладу, можна навести постановку режисера Євгена Резніченко, який разом з акторами Херсонського театру підготував документальний спектакль «Лишатися (не) можна...», який тепер можна побачити на сцені Київського театру ім. Лесі Українки.

Це свідчить про те, що сучасна українська сцена активно впливає на військовий контекст, відстоюючи свої ідеали та сприяючи формуванню свідомого глядача, який усвідомлено робить вибір та починає краще розуміти біль інших.

Не менш важливим є терапевтичний ефект театрального мистецтва на соціокультурну атмосферу в умовах сучасного військового конфлікту. Окрім того, не варто забувати про вплив театрального мистецтва на життя людей в умовах війни. Опіраючись на військові історії, театри стали більш сміливо займати активну громадянську, національну і соціальну позицію.

Отже, сповіді військових трансформують і змінюють сучасний український театр на всіх його рівнях, додаючи нові варіації, підштовхуючи до нових пошуків, до більш сміливих рішень, роблять театр більш глибоким, допомагають рефлексувати над спогадами та знаходити рішення питань. Таким чином, українське мистецтво демонструє, що хоча ворог і продовжує чинити агресію проти України, він не зможе знищити наш національний та соціокультурний фронт.

Театр допомагає нам розуміти глибину людського досвіду війни, усвідомити, що кожна людина – це неповторний світ, повний різноманітних емоцій і переживань. І тільки за допомогою театрального мистецтва ми можемо поділитися цим досвідом, можемо відчутти та зрозуміти біль іншої людини, знайти підтримку та однодумців. Так, тільки через військові сповіді в театрі, ми можемо зрозуміти і відчутти справжню війну – як досвід, що торкається кожного громадянина нашої держави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Костинюк Л. Роль театрального мистецтва у часі війни. URL: <https://zbruc.eu/node/115133> (дата звернення: 27.03.2024 р.).
2. Червінчук А. Українці повинні знати героїв воєнних дій. URL: <http://fj.onu.edu.ua/istyna-vijny-voienna-dokumentalistyka-suchasnosti/> (дата звернення: 28.03.2024 р.).
3. Про український театр і про те, як його змінила війна. Олена Апчел. URL: https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180_pro_ukrainskiy_teatr_i_pro_te_yak_yogo.html (дата звернення: 27.03.2024 р.).
4. Український театр у часі війни. Ганна Веселовська. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/> (дата звернення: 29.03.2024р.)

МАТЕРІАЛИ

IV Всеукраїнської наукової конференції
науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів,
здобувачів вищої освіти

АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ

19 квітня 2024 року

Відповідальні редактори:

М.В. Крипчук, М.М. Мельник

Адміністративне забезпечення:

В.М. Фішер

Упорядник:

М.М. Мельник

Підписано до друку 02.07.2024

Формат А4. Друк офсетний.

Наклад 300 прим.

Видавничий центр КНУКіМ

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК

№4776 від 09.10.2014.

