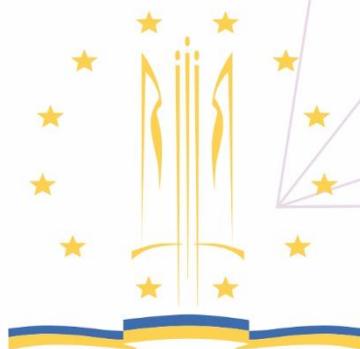


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ЕСТРАДИ
ТА МАСОВИХ СВЯТ



АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ

МАТЕРІАЛИ

II ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів,
магістрантів та студентів

КИЇВ, 21 КВІТНЯ
2022

УДК 792+378.147+316.7+304.4](100)”20”
С928

Реєстрація Міністерства освіти і науки України відповідно до листа
Інституту модернізації змісту освіти № 22.1/10-28 від 12.01.2022.

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 15 від 30 травня 2022 р.)

Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. – 206 с.

У науковому збірнику представлено матеріали теоретичних досліджень науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів і студентів, 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:

Трач Юлія Василівна – доктор культурології, професор кафедри комп’ютерних наук, директор навчально-наукового інституту КНУКіМ;

Деркач Світлана Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувачка кафедри режисури естради та масових свят КНУКіМ;

Донченко Наталія Петрівна – заслужений діяч мистецтв України, професор, професор навчально-наукового інституту КНУКіМ;

Мельник Мирослава Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри режисури естради та масових свят КНУКіМ;

Крипчук Микола Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури естради та масових свят КНУКіМ.

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.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

Будяченко Діана Сергіївна ФОРМУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ТА СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ ЖАКА КОПО.....	10
Герц Ірина Іванівна БАГАТОЗНАЧНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	14
Грицюк Катерина Юріївна Мельник Мирослава Миколаївна ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ НА ЕСТРАДІ: ЖАНРОВЕ РІЗНОМАНІТТЯ СУЧАСНОСТІ.....	17
Донченко Наталія Петрівна БАГАТОГРАНІСТЬ СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МАЙСТРА ФРАНЦУЗЬКОГО ТЕАТРУ ШАРЛЯ ДЮЛЛЕНА.....	21
Єрмуканова Анастасія Андріївна СТАНОВЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ РЕЖИСУРИ ПІТЕРА БРУКА.....	24
Завалій Юлія Василівна Шлемко Ольга Дмитрівна ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ В. ВИННИЧЕНКА.....	27
Крипчук Микола Володимирович МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ РЕЖИСЕРА ГЕНРЮСА МАЦКЯВИЧУСА З АКТОРОМ.....	32

Малахова Маргарита Олександрівна ПІДГОТОВКА СТУДЕНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ: ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД.....	34
Набоков Роман Геннадійович ЦЕРЕМОНІЙМЕЙСТЕР: СУТНІСТЬ ТА СПЕЦИФІКА РОБОТИ.....	39
Никоненко Руслан Миколайович ЕВОЛЮЦІЯ МИСТЕЦТВА МІЗАНСЦЕНУВАННЯ ЯК ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ РЕЖИСЕРА.....	43
Ніколайчук Антон Петрович ТЕАТРАЛЬНІ РЕФОРМИ АНДРЕ АНТУАНА. СТВОРЕННЯ НОВОЇ СЦЕНІЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ.....	46
Татаренко Марина Геннадіївна РЕПЕТИЦІЙНИЙ ПРОЦЕС ЯК ОСНОВА СТВОРЕННЯ РЕЖИСЕРОМ СЦЕНІЧНОЇ ФОРМИ.....	49
Філіна Тетяна Вікторівна УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ ПРЯШІВЩИНИ (СХІДНА СЛОВАЧЧИНА): ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ.....	52
Чистяков Олег Олегович ВИТОКИ ЖАНРУ ПАНТОМІМИ ЯК НЕВЕРБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС.....	56
Чорнойван Анжеліка Тарасівна ТВОРЧИЙ ПОЧЕРК АМПЛІТУДИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА.....	59
Шевченко Ганна Олександрівна Орлова Тетяна Василівна МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ «ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЖИТТЯ».....	62

РОЗДІЛ 2
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ
В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

Багаєва Крістіна Василівна Шлемко Ольга Дмитрівна ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ МЮЗИКЛУ В СТУДЕНТСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛЕКТИВАХ	66
Бушмакін Євген Володимирович ОРГАНІЧНІСТЬ ЯК ОСНОВНИЙ КРИТЕРІЙ ВТІЛЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ	71
Вакуленко Дарина Юріївна, Мельник Мирослава Миколаївна СЕМІОТИКА У СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ ТЕАТРУ: КОНЦЕПТУАЛЬНО- МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	74
Желдак Данило Валентинович Мельник Мирослава Миколаївна XR ТЕХНОЛОГІЯ ЯК СУЧАСНИЙ ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ	78
Квітко Дар'я Віталіївна Крипчук Микола Володимирович ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО НОМЕРА	82
Клос Діана Андріївна Фішер Володимир Михайлович РОЗМОВНИЙ ЖАНР НА ЕСТРАДІ: ПРОГНОЗ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ	86
Кондратюк Руслана Миколаївна Мельник Мирослава Миколаївна ПЕРФОРМАНС ЯК СУЧАСНА АКЦІЯ СЬОГОДЕННЯ	89

Мальцева Карина Дмитрівна Мельник Мирослава Миколаївна МОДЕЛЬ СТВОРЕННЯ ІМІДЖУ СУЧАСНОГО АРТИСТА ЕСТРАДИ.....	93
Ніколаєнко Володимир Іванович ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ ОПЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА.....	96
Плуталов Сергій Іванович Палій Юлія Андріївна ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЗМОВНИХ ЖАНРІВ НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ.....	100
Совгира Тетяна Ігорівна ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ЕСТРАДНОГО НОМЕРА З ВИКОРИСТАННЯМ ГОЛОГРАФІЧНОЇ ПРОЄКЦІЇ.....	103
Співак Тетяна Василівна Мельник Мирослава Миколаївна ВИКОРИСТАННЯ ІМЕРСИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В СУЧАСНІЙ РЕЖИСУРІ.....	106
Хорошилова Аліна Олександрівна Майкут Кирило Валерійович СЦЕНІЧНИЙ КОСТЮМ ЯК ДІЄВИЙ ЕЛЕМЕНТ СУЧАСНОЇ СЦЕНОГРАФІЇ.....	111

РОЗДІЛ 3

АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ І РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

Белименко Ліляна Іванівна ВАЖЛИВІСТЬ АРТИКУЛЯЦІЙНОЇ ГІМНАСТИКИ ТА ДИКЦІЙНИХ ТРЕНІНГІВ ДЛЯ ПОКРАЩЕННЯ МОВЛЕННЯ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ.....	115
--	-----

Деркач Світлана Миколаївна
МОДЕЛЬ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ
ОСВІТИ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ.....118

Зайцева Вікторія Миколаївна
ДИСЦИПЛІНА «ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ» ЯК ПІДГРУНТЯ
ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026
«СЦЕНІЧНЕ
МИСТЕЦТВО».....121

Касьяненко Андрій Сергійович
СИСТЕМА ПІДГОТОВКИ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ: ФАХОВИЙ АСПЕКТ...125

Островська Марина Василівна
СКЛАДНИКИ ХУДОЖНЬОЇ ОБДАРОВАННОСТІ
ТА ОСНОВНІ АСПЕКТИ ТРЕНІНГУ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ
РЕЖИСЕРА.....129

Сікалов Ігор Андрійович
СЦЕНІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ЕЛЕМЕНТ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО РІШЕННЯ
СУЧАСНИХ ШОУ.....133

Шапко Лариса Іванівна
СУЧАСНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ
КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ФАХОВОГО МОЛОДШОГО БАКАЛАВРА
СПЕЦІАЛЬНОСТІ «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО».....137

РОЗДІЛ 4

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

Головач Наталія Миколаївна
ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СУЧАСНОМУ
СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ.....142

Голубцова Любов Федорівна Ткаченко Вікторія Вікторівна ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СТИЛІСТИКИ КАЛЕНДАРНИХ СВЯТ ЛІТНЬОГО ЦИКЛУ В СУЧАСНИХ РЕЖИСЕРСЬКИХ ПРАКТИКАХ СТАВИЩЕНСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ.....	146
Волкова Лідія Львівна ПІЗНАВАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ФУНКЦІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ СВЯТ ДЛЯ ДІТЕЙ.....	149
Крикуненко Сергій Віталійович ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА ДИЗАЙНУ У РЕЖИСУРІ ЕСТРАДИ ТА ШОУ-ПРОГРАМ.....	153
Кучер Ростислав Станіславович Мельник Мирослава Миколаївна ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР ЯК НОВА ЕСТЕТИКА СУЧАСНОСТІ.....	156
Сірко Єкатерина Сергіївна Деркач Світлана Миколаївна, ЗНАКОВІСТЬ ТА ТИПОЛОГІЯ КАРНАВАЛЬНИХ ДІЙСТВ.....	160
Трач Юлія Василівна ВІРТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК НОВА МИСТЕЦЬКА ФОРМА.....	164
Уланова Світлана Іванівна Соколов Антон Анатолійович ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖИТТЯ МИКОЛАЇВЩИНИ.....	168
Хоролець Лариса Іванівна ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОЇ АТМОСФЕРИ У МИСТЕЦТВІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ.....	172
Шлемко Ольга Дмитрівна ГУЦУЛЬСЬКА РІЗДВЯНА МІСТЕРІЯ ТА ЇЇ СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.....	176

РОЗДІЛ 5
ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ
В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

Бабченко Яніна Юріївна КОМУНІКАТИВНИЙ КОД ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ОБРАЗНОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ВЛАДИ.....	181
Бойко Валерія Андріївна Совгира Тетяна Ігорівна ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ПЕРІОД ВІЙНИ 2022 РОКУ	185
Мельник Мирослава Миколаївна АЛГОРИТМ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ.....	188
Проноза Інна Іванівна РОЛЬ ПОЛІТИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОЦЕСАХ ФОРМУВАННЯ ПОЛІТИКИ ПАМ'ЯТІ.....	192
Ростецька Світлана Іванівна ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА ГРУПОВІ КОНФЛІКТИ: ВІД ФРАГМЕНТАЦІЇ ДО СУПРОТИВУ УНІФІКАЦІЇ.....	196
Фішер Володимир Михайлович РЕГУЛЮВАННЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-ПОЛІТИЧНИХ ВІДНОСИН ХХ-ХХІ СТ.....	200

РОЗДІЛ 1

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

*Будяченко Діана Сергіївна,
магістр сценічного мистецтва
ПВНЗ «Київський університет культури»*

ФОРМУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ТА СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ ЖАКА КОПО

Театральній режисурі сучасності бракує продуктивних світоглядних концепцій, естетичної досконалості, належного рівня постановочного мислення. Все це обумовлює необхідність звернення до позитивного режисерського досвіду минулого, зокрема до цілісної світоглядно-художньої концепції французького режисера, актора, театрального теоретика та педагога Жака Копо (1875 – 1949).

Режисерська діяльність Жака Копо мала великий вплив на розвиток європейського театру. Його метод проведення акторського тренінгу з використанням маски вважається в світі сценічного мистецтва одним з найефективніших способів оволодіння професійною майстерністю. Ідея майстра «постійної архітектурної сцени» вважається, на думку фахівців, найоригінальнішою у вирішенні сценічної форми.

Незважаючи на неабиякий інтерес західноєвропейських і американських дослідників до творчої та педагогічної діяльності Ж. Копо, в українському академічному вимірі різноманітні аспекти теоретичної та педагогічної спадщини одного з новаторів режисерського театру першої половини ХХ ст. не отримали свого належного осмислення.

Жак Копо мав на меті створити новий театр, сформувати ансамбль акторів, який би відкинув стару систему виконавства і привніс на сцену відчуття театральної поезії та моральної мети. Майстер визнавав, що для створення такого театру, що буде фізично виразним і заснованим на творчих здібностях артистів, йому потрібно готувати нове покоління акторів. Саме ефективна реалізація цієї подвійної інновації ставить режисер в серце історії ансамблевого театру початку ХХ століття.

Для Жака Копо взірцями цього процесу були роботи великих театральних діячів минулого. У цьому сенсі його порив до ансамблю був частково консервативним імпульсом. Зразками для режисера-новатора були театри Мольєра, Шекспіра та японський театр Но, в якому театральні традиції були побудовані навколо родин, професійних груп та концепцій цілісного бачення театру, зосередженого навколо актора та письменника-поета. Саме ці складові Ж. Копо вважав необхідними для успішного ансамблевого театру. На відміну від Е. Г. Крега, який мріяв омолодити театр, ідея Копо полягала у тому, щоб повернутись до минулого і заново віднайти простоту, чистоту та істотну фізичність, а також відкрити спільну природу театральної вистави.

Сучасний театральний критик Ф. Паско наголошує на тому, що бачення театру у Ж. Копо було дуже точним, спрямованим на розрив із тогочасними розважальними постановками: «Театр, який пропагує Копо, є протилежністю тому, що практикується на паризьких сценах. Він лає надлишок. Його лють накопичилась проти надто комерційних розважальних театрів, де актори примножують ефекти та трюки» [3].

Один із найвідоміших його послідовників М. Сен-Дені наголошував: «Копо зрозумів, що сутність театру не літературна, а ритуально-фізична. Він хотів повернутися до витоків, до примітивного театру і через них дійти до інших мистецтв того часу» [4, с. 31]. Щоб досягти цієї чистоти й уможливити роботу творчого ансамблю, Ж. Копо зрозумів, що потрібен новий вид сценічного простору, очищеного від фальші й непотрібних прикрас. Для досягнення цих інновацій, режисер переробив сцену, створивши «голу

естакаду». Майстер зазначав: «Вся сцена має бути акторською зоною, на відміну від тієї “коробки ілюзій” – авансцени» [4, с. 27]. Також Ж. Копо намагався долучити акторів до ігрових прийомів, таких як імпровізація та рух, проте головним в підготовці акторів було змусити їх позбутися трюків комерційного театру та консерваторської техніки.

Режисер розумів, що для реалізації своєї мети, більш ніж радикальної для чинного на той час театрального мистецтва, надзвичайно гостро постало питання виховання молодих акторів. Він прагнув захистити акторів від небезпеки каботинажу – фальшивого комедіанства. Один із провідних бібліографів французького театрального реформатора М. Еванс наголошує, що для Копо каботинаж був хворобою, «захворюванням нещирості, або, скоріше, брехні. Той, хто страждає від цього, перестає бути істинним, бути людиною» [1, с. 253]. Саме в каботинажі були представлені всі ті якості, які він найсильніше зневажав у комерційного актора [2, с. 104].

Жак Копо відкриває театр «В'є-Колумб'є» (в перекладі на українську мову «Старий Голубник») у 1913 році. Заснування незалежної театральної трупи було сміливим і радикальним кроком.

Театр оголосив про своє відкриття за допомогою простого плаката, в якому були репрезентовані всі цілі та амбіції новоствореного ансамблю. Він закликав молодь і культурних жителів міста підтримати їх починання.

Розширюючи досвід натуралістів і символістів (А. Антуана, М. Лунье-Пота і І. Руше), Ж. Копо намагався реалізувати власне бачення сучасного, вимогливого та недорогого театру, будуючи репертуар на поєднанні нових та класичних творів (три щотижневі вистави), а режисуру на вишуканості та поетичності постановки.

Протягом першого сезону трупі нового театру вдалося довести те, що в сценічному просторі навіть за умови досить обмежених ресурсів можливо демонструвати високі художні стандарти та вражати публіку. Неабиякий ентузіазм глядачів пояснювався новаторським підходом до репертуарної політики, що полягав у поєднання класичної і сучасної драматургії.

Незважаючи на успіх театру «В'є-Колумб'є», Копо ніколи не був повністю переконаний, що його актори справді залишили позаду трюки та каботинаж бульварних театрів – культ зіркового актора, фальш актора-аматора, використання поверхової техніки. Як зауважив Ж. Копо в 1923 році: «Я завжди знаю наперед, що вони збираються зробити. Вони не можуть вийти з себе; вони люблять тільки себе. Вони зводять все до рівня своїх звичок, своїх кліше, своїх афектів. Вони нічого не вигадують» [4, с. 31]. Копо протягом усього свого життя зневажав трюки комерційних акторів. На різних етапах своєї практики він прагнув «переформувати» акторів, виводячи їх «за межі театру, у контакт з природою та життям» [4, с. 24].

Розроблені Жаком Копо методи навчання акторській майстерності століття тому використовуються режисерами-педагогами сучасності, які передбачають ефективність формування фахівця сценічного мистецтва і поліпшують процес самоідентифікації акторської особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- 1.Copeau J. Registres VI: L'École du Vieux-Colombier, ed. Claude Sicard, Paris: Gallimard, 2000. 460 p.
- 2.Evans M. The French Ensemble Tradition: Jacques Copeau, Michel Saint-Denis and Jacques Lecoq. In John Britton (Ed). Encountering ensemble. London: Bloomsbury, 2013. 472 p. URL: <https://curve.coventry.ac.uk/open/file/a042ef0f-22fa-34ba-b6dd-c45bc1c11df8/1/ensemblecomb.pdf> (дата звернення: вересень 2021).
- 3.Pascaud F. Été 1913: aux Vieux-Colombier, Jacques Copeau veut réinventer le théâtre» [archive], sur Télérama, 3 août 2013.
- 4.Saint-Denis M. Training for the Theatre. Premises & Promises. Ed. Suria Magito. New York – London. Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books LTD., 1982. p. 243.

*Герц Ірина Іванівна,
заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
університет ім. К.Д.Ушинського»*

БАГАТОЗНАЧНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасна хореографія розвивається дуже динамічно. Вона вимагає від фахівців пошуків нової палітри танцювальних жанрів, нових засобів ідейно-емоційної виразності. Сьогодні мистецтво хореографії потребує підготовки універсального балетмейстера, який зміг би органічно поєднувати все жанрове багатство професійного танцю, створювати хвилююче, захоплююче, високохудожнє видовище.

Узагальненість і багатозначність хореографічної пластики вимагає використання особливих законів відображення дійсності, основані на поетичній умовності хореографічних образів. Секрет дії танцю полягає в силі вираження людських прагнень, в передаванні високих почуттів, у відверненні від всього мілкого і випадкового. Хореографічні образи, як правило, несуть в собі відображення етапних, ключових моментів життя, і завдяки своїй опосередкованості і натхненної піднесеності вони можуть збагнути його сутність.

«Інакше кажучи, для того, щоб народився хореографічний твір, технічна новація або конкурентне танцювальне середовище, треба, щоб креативні ідеї впливали на створення танцювальних засобів. Останнє відбувається згідно певного відношення хореографів і виконавців до культурних традицій та естетичних норм. Ця теоретична позиція базується на постулаті, що у будь-якому жанрі художньої творчості засоби виразності впливають на креативні ідеї завдяки власним унікальним якостям (звук у музиці, слово у поезії, матеріал у скульптурі тощо)» [2, с. 22].

Використовуючи невичерпні можливості пластики людського тіла, хореографія протягом багатьох століть шліфувала і розробляла виразні танцювальні рухи. В результаті цього складного процесу виникла система власне хореографічних рухів, особлива мова пластики, що є творчий матеріал танцювальної образності. В мистецтві хореографії, на мій погляд, не можна забороняти і висувати апробовані шляхи у відношенні взаємодії зображальних і виражальних засобів. Головне полягає не в тому, які образні засади переважають у того чи іншого балетмейстера, а в тому, яку ідею і як, яким чином він розкриває. Категоричних думок і готових рецептів в дозуванні зображувальності хореографічної образності ніколи не існувало та існувати не буде. Мірилом тут завжди залишиться талант балетмейстера, композитора, художника, їх здібність до творчої гармонії, до підпорядкування системи зображально-виражальних засобів свого мистецтва єдиному художньому задуму. «Сучасний хореограф обирає способи мовного вираження хореографічного тексту і, відповідно до свого комунікативного наміру, використовує для передавання інформації мовні одиниці, що мають наочно-логічне й конотативне значення, встановлюючи між ними необхідні смислові зв'язки. В результаті створений хореографічний текст, аналогічно граматичним формам вербальної мови, набуває певного прагматичного потенціалу, можливості справити комунікативне враження на глядача (спостерігача). При цьому він визначається змістом і формою повідомлення та існує немов би незалежно від творця тексту» [3, с. 48].

Будучи мистецтвом загальнолюдським, доступним без перекладу людям всіх рас і континентів, танець завжди несе в собі визначене національне забарвлення. Мова пластики зрозуміла і доступна в тому «натуральному» вигляді, в якому її створює народ. Хореографія, як вища форма танцювального мистецтва, увібрала в себе риси національної специфіки, але ступінь співвідношення в ній національного і загальнолюдського має свої особливі закономірності. Сучасні хореографи шукають шляхи удосконалення хореографічної образної системи за рахунок виявлення емоційно-виразної сили

танцю. «Особливості танцювальної образності полягають саме в танцювально-пластичному розвитку і мислення образами танців є чи не єдиним способом розкриття і втілення характерів в хореографічному творі. Створити хореографічний образ – це значить змалювати в танці дію або характер, втілити на основі правдивого зображення і вираження почуттів головну ідею. Танець, позбавлений образності, зводиться лише до примітивної, голої техніки, до беззмістовних комбінацій і рухів. В образному ж танці техніка стає виразним засобом в розкритті змісту» [1, с. 124].

Мова танцю – це, насамперед, мова людських почуттів і якщо слово щось означає, то танцювальний рух виражає, і виражає тільки тоді, коли знаходячись в єдності з іншими рухами, служить виявленню всієї образної структури хореографічного твору.

Творчість це складний процес продуктивного перетворення дійсності, діяльність, в результаті якої утворюється щось якісно нове, яке відрізняється неповторністю, оригінальністю тощо. Творчість передбачає оригінальний склад мислення, тобто спроможність постійно руйнувати звичні межі накопиченого досвіду. Вона виражається незвичайною концентрацією, напруженою увагою і великим сприйняттям, умінням бачити речі в їх суті, даром інтуїції, передбачення, вгадування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бойко О. С. Створення художнього образу в хореографічному мистецтві. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Akademiia/Vydannia/Kulturni_ta_stetski_studii.pdf (дата звернення: 10.04.2022)
2. Чепалов О. І. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. URL: <http://dancestudios.knukim.edu.ua/article/view/140392/137467> (дата звернення: 10.04.2022)
3. Чілікіна Н. О. Емоції в структурі хореографічного тексту. URL: <http://dancestudios.knukim.edu.ua/article/view/154387/154793> (дата звернення: 10.04.2022)

Грицюк Катерина Юріївна

Магістранта сценічного мистецтва

Приватний вищий навчальний заклад

«Київський університет культури»

Науковий керівник:

Мельник Мирослава Миколаївна

канд. мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри режисури естради та масових свят

Київського національного університету культури і мистецтв

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ НА ЕСТРАДІ: ЖАНРОВЕ РІЗНОМАНІТТЯ СУЧАСНОСТІ

Естрада як мистецьке явище є важливою складовою культурного життя України, що функціонує на перетині масової та елітарної культур.

Еволюція естрадного мистецтва як культурно-мистецького феномену найтісніше пов'язана з соціумом і відображає усі суспільні та політичні процеси, що відбуваються в країні.

Вокальне мистецтво на естраді займає особливе місце в пісенній культурі України. «Естрадно-вокальне мистецтво позначається також усупільненим культурним призначенням та слугує способом діалогу творчої індивідуальності й спільноти. Такий підхід має історичне підґрунтя, оскільки викликаний поглядом на українське співоче мистецтво як на процес та результат музичного семіозису, тобто зумовленого природою та специфікою музичного мислення, потребами музичної творчості з її геополітичними передумовами та соціокультурними етнопсихологічними чинниками» [1, с. 192]

До 1991 року розвиток вокальних жанрів та стилів на естраді України відбувався у контексті радянської культури і був чітко регламентованим та зобов'язаним відповідати ряду вимог. Серед таких вимог ми виділяємо наявність виховного та естетичного потенціалу, а також відповідність радянській ідеології. Проголошення Україною Незалежності змінило не просто

якісь сегменти культури, а весь культурний універсум України та надало певну незалежність і митцям.

Дослідниця вокального мистецтва естради Н. Дрожжина у своїх наукових працях називає цей період «глобалізаційним» – четвертим етапом історичного шляху музичної естради України. На думку дослідниці, цей період характеризується, перш за все, фактом перетворення естради на глобальне та транснаціональне явище не тільки музичної культури, а й культури людства в цілому. Всі перелічені явища призвели до втрати естрадою виховної та естетичної функцій, що в свою чергу спричинило вихід на перший план розважально-рекреаційної функцій. «Глобалізаційний процес у системі музичної естради характеризується поширенням єдиного професійного стандарту техніки співу, прийнятого західними виконавцями, на всі регіональні музичні культури. У цьому, власне, і криється як плюс, так і мінус нинішньої ситуації. Позитивний її момент полягає в тому, що вітчизняні артисти сьогодні вже не хочуть стояти на узбіччі світового музичного процесу, вони переймають досвід і принципи роботи у своїх західних колег. Мінус ситуації – в неминучій стандартизації виконавських прийомів, втраті національного колориту й самобутності у тих виконавців, які намагаються наслідувати західні зразки» [2, с. 77].

В історії новітньої української естради найбільш плідним був період до 1998 року, коли самодостатні українські артисти, окрилені відсутністю стороннього культурного впливу, взяли на себе відповідальність за подальшу долю пісенної культури України.

Вокальна естрада цієї доби в Україні є яскравою, багатоманітною та різножанровою картиною, в якій нові імена гармонійно поєдналися із давно відомими майстрами сцени. Даний мистецький період представлено творчістю метрів естради, серед яких В. Зінкевич, С. Ротару, Н. Яремчук, М. Мозговий, І. Попович, І. Бобул, О. Білозір, Т. Петриненко, і початком творчого шляху молодого покоління І. Білик, В. Павліка, М. Бурмаки, Каті Chilly, Н. Могилевської, Руслани, К. Бужинської, Інеш, гуртів «Табула Раса», «Брати

Карамазови», «Плач Єремії», «Океан Ельзи», «Аква Віта», «Скрябін», «Грін Грей», «ВВ» та ін.

Початок ХХІ століття ознаменувався тим, що вперше українська естрада почала відповідати усім ознакам шоу-бізнесу, адже відбулась її успішна комерціалізація, що спричинило появу у митців яскравих образів, дорогих шоу і нестандартних підходів для завоювання серця слухача.

Варто зазначити, що не слід обмежувати стилістичні напрями українських зірок естради зверненням виключно до лірично-чуттєвих, особистісних та філософських аспектів життя людини. «Фактично в кожній національно-пісенній культурі у ХХ столітті складається, формується і різноманітно оновлюється свій оригінальний естрадно-пісенний жанровий стиль. При цьому виявляються і загальні тенденції, які слід враховувати при класифікації естрадно-пісенної лірики за розрядами: поп-музика, джаз, рок-музика, що в даний час є найбільш поширеним. Між цими жанровими стилями, в рамках яких функціонує пісня як музичний жанр в її естрадно-розважальному варіанті, існують найбільш суттєві естетичні та технологічні відмінності. Усередині ж кожного з цих музично-художніх і соціокомунікативних феноменів виникають найрізноманітніші варіанти, які визначаються зазвичай як «стиль» (стили джазу, стилі рок-музики, стилі поп-музики), хоча в останньому випадку стилістичні відмінності концентруються в образах конкретних співаків-виконавців» [3, с. 36].

Музична культура сучасності, як і будь-яке мистецтво, на своєму рівні відображає реакцію на політичні та соціокультурні процеси сьогодення.

Одним із найважливіших політичних та державотворчих явищ новітньої історії України стала Помаранчева революція 2004 року. Революція спричинила активізацію патріотичного руху та об'єднання людей навколо однієї національно-визвольної ідеї і звісно весь цей процес пронизувався музикою. Кожен відомий артист та музикант став в першу чергу патріотом власної держави і забажав одного - вийти на сцену й підтримати громаду.

Як результат, до звичайного переліку стилістичних та жанрових нахилів, ми можемо додати ще декілька, що утворились в період з листопада по грудень 2004 року: пісні протесту, гімни, омузичені революційні слогани та помаранчеві частівки. Всі ці музичні приклади отримали назву «Пісні помаранчевої революції».

Революція винесла на поверхню багатьох молодих музикантів, які спромоглися швидко зіграти й записати кілька пісень, що їх одразу підхопили сотні тисяч мітингувальників на усіх площах країни. Зокрема, це відома пісня «Разом нас багато» групи «Гринджоли», що стала символом та своєрідним гімном Помаранчевої революції.

Ідентична реакція на політичні події відбулась і в 2014 році під час Революції Гідності, що змінила хід новітньої історії. Приклади вокальної естради часів Євромайдану наповнились фольклорними мотивами та елементами автентики, розширилось використання української народної мелодики та текстів. Лемківська народна пісня «Гей пливе кача» в виконанні гурту «Пікардійська терція» стала жалобним гімном Майдану. Під цю музику українці прощалися з усіма загиблими під час Революції Гідності.

У нелегкі часи сьогодення пісенна культура України ще активніше розширює палітру естрадної пісні, з'являються пісенні твори різних жанрів, що, безумовно, мають великий вплив на формування культурно-мистецької спадщини держави загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бобул І. В. Естрадно-вокальне мистецтво в контексті розвитку масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2021. № 3. С. 190-196.
2. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
3. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. на здоб. наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 /

Харків. нац. унів-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 203 с.
URL: <http://num.kharkiv.ua/share/pdf/> (дата звернення – квітень 2022 р.)

*Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор навчально-наукового інституту
Київського національного університету культури і мистецтв*

БАГАТОГРАНІСТЬ СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ МАЙСТРА ФРАНЦУЗЬКОГО ТЕАТРУ ШАРЛЯ ДЮЛЛЕНА

Театральний діяч – актор, режисер, педагог Шарль Дюллен (1885-1949) увійшов до плеяди видатних майстрів сцени як представник високого гуманізму витонченого мистецтва французької культури.

Творча діяльність Ш. Дюллена як актора досить багатогранна. Майстер накопичував професійний досвід граючи в маленьких провінційних театрах, артистичних кабачках різноманітні ролі, які йому пропонували, та одночасно намагався пройти випробування у театрах паризьких передмість. Домінантою його амплуа того часу стає багатоплановий бродячий артист.

У 1907 році відомий режисер-реформатор, представник театру натуралізму, перший режисер Франції Андре Антуан запрошує Шарля Дюллена у свою театру труп театру «Одеон». Саме тут у процесі репетицій Дюллен поповнює свій професійний багаж як актор, який на той час майстерно володів імпровізацією і досвідом роботи з багатьма режисерами.

Свої дві видатні ролі – Гарпагона («Скнара» Ж.-Б. Мольєра) і Смердякова («Брати Карамазови» Ф. Достоевського) майстер зіграв у театрі Жака Копо. Актор вважав, що саме Смердяков навчив його правильно користуватися його акторськими можливостями. Саме з цієї вистави Дюллен і як актор, і як режисер намагався не дозволяти критичному почуттю свідомості брати верхи на акторським і людським інстинктом [3].

Співпраця Шарля Дюллена з Жаком Копо була досить плідною з питань досконалості методики акторської гри. Ш. Дюллен засвоював засоби пластичної виразності тіла і жести, емоційної дієвості сценічного мовлення. Ж. Копо навчив Ш. Дюллена тонкошам розбору і аналізу літературної форми для сценічного її втілення.

У 1922 році у житті Ш. Дюллена відбувається велика знакова подія – він відкриває власний театр-майстерню «Ательє» у старому приміщенні театральної установи на площі Данкур поблизу Монмартру. «Ательє» це не нова антреприза, а лабораторія драматичних експериментів, в якій сильні індивідуальності підкорялися б вимогам співробітництва, де артист у досконалості вивчав би інструмент, яким він повинен користуватися, як хороший вершник знає свого коня, як механік знає свою машину [2].

Перший сезон театру «Ательє» для режисера стає блискучим успіхом у його художньо-творчій діяльності. Його вистави «Похвальність честі» Піранделло, «Антигона» Софокла мали небувалий успіх серед театральної спільноти та пересічного глядача.

Під час фінансової кризи театру «Ательє» Дюллен спробує до постановки п'єси М. Ашара «Бажаєте грати зі мною?», яка вперше дебютує на театральних підмостках, бо написана була саме для театру Ш. Дюллена. За режисерським рішенням Дюллена вистава втілюється у незвичній формі для мистецтва театру. Майстер будує задум сценічного твору за класифікаційними ознаками жанрового плану клоунади, що структурну основу імпровізації і відбувається із застосуванням буфонадного перебільшення пластичної виразності у гротесково-вишуканих мізансценах. Успіх вистави повертає театру «Ательє» його фінансову стабільність і підвищує популярність його керівника. «На облямованій півколом циркового бар'єру сцені, все оздоблення якої складала дві табуретки та біла драбинка, учні Дюллена, як справжні циркові артисти, демонстрували своє мистецтво «лацці». Зберігаючи сміливу серйозність у найсмішніші моменти і викликаючи вибухи сміху своїми перебільшеними любовними стражданнями, клоуни змагалися настільки

самозабутньо, що глядачі розуміли: метою суперників було торжество кохання. Дюллен знайшов своєрідну атмосферу поетичного фарсу, в якому схрестилися традиції дель арте, циркової клоунади та гіньоля – театру ляльок» [1].

Свою театральну кар'єру режисера і актора Ш. Дюллен доповнює реалізацією становлення театральним педагогом. Уже в 20-ті роки минулого століття майстер мав повну картину, що йому необхідно робити з артистичною освіченістю майбутніх фахівців театру. І його методика вже була сформована у педагогічну систему навчання акторської майстерності стрижнем надзавданням якої було мистецтво володіння імпровізаційним сценічним матеріалом. Також головною метою методики навчання у школі Дюллена було навчити майбутніх фахівців – акторів і режисерів самостійного мислення щодо створення образу ролі, розширення своїх компетентностей у оволодінні засобами емоційної виразності та пластики статури як інструментарієм зовнішньої та внутрішньої техніки виконавства.

У своїй акторській лабораторії Ш. Дюллен підготував і розкрив талант багатьох акторів і режисерів, які з часом стали відомими майстрами театрів, серед яких: Жан Вілар, Жан-Луї Барро, Андре Барсак та ін.

Майстер завжди був у пошуку нових цікавих драматичних творів і його прагнення були результативними. Твори багатьох драматургів того історичного періоду завдяки Шарлю Дюллену стали відомими широкій театральній публіці – це Жан-Поль Сартр, Олександр Арну, Марсель Ашара та ін.

Художньо-творча діяльність відомого французького режисера Шарля Дюллена мала широкий діапазон мистецьких надбань, які гідно оцінив театральний світ як вагомий внесок у розвиток сценічного мистецтва. І для історії театру Ш. Дюллен назавжди залишився магом епічного світу, що ніколи не втрачав бажання поринути у стрімку сценічну імпровізацію, що дарувала кожен раз майстру свободу творчого польоту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Якубовский А. А. Дюллен. URL: http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z000_0012/st018.shtml (Дата звернення: 05.11.2021)
2. Dullin Charles. Souvenirs et notes de travail d'un acteur Librairie théâtrale. Paru en 1985. 159 p.
3. Le théâtre de l'Atelier. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_Dullin (дата звернення: 12.02.2022).

*Єрмуканова Анастасія Андріївна,
магістр сценічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв*

СТАНОВЛЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ РЕЖИСУРИ ПІТЕРА БРУКА

Західноєвропейський театр міцно інтегровано в світовий театральний простір, а художня діяльність його провідних представників є важливим досвідом для навчання наступних поколінь театральних діячів. Саме тому видається актуальним розглянути художню творчість англійського театального та кінорежисера Пітера Брука, якого визнано одним із найвеличніших світових театральних діячів ХХ ст. та дослідити особливості його творчої майстерні.

Творчій діяльності П. Брука присвячено велику кількість наукових праць, статей та публікацій закордонних дослідників. Проте у вітчизняному науковому вимірі специфіка режисерської майстерності П. Брука, нажаль, не отримала відповідного висвітлення не зважаючи на аналіз постановок майстра здійснений в контексті розгляду західноєвропейського театального мистецтва та поодинокі публікації, предметом дослідження яких стали окремі аспекти творчості режисера (О. Абраменко, М. Гринишина, О. Клековкін, Р. Обейд, Н. Стадніченко, Т. Чжанчен, К. Юдова-Романова та ін).

Пітер Брук вважається кращим театральним режисером ХХ ст. і одним із провідних реформаторів сучасного театру, творча діяльність якого охоплює не

лише театральну та оперну режисуру (майстер здійснює постановки, що стилістично охоплюють практично всі театральні стилі, на сценах європейських країн, Індії, Південної Африки та Ірану.

У 1943 р. у віці 17-ти років П. Брук розпочинає власну театральну кар'єру постановкою на сцені лондонського аматорського театру «Торч» («Torch Theatre») «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло. Оскільки систематичної театральної освіти П. Брук не отримав, в процесі творчої діяльності він передусім покладався не на розум, який цінував як інструмент, що здатний розпізнавати, організовувати і прояснювати, а на почуття та інтуїцію, оскільки вважав, що рішення, прийняті на основі інстинкту відображають прихований порядок, який не в змозі визначити людська свідомість.

Вважаючи, що новаторські відкриття надають не ідеї, а рух, П. Брук від початку не демонстрував серйозне ставлення до різноманітних театральних теорій, не приймаючи, проте і не відкидав їх.

Надзвичайний вплив на режисера, здійснили школа В. Мейєрхольда, роботи французького новатора театральної мови, «пророка, який підняв голос у пустелі» [3]. А. Арто (однією з улюблених фраз П. Брука стало відоме висловлювання А. Арто про театр-двійник та зустріч з польським режисером Є. Гротовським, учнем якого він сам себе називав – завдяки їх впливу режисер остаточно утвердився у власному ставленні до театру. Сам П. Брук з цього приводу писав: «Школа Мейєрхольда робила акцент на виразності тіла. Гротовський по-своєму розвинув цей напрямок і викликав особливий інтерес до мови тіла та рухів. З іншого боку, Брехт наполягав на тому, що актор повинен бути не наївним дурнем, яким його вважали в дев'ятнадцятому столітті, а мислячою людиною свого часу. Школа Станіславського та її послідовники приділяли величезну увагу проблемам емоційної занурення актора в роль. Всі три напрями необхідні» [4, 17].

На думку українського театрознавця О. Клековкіна, саме впливом ідей А. Арто, Б. Брехта та Є. Гротовського «акціонізму, театру абсурду і, головне, філологічною освітою з притаманним їй прагненням до точності у застосуванні

понять, зокрема понять, в яких фіксуються сьгоднішні уявлення про культуру, мистецтво і театр» [1, 617] зумовлена своєрідність створеної П. Бруком моделі театру.

Перший суттєвий успіх одному з найвідоміших нині у світі театральних режисерів принесли постановки «Адська машина» Ж. Кокто, «Пігмаліон» та «Людина і надлюдина» Б. Шоу, «Король Джон» У. Шекспіра, «Порочне коло» Ж.-П. Сартра та ін., які він здійснив протягом наступних шести років у професійних британських театрах, у тому числі Бірмінгемському репертуарному театрі («Король Джон» У. Шекспіра, 1945 р.) і театрах Вест Енду. Проте справжньою сенсацією на рівні європейського театального мистецтва стає вистава П. Брука «Ромео і Джульєтта».

З 1946 р., отримавши запрошення від головного режисера Шекспірівського меморіального театру у Стретфорд-на-Ейвоні, Б. Джексона, Пітер Брук здійснює постановки вистав, що вирізняються неординарним, оригінальним підходом.

Характеризуючи творчість П. Брука, Ш. Міттер, автор нарису про творчість режисера, наголошує, що майстер на відміну від багатьох своїх колег, які працюють в межах певних професійних переваг, протягом тривалої творчої кар'єри прагнув братися за проекти, що радикально відрізнялися один від одного [2, 97-98].

Отже, можна дійти висновку, що протягом раннього періоду творчості творчі пошуки Пітера Брука відбувалися в рамках існуючої театальної системи, але крізь призму його власного неординарного режисерського мислення, що потім втілювалося у оригінальне вирішення сценічної форми.

На думку дослідників, поетику режисерського театру Пітера Брука склали такі елементи як антитези мертвого театру і синтезу Священного та Простого театру; театр, в якому «гра є грою» і «невидиме стає видимим» - хоча і не виставляється на всезагальний огляд.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

- 1.Клековкін О. Ю. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Видавництво «Фенікс», 2017. 800 с.
- 2.Fifty Key Theatre Directors / Ed. by Shomit Mitter& Maria Shevtsova. L., N.Y., Routledge, 2005. 286 p.
- 3.Brook, Peter. The empty space. Nick Hern Books, 2019. 146 p.
- 4.Brook, Peter. The Shifting Point, 1946-1987. Harper & Row, 1987. 254 p.

*Завалій Юлія Василівна,
магістрантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
спеціальності «Сценічне мистецтво»
Науковий керівник:*

*Шлемко Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, професор
кафедри режисури та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ В. ВИННИЧЕНКА

Драматургічні твори Володимира Винниченка відзначаються новаторським духом, відповідають загальноєвропейським тенденціям розвитку драматургії, порушують теми і проблеми, які не були характерні для класичної української драматургії.

У драмі «Дисгармонія» (1906) В. Винниченка, що вмістила всі мотиви, які будуть порушені в подальшій його творчості, подано психологію тієї суспільної верстви, що була головною рушійною силою революційного руху, групи революційно налаштованої інтелігенції. Обравши за героїв свого твору революціонерів, членів підпільної організації, а за основні фабульні моменти їхню антиурядову діяльність, драматург, проте, подає світ почуттів і думок героїв не з погляду вірності чи невірності революційним ідеям, а в загальнолюдському аспекті і до того ж у кількох площинах. У п'єсі

стверджується важлива думка: у революцію йдуть не святі з крильцями, не аскети і не супермени-інтелектуали.

Герої драми «Дисгармонія» обдумують найрізноманітніші проблеми: філософські (сєнс життя, гармонія – дисгармонія, совість, співвідношення добра і зла), етичні (правда – брєхня, інтимні взаємини тощо), політичні (становище націй, взаємини з владою тощо).

У драмі «Брєхня» (1910) В. Винниченко порушує проблему протистояння розуму і моралі, їх нерозривну взаємопов'язаність. Уособленням «нової моралі» є Наталя Павлівна, смілива, молода жінка, представниця інтелігенції, якій притаманні деякі риси «бісівського» анархізму, неприйняття загальноприйнятих норм життя. Це допомагає їй маніпулювати іншими людьми.

П'єсою «Базар» (1910) В. Винниченко включається в осмислення проблеми цінностей, одвічної проблеми, що була однією з основних у філософії. П'єсу можна означити як трагедію втрати взаєморозуміння між людьми, що роблять одну справу. У молодій революціонерки Марусі, яку охоче слухають на різних зібраннях робітники, виникла підозра, що така увага до неї пов'язана не з тим, що вона відважний борець, а лише з її надзвичайною вродою. Вона хоче, щоб і коханий любив її не за зовнішню красу. Тож Маруся відрізає розкішну косу і спотворює своє прекрасне обличчя сірчаною кислотою. Зрештою, під час виконання ризикованої операції, пов'язаної з визволенням з тюрми в'язнів, вона гине.

Основною проблемою, порушеною у п'єсах «Дисгармонія», «Великий Молох», «Базар» є розуміння мети соціального перетворення суспільства, а також взаємодія її з можливими засобами здійснення.

У п'єсі «Дочка жандарма» (1912), показано антагоністичний за характером конфлікт між дочкою і батьком. Так, дочка жандарма Оля відмовляється від батька і бере участь у подіях на залізниці. Під час перестрелки жандармів з робітниками, жандарм тяжко поранив свою доньку.

У п'єсі «Між двох сил» (1918), яку можна означити як трагедію, родину свідомого українця Микити Сліпченка зруйнували історичні катаклізми, поставивши і його, і його дорослих дітей по різні сторони барикад. Він, як і Тарас Бульба, стає суворим суддею своєї доньки Софії, яка співпрацювала з більшовиками. Національну катастрофу В. Винниченка вкладає у фабульні рамки історії родини, члени якої виявляються представниками чи не всіх соціально-політичних сил України, що діяли у 1918 р.

П'єса «Гріх» (1919), – це один з тих творів, де всебічно аналізуються руйнівні фактори людського буття, мотиви поведінки людини, яка опиняється на грані життя і смерті. Головна героїня Марія опиняється у найскладніших ситуаціях, але постійно знаходить у собі сили не лише зберегти свою гідність, а й аналізувати ситуацію.

Особливе місце у драматургічній творчості В. Винниченка посідає п'єса «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1911), де показано життя й проблеми родини молодого українського художника на еміграції. Конфлікт п'єси – на перетині сімейних обов'язків і покликання Митця. Однак проблематика твору ще ширша, оскільки сім'я Корнія Каневича є не лише обов'язком, а й палким взаємним коханням, яке може бути для митця як натхненням, так і завадою. П'єса також про ексцентричне кохання і палку ревнивість, своєрідність натури неординарної жінки – Чорної Пантери, про зіткнення таланту митця з жорстокою реальністю. Конфлікт, який набирає антагоністичного характеру, виникає між Корнієм (Білим Ведмедем) і його дружиною Ритою (Чорною Пантерою), чію творчу сутність уособлено в їхньому маленькому синові, приреченому до надто скорого свого кінця. Сім'ї доводиться жити в умовах постійного безгрошів'я. Прагнення Корнія як митця до досконалості не дає йому права продати картину, яка, на його думку, ще не зовсім завершена. Водночас відсутність коштів унеможлиблює вивезення на курорт небезпечно хворого сина, який невдовзі помирає. Віддане служіння мистецтву доводиться Корнієм до парадоксальної ситуації, набирає рис відвертого абсурду. Коли доведена до розпачу Рита, кидається з ножем до картини, Корній несамовито

кричить, погрожуючи своїми руками задушити свого сина Лесика. Врешті, конфлікт між розумом і серцем, духовним і тілесним у п'єсі знаходить трагічне завершення – маленький Лесик помирає.

Антиподом Рити є Сніжинка, інтелектуальна, але водночас й бездуховна особа, яка наполегливо відстоює право митця на абсолютну волю від усіх обов'язків. Якщо Рита є берегинею домашнього вогнища, матір'ю, то Сніжинка – лише холодною жрицею мистецтва. І Рита, і Сніжинка вимагають від Корнія жертви. Рита хоче, щоб він покинув мистецтво заради родини, пішов заради сина на жертву. Натомість Сніжинка вимагає від Корнія покинути родину і віддатися мистецтву. Щоб повернути чоловіка, Рита врешті знищує картину, гра закінчується, і стає зрозуміло, що життя героїв ніколи не налагодиться. Митець та його дружина не можуть принести в жертву правду, мистецтво, моральні принципи заради збереження власної дитини і втратити кінцевий сенс життя. Тому Рита втрачає дитину, а Корній – і сина, і головну справу свого життя. Загалом головні герої настільки зосереджені на власному «Я», що не чують одне одного. Так, у здійсненій режисеркою А. Бабенко на сцені Львівського театру ім. Марії Заньковецької виставі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» цей нюанс тонко передано у сцені Білий Ведмідь – Сніжинка, причому перебування їх у стані глухонімих умотивовано реалістично: щойно помер маленький Лесик, й вони – кожен по своєму – приголомшені тією подією.

У п'єсах В. Винниченка «високою ціною платять митці за свій дар, за своє служіння музі, за прагнення облагородити натовп черні: убиває свою дитину художник Василь Кривенко, трагічно гине сім'я художника Каневича, позбавляє себе життя музикант Арон Блюмкес, попередньо залишивши народ, сім'ю, кохання» [1, с. 292].

В. Винниченко підсумовує свій драматургічний шлях шедевром – п'єсою «Пророк» (1929). Оригінальне розв'язання тут знайшли роздуми про складність стосунків між ідеальним і земним. Багата молода вдова-американка Кет закохується у новітнього месію – пророка Амара. «Зіткнення земного й

ідеального в цьому сюжетному мотиві досягає свого апогею. Пророк, опустившись слідом за багатьма своїми апостолами з духовних висот до земних низин, втрачає магичну силу (перед цим він і сліпих зціляв, і скелю з місця зрушував). Страждання пророка, що здобув мільйони прихильників, а тепер може бути осміяним, щирі й палкі. Через те він задля збереження в людях святої віри згоджується на блаженний обман – на очах юрби возноситься в небо на хитрому пристрої, схованому під хітоном, і гине» [2].

Л. Мороз відзначає багатовимірність п'єс В. Винниченка, яка «має таку природу, що кожному новому поколінню відкриватиметься в них щось нове, не побачене попередниками й не пекуче для них» [3, с. 203].

Отже, у п'єсах В. Винниченка порушуються проблеми творчої реалізації митця, проблеми вибору, гріха, втрати моральних орієнтирів у вирі соціальних катастроф, проблеми взаємин поколінь, стосунки між ідеальним і земним, морально-психологічні проблеми буття особистості, морально-етична та духовно-національна проблематика тощо.

Актуальність драматургічних творів В. Винниченка сприяла їх сценічному втіленню на сценах українських та зарубіжних театрів. Постановки його п'єс нерідко ставали знаковими в театральному житті України. Актуальна гострота його драм і комедій знаходила і досі знаходить відгук серед широкої аудиторії, яка шукає відповіді на злободенні питання. Багатовимірність драматургічного доробку видатного письменника, його проблематика щораз відкриватиме глядачам свої нові грані.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Білоус В. Проблема митця та мистецтва в драматургії Володимира Винниченка. *Наукові записки. Вип. 92. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство)*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. С. 288–293.

2. Гуменюк В. І. Драматургія Володимира Винниченка. *Проблеми поетики* : автореф. дис. ... док. філол. наук. : 10.01.01; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2002. 36 с.

3. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка; НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ : [б.в.], 1994. 208 с.

*Крипчук Микола Володимирович,
канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ РЕЖИСЕРА ГЕНРІЮСА МАЦКЯВІЧУСА З АКТОРОМ

Гедрюс Мацкявічюс належить до режисерів-реформаторів кінця ХХ-початку ХХІ століття. Театр пластичної драми режисера визначився як певний феномен видовищного виду мистецтва. Завдяки новаторству в системі образності, створенні нових виразних засобів, поєднанні художніх принципів цього мистецтва з законами драми, пластики та танцю.

Створення режисером Г. Мацкявічюсом концепції оригінального театру з новою системою образності неможливо було без його розробки методології роботи з акторами.

Аналізуючи режисерсько-викладацькі методи Г. Мацкявічюса, спробуємо виділити основні тези педагогічного досвіду майстра. Акторські імпровізації у спектаклях були рідкісні, переважно це була вивірена до найменших нюансів постановка.

Привівши артиста свого театру до вміння самовиразу в імпровізації, Г. Мацкявічюс вибудовував фрагмент із імпровізаційною грою за умови, що актор розкривався у ньому органічно, переживаючи справжні почуття та емоції. Режисер створював такі умови, за яких вивільнялася підсвідомість артиста, і

той міг не тільки повністю позбутись зажимів і розкритися, а й творити, дотримуючись своєї інтуїції.

Всі спектаклі Г. Мацкявічюса – це реалізація його ідей, художнє втілення його філософії та поезики у витворах мистецтва, вираз «зчитуваної» ним протягом усього життя метафізичної інформації, і, зрозуміло, саме він – майстер «вдихав» зміст у будь-яку акторську імпровізацію та потім коригував форму.

Зокрема, він вважав, що акторові треба дати правильну задачу, і тоді саме тіло почне існувати в тій формі, яка необхідна режисеру. Здається, що методика постановки завдання, яка, окрім приведення до істинності та органіки існування, послужила б і формотворчості артиста, може бути об'єктом окремого вивчення у театральній педагогіці.

Професійно та психологічно грамотно поставлена перед актором сценічна задача є не лише основною складовою «режисерської» театральної педагогіки, а й проявом авторської ідеології. Концепція театру Г. Мацкявічюса зациклюється на двосторонньому інтерпретуванні задачі, що утворює її двоєдність. Задача як «імпульс до дії, що визначає кожен його «шматок», тобто. як початкова точка структуроутворюючого принципу спектаклю, зіштовхується із задачею як із надією, що виражає творче кредо режисера, в одній єдиній «точці опори» – у вибраному для постановки матеріалі і, як наслідок, у визначенні сфери дії.

З початку режисерської практики Р. Мацкявичюс прагнув зробити архетипове мислення надбанням театральної педагогічної практики. У своїх спектаклях режисер намагався об'єднати два світи (умовно-узагальнений, метафізичний та психологічно-конкретний, емоційно-чуттєвий) в одне ціле. Для здійснення цієї мети в театрі, звичайно ж, був потрібний і відповідний актор. Не знаючи внутрішнього механізму поєднання цих двох світовідчуттів і сподіваючись на щасливий симбіоз у результаті, майстер вів акторів двома шляхами. Спочатку була відмова від самотніх установок життя і, які огорнувши певною ідеєю, піднімалися вгору. Актори з переляку «борсалися» в

цьому незвичному для них середовищі. Потім режисер «опускав» їх донизу і занурював у вир життя. Саме за таких умов актори поверталися у звичний світ вже іншими.

Очевидно, що подібний практикум був необхідний режисеру для пошуку відповідності для формового вираження образної змістовності. Завдання та образи визначали архетипне середовище, а просторово-часова трансформація руху – спосіб акторського існування у цьому середовищі.

Обидва шляхи наближення до образу як до віддзеркалення архетипу відзначаються в естетиці всіх епох. Г. Мацкявічюс виховує у актора пластичної драми здатність моделювати час як концептуальну театральну доміанту через полімерне виявлення простору мислення, простору реальності та емоційно-чуттєвого простору.

Розвинене відчуття артиста, як частина акторської техніки є необхідним режисеру для втілення завдань його театру, абсолютно чуттєвого та інтелектуально-психологічного розуміння світу. Своїм головним педагогічним завданням режисер вважав виховання особистості художника. Таким чином, Г. Мацкявічюс визначає, що органічне поєднання внутрішнього і зовнішнього і, отже, процес переживання підвладний лише такому актору пластичного театру, у підсвідомості якого встановився новий інтелектуально-емоційний зв'язок, що визначає необхідність експресивної форми для виявлення змісту, і який може увібрати в всю емоційну складність запропонованих обставин.

*Малахова Маргарита Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри
інструментально-виконавської майстерності
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка*

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ: ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

Музичне інструментально-виконавське мистецтво – часове мистецтво, зміст якого можна розглядати в двох аспектах: суто музичному (зміст музичного твору розкривається і сприймається у часі) та виконавському (з огляду на кількість часу, який потрібен для сформування цілісної особистості музиканта-виконавця). Цей процес довготривалий – тільки період навчання від музичної школи до здобуття вищої музичної освіти охоплює більше десяти років, а самовдосконалення митця продовжується протягом усього творчого життя. За цей час музикант проходить тернистий шлях набуття технічної майстерності, формування і розвитку музичного мислення, професійно-особистісних якостей, пошуку власного виконавського стилю. І цей шлях виконавця неможливо уявити без сцени, оскільки кінцевим результатом роботи над музичними творами має бути їх публічне виконання. Саме виступ перед публікою кристалізує професійні здобутки музиканта-виконавця, презентує рівень його інструментально-виконавської майстерності.

Атмосфера публічного виступу є унікальною за своєю сутністю і відчуттями, яка включає: експонування назагал власної інтерпретації і виконавських можливостей; одномоментне виконання музичних творів; комунікацію із слухачами на чуттєво-енергетичному рівні. Важливість прилюдного виконання для професійно-особистісного розвитку виконавця й обумовлює необхідність концертно-виконавської практики під час освітнього процесу та набуття сценічного досвіду музикантом, зокрема студентом-інструменталістом.

З огляду на вищезазначене, ми визначаємо окремий етап в роботі над музичними творами – *«обігрування» концертної програми*. Процес «обігрування» охоплює низку публічних виступів з метою подальшого їх аналізу і коригування виконавських дій. Задача цього етапу – напрацювання виконавцем, студентом-інструменталістом, певного алгоритму дій у концертних умовах, набуття вміння адаптуватися до різноманітних сценічних ситуацій, зберігаючи високу виконавську якість. Підготовка до концертів –

довготривалий процес. «Обігрування» концертної програми відбувається паралельно з процесом вдосконалення художньо-виконавських можливостей студента щодо музичних творів. «Обігрувати» – зміцнювати якість виконання, поглиблювати технічні і художні задачі, які були окреслені заздалегідь.

Зосередимося на деяких аспектах підготовки студента-інструменталіста до публічних виступів.

1. Репертуар та побудова концертної програми. Дотримання викладачем дидактичного принципу системності та послідовності – основа вибору репертуару. Музичні твори мають відповідати вже набутим виконавським можливостям студента. Разом з тим, обраний репертуар має ставити перед виконавцем нові виконавські та художні завдання, націлені на розвиток його особистісних якостей, образно-емоційного сприймання музичного матеріалу. При виборі програми, окрім художньо-виконавської доцільності, обов'язково потрібно враховувати й індивідуально-особистісні риси виконавця: темперамент, вподобання, смаки тощо. У цьому сенсі велику роль відіграє досвід викладача, його педагогічна інтуїція. Важливе значення для успішного концертного виконання програми має послідовність виконуваних творів. Видатний український баяніст, педагог, засновник квартету баяністів Київської філармонії М. Різолі зазначав, що «<...> концертну програму можна розглядати як своєрідну сюїту, у якій чергуються твори різного характеру, підібрані в органічному поєднанні один до одного» [4, с. 207].

2. Важливим елементом сценічної майстерності музиканта-виконавця є його здатність до емоційно-образного перевтілення, тобто контрольованої зміни внутрішнього стану. Вміння активізувати необхідні емоції за потреби, викликати в собі відчуття, аналогічні до концертних, є дуже цінним у виконавському арсеналі музиканта, саме тому його необхідно свідомо розвивати. На

етапі «обігрування» доцільним є застосування варіативних форм у відтворенні концертної програми:

- виконання музичних творів наодинці, але максимально виразно, емоційно, натхненно;

- аудіо- чи відеозапис власного виконання музичних творів. Переваги такого способу в простоті реалізації і мобільності. Студент швидко отримує результат власного виконання й, відповідно, має можливість швидко проаналізувати й відкоригувати свої дії;

- моделювання концертних ситуацій – такі репетиції мають відбуватися за умов, максимально наближених до концертних: вихід, поклон, налаштування на образ-емоцію, виконання, пауза, поклін, вихід зі сцени. Усі ці елементи виступу мають бути чітко усвідомлені студентом й неодноразово відпрацьовані. З досвідом виконавець знаходить свій власний «набір дій», який переходить на рівень підсвідомого і всі ці дії відбуваються природно;

- «тестові» концертні виступи для лояльної публіки (дітей, батьків). Такі концерти, на нашу думку, мають менший психологічний тиск на виконавця і спонукають студентів до більш стабільного виконання програми, особливо на початковій стадії «обігрування».

3. Приборкання сценічного хвилювання є тією задачею, з якою стикається більшість виконавців. Не існує універсальної формули у вирішенні цієї проблеми, але знайти власний алгоритм дій допомагає розуміння істинних причин хвилювання. Чинники, які породжують дезорганізовану сценічну поведінку музикантів-виконавців, за Л. Котовою:

- навколишнє середовище;
- не сформовані музично-естетичні потреби;
- негативні мотиви діяльності;
- особливості індивідуальної психіки;
- неусвідомлена ціль професійного навчання;

- недостатня професійна готовність до виконання;
- невдала попередня виконавська діяльність;
- відсутня потреба у виступах перед аудиторією;
- сформований рефлекс на обов'язкове хвилювання перед публічним відтворенням інформації та його негативний вплив на результативність гри;
- внутрішня установка, яка скерована на самооцінку власної особистості.

«Уміння інструменталістів знаходиться в оптимальному концертному стані пов'язані з такими характеристиками їх особистості, як відсутність тривожності, впевненість у своїх можливостях, силою-слабкістю нервової системи, екстраверсією чи інтроверсією» [2, с. 30-31].

Отже, у процесі підготовки до концертного виступу ми акцентуємо увагу на важливості етапу «обігрування», як такого, що забезпечує набуття студентом-інструменталістом концертно-виконавського досвіду. Здатність музиканта-виконавця контролювати сценічний стан залежить від ступеня професійної готовності до концертно-виконавської діяльності, зокрема: технічної спроможності ігрового апарату, якісно-надійного опанування музичних творів, розвитку емоційно-вольових якостей, інтелекту, смаку, періодичності публічних виступів, наявності практичного досвіду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Василевич М. О. Формування досвіду сценічної витримки виконавців-інструменталістів у системі професійної мистецької освіти. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття* : зб. матеріалів ІІ Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 14–15 квітня 2016 р. Київ : Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2016. С. 508–519.
2. Котова Л. М. Методика підготовки музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності : навч-метод. посіб. Мелітополь, 2010. 227 с.
3. Малахова М. О. Соціально-психологічні аспекти сценічного хвилювання у професійно-виконавській діяльності майбутнього вчителя

музики. *Педагогічна освіта: теорія і практика* : зб. наук. праць. Кам'янець-Подільський, 2013. Вип. 13. С. 297–302.

4. Ризоль Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов. Москва : Сов. композитор, 1986. 224 с.

*Набоков Роман Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури*

ЦЕРЕМОНІЙМЕЙСТЕР: СУТНІСТЬ ТА СПЕЦИФІКА РОБОТИ

Зародження мистецтва церемоніймейстера слід починати з вивчення історії розвитку католицької церкви, де вперше у V столітті цей термін був задокументований, ця посадова особа Папського двору і нині відповідає за чітке та бездоганне проведення складних ритуалів за участю пантіфіка та обрядів священної літургії. Також багато документів, де цей термін використовується, ми знаходимо, вивчаючи таблиці про ранги королівських дворів Європи. Церемоніймейстери при дворі відповідали за суворе дотримання правил протоколу, а саме створення простору, де проходили зустрічі та надавали протоколу символічного значення. Сьогодні у багатьох національних урядах різних країн світу та у європейських монархіях цю функцію виконує керівник протокольної служби, беручи участь, як «перший контакт», між урядами при плануванні двосторонніх та багатосторонніх зустрічей на найвищому рівні та візитів. Церемонія, за П'єром Робером – це урочисті заходи, пов'язані, перш за все, із релігійним культом, а також – зовнішні форми поваги, які виявляються у жестах, інсигніях, одязі, певних різновидах декору ініціацій тощо. Дане поняття передбачає вияв надмірної уваги до особи на рівні державного та приватного життя [2, с. 117].

Загальновідомо що, в теперішній час церемоніймейстер грає роль організатора різних урочистостей, прийомів, він є організатором весільних та ювілейних свят. Разом з тим, церемоніймейстер може бути координатором та ведучим траурних церемоній і панахид. Пропонуємо зупинитися більш детальноше на деяких аспектах роботи церемоніймейстера на весіллі та траурних панахидах.

Отже, на сьогоднішній день, весілля – складний багатоетапний процес. Згідно з точки зору Г. Щербакової, весільний ритуал в Україні за останні десятиліття пережив істотну трансформацію. В даний час спостерігається тенденція до відмови від традиційного святкування найважливішої події в житті людини. В українському весільному обряді з'явилися риси, характерні для західного способу життя. Сучасна молодь, як правило, сама обирає той формат проведення весілля, який подобається саме їм. [3, с. 110]. Вони хочуть отримати не просто банальне свято, а неповторну унікальну подію, тому організація заходу такого рівня складності вимагає залучення кваліфікованих фахівців – івент-менеджерів, розпорядників, ведучих, зокрема і весільних церемоніймейстерів. Охарактеризуємо головну роль весільного церемоніймейстера у реалізації урочистої події. Вона полягає у проведенні весільної церемонії для пари, утворюючи при цьому ніжну, зворушливу та особливу атмосферу, підкресливши емоції та почуття молодят. Такі церемоніймейстери найбільше затребувані на невеликих сімейних церемоніях – до 30 осіб та на великих виїзних церемоніях – 80 і більше гостей. Також їх послугами часто користуються пари, які бажають провести весільну церемонію за кордоном. На нашу думку, професійний церемоніймейстер на весілля має низку якостей, а саме це вміння триматися на публіці та вміло подавати себе, бути знайомим із сучасними весільними трендами, а також, володіти приємним голосом та грамотною і чіткою мовою. До специфіки роботи весільного церемоніймейстера відноситься готовність створювати унікальний сценарій для проведення урочистого заходу. На думку В. Бугайової «жанрову специфіку мистецтва весільної церемонії можна характеризувати за такими основними

специфічними рисами як: лаконізм, сконцентрованість, чітка визначеність змісту, відповідність духу, темпу і ритму часу, мінімальне використання певною мірою умовних декорацій, не побутово-деталізованого, а художньо-узагальнюючого реквізиту» [1, с. 184]. Також, можемо зазначити, що ще однією творчою особливістю церемоніймейстера весілля є відсторонення, адже він не перевтілюється в художній образ, а одягає маску певного персонажу – розпорядника, залишаючись при цьому самим собою та постійно спілкуючись із гостями свята та нареченими. В своїй роботі весільний церемоніймейстер спирається на новітні тенденції сучасної весільної індустрії, та може запропонувати нові інноваційні форми проведення святкового ритуалу.

Проте, траурний ритуал ми відносимо до найконсервативніших обрядів, він найменш схильний до різних нововведень але перед тим є відображенням культурних, релігійних, політичних, естетичних та етичних норм, прийнятих конкретним суспільством у певній історичній епохи. Не останню роль в цьому ритуалі відіграє церемоніймейстер. У сучасному світі найчастіше їх називають – розпорядник похорону. Організаторами траурної церемонії можуть бути як ритуальні агенти так і представники спеціалізованої служби, співробітники місцевих органів самоврядування. Щоб стати церемоніймейстером похорон, потрібно пройти спеціальне навчання та отримати відповідне посвідчення. Обов'язки церемоніймейстера похорон полягає у складанні сценарію заходу спільно з людиною чи родичом, які взяли на себе організацію поховання. Надалі він керує церемонією, керуючись написаним планом, а саме, організовує учасників процесу, роз'яснює їм порядок дій, надає слово. Вибудовування особливої лінії поведінки церемоніймейстера повинно сприяти загальнолюдському переживанню горя, тому він надає змогу виплакати та висловитися, щоб біль поступилася місцем світлої пам'яті, подяки за спільно прожиті життєві моменти родичів з померлим. Під час церемонії прощання важливо знайти слова, що доведуть унікальність кожної людини, розкриють особливості її характеру та цікаві моменти життєвого шляху. З особистого досвіду ми можемо стверджувати, що багато людей не вміють говорити

надгробних промов, обмежуються загальними фразами. Тож, якщо родичі та друзі утруднюються з цим питанням, церемоніймейстер, ґрунтуючись на короткій інформації про життя покійного, робить висновки та формулює їх сам. Незнайомий з конкретною померлою людиною розпорядник похорону повинен говорити саме ті слова, які всім треба почути: про значущість життя кожного індивіда, про його вплив на життя інших людей тощо. Зокрема церемоніймейстер також володіє широким спектром інших обов'язків: окрім керівництва похороном та вимовою жалобної промови, він ще консультує з обрядових питань, оформляє інтер'єр залів для прощання, допомагаючи в розстановці меблів та декору. Спільно з особою, яка займається організацією похорону з боку родичів померлого, він може допомагати збирати необхідні папери для поховання. Організатор траурної церемонії займається її режисурою, пояснює усім присутнім їхню роль, розподіляє функції між усіма учасниками, слідкує за особливим порядком розташування запрошених під час траурної ходи, а потім і кортежу. Церемоніймейстер проводить індивідуальну роботу, розповідає про особливості траурного етикету всім учасникам похорону, проводить їх до зали, де проводяться поминки, або додому. Він повинен чудово орієнтуватися у дрес-кодї ритуального заходу і також, може підказати, якому кольору вбрання віддати перевагу, як укласти волосся, які деталі додати, який вибрати букет і як одягтися на похорон. Церемоніймейстер підбирає музичний супровід для жалобної панахиди. Також хочемо наголосити, що церемоніймейстер повинен мати знання не тільки етикету, але й за необхідністю він зміг би надати першу медичну допомогу. Враховуючи найважчий моральний стан близьких покійного, ця навичка є досить корисною. Стосовно зовнішнього вигляду церемоніймейстера, то одяг його є унікальним, створений спеціально для траурних церемоній і не застосовується у повсякденному житті, тому церемоніймейстера можна легко відрізнити серед інших учасників похорону. Якщо це жінка, то вона повинна бути у класичній темній сукні, або у діловому костюмі, довжина якого становить від середини коліна до щиколотки. Наряд потрібно доповнити головним убором в тон

вбранню та парою рукавичок. Чоловіку рекомендовано костюм парадного крою темного чи чорного кольору, з метеликом чи краваткою та взуттям у колір костюма. Відмінним знаком церемоніймейстера похорон може бути чорна трояндочка із шильдиком на лівому боці. Також замість костюма чи сукні ритуальні агенції відшивають спеціальні уніформи.

Як підсумок зазначимо, що кожне масове видовище, урочистий захід, або приватне свято спрямовується на певну публіку, несе в собі зміст і теми, що є потужним впливом на мислення аудиторії. Саме діяльність церемоніймейстера несе в собі ці сили та змісти, які змінюють свідомість та мислення глядачів. Церемоніймейстер – професія багатогранна та унікальна. Необхідність і значення її визначаються особливістю самого сценічного мистецтва і його ролі в загальному культуротворчому процесі. Висвітлення даного питання не вичерпує себе цими тезами і потребує подальших наукових розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бугайова В. О. До проблеми професійного проведення сучасного весілля на Слобожанщині. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв №4*, 2011, С. 183-186.
2. Robert Paul. Dictionnaire: Le Robert de Poche / Daniel Morvan, Françoise Gérardin. – Paris: Le Robert-Sejer, 2006. – 1074 p.
3. Щербакова Г. М. Нові тенденції в весільному ритуалі сучасної України. *Культурологічний альманах № 13*, Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2020, С. 110.

***Никоненко Руслан Миколайович,**
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри мистецтв
Приватного вищого навчального закладу
«Київський університет культури»*

ЕВОЛЮЦІЯ МИСТЕЦТВА МІЗАНСЦЕНУВАННЯ ЯК ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ РЕЖИСЕРА

Найголовнішою природною рисою мистецтва театральної режисури є видовищність, динамічний процес пластичних рішень та художніх образів, що передусім передбачає використання методу пластичного осмислення сюжету постановки, технологій створення образно-пластичного задуму, високий рівень розвитку пластичної культури та чітко визначені художні орієнтири хореографічно-пластичних складових.

Протягом багатьох століть еволюції театральне мистецтво, як складний і багатоаспектний феномен, увібрало в себе елементи різних видів і підвидів мистецтва в повному різноманітті її стилів, художньо-естетичних і тілесних засобів виразності. Проте артистична пластика завжди залишалася домінуючою в складному контексті його розвитку.

Надзвичайно важливими аспектами пластичної форми сценічної дії є мізансценічний малюнок та темпоритмічна структура, оскільки стильові, жанрові та інші ознаки форми безпосередньо пов'язані з ними і не лише проявляються за допомогою мізансцени і темпоритму, а взагалі, не можуть бути реалізовані інакше.

Десятник Г.О. наголошує, що «дуже важливою частиною режисерської праці в театрі є побудова мізансцен і ритмічна організація спектаклю. Саме в мізансцені, тобто у співрозміщенні акторів на сцені, повинні пластично розкриватися співвідношення персонажів, їх вагомість у кожний момент спектаклю. Мізансцена – динамічний провідник драматичних взаємин і одночасно – засіб активізації глядачевої уваги, своєрідна образна підказка глядачеві, акцент на тих чи інших драматургічних станах і позиціях [1, с. 9].

Л. Пацунова, наголошуючи, що пластика є одним із головних засобів створення видовища режисером шляхом синтезу мистецтв, акцентує на тому, що мовою театру поняття «пластика» тотожне поняттю «мізансцена» [6, с.

213], а пластична виразність мізансцен в їх безперервності позиціонується як режисерська мова.

У теорії театральної режисури єдиного загальноприйнятого формулювання визначення терміну «мізансцена» не існує. Наприклад, П. Паві позиціонує мізансцену як «інтерпретацію тексту за допомогою дії» [4, с. 178]; провідні теоретики та практики сценічного мистецтва визначали, що «хороша, правильна, образна мізансцена завжди є результатом комплексного вирішення ряду творчих завдань: розкриття наскрізні дії, створення цілісних акторських образів, відтворення фізичного самовідчуття дійових осіб, атмосфери, в якій відбувається дія. Все це формує мізансцену» [2, с. 114]. Натомість, сучасні мистецтвознавці, наголошуючи на еволюції мистецтва мізансцени, серед її функцій називають «творення художніх тропів: метафор, символів, алегорій, гіпербол тощо, що слугують виявленню сутності характерів, подій та явищ, а також підносять сценічний твір до рівня високої філософської образності» [5, с. 213].

Проте, якщо розглядати роботу режисера над масовими сценами, то варто зауважити, що «<...> жодна масова сцена неможлива без уміння режисера будувати мізансцени – найбільш виразного прийому зовнішнього розташування акторів, що розкриває внутрішній процес їх взаємодії. Через мізансцену режисер може передати глядачеві, чим живе виконавець у дану мить, яке завдання вирішує в даний момент дії» [3, с. 39].

Мізансценічний малюнок сценічного твору розвивається в динаміці дії, кожна його деталь пов'язана з актором, включена в розвиток дії вистави і постійно змінюється. Відповідно багатоманіття пластичної мови пов'язано з переміщенням сценічних мас, змінами світло-кольорової насиченості і спрямованості, а також із напрямом розвитку драматичного діалогу, дії сценічного твору в цілому.

Мізансценування стає однією з основних частин мистецтва пластичної режисури, а в методі побудови мізансцен відображається творчий метод режисера, певної режисерської школи або театрального напрямку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Десятник Г.О. Професія: режисер кіно і телебачення : тексти лекцій [наук. ред. проф. Горевалов С.І.]. Київ : Інститут журналістики КНУ, 2018. 88 с.
2. Зайцев В.П. Режисура естради та масових видовищ: Навчальний посібник. 2-е вид. Київ : Дакор. 2006. 252 с.
- 3.Обертинська А.П., Голубцова Л.Ф. Основи режисури театралізованих масових вистав: навч. посібн. Київ : ДАКККіМ. 2002. 87 с.
4. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
5. Пацунов В. Альтернативний сценічний простір як ефективний чинник оновлення сценографічної лексики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство.* 2018. № 1 С. 211–216.
6. Пацунова Л. К. Образно-пластична режисура як вершина мистецтва балетмейстера // Молодий вчений. 2017. № 9. С. 212–215.

*Ніколайчук Антон Петрович,
магістр сценічного мистецтва*

Київського національного університету культури та мистецтв

ТЕАТРАЛЬНІ РЕФОРМИ АНДРЕ АНТУАНА. СТВОРЕННЯ НОВОЇ СЦЕНІЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Французький режисер Андре Антуан – відомий представник театру натуралізму здійснив вагомий внесок у розвиток світового театру, очоливши зародження мистецтва режисури на театральних підмостках. Його специфічна режисерська діяльність мала великий вплив на театральне мистецтво Франції. Театр у Франції на межі ХІХ ст. займав особливе місце серед інших мистецтв; у повсякденність життя були впроваджені такі характерні прикмети часу як театральність, екстравагантність моди, життєтворчі акції та поведінкові моделі. Експансія театру призвела до розширення його кордонів та водночас до спроб самовизначення, переосмислення основних категорій [3].

Нова техніка акторської гри, яку проповідував і демонстрував сам А. Антуан, пропонувала акторам шукати опору в правдивій обстановці, яку створювали для них декоратори, – включатися в середовище, грати в глибині сцени, у її віддалених куточках. В окремих мізансценах А. Антуан допускав положення актора спиною до глядача (здебільшого це характерне для гри самого А. Антуана) – незвичний для традиційного театру прийом спочатку шокував і спантеличував критиків, проте згодом став викликати захоплення. А. Антуан писав, що саме «середовище визначає рухи персонажів, а не руху персонажів визначають середовище. У цьому нічого нового; але в цьому і складався весь секрет враження новизни, яке виробляли досліди Вільного Театру» [1].

Щоб знайти способи взаємодії декорації з актором, уникнути прямолінійної демонстрації побуту А. Антуану довелося виробити прийоми створення достовірного, але при цьому суто театрального середовища. Адаже до цього середовище була явищем спочатку філософським (Іполит Тен), а потім суто літературним (письменники-натуралісти) і лише у Театрі Лібр набула театрального сенсу.

Пропонуючи для кожної постановки індивідуальне, неповторне рішення, середовище поступово вийшла за межі свого речового призначення та замахнулася на більше, воно стало формувати простір вистави. У старому театрі, як зазначають дослідники, простір був «поняттям незмінним і тому умовним, – усередині перспективи могла бути і класична порожнеча, і барокова надзаповненість, і мейнінгенська захаращеність пратикаблями, але живопис надійно охороняв непорушну площину кордонів» [2].

Про те, що середовище взяло на себе функції організації простору свідчить і те що, що у виставах А. Антуана саме воно визначало рух персонажів. Д. Бабле наголошує, що «йдеться про те, щоб замислити оформлення та ввести в нього дію. Місце передусє сценічній дії, середовище вже існує» [2]. Отже сценічне середовище вийшло за призначені йому натуралізмом

рамки документальності і виявилось здатним формувати індивідуальний простір вистави.

Народження режисури у Франції символічне й у той час цілком конкретно збігається з народженням Вільного театру, заснованого 1887 року А. Антуаном. Вперше адміністративна та художня відповідальність виявилися зосереджені в руках однієї людини. Він особисто формував репертуар, вибирав декорації, костюми, освітлення та музику, сам розподіляв ролі та керував акторами. Іншими словами, Антуан відповідав за все те, що через півтора десятки років у «Бесіді про режисуру» (1903) назве основними та додатковими завданнями сучасної режисури. «Коли мені, – пише він, – вперше довелося ставити спектакль, я ясно усвідомив, що ця робота складається з двох різних частин: перша, суто матеріальна, тобто створення декорації, що є місцем дії, опис персонажів, їх угруповання; інша частина – нематеріальна, тобто інтерпретація та рух діалогу». Саме ця нематеріальна частина, або, якщо завгодно, комбінація двох аспектів, матеріального та нематеріального, і є основою сучасної режисури. У цьому полягає нова роль постановника як творця.

Значущість театральної практики Андре Антуана та вагомість його внеску в розвиток світового театру є беззаперечним.

На основі його Театру Лібр наприкінці XIX ст. у Ніцці, Мюнхені, Марселі, Копенгагені та інших європейських містах виник цілий рух «вільних театрів», зокрема берлінський театр «Вільна сцена» О. Брама та лондонський «Незалежний театр» Д. Грейна. У репертуарі Вільних театрів найважливіше місце займала «нова драма», яка сприяла оновленню сцени. «Нова драма», стверджуючи нове сприйняття життя, переосмислила традиційні закони драматургії, констатувала не послідовний ряд завершених подій, а прагнула розкрити реальність як безперервний процес, як потік дійсності, що не має початку і кінця. Звідси – розмитість жанрових і композиційних кордонів, відмова від ієрархічного поділу персонажів і принцип поліфонізму, прагнення авторів передати прихований у життєвій повсякденності трагізм [4].

Багатостороння новаторська діяльність Антуана зіграла величезну роль в історії театру. Режисер прагнув реформувати всі сторони театрального життя – підвищити літературну якість репертуару, виявити нові п'єси, що відповідають вимогам часу. Він оголосив війну театральній рутині та створив передумови для появи нового типу реалістичного акторського мистецтва. Антуан поставив питання про сценічний ансамбль і зробив спробу здійснити реформу в оформленні вистави, у самій постановочній техніці театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Antoine A. Causier sur la mise en scene. Paris, 1921, p. 306
2. Bablet D. Esthetique generale le décor de theatre de 1870 a 1914. Paris, 1983.
3. Brown L. André Antoine's Initial Classical Experiment: The 1904 King Lear Theatre Survey. 1981. Volume 22. Issue 1: French Theatre., pp. 91–105. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0040557400007894>.
4. Dufief A.S. Mevisto, friend of Andre Antoine and actor in the Theatre-Libre // d'Histoire du Theatre. Conference on Andre Antoine, Founder of the Theatre – Libre. 2002. Volume: 54. URL: https://www.researchgate.net/publication/299005759_Mevisto_friend_of_Andre_Antoine_and_actor_in_the_Theatre-Libre (дата звернення : листопад 2021).

*Татаренко Марина Геннадіївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв*

РЕПЕТИЦІЙНИЙ ПРОЦЕС ЯК ОСНОВА СТВОРЕННЯ РЕЖИСЕРОМ СЦЕНІЧНОЇ ФОРМИ

Репетиції очолюють весь художньо-творчий процес створення сценічного твору. Відсутність даного виду театральної майстерності унеможлиблює існування вистави як сценічної видовищної форми, певного якісно-ефективного, ідейно-емоційного художнього продукту.

Репетиція і вистава – нерозривні складові системи акторської й режисерської діяльності та всієї постановочної групи, що забезпечують структуру професійних творчих завдань. Репетиційний процес безпосередньо несе відповідальність за результат праці – випуск вистави.

З виникненням театру як виду мистецтв першим на його підмостки зійшла репетиція. В різні історичні періоди репетиційний процес здійснювався різноманітними пробами пізнання драматургічного матеріалу. «За доби Середньовіччя організатор містерії заздалегідь добирав виконавців і навчав їх, інколи впродовж тривалого часу. Так, відомо, що під час підготовки містерії 1501 р. в місті Монсі проведено 48 репетицій. Керівник гри під час дії залишався на майданчику, ходив серед персонажів у довгій мантиї й у високому капелюсі; в одній руці в нього була книга, в іншій – указка, якою він, неначе диригент, давав знак виконавцеві, що починається його роль» [1, 430].

В сучасному сценічному мистецтві майстри сцени при підготовці вистави застосовують наступні репетиції: застольні, самотійні, у вигородках, сценічні, монтувальні, світлові, прогонно-чорнові, генеральні. Наприклад, сценічні репетиції передбачають пошук режисером відповідного мізансценування, актором – засобів втілення образу ролі у просторовому сценічному вимірі, поступову заміну вигородок справжніми декораціями згідно художнього образу вистави. «Репетиційна робота у найбільш загальному вигляді передбачає такі моменти: вступне слово постановника; читання п'єси; звіряння тексту; бесіда режисера з учасниками вистави; читання за ролями; бесіди про образи і характери; логічний і психологічний розбір; аналіз дій; запропоновані обставини та їх конкретизація; взаємовідносини дійових осіб; встановлення атмосфери; опрацювання епізодів, картин, актів; прогони на сцені, обговорення роботи, генеральні репетиції» [2, с. 213-214].

Особливої уваги заслуговують самотійні репетиції, які проводить кожен артист самотійно без режисера. Такі репетиції відбуваються не планово, але у початковому періоді і за потребою виконавця для того, щоб відшліфувати рольовий матеріал, згідно висунутих художньо-творчих завдань постановника

вистави. «У режисерському плані постановки «Сон князя Святослава» І. Франка Борис Тягно звернув увагу виконавців на роботу над текстом п'єси. Зважаючи на те, що мова автора важкувата для сприйняття сучасним глядачем, він настійно вимагав донесення логіки фрази, цілеспрямованості репліки, повного розкриття підтексту» [3, с. 74].

Методологічну основу репетиційного процесу складають реформаторські методи роботи з актором над роллю режисерів ХХ століття:

- дійового аналізу п'єси і ролі;
- диференціація запропонованих обставин;
- зовнішній вплив на ряд подій;
- відчуження;
- біомеханіка;
- дієві перетворення.

Головною ідеєю репетиційного процесу, його суттєвою продуктивністю є пробудження режисером у акторові емоційної заразливості, абстрактного мислення, інтуїтивної образності. Цей пробний творчий процес роботи режисера з театральною трупкою передбачає побудову образно-дієвих художньо-творчих провокацій, що мають на меті розбурхати неабияку зацікавленість у актора до професійної працездатності при створенні зерна ролі, її задуму та надзавдання.

З розвитком режисерської діяльності в театральній практиці з'явилися певні прийоми роботи режисера на репетиції вистави – розповідь, показ, підказка.

Приєм розповіді режисер застосовує насамперед, щоб викликати у виконавця емоційну пам'ять. В цьому випадку інструментарієм даного прийому режисера виступають конкретні пояснення потрібних сценічних обставин, закладених у задумі вистави. Тут від режисера вимагається максимальна конкретизація сценічних завдань, щоб не лишити артиста творчої ініціативи.

Режисерський показ – перебільшення, демонстрація дієвої особи образу ролі націлений на те, щоб гіперболізувати, проілюструвати що конкретно

потрібно створити в сценічному епізоді і ні в якому разі як необхідно грати роль.

Режисерська підказка – цей прийом творчості являє собою найбільш ефективну щодо дієвості форму проведення сценічних проб рольового матеріалу, щодо знайдення вірної природи почуттів. Помічником цього прийому режисеру слугують мізансцени, ритм, пауза, трюк, трансформація, музика, шуми тощо щоб викликати у виконавця органічне самопочуття, виправдану пластичність рухів, завершеність характеристики.

І, останнє, найголовніше – основним завданням репетиційного процесу, його знаковістю є побудова взаємодії акторів у запропонованих обставинах. Вірно складена конструкція сценічної форми може відбутися лише завдяки творчому ансамблю виконавців, їх колективній майстерності над художньою цілісністю театральної вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Клековкін О. THEATRICA: [Текст]; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, Фенікс, 2012. 800 с.
2. Неллі В. О. Робота режисера. Робота над виставою у драматичному театрі. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 272 с.
3. Сидоренко З. Д. Борис Тягно. Київ: Мистецтво, 1984. 125 с.

***Філіна Тетяна Вікторівна**
кандидат історичних наук, доцент
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ ПРЯШІВЩИНИ (СХІДНА
СЛОВАЧЧИНА): ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

Театральне життя Східної Словаччини має багаторічну та насичену історію. Український народний театр в Пряшеві був заснований 24 листопада 1945 року рішенням Української народної ради. У перші роки існування в театрі ставилися п'єси російських авторів, переважно класичні, а вистави гралися виключно російською мовою. Першим художнім керівником і режисером театру став Іван Гриць-Дуда, а першою виставою новоствореного театру – п'єса М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» у його постановці, прем'єра якої відбулася 2 березня 1946 р. У подальшому ця п'єса стала своєрідною візитівкою практично всіх театральних сезонів.

Іван Гриць-Дуда (1911–1999) – український театральний діяч і письменник Східної Словаччині. Закінчив Мукачівську торгівельну академію (1931) та Ужгородську учительську семінарію (1935), учителював на Закарпатті, актор і директор Українського національного театру «Нова сцена» (Ужгород, 1935–37; Хуст, 1939), один із засновників (1945–46), режисер, актор і директор Українського народного театру в Пряшеві (до 1961), на початку 50-х років заарештований за звинуваченням в українському буржуазному націоналізмі, після звільнення працював у редакції журналу «Дружно вперед» (1955–56). Автор публіцистичних та драматургічних творів, які друкувалися на сторінках українських часописів Східної Словаччини. Написав кілька радіоп'єс: «Морозенко», «Верба», «Чорний орел», «Маріанна», «Напровесні» [2].

У 50-х роках ХХ століття до творчої діяльності театру було залучено видатного театрального діяча Чехословаччини Юрія Шерегія, завдяки якому в театрі з'явився відділ оперетти. В перші роки діяльності театру вистави мали жанрові ознаки музичної комедії (водевілю) та оперети, згодом репертуар театру доповнився виставами за відомими драматичними творами української та російської класики, п'єсами радянських авторів, західної драматургії, особливо чеської і словацької, а також п'єсами місцевих драматургів: В. Гайного, І. Гриця-Дуди, В. Зозуляка і Є. Бісс-Капішовської. В цей же час пряшівський театр переорієнтувався на українську мову.

Юрій Шерегій (1907-1990) – видатний просвітянин, драматург, режисер, актор, педагог, історик українських театрів Закарпаття до 1945 року. Після закінчення Ужгородської гімназії навчався на філософському факультеті Карлового університету в Празі, де створив драмгурток «Верховина» (1927), у якому впродовж трьох років поставив 14 прем'єр, виступаючи водночас у різних акторських ролях. Після закінчення університету повернувся на Закарпаття де заснував пластунський хор та драматичний гурток, який згодом став основою професійного театру «Нова сцена». З утворенням у році у Хусті самостійної держави – Карпатська України (1939) «Нова сцена» була проголошена Українським державним театром, який став виразником національного самоусвідомлення тисяч закарпатців і згуртував навколо себе значну частину патріотично настроєної учительської інтелігенції та студентства. Переїхавши до Праги (1940), відкрив Українську драматургічну студію, працював директором Підкарпатського театру в Дрогобичі, режисером у театрах словацьких міст Пряшів, Кошиці, Братислава, Комарно, Спішська Нова Весь. Завдяки Ю. Шерегію на словацькій сцені вперше поставлено оперу українського композитора С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» та ряд інших творів української класики. Чимало українських постановок було здійснено в аматорських гуртках Словаччини (Жиліні, Брезні, Спішських Влахах, Виходній, Пухові, Кремніці, Слячі, Смоковці). Заснував українську оперу при Українському народному театрі в Пряшеві, у Братиславі створив клуб ім. Т. Шевченка, а в його складі – музично-драматичний ансамбль. Набутий досвід Ю. Шерегій передавав молоді, працюючи викладачем Акторської Академії в Кошицях та Драматичній школі при Школі мистецтв у Братиславі, виховав багато молодих акторів [1].

З 1961 року театр отримав власне приміщення, постійно гастролював по Чехословаччині та за кордоном, зокрема, в Югославії та Українській РСР. У 70–80-х роках творчий колектив театру збільшився. Серед яскравих акторів театру того часу можна виділити: І. Гриць-Дуду, Й. Фельбаба, В. Баволяра, М. Петрункіна, В. Чернявського, Ю. Загребельного, Й. Корба, М. Лопату,

М. Симка, А. Симко-Клець. Позитивним явищем було те, що значна частина творчого колективу театру здобувала театральну освіту в Київському театральному інституті імені Івана Карпенка-Карого.

У 90-х роках у Словаччині починається рух за кодифікацію русинської мови. Русинська літературна мова офіційно визнана регіональною мовою або мовою національних меншин в Словаччині, Чехії, Угорщині, Сербії та Польщі. В Україні та Хорватії дана мова не має офіційного статусу, а науковці характеризують її як діалект української мови. Офіційна кодифікація русинської мови в Словаччині відбулася 27 січня 1995 року. Таким чином, починаючи з кінця 80-х – початку 90-х років Український народний театр поступово вводить у свій репертуар вистави русинською мовою, яка є зрозумілішою і популярнішою серед русинсько-українського населення Східної Словаччини.

За ініціативою художнього керівника театру Василя Турка-Гетеша в 1989 році Український народний театр у Пряшеві було перейменовано в Театр Олександра Духновича. Таку назву театр має і донині. Олександр Духнович (1803–1865) – греко-католицький священик, письменник, педагог, поет і культурний діяч, який зробив вагомий внесок у культурний розвиток русинів-українців Східної Словаччини. Його вважають провідною фігурою національного руху та називають першим національним будителем русинів-українців.

Створення у 1945 році Українського народного театру стало не лише визначальним культурно-історичним явищем у житті потужної української спільноти Східної Словаччини, а й своєрідною національною платформою, що дала можливість українцям зберегти свою ідентичність, історичну пам'ять, віру, мову [3]. Сьогодні Театр Олександра Духновича в Пряшеві – це професійна культурно-мистецька установа у сфері театральної діяльності. Основна місія театру – створення умов для розвитку та публічного розповсюдження театральних творів з особливим акцентом на розвитку культурного життя русинів-українців, які проживають у Словаччині. Колектив

театру продовжує традиції започатковані українською творчою інтелігенцією, поєднуючи класичні, національні та інноваційні складові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Видатні закарпатці – Шерегій Юрій-Августин. URL: <https://www.biblioteka.uz.ua/zak/show.php?showFull=76> (дата звернення : 15.04.2022).
2. Гриць-Дуда Іван Іванович. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=31798 (дата звернення : 15.04.2022).
3. Із зарубіжних стежок української Мельпомени: українське театральне життя у Словаччині. URL: <https://nspu.com.ua/novini/iz-zarubizhnih-stezhok-ukrainskoi-melpomeni-ukrainske-teatralne-zhittya-u-slovachchini/> (дата звернення : 26.04.2022).
4. Мушинка М. Театральна діяльність Володимира Лібовицького // *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Вип. 21. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2013. С. 216–220.
5. Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove. URL: <http://www.divadload.sk/page/9393/o-nas> (дата звернення : 20.04.2022).

*Чистяков Олег Олегович,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

ВИТОКИ ЖАНРУ ПАНТОМІМИ ЯК НЕВЕРБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС

Будь-яке мистецтво за своєю суттю походить від внутрішніх емоцій світосприйняття, вражень, інстинктів людей, які потребують їх вираження художньою мовою. Такі явища втілюються у перших примітивних пантомімах, які є стародавньою формою театру.

Пантоміма як самостійний оригінальний жанр склався протягом багатьох віків. Міміка, рухи, жести можуть бути настільки виразними, що актор може розповісти публіці цілі історії без єдиного слова. Показ таких історій став улюбленим видовищем багатьох народів, одним із найпоширеніших форм традиційного театру. Жанр пантоміми став не просто мистецтвом, а мистецтвом з тисячолітньою історією та традиціями. Як зазначає Р. Дж. Бродбент, що «<...> з доісторичних часів і від початку світу можна припустити, що в тій іншій формі існувало пантомімічне мистецтво. <...> У всіх диких племен є певний військовий танець, у якому в бойовому костюмі вони незмінно в пантомімічному вигляді проходять через відповідні рухи Виклику, Конфлікту, Погоні та Поразки, тоді як інші члени плем'я, як чоловіки, так і жінки, дають додатковий стимул цим уявленням особливою формою музики» [1].

Танцювальні драми первісних людей супроводжувались ритмічними вигуками, згодом із застосування ударних інструментів та поступово почали набувати мелодійного звучання. При цьому події відтворювались однією групою учасників, а музично-ритмічний супровід здійснювали окремі виконавці. Згодом такий акомпанемент набув форми музичної розповіді або пісні, що розкриває зміст пантоміми. Такі форми, де зрима й чуттєва відтворюється двома групами, виявились надзвичайно стійкими. До сьогодні вони існують в Індії, Японії, Індонезії, на Цейлоні та інших країнах.

Згодом ігри, ритуали, обряди, танці первісного суспільства набувають більш складної форми. Такою новою на той час формою стала тотемна вистава, сюжетною основою якої була віра в походження даного племені від конкретної тварини та яка стала для нього оберегом. Така тварина-тотем обожнювалася та її культ прославлявся в зоопантомімах й своєрідних містеріях.

Пантоміма є досить демократичним жанром, оскільки першоджерелом її виникнення є народні танці, ігри та обряди. У первісних племенах ритуальні дієства виражалися повністю за допомогою рухів, жестів, танців, міміки, оскільки пов'язані були з перевтіленням первісної людини в образи тварин, богів. При цьому в таких ритуалах був присутній сюжет.

Споріднення людини зі світом фауни стало сюжетним матеріалом для багатьох ігор і пантомім, де людина зображала тварину або птаха. Таке перевтілення виявлялось, навіть, на зображеннях античних богів, де на той час панувала міфологія. Так за прадавнім міфом Зевс міг перетворитися на бика або лебедя. Матеріал античних міфів став поштовхом для створення багатьох пізніх пантомім.

Згодом в давні часи сюжетами для пантомім стали прославляння героїв та розповідь про їхні подвиги у боротьбі з демонами. Такі розповіді виконувалися за допомогою жестів, міміки, від чого почали виникати різноманітні форми видовищ.

Серед вуличної юрби зародилася антична пантоміма, яка досягла свого розвитку в Римі в епоху цезарів. Народний театр став осередком виникнення п'єс у жанрі пантоміми італійських комедіантів, а балаганні та циркові пантоміми побутували, враховуючи смаки демократичної аудиторії. Народ заповнював бульварні театри в Парижі та захоплювався пантомімою Дебюро. Демократична публіка високо оцінила екранізовані пантоміми Ч. Чапліна. Весь східний театр, який має давні народні витоки, культивує пантоміму з найдавніших часів. Тому мистецтво пантоміми пройшло складний творчий шлях розвитку та становлення. Однак, першоджерелом виникнення пантоміми дослідники вважають все ж таки первісне суспільство.

Протягом століть мистецтво пантоміми зазнавало заборон з боку церкви, набувало неабиякого розквіту і популярності, мало вплив на розвиток танцювальної культури, балету, театру, естради та кінематографу. «Пантоміма поєднала багато елементів театру протягом усього свого існування та шляхом його адаптації вижила. Елемент «новизна» завжди був на першому плані, як і його здатність охоплювати сучасні тенденції та актуальність у структурованих рамках. Люди говорять «традиційна» пантоміма, однак, щоб залишатися популярною, ця форма театру повинна була постійно стежити за сучасними тенденціями та, влітаючи їх у свій формат, залишається однією з найпопулярніших форм розваги» [2].

Звичайно, в матеріалах розкрито лише невеликий період зародження пантоміми, проте даний жанр потребує подальшого детального дослідження та переосмислення історії розвитку пантоміми як невербального жанру в різних культурах світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бродбент, Р. Дж. (1901). Історія пантоміми. Лондон. Енциклопедія site:ewikiuk.top. URL: <https://www.mime.info/history-broadbent.html> (дата звернення: 15.03. 2022.)
2. The History of Pantomime. URL: <http://www.its-behind-you.com/Factsheets/The%20History%20of%20Pantomime.pdf> (дата звернення: 18.03. 2022.)

*Чорнойван Анжеліка Тарасівна,
магістр сценічного мистецтва
Київського національного університету культури та мистецтв*

ТВОРЧИЙ ПОЧЕРК АМПЛІТУДИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА

Національна самобутність, помножена на найсуворішу режисерську дисципліну стали характерною рисою творчого почерку італійського режисера-реформатора Джорджо Стрелера. Через соковиту та делікатну інтерпретацію Дж. Стрелер вміло просівав споконвічні сенси твору, обрамляючи їх золотом своєї режисерської думки.

Дж. Стрелер вважав, що режисер не може і не повинен бути самотнім «ілюстратором» або простим *metteur en scène*. Не обмежуючись лише ілюстрованим коментарем до сценарію, режисер повинен запропонувати два способи «читання» п'єси. Перший (зовнішній) підхід полягає в тому, щоб «реконструювати» виставу, дотримуючись сценарію та уявляючи, як вона має бути поставлена, і розміщуючи її в її історичному контексті, тобто

перетворюючи виставу на засіб для покращення розуміння громадськістю культури та цивілізації, яку вона виражає. Другий (глибший, а іноді й прихований) підхід – це зв'язок, який режисер повинен зрозуміти між текстом і поточною ситуацією, особливо соціокультурними умовами дня. На сцені такий підхід виражається в його режисерських діях, насичуючи простір, залишений драматургом для вираження власної критичної творчості та композиції. І все ж режисер завжди повинен поважати сценарій, водночас створюючи особисту й продуману інтерпретацію п'єси, щоб створити новий і часто оригінальний твір мистецтва, без фактично маніпулювання, адаптації чи відступу від оригінального тексту. Тому Дж. Стрелер вважав, що художній акт народився зі знання реальності, обов'язково поєднаного з чимось, що ми не можемо пояснити (або не хочемо пояснити). Це має бути поетичний і зворушливий, але реальний короткий зміст, у якому режисер подає все, що він знає або має на увазі знати, у чарівній атмосфері «поетичного реалізму» [2]. Вперше використаний Стрелером у 1975 р. під час постановки «Кампіелло» К. Гольдоні, цей вираз є ідеальним способом описати режисерську інтерпретацію театру – він поєднав реальність тексту з поезією, яка його пом'якшувала і водночас посилювала ефект. Для Дж. Стрелера реальність в цілому часто жалюгідна, принизлива і тому «потворна». Однак це також форма поезії або, принаймні, має деякі особливості, що пропонують «поетичний потенціал», які на перший погляд можуть здатися незначними, але можуть містити приховані значення [1]. Реалізм «поетичного потенціалу», який часто тягнеться за межі реальних конструкцій життя, які режисер розглядає через фільтр поезії: фільтр, який може розмити краї, і таким чином підвищити привабливість та ефект від виконання. Іншими словами, шлях Дж. Стрелера «творити театр» полягав у тому, щоб безпосередньо виставляти реальність – навіть якщо вона потворна – і водночас збільшувати її «поезію» за допомогою абстракції «великої поезії сцени», спираючись на ремінісценції чи виклики уяви.

Ефект нового стрелерівського так званого «театру в театрі» ґрунтувався на поєднанні кількох образних сфер – цілої низки сценічних реальностей, що

опосередковують одна одну і разом по-різному, зі своїх позицій, що інтерпретують життя, пропонують глядачеві мінливу множинність її змісту та образу. Цей ефект посилювався ще одним нововведенням режисера: виконавці виступали зі зрушеними на лоб масками, таким чином підкреслювалося роздвоєння актора-персонажу [1].

Засновник і творець Пікколо ді Мілано, Джорджо Стрелер, очолював театр трохи більше півстоліття. У творчості Стрелера зійшлися кілька ліній європейської театральної культури: мистецтво психологічного реалізму, італійська національна традиція комедії масок та епічний театр. Порівняно з іншими найбільшими творцями сучасного італійського театру, такими як Л. Ронконі та К. Бене, Дж. Стрелер може здатися великим традиціоналістом, принаймні його театр називають традиційним, оскільки Дж. Стрелер не робить тих руйнувань, які дозволяє собі К. Бене і не конструює нетрадиційні моделі театального простору, як Л. Ронконі. Глядачі у його театрі спокійно сидять у своїх кріслах, а авторський текст зазвичай звучить зі сцени.

Дж. Стрелер міг створити на сцені замкнутий світ – маленький, ізольований, відгороджений від усього світла простір в «Кьорджинських перепалках», і поєднати архітектурно сцену з залом для глядачів у «Камп'елло». Він легко виводив своїх персонажів у партер чи ілюзорно розширював простір, використовуючи дзеркала. У його «Вишневому саду» динамічний простір сцени створювався завісою, що нагадує вітрило [2]. Не будучи першовідкривачем у сфері театральної форми, Дж. Стрелер, як справді великий художник, акумулює ідеї, що носяться у повітрі, вбираючи у собі все живе, життєздатне, новаторське, що народжується в сучасному театрі та перетворює усе це, часом до невпізнанності, у результаті виникає зовсім особливий рід мистецтва – його театр. Більшість із поставлених ним вистав увійшли в історію сценічного мистецтва ХХ ст. Серед них «Арлекін», «Камп'елло», «Кьорджинські перепалки» К. Гольдоні, «Вишневий сад» А. Чехова, «Добра людина з Сичуані», «Тригрошова опера» Б. Брехта,

«Щасливі дні» С. Беккета, «Король Лір», «Буря» В. Шекспіра, «Мінна фон Барнхельм» Г. Лессінга та багато інших.

Джорджо Стрелер вражав своїм рідкісним даром сприймати і відтворювати на сцені життя у всьому його різноманітті, з усім багатством фарб, звуків та їх відтінків. Режисер завжди був людиною лівих переконань, прагнув створити театр, доступний широкому глядачеві, він вірив у людину, вірив у життя і мистецтво, здатне змінити світ. Але в його виставах не було ані гасел, ані прямолінійних схем. Режисер творив свій театр за законами поезії та краси. У постановках Дж. Стрелера все і завжди (від політичних ідей, ліричних сцен любовного побачення чи картини венеціанського карнавалу) набувало найвищої міри театральності, розчиняючись і перетворюючись на найтонший і вишуканий малюнок художньої тканини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Strehler, G. Gli spettacoli che ho amato di piu. Milano, 2008. 112 p.
2. Strehler, G. Un théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens et notes de travail. Paris, Fayard, 1980. 392 p.

***Шевченко Ганна Олександрівна,**
викладачка вищої категорії
Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв
ім. Сидора Воробкевича
Орлова Тетяна Василівна,
магістранта кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академія культури і мистецтв*

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ «ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЖИТТЯ»

Однією з провідних тенденцій інформатизації суспільства є розвиток мультимедійних технологій, які вже інтегрували у різні сфери соціального

життя: виробництво, бізнес, науку, освіту, мистецтво, масову споживчу культуру тощо, забезпечуючи багатство змісту та форм, поєднання різних видів текстової, графічної, мовленнєвої, музичної, відео-, фото-інформації і різноманітність способів її вилучення. Це сприяє формуванню мультимедійного сприйняття світу та відкриває нові можливості для сучасного мистецтва, що доводить беззаперечну актуальність обраної теми дослідження.

Аналіз раніше проведених досліджень свідчить про те, що українська наука має суттєвий доробок окремо у сфері цифровізації, інформатизації, сценічного мистецтва, однак, проблематика розвитку сучасного сценічного мистецтва на засадах впровадження мультимедійних технологій є малодослідженою.

Мета статті полягає у розробці теоретичних положень, щодо мультимедійних технологій як художніх прийомів «візуалізації життя».

Звертаючись до історичних віх, встановлено, що вперше термін «мультимедіа» був використаний в США на відомій арт-студії «Фабрика» Енді Воргола – художника, кінопродюсера, митця українського походження, у Нью-Йорку ще в 1965 р. «Фабрика» стала улюбленим місцем нью-йоркської богеми та діячів культури зі всього світу, до прикладу, там можна було побачити Сальвадора Далі, Міка Джаггера, Аллена Гінсберга, Боба Ділана та багато інших, це був своєрідний спосіб спілкування та спостереження за знаменитостями [1]. Мистецька творчість Е. Воргола слугувала в подальшому своєрідним стимулом для просування терміну «мультимедіа», що використовувався в арт-студії «Фабрика».

Це поняття використовувалося також для опису екстравагантних театралізованих шоу, що використовували різні види та форми подання інформації такі як: слайди, кіно-, відео-, аудіо-фрагменти, світлові ефекти та живу музику. Так, наприклад в циклі мультимедійного спектаклю «The Exploding Plastic Inevitable» («Вибух пластику неминучий»), було показано концерт, що складався з гри акторів в поєднанні з виступом музикантів із «The Velvet Underground» (Оксамитове підпілля), які задля кращого зображення

грали в темному одязі. В цей же час відбувався показ фільмів Енді Воргола «Їжте, спіть» та «Вініл» [2].

Інші дані про перше використання терміну «мультимедіа» подає І. Ходоровська, що «вперше з'явився у 60-х роках ХХ ст., виникнення якого пов'язують з Б. Гольдштейном, який проводив експерименти з синтезу музики та різноманітних візуальних засобів (світлових ефектів, дзеркальних куль, слайдів, екранів з рухомими кінокадрами і т. д.), при цьому це була публічна демонстрація, і називав він свої винаходи новим словом «multimedia» [3, с. 165].

Отже, спираючись на все вище згадане, можна зробити висновок, що під мультимедійними технологіями розуміються системи апаратних і програмних засобів, що допомагають працювати в інтерактивному режимі з текстом, графікою, звуком, зображенням, відео, фотографіями, мультиплікацією та просторовим моделюванням в єдиному комплексі.

З огляду на визначення, з'ясовується, що мультимедійні технології розширюють можливості традиційної подачі будь якої інформації. Подібна точка зору висвітлена Я. Кривоспіцкою «мультимедійні технології відкривають реальну перспективу виникнення нового візуального мистецтва, що стирає межі < ... >» [4, с. 79]. Не можна не погодитися з таким висловом, оскільки використання сучасних мультимедійних технологій сценічним мистецтвом дозволяє краще реалізовувати художню візуалізацію життя. І дійсно, за допомогою комп'ютерної графіки, широкоформатних та плазмових екранів, проєкцій та інших технічних засобів відбувається спроба максимально занурити глядача в те, що відбувається на екрані та на сцені.

Все сказане вище доводить, що в основі мультимедійних технологій лежить комплексний спосіб реалізації принципу наочності. Для кожної людини провідним є певний вид сенсорної модальності сприйняття інформації. Одні люди легше засвоюють відеоінформацію (візуали), для інших важливу роль відіграє звук (аудіали), третім, для закріплення інформації, необхідна м'язова активність (кінестетики). Системи мультимедійних технологій впливають на

кілька органів почуттів та викликають активний інтерес у публіки. Мультимедіа, на думку кандидатки мистецтвознавства, доцентки В. Липківської – «це інтерактивна система, що формує інформацію, сприйняту різноманітними почуттями: зором, слухом, нюхом, дотиком і т. д. < ... >» [5, с. 104].

Крім того, встановлено, що мультимедійні технології активізують та реалізують новаторські шукання в становленні нової естетики сценічного та театрального мистецтва. Для того, щоб забезпечити максимальний ефект сприйняття інформації, технології дозволили демонструвати навколишній світ, бажання, фантазії, думки, створювати образи, породжувати у просторі, фіксувати зображення, моменти, що минають, відтворювати видимі та невидимі речі та ін. Використання цих методів дозволяє краще доносити думки режисерів до глядачів. Все, що раніше було недоступне, та те, що неможливо було висловити – стало реальним, буденним, сюрреалістичним. Активним творчим початком виступає феномен свідомості, інтуїції, екзистенції. «Об'єднання цих компонентів забезпечило якісно новий рівень сприйняття інформації людиною, що включає в себе не тільки пасивне споглядання, а й активне прийняття участі у цих заходах» [6, с. 129].

Таким чином, застосування мультимедійних технологій не тільки активізує та реалізує новаторські шукання у становленні нової естетики сценічного мистецтва, а й стає одними з провідних напрямків у створенні нового сучасного сценічного мистецтва, виступаючи одним з художніх прийомів «візуалізації життя».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Альтман Д. Енді Воргол: попарт, селебріті й бізнес як мистецтво. URL: <https://bazilik.media/endi> (дата звернення: 1.03.2021).
2. Музей Енді Воргола. URL: <https://www.warhol.org> (дата звернення: 29.03.2021).

3. Ходоровська І. Мультимедійні технології у музично-теоретичній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2017. № 2. С. 164-167.
4. Кривоспицкая Я. Современное театральное искусство как феномен виртуальной реальности. *Вестник ЧГАКИ*. 2011. №2 (26). С. 79-80.
5. Липківська Г. Мультимедійні засоби на сучасні театральній сцені. *Вісник КНУКіМ. Серія : Сценічне мистецтво*. 2018. Вип. 1. С. 103-115.
6. Астафьева Т.В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса. *Общество. Среда. Развитие*. 2011. № 3 (20). С. 128–133.

РОЗДІЛ 2

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

*Багаєва Крістіна Василівна,
магістрантка спеціальності «Сценічне мистецтво»
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
Науковий керівник:*

*Шлемко Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ МЮЗИКЛУ В СТУДЕНТСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛЕКТИВАХ

В Україні, як і в багатьох інших країнах світу, в закладах вищої освіти діють театральні та інші мистецькі колективи. Певною специфікою відрізняються аматорські театральні колективи в тих закладах вищої освіти, в яких відсутнє навчання за спеціальностями «Сценічне мистецтво» та «Музичне

мистецтво». Однак це питання не знайшло належного висвітлення в наукових публікаціях.

Постановка мюзиклів та інших музичних вистав у закладах вищої освіти, в яких відсутнє навчання за спеціальностями «Сценічне мистецтво» та «Музичне мистецтво», є досить рідкісним явищем. Дехто вважає, що аматорському студентському театральному колективі поставити мюзикл легше аніж театральну виставу, однак практика свідчить про цілком протилежне.

Найбільш складним завданням для режисера-постановника мюзиклу є пошук виконавців. Знайти виконавця, який може водночас добре співати, танцювати та ще й виконувати роль, є досить нелегкою справою. Але як свідчить практика, головна проблема полягає в правильній організації процесу постановки.

Нерідко обов'язки режисера беруть на себе деякі викладачі, переважно гуманітарних дисциплін або працівники, відповідальні за культурно-масову роботу та організацію дозвілля студентів. За такої ситуації, склад виконавців нерідко формується на «добровільно-примусових» засадах. Серед позитивних моментів такої постановки можна виділити більшу організованість та відповідальність, переважно через страх перед адміністрацією, більші можливості щодо використання матеріально-технічної бази закладу вищої освіти та фінансування постановки, більш приязне ставлення до виконавців мюзиклу з боку професорсько-викладацького складу.

Добитися справді творчої атмосфери у колективі, що працює над мюзиклом, можна лише за умов вільного вибору студентами своєї участі у постановці, рівноправних стосунків між усіма членами колективу, а також за умов, що режисером є один зі студентів. Однак у такому разі можуть виникати й певні проблеми. По-перше, такий колектив без нагляду співробітників закладу вищої освіти може існувати щонайменше за двох умов:

- 1) наявності у керівника та/або режисера необхідних режисерських та організаторських здібностей;

2) безумовної довіри адміністрації закладу вищої освіти до студента, який є керівником та/або режисером театрального колективу.

Режисер-постановник, тобто студент чи студентка, повинен мати також беззаперечний авторитет серед творчого складу мюзиклу, професорсько-викладацького складу закладу вищої освіти та його керівництва. Саме від керівника театрального колективу та режисера-постановника, що нерідко є однією і тією ж особою, залежить творча атмосфера та якість постановки.

Щоб забезпечити існування театрального колективу та добитись якісної постановки, режисер має чітко усвідомлювати свої можливості. Виходячи з власного досвіду авторки цих рядків, серед помилок режисера можна виділити занадто великі очікування від інших членів творчого колективу. Адже режисери повинні враховувати, що більшість виконавців, не маючи професійних навиків, не зможе належним чином виконувати його вказівки.

Слід враховувати істотну різницю між студентськими театральними колективами, що діють в закладах вищої освіти, де студенти навчаються за спеціальностями «Сценічне мистецтво» та «Музичне мистецтво» і в закладах вищої освіти, де готують фахівців у галузі медицини, математики, фізики тощо. Якщо для студентів, які здобувають фах режисера чи актора, студентський театральний колектив має, на думку Шлемко О. Д., слугувати, зокрема, в якості «своєрідної навчально-виробничої бази для практики студентів, театральної лабораторії, де проводяться експерименти, йде пошук нових виражальних засобів, ознайомлення з усіма етапами підготовки та показу сценічного дійства» [2], то для студентів, які опановують фах лікаря, математика, фізика, театральний колектив є насамперед корисним дозвіллям, а не практичним підґрунтям для майбутньої творчої професії.

Керівнику театрального колективу та режисеру-постановнику важливо приділити велику увагу пошуку здібних виконавців. Для цього треба мати гарні стосунки зі студентською радою, відвідувати культурно-мистецькі заходи, знайомитися з неординарними творчими особистостями.

Цікавим є досвід діяльності протягом вже більше 60 років народного Естрадного театру аматорів ЕТА, що діє при Національному технічному університеті України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського». Його організатор і художній керівник В. Іващенко зазначає, що «на жаль, багато студентів сьогодні більше зорієнтовано на заробляння грошей, аніж на мистецтво як єдиний спосіб духовного вдосконалення особистості, тому менше бажаючих і здібних новачків приходить до театру» [1]. Якщо такі проблеми притаманні навіть такому знаному в Україні і світі аматорському колективу, то тим більше вони притаманні іншим аматорським колективам.

Режисер-постановник має володіти певною сугестією щодо вміння переконувати потенційного кандидата на виконання відповідної ролі у постановці, доступно окреслювати задум постановки та запропонованої ролі. В жодному разі не слід обіцяти якісь преференції щодо можливості отримання студентом високих екзаменаційних оцінок, стипендії чи місця в гуртожитку. Студенти повинні розуміти, що перебувають в творчому колективі добровільно, безкорисно (платня відсутня) та задля суспільної користі. Водночас керівник театрального колективу та/або режисер-постановник мають розуміти, що слід налагодити контакти з членами театрального колективу, представниками адміністрації закладу вищої освіти, вміти правильно організувати процес, не бути режисером-диктатором.

Для керівника театрального колективу важливо оптимально розподілити обов'язки між членами театрального колективу. Для постановки мюзиклу слід сформувати режисерсько-постановочну групу, куди мають увійти режисер-постановник, сценарист, хореограф, хормейстер, художник-декоратор, художник-освітлювач, звукорежисер. У невеликих студентських театральних колективах виконання кількох згаданих обов'язків поєднується, як правило, в одній особі.

Доцільно приділяти належну увагу репертуару студентських театральних колективів. До постановки краще брати мюзикли з невеликою кількістю дійових осіб, а відповідно й виконавців. Хореографічні номери повинні бути

простими і водночас яскравими. Іноді для різних танців можна залучати різних танцюристів. Для полегшення виконання аматорами пісень, їх можна скорочувати, змінювати тональність.

Праця режисера в студентських театральних колективах закладів вищої освіти, в яких відсутня підготовка фахівців за спеціальностями «Сценічне мистецтво» та «Музичне мистецтво», є досить складною та виснажливою. Насамперед це пов'язано з постійними стресами внаслідок нерегулярного відвідування деякими виконавцями репетицій або й відмовою їх від участі в постановці незадовго до її завершення, відсутністю необхідних коштів на виготовлення декорацій та пошив костюмів, конфліктами з адміністрацією закладу вищої освіти тощо.

Отже, на шляху розвитку студентських театральних колективів закладів вищої освіти, в яких відсутня підготовка фахівців за спеціальностями «Сценічне мистецтво» та «Музичне мистецтво» виникає низка труднощів, які необхідно вміти долати. Праця над постановкою мюзиклів та інших музичних вистав сприяє творчій реалізації виконавців-аматорів, підвищенню їх музичної грамотності, пластичної виразності, артистичності, вихованню в студентській аудиторії художньо-естетичних смаків та активної громадянської позиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Іващенко В. Естрадному театру аматорів ЕТА – 50 років! Сайт Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського». 2009. URL: <https://kpi.ua/eta-history> (дата звернення 12.04.2022).

2. Шлемко О. Д. Студентська театральна студія як чинник системи національно-патріотичного виховання. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*. Київ : НАКККиМ, 2016. С. 150-153.

*Бушмакін Євген Володимирович,
асистент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

ОРГАНІЧНІСТЬ ЯК ОСНОВНИЙ КРИТЕРІЙ ВТІЛЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

Можемо бачити на сцені чи в кадрі два приклади втілення певного сценічного образу. В одному випадку, те, що ми бачимо може викликати тільки нудьгу і бажання переключити свою увагу на більш цікаву діяльність, а в іншому – не можемо відірвати очей від виконавця, поглинаючи кожний його рух, кожне слово, сприймаємо загальний образ, як досконалий витвір мистецтва. Та за якими ж критеріями ми можемо оцінити гру актора? Глядач, наприклад, сприймає цю саму гру інтуїтивно, на рівні «вірю» чи «не вірю». Для нього (глядача) не має ніякої потреби препарувати роботу того чи іншого актора за допомогою раціонального аналізу – він або захопився дією або ні. Проте для майбутніх фахівців важливо віднайти той магічний компонент, який робить акторську гру виразною і максимально захопливою. І цей компонент можливо виокремити із основних принципів, які складають систему Станіславського. А саме: принцип органічності, який полягає у тому, що у творчості не може бути нічого штучного і механічного, все повинно підкорятися вимогам органічності.

Загалом, всі методологічні та технологічні вказівки щодо вдосконалення акторської гри мають спільну мету – пробудити природне людське відчуття актора для органічної творчості відповідно до надзавдання. «Крізь призму природи почуттів психологічний апарат надає майстру мистецтва можливість існування в уявних життєвих перипетіях, колізіях сценічного простору. Тому артист повинен прагнути до максимального розвитку внутрішньої техніки свого творчого інструментарію для того щоб процес художньої діяльності сприяв розкріпаченню і розвиненню органіки існування. Також у процесі професійного ремесла необхідний усвідомлений контроль за органікою сценічної дії, що є

прямим шляхом до уваги, уваги та віри, таких необхідних елементів акторської техніки для створення відповідного сценічного образу». Навіть принцип перевтілення – кінцевий етап творчого процесу – полягає у тому, що створення сценічного образу відбувається саме через органічне творче перевтілення [2, с. 289].

Актор може досконало вивчити свою роль, продемонструвати неабиякі здібності перевтілення та, навіть при наявності видатних індивідуальних акторських даних, якщо ця роль буде виконана схематично, без оживлення свого сценічного існування за принципами органічності і природності, така гра буде позбавлена захоплення з боку глядачів.

Яким же чином актор може набути органічного існування? Існує два шляхи. Перший цілком і повністю залежить від роботи режисера при затвердженні актора на роль. Слід зауважити, що актор за своїми природними даними може максимально співпадати із образом героя, якого треба втілити. Такий підхід називається відбір за типажом. Акторові не доводиться проходити великий творчий шлях для того, щоб втілити сценічний образ – він уже певним чином виявляє цей образ. Все що йому потрібно – це засвоїти роль, визначити вірні вектори розвитку подій свого персонажу, інакше кажучи створити вірну партитуру ролі. Тоді, звісно при умові обдарованості актора, він здатний без особливих зусиль набути невимушеного, органічного існування.

Другий шлях полягає в тому, що окрім роботи над партитурою ролі, актор має створити і втілити образ, ставши іншою людиною на час виконання ролі. Цей шлях пов'язаний з певними складнощами та вимагає від актора наполегливості й часу. Наша людська природа не одразу підкоряється кардинальним змінам у нашій поведінці. Потрібно наполегливо працювати над тим, щоб примирити свідомі й підсвідомі імпульси із новою, відбудованою актором за допомогою фантазії, реальністю.

Окрім опанування нової форми, актора може спіткати ще одна проблема – правдиве й невимушене спілкування із сценічними партнерами, не втрачаючи, власне, цієї набутої форми-образу. Враховуючи практичний досвід

попередників, варто зауважити, що перехід від переживання ролі до її втілення не відбувається легко і безболісно: все, що було нажите актором і створене в його уяві, нерідко суперечить реальним умовам сценічної дії, що протікає у взаємодії з партнерами. У результаті порушується органічне життя артисто-ролі і на перший план виступають акторські штампи, погані звички та умовності. Щоб уникнути подібної небезпеки, потрібно обережно й поступово встановлювати живе спілкування з партнерами та з навколишньою сценічною обстановкою. Для цього завдання слугують етюди на теми п'єси, які допомагають актору налагодити найтонший процес духовного спілкування з партнерами.

Майстри пропонують здебільшого ретельно пропрацювати роль-образ за допомогою уяви і внутрішньої уваги. «Ключовим моментом у творенні персонажа є робота актора в уяві. Без цієї складової творчого процесу акт перевтілення неможливий. Це важлива частина на підготовчому етапі. Працюючи в уяві, актор опирається на попередній життєвий та творчий досвід, формуючи характерні риси, манеру поведінки та особливості героя» [1, с. 21].

Отже, в результаті вищезазначеного, можна дійти висновку, що саме в основі таких принципів у створенні сценічного образу полягає робота над примиренням нашої підсвідомої природи з новим існуванням, через роботу творчої, активної уяви. Наполеглива робота актора над опануванням сценічного образу як нового способу існування дозволяє йому набути саме невимушеного, органічного існування на сцені, що робить його гру віртуозною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Барнич, М., Горбачук, Н. (2021). Акторська майстерність: від уяви до перевтілення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4(1), с.18-27.
2. Гусакова Н. М., Штефюк В. Д. Техніка актора як фундаментальний орієнтир пізнання та удосконалення природи професійної діяльності. *Вісник*

*Вакуленко Дарина Юрївна,
аспірантка, асистент
кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:*

*Мельник Мирослава Миколаївна,
канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

СЕМІОТИКА У СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ ТЕАТРУ: КОНЦЕПТУАЛЬНО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Будь-яке мистецтво завжди оперує образами і жодних випадкових деталей у ньому бути не може. При цьому в мистецтві, зокрема сценічному, завжди думка прихована від прямого й доступного розуміння, вона ніколи не лежить на поверхні. А тому далеко не кожен реципієнт здатний на перший або швидкий погляд виокремити певні послання автора та збагнути їхній зміст, зробити відповідні висновки, дійти катарсису.

Вибудовуючи концепцію вистави, свята, театралізованого концерту режисер кодує інформацію, що міститься в тих чи інших елементах, у сценографії тощо. У полісистемі театралізованого простору семіотичні коди виконують роль допоміжним компонентом для режисури, драматургії, символічності, виразності, сприйняття, комунікації тощо.

Сучасне театрознавство оперує терміном «семіологія». Вивчення семіотичного розуміння театру та його знакової природи посідає особливе місце в сучасних науково-теоретичних розвідках, проте концептуальне підґрунтя до розв'язання цієї проблеми почало складатися у 30-х рр. ХХ ст. Питання семіології вивчали Б. Алперс, П. Богатирьов, І. Вельтрусський, А. Гвоздев, Я. Мукаржовський, А. Піотровський та ін. Поняття знаку у

мистецтві з'явилося вже у середині XVIII ст. у теоретичних розвідках німецького вченого Г. Лессінга, який розмірковував про театр як про комунікативну систему та про знак як засіб сценічної виразності [4, с. 75].

Сучасний стан теоретичної думки у галузі семіотики театру презентований працями німецьких (Р. Баснер, В. Кох, М. Пфістер, Ф. Руффін), польських (І. Брах, Т. Ковзан, З. Осінський, Я. Славінський, Ю. Славінський), італійських (У. Еко, Е. Марконі, А. Роветта), американських (М. Бердслі), французьких (А. Юберсфельд) й ін. авторів. В Україні наукові здобутки в царині семіотики представлені у низці монографій та окремих публікацій у С. Васильєва, А. Ішмуратовта, П. Копніна, С. Кримського, Б. Парахонського, М. Поповича й ін.

Теоретичний аналіз семіотичних досліджень та застосування семіотичного методу для осмислення явищ театральної культури засвідчує багатоманіття визначень поняття семіотики, її евристичного та методологічного потенціалу [1, с. 3-4]. Згідно з позицією британського вченого Д. Чендлера, «семіотику варто розглядати не як окрему науку, а як спосіб продукування сенсу з певної критичної точки зору, котра окреслює широкий спектр загальних принципів і досліджень без передбачень строгого узгодження теоретичних моделей і припущень, чи емпіричних методологій. На думку Д. Чендлера, семіотика ще досі не інституційована у спеціальну академічну дисципліну, оскільки чимала кількість фахівців з різних галузей наук (логіка, філософія, психологія, педагогіка, лінгвістика, соціологія, історія, природничі науки, математика, маркетингологія тощо) визначають власні дослідження як семіотичні [7]. Як зазначає один із засновників міжнародного журналу з біосеміотики А. Маркос, з одного боку, семіотика активно «колонізує» різні сфери наукових знань [8, с. 120] і її внесок може набувати чималої значущості для приросту багатьох галузевих знань, а з іншого, – вона сама дедалі потужніше застосовує напрацювання інших дисциплін [5, с. 14], тим самим позиціонуючи себе як міждисциплінарну галузь досліджень.

Французький філософ Р. Барт виокремлює п'ять провідних семіотичних кодів, які в інтерпретації для сценічного простору виглядають так:

- герменевтичний код (розтлумачуючий, роз'яснювальний) вибудовує формулювання, концентрує, загадує та розгадує, отже оповідає;

- символічний код (умовний) – породжує асоціації за допомогою метафор та ін., занурюючи глядача у символосферу та емпірію;

- гномічний код (повчальний, хитромудрий, культурний) – код сфери знання, або людської мудрості;

- семічний код («поведінковий», розкриваючий) – рухлива одиниця, яка неодноразово виникатиме у різних місцях сценічного твору, будучи позначеною. Виявляє характер предметів та об'єктів сценічного простору;

- проайретичний код (або оповідний, наративний) організовує дію в послідовності. У сценічному просторі це можна трактувати як послідовність номерів, епізодів чи актів за назвами, які узагальнюють внутрішнє інформативне поле реципієнта [6, с. 111].

Семіотика сценічного тексту, як зазначає В. Ільницький, розкриває системну значущість та сутність, закономірність й органічність взаємозв'язку різноманітних «знаків», які складають концепцію, головну ідею сценічної постановки [2, с. 537]. Враховуючи специфіку сучасного сценічного мистецтва, поняття «сценічний текст» позиціонується як складний комплекс аудіовізуальних засобів, а його трактування в постановках ХХІ ст. розкривається професійним аналізом усіх елементів знаків та символів [3, с. С. 37].

Семіотичний підхід у дослідженні сценічного простору театру дозволяє наблизитися до виявлення та опису конотативного ланцюга вироблених смислів, позбавляє описовості, оцінювання та дозволяє виявити певну змістовну структуру, що має характер постійної ознаки у театральному дійстві.

І. Вельтрусський (1941) та І. Хонзл (1940) почали застосовувати теорію знаків до загального вчення про знаковість театру. В одних дослідженнях з театральної семіотики терміни «театральний текст» і «театральний знак» ототожнюються, в інших вони розмежовуються, а під самим терміном «текст»

може розумітися будь-який продукт культури. Різне тлумачення цих понять полягає в особливості театрального мистецтва, для якого характерна наявність драматургії (дія переважає над розповіддю), сценічної гри актора, сценографії, умовності існування дії (час реальний і час сценічний) тощо.

Отже, в семіотичному розумінні театральний текст – це система закодованих за певними правилами знаків. Будь-яке театральне дійство, зокрема й театралізований концерт, організується за правилами пануючих у певну історичну епоху естетичних систем. У театрі може одномоментно співіснувати те що поновлюється, і те, що відтворюється, конкретна вистава і літературний продукт, ілюзія та реальність. Мова йде про художній референтний універсум, що може виявлятися «можливим світом», який засновується на психологічному сприйнятті знайомих вже явищ, де ілюзія постає результатом художніх умовностей. Театральне дійство є закодованим повідомленням з особливою естетичною інформацією, котру глядач має змогу отримувати, розкодовувати та «прочитувати» (інтерпретувати).

Театральний текст – полісемантичний ансамбль, в якому співіснують декілька знакових пластів, що синтезуються між собою та втілюються в різних аспектах сценічної дії [3, с. 38]. Складний за своєю природою театральний знак визначається не як окрема певна даність, а тільки відносно інших знаків, відтак текст який сприймається глядачем, складається із декількох текстів: акторського – сценографічного – режисерського – драматургічного – авторського, що беруть участь у процесі театральної комунікації, мають системний характер та у сценічному виді набувають значеннєвої сутності.

Таким чином, застосування семіотичного підходу до сценічного простору театру є перспективним та популярним. Ця тема є актуальною, вимагає подальшого вивчення та практичного застосування для різноманіття рішень сучасної сценографії в контексті художньої культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гардашук Т. Семіотичний аналіз явищ культури : Монографія. Київ, Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України, 2021. 396 с.
2. Ільницький В.А. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. Грааль науки. 2021. № 1. С. 536-538.
3. Кравченко М. Театральний текст як об'єкт семіотичного дискурсу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 42 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Г.І. Ганзбург. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. С. 35-46.
4. Миленька Г. Знак як засіб сценічної виразності у теоретичних дослідженнях Г.Е. Лессінга. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2014. Вип. 6. С. 75-80.
5. Попович М. (2009). Аналітична філософія культури. В: Культурологічна думка, № 1, 9-18. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD1_Popovych.pdf
6. Barthes R. (1964) Éléments de sémiologie. Communications 4, Seuil: Paris.
7. Chandler D. (2017) Semiotics: The Basics (3rd ed.). New York: Routledge.
8. Markoš A. (2011) Hermeneutics by the Living. In: Biosemiotics, 4, 119-125 URL: <https://doi.org/10.1007/s12304-010-9096-7>

Желдак Данило Валентинович,
*студент 3-го курсу кафедри мистецтв,
спеціальність «Сценічне мистецтво»,
Приватного вищого навчального закладу
«Київський університет культури»
Науковий керівник:
Мельник Мирослава Миколаївна,
канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят,
Київського національного університету культури і мистецтв*

XR ТЕХНОЛОГІЯ ЯК СУЧАСНИЙ ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ

Сучасний світ з кожним роком, під впливом певних подій, дарує людству різні дивовижні речі. У різних сферах діяльності людини відбуваються певні трансформаційні зміни і естрадне мистецтво не є виключенням. 2020 рік подарував світу багато різноманітних інноваційних технологій, які використовуються у сценічному просторі. Такою новацією у мистецтві стала XR-технологія. «Під XR слід розуміти всю повноту технологій та рішень, що об'єднуються раніше усталеними визначеннями віртуальної реальності (Virtual Reality, VR) та доповненої реальності (Augmented Reality, AR). Таким чином, підкреслюється здатність цих технологій розширювати межі фізичного просторово-часового континууму за рахунок можливостей цифрових інструментів роботи з людським сприйняттям. Поки телепортацію не винайшли, саме XR відіграють роль засобу перенесення людини за межі місця його фактичного розташування штучно створених світів» [4].

В поняттях реальності в нас є: реальне середовище (наш реальний світ), доповнена реальність це той вид, коли наша реальність доповнюється віртуальними об'єктами (найкращий приклад цього виду це маски в соціальних мережах, або зі сценічного простору виступ Мадонни та Малуми на премії Білборд 2019 року), доповнена віртуальність, як і доповнена реальність, охоплює віртуальні об'єкти, які доповнюються реальними і віртуальне середовище це повністю віртуальний світ без реальних об'єктів (комп'ютерні ігри, метавсесвіт тощо).

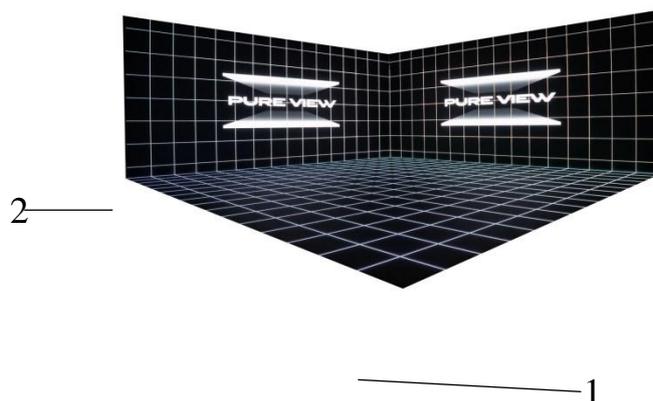
Розширена реальність (XR) — це термін, що відноситься до всіх реальних і віртуальних комбінованих середовищ, взаємодій людини й машини, створених комп'ютерними технологіями та пристроями для носіння. Наприклад, він включає репрезентативні форми, такі як доповнена реальність (AR), змішана реальність (MR) і віртуальна реальність (VR), а також області, інтерпольовані між ними. Рівні віртуальності варіюються від частково сенсорного входу до віртуальності занурення, яку також називають VR [1].

XR – це наднабір, який включає весь спектр від «повного реального» до «повного віртуального», яку ввів Пол Мілграм. І все-таки його конотація

полягає в розширенні людського досвіду, особливо пов'язаного з відчуттями існування (представлено VR) і набуттям пізнання (представленим AR). З безперервним розвитком взаємодії людини та комп'ютера цей відтінок все ще розвивається. Розширена реальність — це сфера, що швидко розвивається, яка застосовується в широкому діапазоні способів, таких як розваги, маркетинг, нерухомість, навчання та віддалена робота [1].

2020 рік був насичений розширеною реальністю. Найяскравіша подія американської естради, VMA (відео мьюзик евордс), була втілена за допомогою XR [3]. Співачка Білі Айліш створила за допомогою цієї технології цілий концерт в прямому ефірі. Кеті Пері також не залишилась осторонь і зробила номер на шоу американ айдол.

Тож як працює ця технологія. В сценічному просторі технологія XR утворюється за допомогою спеціальної установки, так званій лед кімнати. Ця установка складається з напольного екрану (1) та кутової стіни (2), яка також виконує функцію лед екрану. І як усім відомо на всі лед поверхні ми можемо транслювати спеціально підготовлений відео контент і ця кімната не є виключенням, але вона створює певний ефект занурення артиста у віртуальну реальність [2].



Ми можемо перетворити межі цієї кімнати на будь-яке віртуальне середовище, чи то пустеля, чи підводне місто або космічний простір, в цілому немає меж, що саме ми можемо транслювати на ці екрани, лише ваша уява і артист. Рухаємось далі, до того як пустити артиста в лед кімнату, нам потрібно підготувати відео контент, який буде транслюватися на екрани. Це завдання

виконує графічний 3D дизайнер, який згідно з задумом режисера промальовує весь віртуальний простір, в якому буде знаходитися артист.

Наступний етап нашої роботи з XR в сценічному просторі це репетиції с артистом. Це дуже важливий етап підготовки XR перформансу. Особливо якщо є віртуальні об'єкти з якими має взаємодіяти артист.

Після завершення попередніх етапів переходимо до зйомки номеру, або заходу. На цьому етапі важливо дуже детально промалювати світло. Знімати потрібно під певним кутом, посередині на лінії стику двох екранів.

І останній та найголовніший етап це монтаж. На монтажі потрібно прибрати межі лед кімнати тобто розширити простір в якому знаходиться артист. Є дуже доречний приклад де режисер з технічною командою повністю прибрати межі звичного нам з вами сценічного простору, та зробили дуже якісний перформанс за допомогою XR, навіть глядачів додали, це перформанс артистки Кеті Пері, а саме «Томороуленд» диджитал фестиваль 2020 року.

Тож чому XR – це дійсно корисна технологія для сучасного мистецтва естради? Це насправді видовишно, концерти які були зроблені з допомогою XR виглядають дуже ефектно, а найголовніше незвично та не схоже на інших, тим самим ми дивуємо глядача, звертаємо його увагу на артиста, і глядач не йде від нас, тому що кожен номер це різна віртуальна історія. Не потрібен великий сценічний простір, достатньо лише меж лед кімнати. Доступність перегляду видовища, шоу яке зроблене за допомогою XR зможуть переглянути усі бажаючи, або на ютюб каналі зірки чи на іншій медіаплатформі. Тим самим ми охоплюємо велику кількість глядачів та не прив'язуємось до місця проведення. Змога провести шоу, премію або церемонію нагородження не порушуючи будь-які обмеження.

І останнє на чому потрібно наголосити, це те, що XR досить нова технологія, яку треба розвивати й розвивати, це те полотно яке тільки почалося зароджуватись в сценічному просторі, багато нових прийомів чекають втілення в просторі розширеної реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Extended_reality (дата звернення: 25.01.2022.)
2. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mhmYawxWfjE> (дата звернення: 02.02.2022.)
3. URL: <https://www.xrstudios.live/projects/mtv-video-music-awards-show> (дата звернення: 15.02.2022.)
4. URL: <https://www.if24.ru/xr-novoe-slovo-o-rasshirennoj-realnosti/> (дата звернення: 15.02.2022)

*Квітко Дар'я Віталіївна,
магістрантка кафедри мистецтв,
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Крипчук Микола Володимирович,
канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят,
Київського національного університету культури і мистецтв*

ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО НОМЕРА

На сучасному етапі розвитку естрадного мистецтва, структура естрадного вокального номера є достатньо різноманітною. Слід зазначити, що найголовнішою складовою в номері завжди залишається творча індивідуальність естрадного виконавця.

Співати на естраді треба не тільки голосом, але і, що, напевно, особливо важливо, головою, серцем і всією своєю суттю. Саме ці слова дуже зрозуміло описують особливість вокального номера до початку 90-х років ХХ століття. Люди показували свій великий талант і наповнювали його душевним та емоціональним станом. Головною задачею стояло вразити глядача голосом та надихнути його на певне осмислення.

Далі з кожним роком, крок за кроком світ почав набувати нових відкриттів, вмінь та можливостей. Мистецтво розвивалося, накопичувало нових видів і мотивувало людей створювати мистецький симбіоз, найяскравішим прикладом якого і є естрадний вокальний номер сучасності. Саме він може поєднувати у собі елементи різних мистецтв, а саме: музичного, театрального, хореографічного, циркового, скульптури, живопису, графіки тощо.

Кожен режисер має своє бачення структурної складової номера. Деякі постановники починають свою роботу з пісні та її сенсу, хтось з образу виконавця, а хтось з технічних можливостей сценічного майданчика. Якщо розбирати більш класичний спосіб режисерського вирішення пісенного матеріалу, слід акцентувати увагу на асоціативному ряді, який іде від пісні. Постановник звертає увагу на тому, який в неї настрій, про що вона і як глядачу зрозуміти її. Коли режисер слухає музичну композицію, в нього відразу виникають певні асоціації: кольори, образи, рухи і жести. Від цього він вже може відштовхуватися і створювати креативні концепції для естрадного вокального номера.

Кожен номер має початок, розвиток, кульмінацію і фінал, неважливо це сюжетне чи безсюжетне дійство. «Розфарбувати» безсюжетний вокальний номер можна так само світловим та відеодизайном, піротехнічними ефектами, елементами реквізиту, хореографічним рішенням і тощо. Головним залишається створення певного настрою і гармонійного поєднання музики, тексту і зовнішньої основи номера.

Якщо подивитися на сучасний вокальний номер, можна розгледіти великий попит на використання різноманітних екранів, якісний абстрактний або сюжетний відеоряд, кінетику, незвично одягнений балет з цікавою хореографією. В цьому сенсі ключовим є безпосередній зв'язок виконавця зі сценічною дією, їх злиття в єдиному образному вирішенні. Наразі акцент стоїть не на вокальних даних артиста та сенсі пісні, на наш погляд, перш за все акцентується увага на візуальній складовій шоу.

Великий вплив на сучасну режисуру естради мають тренди. Ми їх можемо побачити скрізь (особливо в соціальних мережах): в інстаграмі, в ТікТоці, на Ютубі, в глянцевих журналах, в кліпах і на сцені. Вони формують стиль і вподобання як режисера і виконавця, так і глядача. Людям цікаво йти за модою і при цьому залишатися самими собою, зі своєю творчою «родзинкою».

В цьому сенсі, досвід євробачення є великим прикладом шоу, в якому не оминають креативні тренди. Наприклад, вже декілька років як великого попиту набув мінімалізм. Так, в 2019 р. переможцем Євробачення став Дункан Лоуренс з піснею «Arcade», в номері якого був лише акцент на самого виконавця, який грає на фортепіано, а позаду був скромний, але гармонічний відеоряд нічного неба з синім сяйвом [1]. Щодо 2021 р., тренд на чесність, сміливість і відвертість та тренд на кльош, еко-шкіру і латекс, саме це об'єднав у собі номер переможців Maneskin з піснею «Zitti E Buoni» [2].

Сучасність пропонує нам швидкоплинність та несподівані зміни. Творчість не стоїть на місці. По-перше, це пов'язане із загальними динамічними процесами в культурі і мистецтві, по-друге, це стосується появи в українському просторі нових режисерів з їх стилем та творчим баченням сценічного продукту. Вокальний номер кожного артиста залежить від особистих вподобань та специфіки режисури обраного режисера. Коли між людьми є та сама іскра, вони розуміють один одного і мають одне бажання на всіх – створити якісний сучасний і конкурентоспроможний продукт. Після плідної праці обов'язово трапляється те, до чого вони йшли – гарний вокальний естрадний номер, під час перегляду якого глядач отримує ту саму емоцію, яку запрограмувала режисерсько-постановочна група з виконавцем. Це і є професійний сучасний підхід до роботи на естраді. Все починається з комунікації та думки.

Як вже відомо, не в кожному вокальному номері є головна думка. Є шоу, яке створене заради емоційного впливу, скажімо, розважального характеру, а є – заради емоційно-сміслового впливу, де нам подається сюжет і розкривається певна думка. Хоча не завжди для того, щоб розкрити думку, режисер

використає сюжет. На просторах сучасної естради все рідше і рідше ми можемо побачити драматургію у номерах.

Драматургія напряму залежить від сенсу пісні та тієї думки, яку хоче донести автор і виконавець. Режисер ставить надзавдання і далі вирішує, якими виражальними засобами можна підсилити номер, щоб глядач дійшов до головного. Наразі найчастіше за все використовується відеодизайн, завдяки якому легше розкрити сюжет або балет. Більш складним та цікавим способом є, наприклад, відеомапінг, в якому виконавець взаємодіє з зображенням. Саме ці складові створюють загальний художній образ номеру.

Наразі, щоб звернути увагу глядача на сенс пісні, достатньо мати гарну фонограму чи якісно співати наживо і зробити чіткі акценти за допомогою різних засобів виразності. Наприклад, номер Lida Lee «Пойми» на музичній премії «Yuna» (Київ, 2021 р.). Пісня про невдалі відносини чоловіка і жінки, в яких все ж було багато цікавих і пристрасних моментів. Щоб занурити глядача у цю історію, режисер-постановник використав лише яскравий відеоряд палаючого вогню, стілець, мікрофонну стійку, яка під кінець трансформувалася у вішалку для одягу, і танцівника, який вийшов після першого куплету, закрутив вокалістку у палкому танці та наприкінці зник [3].

На нашу думку, сучасний вокальний номер несе більш акценту драматургію, ніж сценарну. Режисери не розтлумачують глядачу всю передісторію та події, які можуть статися у цій розповіді, вони залишають певну загадку, для того, щоб глядач сам зміг «домалювати» свої фантазії і зробити особистий, але вірний висновок. Тому, як вважає автор, сучасний естрадний номер є перформенсом, в якому розкриваються творчий потенціал артиста та нестандартне бачення режисера-постановника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Duncan Laurence - Arcade - The Netherlands - LIVE - Second Semi-Final - Eurovision 2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0F_FrLDpt30 (дата звернення : 15.01.2022 р.).

2. Måneskin - Zitti E Buoni - Italy - Grand Final - Eurovision 2021. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=RVH5dn1cxAQ> (дата звернення :
15.01.2022 р.).
3. Lida Lee - Пойми, YUNA 2021. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=_MyobGvTCpU (дата звернення :
16.01.2022 р.).

***Клос Діана Андріївна,**
студентка 3 курсу кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Фішер Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

РОЗМОВНИЙ ЖАНР НА ЕСТРАДІ: ПРОГНОЗ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Тема розмовних жанрів завжди цікавила науковців, оскільки має важливе значення для глибокого розуміння істотних процесів, які відбуваються на сучасній естраді. Популярні в минулому, сьогодні вони не втрачають своєї актуальності, розкриваючи злободенні проблеми людей. Розмовні жанри та їх різновиди пройшли довгий шлях свого становлення та на кожному історичному етапі розвитку набували певних змін.

Сьогодні розмовні жанри на естраді набувають нових можливостей. Трансформуючись, вони тісно співпрацюють з телемистецтвом та здобувають широкої популярності в телешоу, талант-шоу, конкурсних та концертних формах. Синтезуючись з іншими жанрами та видами естрадного мистецтва, у номерах розмовних жанрів виникають нові художні прийоми, артисти, удосконалюючи свою професійну майстерність, починають працювати одночасно у декількох жанрах.

Щороку кожна нова сценічна й телевізійна форми впливають на певні трансформаційні процеси розмовних жанрів в рамках сучасних поглядів та потреб. Від цього з'являється бажання створювати щось нове й оригінальне. А популярність нових синтетичних форм розмовних жанрів здебільшого залежить від почуття гумору артиста, оскільки розмовні жанри здебільшого мають гумористичний характер. Як визначив В. М. Фішер, «<...> однією з найбільших цінностей особистості є прояв почуття гумору, тобто вміння побачити іноді майже непомітні смішні риси у поведінці людини, в її характері, мові, зовнішності. Цією дорогоцінною якістю, на жаль, володіють тільки унікальні люди. А професіоналам і любителям сценічного мистецтва вона необхідна як професійна майстерність. Гумор – поняття складне, багатозначне. В гуморі завжди закладені дружнє ставлення, оцінка, жарт, співчуття. Наявність у людини почуття гумору характеризує її як талановиту особистість у широкому сенсі слова» [2, с. 184].

Проте, на естраді залишаються також популярними ті програми й ті артисти, які протягом тривалого часу поширювали певний мистецький продукт. Однак саме такі митці дали поштовх до створення нових шоу, розвитку нових цікавих напрямів та форм, які сьогодні мають шалену популярність у публіки. Така динамічна трансформація розмовних жанрів набуває позитивних змін і висуває український шоу-бізнес на високі культурно-мистецькі щаблі міжнародного рівня.

Варто зазначити, що сьогодні розмовні жанри є основою телевізійних гумористичних програм. Виникають та стають популярними розмовні ток-шоу в ранкових та вечірніх ефірах. «Тут доречно, проаналізувати гостро-сатиричні гумористичні шоу студії «95-й квартал», які є одними з старожилів на українській естраді. Обов'язковою атрибутикою цієї програми є постійні рубрики: «Привітання», «Діскавери», «Новини», мініатюри, скетчі, пародії, музичні номери, виступи відомих артистів театру та естради. Головною фішкою цього шоу є маски вітчизняних політиків. Тут необхідно зазначити, що авторська концепція пародій на відомих політиків не передбачає маскування.

Виконавці відкрито виступають від імені реальних людей, під їх прізвищами, тобто з відкритим забралом, що надає ще більшого сарказму їх сатиричній пародії» [1, с. 34].

Так, синтез розмовних жанрів з іншими формами мистецтв прогнозує подальший попит, оскільки основою всіх розмовних жанрів є слово, яке є могутнім ідейно-емоційним засобом виразності. Тож, трансформаційні процеси розмовних жанрів відбулися, спричинивши тим самим позитивні зміни в мистецтві естради та на телебаченні, а саме: популяризація нових форм розмовних жанрів та модернізація традиційних.

Безперечно розмовні жанри постійно розвиваються у нових мистецьких напрямках, інтегруються та синтезуються з іншими формами, тому можна виділити наступні тенденції таких оновлень. Перш за все змінюється тематика номерів розмовних жанрів у зв'язку зі зміною потреб, інтересів та поглядів суспільства. Значно впливає й вдосконалення маркетингового підходу до розвитку шоу-бізнесу. Вдосконалення інтернет-ресурсів та розвиток технологій надають можливості застосовувати цікаві прийоми під час виступів артистів. Великий вплив на модернізацію розмовних жанрів має міжнародний мистецький зв'язок. Запозичені форми розмовних жанрів вдало впроваджуються в мистецький простір й стають затребуваними на вітчизняній сцені та телебаченні.

Отже, розмовний жанр є найпоширенішою та популярною складовою естради. Режисери обирають його через доступність донесення ідеї та легкого втілення й розкриття теми. Воно й не дивно, оскільки за допомогою слова можна якнайширше розгорнути сюжет і чітко донести ідею задуму до глядачів.

Час, в який ми живемо, – це епоха кардинальних змін у всіх сферах життєдіяльності. Українське суспільство, здобувши незалежність, здійснює, можливо й суперечливу, проте історично неминучу і надважливу перебудову. У соціально-політичному житті відбувся перехід від тоталітарного режиму до європейської демократії, в економіці – від п'ятирічної планової системи до міжнародної ринкової співпраці, в житті людей виникла потреба постійно

розвиватися й вільно висловлювати свою думку. Так і в мистецтві естради. Значні трансформаційні зміни, які відкрили новий етап розвитку й вдосконалення розмовних жанрів, свідчать про їх подальше побутування та поширення на міжнародній мистецькій арені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Донченко Н.П. Сучасні гумористичні шоу-програми на естраді України: концепція задуму та дійові ознаки. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. 39. Київ : НАКККІМ, 2018. С. 30-35.
2. Фішер В. М. Культуротворчі аспекти стендапу як новітнього жанру естради. *Україна і світ у третьому тисячолітті: політичний, економічний, правовий та культурний виміри*. Одеса : Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2016. С. 184–186.

*Кондратюк Руслана Миколаївна,
студентка 3-го курсу
кафедри режисури естради та масових свят,
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Мельник Мирослава Миколаївна,
канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

ПЕРФОРМАНС ЯК СУЧАСНА АКЦІЯ СЬОГОДЕННЯ

Від моменту появи естрадного мистецтва, світ пройшов багато етапів розвитку. Щодня з'являється новий напрям, нове творіння. Отже, якщо у 40-х роках ХХ століття популярним був мюзикл, то у ХХІ столітті на його зміну прийшов перформанс.

Виник перформанс, як один із видів акціоністського мистецтва, який завжди гостро реагує на політичні ситуації та події в країні та за її межами. Мистецтво перформансу полягає у повній імпровізації учасників, яка базується на асоціаціях й уяві та мають розвиток у часових та просторових вимірах.

Як зазначають М.М. Мельник та Н.К. Ковпак: «Перформанс – це гра з публікою. Він має кілька ознак: – реакція глядача передбачена наперед; – головне завдання – шокувати публіку, викликати емоції; – домінує прояв реальності над літературною складовою; – складається з дратівливих, психологічно травмуючих елементів: звук, фрази. Перформанс зосереджений на тому, щоб зробити глядача більш розкутим. Філософське тлумачення дійсності, атмосфера метафізики, подолання незвичного – все це засоби для досягнення головної мети перформансу: заповнити у глядачів нішу нестачі емоцій у повсякденному житті» [1, с. 89].

Перформанс – форма акціоністського мистецтва, де продуктом творчості вважається саме процес створення, спостерігати за яким глядачі можуть в реальному часі. Основою створення перформансу є чотири складових: час, простір, тіло і присутність художника. Перформансом може бути і театр, і танець, і живопис. А може – все одразу. Жодних рамок не існує. Артист в режимі реального часу показує глядачам інтригуюче, іноді шокуюче дійство, головним героєм якого є він сам. Також важливими є взаємодія між автором і глядачами. Під час таких акцій знищується бар'єр між спостерігачем та мистецтвом.

Перформанс ніколи не прив'язується до місця проведення: дія може відбуватись як в галереї, так і просто на вулиці, в будь-якому місці, просторі та часі. Для створення перформансу автор може використовувати тіло, рухи, зовнішній вигляд, поведінка художника для покращення загального враження. «Перформанс майже завжди перебуває на межі між сакральним (ритуальним) і повсякденним. Він зорієнтований, насамперед, на зоровий (візуальний), а не словесний (вербальний) характер сприйняття» [2, с. 280]. Використовуючи всі ці засоби автор вирішує яке вони положення мають зайняти у просторі, щоб

загальна картина набула певного сенсу, характеру, символічності. Насамперед, перформанс зорієнтований на візуальному сприйнятті глядачем та полягає у вмінні принести у «повсякденне» щось «незвичне». Саме задля створення контрасту між цими двома аспектами і працюють автори.

Кожен перформанс несе сакральне значення для самого автора. Тему зазвичай обирає сам митець, переважно зі свого досвіду аби якнайкраще донести для глядача свою думку чи заклики. Головною є мета – викликати реакцію, до чогось закликати. Часто це підтримується мистецтвом імпровізації та почуттям естетики. «Характерною ознакою імпровізації є збіг у часі моменту створення й відтворення творчого задуму перформанса. Саме елементи імпровізації дозволяють адаптувати тематику перформансу до нової публіки, до місця дії. Для проведення успішного перформансу, перформерам при імпровізації потрібні темперамент, хороша пам'ять, увага, винахідливість, миттєва реакція на непередбачувані глядацькі дії, багата фантазія та чудове володіння тілом. Всі ці основні складові забезпечують успіх перформансу» [1, с. 90]. Автор закладає сенс у своє творіння, але не завжди він лежить на поверхні. Часто глядач не одразу може досягнути прихований сенс твору, хоч і розуміє значущість події. Такий ефект прихованого сенсу змушує глядача задуматись та переоцінити цінності.

Перформанс через звернення до свідомості, демонструє певну інформацію. Часто митці у своїх акціях підіймають такі важливі теми, як: страх самотності, відчуження, звички, стосунки між людьми. За допомогою перформансу люди можуть поглянути на всі ці проблеми під іншим кутом та мають змогу проаналізувати ці соціальні конфлікти і засоби їх вирішення.

Вплив соціальних перформансів на свідомість людей можна визначити за допомогою так званих «поетичних перформансів», які були популярні у Східній Європі в другій половині ХХ століття. Оскільки в тоталітарних державах навіть мова була засобом пропаганди, єдиним способом критики та вираження протесту була творчість. Місцеві митці за допомогою перформансів

закликали населення не миритись із режимом та задуматись над тими реаліями, в яких вони живуть.

Така ситуація подібна сьогодні в Україні, коли російська агресія знищує цілі міста, села, людей. По всьому світу проходять перформанси із головним закликом про зупинення війни. «Акція «Вільне небо/Free Sky» на підтримку заклику українського народу та президента Зеленського до країн заходу та інших держав світу закрити небо, пройшла у різних містах України. <...> Українці Каліфорнії об'єдналися, щоб вшанувати пам'ять загиблих дітей. Вони зробили інсталяцію та перфоманс, розмістивши 128 пар дитячого взуття на одній із центральних вулиць міста, Сантана Роу, щоб нагадати світу, що війна досі триває та продовжують гинути діти й дорослі. <...> У день візиту президента США Джо Байдена до Польщі у Варшаві відбулася акція «Stop promising, start acting!» («Досить обіцяти, почни діяти!»). Біля будівлі Палацу Культури та Науки зібралося кілька тисяч українців, а також тих, хто підтримує нашу країну. Під час акції відбувся символічний перформанс: учасники лягли на землю та накрилися куртками та пакетами. Саме так зараз виглядають українські міста, де тіла вбитих людей лежать на вулиці, яких не можуть поховати» [3].

Отже, виходячи з вищезгаданого, можна зробити висновок, що перформанс насамперед створений для привернення уваги та певного заклику. Автор сам вже обирає, що саме він хоче висловити своєю роботою: чи він звертає увагу глядача до проблем, які хвилюють суспільство чи намагається створити контраст між його роботою та звичним життям, щоб навчити глядача шукати особливе у звичайному. Тільки автор визначає яким має бути його творіння, адже він ніяк не обмежується жодними рамками – перформанс передбачає самовираження у всіх напрямках.

Перформанси можна використовувати для високих цілей, аби мотивувати ними до дії, про що свідчать сучасні акції, оскільки мистецькі форми акціонізму тісно пов'язані з політикою аби весь світ отримував правдиву інформацію та замислювався над наслідками існуючих проблем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Мельник М.М., Ковпак Н.К. Перформанс як форма акціонізму в контексті сучасних мистецьких дійств. *Культура і сучасність* : зб. наук. праць. Вип. 1. НАКККІМ, 2018. С. 87-92.
2. Чудовська-Кандиба І.А. Перформанс візуальних комунікативних практик у сучасному соціокультурному просторі. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства* : зб. наук. праць. Вип. 15. Харків, 2009. С. 280-282.
3. URL: <https://suspilne.media/222851-nagadati-svitu-so-vijna-se-trivae-mistecki-akcii-na-pidtrimku-ukraini/> (дата звернення 12.04.2022р.).

*Мальцева Карина Дмитрівна,
студентка 3-го курсу
кафедри режисури естради та масових свят,
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Мельник Мирослава Миколаївна,
канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

МОДЕЛЬ СТВОРЕННЯ ІМІДЖУ СУЧАСНОГО АРТИСТА ЕСТРАДИ

XXI століття характеризується початком епохи іміджу. За останні десятиліття формування та створення певного образу набуло надважливого значення. Вплив людини на оточуючих здійснюється саме за допомогою штучно створеного іміджу, що є запорукою успіху.

Сьогодні вітчизняний шоу-бізнес динамічно розвивається завдяки інтеграційним процесам в європейській. Мистецький продукт стає конкурентоспроможним. Розвиток ринкової економіки спричиняє все більший

інтерес певних суб'єктів, зацікавлених в дієвому формуванні індивідуального іміджу. «Імідж включає: 1) роль – стереотипи поведінки, очікувані поведінкові моделі, пов'язані з положенням людини в групі і суспільстві, його статусом; 2) статусні символи – зовнішні відзнаки, що дозволяють розпізнавати носіїв статусів, одяг (наприклад, уніформа), мова, манери, зачіска, житло, атрибути (наприклад, нагороди, значки); 3) статусну ідентифікацію – ступінь того, наскільки людина ототожнює себе з певним статусом, поводить себе і виглядає відповідним чином» [2, с. 110–111].

Особливо це питання стосується артистів естради, оскільки саме естрада є частиною масової та елітарної культур. Головним реципієнтом є публіка, яку через всебічну поінформованість, особливо візуальну, через різноманітні технології, досить складно чимось здивувати, вразити та зацікавити. Тому з'являється необхідність пошуку успішних образів, а відповідно і шляхів, способів та технологій їх створення. Вдало підібраний образ, індивідуальний унікальний імідж надає можливість артисту утримувати популярність у глядачів. Ось чому для артистів естради особливо важливим є необхідність ретельно продумувати кожен крок іміджевої команди.

Аксіомою для артиста естради є його сценічний образ, мистецький потенціал якого визначає його імідж.

Особливості створення іміджу естрадних виконавців, розробка моделі його успішного просування є головним механізмом, який диктує правила сценічної гри в шоу-бізнесі. Саме для артистів естради характерною ознакою є публічність. Тому, окрім загальних технологій формування іміджу, важливо звертати увагу на індивідуальні передумови артиста, для якої створюється образ. Він повинен бути співрозмірним змісту й динаміці особистісних якостей артиста, а імідж, побудований з урахуванням індивідуальних особливостей конкретного виконавця, буде більш органічним, матиме більший ефект. «У становленні виконавця важливе значення має бути набуття навичок правильного презентування власного образу. Естрадний виконавець повинен уміти працювати з аудиторією: уміти працювати з аудиторією: публікою, ЗМІ,

колегами. У разі, якщо виконавець відчуватиме дискомфорт від іміджу, існує велика ймовірність, що він не зможе успішно транслювати аудиторії свій образ» [1, с. 286].

Імідж артиста повинен формуватися цілеспрямовано, за чітко визначеним задумом, оскільки виконує конкретні функції й задачі. Для формування іміджу сучасного артиста естради важливими є PR- компанії й технології. При його створенні потрібно враховувати певні характеристики: яскравість, неординарність, зрозумілість, позитивність, органічність. Разом з тим, потрібно звертати увагу на бажання іміджевої аудиторії та особливості самого артиста.

Створення образу естрадних артистів вимагає комплексного підходу, оскільки всі члени команди повинні володіти знаннями в галузях психології, зв'язків з громадськістю, іміджелогії, дизайну, журналістики та мати неабияке креативне творче мислення.

Отже, формування іміджу артиста естради починається з виявлення сформованих у реципієнтів уявлень про нього, визначення переваг, вимог та смаків глядацької аудиторії. При визначенні попередньо перерахованих позицій, необхідно приділити увагу конструюванню та розробці стратегії формування конкретного сценічного образу. Наступний важливий крок: сконструйований макет моделі іміджу втілити в реальні практичні контексти. Проте необхідно час від часу проводити корегування моделі й стратегії побутування створеного образу.

Безумовно, не можна чітко стверджувати, що даний імідж артиста буде ідеальним чи успішним, однак знання технологій, прийомів, застосованих не тільки в іміджмейкінгу, а й брендингу, рекламі, PR, їх адаптація та популяризація для просування сценічної моделі образу, дозволить професійно сформувати імідж-модель естрадного виконавця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Верещака А.О. Формування іміджу естрадного виконавця. *Культура України*. Харків. держ. акад. культури; за заг. ред. М. Шейка. Вип. 46. Харків, 2014. С. 283-289.
2. Петренко Є. В. Формування сценічного іміджу естрадних співаків. *Викладач. XXI століття*. 2015. № 3 С. 108–116.

Ніколаєнко Володимир Іванович,
*Народний артист України, доцент,
доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ ОПЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

У вокальному виконавстві засоби тілесної виразності мають вирішальне значення, як вагоме доповнення. Оскільки вокальна музика заснована на одному з найбільш звичних засобів спілкування – голосі – і оскільки голосове повідомлення не відокремлене від тілесного спілкування, використання цих двох аспектів разом є звичайною справою. У вокальному виконавстві мова стає музикою і може продовжуватися за межами слова – звук і слово мають рівне значення для вираження звукового і не звукового змісту.

У повсякденному спілкуванні ритм мови в кінцевому рахунку визначає ритм рухів, які його супроводжують, створюючи синхронність, яка допомагає передати ідею або продемонструвати емоційний стан. У музичному повідомленні ритм зумовлений в репрезентованому творі. Якщо рух тіла дозволяє підкорюватися тому, що визначає текст, велика ймовірність того, що під час музики ця синхронність буде настільки ж гармонійною, як і в мові – у стосунках між тілом і звуком естетична краса полягає в їх гармонії. Таким чином, естетична краса у вокальному виконанні може виникати з взаємозв'язку між рухом звуку та рухом тіла, завжди відповідно до змісту тексту.

Вокальне мистецтво (від італ. voce – голос) – один з найдавніших видів музичного виконавства, у якому провідне місце належить голосу співака. Виділяють 3 вокальні стилі: співочий, де панує широка, плавна мелодія (кантилена) – складає основу класичного вокального мистецтва; декламаційний, що наближається до інтонації мови; колоратурний, де певною мірою втрачається зв'язок із текстом і спів за характером наближається до гри на музичному інструменті. Сольний спів є вищою формою у розвитку природніх і художніх здібностей окремої особи. Основними жанрами вокального мистецтва у класичній музиці є опера, яка охоплює всі види і стилі співу. Оперно-вокальне виконавство невід'ємно пов'язане з артистизмом, що безпосередньо вимагає від артиста опери ексцентричного натхнення, органічної пластики для створення повноцінного образу дійової особи ролі [1].

Використовуючи термін «оперно-вокальне виконавство», доцільно значно розширити художні цілі за межі вокальної техніки. На думку Д. Де Олівейри, ідея полягає в тому, що оперно-вокальне виконання є результатом балансу між звуковими і не звуковими аспектами [3, с. 25]. В першу групу включені аспекти, що безпосередньо пов'язані з голосом – вокальне здоров'я, технічна майстерність, репертуар, що відповідає зрілості та здібностям голосової системи, а також аспекти, що пов'язані зі звуко-виразною реалізацією у взаємодії з акомпануючими йому інструментами – стиль, динаміка, тембр, фразування, темп.

В другу групу включені аспекти не звукового порядку, сценічної композиції, в яку входять освітлення, костюми та декорації, а головне – тілесність співака-артиста на користь фізичного вираження.

У контексті безпосередньо ролі співака у постановці, то його тіло має дві вирішальні ролі, пов'язані з вираженням – як звукового та візуального (пластичного) інструмента.

Як звуко-вокальні варіації, так і варіації, пов'язані з жестами і рухами тіла, залежать від контролю рівня м'язового тону. Оскільки вся мускулатура має іннервацію, тобто є м'язи поєднані з нейронами, і оскільки ці нервові

закінчення укорінені в усіх м'язах, поєднуючи їх з мозком, то м'язова активність безпосередньо пов'язана з нейронною активністю. Оскільки нейрони є особливими клітками відносно інших, різниця полягає в їх функції, тобто в «здатності нейрона виробляти електрохімічні сигнали, які здатні змінювати стан інших клітин» [2, с. 58]. На думку А. Дамасіо, зміни стану інших клітин є джерелом активності, що складає і регулює поведінку, і також вносить свій внесок в мозкову діяльність. Для того, щоб мозок міг зареєструвати можливі звуково-вокальні та тілесно-виразні варіанти, щоб створити спогади про ці рухи, які можна швидко відтворити в процесі художнього виконання, людина повинна свідомо пройти через ці переживання. Більше того, для пришвидшення відновлення цих спогадів під час виступу, артист повинен не лише свідомо проходити через тілесні переживання, але також переживати їх знову і знову. Повторення прискорює процес відновлення пам'яті – м'язової, емоційної, образної тощо. Пам'ять є тілесною відповіддю – таким чином, тіло буде підготовлено до дії на сцені, способом, який можна інтерпретувати як інстинктивний, природний або інтуїтивний. Відповідно, що стосується виражальних засобів та дій співака, багато з цих дій можна спостерігати в різних контекстах соціального або художнього середовища, а також дізнаватися і відтворювати засобами повторення цих дій до конкретних фізичних вправ. Незважаючи на різноманіття аспектів, пов'язаних з вокальним виконанням, зазвичай можна побачити співаків, особливо з невеликим досвідом, які надзвичайну увагу приділяють роботі над вокальними вправами для досягнення технічної досконалості звуку, нехтуючи іншими цілями, які необхідно досягнути у виконавському мистецтві співаку-артисту. Зазвичай за умови такого підходу не вистачає балансу між звуковими та не звуковими аспектами.

Таким чином, враховуючи, що ймовірність балансування в межах відомих в раніше перевірених патернів вища, аніж з непередбачуваних, для співака може бути корисним дозволити собі пережити не комфорт звуку, а й відчуття тіла в тій самій пропозиції, щоб знайти точки балансу. Мова йде про спеціальні

вправи для тіла, спрямовані на розвиток його виражальних можливостей – міміки, жестів, рухів, ходи та ін.

Тілесна виразність – це передусім способи, якими тіло поводить себе в різноманітних повсякденних ситуаціях. Від реакції людини на навколишнє середовище до інстинкту виживання інформація і поведінкові спогади зберігаються в мозку. Наголосимо на тому, що в ракурсі окремих підходів, неможливість безпосередньої екстраполяції методик, що застосовуються для підготовки драматичного актора на процес підготовки оперного співака практично зникає.

Дослідники стверджують, що навчання і запам'ятовування відбувається протягом всього життя завдяки синапсам (зв'язки між нейронами), які виникають безперервно, та стимулам в повсякденному середовищі [4, с. 65].

На основі викладених вище наукових тверджень, можемо зробити висновок, що дієвим засобом розвитку виражальних можливостей тіла виконавця є експресивний тілесний розвиток заснований на свідомій практиці вправ спеціально розроблений для стимулювання різноманітних способів самовираження. Оскільки весь життєвий досвід кожної людини завжди різний, природно, що кожен досягає певної стадії життя з власними поведінковим та емоційним багажем, який може стати у нагоді для бажаного артистичного виконання або ні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Енциклопедія сучасної України. Вокальне мистецтво. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=27522 (дата звернення: 10.02.2022)
2. Damásio A. O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente. Lisboa: Temas E Debates – Círculo de Leitores, 2010.
3. De Oliveira D.M.G. A Expressividade do corpo na performance vocal Universidade de Aveiro. 2016. 286 p.
4. Ilari B. A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical in Revista da ABEM, no. 9, Setembro de. 2003. pp. 7–16.

*Плуталов Сергій Іванович,
старший викладач кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
Палій Юлія Андріївна,
викладач кафедри сценічного мистецтва,
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)*

ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЗМОВНИХ ЖАНРІВ НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ

Сучасні трансформації у полі вітчизняної масової культури дозволяють відзначити, що процеси, які відбуваються в естрадному мистецтві, є певною стратегією його виживання в умовах ринкової економіки водночас, постають як форма діяльності, що супроводжується частковою (або, можливо, у майбутньому – повною) втратою їх змістовного, ціннісного аспекту, який замінюється видовищністю та реалістичністю, а також емоційною співучастю глядача. Ці тенденції яскраво відображаються у сучасній українській естраді.

Естрада як вид сценічного мистецтва може з'єднувати в єдиній програмі номери, що репрезентують широкий спектр жанрів: від музичних і танцювальних до складних синтетичних форм, в яких несподівано поєднуються найрізноманітніші засоби виразності.

Слово є основним засобом вираження мовної волі і мовного задуму естрадного артиста не тільки в розмовних жанрах, а й, наприклад, в мистецтві «художнього слова». Однак цілі і способи художньо-естетичного впливу словом на глядача-слухача в розмовній і літературній естраді мають специфічну різницю.

Актуальність нашого дослідження обумовлена відсутністю системного аналізу специфіки роботи артиста зі словом в розмовних жанрах естради; способів передачі комічних елементів вербально-художньої інформації в структурі естрадного номера; класифікації мовних прийомів, які використовуються артистом естради для створення сценічного образу .

Сучасний розвиток і трансформація розмовних жанрів естради постійно вимагає їх вивчення, а також пошуку нових науково обґрунтованих підходів до вивчення естрадного мистецтва.

В контексті трансформаційних процесів потрібно розглянути наступні специфічні особливості виконавської діяльності артиста розмовної естради. По-перше, треба звернути увагу на виключно індивідуальному підході до створення естрадних текстів, а також їх особлива актуальність, які не дозволяють використовувати їх протягом довгого часу, а також іншими виконавцями. По-друге, робота в образі (масці), що є збірним соціально-психологічним образом, архетипом. Основа для створення сценічного образу (маски) – особистість і виражальні можливості саме виконавця. По-третє, основною формою сценічного існування артиста на сцені є номер, невеликий закінчений твір, виконуваний одним або декількома артистами, тривалість якого становить 8-10 хвилин. Автономність номера вільно дозволяє переміщати його в структурі будь-якого шоу. По-третє, текст знаходить художню закінченість саме в сценічну мить його творчої реалізації певним естрадним артистом. По-четверте, працюючи з текстом мається на увазі його повне привласнення і «поглинання» виконавцем, що тягне за собою «приховування» автора, використання стислості і ємності реприз, розмовної лексики; а також певною мірою допускає «переробку» і імпровізацію в момент виступу. Також, «не можна не звернути увагу на те, що естрадний твір має специфічну та умовну драматургію» [1, с. 41]. По-п'яте, слід акцентувати увагу на ігровій природі діалогу артист-глядач, що є основним об'єктом в процесі прямого або непрямого спілкування; спілкування часто приймає характер імпровізованого діалогу, що має на увазі і допускає відповідну реакцію і безпосередню участь публіки в структурі номера.

Спілкування артиста з глядачем відбувається в рамках «ігрового часу» номера, шоу-програми (номер триває в основному 5-10 хвилин, програма від 1,5 до 2, 5 годин), в «ігровому просторі», яким є «відкритий» сценічний майданчик, сцена, глядацька зала. У досить короткому часовому просторі

естрадного монологу артистам вдається за допомогою звуження теми доводити проблему до ступеня «сконцентрованості і спресованості», що аж ніяк не виключає серйозність порушуваних тем.

Зауважимо, що по-справжньому художнім твором естрадні тексти стають лише в момент їх виконання, коли артист тут і зараз відтворює і «народжує» висловлювання. Крім того, тематика естрадних текстів, найчастіше визначена актуальністю того чи іншого питання або проблеми. По мірі згасання інтересу до них монолог і номер зникають з репертуару естрадного артиста.

Зв'язок розвитку розмовної естради зі змінами в суспільстві на даному етапі безперечно доведений численними дослідниками. Значущими етапами в історичній еволюції будь-якого суспільства є періоди його трансформаційного розвитку, в умовах яких відбувається перехід від колишнього до якісно нового типу соціуму. Саме таким – перехідним періодом, часом трансформаційного розвитку, є сучасний етап історичної еволюції українського суспільства, його культурного простору.

Будь-який трансформаційний процес виникає у зв'язку з появою певного чинника, який провокує подальші дії та події. Саме таким чинником був акт проголошення незалежності з подальшою євроінтеграцією нашої країни. Період незалежності мав певний вплив на розвиток вітчизняної розмовної естради як у пошуку авторів так і в пошуках виражальних засобів в контексті сучасних тенденцій (поява нових видів розмовних жанрів та форм репрезентації). Як приклад, можна назвати появу сучасного стендапу (stand-up). За визначенням – «це сміливий та відвертий гумор про нас і про те, що відбувається навколо. На концерті кожен глядач стає частиною стендап-комедії. Коміки щиро діляться своїми думками та емоціями, які нікого не залишать байдужим» [2]. Діалог «артист-глядач» відбувається в умовах інтерактиву, імпровізаційності, безпосереднього контакту з глядачами.

Трансформаційні процеси є найважливішою характеристикою суспільства, яке динамічно змінюється. Внаслідок чого відбувається розвиток його суб'єктів та інститутів. Слід зазначити, що єдиного універсального

трансформаційного механізму не існує і конкретні соціально-економічні перетворення, які впливають на всі напрямки розвитку культури в цілому, повинні розглядатися в конкретних історичних умовах. Трансформаційні процеси, що відбуваються в культурі в умовах глобалізації, вимагають вивчення та аналізу нових концептуальних завдань і перспективних культурних практик, в тому числі і розмовної естради.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Крипчук М. В. Природа події в естрадному номері. *Гуманітарний корпус*. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2021. Вип. 37 (Том 1). С. 41-42.
2. STAND-UP В MOLOTOK BAR. URL: <https://concert.ua/uk/event/stand-up-v-molotok-bar-25-02> (дата звернення : 20.02.2022).

*Совгира Тетяна Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ЕСТРАДНОГО НОМЕРА З ВИКОРИСТАННЯМ ГОЛОГРАФІЧНОЇ ПРОЄКЦІЇ

Нині цифрові технології впроваджуються у всіх сферах життєдіяльності людства. Не є виключенням мистецький простір. На сценічних підмостках з'являються видовищні перфоманси, організовані виключно з допомогою механізованої техніки та цифрових технологій. Активне впровадження проєкціювання у практики створення естрадних номерів спричинило не лише появу нових мистецьких напрямків (відеомеппінгу, голографічної проєкції, віджеїнгу, дівіджеїнгу тощо), а й зародження нових принципів організації художнього процесу на сценічних підмостках. Зокрема з впровадженням практики голографічного проєкціювання змінилась специфіка естрадних

номерів. Тож нині питання впровадження голографічної системи в практики створення естрадних номерів є достатньо актуальними та необхідними для розгляду.

В основі голографічного проєкціювання лежить метод створення голографії. Голографія (з давньогрец. ὄλος – повний, γράφω – пишу) являє собою набір технологій для точної запису, відтворення та переформатування хвильових полів оптичного електромагнітного випромінювання, особливий фототехнічний метод, при якому за допомогою лазера реєструються, а потім відновлюються зображення тривимірних об'єктів, що схожі на реальні [1, 77].

Голографічна модель – інтерактивна технологія проєктування тривимірного зображення у просторі.

Сьогодні такі експериментальні перформанси відбуваються на вітчизняній сцені. 29 березня 2021 р. компанія “Magic Innovations” розробила інноваційний проєкт – голографічне танцювальне шоу у 360 градусів від Magic Innovations – та представило його в рамках зйомок талант-шоу «Х-фактор». Попри це вперше шоу було показане на закритому заході на честь 30-річчя відомого танцюриста, режисера-хореографа Олександра Лещенка, керівника театру танцю Форсайт.

3D анімація, розробка концептів, технічне рішення та проєкційне обладнання були розроблені компанією Magic Innovations. Натомість сценарій, ідея номера та його блискуче виконання – це робота хореографа-постановника Олександра Лещенка.

Ідея номеру полягає у розкритті складного багатогранного світу артиста, який збирається вийти на сцену до широкої аудиторії. «Складність такого номера в тому, щоб не тільки передати задум танцюриста, але й адаптувати сценарій під 4 проєкційні поверхні з урахуванням усіх особливостей голограми, а також синхронізувати задуманий контент із динамікою танцюриста», – зазначає Остап Хітрук, засновник та креативний директор Magic Innovations [3].

Глядач може не відрізнити реальних акторів, реквізиту, декорацій від поряд розташованих проєкцій. Але задля такого ефекту необхідно

дотримуватися основних принципів голографічного проектування в закритому просторі.

Враховуючи те, що глядацька аудиторія розташовується нижче від проектованого зображення (особливо це стосується сценічного простору), на сцені підвішується надтонке скло під нахилом 45 градусів.

В епіцентрі голографічного проєкціювання простір має бути затемненим, – в такому випадку створюється так звана «прихована», затемнена кімната, – щоб проєкція була вдалою та чітко окресленою. Глядач не має бачити цю кімнату і не здогадуватись про заплановану проєкцію. У разі освітлення простору встановлене скло не повинно відбивати світло та має бути вповні непомітним в загальному просторі. Межа скла має бути невидимою. У вирішенні цих питань має допомогти досвідчений сценограф, який замаскує та приховає затемнення в окремій частині сценічного простору. Поява на сцені неіснуючих предметів, людей або явищ надає видовищу неабиякої фантастичності та містичності.

Тож, виявлено, що за рахунок голографічного проєкціювання можливо надати небачену донині ілюзію існування у просторі віртуальних предметів (на кшталт ілюзійонізму – у простий та неочікуваний спосіб).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Верес З., Наконечний А. Класифікація методів просторового розширення зображення. *Методи та прилади контролю якості*. 2009. № 22. С. 76-80.
2. Совгира Т. І. Голографічне проектування в організації сценічних розважальних видовищ. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Вип. 26. С. 172–177.
3. We do magic. URL: <https://3dmagic-innovations.com/ru/new/magic-innovations-sdelali-eshhe-odin-innovatsionnyj-produkt-golograficheskij-tanets-360/>

*Співак Тетяна Василівна,
студентка 3-го курсу
кафедри режисури естради та масових свят,
Київського національного університету культури і мистецтв*
*Науковий керівник:
Мельник Мирослава Миколаївна,
канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят,
Київського національного університету культури і мистецтв*

ВИКОРИСТАННЯ ІМЕРСИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В СУЧАСНІЙ РЕЖИСУРІ

Сьогодні у сценічному мистецтві відбувається інтеграція інноваційних форм і методів. Модернізація сценічного простору еволюціонує під впливом розвитку технологій. Основні напрямки творчих пошуків режисерів полягають у втіленні надзавдань у нових формах та спрямовані до кожного глядача індивідуально. Режисерські рішення – це синтез музичної, хореографічної, літературної, стенографічної складових, які втілюються на сценічних майданчиках і помітно стали інноваційнішими, мобільнішими завдяки комп'ютерним та інформаційним технологіям.

Сценічне мистецтво є методом впливу на глядача і звичайно воно має бути не лише видовищним, креативним, а й інноваційним. У зв'язку зі збільшенням асортименту аудіовізуальної продукції почала змінюватися взаємодія між творчим продуктом і глядачем, а інтерактивність як режисерський прийом, хоч і є традиційною формою взаємодії, сьогодні набуває нових форм. Серед інновацій часто використовуються об'ємні декорації, 3D-проекування, відеопроєкції, голограми та інші засоби художньої виразності [5].

Оскільки на даний час логіка сприйняття світу людей швидко змінюється, культура слова переходить до культури образу, тому більш зрозумілим для

сучасного глядача стає використання імерсійних технологій. Імерсивність – це спосіб сприйняття, що впливає на зміну свідомості, створення ефекту присутності. Популярними в режисурі стають імерсійні технології, тобто поєднання різних видів реальної та віртуальної реальності. Прийом імерсивності полягає не в усвідомленні й засвоєнні будь-якої інформації, а базується на рівні емоцій, відчуттів, станів. Емоції, міміка, психічний стан, жести впливають на змінення свідомості глядача, на розум, формування сприйняття як особистих правильних тверджень.

Створюючи конкретне емоційне середовище й атмосферу довіри, режисер впливає на підсвідомість глядачів. Імерсивна технологія в режисурі – це процес інтеграції віртуального вмісту та фізичного середовища, в якому глядач взаємодіє з новоствореною реальністю віртуальних та доповнених компонентів, зникають всі грані між акторами й глядачами, спостереженням та дійством, зберігається лише межа між зовнішнім реальним світом та ігровим художнім простором. Щоб досягти максимального збільшення емоційного сприйняття і змінення свідомості, необхідно створити умови для провокації глядача, виведення його із «зони комфорту», приведення аудиторії в «емоційний вибух».

За допомогою імерсійних технологій режисери мають можливість ще більше розкрити межі своєї творчості. Віртуальна реальність та інтерактив є не лише поширеними формами, а й стали сьогодні затребуваними для привабливості уваги нових глядачів [3,5].

Е. Гротовський, наприклад, вважав, що найголовніше значення мають не декорації, не музика, не костюми, не світло, а відносини актора і глядача, їх взаємодія. Так в сценографії сформувались перформативність, а згодом і прийоми імерсивності, особливість яких полягає в незавершеності, адже побачити дійство цілком просто неможливо, оскільки воно відбувається паралельно в різних локаціях, а не лінійно – традиційно. У глядачів спостерігається різний рівень уваги й зацікавленості. Арто А. запропонував відмовитися від поділу сцени та зали та створити один простір, без яких-небудь

відрізків та огорож. Створений простір стає справжнім мобільним місцем дії й набуває нового художнього статусу.

Автори імерсійних шоу, вистав, програм та дійств пропонують отримати унікальні особисті враження в парадоксальних умовах глядацького аншлагу, не потрібно постійно ходити за всіма глядачами, адже в окремих кутках можна завжди розкрити багато секретів.

В режисурі можна виділити два види імерсивних технологій. Перший вид полягає в зацікавленні ігровим середовищем через різні засоби сприйняття, інший вид зв'язку суб'єкта та середовища має пасивний характер. Імерсивні постановки схожі за формами таких культурних практик як перформанс і хеппенінг, променад-екскурсії, арт-інтервенція, інтерактивна інсталяція, проте відрізняється сюжетом.

Імерсійні технології застосовують при постановці спектаклів – променад, вони ж спектаклі-прогулянки, квести, екскурсії (під час якого глядач не сидить на місці, а переміщується по заданому режисером маршруту), індивідуальні пригоди, спектаклі-виставки (спектакль, який відбувається в просторі галереї, де кожен епізод представлений як музейний експонат, а глядачі вільно переміщуються із залу в зал і можуть прийти пізніше, піти раніше; актори в таких спектаклях називаються учасниками або перформерами, які свідомо виконують мінімальні функції прочитавши текст або мовчки сидять за столом), документальні квести (автори таких квестів відмовляються не тільки від сцен та гри, а й від акторів), реаліті квести [3].

Імерсивне шоу характеризується зав'язкою, яскравою кульмінацією та осмисленою розв'язкою. Технологія розробки та організація таких дійств має наступні структурні компоненти: інклюзивність (націленість на зацікавленість максимального числа жителів з різних груп інтересів), інтеграція досвіду учасників, орієнтованість на розкриття особистого потенціалу учасників, організація взаємодії, відповідність потребам цільової аудиторії. Частіше за все постановка такого формату виходить за межі глядацької зали, глядач вільно

пересувається, сценічна дія збирає всіх учасників в одному місці, в основі якого – сценічний простір.

Особливості імерсійної постановки – відсутність сценічної площадки як спосіб прибрати фізичні обмеження спілкування з акторами, оточити глядача іншим світом за допомогою реалістичних декорацій та проєкцій, дати можливість змінювати точку зору подієвого ряду уявлень шляхом вільного переміщення, участь у постановці, та, навіть, впливати на хід сюжету, якщо це задумано режисером.

На практиці реалізувати імерсію дуже складно, оскільки організація таких подій потребує спеціальних знань у сфері режисури, сценарної та акторської майстерності. Режисер докладает дуже багато зусиль при створенні цілого спектаклю з хорошим сценарієм, організовує репетиційний процес, підбирає артистів, планує мізансцени, підбирає музичне оформлення, декоративне оформлення, здійснює підбір костюмів. Саме тому збільшується потреба в підготовці спеціалістів в даній сфері. На відмінну від концертної програми, де можна використовувати вже готові номери й поєднувати їх монтажними творчими прийомами, в імерсивному шоу номери створюються спеціально під сюжет і більше ніде не повторюються. Все частіше використовують нові засоби впливу на глядачів такі, як об'ємні інсталяції, запахи, особливі звуки, тактильні відчуття. Це потребує великої технічної й технологічної роботи, при чому складність постановки значно збільшується [1, с. 5].

Сьогодні в Україні існує багато постановок, вистав та шоу-програм, в яких режисери використовують імерсійні технології. Це стало одним із головних трендів сучасного сценічного мистецтва не тільки в нашій державі, а й у світі. Для імерсійного шоу характерними місцями дій можуть стати заводи, недобудовані будинки, торгові центри, музеї. Завдання режисера і глядача в такому випадку – через вивчення простору по-новому розкрити відомий сюжет. Режисер повинен створити для глядача такі умови, при яких глядач не тільки зможе набути життєвого досвіду, а й поділитися ним, реалізуючи тим самим базові людські потреби [5].

Чудовим вітчизняним прикладом використання імерсивних технологій є ідеї режисерки-новаторки П. Бараніченко та її команди. Зокрема, цікавою є вистава-променад «Час». Початковою точкою маршруту є Пішохідний міст у м. Києві, де група осіб під керівництвом гіда одягає навушники та пересувається містом, слухаючи красномовний аудіозапис, який по-новому відкриває красу кожної будівлі та вітрини. Не менш цікавими вітчизняними шоу є імерсивна шоу-подорож «Кібер Санта. Інший вимір», що відбувалась на сцені Концерт-холу ВДНГ, створене за мотивами твору Михайла Грушевського «По світу: подорожні враження»; імерсивне шоу «Артерія часу. Перезавантаження» від ARTAREA; імерсивне шоу «Пурпурові сні Аліси» імерсивне шоу «Forestieri» та ін. [1, 2, 4].

Тож, з усього вищезазначеного можна зробити висновок, що імерсивні технології є досить цікавими інноваціями та все більше і більше набувають популярності й застосування в сучасній режисурі. Головна роль таких технологій вивести глядача з «зони комфорту» і пасивного спостереження, надати можливість активно брати участь у дійстві. Також важливо в рамках підготовки спеціалістів вивчити технологію і методику створення нового творчого продукту імерсійних заходів, організовувати майстер-класи ведучих спеціалістів у цій сфері, запрошувати їх, ділитися досвідом постановок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вистава-променад «Час». URL: <https://uzahvati.com.ua/ua/the-time-tickets> (дата звернення : 13.04.2022).
2. Імерсивне шоу «Forestieri» URL: <http://immh.kiev.ua/forestieri-imersivne-shou/> (дата звернення : 13.04.2022).
3. Меркульева А. В. Иммерсивные методики в современных социокультурных практиках. URL <http://surl.li/buedd> (дата звернення : 12.04.2022).
4. Шоу-подорож «Кібер Санта. Інший вимір» URL: <http://cybersanta.com.ua/> (дата звернення : 12.03.2022).

5. Юдова-Романова К.В., Стрельчук В.О., Чубукова Ю.А. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. Вісник КНУКіМ. Серія: Сценічне мистецтво, 2(1), 52–72. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749> (дата звернення : 10.04.2022).

*Хорошилова Аліна Олександрівна,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)
Майкут Кирило Валерійович,
старший викладач кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)*

СЦЕНІЧНИЙ КОСТЮМ ЯК ДІЄВИЙ ЕЛЕМЕНТ СУЧАСНОЇ СЦЕНОГРАФІЇ

Сценічний костюм, будучи статичним предметом традиційно-побутового призначення та формою збереження й розвитку етнокультурних диференціацій, виступаючи одночасно частиною матеріальної культури та декоративно-прикладного мистецтва, давно привертає до себе увагу істориків, режисерів, етнографів, мистецтвознавців, дизайнерів тощо. З точки зору збільшення культурологічного знання особливий інтерес представляє дослідження костюма як дієвого елементу сучасної сценографії.

Узагальнений аналіз перспектив розвитку сучасного театрального костюма дозволив становити, що дана проблематика підіймалася у дослідженнях як зарубіжних так і вітчизняних мистецтвознавців протягом тривалого періоду. Фундаментальний базис осмислення і вирішення цілого ряду завдань стосовно образності костюма складають праці таких діячів, як А. Арто, Г. Крега, Б. Брехта, Л. Курбаса. Окрім перелічених митців проблеми естетики образності у своїх працях частково висвітлювали й інші теоретики, в числі яких А. Жаррі, П. Паві, Ж. Кокто, П. Клодель, Ж. Ануй, С. Беккет, Е.

Іонеско, Ф. Аррабаль, Ж.-П. Сартр, Ж. Жене, А. Аполінер, М. Вінавер, О. Манноні, І. Голль, Т. Тцара, А. Юберсфельд, А. Камю. Попри суттєвий науковий доробок, сучасне мистецтво не стоїть на місці, а відтак, існуючі праці потребують доповнення та уточнення з огляду на сучасні трансформації.

Тому варто зазначити, що сценічний костюм є дієвим елементом сучасної сценографії.

Формуванню художнього образу вистави сприяє його візуальна частина: декорації, сценічний одяг, бутафорія, костюми, аксесуари, грим, перуки, зачіски, реквізит, театральне світло, мізансцени, побудовані у формі живих картин, де також діють закони візуальної композиції. Все, що зазвичай ми вкладаємо у поняття сценографії, є компетенцією, турботою, основою творчості театального художника, який залучається у процес творення майже усіх деталей художнього образу спектаклю, часто-густо пропонує новітні технології виготовлення, піклується про виразну презентацію загального візуального художнього образу вистави. Вагомою складовою цього образу є театральний костюм.

Допомагаючи митцям глибше та об'ємніше осмислити і представити роль, у поєднанні з усім сценографічним рішенням (сценічний простір і театральне світло) він стає неповторним дивом, залишаючи незабутнє враження як від гри акторів, так і від усієї постановки. Початок роботи над образом вистави диктує п'єса. Проте, бачення цього образу театального костюма залежить не лише від образу, запропонованого драматургом, а й від психофізичних даних актора, який гратиме конкретну роль. Важливо, щоб костюм був не лише зручний, а й відповідав певним психофізіологічним властивостям конкретного виконавця, його фізичним, емоційним, віковим даним.

Процес створення костюма від ескізу до сценічного втілення складається з декількох етапів (рис. 1):



Рис. 1. Процес створення сценічного костюма

Пошук лінії поділяється на два підетапи, а саме: виготовлення патренок з інших матеріалів і наколка матеріалу на манекен (або на актора).

Від побутового костюма театральний відрізняється, насамперед, виразним проявом функцій гри, що виявляються не лише у стилістиці й функціональних пристосуваннях, а й в особливій подачі конкретного актора в конкретній ситуації. Методи досягнення необхідного театального ефекту можуть бути різними, але найважливіший – це створення масштабу.

Масштаб театального костюма доволі тонке поняття, яке полягає передусім у гармонії костюма з конкретним сценографічним рішенням, його ідейним і стилістичним наповненням і властивостями. Пропонований у виставі масштаб свідчить про зіставлення окремих частин, про їх співвідношення, завдяки чому виявляється і їхня сутність. «Театральний костюм за своєю суттю є невід’ємним від масштабу конкретної сценографії, він – її масштабна одиниця».

Створюючи костюми для вистави, необхідно також пам’ятати про акторський ансамбль, необхідність його видозмін, враховувати розвиток сценічного образу кожного з персонажів, врешті-решт можливі зміни режисерської концепції. Все у взаємодії і, водночас, – підпорядковане одне одному. Зміна і кількість костюмів протягом вистави повинні бути зумовлені

баченням спектаклю в цілому. Образ театрального костюма розквітає і врешті-решт, за допомогою театрального світла, міцно вживається в загальний простір сценографії.

Важливо звернути увагу й на персоніфікацію театрального костюма, що великою мірою зумовлює його унікальність. Така персоніфікація народжується у взаємодії з конкретним актором, його фізичними параметрами, особистими смаками, віковими характеристиками. Не менш цікавою й важливою є побудова процесу взаємодії сценографії загалом і костюма, зокрема, з іншими компонентами спектаклю – смисловими, стилістичними, за ритмом, кольорами, нюансами. Цей процес залежить від умов, що пропонує сценічний майданчик конкретного театру, жанру вистави, а також від макро- і мікрокультури, в якій вона створюється. У цьому контексті особливо показовою є думка засновника національної школи сценографії О. Цимбалюк: «Творчість театрального художника – це вміння «ліпити» сцену заново < ... > у кожній виставі сцена присутня як інструмент творчої дії, а не як вмістилище декорацій» [1, с. 52]. Згідно цього, художній образ як специфічний спосіб відображення, осмислення й інтерпретації об'єктивної дійсності стає загальною формулою мислення в проектуванні сценічного одягу.

Отже, за допомогою сценічного костюму митець може продемонструвати не лише сенс усієї сценографії, а й власне ставлення до героїв вистави, життєвих проблем та людських характерів, які вони втілюють, а відтак, ствердження що сценічний костюм є дієвим елементом сучасної сценографії має право на життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Цимбалюк О. Проблеми автентики українського сценічного костюма. *Народознавчі зошити*. Львів, 1997. С. 27-32.

РОЗДІЛ 3

АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ І РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

*Белименко Ліляна Іванівна,
викладач кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

ВАЖЛИВІСТЬ АРТИКУЛЯЦІЙНОЇ ГІМНАСТИКИ ТА ДИКЦІЙНИХ ТРЕНІНГІВ ДЛЯ ПОКРАЩЕННЯ МОВЛЕННЯ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

Багато дослідників замислювались над тим, що для людини творчої професії, а саме режисера естради, важливим інструментом є голос. Адже в процесі спілкування режисера з музикантами, хореографами, виконавцями вокальних творів, акторами, працівниками спеціалізованих технічних служб, більша частина інформації передається по аудіальному каналу, тобто словами.

Відомий чеський письменник і соціолог Іржі Томан у своїй книзі «Мистецтво говорити» [1] зазначає: «Людина, що вміє правильно і гарно говорити, легко встановлює стосунки з іншими людьми». Тож, немає сумніву у тому, що для режисера важливо вміти говорити так, щоб всі його розуміли без зайвих зусиль.

Ще в період античності зародилась ціла наука під назвою «Риторика», завданням якої є вивчення мистецтва красномовства. Звісно ж, важливо **що** саме говорить людина, але не менш важливим є і те, **як** вона це робить. Тому окрім наповненості промови змістом, варто звертати увагу на те, як звучить голос та наскільки чітко й зрозуміло для слухача вимовляються слова.

Отже, важливим аспектом майстерності промовця є виразність дикції. Це допомагає точно та влучно доносити свої думки. Саме слово «дикція» (*dictio*) – латинського походження, воно означає чітку вимову звуків відповідно до фонетичних норм мови. Під гарною дикцією ми розуміємо бездоганність

звучання кожного голосного та приголосного, чіткість та ясність вимови слів і фраз. Варто зазначити, що наявність недоліків мовлення таких, як шепелявість, гаркавість та ін., нечіткість дикції завжди відволікають увагу від змісту промови. Такі дефекти створюють небажаний ефект викривлення звуків, через це іноді втрачається суть сказаного. Різке «р», свистяче «с», шепеляве «ш» — примушують аудиторію прислуховуватися до дефектів звучання, перериваючи хід думки.

Відомі майстри художнього слова наголошують на тому, що саме дикція визначає професійну відповідність артиста. Адже дикційні недоліки досить часто заважають, та навіть у деяких випадках не дають можливості бути артистом. Ці вимоги справедливі і для майбутніх режисерів естради, оскільки створення будь-якого дійства – це командна робота. І завдання, які ставить режисер, повинні бути зрозумілими та почутими всіма учасниками творчої, адміністративної й технічної груп.

Досить часто плутають значення термінів «дикція» та «артикуляція», тому важливим є деталізація їх особливостей.

Дикція — це манера вимови звуків, ступінь виразності у вимовлянні складів та слів. Окрім того дикція керується законами орфоєпії, включає нормативність вимови та наголошення. Якщо вимова буде незрозуміла слухачам, то майбутній режисер приречений на невдачу своєї промови.

Дикція може змінюватись протягом життя людини, як і кожен набутий навик, а це означає, що вміння чітко говорити можна розвивати. Кожен, хто покращує свою дикцію, підвищує собі самооцінку, адже він починає відчувати впевненість, стаючи кращим оратором.

Гарна дикція безпосередньо залежить від правильної артикуляції. Артикуляція ж – це дії органів мовлення, а саме: губ, язика та нижньої щелепи до відтворення членороздільних звуків (фонем), з яких оформлюються слова. Чітка артикуляція залежить від натренованості цих органів. Артикуляційні рухи мають свою специфіку в творенні звуків. На це потрібно звертати особливу увагу під час м'язових тренувань – артикуляційної гімнастики.

Артикуляційна гімнастика спрямована на те, щоб зняти зайву напругу з м'язів мовного апарату та розвинути їх. Це сприятиме артикуляційній точності при вимові звуків.

Ефект покращення дикції від артикуляційних вправ помітив ще найвеличніший давньогрецький оратор Демосфен, який жив у IV столітті до н.е. (384-322 рр.). Спочатку він не відрізнявся особливим мистецтвом говорити, однак постійно тренуєчись, позбувся проблем з артикуляцією та вимовою. До нас дійшла техніка для покращення дикції під назвою «Камінці Демосфена». Замість камінців достатньо зажати між верхніми та нижніми зубами олівець чи бамбукову паличку для суші. Даний предмет буде створювати перешкоду для звичайного руху мовленнєвих органів. Таким чином доведеться мимоволі дуже чітко артикулювати, щоб слова були зрозумілі. Ця робота з артикуляцією дозволяє тренувати ротові м'язи та покращує мову.

В процесі артикуляції надважливу роль відіграє нижня щелепа. Її рухливість також тренується за допомогою спеціальних вправ. Внаслідок опускання нижньої щелепи збільшується об'єм ротової порожнини, що сприяє кращому резонуванню та допомагає покращенню чіткості вимови звуків, які в подальшому формують слова та речення.

Отже, оволодіваючи навичками артикуляційної гімнастики та дикційних тренінгів, майбутні режисери естради мають змогу значно покращити своє мовлення, що в перспективі буде впливати на чітку й зрозумілу подачу будь-якої інформації, потрібної для створення їх майбутніх творчих проєктів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Томан І. Мистецтво говорити. Пер. з чес. В. І. Романця. Київ: Україна, 1996. 269 с.

*Деркач Світлана Миколаївна,
заслужений діяч мистецтв України,
канд. мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

МОДЕЛЬ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

В сучасних умовах освітньої діяльності закладів вищої освіти актуальними стають питання практичної професійної підготовки майбутніх режисерів та артистів естради в умовах дистанційного навчання. Ситуація введення карантинного стану актуалізує питання щодо впровадження нових конструктивних підходів до виховання професіоналів сценічного мистецтва, яке є одним із важливих чинників загальнокультурного розвитку індивідууму.

Пошуки орієнтовної системи мистецької освіти майбутніх артистів та режисерів естради в умовах дистанційного навчання спрямовані на виявлення ефективних методів модернізації навчального процесу. Як показує практика, артист та режисер повинні отримати у вищі основні навички складної творчої роботи. Артист повинен опанувати навички роботи з режисером над створенням сценічного образу, а режисер, своєю чергою, засвоїти весь складний комплекс побудови естрадних форм та жанрів, розвинути здатність до образного бачення заходу в цілому, оскільки єдність задуму з його конкретно-художнім втіленням – професійна основа режисури.

Як зазначає М.М. Мельник: «Вимоги до режисерської діяльності, його професіоналізації вирости настільки, що тільки постійне підвищення теоретичного рівня, практичної кваліфікації, самоосвіта, розширення світогляду може забезпечити відповідність цим вимогам. <...> Сучасному режисеру не можливо уникнути активної участі у постановочній справі колективу акторів. Артист на сьогодні є «співрежисером». Режисер разом з артистом все активніше занурюються у творчий процес створення театралізованого дійства,

виходять за межі рольового матеріалу. При цьому напрацьовується єдина художня думка» [2, с. 129].

Тож, з початком карантинних обмежень відповідно виникає потреба у впровадженні новітніх технологій та отриманні додаткових навичок користування платформами для забезпечення дистанційного навчання щодо надання якісної фахової підготовки майбутніх артистів та режисерів естради. «Тому, застосовуючи дистанційну форму навчання потрібно урізноманітнювати її види. Найбільш поширеними є наступні види дистанційних технологій: - чат-заняття, які проводяться синхронно, коли всі учасники мають одночасний доступ до чату; - веб-заняття, або дистанційні лекції, конференції, семінари, ділові ігри, лабораторні роботи, практикуми та інші форми навчальних занять, що проводяться за допомогою засобів телекомунікацій та інших можливостей інтернету; - телеконференції, що проводяться, на основі списків розсилки з використанням електронної пошти. Для навчальних телеконференцій характерно досягнення освітніх завдань» [1, с. 13].

Сьогодні сучасні технологічні можливості надають вільний доступ до системи дистанційного навчання для організатора й учасників відеоконференцій, що не передбачають застосування надскладного обладнання, достатньо мати смартфон, ПК або ж ноутбук та якісний доступ до мережі Інтернет.

Враховуючи сучасні проблеми надання освітніх послуг для творчих спеціальностей в розробленій системі дистанційного навчання під час карантинних обмежень постало актуальне питання відпрацювання й проведення тренінгів та вправ на вдосконалення акторської майстерності; розвиток уваги, уваги, фантазії в засвоєнні режисерської професії в режимі онлайн, оскільки до введення дистанційної форми навчання було здійснено комплекс певних напрацювань на опанування спеціальності. Викладачі в короткий термін створили й підібрали завдання, вправи, тренінги, які студенти могли б виконувати якісно й ефективно в онлайнрежимі.

Є основні проблеми, що викликають занепокоєння у викладачів: постійне мотивування активності студентів під час проведення практичних занять, установа творчої взаємодії в онлайнрежимі між студентами. Відповідно, виникають певні труднощі у проведенні практичних занять. Головні – це поганий зв'язок, неякісний Інтернет, перевантаження мережі та відсутність електроенергії. Проте, планування проведення комплексу вправ та тренінгів полягає в тому, щоб проводити практичні заняття в режимі реального часу через інтерактивні матеріали, аби студенти, попри певні труднощі, мали змогу виконати поставлені завдання. Робота повинна бути спланована таким чином, щоб студенти змогли досягти певних результатів при опануванні професії. Тому, створений стратегічний план впровадження дистанційних платформ в освітній процес, розробка методики створення та застосування освітніх ресурсів, додаткова підготовка викладачів в роботі з цифровими технологіями сприяє швидкій адаптації мистецьких закладів освіти щодо впровадження дистанційного навчання, успішно прийняти виклики сьогодення та чітко реалізувати поставлені задачі в умовах пандемії.

Тож, у зв'язку з новою організацією освітнього процесу в умовах карантину, а саме – дистанційною формою навчання, варто наголосити на тому, що практична професійна підготовка майбутніх режисерів та артистів естради спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» потребує постійної модернізації, оскільки професійна майстерність майбутніх фахівців досягається методами конкретної індивідуальної мотивації студентів, які в подальшому зможуть вільно комунікувати в мистецькому просторі.

Тому, враховуючи ситуацію з точки зору сучасних викликів в освітній діяльності, викладачі творчих дисциплін постійно розробляють та модернізують комплекс тренінгових завдань, вправ для колективної роботи в режимі онлайн й самостійної роботи над вдосконаленням акторської майстерності, оскільки в умовах демонополізації випускники повинні бути конкурентоспроможними у сфері шоу-індустрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Власенко І.Г. Впровадження дистанційного навчання – вимога сучасності. *Дистанційне навчання як сучасна освітня технологія* [Електронний ресурс] : матеріали міжвузівського вебінару. Вінниця : ВТЕІ КНТЕУ, 2017. С. 12-14. URL: http://www.vtei.com.ua/images/VN/31_03.pdf (Дата звернення: 22.01.2022.).
2. Мельник М.М. Професійні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Том 1. Випуск 2. Київ, 2012. С. 126-130.

*Зайцева Вікторія Миколаївна,
викладач вищої категорії
Дніпропетровського фахового
мистецько-художнього коледжу культури*

ДИСЦИПЛІНА «ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ» ЯК ПІДГРУНТЯ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026 «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Мистецтво завжди було і є одним з важливих етапів в еволюції розвитку людства. Воно бере участь у формуванні громадської думки і різних точок зору. Функції мистецтва полягають в тому, щоб розвинути в кожній людині фантазію, талант, здатність відчувати прекрасне. Завдяки творчості людина пізнає глибину своєї душі, розкриває весь внутрішній світ і властиві йому здібності і талант, а також розвиває індивідуальний смак і почуття стилю.

Дисципліна «Історія мистецтв» є однією з важливих у закладах фахової передвищої освіти та ЗВО в умовах підготовки студентів спеціальності 026 «Сценічне мистецтво». В блоці нормативних дисциплін вона вивчається як

самостійний курс, що обумовлено великим гуманістичним потенціалом мистецтва, його здатністю акумулювати емоційно–естетичний досвід поколінь, втілює і передає ціннісне ставлення до світу крізь призму етнонаціональної специфіки, даючи можливість особистості вступати в невербальній діалог з різними культурами минулого і сучасного, а також дозволяє розуміти інших і формувати власний духовний світ.

Вивчення історії окремих видів мистецтва надає студентам цілісне уявлення про розвиток мистецтва та його віддзеркаленні закономірності людського буття в художніх образах, універсальність естетичного сприйняття світу та специфічного художнього мислення, що в свою чергу знаходить відображення в майбутній сценічній діяльності випускників означеного напрямку підготовки.

В цьому сенсі, твори живопису та літератури є найбільш впливовими творчими інструментами в процесі розвитку загальних та фахових компетентностей студентів-випускників.

Сценічне мистецтво і живопис об'єднує той фактор, що ми візуально сприймаємо сценічну дію, і також, візуально ми сприймаємо живописні твори мистецтв. І хоча, видовишне мистецтво в своєму арсеналі має особливі впливи на глядача, тобто не тільки ті виражальні засоби, якими володіє живопис, а це і література, і музичне мистецтво, і хореографія.

Примітно, що коли ми дивимося виставу, поставлену за невідомою нам п'єсою, яка виконується незрозумілою нам мовою, то ми розуміємо зміст того, що відбувається. Та все ж таки головним чином сенс того, що відбувається на сцені стає ясний завдяки діям акторів, їх міміки, мізансценуванню; тобто через зовнішні прояви ми осягаємо не тільки сенс того, що відбувається. В даному контексті мистецтво театру і мистецтво сюжетного живопису збігаються.

Адже і в творі живописця через зовнішні прояви дійових осіб, через їх зовнішню характеристику, через створюване художником середовище, в яку вміщена зображувана подія, ми осягаємо не тільки сенс картини, але у талановитого живописця розгадуємо цілий світ людських відносин,

пристрастей, характерів, доль. Ця спорідненість або схожість і дає підставу починати освоєння постановочного алгоритму на матеріалі суміжного мистецтва, використовуючи наочність його засобів виразності.

Сюжетні живописні твори в переважній більшості мають зрозуміло виражений зміст, його соціальну чіткість, яскравість і глибину характеристик дійових осіб, подробиці передачі середовища, що оточують героїв картини. У кожного художника, в якому б жанрі він не творив, ніколи і нічого не буває випадкового. Будь-яка деталь, подробиця, факт вводяться в композицію твору в ім'я якоїсь, часом не відразу вловимої мети або підтексту. Інакше кажучи, всі складові твору приведені в якусь систему, в якій одне доповнює інше, роз'яснює його і завжди для чогось потрібно. Основним завданням є - розгадати авторську «систему», тобто ті взаємозв'язки та взаємозалежності, які створені автором для вираження свого задуму. На цьому ґрунтується аналіз, і це найважливіша частина роботи.

У цьому сенсі особливо актуальними є творчі завдання за творами живопису, які є найактивнішими і необхідними помічниками не тільки в освоєнні деяких професійних навичок, але й і в осягненні багатьох сутнісних, корінних питань сценічного мистецтва.

Все, що відбувається на сцені, завжди є продовженням того, що було, і початок того, що буде далі. Це має абсолютно неминуще значення, а отже, є умовою побудови етюдів за творами живопису.

У цьому творчому процесі вирішальну роль відіграє знання проблем теорії та історії мистецтв. Відтворення реалістичних фрагментів життя, її достовірних аспектів, що викликають почуття емпатії, моделюються саме в процесі створення даних творчих завдань.

Розташування людських фігур, розташування предметів на сцені – це складна наука, вивчати яку, як завжди у творчості багато в чому допомагає живопис. До речі, не тільки сюжетний живопис, а й натюрморт. Речі, предмети, їх співвідношення, їх контрасти – все це теж «говорить» про людину, про його

психологію і побут. Також в етюдах за творами живопису «відбувається пошук характеру персонажа, його зовнішньої характерності» [1, с. 226].

Хоча все ж таки акцентується увага саме на сюжетному живописі. «Створюючи такий етюд, ми повинні не тільки точно відтворити «вигородку» картини і вирішити сюжет етюдів тільки через тих дійових осіб, яких дає художник, але і чітко обмежити себе лише тим матеріалом, який містить картина. Ми знаємо, що сцена не існує поза дією, поза боротьбою, які диктуються конфліктом. Цією умовою і повинен визначитися вибір картини. Бо потрібним для етюдів матеріалом може бути тільки сюжетний живопис, що несе у собі те, що можна назвати «драматургічною подією», тобто те, що містить конфлікт, а отже, має на увазі боротьбу» [2].

У цій вправі тренуються багато елементів психотехніки актора. Перш за все, ця вправа організовує фантазію. Не тільки мобілізує, але саме організовує. Адже, з одного боку, театральне мистецтво вимагає безперервного потоку імпровізації. З іншого боку, вкрай важливо, щоб імпровізації не перейшли в акторський і режисерський свавілля. Треба привчити себе до підпорядкування авторській лексиці. І лексика, і мізансцени – основоположні складові творчої професії.

У висновках, акцентуємо увагу на тому, що соціально-гуманітарні дисципліни повинні стати стратегією навчального процесу в цілому, яка формує цивільну самоідентифікацію, основу розвитку інтегральних, загальних та спеціальних компетентностей.

Вивчення історії та теорії окремих видів мистецтва надає студентам цілісне уявлення про розвиток мистецтва та його віддзеркаленні закономірностей людського буття в художніх образах, універсальність естетичного сприйняття світу та художнього мислення, стимулює самостійність вибору напрямів, форм, які найбільш відповідають їх потребам у художньо-творчому самовизначенні, що в подальшому є необхідною умовою для створення художньої образності в творчій сценічній діяльності випускників спеціальності 026 «Сценічне мистецтво».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Крипчук М. В. Сценічний етюд як форма створення сучасного естрадного номеру. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2015. Вип. 28. С. 222–229.
2. Об'єкт уваги. URL : https://studopedia.com.ua/1_54427_obyekt-uvagi.html (дата звернення : 02.04.2022 р.).

Касьяненко Андрій Сергійович,

викладач кафедри режисури естради та масових свят

Київського національного університету культури і мистецтв

СИСТЕМА ПІДГОТОВКИ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ: ФАХОВИЙ АСПЕКТ

Сучасна культурологічна ситуація з її прискореним темпом перемін, спонукає по-новому поглянути на естрадне мистецтво з точки зору розвитку його художніх тенденцій, творчого потенціалу та відповідності потреб аудиторії. Фундаменталізація підвалин інфраструктури естрадного виконавства відбувається у форматі активізації мистецьких агенцій, продюсерських центрів, численних фірм звукозапису та виробництва відеокліпів, структур технічного забезпечення концертів тощо.

Естрадне виконавство – явище динамічне, яке яскраво демонструється у національних телефестивалях, концертах різних телекомпаній. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, воно сформувалось у світовому культурному просторі як унікальне художнє явище, що відрізняється стилістикою, естетикою, поетикою.

Становлення українського естрадного мистецтва «<...> відбувалося у руслі стрімкої професіоналізації кадрів традиційних жанрів та запозичення деяких видів західного масового мистецтва» [2]. Оскільки сучасний вітчизняний глядач за допомогою засобів масової інформації, інтернету досить обізнаний з естрадним світовим надбанням, то й на українську естраду сьогодення покладаються великі сподівання, що наші режисери та артисти

здатні створювати власний якісний цікавий продукт, який буде не гірший іноземного.

Режисура нашої сучасної естради потребує відповідних навичок та вмінь у створенні як окремих номерів, так і цілісного видовищного дійства, відповідно до форми та особливостей виду і жанру. Сучасне режисерське мистецтво нерозривно пов'язане з акторським мистецтвом.

Естрадне виконавство – явище динамічне, яке яскраво демонструється у національних телефестивалях, концертах різних телекомпаній. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, воно сформувалось у світовому культурному просторі як унікальне художнє явище, що відрізняється стилістикою, естетикою, поетикою.

Основу акторського мистецтва на естраді становить принцип перевтілення актора в образ, його творча індивідуальність, тому синтетична природа естради потребує від режисера не тільки знань специфіки всіх жанрів і видів сценічного мистецтва, але й майстерності створення та втілення естрадного номера. Майбутньому режисуру естради необхідно засвоїти основи акторської майстерності, які містять в собі тренінгові вправи на сценічну увагу, уяву, творчу візуалізацію, органічність поведінки, взаємодію, спілкування, активний вплив на партнера, оволодіння внутрішнім монологом, оцінку запропонованих обставин, емоційну пам'ять. Проте роль візуалізації освітнього процесу в активізації творчих здібностей студентів. майбутніх режисерів естради, різноманіття її функцій у цьому процесі та способи застосування для вирішення певних дидактичних завдань є малодослідженими в мистецтвознавчій науці та практиці.

«Режисура естради та масових свят» – це головна дисципліна професійної підготовки режисерів-бакалаврів за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» (освітньо-професійна програма «Режисура естради та масових свят»), оскільки технологія режисерської праці охоплює весь творчо-виробничий процес створення концертних видовищ та масових свят, при якому головні засади режисерської праці залишаються незмінними – створення цілісного

драматургічного каркасу, цікаве проведення тематичної лінії, органічне поєднання різноманітних елементів у єдине синтетичне видовище на основі загального темпоритму свята. Режисер реально лише створює у своїй уяві творчий задум майбутнього сценічного дійства та реалізує його, керуючи діями інших членів творчої групи. Тобто, його безпосередні дії мають лише творчо-організаційний характер, в основі якого – креативне бачення та досконале знання технології творчо-виробничих процесів, якими володіють його творчі співавтори та помічники.

Така специфіка професії об'єктивно змушує майбутніх режисерів опанувати весь багатогранний комплекс навчальних дисциплін, які причетні до цього фаху. Саме на заняттях з режисури закладаються основи професійної майстерності, креативного творчого мислення. На заняттях з акторської майстерності здійснюється професійна акторська підготовка студентів, без чого неможливе опанування режисерської техніки. Індивідуальні заняття з режисури і майстерності актора, окрім вивчення матеріалу навчальної програми, є своєрідною практикою творчої візуалізації, яка систематично змушує мислення, психофізичний апарат і весь організм студентів перебувати в постійній професійній «творчій формі». Цей стан творчої візуалізації дозволяє студентам не тільки витримувати великі психічні та фізичні навантаження, а й поступово вдосконалювати режисерську й акторську майстерність. Технологія візуальних практик (розвиток творчої уяви на тренінгах, етюдах) у процесі фахового індивідуального навчання, яке перетворюється у співпрацю викладача і студента, створює найбільш сприятливі умови для розвитку творчих здібностей студентів, активізує їх креативне мислення.

За визначенням дослідниці О. Антонової, творча уява – це «<...> створення нових образів без опори на готовий опис або умовне зображення. В ході творчої уяви людина самостійно створює нові образи та ідеї, які втілюються в оригінальних продуктах діяльності/ У творчому комбінуванні образів зникає провідна роль пам'яті, на її місце приходять емоційно забарвлене мислення... Природу уяви складає синтез логічного і чуттєвого» [1,

с. 19]. Під емоційно забарвленим мисленням розуміємо креативне, творче мислення. Мистецтву режисури неможливо навчити лише теоретично. Органічним для студентів повинна стати потреба постійного створення власних мистецьких сценічних творів, які дадуть змогу педагогу допомогти їм ефективно вчитися на власних досягненнях і недоліках. Кожний художній керівник курсу навчає студентів на основі власного творчого і науково-педагогічного досвіду, прагнучи виокремити в кожному студентові його власну здатність до режисерської творчості, бо подальше оволодіння унікальною режисерською професією можливе тільки в постійному творчому пошуку.

З перших років навчання за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» у мистецьких закладах вищої освіти, саме на заняттях з режисури закладаються основи професійної майстерності, креативного творчого мислення. Формування креативного творчого мислення стимулює мотиваційний компонент, розвиває пошукову самостійність і здатність долати труднощі, сприяє прагненню до досягнення кінцевого результату. Одним із основних факторів, що визначають успішність вивчення мистецтва режисури і майстерності актора, є методика викладання. Щоденні заняття сприяють виробленню викладачем прийомів, доцільних для його складу студентів. Таким чином, створюється індивідуальна творча методика кожного викладача, важливі аспекти якої полягають у тому, що вона пристосована до конкретних умов і ґрунтується на набутому професійному досвіді.

Слід також зрозуміти, що режисура являє собою величезний комплекс різноманітних фахових знань, без яких плідна режисерська діяльність неможлива. Режисерська професія на естраді вимагає від майстра творчого відчуття природи номера, асоціативно-образного його рішення.

Синтетична специфіка сучасного українського естрадного мистецтва вимагає особливих режисерських втілень, інтегративний характер яких спонукає до універсальної підготовки митця, спроможного володіти усіма компонентами видовищного синтезу. Як зазначав В. Зайцев: «Майбутнє української естради багато в чому залежить від рівня професійної, естетичної,

етичної зрілості молоді, яка приходить в режисуру естради» [5, с. 5]. Тільки комплексний, інтегративний характер мистецької підготовки режисера естради дозволить виховати кваліфікованого фахівця, спроможного синтезувати різні види мистецтва для створення оригінальних творів, які поєднуюватимуть традиції і новації, кращий зарубіжний досвід з національними здобутками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антонова О. Є. Сутність поняття креативності: проблеми та пошуки. Теоретичні і прикладні аспекти розвитку креативної освіти у вищій школі : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. 2012. 284с.
2. Васюрина А.О. Соціально-естетичний аналіз масової музичної культури: автореф дис... канд. філос. наук: спец. 09.00.08. Київ. 1996. 21 с. 4.
3. Донченко Н.П. Режисура та акторська майстерність : навч. посібник. Київ. 2006. 260 с.
4. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ. 2009. 183с.
5. Зайцев В.П. Режисура естради та масових видовищ: навчальний посібник. 2-е вид. Київ : Дакор. 2006. 252 с.

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

СКЛАДНИКИ ХУДОЖНЬОЇ ОБДАРОВАННОСТІ ТА ОСНОВНІ АСПЕКТИ ТРЕНІНГУ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ РЕЖИСЕРА

У системі театрального процесу, що постійно оновлюється, реалізація творчих потреб особистості, професіоналізація та цілеспрямований розвиток

потенційних можливостей майбутнього режисера – залишається актуальною проблемою сценічного мистецтва.

Питання підготовки творчого апарату режисера до професійної діяльності, формування психотехнічних навичок для подальшої практичної роботи залишаються актуальними в педагогічній практиці. Роль тренінгу, його місця та значення у формуванні професійних навичок та умінь творчої особистості, також залишається актуальною.

Режисерський тренінг – це комплекс спеціальних вправ, який формує окремі операції професійної діяльності, які спрямовані на розширення можливостей особистості та важливих якостей майбутнього режисера [1, с. 7].

Шлях підготовки не виключає оволодіння майбутнім режисером основами акторського тренінгу. Виконуючи саме елементи акторського тренінгу, режисер, через внутрішній імпульс, заломлює їх внутрішнім поглядом і в наслідок цього виробляє у собі певні професійні якості.

Проблема художнього таланту – тема, що вимагає всебічного підходу та нетривіальних шляхів вирішення. Особистість художника є цілий комплекс особливостей, специфічних для кожного типу художньої діяльності. Виникає питання, чи існує якась спільна риса, притаманна кожному з них?

Наука стверджує, що мозок різних людей має неоднакову здатність освоювати і користуватися різними типами кодів: зорово-просторовим, словесним, акустично-образним, буквеним, цифровим тощо. Музикант мислить звуками, живописець – колірними комбінаціями, актор – зоровими образами, дієвими баченнями, режисер – внутрішнім поглядом, образним мисленням.

Таким чином, від видової диференціації художньої діяльності, де кожен вид потребує відповідного його цілям психічного забезпечення, особливого механізму переробки інформації, що збирається психікою, можна підійти до інтеграції підходів у діагностиці та розвитку художньої обдарованості, тобто дослідженню загальної домінанти, яку умовно можна назвати. готовність до творчості [2, с. 23].

Режисеру необхідні знання сценічних елементів і, відповідно, потрібен тренаж, тренінг.

Елемент сценічної дії «уява» – самий «видатний», оскільки власне уява є основою творчості. Головний об'єкт режисера – художня вигадка. Уява – це «внутрішня дія», яка визначає процеси мислення та відчуття, створення «картин життя», по-перше – режисером, а потім акторами у процесі пошуку образу.

Уява, як і психічні явища, не терпить насильства, вказівок, вимог. Зате вміє відгукуватися на цікаві завдання, особливо на ефективні і логічно побудовані. Адже уява – частина мислення.

«Кінострічка бачень» – це психологічний процес роботи уяви, спостережливості, пам'яті та досвіду.

«Творча увага» – теж дія. У повсякденності увага – безпосередня, вільна та мимовільна, у майстерності актора та режисера – увага - це повна віддача об'єкту.

Головний підручник режисури – це життя. Для того, щоб бути режисером, треба вчитися бачити дивовижне, складне, неповторне у житті. У основі режисерської творчості лежить думка художника, тобто пізнання, вивчення життя. Вивчаючи життя, студент відточує свою ідейність, багатий внутрішній світ, допомагає йому глибше і ширше вивчати життя, що, в свою чергу, запалює його ідейно, збагачує інтелектуально та емоційно. Цей процес нескінченний.

Великій кількості та різноманітності творчих функцій режисера має відповідати така сама різноманітність його творчих здібностей. Навряд чи можна назвати спеціальність, яка потребувала б ще більшої різносторонності обдарування та майстерності, ніж вимагає цього професія режисера. Щоб присвятити себе цій складній і багатогранній професії, людина повинна вже від природи мати хоча б у самій зародковій формі відповідні дані. Школа може за допомогою спеціальних вправ розвинути природний дар до ступеня, який необхідний для повноцінної творчості, але забезпечити зародження хоча б

однієї з необхідних режисерові здібностей у того, хто зовсім не має для цього природного нахилу, ніяка школа не в змозі [3, с. 110].

Як і всякий художник, режисер повинен мати гостре почуття сучасності, розуміти, відчувати, вгадувати духовні потреби людей свого часу.

У сфері будь-якого мистецтва величезну роль грає творча спостережливість художника. Без спостережливості немає знання життя, без знання життя немає художньої творчості, немає мистецтва.

Слухові враження важливі для режисера не меншою мірою, ніж, наприклад, для драматурга, з тією, звичайно, різницею, що драматург фіксує свою увагу переважно на тому, що говорять люди, тобто на словах, а режисер на тому, як вони кажуть, тобто на інтонаціях, темпах, ритмах, тембрах голосів...

Творча фантазія – це здатність комбінувати дані досвіду відповідно до певного творчого завдання. Проте її діяльність лише тоді виявляється продуктивною, якщо вона поєднується із роботою уяви. А робота уяви у тому, щоб комбінації, які створились фантазією, робити об'єктами внутрішнього чуттєвого переживання. Якщо фантазія – гра розуму, то уява – гра почуттів. Але справа зовсім не така, що спочатку одне, а потім інше. Ні, обидва процеси протікають одночасно, взаємодіючи та допомагаючи один одному.

Важливими режисерськими здібностями є також почуття часу та почуття простору у їхньому динамічному поєднанні та єдності; ці здібності пов'язані зі специфікою режисерської фантазії і уяви, покликаних відтворювати життя в її невпинному русі, в безперервному потоці форм, що змінюються.

Режисерський тренінг – це процес свідомої, активної участі людини у виконанні спеціальних вправ, що моделюють окремі операції професійної діяльності та забезпечують підвищення можливостей особистості за рахунок розвитку професійної психотехніки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Клековкин А.Ю. Режиссёрский тренинг. *Методические указания для студентов по специальности «Режиссура драмы»*. Республиканський науково-методичний кабінет навчальних закладів мистецтва і культури Міністерства культури УРСР. Київ. 1987.
2. Клековкин А.Ю. Психотехника режиссёра. Київ. Київський державний інститут культури. 1987.
3. Кочнев В.І. Поняття сценічної заразливості, переконливості та чарівності у системі К.С. Станіславського. Питання психології. №5. 1991. С. 108-114.

*Сікалов Ігор Андрійович,
викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури*

СЦЕНІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ЕЛЕМЕНТ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО РІШЕННЯ СУЧАСНИХ ШОУ

Сценічний дизайн – це процес відкриттів, виявлення найкращих та унікальних сценічних технологій у світі, які підтримують та доповнюють атмосферу шоу. Оригінальний дизайн сцени задає тон, посилює реакцію, покращує враження глядачів та дивує аудиторію ще до перегляду самого видовища. Тож, майбутнім режисерам шоу та арт-проектів за специфікою своєї професійної діяльності доведеться оволодіти системними поняттями та технологією створення дизайну шоу, що допоможуть їм створювати креативні, яскраві художньо-образні рішення свого задуму. У даному дослідженні ми пропонуємо розглянути оригінальні концепції сценічного дизайну сучасних шоу на прикладі міжнародного пісенного конкурсу Євробачення 2022 та церемонії вручення нагород BRIT Awards 2021. Як стверджує відомий український режисер О. Боднарчук, «...дизайн увірвався у всі сфери життя людини, повністю замінив живопис і звичайно ж, не пройшов повз режисури

шоу, що завжди враховує модні тенденції, технологічні інновації та є локомотивом у розвитку сценічного мистецтва» [1]. Отже, режисерам важливо розуміти, що дизайн насамперед – це оригінальна організація елементів, тому постановник шоу завжди працює у просторі сцени, організовуючи у ньому різні елементи, а саме, розробляє макет декорацій, створює мізансцени для артистів, періодично переміщує все це з місця на місце. Ці переміщення і розміщення сценічних елементів не можуть бути хаотичними. Режисер завжди повинен прагнути чіткої візуальної структури композиції, яка при цьому буде ще і оригінальна.

Також, дослідженням цієї проблеми займалася О. Попова, яка стверджує, що для сучасних шоу характерні процеси переосмислення, пошук та експерименти з новими інноваційними формами у прагненні створити унікальну атмосферу для активізації діалогу артиста з глядачем. Це зумовлює інтерес до жанрового та стильового розмаїття, максимальної образності всіх засобів сценічної виразності, в тому числі і сценічного дизайну, оскільки ідейно-художня цілісність видовища визначається органічним взаємозв'язком режисерського та художнього рівнів [3].

Приведемо приклад, нещодавньої презентації макету дизайну сцени міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення–2022» у Турині. Дизайнеркою цього шоу стала художниця і сценограф Франческа Монтинаро, що створювала сцени для італійського фестивалю Сан-Ремо в 2013 і 2019 роках. Як ми могли бачити, концепція дизайну сцени пісенного конкурсу «Євробачення –2022» є «Сонце всередині». Художниця представила нам задум, який буде підпорядкований ідеї руху і світла кінетичного сонця. Для втілення режисерського задуму буде розроблена пересувна багатофункціональна сцена з візуальними ефектами, а саме: сценічна конструкція з якої постійно буде стікати вода, а весь простір перед сценою буде засаджений в зелені. Каскад води, що обрамлятиме сцену, алегорично уособлюватиме море, яке оточує нас, як символ італійської культури. Дизайнерка під час презентації наголосила, що «<...> на художньо-образне рішення шоу її надихнув італійський характер.

Кінетичне сонце – це джерело захоплюючих рухів і світлових трюків, яке править сценою і втілює італійське відношення до життя: завжди бунтівне, творче, гостинне, пристрасне, інтуїтивне. Сцена в режисерсько-дизайнерському рішенні – це гостинний острів, де зустрічають кожного учасника, незалежно від того, звідки він приїжджає. Що стосується грін-руму, то він символізує італійський сад, де рослини переплітаються з променями світла, зависаючи між реальністю та ілюзією» [4].

Також можна стверджувати, що невід'ємною частиною сучасного дизайну шоу для художньо-образного рішення є використання екранів великих розмірів. Мультимедійний відеодизайн шоу надає сценічному оформленню додаткову глибину та динаміку, який здатний змінювати простір, підкреслюючи та доповнюючи сюжет того, що відбувається на сцені, сфокусувавши увагу глядача. Отже, унікальний відеографічний образ є найпопулярнішим сучасним рішенням у дизайні шоу. Це найскладніший різновид унікального контенту, який розробляється виключно на замовлення. Як правило, такий відеоконтент найдорожчий та енергозатратний, тому в ньому дизайнери та режисери не використовують звичайні кадри документального матеріалу. Найчастіше контент цього відеодизайну – це тривимірні (3D) ролики, які наповнені складними метафоричними образами.

Сьогодні можливості дизайну шоу ще не вичерпані і навіть не визначені повною мірою. Тому на думку С. Шумеги, в сфері теорії дизайну постійно ведуться дискусії про його природу, межі і методи, про характер його зв'язків з архітектурою та іншими видами художнього мистецтва [5]. Більш детальніше пропонуємо розглянути геометричні та архітектурні конструкції в дизайні шоу.

Як відомо, у 2021 році на церемонії вручення нагород BRIT Awards, яка проходила на Лондонській арені «O2», був розроблений абсолютно новий барвистий дизайн сцени. Авторкою концепції була відома сценографка нашого часу Ес Девлін. Сценічне оформлення складалося з композитних різнокольорових модулів, які були освітлені діодними стрічками, що створювали враження тривимірної декорації, яка розташовувалась за сценічним

подіумом. Також, концепція дизайну сцени поєднувала у собі архітектуру лабіринту, який відображає шлях, по якому довелося пройти багатьом, хто працює у творчій індустрії, щоб подолати проблеми, спричинені пандемією минулого року. У дизайні сцени був використаний трендовий ультроокислотний відтінок – «Yinka». Усі кольори веселки символізували послання надії у ці важкі часи. У зв'язку з поширенням соцмереж та смартфонів, Ес Девлін наголошує, що одним із завдань сценографа стає розробка дизайну сцени таким чином, щоб світлини глядачів з будь-якого місця в залі, були вражаючими і придатними для постингу у соцмережах [2].

Як підсумок зазначимо, що функція сценографа є відтворення атмосфери та будівництва простору, який повинен розповідати історії та викликати певні почуття. Кожного разу, коли дизайнер формує художнє рішення він повинен пропонувати унікальний ключ читання образу, будувати своє бачення світу і занурювати співрозмовника-глядача в іншу реальність. Розвиток дизайну шоу стає все більш експериментальним завдяки величезному виразному потенціалу сценічного мистецтва та доступними інноваційними методами. Зазначимо, що розробка та втілення сценічного дизайну шоу є складною та багатовекторною працею, а аналіз та вивчення провідного досвіду у цій сфері допоможе майбутнім режисерам набути професійних навичок у формуванні та втіленні художньо-образних рішень. Проте, висвітлення даного питання не вичерпує себе цими тезами і потребує подальших наукових розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Боднарчук О. Как создать грандиозное шоу. *Киев: ТАК видавництво*, 2020. 360 с.
2. Es Devlin. URL: <https://esdevlin.com/information> (дата звернення: 09.04.2022).
3. Попова О. В. «Сценічний дизайн як об'єкт наукового дослідження» *Publishing House "Baltija Publishing"* 2022. С.166-170.
4. Монтинаро, Франческа. «Des lieux émotionnels». *Театральные этюды 2* (2012): 133-135.

5. Шумега С.С. Дизайн. Історія зародження та розвитку дизайну. Історія дизайну меблів та інтер'єра: *Навчальний посібник*. Київ : Центр навчальної літератури. 2004. 300 с.

*Шапко Лариса Іванівна,
викладач-методист комунального закладу
«Лозівський фаховий вищий коледж мистецтв»
Харківської обласної ради*

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ФАХОВОГО МОЛОДШОГО БАКАЛАВРА СПЕЦІАЛЬНОСТІ «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Однією з основоположних проблем сучасної фахової професійної освіти зі спеціальності «Сценічне мистецтво» – є формування фундаментальних компетентностей майбутнього конкурентно-спроможного фахівця у сфері дозвілля, творчої особистості, здатної креативно застосовувати знання, уміння і навички теоретично-практичної підготовки і свій робочий потенціал у практичній діяльності організатора театралізованих свят і обрядів, здатного до здійснення оригінального задуму новітніх мистецьких проєктів, театралізованих заходів високого художнього рівня різножанрового формату в культурно-мистецькому просторі; спроможного здійснити постановку сучасного заходу та втілити в ньому власні мистецькі ініціативи; популяризувати здобутки аматорського національного театрального мистецтва та формування спеціалістів-керівників аматорського театрального колективу; адаптуватися в реальних життєвих ситуаціях та виконувати вимоги суспільства що до оновлення знань у професійній сфері; пристосовуватися до швидкоплинних процесів інновацій та технічних впроваджень і структуризації нових жанрів сценічного мистецтва, модернізації сценічного простору.

Розглянемо кілька визначень поняття «компетентність», яке в психолого-педагогічній галузі знань нині ще не склалося як загальноприйняте розуміння терміна.

За тлумаченням О. С. Заблоцької «Компетентність – це інтегрована особистісно-діяльніша категорія, яка формується під час навчання в результаті поєднання початкового особистого досвіду, знань, способів діяльності, умінь, навичок, особистих цінностей і здатності їх застосування у процесі продуктивної діяльності стосовно кола предметів та процесів певної галузі людської діяльності» [1].

В Законі України «Про вищу освіту» компетентність визначається як «здатність особи успішно соціалізуватися, навчатися, провадити професійну діяльність, яка виникає на основі динамічної комбінації знань, умінь, навичок, способів мислення, поглядів, цінностей, інших особистих якостей» [2].

Як бачимо, всі визначення поняття «компетентність» мають схожу інтегровану термінолексику, тож на основі даних досліджень можемо узагальнити, що поняття «компетентність» тотожно поняттю «професіоналізм», єдність теоретичної і професійної діяльності.

При підготовці фахового молодшого бакалавра спеціальності «Сценічне мистецтво» на основі стандарту фахової передвищої освіти [3] можемо впроваджувати наступні компетенції.

Інтегральна – здатність розв'язувати типові спеціалізовані задачі в певній галузі професійної діяльності або у процесі навчання, що передбачає застосування положень і методів відповідної науки та характеризується певною невизначеністю умов.

Загальні компетентності – здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях (уміння аналізувати ситуацію, знаходити шляхи розв'язання проблем, навички вирішення реальних завдань), використовувати інформаційні та комунікативні технології, планувати та управляти часом, спілкуватися державною мовою як усно, так і письмово, вчитися і оволодівати сучасними знаннями (уміння сприймати інформацію, обробляти її та засвоювати на основі

аналізу власного рівня знань), розвивати свій загальнокультурний та професійний рівень, мотивувати людей до спільної діяльності (навички відбору та застосування аргументів, підстав, уміння активізувати колективну діяльність), виявляти підприємливість, ініціативу та креативність, діяти на основі етичних міркувань та мотивів (здатність діяти на основі розуміння та усвідомлення норм суспільної поведінки, моралі), працювати автономно та в команді, організувати роботу відповідно до вимог безпеки життя і праці, генерувати нові ідеї, оцінювати та забезпечувати якість виконаних робіт, діяти соціально-відповідально та свідомо.

Фахові компетентності – здатність ефективно реалізовувати актуальні завдання державної культурної політики в сценічному мистецтві, аналізувати і структурувати мистецьку проблему та знаходити конструктивне рішення, визначати стратегічні пріоритети та аналізувати особливості місцевих, регіональних, національних стратегій культурного розвитку для втілення в сучасні видовищно-театралізовані заходи, здійснювати прикладні наукові дослідження культурного і духовного розвитку суспільства для професійної обізнаності, брати участь у дослідницько-експериментальній роботі щодо збору емпіричної інформації, проведення проблемно-пошукових заходів під час різних видів практик, розробляти соціокультурні проекти та забезпечувати їх оперативну реалізацію, виявляти, використовувати, інтерпретувати, критично аналізувати джерела інформації в області соціокультурної сфери, розробляти та впроваджувати сучасні форми забезпечення міжкультурної взаємодії, дотримуватися норм професійної етики в процесі вирішення соціальних, культурних, економічних проблем, здійснювати ефективні комунікації та розв'язувати конфліктні ситуації у професійній діяльності, враховувати економічні, екологічні, правові, політичні, соціологічні, технологічні аспекти формування ринку культури, визначати психолого-педагогічні основи організації дозвілля, закономірності соціальної та культурної динаміки, залучати до організації масових мистецьких заходів громадські організації, волонтерів та спонсорів, споріднені структури соціокультурної сфери,

популяризувати кращі зразки національної та світової культури і мистецтва; здатність продемонструвати: базові знання у галузі театрального та сценарного мистецтва в обсязі, необхідному для оволодіння загально-професійними дисциплінами, знання комплексу професійних знань і навичок для створення цілісного видовищно-театралізованого заходу, знання методики створення режисерської експлікації майбутнього заходу, етапів роботи над створенням сценарію, методики репетиційного процесу в роботі над створенням сценічного образу вистави, принципів і методів роботи актора над собою в процесі професійної діяльності та розкриття акторської творчої індивідуальності в процесі роботи над роллю, знання мізансценування; здатність синтезувати традиційні класичні форми з інноваційними в роботі над створенням цілісного видовищно-театралізованого заходу, використовувати різні методи активізації аудиторії у видовищно-театралізованих заходах, використовувати сучасні технології сценічного мистецтва, передавати знання, уміння та навички різновіковим категоріям аудиторії та надання консультаційної допомоги фахівцям соціально-культурної сфери, володіти методикою проведення навчально-виховної роботи в колективі та етикою професійної діяльності.

Автономність і відповідальність – здатність адаптуватися до роботи в нових конкретних умовах творчої діяльності, підтримувати в собі творчу зацікавленість і працездатність, відповідально ставитись до виконання професійних обов'язків, досягати поставленої мети з дотриманням вимог з професійної етики; здатність до саморозвитку, самовдосконалення та самоосвіти та творчого вдосконалення в галузі професійної діяльності організатора видовищно-театралізованих заходів, керівника аматорського театрального колективу, здатність трансформувати творчі ідеї та креативно їх втілювати, демонструвати розуміння основних засад охорони праці та безпеки життєдіяльності та їх застосування.

Певною умовою підготовки компетентних фахівців є інноваційно-мотивоване навчання з застосуванням новітніх технологій, яке поєднує теоретичні та практичні дисципліни, що формують вміння планувати,

мотивувати, організовувати та здійснювати контроль у сфері сценічного мистецтва. Викладання та навчання має проводитись у різноманітному форматі: лекцій, семінарів, екскурсій, майстер-класів, квестів, індивідуальних занять, практичних занять із розв'язанням проблемно-пошукових ситуацій, з використанням інтерактивних методів, постановки творчих завдань, з проведенням ділових ігор, тренінгів, що розвивають лідерські навички та вміння працювати в команді, консультацій із викладачами та інших прогресивних форм навчання, де особлива увага надається самоосвіті та саморозвитку.

Отже, на основі аналізу наукової літератури та враховуючи власний практичний досвід у підготовці фахівців, зробимо висновок, що компетентність – динамічна комбінація знань, вмінь і набутих практичних навичок, способів мислення, професійних, світоглядних і громадянських якостей, морально-етичних цінностей, яка визначає здатність особи успішно працевлаштуватися, здійснювати професійну та подальшу навчальну діяльність і є результатом навчання на певному рівні вищої освіти в галузі «Культура», при чому розвиток творчої особистості – необхідність цивілізованої країни забезпечити турботу про творчий потенціал суспільства загалом і кожної людини зокрема, надання їй можливості формувати ключові компетенції для виконання професійних обов'язків та з метою модернізації змісту освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Заболоцька О. С. Компетентісний підхід як освітня інновація: порівняльний аналіз. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2008. № 40. С. 63-68.
2. Закон України «Про вищу освіту». URL: <http://ojs.lib.swin.edu.au/index> (дата звернення : 22.01.2022).
3. Про затвердження стандарту фахової передвищої освіти за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». URL: <https://mkip.gov.ua/content/pro-zatverdzhennya-standartu-fahovoi-peredvishchoi-osviti-za-specialnistyu-026->

РОЗДІЛ 4

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

*Головач Наталія Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

На сучасному етапі театри, як і інші заклади культури, функціонують в ринкових умовах, що потребує постійного впровадження нових театральних форм, зокрема нових форм спілкування з глядачем, креативних ідей, підготовки активних молодих фахівців, які б ефективно просували театральний продукт [4].

Г. Веселовська зауважує, що за 30 років український театр позбувся провінційності та меншовартості, зберігся та покращився творчий ресурс і потенціал, і це стосується акторів, режисерів, появи сучасної української драматургії, тим самим український театр став самодостатнім, набув розвитку фестивального руху. Наприклад, поява міжнародного фестивалю «Гогольфест» надав можливості українському глядачу знайомитися з великою кількістю закордонних вистав в різних регіонах України [7].

Не останню роль відіграло перезавантаження Національної спілки театральних діячів України, яка наприклад у 2017 році запланувала діяльність сезонних шкіл, основними завданнями яких стало:

- популяризація театального мистецтва в Україні;

- виявлення та підтримка юних талантів у театральній сфері;
- розширення міжнародних зв'язків і обміну досвідом в різних театральних напрямках між мистецькими театральними школами України та інших країн;
- збереження кращих традицій і досягнень української та міжнародної театральної школи [6].

Під час навчання у сезонних школах:

- вивчаються проблеми стратегічного менеджменту та маркетингових підходів в управлінні театром;
- розглядаються актуальні питання сучасної театральної сфери України;
- проводяться семінари та майстер-класи відомих режисерів, акторів, сценографів, критиків, драматургів, художників, успішних театральних менеджерів з різних країн Європи. Але у кожному сезоні кількість шкіл та їх тематика може змінюватись в залежності від потреб, запитів та напрацьованих ідей творчої спільноти [6].

Також важливим стало створення таких інституцій, як Український інститут, який презентує нашу країну за кордоном та Український культурний фонд, який сприяє реалізації проектів у сфері театального мистецтва, підтримці не тільки державних театрів, але й незалежних колективів [7].

У свою чергу, на думку Л. Ільницької, важливим став розвиток незалежних театрів та організацій, що впроваджували нові мистецькі форми і методи, налагоджували міжнародні контакти тощо, серед яких Мистецька майстерня «Драбина» (Львів), яка реалізовувала один з найкращих міжнародних театральних фестивалів «Драма.UA», Театральна лабораторія «Десант» і «Мапи страху / Мапи ідентичності» та інші [7].

Сприяє розвитку аматорського та незалежного театру України робота асоціації «Український незалежний театр», яка була заснована в Києві у

2019 році В. Белозоренко та налічує 150 осіб, серед яких представники акторства, режисури та драматургії. На сьогодні асоціація працює також у Львові, Одесі, Хмельницькому, Чернівцях, налагодила партнерство з Німеччиною та спрямовує свою діяльність на сферу театрального менеджменту, мережування тощо [2].

Утім, для організації ефективної роботи театрів на думку І. Гончарової, слід, в першу чергу, скасувати систему поділу театрів на національні, академічні та «звичайні», а також слід внести зміни до чинного Закону України «Про театри та театральну справу» для надання рівних умов діяльності театрам всіх форм власності, усунення протиріч між положеннями Закону України «Про театри і театральну справу» і реальним станом театральної діяльності [1].

У свою чергу є потреба у зміні організаційної структури театральної сфери, проте нині організаційно театр реформувати неможливо, так як в Україні театри різного підпорядкування, а їх робота залежить від того, хто їх фінансує. А тому потрібно створювати інфраструктурні об'єкти, які б їх доповнювали, наприклад на зразок Шекспірівського центру у Гданську (Польща) з сучасним технічним обладнанням, де можна організовувати театральні фестивалі, проводити майстер-класи, навчання тощо або театральний комплекс у Любліні (Польща).

Між тим, Г. Веселовська наголошує на потребі реформи театральної освіти, так як вважає, що не можуть у вищих навчальних закладах викладати люди, які не є практиками, а саме акторами, режисерами тощо [7]. А також слід звернути увагу на підготовку кваліфікованих театральних менеджерів у функціональні обов'язки яких входять:

- дослідження ринку та розробка маркетингового плану;
- прийняття рішень із загальних питань творчо-виробничого процесу;
- продаж творів сценічного мистецтва;

- адміністративна відповідальність за театральний сезон або театральну компанію в цілому;
- організацію гастрольних турів театального колективу;
- залучення додаткових коштів;
- встановлення зв'язків з громад кістю тощо [5].

Отже, для ефективної роботи театрів, в ринкових умовах, слід залучати до роботи кваліфіковані кадри, зокрема театральних менеджерів, які б ефективно просували театральний продукт, впроваджували інновації, задовольняли запити відвідувачів тощо, адже нині театральне мистецтво відчуває жорстоку конкуренцію нових форм, засобів спілкування з глядачем, креативних режисерських ідей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гончарова І. Якою має бути нова система відносин в театральній галузі. URL: <https://teatrarium.comnova-systema-teatralna-galuz-> (дата звернення: квітень 2022).
2. Ігнатенко Д. Про витоки і досягнення українського культурного мережування. URL: <https://uaculture.org> > (дата звернення: квітень 2022).
3. Концепція підготовки та проведення сезонних шкіл при Національній спілці театральних діячів України. URL: <https://nstdu.com.ua> > sezonni-shkoli-nstd (дата звернення: квітень 2022).
4. Овчаренко Т. С. Актуальні проблеми менеджменту театральної культури: забуте мистецтво антрепренерів // Культурологічна думка. 2011. № 4. С. 145-149.
5. Полякова Т.І. Функції театального менеджера у процесі культури творення. URL: <http://libs.mfknuim.mk.ua> > bitstream > (дата звернення: квітень 2022).
6. Сезонні школи НСТДУ : Спілка. URL: <https://nstdu.com.ua> > sezonni-shkoli-nstd (дата звернення: квітень 2022).
7. Український театр за 30 років: як змінився та чого чекати у майбутньому. URL: <https://suspilne.media> > (дата звернення: квітень 2022).

*Голубцова Любов Федорівна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка
кафедри сценічного мистецтва
Луганськаої державної академії культури і мистецтв
Ткаченко Вікторія Вікторівна,
магістранка кафедри сценічного мистецтва
Луганськаої державної академії культури і мистецтв*

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СТИЛІСТИКИ
КАЛЕНДАРНИХ СВЯТ ЛІТНЬОГО ЦИКЛУ
В СУЧАСНИХ РЕЖИСЕРСЬКИХ ПРАКТИКАХ
СТАВИЩЕНСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ**

У побуті українців важливе місце займає календарна обрядовість, що становить складний комплекс свят упродовж усього року. Незважаючи на давність свого походження, яке сягає язичництва, цей вид обрядовості продовжує побутувати і в наш час. Варто зазначити, що значущість стилістики календарних свят зростає в періоди занепаду та руйнування в культурному процесі світоглядних основ його національної самоідентифікації, які спіткали українське суспільство не одноразово. Відтак, обраний напрям дослідження справедливо вважати актуальним та своєчасним.

Аналіз наукової літератури засвідчує, що сучасні дослідження національної культури зосереджені переважно на традиційно-побутовій сфері, проте розглядаються і в інших аспектах. Так, А. Арнольдов, К. Давлетшин, О. Колесник досліджували особливості національної культури як соціокультурного феномена, Ю. Аратюнян, В. Мухіна, М. Шульга було зроблено спробу виокремлення її ролі у сучасному поліетнічному суспільному житті, увагу багатьох сучасних дослідників, зокрема – С. Килимника, О. Курочкіна, Ю. Чорі, І. Суханова привертала проблематика національно-культурного відродження. Ряд вчених першорядного значення досліджували такі феномени, як «національна свідомість», серед яких М. Боришевський, П.

Ігнатенко, «менталітет», в числі яких Л. Гумільов, Н. Моїсєєва, «національний характер» розглядали С. Безклубенко, І. Кон.

Але у зв'язку з соціальними та ідеологічними змінами в суспільстві втрачено багато найцінніших здобутків ранньої культури. До того ж швидко нівелюються етнографічні і діалектні їх відмінності та особливості. У цих умовах Київщина через об'єктивні суспільно-історичні, політичні, культурні, природні умови поки що зберігає багато реліктів глибокої давнини, язичницьких елементів і характерних явищ та рис. Проте наявна зафіксована інформація, у тому числі про сценічно-постановчі форми календарних обрядів літнього циклу характеризуються певною безсистемністю та фрагментарністю.

При всебічному вивченні явищ традиційної народної духовної культури архаїчних слов'янських ареалів, до яких належить Київщина з'ясовано, що фіксацій сценічно-постановчих форм українських календарних свят літнього циклу Київщини та наукових записів її постановчих форм, зокрема на території Ставищенського району Київської області, практично не існує. Це обумовило вибір теми дослідження, мета якого полягає у виокремленні особливостей сценічно-постановчих форм українських календарних свят літнього циклу через їх реконструкцію в сучасних регіональних режисерських практиках.

Узагальнивши сучасний науковий доробок дійшли висновку, що дієвим засобом реалізації та переведення внутрішньої логіки сценічної дії у зовнішню видовищну, є режисерська театралізація, тобто система образотворчих, виразних та алегоричних прийомів сценарного «прочитання» змісту, який містить в собі ця дія. Сценічне прочитання з одного боку ґрунтується на існуючих особливостях календарних свят літнього циклу, а з іншого, саме по собі має індивідуальне особливе прочитання, яке залежить від багатьох факторів та особливостей. Подібна точка зору відображена у роботах багатьох науковців, які підкреслювали та тому, що режисерська театралізація народного свята повинна підкорятися певним вимогам, які залежать від їх особливостей.

В роботах С. Килимника, відмічається, що в сучасних режисерських практиках велику роль відіграють режисерські технології, що спираються на

синтез мистецтв та обумовлені регіональними особливостями стилістики календарних свят. Зокрема до особливостей використання стилістики календарних свят літнього циклу в сучасних режисерських практиках автор відносить «сувору логічну побудову; наростання дії; закінченість кожного окремого епізоду; контрастність побудови епізодів» [1, с. 70].

Аналіз особливості використання стилістики календарних свят літнього циклу в сучасних режисерських практиках Ставищенського району Київської області дозволив становити, що регіональна особливість стилістики календарних свят літнього циклу полягає у використанні симбіозу різних жанрів, таких як спів, танці, циркові номери, акробатичні трюки, пантоміма ін., що у реальному часі створює новий «мега жанр», наближений до традиційних фольклорних форм. Фольклорна практика передбачає також особливий характер ігрової спонтанної художньої реакції людини на відмічувану подію, яка реалізує себе у вигляді колективної імпровізації, форми якої між собою синкретично пов'язані.

Таким чином, узагальнення наукових точок зору, щодо стилістики календарних свят літнього циклу в сучасних режисерських практиках, дозволило встановити, що в наш час логічна функція обрядових дій ослабла, на перший план вийшла функція демонстративно-символічна, ігрова та церемоніальна, коли послідовність цих дій підпорядковується повному порядку, накресленому сценарієм, тобто драматургічно розробленому плану.

Доведено, що різні автори по різному розглядають особливості використання стилістики календарних свят літнього циклу, а також те що, фіксацій сценічно-постановчих форм українських календарних свят літнього циклу Київщини та наукових записів її постановчих форм, зокрема на території Ставищенського району Київської області, практично не існує.

Запропоновано систематизувати особливості використання стилістики календарних свят літнього циклу в сучасних режисерських практиках Ставищенського району Київської області та згрупувати їх наступним чином (рис. 1)

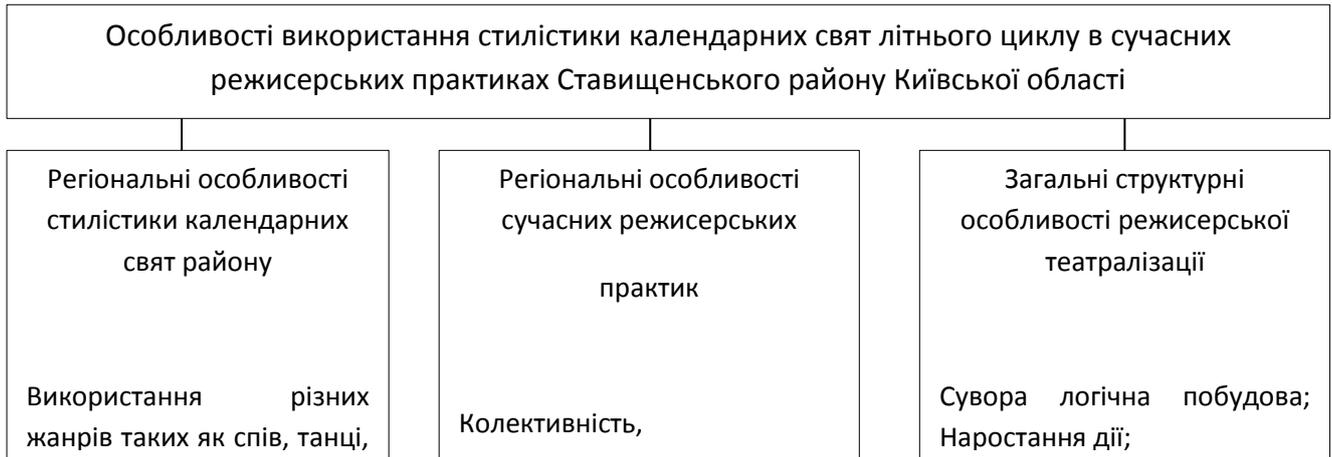


Рис. 1. Особливості використання стилістики календарних свят літнього циклу в сучасних режисерських практиках Ставищенського району Київської області

Такий підхід дозволяє відобразити регіональні, стилістичні особливості календарних свят літнього циклу в сучасних режисерських практиках з урахуванням минулих традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: Весняний Літній цикл. Київ : АТ «Обереги», 1994. 528 с.

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

ПІЗНАВАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНІ ФУНКЦІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ СВЯТ ДЛЯ ДІТЕЙ

На всіх історичних етапах свято знаменувало собою важливу подію в житті людини і суспільства в цілому. Свято як сценічна форма завжди тісно пов'язана з матеріальною та духовною культурою, способом життя, обрядами

та традиціями, певними потребами. Свято є соціальним явищем, основою якого є активний відпочинок, що сприяє розвитку фізичних, духовних та інтелектуальних процесів за допомогою певних емоцій та відчуттів. Тому саме дитячі театралізовані свята сьогодні є актуальними для дослідження певних аспектів організації та проведення вищезазначених заходів.

Дитяче свято завжди спрямоване на формування особистості, а саме виховання естетичних, інтелектуальних, моральних якостей. Проте, зважаючи на історичний розвиток дитячих свят, варто відмітити, що саме дана форма у другій половині ХХ століття була досить заформалізованою, оскільки спрямована на певну ідеологію дорослих, а діти були лише безпосередніми учасниками, яким відводилась роль виконавців волі старших. Проте зі здобуттям Україною незалежності дитячі свята зазнали істотної трансформації.

Сама природа свята дає дитині природну розрядку від повсякденної напруженості, яка полягає у навчальних буднях. Тому дитячі театралізовані свята надають можливість до справжньої свободи самовираження: від серйозного до смішного, від трагічного до комічного. Саме у святі можна без остраху виражати свої думки, у чийось очах виглядати смішним, що для дитини у звичайному житті є неприйнятним. Тому для дітей свято є особливо важливим тим, що під час проведення заходу відбувається спільна колективна діяльність, вільне спілкування дітей, де вони відчують себе рівноправним членом суспільства та самобутньою особистістю. Тому колективність є надважливим елементом дитячого свята, оскільки тісно пов'язана із суспільством. Така форма колективного спілкування та єднання набуває особливого соціально-педагогічного значення, оскільки сприяє становленню та розвитку дітей як особистостей.

Специфіка дитячих театралізованих свят завжди обумовлена особливою динамікою проведення. А ефективність від проведення таких свят можлива тільки при творчій взаємодії дітей та дорослих, застосування інноваційних технологій, включення в програму персонажів комп'ютерних ігор або

застосування поліекранів, де діти зможуть поринути у віртуальну ігрову реальність.

Для дітей свято завжди було споріднене з ігровою специфікою, оскільки дитина пізнає світ через гру. Гра як обов'язковий і невід'ємний компонент свята спонукає дітей до розкриття творчих здібностей та пізнання дійсності. Тому організувати і проводити дитячі свята потрібно за правилами дитячої гри з використанням знайомих персонажів для відповідної дитячої категорії. Для дітей свято – це завжди поєднання фантастичного і реального, це певна несподіваність, казковість, емоційність, де існує уявний світ з конкретними персонажами. Гра завжди була соціальним імпульсом, завдяки якому виникали різноманітні форми творчості. «Ігри завжди виконували важливі суспільні функції, мали глибокий зміст, у них людина найгостріше відчувала себе водночас і особистістю, і членом колективу. Функціональне завдання, світлий настрій, святково-романтична піднесеність над буденністю, багата гуманістична сутність ігор – одна з найголовніших засад їхнього довговічного і глибокого укорінення в народні традиції» [1, с. 12].

Саме гра мотивує дітей до співучасті у святі, де кожна дитина може реалізувати свої потреби, отримати естетичну насолоду, задовольнити свої інтереси тощо. Оптимальний результат при організації та проведенні дитячого театралізованого свята можна отримати лише тоді, коли дитина прийде не просто як глядач, а зацікавленим співучасником, апробуючи себе в різних ролях. «Головною ознакою дійсно цінної гри є самостійний вибір дитиною потрібного саме зараз, у цей момент ігрового сюжету та розвиток його в ігровій взаємодії. Спрямовувати гру можуть ідеї з будь-якого інформаційного оточення (сім'я, родина, дитсадок, телевізор, вулиця) чи ненав'язливі підказки дорослих співучасників ігрової взаємодії. Критеріями соціальної компетентності, гнучкості мислення, вправності дитини може слугувати уміння вільно переходити від гри до гри, від одного сюжету до іншого» [3, с. 137].

Ігрова природа свята сприймається дитиною як спосіб пізнання світу. Дійсність, яку відображає дитяче театралізоване свято, розкривається тільки через різноманітність ігор.

Враховуючи досвід режисерів-практиків, власний досвід, варто акцентувати увагу на певних моментах організації дитячого свята. Обов'язково потрібно враховувати творче мислення та творчу самостійність дітей, що надає їм можливість успішно реалізувати свій потенціал. Важливим аспектом при організації даної форми є врахування інновацій, постійне їх оновлення, що формує та стимулює творчу активність дітей. «За допомогою виразних засобів режисер повинен вирішити ряд завдань: створення і характеристика образу, місця, часу, середовища, атмосфери та самої дії; зміна часу та місця дії; створення та збільшення сценічних і позасценічних подій; посилення емоційного звучання дії; матеріалізація думок та почуттів персонажів; акцентування ідей, подій, окремих моментів дії; темпоритм та композиційне рішення» [2, с. 70]. Режисерам необхідно створювати всі творчі умови, які будуть спонукати дітей до співучасті, в результаті якої кожна дитина зможе проявити себе, відчутти впевненість у реалізації своїх можливостей, самоствердитись та пережити радість від успіху.

Отже, дитяче театралізоване свято досить складна та багатогранна форма, яка виконує педагогічну, естетичну, соціальну, пізнавальну, культурно-освітню функції. Саме дитяче свято має величезний соціально-культурний та виховний потенціал, який є частиною загальнонародної культури країни, є особливою формою самовираження дитини й творчої взаємодії дітей та дорослих. Дитячі театралізовані свята сприяють формуванню нового покоління, інтегрованого в сучасне соціальне суспільство.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Донченко Н. П. Мистецтво гри: /Теорія і практика ігрової діяльності в умовах дозвілля. Київ: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 1999. 176 с.

2. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв: дис . канд. мистецтвознавства. Київ : Б.в., 2009. 183 с.
3. Шуть М.М. Соціалізація дитини засобами ігрового спілкування в сім'ї. *Традиційна культура в умовах глобалізації: культурна ідентифікація та інформаційне суспільство: матеріали науково-практичної конференції.* Харків, 2012. 141 с.

*Крикуненко Сергій Віталійович,
аспірант, асистент викладача
Київського національного університету культури і мистецтв*

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА ДИЗАЙНУ У РЕЖИСУРІ ЕСТРАДИ ТА ШОУ-ПРОГРАМ

У кожній галузі сучасного життя зустрічається дизайн у будь-якому його прояві. Сьогодні художники та дизайнери займаються створенням фірмових логотипів, друкарської продукції, унікального та індивідуального стилю, який допомагає відрізнити той чи інший продукт або галузь від іншої. Зумовлено це процесами всесвітньої глобалізації та популяризації візуальної інформації, яка сьогодні стала головною складовою соціальної комунікації. Оскільки специфіка роботи режисера-постановника естрадних номерів та шоу-програм будується на актуальних та сучасних потребах глядача, то дизайн є невід'ємною складовою у створенні якісного сценічного твору.

В першу чергу треба зазначити, що дизайном називають оригінальне та особливе розташування певних візуальних елементів у просторі. Режисер естрадних номерів та шоу-програм повинен володіти знаннями класичного мистецтва дизайну, оскільки одна із його функцій полягає у розташуванні на сценічному просторі конкретних елементів, складових сценографії та створенні побудови певних мізансцен. Завдяки сучасним технологіям демонстрація бажаних художніх композицій стає реальною, оскільки це відкриває режисеру

естради та шоу-програм неабиякі можливості для створення будь-яких візуальних форм. Опираючись на знання мистецтва дизайну, режисер шоу-програм може правильно та чітко керувати процесом втілення в реальність креативних ідей та творчих задумів, оскільки навіть самий початковий етап роботи над створення сценічної композиції потребує певних знань у побудові майбутнього твору. Ці складові аргументують той факт, що закони дизайну на сьогоднішній стали проживають етап певної популяризації, адже ці знання стали важливою частиною створення будь-якого сценічного твору

Вже досить давно законами мистецтва дизайну користується відоме світове шоу *Cirque du Soleil* у постановках власних сценічних програм. Використовуючи теорію гармонії, композиційної побудови та кольору, шоу-програми *Cirque du Soleil* завжди виділяються особливим колоритом та виразністю. Створення оригінальних та нетипових сценічних композицій – одна із головних цілей режисера-постановника, яка ґрунтується на чіткому візуальному сприйняттю, обумовлене характерними рисами класичного дизайну.

Популяризація використання законів дизайну відбувається й у постановках сучасних естрадних номерів. Яскравим прикладом дизайнерського вирішення шоу-номеру є виступ Дуа Ліпи з композицією *Don't Start Now* на премії *MTV EMAs-2019*. Візуальна композиція побудови номеру відбувається з урахуванням всіх законів та особливостей класичного дизайну, зокрема використовується принцип «сітки» та «повторення». Крім того, візуальна специфіка номеру робить точний та конкретний акцент на колір, який є однією із головних складових художньої композиції постановки. Такий номер дає конкретне розуміння майбутнього у режисурі постановок естрадних номерів та шоу-програм, які тісно пов'язані з мистецтвом дизайну.

Слід зазначити, що нині мистецтво дизайну проживає певну трансформацію, оскільки неабиякого розвитку набуває цифрове мистецтво. Популяризація діджитал-формату диктує правила, які зумовлені поєднанням законів минулого та сучасного, що, як наслідок, породжує створення нових

стилістичних мотивів. Знання актуальних тенденцій у дизайні важливе для режисерів естради, оскільки автор сценічної постановки напряму взаємодіє з глядачем через передачу візуальних форм. Особливої уваги заслуговує сучасний діджитал стиль ChromeType (*хромтайп*), популярність та активізація якого зумовлена різким захопленням моделюванням 3D-об'єктів серед молодих цифрових художників. Цей напрямок відображає у собі характерні особливості та мотиви такого стилю як кіберпанк, проте побудова художніх елементів у самій композиції відображається на створених 3D-об'єктах. Прикладом застосування цього напрямку на сценічному майданчику є конкурс краси «Міс Україна – 2021», режисерами якого була команда TRI DIRECTION. Головною складовою візуалізації конкурсу стала об'ємна 3D-фігура жіночого обличчя, на якому, завдяки проєкційним технологіям відбувалась візуалізація хроматичного малюнку. До яскравих прикладів застосування на сцені цього стилістичного напрямку також можна віднести виступ Тіни Кароль на музичній премії M1 Music Awards – 2018. Під час виконання музичної композиції «Життя продовжується», на LED-екрані з'являється візуалізація хроматичного потоку, яка додає номеру відчуття м'якості та особливого візуального сприйняття. Розглядаючи специфіку стилю Chrome Type треба зазначити, що головна його особливість полягає у поєднанні та конкретизації певного фізичного матеріалу, який здатен приймати та відображати світло. Завдяки цьому поєднанню створюється унікальна та особлива кольорова гамма, яка базується на принципі художнього градієнту. Стилістичні мотиви напрямку Chrome Type направлені на популяризацію та зміцнення актуальності футуристичної ідеї, які сьогодні стали активно використовуватись в постановках різноманітних шоу-програм та естрадних номерів.

Креативна індустрія сходу вже досить давно пов'язана з мистецтвом дизайну, оскільки активний розвиток технологій та їх доступність дає можливість для реалізації будь-яких ідей. Творчий проєкт під назвою «NONOTAK», який був створений візуальним художником Ноємі Шипфер та архітектором-музикантом Такамі Накамото, є яскравим прикладом

використання законів дизайну у створенні візуального інноваційного видовища. Закони повторення та послідовності чітко відтворенні у візуалізації видовища, тим самим даруючи глядачу унікальний та чуттєвий досвід.

Теорія кольору, закони послідовності та зближення, пошук гармонії та рівноваги – все це отримало неабияку популярність у контексті режисури естради з появою та активним використанням сучасних технологій у сценічному просторі. Оскільки одним із способів спілкування режисера шоу-програм з глядачем є візуальна мова, то знання класичного дизайну та способів його використання є невід’ємною частиною у роботі над створенням будь-якого сценічного твору. Активізація цифрового мистецтва потребують постійного моніторингу трендових мистецьких напрямлень, оскільки знання сучасних стилістичних мотивів може чітко вказувати на візуалізацію ідей у майбутніх постановках.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Боднарчук О. Как создать грандиозное шоу. Київ : ТАК видавництво. 2020. 360 с.
2. Станіславська К. І. Мистецькі форми сучасної видовищної культури. Київ : Видавничий дім «Стилос». 2020. 208 с.
3. Wiedemann J. Logo design. Global brands. Köln : TASHEN GmbH, 2019. 624 с.

*Кучер Ростислав Станіславович,
аспірант, асистент
кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Мельник Мирослава Миколаївна,
канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР ЯК НОВА ЕСТЕТИКА СУЧАСНОСТІ

Інтерактивність, ефект занурення (immersion) володіє неабиякою привабливістю як для відвідувачів, які стають співучасниками процесу, так і для творців та організаторів імерсивного театру. Залучення до процесу гри, запрошення до активної дії чи співучасті, а не лише пасивне спостереження, сприяло розвитку інтерактивних програм у сучасному театрі. При цьому використовуються новітні досягнення інноваційних візуальних мистецтв, що виникли на мультимедійній основі: електроніка, кінематика, комп'ютерна графіка, відео-арт, віртуал-арт та інші новітні види арт-практик, зокрема включення віртуальної реальності до традиційних видів мистецтва.

У подібних експериментів є як прибічники, так і опоненти. «Опоненти вважають це дегуманізацією мистецтва, відмовою від тисячолітніх традиційних фундаментальних принципів мистецтва: міметизму, ідеалізації, символізації, вираження та позначення; тео- або антропоцентризму; від художньо-естетичної сутності мистецтва загалом» [3]. Прихильники вважають, що це і є сучасне мистецтво, яке сприяє розвитку комунікації та художньому прогресу.

Природне використання інтерактивних практик у театр зумовлюється особливістю цього виду мистецтва. Театр як синтетичне мистецтво об'єднує літературу, музику, танець, живопис, архітектуру, завжди одним із перших реагує на появу нового. Як синтез багатьох мистецтв, він відкриває безмежні можливості для творчості, для експериментів. Театральні художники початку ХХІ століття активно звертаються до попередньої спадщини своїх колег, широко використовуючи при цьому досягнення науки та техніки.

Поняття імерсивного спектаклю вже стало звичним для сучасного глядача та оформилося у самостійний жанр театральної вистави. Художники використовують відео, комп'ютерну графіку у театрі, віртуальна реальність надає додаткові можливості для сценографічних рішень. Сутність імерсивного спектаклю в театрі, або ж у будь-якому іншому альтернативному просторі, полягає в тому, що глядач має перестати відчувати себе стороннім

спостерігачем, він входить у віртуальне оточення, починає сприймати його як «справжнє» (або «майже, як справжнє»). Тут важливе початкове завдання, закладене у самій технології – вплив на органи чуття людини. Сприйняття спектаклю відбувається чуттєво насамперед. Особистий бекграунд (background) глядача не завжди має значення. Способи сприйняття мистецтва через фізичні відчуття, зміни положення тіла та інші дії і відчуття (тактильні, звукові, зорові нюхові) стають його основою.

Прикладом української театральної імерсії є створена мультимедійним незалежним театром «Мізантроп» за романом Ж. Сарамбо імерсивна вистава «Сліпота» (2018) [4]. Цей проєкт в жанрі site-specific став унікальним сценічним досвідом, під час якого глядач і актор опинилися в однаково незвичних, некомфортних умовах. Однією зі значущих традицій презентованого жанру є те, що місце диктує власні правила поведінки, яких усі учасники неухильно мають дотримуватися. Глядачі на півтори години втрачають одне з п'яти основних чуттів, перебувають у загостреному, неправильному стані психіки. Тим самим вони отримують «нове бачення» себе, навколишнього світу, усталених моральних принципів, соціальних взаємин. Покинувши простір вистави, глядач починає по-новому осягати звичні для нього речі. Перебування у повній темряві спонукає людину до заповнення нестачі візуального сприйняття іншими доступними почуттями, найважливіше з яких слух. Звук фактично на 80% підмінює глядачам і акторам зір. Таким чином, усі вимоги, що режисером зазвичай висуваються до художника зі світла, художника з костюмів, сценографа, виконує композитор.

В імерсивних постановках глядач проходить буквально всі етапи дії, герої вистави ведуть його за сюжетом, він опиняється у різних просторах поруч із дійовими особами, занурюється в епоху героїв, або у світ їхніх внутрішніх психологічних переживань. Роль сценографів в організації просторів подібних інтерактивних дій виявляється особливо важливою, багато в чому визначальною.

Особливу роль у спектаклі почало відігравати світлове оформлення, активне використання медіатехнологій. За безумовної першості режисера, спектакль зараз – це продукт колективної творчості, і роль художника стає особливо важливою. У наші дні театр виявляє зв'язки з таким феноменом сучасності, як віртуальна реальність, причому ці зв'язки виявляються одночасно в різних рівнях – від утилітарно-технічного до концептуального [5, с. 35]. Здається, віртуальна реальність сьогодні прагне набути деяких рис театру, тоді як театр виявляє у віртуальній реальності нову техніку для реалізації своїх новаторських пошуків. Використання віртуальних декорацій, комп'ютерних змодельованих просторів, в яких живі артисти на сцені, вже не є сферою фантастики [5, с. 35]. Нині прикладів в українському театрі не так багато, але за певного рівня технічної оснащеності театру ця форма організації сценічного простору стає можливою.

Створення візуального образу нині чи не найважливіше завдання театрального художника. Він створює єдине пластичне середовище, де актори проживатимуть долі своїх героїв, а допомагають їм у цьому костюм та грим. Проте, окрім цього, декорація, все оформлення сцени покликані розкрити ідею автора, задум режисера. Декорація, сценічне оформлення перестають бути просто функціональними та описовими, а перетворюються в одного з учасників оповіді. Майстерна сценографія, її образна мова з використанням звуку, світла, відео, комп'ютерних технологій дозволяють робити декорації практично самостійною дійовою особою у театрі. Взаємне зближення театру та віртуальної реальності можна вважати закономірним. Історія європейського театру налічує близько 25 століть, і впродовж усього цього часу театр демонструє дивовижну гнучкість, здатність до постійного оновлення та протейчних трансформацій. Змінюється як театр, так і погляди на його природу. Кожне покоління пише власну «Поетику», формулює цілі та завдання театральної вистави, описує техніку та прийоми театру [1; 2].

Отже, у мистецькому середовищі України відбуваються значущі процеси, позначені формуванням нової, імерсивної естетики, що відкриває шлях

глядачеві до нового досвіду, нового бачення речей. Нині, в digital-епоху, театр перетворюється на один із майданчиків для творення футуристичних систем, де поєднуються нові художні та концепції медіа з більш високим рівнем інтерактивності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бельгійський інноваційний VR-ТЕАТР CREW у мистецькому арсеналі. URL: <https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/belgijskyj-innovatsijnyj-vr-teatr-crew-u-mystetskomu-arsenali/> (дата звернення: 4.04.2022)
2. Віртуальний театр у Києві. URL: <https://www.bodo.ua/ua/go/teatr-virtualnoy-realnosti/> (дата звернення: 4.04.2022)
3. Лелик М.Б. Імерсивний театр у мистецьких перформативних проектах: новий підхід до популяризації мистецтва. ДЗК. 2018. Вип. 11/ 4. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematik_ogliadi/2018/imersyvnyj-teatr-do-rovnenyj.pdf (дата звернення: 4.04.2022)
4. Театр «Мізантроп». URL: <https://theatre.love/theatres/m-zantrop/> (дата звернення: 4.04.2022)
5. Шевчук Ю. А. Віртуальна реальність у контексті формування сучасних культурних практик. Філософія. 2016. № 6. С. 33-41.

Сірко Єкатерина Сергіївна,

студентка 2-го курсу

кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

Науковий керівник:

Деркач Світлана Миколаївна,

заслужений діяч мистецтв України,

канд. мистецтвознавства, професор,

професор кафедри режисури естради та масових свят

Київський національний університет культури і мистецтв

ЗНАКОВІСТЬ ТА ТИПОЛОГІЯ КАРНАВАЛЬНИХ ДІЙСТВ

Побутування карнавалу протягом тривалого часу являє собою культурно-мистецьке явище зі своєю історією, традиціями, обрядами. Карнавальні принципи є досить популярними в масовій культурі. Під час проведення карнавалу відбувається інтеграція міжнародних карнавальних традицій засобами міжнаціонального творчого діалогу.

Генезис появи та формування карнавалу пов'язаний з римськими сатурналіями. Дана форма масового народного гуляння просто неба виглядала як ритуальні дієства й символічні обряди. Варто зауважити, що карнавали, враховуючи наукові гіпотези дослідників, виникли з язичницьких ритуальних дійств, пов'язані з незрозумілими явищами, періодами сонцевороту та сонцестояння, з початком сільськогосподарських робіт та ярмарками. Проте, «<...> широке розуміння карнавалу як універсального обрядово-видовищного і світоглядного феномена, властивого тією чи іншою мірою усім без винятку цивілізованим народам світу, ще тільки формується і в багатьох моментах має попередній, дискусійний характер» [1, с. 122].

В процесі побутування карнавали зазнавали певних змін, набуваючи характерних даній формі ознак, специфічних прийомів, що надало можливість класифікувати карнавали та розробити їх типологію. Кожен народ в процесі історичних трансформацій доповнював та збагачував карнавальні форми новими елементами та прийомами.

Сьогодні карнавал – це яскрава хода людей в різноманітному яскравому вбранні, які відтворюють образи, що супроводжується театралізованими діями через виконання ритуалів, прикрашені музикою та обов'язково присвячені конкретній темі. Під час проведення карнавальної ходи тимчасово змінюються ролі та руйнується побутова реальність, де словесні заборонені вислови стають загальноновживаними.

Ефективним для карнавального театралізованого дієства є метод, заснований на принципі перестановки знаково-метафоричних зіставлень (володар – раб; правитель – слуга; кандидат – виборець та ін.). Такий прийом

став універсальним при проведенні сучасних форм таких, як хеппенінги, перформанси, передвиборчі мітинги.

Структура карнавального дійства являє собою певну гру, специфіка якого полягає в знаково-семіотичній системі карнавальної ходи, що базується на застосуванні різних мов і зображенням життя за допомогою знаків. Несистемні знаки, які займають важливе місце в карнавальному дійстві, можна класифікувати наступним чином: знаки-символи, знаки-сигнали, знаки-моделі, знаки-копії.

Основна роль в карнавалах відведена знакам-моделям. Це різноманітні фігури, маски, символічне зображення тварин, що у своєму значенні несуть змістовне смислове навантаження. За своєю суттю вони не тільки розкривають традиційне значення, а й надають нового знаково-символічного трактування на основі переусвідомленої реальності, тобто, є не просто звичайними зображеннями, а символічними зображеннями дійсності.

На карнавалі застосування знаків-сигналів використовують на початку дійства чи акцентування сигналами різноманітних етапів його проведення. Варто згадати, що в день відкриття карнавалу на основній площі Сан Мазко по прикріпленому між будівлями канату йшов укладений тур, що сипав вниз рожеві пелюстки. Також варто згадати, що в цьому випадку, коли він доходив до кінця, чекали вдалого року, якщо ж падав – рік буде недобрий [2].

Тому знакова специфіка карнавалу зображає дійсність в метафоричній та символічній формі, оскільки напряду залежить від історичних, культурних та побутових факторів.

Будь-яке карнавальне дійство спрямоване на досягнення конкретної мети, що стимулює учасників і простих відвідувачів до участі в ньому і стає потім певним висновком, фіналом усього костюмованого видовища. Кожен карнавал проводиться для досягнення певного результату. Так за типами, суттю та кінцевим результатом карнавали можна поділити на:

- карнавал, основою якого є конкурс, зокрема в Бразилії полягає у змаганні між різними танцювальними школами, в результаті чого краща школа отримує диплом переможця;

- карнавал-фестиваль, специфіка якого полягає у демонстрації кращих показових виступів;

- карнавал-настрій, полягає у чуттєвому вираженні емоцій будь-якої театралізованої групи людей, а такі емоції виникають стихійно без попереднього планування й організації;

- карнавал-гра полягає у реконструюванні історичних або літературних сцен, може бути історія, вигадана самими учасниками.

З вищезазначеної типології можна трактувати карнавали як комунікаційний механізм, в якому актуалізуються міжособистісні відносини, масова комунікація та міжкультурна комунікація. Особливо сьогодні набирає обертів міжкультурна комунікація. Як зазначає О.В. Курочкін: «Європейський карнавал цікавий нам як приклад демократичної святкової комунікації щодо свободи, як яскравий художньо-мистецький феномен, як зразок успішної самоорганізації окремих територіальних громад» [1, с. 121].

Досить популярними сьогодні є карнавали, які увійшли в ТОП-5 карнавалів світу. Це Бразильський карнавал – життя у ритмі самби для любителів яскравих відчуттів; Венеціанський карнавал – бал-маскарад для справжніх романтиків; карнавал на Тенеріфі – феєричне шоу на Канарах; карнавал у Німці – танець квітів для поціновувачів краси; Кельнський карнавал – п'ята пора року для веселощів та відпочинку.

Отже, можна зробити висновок, що значення карнавалів з роками тільки набуває потужності в різних його проявах та займає важливе місце в соціокультурному часопросторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Курочкін О.В. Європейський карнавал: традиції і сучасність. *Питання культурології*, (38). 2021р. С 120–132.

2. URL: http://4ua.co.ua/culture/zb2bc69b4c43a89421306c26_0.html (дата звернення: 27.01.2022.)

*Трач Юлія Василівна,
д-р культурології, професор кафедри комп'ютерних наук,
Київського національного університету культури і мистецтв*

ВІРТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК НОВА МИСТЕЦЬКА ФОРМА

Широке використання технологій віртуальної реальності в мистецтві дало свого часу підстави окремим дослідникам вважати віртуальне мистецтво окремим видом мистецтва. Так, французький мистецтвознавець Франк Поппер, розглядаючи розвиток імерсивного інтерактивного мистецтва нових медіа від його історичних джерел, доводить, що сучасне віртуальне мистецтво – це подальше удосконалення технологічного мистецтва кінця ХХ століття, та, водночас, і відхід від нього [5]. Він стверджує, що новим у цьому медіа-мистецтві є гуманізація технологій, акцент на інтерактивності, філософське дослідження реального й віртуального і його мультисенсорної сутності. На його переконання, художників, які практикують віртуальне мистецтво, від традиційних художників відрізняє їх спільна схильність до естетики і технологій [5].

Ідеальним інтерактивом оформлення для клубів, заходів під відкритим небом і масштабних фестивалів є нова мистецька практика – VJ-ing (від англ. video jockey – відео-жокей, віджей [1]), у якій використовують VR-технології. За допомогою спеціального обладнання візуальний ряд та ефекти можна дібрати в реальному часі – під музику, а об'ємне зображення перенести на будь-яку поверхню. Якщо музика створює атмосферу, то VJ-ing посилює її вплив. Віджей добирає відео і фільми певної тематики (від мультфільмів до наукових передач), з яких робить короткі нарізки з ефектами, фільтрами, швидкими слайдами, flash-анімацією, 3D-графікою. Барвистий відеоряд

переплітається з музикою так, ніби звук і картинка від самого початку створювались разом – такий візуальний супровід музичної події сповнює його емоцій і нових смислових відтінків.

Активно розвивається новий феномен цифрової культури – VR-концерти у трьох форматах [3]:

– концерти реальних виконавців на реальній сцені – глядач може дивитися їх за допомогою VR-окулярів або шолома, відчуваючи себе в центрі подій і маючи огляд 360 градусів. Один з різновидів цього формату – перегляд концерту в телефоні з тим же рівнем огляду, але без відчуття себе в контексті події;

– повністю змодельовані в VR-просторі виступи вигаданих артистів, або аватарів реальних виконавців, глядачі перебувають в залі за допомогою технології Leap Motion, яка надає можливість перетворювати рухи живої людини на рухи її віртуального аватара;

– концерти реальних виконавців, які виходять на сцену разом з віртуальними 3D-героями (доповнена реальність) [3].

Зокрема, 2019 року у віртуальний простір було перенесено виступ відомої американської скрипальки Ліндсі Стірлінг [3]. Вона влаштувала, спільно зі стартапом Wave, перший у світі незвичайний VR-концерт, розміщений на її youtube-каналі. Користувачі можуть подивитися його у спеціальних гарнітурах, за допомогою додатка Wave і шоломів віртуальної реальності HTC Vive, Oculus Rift. Під час виконання артистка перебувала в студії, її рухи, звучання скрипки переносились у віртуальну реальність, де її рудий аватар грав на скрипці, а глядачі перетворились на світлячків. Інший приклад – концерт 2018 року, проведений на платформі High Fidelity в рамках першого фестивалю VR: перед аватарами глядачів виступив аватар діджея Томаса Долбі [3]. Для багатьох музикантів і співаків ідея перенести свій аватар на рок-концерт приваблива, тим більше, що технології з часом лише вдосконалюються. VR-концерти мають переваги порівняно з реальними: можна контактувати з виконавцем, взаємодіяти з іншими фанатами. Але поки що такі розваги доступні лише

незначній кількості глядачів. Онлайн-трансляції концертів реальних зірок, навіть доповнені VR, не можуть замінити улюбленого артиста, хоча ефектно доповнюють його виступ.

Більш простими щодо їх організації, на відміну від VR-концертів, є онлайн-концерти та онлайн-фестивалі: «перенесення» глядача на реальний концерт не вимагає від організаторів особливих технологічних заходів, крім розміщення додаткових камер під час традиційного концерту. Онлайн-концерти відбуваються уже не одне десятиліття – уперше його транслювали в інтернеті 1993 року – це був виступ «гаражної» рок-групи Severe Tire Damage у складі співробітників Apple, Xerox і DEC. 1996 року онлайн транслювали перший великий фестиваль Tibetan Freedom Concert за участю Бьорк, Smashing Pumpkins і Rage Against The Machine, а 2007-го пройшов web-каст з «живим» виступом Radiohead. З поширенням соцмереж і збільшенням доступних швидкостей інтернет-з'єднання онлайн-трансляції стали доступні будь-якому користувачеві. В Україні 2020 року вперше відбувся онлайн-концерт українського співака Олега Винника, його знімали на стадіоні, а шоу створили за допомогою технологій доповненої реальності. Цифрову фан-зону й сектори заповнили аватари відвідувачів, а кожну пісню супроводжували візуальні рішення й анімаційні ефекти. На концерті було кілька видів квитків: базові, що надавали можливість дивитись лише 2D-концерт, без інтерактивних елементів і «прокачані». За додаткову плату можна було замовити персоналізований аватар, подарувати артисту квіти чи сфотографуватись з ним, потрапити до гримерки. Але повною мірою оцінити це унікальне дійство можна було лише у VR-окулярах [2]. В онлайн-форматі відбувся й фестиваль Plan B, трансформувавшись у проект «На карантині з Plan B», а також фестиваль Інтерсіті Live, під час якого у прямому ефірі виступили учасники з Європи, Азії, Південної і Північної Америк, Нової Зеландії, Африки [2].

У багатьох країнах світу набули унікальної популярності сервіси, на яких в онлайн-режимі можна переглядати не лише онлайн- та VR-концерти, а й спортивні матчі. Зокрема, AR-технології використовується під час трансляції

спортивних заходів, наприклад, під час футбольних або хокейних матчів повторення гольової атаки стрілками чи іншими значками показують, як розвивались атака, передачі, перехоплення, створюючи тим самим доповнену реальність. Подібні ефекти посилюють емоційні враження глядачів, доповнена реальність додає інформативності і барвистості, розширює межі простору.

Доповнена реальність застосовується в мережі американських театрів AMC (AMC Theatres Application) для зростання їх рейтингу і привернення уваги глядачів [4]. Для групи компаній AMC Cinemas було розроблено додаток доповненої реальності під назвою AMC Theatres, який оживляє постери до фільмів завдяки анімації. Глядачі в кінозалі наводять смартфон або інший пристрій доповненої реальності з камерою на плакат, постер, обкладинку тощо – починає відтворюватись трейлер до фільму або ролик з рекламою, інформацією про кінотеатр, розклад сеансів, афіша, вартість квитків, правила безпеки тощо у вигляді тексту, відео чи аудіо. За допомогою цієї програми одним рухом можна купити квиток на фільм. Додаток AMC Theatres для кінотеатрів становить інноваційне доповнення до реклами нових фільмів для кіноманів, які проводять багато часу в залі або в фойє до початку сеансу, розглядаючи постери, афіші й плакати.

VR-технології дали поштовх й до створення так званого діалогового мистецтва, коли художники можуть не просто «малювати» у VR, а робити це спільно з іншими художниками. Наприклад, завдяки проекту MPVR, який став першим інструментом для створення арту, в якому реалізована спільна функціональність. Це вирішення підходить не лише для художників, а й для скульпторів. Кілька людей можуть малювати і ліпити одночасно, незалежно від того, де вони перебувають, можна спільно створювати 3D-контент в реальному часі. Творці мають можливість працювати над проектом, обмінюватись ідеями, підтримувати зворотний зв'язок або проводити заняття з 3D-моделювання у віртуальній реальності. Сьогодні VR-технології активно розвиваються і віртуальна реальність вже не сприймається тільки як розвага. Та чи стане VR

напрямом у мистецтві, чи будуть сформовані її власні художні закони – покаже час.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Виджей. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%B9> (Дата звернення: 12.03.2022.)
2. Зданевич Л. Онлайн-фестивалі, вертикальні концерти та стадіонні шоу у VR: як українські музиканти виступали під час карантину. URL: <https://liroom.com.ua/articles/online-concerts-new-formats/> (Дата звернення: 28.03.2022.)
3. Максимов Д. «Воплотить самые смелые идеи»: как сейчас проходят VR-концерты. URL: <https://rb.ru/opinion/vr-koncerti-postcorona/> (Дата звернення: 12.03.2022.)
4. Levski Y. 10 Real World Examples of AR Marketing Success. URL: <https://www.linkedin.com/pulse/10-real-world-examples-ar-marketing-success-yariv-levski> (Дата звернення: 29.03.2022.)
5. Popper F. From Technological to Virtual Art. Cambridge : MIT Press, 2007. 459 p.

*Уланова Світлана Іванівна,
докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв
Соколов Антон Анатолійович,
магістрант кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв*

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖИТТЯ МИКОЛАЇВЩИНИ

В умовах мобільного світу, що модернізується, незважаючи на появу високотехнологічних пристроїв (телебачення та інтернету), які радикально

змінити суспільні пріоритети, театр продовжує займати важливе місце в системі цінностей людини, оскільки у театральному житті проявляється значимість безпосередніх міжособистісних контактів, які можуть замінити віртуальне спілкування. Розвиток театрального життя попередніх періодів призвів до формування специфічного соціального середовища і суб'єктів, що його наповнювали, з характерними для них взаємозв'язками. Значимість дослідження локальної історії беззаперечна оскільки історія країни може бути зрозумілою тільки в контексті вивчення історії кожної окремої місцевості з її неповторними особливостями. Дослідження особливостей становлення та розвитку театрального життя Миколаївщини дозволяє виявити місцеву специфіку, яка сприяє формуванню сучасних загальних тенденцій розвитку. Відтак, тема обраного напрямку є актуальною.

Тема розвитку культури загалом і театрального мистецтва, зокрема, на Миколаївщині представлена у роботах І. Давидової, М. Берсона, М. Васильєвої, С. Піскульова, Г. Веретельник. Однак, з огляду на сучасні трансформації та зміни, що відбуваються у суспільстві, світі та які не оминули театральне життя, виникає необхідність у проведенні систематичних досліджень з метою окреслення особливостей становлення та розвитку театрального життя Миколаївщини.

Театральне життя Миколаївщини являє собою велике коло надзвичайно цікавих для дослідження подій, пов'язаних з творчістю не тільки місцевих митців, а і окремих творчих діячів та колективів зі світовим ім'ям, як то Ф. Шаляпін, М. Щепкін, П. Стрепетова, В. Маяковський, М. Савіна, М. Єрмолова, В. Комісаржевська, бр. Адельгейм, О. Южин-Сумбатов, театр українських корифеїв, представлений легендарними особистостями, які стояли у витоків професійного театру України: М. Заньковецька, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський, М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська. Більш пізній період відзначений роботою в Миколаєві таких майстрів театрального мистецтва як легендарний український актор, народний артист УРСР А. Бучма, режисери, заслужені діячі мистецтв України В. Оглоблін і А.

Літко, народні артисти УРСР В. Івченко, В. Високов, заслужені артисти УРСР П. Морозенко, К. Міліч, Н. Огонь-Догановська і багато інших. Театральну історію Миколаєва формували різні творчі течії: мистецтво знаменитих гастролерів з Києва, Москви, Одеси, місцеві аматори, які стали основою для зародження українського музично-драматичного театру, пересувний художній театр «Шахтарка Донбасу» – один із найвідоміших і найуспішніших театральних колективів свого часу, на базі якого було організовано стаціонарний театр Миколаєва з постійною трупю і надсучасним репертуаром для того часу.

Сьогодні театральне життя Миколаївщини представлене трьома професійними театральними колективами – Миколаївським академічним українським театром драми та музичної комедії, Миколаївським академічним художнім російським драматичним театром, Миколаївським академічним обласним театром ляльок.

Існує безліч аматорських колективів, серед яких – майже напівпрофесійні Народний молодіжний театр «Парадокс» та Молодіжний народний аматорський театр «СТУК». Активна гастрольно-фестивальна, закордонна діяльність всіх вищезазначених колективів сприяє їх творчому зростанню та підвищенню фахової кваліфікації працівників (у аматорів – учасників), створює імідж театральної Миколаївщини як культурної ланки України високого представницького та художнього рівня.

Миколаївський академічний художній російський драматичний театр – найстаріший театр Миколаївщини. Будівлю було зведено у 1881 році міщанином К. Монте за проектом архітектора Т. Брусницького. У різні часи у колективі працювали такі видатні актори як О. Чудінова, А. Юрова, П. Нятко, Д. Славін, Ю. Соколов, В. Високов, П. Іванов, Р. Гінет, К. Міліч, Н. Огонь-Догановська, І. Сігіна, А. Кучинський, Б. Сабуров, А. Квасенко, П. Морозенко, В. Івченко, Р. Мороз, Д. Борщов та інші, режисери Є. Венгре, Л. Луккер, Д. Крамської, В. Шабанов, Е. Митницький, В. Оглоблін, М. Юфа, Г. Піменов, А.

Літко, В. Савінов, М. Кравченко. Закладені ними творчі традиції сьогодні продовжує нове покоління театру.

Історія Миколаївського академічного українського театру драми та музичної комедії розпочалася у 1927 році, коли гурток дитячої художньої самодіяльності «Червоний галстук» при Миколаївському будинку піонерів, що був створений у 1925 році та складався з заводської та шкільної молоді, реорганізували у театр юного глядача. У 1959 році трупі після творчого конкурсу об'єднано з трупію пересувного драматичного театру ім. Т. Шевченка і створено Миколаївський обласний український музично-драматичний театр. У 1980 році – нова реорганізація: театр змінює назву на «Український театр драми та музичної комедії», а у 2001 році отримує статус «академічний» [2].

Миколаївський обласний театр ляльок засновано у 1970 році. У витоків стояли перші керівники – режисер Б. Оселедчик і художник А. Цуканов. Особлива сторінка у творчому літописі колективу – 1997–2004 роки. Головний режисер І. Цуканова обирає за основу для репертуару нові мотиви сучасної драматургії. Це був час фантазії, експериментів і символів, мало місце нове прочитання теми сучасного виховання дитини [1].

Колектив постійно бере активну участь у різноманітних фестивалях, як українських, так і закордонних, проводить власний захід – Відкритий фестиваль театрів ляльок та студій лялькового мистецтва «Кришталева лялька». Статус «академічний» театр отримав у 2017 році [1].

Отже, три професійні театри Миколаєва розвивалися відокремлено один від одного, що дозволило їм створити своє неповторне творче обличчя. Сьогодні всі вони мають статус «академічний» як своєрідний показник високої якості культурного продукту, який вони випускають. Театри активно співпрацюють з закордонними колегами, формуючи позитивний імідж театральної Миколаївщини, а отже й України, на світових теренах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Сайт Миколаївського академічного обласного театру ляльок. Історія театру. URL: <https://www.nikpuppetteatr.org/istoriya> (дата звернення : 23.06.2021).
2. Сайт Державного архіву Миколаївської області. До 85-річчя з часу заснування Миколаївського театру юного глядача (ТЮГ). URL: <http://mk.archives.gov.ua/pubonsite/318-do-85-richa-tiug.html> (дата звернення : 23.06.2021).

*Хоролець Лариса Іванівна,
народна артистка України,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України*

ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОЇ АТМОСФЕРИ У МИСТЕЦТВІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Одна з найглибше вкорінених в природі живого організму потреб – це потреба в дослідженні навколишнього світу, в отриманні інформації про нього. Один з найважливіших мотивів діяльності людини – мотив дослідницький, мотив надзвичайно активний, такий, що змушує людину, як будь-яку живу істоту, постійно прагнути до подолання, руйнування сталих форм реагування, що змушує нас приймати не оборонну, а наступальну позицію у відносинах зі світом. Один з найнестерпніших для людини станів – це стан сенсорного голоду. Людині властива органічна потреба в нових подразниках. А мотив дослідницький, по суті, є свого роду пошуком нових подразників, який спричиняє постійне емоційне ставлення насправді.

До жодного факту, події, вчинку ми не ставимося безпристрасно і тому навколо нас постійно є ніби якесь емоційне поле, більш або менш напружене. Це емоційне поле, супутнє нам усе життя, в деякому відрізку часу має певну домінанту. Тут важливо відзначити, що під деякими відрізками часу ми розуміємо події, що відбувається в нашому житті, в результаті яких і з'являється ця домінанта – комплекс емоцій певного ладу, характеру, тональності.

Значність події визначає тривалість і силу цього виступаючого на перший план емоційного тону, що забарвлює все навколо нас у певний колір, примушує нас сприймати середовище саме так, а не інакше, і створює навколо вас атмосферу, яку ми характеризуємо, завжди виходячи з цього домінуючого комплексу емоцій. «Актор, який вміє цінувати атмосферу, шукає її і в повсякденному житті. Кожен пейзаж, кожна вулиця, будинок, кімната мають для нього особливу атмосферу. <...> Він, як чутливий апарат, сприймає навколишню атмосферу і слухає її як музику. <...> Багато нового дізнається він через це звучання, збагачуючи свою душу і пробуджуючи в ній творчі сили» [3, с. 14-15].

Визначення і аналіз основних, головних, необхідних умов, що дозволяють виникнути в спектаклі єдиній художній атмосфері, може представляти практичну цінність для режисури і театральної педагогіки.

У повсякденній практиці ми все частіше зустрічаємося з постановками, в яких вдало знайдені атмосфери окремих сцен спектаклю, але абсолютно відсутня цілісна художня атмосфера спектаклю.

Таким чином, при дослідженні даної проблеми особливий інтерес викликають питання, пов'язані, по-перше, з життєвою основою атмосфери спектаклю, по-друге, з впливом на атмосферу спектаклю соціальної атмосфери часу і епохи, в яку створено сценічний твір, і, по-третє, з власне театральним компонентом атмосфери спектаклю. Істотним моментом роботи актора і режисера, над спектаклем є уміння розкривати атмосферу, закладену автором в його творі. Тому творцям сценічного твору необхідно вірно зрозуміти фабулу ряду подій п'єси, щоб визначити певний ритм дії, що є прямим шляхом до атмосфери вистави. Наприклад, американський драматург-режисер Девід Беласко «у власному театрі ставив надзвичайно розкішні за декораціями та спецефектами, винятково реалістичні вистави, де атмосфера реального життя відтворювалася за рахунок справжніх матеріалів і предметів <...> з такою достовірністю і точністю, що у глядача виникало враження, наче він підглядає за перебігом часу» [1, с. 164-165].

Життєва подія неодмінно породжує певний ритм дії залучених в цю подію людей. Ритм володіє здатністю об'єднувати величезну кількість людей в єдиному диханні, єдиному відчутті. Саме у ритмі закладена основа співпереживання; ритм є свого роду часовий спосіб виразу почуттів. У нім ніби зашифровані емоції і почуття людини. Ритм, отриманий ззовні, здатний в тому, хто отримав його, народжувати відповідне почуття.

Через ритм ми часто торкаємося і глибинного, внутрішнього сенсу події. СENS події нерідко вислизає від нашого розуміння, буває глибоко прихований від нас і ми швидше відчуваємо, інтуїтивно схоплюємо його. Ритм, сигналізуючи нам про глибинний сENS події, розбурхує нашу фантазію в потрібному напрямі, порушує і примушує вібрувати необхідні нерви.

Таким чином, можна уявити собі наступну схему: подія – ритм дій – атмосфера. Центральним елементом цієї схеми буде подія, що має певну зону впливу, народжує відповідний ритм дії залучених в цю подію людей і створює на деякий відрізок часу певну атмосферу їх життя. Всі наші дійсні вчинки обов'язково є проходженням уже окресленої фантазією схеми. І, малюючи образ дій у фантазії, ми неминуче вже ніби переживаємо ті почуття, які можемо випробувати насправді: передчуття, передбачення.

Намагаючись проникнути в атмосферу п'єси, ми неминуче стикаємося не з літературними образами, що існують в якомусь умовному світі, а з живими людьми. Людьми, які живуть в дуже конкретному і щільному світі.

Пробитися в коло думок дійової особи – найважливіше для актора, але для цього і необхідно відчути атмосферу, в якій перебуває його герой. Ця атмосфера, є однією з найважливіших пропонованих обставин життя дійових осіб, причому, обставиною, багато в чому перешкоджаючою героям здійснити свої сокровенні і пристрасні бажання, а, отже, додає діям і вчинкам особливу гостроту і напруженість. Атмосфера великою мірою впливає на формування характеру дійової особи і змушує її здійснювати той інший ряд дій. «Сценічна атмосфера – це самостійно існуюча нереальна субстанція почуттів, яку актор виконує як джерело натхнення для втілення своєю уяви на сцені» [2, с. 77].

Кожен з героїв п'єси занурений у свою, тільки йому властиву атмосферу. Актор, перш ніж він виходить на сцену, повинен перейнятися тією атмосферою, яку автор заклав у своєму творі. Поступово вивчаючи п'єсу, занурюючись в її атмосферу, актор відшукує у своєму психофізичному апараті і примушує працювати ті нерви, ті пласти фізичного і духовного життя. Будь-який спектакль, будь-який витвір мистецтва неминуче відображають епоху, в якій вони створені. Але не це забезпечує їх довговічність. Врешті-решт, побачити і відобразити ті або інші ознаки епохи, нехай навіть і яскраві і значні, не так вже важко. На цій основі можна створити, вірніше, зробити, твір цікавий і важливий, але обмежений тільки своїм часом. Головне – побачити те, що не видно неозброєним оком, відобразити внутрішню суть, кажучи мовою режисури «зерно» свого часу – дано не кожному художникові. Але якщо схоплена суть часу, тоді його «зерно» – витвір мистецтва стає цінним для будь-якої епохи.

Таке глибоке проникнення в суть часу дає зазвичай прекрасну віддачу. Органічно народжується і нова театральна форма.

Відновити спектакль неможливо саме тому, що він народжується в певну епоху, в певний час.

Атмосфера спектаклю і атмосфера часу тісно пов'язані одна з одною у момент створення спектаклю. Він натхненний своїм часом.

Спектаклі, створені поза атмосферою свого часу, не дивлячись на їхню зовнішню яскравість, по суті знебарвлені. Вони позбавлені своєї «нервової системи» і можуть «розсипатися» у будь-який момент.

Отже, чим точніше режисер знатиме психологічну основу життєвої атмосфери, тим достовірніше буде атмосфера спектаклю, яка, так само, як і життєва, перш за все пов'язана з людиною.

Атмосфера спектаклю має безліч засобів сценічного вираження. Можна добитися прекрасного злиття їх в єдиний художній образ і, проте, атмосфера спектаклю не буде художньою. Без живої людини на сцені – актора, без його

голосу, очей, хвилювання, нервів, пластики неможливе створення достовірно художньої атмосфери спектаклю.

Три хвилі – життєва, соціальна, театральна – зливаються в єдине ціле в атмосфері спектаклю. Тільки при наявності всіх цих трьох компонентів можливе створення художньої атмосфери вистави, того, що Станіславський називав «живою тканиною спектаклю». Створення такої атмосфери, яка примушує говорити про себе як про гармонію спектаклю. Гармонію, що вирізняє кожен справжній витвір мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Веселовська Г. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття / *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
2. Донченко Н. П. Режисура та акторська майстерність. Київ, 2006. 260 с.
3. Chekhov, Michael. *Acting Technique: A Practitioner's Guide*. London, Methuen Drama, 2019. 360 p.

*Шлемко Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України*

ГУЦУЛЬСЬКА РІЗДВЯНА МІСТЕРІЯ ТА ЇЇ СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Глобалізаційні процеси входять в суперечність з низкою соціально-культурних традицій України. Особливо це стосується архаїчних народних традицій наших предків. Уніфікуючий вплив глобальної культури істотно трансформує та невпинно руйнує культурні традиції українців.

Пошуки українським народом своєї національно-культурної ідентичності,

ціннісних орієнтирів, спонукають до нового наукового осмислення багатьох історичних подій, мистецьких та культурних явищ минулого. Феноменом не лише українського, а й світового театрального мистецтва є Гуцульський театр, створений Г. Хоткевичем у 1910 р. Феномен Гуцульського театру полягає насамперед у його генетичному зв'язку з традиційною культурою автохтонного народу, глибокій народності, унікальному поєднанні в своєму репертуарі гуцульської тематики та говірки, формуванні трупі з місцевих народних професіоналів – носіїв фольклорних знань, які чудово володіли мистецтвом слова, співу, жесту, танцю, імпровізації, гри на музичних інструментах.

Теми і сюжети п'єс Гуцульського театру, який був по суті ритуальним, магічним театром, Г. Хоткевич черпав з майже незамулених ще тоді джерел архаїчного гуцульського фольклору, космогонії, міфології, демонології. У різдвяних ритуально-магічних обрядах гуцулів відбився певною мірою дуалістичний характер їхнього світосприйняття, в якому переплетені язичницькі і християнські вірування.

Сучасний скептицизм та недооцінка національного фольклору, наявність якого у театральних виставах нерідко сприймається як щось меншовартісне, пояснюється недостатнім розумінням мистецького значення фольклорної спадщини та кон'юнктурним підходом. Адже фольклор по суті є священним знанням, яке наші предки передавали в усній формі з покоління в покоління. На думку В. Шаяна, «для української нації фольклор був потрібний як органічний вияв духово-ідейного життя, головно селянства, цього заповідника життєвої снаги нації, з якого виростили українські лицарі та герої» [4, с. 20]. Те, що репертуар Гуцульського театру ґрунтувався на традиції і фольклорній основі є цілком закономірним. Адже в час української бездержавності фольклор став для українців засобом самозбереження, національної ідентичності та зв'язку з своїми праджерелами.

Наприклад, у виставі «Гуцульський рік» (автор п'єси та режисер-постановник – Г. Хоткевич) відтворено такі значимі ритуальні дійства річного обрядового кола та родинної обрядовості як Святий Вечір та Коляда,

Великдень, «посіжінє», весілля. По-суті, це театр в театрі. Ритуальні дійства показано не абстраговано, а через призму зіткнення інтересів дійових осіб, що надає виставі динамічності. Особливість ритуальної поведінки персонажів полягає в тому, що вони діють в критичних умовах свята, коли «обрядове священнодійство підносить людську душу над проминушим, тлінним, виводить свідомість за межі звичного, буденного, гнітючого – відкриває світлу перспективу Безвічного Буття» [5, с. 36].

Гуцульська Різдвяна містерія – це низка захоплюючих, радісних, життєстверджуючих свят річного обрядового кола, що сягають тисячолітніх глибин, мають глибоко закорінене релігійне, родинне та суспільне спрямування, розпочинаються з підготовки до святкування і включають Святий вечір, Різдво, Маланку, Новий рік, а завершуються Відорщами (Водохрищем). Різдво – це приурочене зимовому сонцестоянню і сповнене інтимного, особистісного сенсу свято, що «має водночас космічне значення: родинна радість появи на світ дітей – продовжувачів роду поєднується з усеземною радістю народження Матір'ю Колядою Нового Сонця» [5, с. 37].

Святу Вечерю можна вважати найвеличнішим і наймістичнішим актом Великої Різдвяної містерії, а тому й підготовка до цього свята сповнена особливого духовного піднесення. У ритуалі Святої Вечері відбилась ідея соборності українського народу, який з давніх-давен з проблиском першої вечірньої зорі збирався у своїх оселях, запросивши на Вечерю не лише душі покійних родичів, але й незнані душі: «бутинами побиті, дорогами покалічені, пострачувані, водами потоплені та за котрих ніхто не згадаєт встаючи й легаючи [...]» [3, с. 7], творячи таким чином таїнство єднання живих і мертвих представників роду, племені, нації, перебуваючи у злагоді з Природою, Космосом, Богом.

Коляда і Святий Вечір є важливими подіями п'єси «Гуцульський рік», які викликають у дійових осіб нові думки, особливі почуття, примушують повному оцінювати життя, міняти його русло. Водночас ці події виходять за межі реального життя, набуваючи глобального, космічного характеру, оскільки

пов'язані з народженням самого Бога.

Самобутність гуцульських акторів полягає у їх безпосередньому зв'язку з рідним краєм, природнім середовищем, самоідентифікації себе як гуцулів, які є етнографічною гілкою українського народу, доброму знанні місцевого життя, традицій, обрядів, відсутності акторських штампів, характерних для професіональних акторів. Тож такі актори могли органічно діяти у різноманітних архаїчних обрядах, професійно вмонтованих Г. Хоткевичем в сценічне дійство, майстерно виконувати автентичні пісні, танці, віртуозно грати на традиційних гуцульських музичних інструментах.

Гуцульська коляда – це одна з найдавніших форм ритуально-магічного театру наших предків. Так Г. Лужницький вважає, що з «театрального боку це своєрідний рід одноактових п'єс у трьох явах» [2, с. 208], що мають пролог і епілог. У багатьох колядках «бачимо ідеальні, зумисне гіперболізовані образи багатства, слави чи величі хазяїна або його сім'ї» [2, с. 209].

Партитура ритуального дійства коляди, виведеного у п'єсі «Гуцульський рік», характерна для Гуцульщини початку ХХ ст. Вже на той час церква підступно спотворила глибинну сутність старовинних колядок, шляхом нашарування на них християнського змісту, а також забороняла використовувати в ритуальному дійстві Коляди «плес», скрипку, трембіту і намагалась взяти Коляду цілковито під свій контроль. Однак у п'єсі Г. Хоткевичем виведено ще не спотворену коляду.

Отже, життя гуцула на Святий Вечір та під час коляди перетворюється в суцільне ритуальне дійство. Ритуал стає непорушним законом життя. Ритуальна поведінка, обумовлена екстремальними умовами свята, змушує персонажів вистави активізувати свої духовні і фізичні сили, натягнути на себе відповідні «маски» і діяти у запропонованих обставинах свята. Життя гуцула на Святий Вечір та під час коляди перетворюється в суцільне ритуальне дійство, де ритуал стає нормою життя. Ритуальна поведінка, обумовлена екстремальними умовами свята, змушує всіх персонажів п'єси активізувати свої духовні і фізичні сили.

Однак якщо на початку ХХ століття актори Гуцульського театру були готові до відтворення на сцені архаїчних народних традицій, то вже на початку третього тисячоліття сценічне дешифрування текстів гуцульських п'єс Г. Хоткевича стало проблемою. Таке завдання під силу лише Актору-Перформеру (визначення Є. Гротовського), людини дії, яка є і танцюристом і священнослужителем, і воїном, «уміє поєднати імпульси тіла з піснею», витворює «в організмі канали, через які припливають Енергії», відкриває в собі прадавню тілесність, «з якою ми пов'язані потужними родовими узами» [1, с. 135–138]. До того ж такий актор повинен відчувати себе сином своєї землі, свого народу, ввібрати в себе духовні надбання наших предків.

Отже, сценічне втілення життєстверджуючих звичаїв та обрядів річного обрядового кола, зокрема Гуцульської Різдвяної містерії, сприятиме збереженню безцінного скарбу, отриманого у спадок від наших предків, збереженню генетичної пам'яті українського народу, його цілісної світоглядної системи, традиційної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Пер. з пол.; упоряд. та вступ. стаття Б. Козака. Львів, 1999. 188 с.
2. Лужницький Г. Вибране. Івано-Франківськ : Плай, 1998. 274 с.
3. Хоткевич Г. Гуцульський рік” : [П'єса в 4 діях]. Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 688, оп. 1, спр. 107.
4. Шаян В. Джерело сили українського народу. 2-е вид. Лондон; Торонто : Інститут Володимира Шаяна, 1972. 32 с.
5. Шокало О. Традиційні обряди українців. Річне обрядове коло. *Український світ*. 1993. № 1-2.

РОЗДІЛ 5
ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ
В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

*Бабченко Яніна Юріївна,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв*

**КОМУНІКАТИВНИЙ КОД ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРІЗЬ ПРИЗМУ
ОБРАЗНОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ВЛАДИ**

Медіа в сучасній культурі надзвичайно політизовані, особливо інтернет, телебачення, де програми новин відтворюють боротьбу за владу між партіями, виражаючи політичні орієнтації власників каналів тощо. Політична реклама як один з найважливіших інструментів у цій боротьбі теж набуває владних функцій. Сегментація медіадискурсу з метою визначення цільової аудиторії потребує максимально використовувати всі засоби мотивації комунікантів. Особливості образної презентації інформації у політичній рекламі залежать від людиновимірного, екзистенційного, етичного й естетичного контекстів інформаційного повідомлення, незважаючи на тимчасові реалії політичних змагань, чорний піар, брудні технології тощо. Герменевтика суб'єкта політичної дії, за М. Фуко, детермінована «турботою про себе», турбуючись про себе, людина турбується про соціум. Ця взаємодетермінація перетворюється на «технологію себе» [2].

Технологія влади міститься десь в речовинних, знакових, екзистенційних реаліях. Це надзвичайно важливо, бо влада не виноситься за межі соціуму, не стає самодостатнім епіфеноменом, це мистецтво керувати, але вона визначає взаємодію політики і турботи про себе і життєздатність соціуму загалом. Це найменш визначений аспект політичного дискурсу як амбівалентної реальності, у якому наголошується на турботі, а не на боротьбі за владу.

Системи ідентичності людини в політичній культурі традиційно визначають як певний комунікативний код. В рамках теорії дії політика розглядається крізь призму діяча, адже питання, кого вважати діячем вирішується по-різному, залежно від того, які аспекти відносин індивід політично презентує. У політичних дослідженнях відома політична абстракція людини, яка означає індивіда, що розглядається з точки зору його участі в політичній діяльності. Таке розуміння індивіда в політиці означає, що дослідження буде орієнтоване на ті стратегії, що визначаються, як отримання й утримання влади.

Отже, політична культура – це все те, що концентрує досвід людини, набутий у процесі отримання й функціонування влади. Тобто, розглядаючи політику крізь засоби, механізми й реалії її концентрування, можна стверджувати, що вона становить собою сукупність практик, що орієнтовані на самоідентичність актора політичної дії та на досягнення певних політичних цілей. Політична культура є сукупністю практик і знакових систем, що формується в середовищі, в якому здійснюється політична активність, вона формується на підставах ідентифікації акторів соціальної дії як політиків. Політична культура є моделлю або абстракцією, що визначає суб'єктний, тобто дієвий рівень функціонування соціальних систем.

Проте, всупереч політичному середовищу, протистоянню акторів–пошукувачів крісел в системі влади, потрібно визначити ідеї консенсусу, домінування високих статусних груп, електорату, що здатні оцінити працю, спрямовану на той чи інший локус активності політичних авторів, і, більше того: визначити цільову аудиторію на підставі продукування політичних цілей, які мотивовані і мають результат певного досягнення, мають системні якості. Частіше за все політичну культуру пов'язують з цим рутинним, продукованим духовним планом, вона зводиться до технологій. Хоча це досить складна операція, яка свідчить про те, що технологізація політичної культури вже не свідчить про владу, а лише про її просування, про маркетинг владних функцій.

Зазвичай політика і боротьба за владу спирається на дискурсивні технології, зокрема на образну презентацію влади, механізми здобуття влади, її утримання; і раптом зовсім інше – турбота про себе, а «Ти» є той, з ким ідентифікує людина владний універсум, соціум, до якого ти належиш. Такий підхід є надзвичайно універсальним, політичні імплікації досить коректні.

Проблема творення суб'єкта шляхом турботи про себе нарівні з турботою про соціум стає ідеалом, однак цей ідеал недосяжний. Отже, політична комунікація – це єдність промови влади, її образна презентація стає моделлю самовизначення владного простору у специфічному дискурсі, який не дбає про себе, про цілісність соціуму, а про окрему персоналію, яка намагається здобути владу або зберегти її. Ці реалії образної торгівлі іміджами, пов'язані з політичною рекламою, все більше перетворюються в консалтинг, тобто консультативний орган, який уже не виконує функції сегментації, а здійснює віртуальну легітимізацію влади.

У сучасному медіапросторі сформувалась певна система, яка не має нічого спільного з духовністю турботи про себе, про соціум, а можливість обміну усуває все інше з горизонту владних інтенцій – персональність, образ як цілісність соціуму. Будь-яка образна комунікація на телебаченні, мітингових акціях виглядає додатком до геополітичного розрахунку. Отже, образній презентації інформації у політичному дискурсі потрібен політичний менеджер, продюсер, іміджмейкер, тобто інтерпретатор інформації, який обирає її найбільш доцільну частину, універсалізує її, здійснює селекцію електорату, передає інформацію в певному режимі комунікації. «Особливістю розвитку сучасної політичної сфери можна назвати активне проникнення до неї принципів технологічного функціонування, що стандартизують, уніфікують та систематизують політичні процеси й відносини. Зазначений вплив відображається у сфері політичної комунікації. Швидке удосконалення технічних засобів передавання інформації призводить до перенесення центру політичної взаємодії у сферу діяльності електронних мас-медіа, що супроводжується комерціалізацією, театралізованістю, тяжінням до

сенсаційності та перекручення фактів та загалом ірраціоналізує політичний світ. Ці явища актуалізують наукові пошуки і виступають предметом подальшого вивчення політичної комунікації» [1].

Отже, політична комунікація – це один із факторів, який може як гармонізувати, так і дисгармонізувати її, а її ідеальна модель має бути амбівалентною, тобто формуватися не у сфері політики, а в культурі загалом. Політична комунікація є відображенням політики, культури, ідеології, владного дискурсу загалом. Наскільки вона ефективною – це запитання не до художників, дизайнерів, а до того культурного контексту, в якому вона формується.

Найбільш часто відсторонена влада намагається абсолютизувати майбутнє, а чинна влада – зберегти себе ще на певний термін, а ті, хто прагнуть влади, більш волюнтаристськи налаштовані, більш безпринципні і готові до будь-якої презентації своєї програми, якої може й не бути. Це не універсальна ситуація, а реалії пострадянського простору культури. Будь-які піар-технології, консалтинг виглядають локальними ініціативами для електорату. Промоушен, або просування співпраці влади з електоратом на політичний ринок потребує оригінальних образних вирішень. Звичайно, війна іміджів виглядає надзвичайно метафоричною на тлі нескінченних війн за владу, це той глибинний пласт, без якого влада виглядає ситуативною, маніпулятивною й ексклюзивною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Остапенко М. Політична комунікація: теоретичні аспекти дослідження. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/08/ostapenko_politychna.pdf (дата звернення: лютий, 2022)
2. Фуко, Мішель. Історія сексуальності. Т. 3: Плекання себе. Харків: ОКО, 2000. 264 с.

***Бойко Валерія Андріївна,**
аспірант, асистент
кафедри режисури естради і масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Совгира Тетяна Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри режисури естради і масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ПЕРІОД ВІЙНИ 2022 РОКУ

Національно-культурне відродження, у період військової агресії Росії проти України, породжує низку процесів, що призводять до якісних змін творчої складової української культури. Виражена національно-патріотична позиція, етнофольк мотиви у музичному полотні та «голос народу», що лунає з різних майданчиків світу, є вираженими ознаками сучасної української сценічної культури.

На тлі всеукраїнського єднання у допомозі постраждалим та боротьбі з ворогом, колаборації засобів масової інформації у «Єдиний марафон», згуртованість української та міжнародної спільнот, волонтерських рухів та іншого, плеяда вітчизняного шоубізнесу також демонструє виражену громадянську позицію на реалії сьогодення.

Одна з тенденцій масового відродження культурної спадщини проявлена у виконанні фольклорних творів українськими зірками. Так, наприклад, виконання народної пісні «Ой, у лузі червона калина...», що є гімном Українських січових стрільців, у виконанні фронтмену гурту Бумбокс Андрія Хливнюка стала символом українського єднання у боротьбі проти ворога. До музичних аранжувань пісні долучилися всесвітньо відомий музикант The Kiffness (справжнє ім'я Девід Скотт) та британський рок-гурт Pink Floyd, завдяки яким композиція набула міжнародного визнання. У виконанні відомих українських співачок Тіни Кароль, Jamala, NK, Dorofeeva та інших, географія

звучання січової пісні розширилась на значну частину Європи. Нове звучання отримала й козацька пісня «Козаки йдуть» у музичній обробці Probass & Hardi. Натомість українська співачка Христина Соловій зробила рімейк на популярну італійську повстанську народну пісню «Bella ciao» та поклавши вірші, в яких зображено події російського вторгнення в Україну, була створена пісня «Українська лють».

Значна кількість зірок української сцени відзначилися відродженням хітів власного репертуару. Тенденція текстової зміни або її доповнення актуальним документальним матеріалом породило низку рімейків (осучаснена версія творчого матеріалу), що були популяризовані народом за допомогою соціальних мереж та станцій радіомовлення. Серед таких можемо зазначити виконання пісні «Я солдат» Сергієм Бабкіним, що замінив вигуки «У-є» на «Ю-ей» (UA — код країни Україна в ISO 3166-1 alpha-2) та використав у тексті факти приходу ворога на рідну землю, ракет, що летять у мирні будинки та відомі вислови пов'язані з подіями лютого 2022 року, на кшталт «руській воєнний корабель ...». До рімейку прибігла і співачка Наталія Могилевська, яка у пісні «Місяць» поклала на музичний матеріал нові вірші, рефреном яких стала фраза: «Я кажу ні жахливій цій війні». Пропонуємо звернути увагу на значний перелік пісень, що пережили «реінкарнацію» та набули популярність завдяки актуальності використаного текстового матеріалу. Серед них пісні гуртів Океан Ельзи, Скрябін, 100Ліца (столиця) тощо...

Народна творчість являє собою окрему тенденцію формування сценічної культури в умовах стрімкого національно-культурного відродження. Аналізуючи твори фольклору чітко прослідковується історична хронологія подій та передається фактаж суспільного життя. Народна творчість періоду російського вторгнення в Україну 2022 року перенасичені фактами героїзму та козацької відваги військових та мирного населення. Героями творів стають жителі сіл та міст, що без зброї відважно йдуть на танки, виходять на мітинги, протести, предметами побуду знешкоджують ворожу техніку та загарбників, стаючи символом української боротьби; політичні діячі, військове керівництво

країни та, навіть, зброя. Зазначаємо, що під «фольклором», окрім першочергового значення, ми розуміємо творчість композиторів та авторів, що набули популярності у період війни написанням треків, що популяризовані народним виконанням. Серед низки творчого матеріалу справжнього визнання отримали твори «Байрактар» (автор Тарас Боровок), «Привид Києва» (автор Роман Пустирєв), «Руський військовий корабель...» (автори Тарас Дідух, Олег Козачик, Богдан Слодинитський), «Вагони повнії москалів» (автори Микита Богословський, Антін Мухарський) та інші...

Аналізуючи змістовність та тематичний напрямок новинок та прем'єр, що з'являються у музичному просторі української сценічної культури, концентруємось на національно-патріотичному характері творчості. Пісні «Місто Марії» Океану Ельзи, «Ніколи! Знову!» ХАС, «Буде весна» Макс Барських, «Душу й тіло» Travinskiy, «Я тобі даю свою надію» Onuka, «Дорога Воїна» Марія Яремчук, «Героям» Без обмежень, «Я – Україна» НК, «Геть з України» Jerry Nail, “Kalyna” Go-A, «Молитва» та «Рідні мої» Alyona Alyona, Jerry Neil стали символами жалю, болю, надії та віри у перемогу.

Матеріал розглянутий у даному тексті є частиною великої творчої спадщини, що у майбутньому буде зазначене як «національно-культурне відродження часів російської агресії проти України 2022 року». Наразі артисти виступають у низці концертних програм, що транслюються по всьому світі та збирають грошову допомогу постраждалим у війні. Серед них благодійний концерт «Разом з Україною» (Польща), Міжнародний благодійний концерт-марафон “Save Ukraine. #StopWar”, благодійний концерт «Доброго вечора, ми з України» (Польща), благодійний концерт «Concert for Ukraine» (Велика Британія), ряд благодійних концертів перед матчами з київським Динамо #StopWarInUkraine тощо...

Соціокультурний простір впливає на тенденції формування сценічної культури та творчої діяльності людини. Сценічне мистецтво, як таке, що містить у собі актуальні та злободенні події, не залишається осторонь та є

рушієм національно-патріотичної думки у обставинах сучасного воєнного стану.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кдирова І. Національно-культурне відродження етнічних спільнот у Незалежній Україні. *Культура і сучасність*. 2014. №1. С. 120-125.
2. Лисюк Н. Фольклор як політична зброя. *Слово і час*. 2005. №11. С. 65-71.
3. Шевченко О. Вплив фольклору на сучасну поп-культуру України кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2008. №3. С. 53-56.

*Мельник Мирослава Миколаївна,
докторантка, кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв*

АЛГОРИТМ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

Сміхова культура українців завжди виступала ідентифікатором нації та розвивалася протягом багатьох століть під впливом певних явищ, потреб, подій, політичних відносин, міжнародних зв'язків. Через форми сміхової культури можна прослідкувати певний проміжок часу, визначити культурно-історичні аспекти, адже саме сміх та гумор супроводжують етапи формування культури народу загалом. «Історія сценічного мистецтва – велика скарбниця лицедійства різноманітних видовищ, які відтворюють свій час, своє національне та естетичне багатство. Сценічне мистецтво нового тисячоліття не уповільнює свій темпоритм і стрімко рухається у пошуках і втіленні різних нових форм і жанрів, як і у попередні віки існування людства. І головне місце у цьому творчому процесі займає комедійний жанр, з усіма його різновидами та особливостями» [2, с. 110].

Сміхова культура, яка має народний характер, з впровадженням інноваційних технологій та їх вдосконаленням, стрімко увійшла в сценічний й медіапростір.

З набуттям статусу Україною незалежності починається новітній етап формування сміхової культури. В результаті міжнародного культурного співробітництва виникають нові сценічні форми, які швидко набувають популярності в українців. Однією з таких форм є стендап. Гумористичні твори від першої особи, перш за все зорієнтовані на висміювання певних ситуацій, які знайомі публіці та спрямовані викликати сміх у реципієнтів. Тексти таких стендапів вирізняються колоритним українським гумором й комізмом.

Набуває популярності жанр пародії, «<...> без якої не відбувається ні одне видовишно-розважальне естрадне шоу. Жанровою ознакою пародії на естраді є зображення відомої персони – політика, громадського діяча, артиста, улюбленого героя художнього твору тощо. завдання пародії полягає у карикатурному перебільшенні обраного персонажа з частковим зображенням зовнішніх ознак пізнання його персони» [1, с. 111]. Так, наприклад, виникають її різновиди: політична пародія, соціальна пародія, побутова пародія. В основі таких різновидів прослідковуються елементи сарказму, сатири, іронії іноді навіть, самоіронії. Тобто відбувається переосмислення буття через призму комічного. Особливо актуальною сьогодні стає політична пародія в телевізійних розважальних проєктах, ток-шоу та політичних естрадних театрах, таких як, наприклад, студія «95 квартал». «Чи зі сміхом, чи ні, політична сатира знаходиться безперечно в центрі уваги комунікативних наукових досліджень. Основними об'єктами дослідження є новинна сатира (також Fake News), журнальна сатира та сатиричні формати виключно в Інтернеті, а також трансляції на телебаченні та радіо. Однією з найпоширеніших та найвідоміших сатиричних політичних форм є політичні карикатури, які традиційно публікуються в засобах масової інформації, але сьогодні такі карикатури поділяються на традиційно політичні карикатури та «інтернетні» і все частіше зустрічаються на сайтах, які не стосуються лише політичних питань» [2].

Сьогодні засоби масової інформації стають репрезентативними чинниками висміювання певних подій через різноманітні форми мистецтва.

Через військове вторгнення та посягання росії на територіальну цілісність України, народ не втрачає іронічного ставлення до сьогоднішніх реалій, що безперечно є ідентифікатором українського менталітету. Особливим гумором позначені майже всі жанри мистецтва естради: розмовний, вокальний, хореографічний, оригінальний, цирковий тощо. Досить популярними в соцмережах стають меми, карикатури, анекдоти, відеоролики, анімаційні персонажі та мультсеріали, інсталяції тощо. Твітер, Ютуб, Тік Ток є активними потужними платформами, які через призму гумору висміюють недолугість противника. «Окрім користі для інформаційної війни, гумор також сприяє об'єднанню людей. Якщо є культурний мем, який зрозумілий конкретній спільноті, він її згуртовує. А консолідація – одна з головних умов перемоги українців» [3]. Гумор завжди виникає на протиставленні певних протиріч, в неоднозначності сприйняття й розумінні подій та ситуацій. Влучні жарти свідчать про вміння людини вдало аналізувати й сприймати життєві реалії та стають своєрідною інформаційною зброєю. Тобто, інформаційний простір веде активну боротьбу засобами мистецтва. Вміння вдало жартувати свідчить про митецький код нації, який зараз вписується в новітню історію нашої національно-визвольної боротьби за незалежність України.

Саме зараз формується один із напрямів сміхової культури крізь призму воєнних подій і негараздів. Так, комедійно-жартівливі елементи танцю, які демонструють на передовій захисники України в часи мимовільного перепочинку, характеризують в іронічно-саркастичній формі народження своєрідних різновидів національної сміхової культури.

Новаційними сучасними видами, які урізноманітнюють різножанровий спектр гумористичних повідомлень стають також технічні відеозаписи. Артисти естради змінюють звичні концерт-холи на галявини, станції метро, лікарні, госпіталі тощо. Такий формат прояву сміхової культури набуває у візуально-жанровому розмаїтті нових реалій світосприйняття.

Проте, варто зауважити, що іноді гумористичні форми стають джерелами дезінформації. Дуже багато фейків, які запускають у міжнародний медіапростір хакери окупанта можуть дезорієнтувати міжнародну спільноту у підтримці України. Тому потрібно чітко відбирати та аналізувати подачу гумористичних форм, які є інформативними носіями на мистецьких платформах.

На тлі поширення дезінформації українські митці, польська культурна спільнота Art Transparent та асоціація Вірменії Audiovisual Reporters вирішили об'єднатися й створити «міжнародний мистецький проєкт ARTIFAKE. Нестандартні та креативні інструменти вуличного мистецтва стали на захист інфопростору. 48 відібраних митців взяли участь в онлайн-резиденції, де за допомогою експертів відкривали для себе проблему фейків та методів боротьби з ними. Отримані знання креатори пропустили через власне художнє світосприйняття. Після цього вони запропонували ескізи артоб'єктів, які за допомогою візуального мистецтва розкривають тему дезінформації» [4]. Так національне мистецтво у боротьбі з окупантом виходить на міжнародний простір.

Отже, сьогодні життєві реалії диктують мистецьким інституціям розвиток нових форм національної сміхової культури, нових концептуальних рішень її різновидів, основою яких є невичерпний гумор українців. А гумор є потужною інформативною зброєю, культурним щитом, тим форматом спілкування, який має могутній вплив на свідомість суспільства. В цьому власне і полягає алгоритм сміхової культури, яка завжди гостро та креативно реагує на виклики сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Донченко Н.П., Мойсеєнко В.О. Сучасні видовищно-розважальні шоу на естраді: діапазон жанрів та особливості режисури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Наук. Журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 109-113.

2. Müller M. G., Özcan E., Seizov O. Dangerous depictions: A visual case study of contemporary cartoon controversies. *Popular Communication*, 7. 2009. P. 28-39.
3. URL: <https://nashkiev.ua/culture/gumor-pid-chas-viini-tse-dorechno-todi-yakii> (дата звернення: 19.03.2022.)
4. URL: <https://internews.ua/project/artifake> (дата звернення: 18.04.2022.)

Проноза Інна Іванівна,
кандидат політичних наук,
старший викладач кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

РОЛЬ ПОЛІТИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОЦЕСАХ ФОРМУВАННЯ ПОЛІТИКИ ПАМ'ЯТІ

Сучасне розуміння та трактування: «національної історії як основи національної самосвідомості відіграє найважливішу роль в процесі становлення практично всіх держав пострадянського простору. У 1990-ті рр. національні еліти держав звернулися до питань формування нових і переформування старих ідентичностей»...розпочалася так звана: «націоналізація» гуманітарного, і перш за все, історичного знання, і в деяких країнах вона продовжується і досі».... паралельно із жвавими дискусіями на тему: «патріотизму, пошуком національної ідеї, національна історія була включена в процес формування підстави для нової національної ідентичності.

Спільність сучасної нації не так даність, скільки конструкт, тому можна вважати, що історична політика виявилася одним з інструментів націобудування і конструювання ідентичності» [1, с. 134].

Такий концепт як «історична політика» асоціюється із Західною Німеччиною, в якій на початку 1980-х рр., коли керівництво країни на чолі з новим канцлером ФРН Г. Колем вперше: «заговорило про необхідність

«морально-політичного повороту» і подолання «комплексу провини» за злочини Третього рейху»....з цією метою стала потреба у кореляції підходів до травматичної теми, а саме: «відповідальності за злочини нацизму»..... слід зазначити, що були критики такої політики, і в процесі жвавої полеміки відомої як: «Historikerstreit («суперечка, чи бій істориків») дали їй назву Geschichtspolitik. Так поняття «історична політика» міцно увійшло в німецький лексикон як позначення «інтерпретації історії, обраної за політичними, тобто партійним, мотивами, і спроби переконати громадськість у правильності такої інтерпретації»....крім того, саме в ФРН з'явився концепт: «подолання минулого» (Vergangenheitsbewältigung), який використовується щодо Федеративної Республіки Німеччини і Третього рейху, і концепт «опрацювання минулого» (Aufarbeitung der Vergangenheit)»..що означає: «критичну роботу над пам'яттю про минуле» [2].

За умови, коли процесом моделюванням схем історичного процесу цілеспрямовано займаються еліти і політики, правомірно вести мову саме про «політику пам'яті». Польський дослідник Лех Ніяковскій вважає, що: «політику пам'яті як дії політиків і чиновників, спрямовані на зміцнення, видалення або перевизначення окремих фрагментів громадської пам'яті» [3, с.203].

Наразі, наукові розвідки з політики пам'яті є особливим інституціоналізованим напрямком, періодично випускаються спеціалізовані фахові і науково-популярні журнали та монографії, з даної проблематики (history and memory, memory studies). На «полі пам'яті», яке активно розширюється, з'явилися нові гравці: «мас-медіа, інститути пам'яті, музеї та ін., Існують агенти пам'яті: конфесії, етнічні та соціальні групи. Деякі дослідники підкреслюють штучний, маніпулятивний характер історичної пам'яті сучасного суспільства, міркують і про можливий крах «індустрії пам'яті» [4, с. 134].

На думку Х. Федорищак: «рамках «memory studies» ми бачимо, що суб'єктами або носіями пам'яті є як індивіди, так і спільноти. Таким чином пам'ять поділяється на індивідуальну та колективну. Колективна пам'ять та ідентичність виступають основою розвитку «соціальної пам'яті». «Суспільна

пам'ять» включає тілесні практики, котрі проявляються в одязі, звичках, традиціях, ритуалах та інших практиках і постають у концепції «пам'яті-звички» [5, с.207].

Осягнення ідентичності формується в контексті стратегій мислення, обумовлених конкретним часом чи періодом розвитку суспільства та формуванням науково-парадигмального знання. Складність, неоднозначність і навіть кризовість ідентичності призводить до необхідності пошуку інтегратора. У форматі задекларованої теми таким інтегратором може бути пам'ять (соціальна, колективна, культурна тощо). Пам'ять є складником національної / регіональної ідентичності і водночас «полем змагань за ідентичність» [6, с.16].

Крім, того, слід акцентувати увагу на процесах комунікації, адже у недемократичній державі домінує одностороння політична комунікація. Інформація передається лише одним шляхом – від влади до суспільства. Суспільство має лише офіційні, досить обмежені канали передачі інформації від влади, тому уряд може бути здивований соціальною реакцією і реагувати на них хаотично. Існує державна інформаційна монополія: більшість засобів масової інформації перебувають у державній власності та піддаються цензурі. Одностороння політична комунікація розуміється як синонім пропаганди [7, с. 78].

Багаторічні явища, події фільтруються, зіставляються і класифікуються, в залежності від потреб або правил, що не були актуальними для тих спільнот, які довгий час зберігали «живу пам'ять» про ці явища та процеси, тобто мова йде про політику пам'яті.

Невід'ємною частиною політики пам'яті є «політика «забування». «Забування» може бути «витісняючим», коли суспільство не бажає торкатися певних подій, які є особливо болючими і конфліктогенними. Прикладом «витісняючого забування» можуть слугувати перші 15-20 років ставлення до теми нацистського минулого в ФРН, ставлення у Франції того ж періоду до теми колабораціонізму і політиці уряду Віші або ставлення до громадянської війни в Іспанії після падіння франкістського режиму, ставлення радянської

влади до царського минулого, щодо України, то до діяльності УПА та Голодомору».... як правило, таке забування через певний час змінюється: «підвищеним інтересом істориків і суспільства до «забутих» тем».

Тобто, ніхто не виключає подібний реверс і в нашій державі. Слід зазначити, що «забування» може також бути «заперечуючим», тобто, за умови, що влада і основні громадські сили уникають визнання і обговорення певних принизливих, ганебних, злочинних подій минулого.

Таким чином, «політика пам'яті може бути більш-менш відкритою для впливу і діалогу політиків, істориків і громадських сил в питаннях подолання минулого, внутрішньонаціональних і міжнаціональних конфліктів. Однак колективна пам'ять – це дуже тонкий елемент суспільної свідомості, тому політичне маніпулювання пам'яттю може призводити до свідомого спотворення минулого, породжуючи тим самим нові протиріччя»...крім того, у XXI столітті відбуваються принципово нові процеси: «які вимагають особливого опису та аналізу, а також спеціального терміну для позначення проблем історії та пам'яті».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ростецька С. І. Регіональна ідентичність і національна держава: політика неприйняття та пошук компромісів у політичному просторі сучасної Європи: монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика». 2021. 313 с.
2. Шеррер Ю. Германия и Франция: проработка прошлого. *Pro et Contra*. Май-август 2009. С. 89-109.
3. Nijakovski L. Polska polityka pamieci. Esej socjologiczny, Warszawa, 2008. 243 p.
4. Rosenfeld G. D. A Looming Crash or a Soft Landing? Forecasting the Future of the Memory «Industry». *The Journal of Modern History*. Vol. 81. No 1. March 2011. P. 122-158.
5. Федорищак Х. В. Інституційні механізми реалізації політики пам'яті на державному рівні (на прикладі України та Республіки Польща): дис. ...

канд. політ. наук: 23.00.02 – політичні інститути та процеси. Одеса, 2017.214 с.

6. Киридон А. М. Колективна пам'ять як домінанта регіональної ідентичності: теоретико-методологічний дискурс. Сучасні проблеми національно-культурної ідентичності: регіональний вимір : зб. наук. статей за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції (24-25 вересня 2020 року). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020. С. 13-28.
7. Проноза І. І. Роль політичних комунікацій у сучасному інформаційному просторі. *Політикус*. 2021. № 3. С. 75-81.

***Ростецька Світлана Іванівна,**
доктор політичних наук, доцент,
доцент кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»*

ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА ГРУПОВІ КОНФЛІКТИ: ВІД ФРАГМЕНТАЦІЇ ДО СУПРОТИВУ УНІФІКАЦІЇ

Ідентичність як проблема виникає під час змін, в ситуації, «коли потрібно об'єднати нові синтетичні ідентичності з традиційними «самоочевидними» ідентичностями, створити нове соціокультурне колективне «Я», наприклад ту ж націю-державу. З іншого боку, будь-який перехід від традиційного суспільства до суспільства сучасного, а потім і до постмодерного супроводжується вибухом нових ідентичностей, які фрагментують суспільство, акцентуючись на приватних і особливих інтересах на противагу загальним. В результаті сучасні синтетичні ідентичності, як правило, багатокомпонентні. Ідентичність опирається на цілий комплекс критеріїв і символів, таких як мова, історія, територія, культурна традиція, загальна міфологія, релігійна картина світу,

спільність походження, звичаї і т.д. Відповідно визначення достатнього набору ознак, а також виділення базових і другорядних параметрів – ідентичність перетворюється тут в окрему і до того ж дуже серйозну проблему» [1, с. 23].

Безумовно, «глобалізація викликала кризу ідентичності. Висловлюється думка, що проблема ідентичності зовсім знята з порядку денного, а її місце зайняв мультикультуралізм. Сьогодні пошук ідентичності здійснюється не тільки на раціональному рівні, а й у формі сакрального – світського і релігійного. Джерелом відповідних сенсів виступають локальні культури» [2, с. 130].

В умовах глобалізації виникає завдання у відтворенні того сакрального рівня ідентичності, його відновлення, в тому числі і можливих і реальних руйнуваннях ідентичності. Власне, у цьому й одне із потенційних джерел конструювання та набуття життєвих сенсів.

В той же час, глобалізація загострює питання регіональних конфліктів ідентичності, які необхідно розглядати в контексті соціально-конструктивістської парадигми як результат глобальних трансформацій «плинної сучасності», що змінюють зміст загроз міжнародній безпеці і торкаються всіх форм колективної ідентичності. У дезінтегрованому пострадянському соціумі суперечливі посттрадиційні трансформації стали метасередовищем протікання затяжних конфліктів ідентичності. Наднаціональний характер ризиків, страх, розгубленість, беспорядність перед виявленими і латентними небезпеками, прозорість географічних кордонів для факторів, що викликають ризики, екологічне відчуження, рефлексивне відстеження ризику, політизація небезпеки, опосередкованість знань про ризики експертними оцінками – особливості сучасного суспільства, які ставлять за мету забезпечення глобальної безпеки.

Дійсно, «конфліктогенний характер традиціоналістської ідентичності обумовлений стереотипізацією ворожих образів «чужих» в процесі етнополітичного конструювання культурних «кордонів». Культурні відмінності не приводять до неминучих конфліктів ідентичності, формуючи передумови до

діалогу; однак, коли громадянська ідентифікація в процесі модернізаційної універсалізації сприймається як загроза «етнокультурної безпеки» – виникають складні для врегулювання та розв'язання конфлікти ідентичності».

Так, Т. Гарр, аналізуючи «причини народного невдоволення», акцентує увагу конфліктологів на необхідності враховувати в конфліктному менеджменті проблему «чому групові ідентичності і невігоди зробили їх членів чутливими до різного роду політичних закликів і ідеологіям, які виправдовують протест або заколот» [3, с. 230].

Варто зазначити, що в першу чергу, поліетнічним державам слід підтримувати можливість вільного громадянського вибору і захисту позитивних ідентифікаційних проектів (що і складає суть «політики життя», або «life politics», в концепції Е. Гідденса «як реалізації сучасної ідентичності в ідеї «позитивного добробуту», «positive welfare», не лише до економічного, а й морального) від різноманітних конфліктів ідентичностей і фундаменталістських загроз суспільній безпеці – як релігійних (агресивні версії ісламізму, православ'я і католицизму) і етнорасових, так і неконсервативних і неоліберальних» [4, с. 131].

Обмеження індивіду в праві вибору поведінки, наділення держави можливостями виступати не арбітром, а головним гравцем відрізняє попередню «м'яку» стратегію мультикультуралізму від «жорсткої». Політика «жорсткого мультикультуралізму» спрямована на підтримку культурних відмінностей, ідентичностей при дотриманні принципів рівноправності розвитку міжгрупових зв'язків, взаємодій, толерантності у відношенні один до одного. Відбувається фактично нав'язування рівноправності шляхом культивування «cultural identity». Нетолерантна поведінка відстежується державою та карається невизнанням у правах.

Крайньою формою реакції на культурну багатоманітність, яка полягає у сегрегації, геттоїзації групи, є наділеною різним ступенем соціальних, політичних, економічних, культурних прав і обов'язків та створює жорстку

ієрархічну систему, визнано «апартеїд». Дана практика зберігає суспільство розподіленим, що несе в собі значний потенціал конфліктності.

Феномен «неспроможних держав» (failed states) і «проблемних», розпадаються держав (failing states) – один з яскравих проявів цієї тенденції. Зміни на політичній карті світу, що відбулися за короткий за масштабами історичного часу період після розпаду радянської системи, поставило державність країни та їх громадян перед викликом самовизначення на підставах, які відповідають новим реаліям багатокультурних суспільств.

Аналізуючи сучасні дослідницькі роботи, що відображають наукові погляди щодо проблематики територіальних, етнополітичних конфліктів, можна зробити висновок, що поле для наукової роботи в даному напрямку з кожним десятиліттям істотно розширюється, і в новому столітті найбільш дискусійними в академічних колах стають «конфлікти нового покоління» або «конфлікти XXI століття», до цієї категорії, на рівні із гібридними, інформаційно-психологічними війнами відносяться і «конфлікти ідентичності» [5, с. 116].

Затребуваність аналізу регіональних ідентичностей пояснюється метою планування і реалізації заходів практичної політики. Облік регіональних і локальних особливостей, специфічних потреб та вираженість протиріч населення конкретних територій дозволить внести необхідні корективи в загальнонаціональні концепції і програми розвитку, розставити в них потрібні акценти, а тим самим зняти гостроту наявних і виключити можливість появи нових проблем, знизити напругу в суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

8. Ростецька С. І. Проблеми формування національних держав крізь призму конфлікту ідентичностей. *Сучасна українська держава: вектори розвитку та шляхи мобілізації ресурсів*. Одеса : ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Центр соціальнополітичних досліджень «Politicus», 2018. 104 с. С. 20 – 25.

9. Ростецька С. І. Конфлікт ідентичностей як загроза безпеці сучасних держав. *Актуальні проблеми політики*. Збірник наукових праць. Одеса, 2018. Вип. 61. С. 128 -137.
10. Гарр Т. Р. Почему люди бунтуют. СПб. 2005. 461 с.
11. Новицкий В. Anthony Giddens. Beyond Left and Right. *Топос*. №2 (16). 2007. С. 129 – 133.
12. Ростецька С. І. Регіональна ідентичність і національна держава: політика неприйняття та пошук компромісів у політичному просторі сучасної Європи: *монографія*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика». 2021. 313 с.

Фішер Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

РЕГУЛЮВАННЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-ПОЛІТИЧНИХ ВІДНОСИН ХХ-ХХІ СТ.

Мистецтво естради завжди виступає як мистецтво колективного єднання суспільства. Особлива його значущість проявляється сьогодні в період виникнення кризових міжнародних політичних відносин.

Естрадне мистецтво, основною із особливостей якого є актуальність та злободенність, у всі часи свого розвитку гостро реагувало на певні події в житті країни, було яскравим відображенням смаків, вподобань та настроїв масового слухача й глядача. У той же час, воно завжди було, є і буде агресивним засобом масового впливу, а звідси і засобом пропаганди, що яскраво підтверджують сучасні реалії [1].

Повномасштабна війна росії проти України сьогодні змусила українців усвідомити потребу у володінні державною мовою, масово перезавантажила у свідомості українців різних поколінь відношення до українського

національного мистецтва. Українці масового почали не тільки слухати **українську** музику, читати **українські** книги, а й виготовляти новий якісний україномовний контент.

Враховуючи сучасні воєнні реалії, на жаль, тільки війна сьогодні стала поштовхом для усвідомлення українців, що вони українці. Протягом довгого часу суспільство не звертало увагу на те, що навкруги нас є вітчизняні митці, які все своє життя, у різні історичні періоди створювали українську музику, популяризували українську літературу, творили українське українською.

Проте головна причина несприйняття в минулому українського мистецького продукту надзвичайно актуальна на часі, та, яка і є причиною сучасних воєнних дій: росія, завжди прагнула агресивно, безальтернативно, жорстоко знищити істинне українське мистецтво, а натомість – нав'язати нам придумане ними псевдо українське, постійно проводячи політику русифікації творів мистецтва та нав'язуючи нам комплекс меншовартості.

В історії розвитку українського естрадного мистецтва безліч прикладів та фактів, які виразно демонструють боротьбу українських митців за існування української естрадної музики, використання у своїй творчості кращих зразків української поезії та літератури, ствердження та розвитку істинної національної ідентичності.

Наприклад, класику української естрадної пісні на музику Олександра Білаша та вірші Дмитра Павличка «Пісня про рушник» (1964) художня рада міністерства культури УРСР не пропускала до запису, назвавши її «гімном націоналістів». В ній вбачили аналог із рядками популярної пісні Пласту «Гей-гу, гей-га, таке то в нас життя» (1929) авторства Тараса Крушельницького, в якій були такі слова: *«Прапор червоно-чорний це наше знамено: червоне – це кохання, а чорне – пекла дно. Усі дівчата знають пекельні барви ці - забути їх не можуть, чорти ми лісові!»*. Незрозумілими для представників радянської пропаганди також були наступні рядки пісні: *«Мені війнула в очі сивина, та я нічого не везу додому, лише горточок старого полотна і вишите моє життя на ньому»*. Комісію дивувало, що людина, яка дожила до старості, нічого не

везе додому, ніби з тюрми повертається і вручила Олександрю Білашу «запрошення» в КДБ.

Творчий і життєвий шлях надзвичайно популярного у 70-ті роки ХХ-го століття «Тріо Мареничі» є яскравим прикладом того, як радянська система розправлялась з українськими музикантами, що відмовлялись виступати на урядових концертах чи записувати російськомовні пісні. Улюблене мільйонами унікальне тріо, що популяризувало на весь світ українську народну пісню, в один день отримало довічне мистецьке ув'язнення у Волинській обласній філармонії, повну ізоляцію від масштабних концертів та гастролей, телевізійних та радіо-ефірів. Щоб зрозуміти як працювала радянська пропаганда, варто лише усвідомити, що улюбленці публіки, за життям та творчістю яких слідувала уся країна, вмить стали зрадниками та ворогами народу, оскільки уряд активно поширював неправдиву інформацію про їх еміграцію за кордон.

Навесні 1979 року у Брюховецькому лісі біля Львова знайшли тіло українського композитора Володимира Івасюка. Популярний засновник української естрадної музики був закатований та повішений у тридцятирічному віці у розквіті життя. Висунувши абсурдну версію самогубства, тодішня влада не дозволяла, навіть, поховати композитора із належними йому почестями. Однак на похорон вийшло все місто. Труну несли на руках до самого кладовища, а кількість людей, які незважаючи на заборону прийшли попрощатись із митцем, за даними перевищувала 10 тисяч. Це був перший масштабний супротив тодішній владі, перший сигнал, що українську ідентичність просто так не знищити. Про це свідчили і гори вінків та квітів, які міліція викинула в той же день, що не завадило львів'янам наступного дня принести їх ще більше та розклеїти по місту листівки із текстом: «Усіх нас не перевищаєте! Усіх не переб'єте!».

Через декілька років історія повторилась. Вже у незалежній Україні, у 2000 році, у кав'ярні в самому центрі україномовного Львова, було жорстоко побито послідовника творчості Володимира Івасюка львівського композитора

та керівника вокально-інструментального ансамблю «Ватра» Ігоря Білозіра. Причина бійки абсурдна й водночас досить красномовна – компанія, в якій відпочивав Білозір, виконувала його пісні, що заважало російськомовним відвідувачам слухати російський шансон! Через пару тижнів композитор помер у лікарні від отриманих травм. Як пізніше стане відомо – вбивство було спланованим.

Вбивши Володимир Івасюка та Ігоря Білозіра, які все своє творче життя відмовлялися виконувати вказівки будь-якої влади і популяризували виключно українську музику та пісню, тодішня влада намагалась знищити українську естрадну музику, яка стрімко розвивалась і мала неабиякий вплив на масового глядача. Проте, національно свідомі українські артисти завжди шукали можливість популяризувати українську культуру.

В 1989 році в м. Чернівці відбувся перший республіканський фестиваль сучасної української пісні «Червона Рута». Створений тодішньою владою, задля формування необхідної їм патріотичної свідомості, він кардинально зламав їх плани і став поворотним пунктом історії актуальної української музики. «Червона Рута» вивела із андеграунду молодих самобутніх українських музикантів, зробила їх статусними та легітимувала їх творчість. «Це була одночасно подія і політична, і музично-естетична, і соціальна для наступних поколінь. Вона стала переломним моментом для суспільства напередодні незалежності України» [2]. Саме на «Червоній Руті» вперше публічно прозвучав гімн України, саме тут, не зважаючи на численні заборони, побої та залякування, відвідувачі фестивалейних заходів масово прикрашали себе національною символікою та розгортали заборонені тоді жовто-блакитні прапори [3]. У 1989 році розпочинається справжній бум української естрадної музики.

На зорі своєї незалежності, українська музика стала виразною, національно свідомою; Україна заспівала і заговорила українською. Всюди. В побуті, в розважальних закладах, на танцювальних майданчиках, звідусіль починають звучати дзвінкі мелодійні голоси нової української естрадної

музики. З'явилися нові імена, зазвучали нові молодіжні ритми, був створений перший легендарний національний телевізійний хіт парад «Територія А», який пропагував виключно українську музику. Здавалось би, нарешті настав час процвітання й розвитку національної естрадної культури, відродження національної свідомості суспільства.

Проте, це тривало недовго. Дефолт в росії та Україні 1998 року кардинально змінив і музичну вітчизняну індустрію. Безробітні російські артисти масово ринули в Україну, і почали демпінгувати український музичний ринок. Починається розподіл ринку і справжня «музична війна». Під час виборів Президента України 1999 року, майбутній їх переможець Леонід Кучма не мав підтримки серед українських артистів, тому використовував у своїй передвиборчій компанії переважно іноземних виконавців. На думку засновника та продюсера «Території А» О. Бригінця, здобувши перемогу на виборах, тодішня влада прийняла досить радикальне рішення – «знищити всі проекти, що підтримують українську музику й народжують нових зірок». «Територію А», як і інші подібні проекти, показово закрили, вбивши тим самим потужну хвилю розвитку нової української молодіжної музики [5].

З кінця 90-х українські естрадні артисти масово починають писати пісні і співати російською. Постійне нав'язування та пропаганда російськомовного естрадного продукту на території України призвела до того, що навіть за останні роки, після введення мовних квот на телебаченні та радіо, після подій 2014 року і внесення безлічі артистів-сусідів у базу «Миротворця», український глядач все одно слухав російське, про це свідчать численні статистичні дослідження музичних рейтингів [4].

Проте, українське суспільство сподівається на те, що повномасштабна війна, яку розв'язала росія проти України, стане нарешті тим важливим фактором, що зупинить наше меншовартосте сприйняття своєї ідентичності не тільки на державному рівні, а й у душах і головах простих українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Derkach, S., & Fisher, V. (2018). Визначальні ознаки естрадного номера як структурної одиниці естрадного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво, (2), 40–46.
2. Овчаренко Е. Кирило Стеценко: «Червона рута-89” - одна з підвалин української незалежності» URL: <https://i-ua.tv/culture/25766-kyrylo-stetsenko-chervona-ruta-89-odna-z-pidvalyn-ukrainskoi-nezalezhnosti> (дата звернення : 16.08.2020).
3. Фішер В.М., Перший фестиваль «Червона рута» як культурний феномен української естради. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : мат. IV Міжнар. наук. конф. Київ : НАКККиМ, 2020. С. 98–99.
4. Николенко Олесь: Чому українці масово слухають російські пісні та чи можна це змінити. URL: <https://suspilne.media/4109-comu-ukrainci-masovo-sluhaut-rosijski-pisni-ta-ci-mozna-ce-zminiti/> (дата звернення : 27.03.2022).
5. Інтернет видання «Детектор медіа»: Олександр Бригинець: «Українських виконавців кинули у двобій з Майклом Джексоном і Мадонною. Без жодних пільг...» URL: <https://detector.media/community/article/855/2005-10-07-oleksandr-brygynets-ukrainskykh-vykonavtsiv-kynuly-u-dvobiy-z-mayklom-dzheksonom-i-madonnoyu-bez-zhodnykh-pilg/> (дата звернення : 28.03.2022).

МАТЕРІАЛИ

II всеукраїнської наукової конференції
науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів,
магістрантів та студентів

АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ

21 квітня 2022 року

Наукові редактори:

Н.П. Донченко, М.М. Мельник.

Адміністративне забезпечення:

М.В. Крипчук, М.М.Мельник, В.М. Фішер, О.О. Шибєр.

Упорядник:

М.М. Мельник

Підписано до друку: 17.06.2022.

Формат 60×84/8. Друк офсетний.

Ум. друк. арк. 10,97. Обл. вид. арк. 12,55.

Наклад 300 прим. Замовлення № 4698.

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.