МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
(ОП «РЕЖИСУРА ЕСТРАДИ І ШОУ»)
ПВНЗ «КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ»
КАФЕДРА МИСТЕЦТВ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ

АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ

МАТЕРІАЛИ

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

КИЇВ. 21 КВІТНЯ
2023

УДК 792.7:316.7](4-6ЄС)-044.247(082)
А 437

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: Бойко Людмила Павлівна – кандидатка педагогічних наук, професорка; **Гордєєв Сергій Іванович –** кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України; **Деркач Світлана Миколаївна** – заслужена діячка мистецтв України, кандидатка мистецтвознавства, професорка; **Доколова Альона Сергіївна –** докторка філософії, викладачка; **Донченко Наталія Петрівна** – заслужена діячка мистецтв України, професорка; **Крипчук Микола Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент; **Мельник Мирослава Миколаївна** – кандидатка мистецтвознавства, доцентка; **Совгира Тетяна Ігорівна –** кандидатка мистецтвознавства, доцентка; **Фішер Володимир Михайлович** – заслужений діяч мистецтв України, доцент.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 14 від 29 травня 2023 р.)

ІІІ Всеукраїнську наукову конференцію «Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція» зареєстровано Міністерством освіти і науки України відповідно до листа Інституту модернізації змісту освіти № 22.1/10-1357 від 27.09.2022.

Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція : матеріали ІІІ Всеукр. наук. конф., Київ, 21 квіт. 2023. / КНУКіМ, КУК, ХДАК та ін. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. 422 с.

ISBN 978-966-602-372-1

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

©Київський національний університет культури і мистецтв, 2023

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

АГЄЄНКО ***Дар`я Олександрівна*** ***КІКОТЬ*** ***Антоніна Андріївна***	ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ АКТОРА НАД СЦЕНІЧНИМ ТА КІНООБРАЗАМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ СПРЯМУВАННІ	14
АЛІЙНИК ***Софія Миколаївна*** ***ШУМАКОВА*** ***Світлана Миколаївна***	СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СТВОРЕННІ ШОУ-ПРОГРАМ	17
АРЕФ'ЄВА ***Анна Юріївна*** ***ЛЕГЕНЬКИЙ*** ***Юрій Григорович***	СИНКРЕТИЗМ ТА СИНТЕТИЗМ ЕВОЛЮЦІЇ МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСОБИ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ	20
АРЕФ'ЄВА ***Єлізавета Юріївна*** ***ЛЕГЕНЬКИЙ*** ***Юрій Григорович***	ГЕГЕРОХРОНІЯ ТА ГЕТЕРОТОПІЯ ЯК НАСТАНОВИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА В КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ	23
БЕЛИМЕНКО ***Ліляна Іванівна***	ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ ДИТЯЧИХ МЮЗИКЛІВ НА СЦЕНАХ УКРАЇНСЬКИХ ЛЯЛЬКОВИХ ТЕАТРІВ ПОЧАТКУ 2020-Х РОКІВ	30
БОЖИНСЬКИЙ ***Володимир Юрійович*** ***ШУМАКОВА*** ***Світлана Миколаївна***	НАПРАЦЮВАННЯ В. І. КОВАЛЕВСЬКОГО – УНІКАЛЬНОГО ТЕОРЕТИКА ТА ПРАКТИКА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ ЗАТВЕРДЖЕННЯ ВИТОКІВ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ	34
БОРИСЕНКОВА ***Катерина Олегівна*** ***МЕЛЬНИК*** ***Мирослава Миколаївна***	ОБРЯДОВІ ДІЙСТВА ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ	36
БРАВОРІЧЕНКО ***Владислав Юрійович*** ***ГУСАКОВА*** ***Ніна Миколаївна***	ІНСЦЕНІЗАЦІЯ В ТВОРЧОСТІ В. ВАСИЛЬКА: ПОВІСТІ «ЗЕМЛЯ» ТА «У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА…» О. КОБИЛЯНСЬКОЇ	39
ВОРОШИЛОВСЬКА ***Тетяна Олегівна*** ***ГУСАКОВА*** ***Ніна Миколаївна***	ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ НАТАЛІЇ УЖВІЙ: ФОРМУВАННЯ ПРИЙОМІВ ТА МЕТОДІВ	42

ГАВРИЛОВА Світлана Володимирівна КУРОЧКІН Олександр Володимирович	ШЛЯХ ПОЕТІВ ДО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА	45
ГОРБАЧ Сніжана Сергіївна	КУЛЬТУРНІ ЗАХОДИ НА ВДНГ ДО І ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ	50
ДВОРЯНКІН Артур Ігорович НИКОНЕНКО Руслан Миколайович	ГЕНЕЗА СВІТЛОВИХ РІШЕНЬ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	55
ДЕРКАЧ Світлана Миколаївна ЧИСТЯКОВ Олег Олегович	ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОГО ТАНГО: ТРАДИЦІЙНІ ТА СУЧАСНІ МОТИВИ	59
ДИКА Оксана Володимирівна КОСМІН Леонід Георгійович	ШОУ ТЕАТРАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ АДАПТОВАНІ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО ГЛЯДАЧА	64
ДОЛІВЕЦЬ Христина Миколаївна ГОЛУБЦОВА Любов Федорівна	МЕТАФОРА ЯК УНІКАЛЬНИЙ МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ ВИСТАВИ	67
ДОНЧЕНКО Наталія Петрівна	ЗАРОДЖЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПЛАТФОРМИ РЕЖИСЕРА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА	72
ЄГОРОВ В'ячеслав Володимирович НИКОНЕНКО Руслан Миколайович	«МАКЛЕНА ГРАСА» ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОТЕСТ ЛЕСЯ КУРБАСА ПРОТИ ТОЛІТАРИЗМУ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ	75
КАРПІЦЬКИЙ Миколай Миколайович	ФЕНОМЕНОЛОГІЯ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ АКТОРСЬКОЇ ДІЇ	78
КАШИРНА Марія Олександрівна ГУСАКОВА Ніна Миколаївна	ПОСТАТЬ МАР'ЯНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ХХ СТОЛІТТЯ	82
КОРОТЧЕНКО Дар'я Василівна ЧОРНА Кристіна Василівна	ТВОРЧИЙ ВКЛАД РЕЖИСЕРА ПЕТРА ІЛЬЧЕНКА У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА	87
КРИПЧУК Микола Володимирович ЛОГВІН Ігор Миколайович	ІНФОРМАЦІЙНА ТА МІЗАНСЦЕНІЧНА ФУНКЦІЇ СЦЕНОГРАФІЧНОГО РІШЕННЯ	90

МАНОРИК ***Михайло Михайлович*** ***ПРИХОДЬКО*** ***Оксана Михайлівна***	НОВАТОРСТВО РЕЖИСЕРІВ ТЕАТРУ Й КІНО ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ АКТОРСЬКОЇ КРЕАТИВНОСТІ	94
МАСЛОВ-ЛИСИЧКІН ***Андрій Олегович***	СИСТЕМА ЕМІЛЯ ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА В СЦЕНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ АКТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ	96
МЕЛЬНИК ***Микола Юрійович*** ***ШУМАКОВА*** ***Світлана Миколаївна***	СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ: ПЕРСПЕКТИВИ ТА РИЗИКИ	100
МІНЕНКО ***Інна Олександрівна*** ***ЧОРНА*** ***Кристіна Василівна***	ТВОРЧИЙ ДОРОБОК АКТРИСИ АДИ РОГОВЦЕВОЇ В ТЕАТРІ ТА КІНО	102
МОВЧАН ***Анна Юріївна*** ***НИКОНЕНКО*** ***Руслан Миколайович***	СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ СВЯТКУВАННЯ ІВАНА КУПАЛА	106
МОРГУН ***Ольга Андріївна*** ***НИКОНЕНКО*** ***Руслан Миколайович***	ІСТОРИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ ЗВИЧАЇВ ТА ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ	110
НЕЧАЄНКО ***Тетяна Василівна***	ВЗАЄМОЗВ’ЯЗОК МУЗИКИ ТА СЛОВА У ПРОЦЕСІ ТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА	114
ПАНЧЕНКО ***Юлія Михайлівна*** ***ШУМАКОВА*** ***Світлана Миколаївна***	МУЗИЧНО-ЛІТЕРАТУРНИЙ САЛОН ЯК АКТУАЛЬНА ФОРМА КОММУНІКАЦІЇ У ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ ОДЕСИ. ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ	117
РОЙ ***Євгеній Євгенійович*** ***РОЙ*** ***В’ячеслав Євгенійович***	УКРАЇНСЬКИЙ ГУМОР В НАРОДНО-ХОРЕОГРАФІЧНИХ МІНІАТЮРАХ ПАВЛА ВІРСЬКОГО ТА ЙОГО ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ	121
СІЗИХ ***Ольга Віталіївна*** ***КУЧИН*** ***Павло Захарович***	ВЕРБАТІМ ЯК ВИТОК ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ	126
СІКАЛОВ ***Ігор Андрійович***	ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ШОУ «NOUVEAU CIRQUE»	128

СТАРОДУБ ***Аліна Дмитрівна*** ***КУЧИН*** ***Павло Захарович***	ПОСТАТЬ Т. Г. ШЕВЧЕНКА У ВИСТАВАХ ЧЕРКАСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ	133
ТОЦЬКА ***Олена Володимирівна*** ***ТАТАРЕНКО*** ***Марина Геннадіївна***	ТВОРЧА КОНЦЕПЦІЯ ЛУЇ ЖУВЕ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ (1924-1939 рр.)	137
ФІШЕР ***Володимир Михайлович***	ЧЕРВОНА ДОРІЖКА ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДІВ	141
ХОРЕЧКО ***Марія Сергіївна*** ***ШУМАКОВА*** ***Світлана Миколаївна***	ПРОВЕДЕННЯ СВЯТ В ДИСТАНЦІЙНИХ УМОВАХ	147
ЧИРВА ***Дарина Олегівна*** ***ФІШЕР*** ***Володимир Михайлович***	КУЛЬТУРНИЙ ФРОНТ – ЯК СИМВОЛ ОБ'ЄДНАННЯ ТА НЕЗЛАМНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ	149
ШЕВЧЕНКО ***Юлія Валентинівна*** ***КІКОТЬ*** ***Антоніна Андріївна***	ВНЕСОК СЮРРЕАЛІЗМУ В РОЗВИТОК ТЕХНОЛОГІЇ АКТОРА В НЕРЕАЛІСТИЧНОМУ СПРЯМУВАННІ	152
ЯРОШОК ***Наталія Ігорівна***	РЕЖИСЕРСЬКА СПЕЦИФІКА РОБОТИ НАД ПОСТАНОВКАМИ ТІНЬОВОГО ТЕАТРУ	156
ЯЩЕНКО ***Ольга Віталіївна*** ***НАБОКОВ*** ***Роман Геннадійович***	СПЕЦИФІКА РОБОТИ ВЕДУЧОГО: ОСНОВНІ АСПЕКТИ	159

РОЗДІЛ 2
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

БУЛГАКОВА ***Катерина Олексіївна*** ***ФІШЕР*** ***Володимир Михайлович***	ІМЕРСІЯ ЯК ІННОВАЦІЙНА МОДЕЛЬ МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ	163
ВАКУЛЕНКО ***Дарина Юріївна*** ***ВЕЖБОВСЬКА*** ***Ліліана Романівна***	РОЛЬ СИМВОЛІВ У СТВОРЕННІ НАРАТИВНОЇ СТРУКТУРИ СОЛЬНОГО КОНЦЕРТУ	166

ВЕЛИЧЕВА Юлія Володимірівна НАБОКОВ Роман Геннадійович	ЕТНОФЕСТИВАЛІ ЯК ВИЗНАЧНИЙ ПРОЯВ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД	170
ВЕРЕЩАКА Артем Олександрович	МУЗИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ПРИ ПІДГОТОВЦІ ВОКАЛІСТІВ	174
ВИШНІВСЬКА Тетяна Олегівна СВАРНИК Богдан Вячеславович	БЛАГОДІЙНІ ЕСТРАДНІ КОНЦЕРТИ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ	176
ГЛУШНЬОВА Софія Олександрівна СВАРНИК Богдан Вячеславович	СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ПРОВІДНА ТЕНДЕНЦІЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО КОНЦЕРТУ	181
ДЄМЄХІН Данило Валерійович СВАРНИК Богдан Вячеславович	НОВАТОРСЬКІ ПІДХОДИ ВЗАЄМОДІЇ РЕЖИСЕРА-ПОСТАНОВНИКА І ХОРЕОГРАФА-ПОСТАНОВНИКА ПРИ СТВОРЕННІ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ШОУ-НОМЕРІВ	184
ЗАБОТЛІН Володимир Володимирович КАПУСТЯНСЬКА Олена Миколаївна	АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЕСТРАДНОЇ ВИСТАВИ ДЛЯ ДІТЕЙ	188
ЗВЄРЄВ Василь Валерійович СТРЕЛЬЧУК Вікторія Олександрівна	СПЕЦІАЛЬНІ ХУДОЖНІ ПОДІЇ В КОНТЕКСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОРКЕСТРІВ ДУХОВОЇ МУЗИКИ	191
КОВАЛЕЦЬ Іван Іванович ПРИХОДЬКО Оксана Михайлівна	ІСТОРИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ МАСОВИХ СВЯТ І ВИДОВИЩ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ	195
КРИКУНЕНКО Сергій Віталійович МЄДВЄДЄВА Валентина Миколаївна	КОМІКС В ЕСТРАДНО-ВИДОВИЩНИХ ФОРМАХ ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН	200
КУЧЕР Ростислав Станіславович ВЕЖБОВСЬКА Ліліана Романівна	ЕСТЕТИКА ВЗАЄМОДІЇ АКТОРІВ ТА ГЛЯДАЧІВ ІМЕРСИВНОГО ТЕАТРУ НА ПРИКЛАДІ ПАРТИЦИПАТОРНИХ ПРАКТИК	204
МОРСЬКА Юлія Русланівна ФІШЕР Володимир Михайлович	ІНТЕРАКТИВНІ ПРАКТИКИ В РЕЖИСУРІ СУЧАСНИХ ШОУ-ПРОГРАМ	207

НАБОКОВ ***Роман Геннадійович***	БЛАГОДІЙНА ІМПРЕЗА: СУТНІСТЬ, ФУНКЦІЇ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ	210
ОСІНЦЕВА ***Анастасія Олександрівна*** ***ШУМАКОВА*** ***Світлана Миколаївна***	СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ДІДЖИТАЛ ТЕХНОЛОГІЙ У ДИСТАНЦІЙНОМУ ФОРМАТІ	216
ПАХАРЧУК ***Олександр Сергійович***	ТРАНСФОРМАЦІЯ ШОУ-БІЗНЕСУ В ПЕРІОД ПЕРШОГО РОКУ ВТОРГНЕННЯ РФ В УКРАЇНУ: КОН'ЮКТУРНІСТЬ ЯК ВИД НОВИХ ЖАНРІВ	220
ПОГУЛЯЙ ***Олександра Олегівна***	РЕЖИСЕРСЬКІ ІННОВАЦІЇ БЛАГОДІЙНИХ СПОРТИВНО-МИСТЕЦЬКИХ ПЕРФОРМАНСІВ КОМПАНІЇ «TRI.DIRECTION» В РАМКАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТУРУ «MATCH FOR PEACE! STOP THE WAR»	225
ПРАЦКОВ ***Роман Євгенович***	ПІДКАСТ ЯК НОВИЙ НАПРЯМОК РОЗМОВНОГО ЖАНРУ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	231
ТЛУМАК ***Катерина Олексіївна*** ***ГОРДЄЄВ*** ***Сергій Іванович***	АРТПРОЄКТИ ЯК СУЧАСНИЙ ВИД СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД	235
УАРДАНІ ***Ясміна Нуреддінівна*** ***НАБОКОВ*** ***Роман Геннадійович***	МЕТАВСЕСВІТ В ІВЕНТ-ІНДУСТРІЇ	238
ЦІМОХ ***Наталія Іванівна*** ***ЧОРНА*** ***Кристіна Василівна***	ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ІГРОВОГО КІНО	241
ЧЕРВОНА ***Дарина Віталіївна*** ***ШУМАКОВА*** ***Світлана Миколаївна***	ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ЯК PR-ТЕХНОЛОГІЯ У СУЧАСНОМУ ВИДОВИЩНОМУ МИСТЕЦТВІ	244
ЯГИЧ ***Вікторія Андріївна***	ФУНКЦІОНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ЕСТРАДИ	247

РОЗДІЛ 3
АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ І РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

БУГАЙОВА ***Вікторія Олександрівна***	ВАЖЛИВІСТЬ ДИСЦИПЛІНИ «КРЕАТИВНЕ МИСЛЕННЯ У РЕЖИСЕРСЬКІЙ АРТПРАКТИЦІ» ДЛЯ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ	251
БУШМАКІН ***Євген Володимирович***	ПРИНЦИПОВІ РОЗБІЖНОСТІ МЕТОДІВ ВИХОВАННЯ АКТОРА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА І АКТОРА КІНО	254
ГОРДЄЄВ ***Сергій Іванович***	СУЧАСНІ ПРОЦЕСИ ФОРМУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДИК У ВИХОВАННІ АКТОРІВ ТА РЕЖИСЕРІВ МИСТЕЦЬКИХ ВИШІВ	256
ГУРБАНСЬКА ***Світлана Олександрівна***	СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ У СТУДЕНТІВ-РЕЖИСЕРІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ	261
КАСЬЯНЕНКО ***Андрій Сергійович***	МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ СЦЕНІЧНИХ ЕТЮДІВ У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ	263
КОВПАК ***Наталія Костянтинівна***	СПЕЦИФІКА РЕЖИСУРИ ІНКЛЮЗИВНОЇ РОЗВАЖАЛЬНОЇ ІГРОВОЇ ПРОГРАМИ	265
ЛИКОВ ***Сергій Ігорович*** ***ПРИХОДЬКО*** ***Оксана Михайлівна***	ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ТА ПРИЙОМІВ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНИЙ КОНТЕКСТ	271
МАЛАХОВА ***Маргарита Олександрівна***	ЕМОЦІЙНИЙ АСПЕКТ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ СПІВТВОРЧОСТІ	275
МОЗГОВИЙ ***Віктор Леонідович***	ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА: ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ	279
МЯТЕНКО ***Наталія Анатоліївна***	ВИЗНАЧАЛЬНІ ЧИННИКИ ПРАКТИЧНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ГАЛУЗІ	282
НАЙДА ***Юрій Михайлович***	КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКІ ВМІННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МУЗИКАНТА	286

ПАШКОВСЬКА Катерина Сергіївна ***КУЧИН Павло Захарович*** ВПЛИВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ 291

ШАПКО Лариса Іванівна МЕТОДИ НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ТВОРЧОМУ МИСЛЕННЮ ТА ПРАГНЕННЮ ДО САМОРЕАЛІЗАЦІЇ НА ЗАНЯТТЯХ З ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН 295

ЯКОВЕНКО Ірина Петрівна ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ В УМОВАХ КАРАНТИННИХ ОБМЕЖЕНЬ ТА ВОЄННИХ КОНФЛІКТІВ 301

РОЗДІЛ 4
ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

БОЙКО Валерія Андріївна ТРАНСМЕДІА У СЦЕНАРНОМУ МИСТЕЦТВІ: ІННОВАЦІЙНИЙ ПІДХІД ДО СТВОРЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ ТВОРУ 305

ВАКУЛЕНКО Олеся Михайлівна КОГНІТИВНО-АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ В СУЧАСНИХ УМОВАХ 308

ВОЛКОВА Лідія Львівна МОДЕРНІЗАЦІЯ ОБРЯДОВОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ДИСКУРСУ 312

ВОРОНІНА Валерія Русланівна ***НАБОКОВ Роман Геннадійович*** ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ СУЧАСНИХ ФІЛАРМОНІЙ УКРАЇНИ: ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД 315

ГАРДАБХАДЗЕ Ірина Анатоліївна ПОДОЛАННЯ МЕЖ РЕАЛЬНОСТІ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ, НАУКИ ТА ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНІЙ ЕСТРАДІ 318

ГЕРЦ Ірина Іванівна ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО 322

ЗАКРЕВСЬКИЙ Павло Дмитрович ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ В РЕЖИСУРІ БЛАГОДІЙНИХ КОНЦЕРТІВ 326

ЗАЛІЗНЯК Юлія Сергіївна ***ФІШЕР Володимир Михайлович*** ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ В РЕЖИСУРІ СУЧАСНИХ ПОДІУМНИХ ШОУ 329

ЗАРОВНЕНКО Андрій Олегович ***СВАРНИК Богдан Вячеславович***	ПРАВОСЛАВНА ЦЕРКВА ТА ЇЇ ВІДНОШЕННЯ ДО ТРАДИЦІЙ ТА ЦІННОСТЕЙ СВЯТА ГЕЛЛОВІН	333
ІЛЬЇЧОВА Олександра Сергіївна ***УЛАНОВА Світлана Іванівна***	ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ ЯК ЗАСІБ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПСИХОТЕРАПІЇ	336
ЛАУКАРТ Германн Олександрович ***ФІШЕР Володимир Михайлович***	КОЛОРИСТИКА СВІТЛА ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ШОУ	339
ЛОБУНЬКО Павло Вікторович ***ПРИХОДЬКО Оксана Михайлівна***	МЕТАФОРИЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ СВОБОДИ ВИБОРУ ТА МЕХАНІЧНОСТІ ЧАСУ В КІНОМИСТЕЦТВІ	341
МЕЛЬНИЧЕНКО Вікторія Павлівна ***СВАРНИК Богдан Вячеславович***	ЕТИМОЛОГІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕРТЕПНОЇ ДРАМИ	346
НИКОНЕНКО Руслан Миколайович	ПОСТДРАМАТИЧНІ ПРАКТИКИ В ПОСТАНОВКАХ Д. БОГОМАЗОВА	351
СВАРНИК Богдан Вячеславович	ФОРМИ ПАРТИСИПАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ (ЗА Г. ДЖЕНКІНСОМ)	354
СИРИЦЯ Дар'я Сергіївна ***ФІШЕР Володимир Михайлович***	ОСУЧАСНЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ В ПЕРІОД ВІЙНИ.	358
СОВГИРА Тетяна Ігорівна	ДО ПИТАННЯ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК	362
РУСІНОВА Олеся Олександрівна ***УЛАНОВА Світлана Іванівна***	ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ ПІД ЧАС ВІЙНИ ЯК ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЇ ПЕРЕСУВНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ТРУП XIX СТОЛІТТЯ	365
ШАПКО Лариса Іванівна	ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ТА РЕЖИСУРИ СУЧАСНИХ ОБРЯДІВ «ПОСВЯТИ»	368

РОЗДІЛ 5
ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ
В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

АНДРІЄНКО ***Петро Павлович***	СУЧАСНА ПОЛІТИКА АЛГОРИТМІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ	375
БАХМЕТЬЄВ ***Андрій Євгенійович*** ***РОСТЕЦЬКА*** ***Світлана Іванівна***	ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОЛІТИЧНОЇ СИСТЕМИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ.	378
ГІХОНК ***Алла Юріївна***	ПОЛІТИКА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ГІБРИДНИХ ЗАГРОЗ ТА ПРОЦЕСІВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ	381
КОВАЛЬЧУК ***Андрій Олександрович*** ***ГОЛУБЦОВА*** ***Любов Федорівна***	РЕКОНСТРУКЦІЯ ЖИТТЄВОГО ШЛЯХУ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ І ФОРМУВАННЯ НАРАТИВУ СПРОТИВУ У ВИСТАВІ «НАРОДЖЕНІ БУТИ ВІЛЬНИМИ» (КИЇВСЬКА АКАДЕМІЧНА МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА «СУЗІР'Я», 2022)	385
ІЛЬНИЦЬКА ***Олександра Анатоліївна***	СПЕЦИФІКА ГУМОРУ НА ЕСТРАДІ В УМОВАХ ВОЄННОЇ АГРЕСІЇ РФ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ	389
КАМЕНЧУК ***Тетяна Олегівна***	ЗАХИСТ ПРАВ ЛЮДИНИ, ВЗАЄМОДІЯ УКРАЇНИ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ	391
МЕЛЬНИК ***Мирослава Миколаївна***	МИСТЕЦТВО І ПОЛІТИКА – ПРОБЛЕМАТИЗАЦІЯ РЕАЛІЙ	396
НАУМКІНА ***Світлана Михайлівна*** ***ЛИЧКОВСЬКА*** ***Марина Рейнголдівна***	ФОРМУВАННЯ ЧИННОЇ СИСТЕМИ ПРАВА ЯК СУТТЄВА ОЗНАКА СУЧАСНОЇ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ	399
ОСТРОВСЬКА ***Марина Василівна***	СЕПАРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІДНОВЛЕННЯ САМОБУТНОСТІ ТА АВТЕНТИКИ	402
ПЛУТАЛОВ ***Сергій Іванович*** ***ШЕВЧЕНКО*** ***Ганна Олександрівна***	ГЛЯДАЦЬКЕ СПРИЙНЯТТЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ В ПЕРІОД ВІЙНИ: КУЛЬТУРНИЙ, ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНИЙ КОНТЕКСТ	406

ПРОНОЗА ***Інна Іванівна***	ДЕЗІНФОРМАЦІЯ ЯК ПОТУЖНИЙ ІНСТРУМЕНТ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ВІЙНИ	410
РОСТЕЦЬКА ***Світлана Іванівна***	МИСТЕЦТВО В ЧАСИ ВІЙНИ: ЧИ МОЖЕ МИСТЕЦТВО БУТИ АПОЛІТИЧНИМ?	413
ХРОЛЕНКО ***Анна Віталіївна*** ***КРИПЧУК*** ***Микола Володимирович***	СУЧАСНІ ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ	415
ШЕШЕНЯ ***Юрій Ігорович*** ***КРИПЧУК*** ***Микола Володимирович***	СПЕЦИФІКА РОБОТИ МИКОЛАЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК В ЧАСИ ПОВНОМАСШТАБНОЇ РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ	418

РОЗДІЛ 1

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

Агеєнко Дар`я Олександрівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Кікоть Антоніна Андріївна,
докторка культурології, професорка,
завідувачка кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ АКТОРА НАД СЦЕНІЧНИМ ТА КІНООБРАЗАМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ СПРЯМУВАННІ

Сьогодні існує безліч театральних шкіл з якими працюють митці сценічного та кіномистецтва, але з урахуванням культурної спадщини нашої батьківщини та її традицій не всі технології будуть доречними та відповідними. Тож, аби створити щось дійсно гідне, необхідно використовувати ті надбання, які в синтезі будуть працювати на якісний результат. Яскравим прикладом поєднання драматургічного та кінематографічного українського мистецтва є поетичний фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» за однойменною повістю Михайла Коцюбинського. Актори, створюючи та втілюючи кінообрази спиралися на методику роботи в поетичному спрямуванні.

Щодо літературного матеріалу важливо відмітити, що у творі письменник зображує ніби два світи – зовнішній і внутрішній. Зовнішній світ не деталізується, а передається точними влучними штрихами. Описи, яких у повісті немало, подаються ніби й реалістично, але в них більше уваги приділяється враженню героя, ніж просто реальному пейзажу. Захоплення внутрішнім світом персонажа починає сприйматися як реальний світ, діє відмова від традиційного сюжету, зосередження оповіді на внутрішньому конфлікті. Враження від навколишнього світу, матеріалізовані у почутті, настрої, переживаннях, становлять організуючий центр повісті автора.

Щодо специфіки самого поетичного спрямування, яскравою відокремленою рисою є наявність зразків етнонаціональної культури нашого народу – пісень. Вони супроводжують людей від самого їх народження і до смерті. У фільмі актори виконують велику кількість співанок, майже завжди чутно гру на трембітах, цимбалах, тощо. Важливим фактором також є поетизація почуттів, та взагалі всього, що оточує персонажів у роботі. Всі образи – символи, які вимальовуються в уяві персонажів, пов'язані з релігійними, світоглядними позиціями. Дуже цікаво змальована картина похорон Івана, де всі танцюють, «регочуть» та співають, що є символом перемоги життя над смертю. Образ Марічки – мавки, яка кличе, вабить Івана та врешті забирає його з собою [2]. Усі кінообрази яскраві та колоритні. Поетичний театр та кіно не констатує соціальний реалізм, воно відійшло від буденності та змальовує всю красу пейзажів і людей, які існують в них.

Система входження в сценічний простір за специфікою роботи актора в поетичному театрі та кіно має свої особливості. Розглядаючи її в порівнянні з реалістично-психологічною театральною школою(логіка поведінки, внутрішні монологи спрямованні на взаємодію «людина – людина», психофізична дія, почуття), слід зазначити, що, насамперед, сховані думки за методикою поетичного театру та кіно в корінь відрізняються. Тут відбуваються взаємини між людиною та природою, навколишнім середовищем, уявним, міфологічним, релігійним світом. На прикладі багатьох сцен із фільму «Тіні забутих предків», усе вочевидь підтверджується, це і різноманітні порівняння природи та життя людей в репліках героїв, і німі епізоди, де актор ніяк не діє зовні, але має сильне психологічне напруження, емоції вирують, кольори набувають яскравого кольору, і перед очима, не люди з минулого, теперішнього й майбутнього, а природа – неприборкана та прекрасна. В створенні візуалізації «картинки» – схованих думок – окрім уяви, яка звісно всюди займає не останню роль, бере участь висока емоційність. За методикою техніки і технології в українському поетичному театрі «головним стрижнем є емоційно-чуттєве й образно-поетичне мислення, поведінка та почуття» [1, с. 292].

У поетичному спрямуванні, в думки героїв закладені метафоричні, сакральні мотиви, вони сповненні символізмом і вимагають від акторів дуже важкої праці над своїм світоглядом. Митці впродовж року жили та працювали в тому середовищі, яке мали передати через камеру, через «крупний план». Спосіб життя, культурне наслідування – все це є джерелом для створення темпоритму – внутрішньої та зовнішньої активності актора.

Ще однією важливою ланкою є психофізична поведінка. Якщо в реалістичному спрямуванні, все йде від внутрішнього – від думок, то тут на перший план виходить емоційність, і все залежить від стану душі, почуттів героя. Емоційні образи не завжди мають пряме відношення до сюжету і побудовані за принципом «айсбергу», коли сюжет це лише верхівка, а образи – величезна глиба, схована під водою.

Важливою є творча фантазія, вільний перехід від реального до уявного і навпаки, стирання меж між дійсністю та вигадкою, між буттям реальним та фантастичними видіннями, снами тощо. Поетична система залучує символи, метафори, метонімії, асоціації, алегорії тощо. В «Тінях забутих предків» постають моделі національної психології, життя персонажів невід'ємне від природного колообігу буття, з чого випливають моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, творення матеріальної культури, музичного та пісенного фольклору.

Поетичне спрямування в 1960-70-х роках, на противагу канонічній реалістично-психологічній школі, виводило на перший план візуальну виразність, сюрреалістичні та етнографічні мотиви. Актори, які дійсно опанували українську поетичну систему входження в сценічний простір та на великому професійному рівні працювали в наведеному напрямі – це Іван Миколайчук, Лариса Кадочникова, Амвросій Бучма, Наталя Ужвій та інші. Величезний пласт досвіду, ідей, праць, надбань гідний того, аби розвивати українській театр та кінематограф у такій ланці – ланці поетичного спрямування. Воно навчає патріотичності, сакральності, зв'язку людини з

природою, який на сьогодні втрачає свою силу, розкриває істинний, справжній духовний світ українського народу, його вірувань.

Отже, поетична система входження в сценічний простір вимагає від актора сумлінної, важкої праці, в першу чергу, над своїм світоглядом, над тим, аби стати більш гнучким до кардинальних змін. Закласти в голову сучасному молодому актору поняття про «не побутове» сприйняття світу дуже важко, адже часто митці піддаються до запрограмованої системи реалістичного існування в запропонованих обставинах. Аби вивести театральне та кіно мистецтво на новий рівень, укорінити національну українську акторську школу, необхідно постійно вивчати та працювати над системами, які прийшли до нас від попередників. Витвір мистецтва «Тіні забутих предків» – це багаторічна праця талановито письменника, який був захоплений культурою та традиціями рідного народу, а згодом – геніального режисера, який закохався в цю повість і витратив частину свого життя, аби створити легендарну поетичну кінострічку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Борис І.О. Специфіка роботи актора та режисера в українському поетичному театрі та кіно. *Культура України*. За заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 286–296.
2. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. Київ : Дніпро, 1967. 88 с.

Алійник Софія Миколаївна,
студентка 3-го курсу спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СТВОРЕННІ ШОУ-ПРОГРАМ

Комплексне і цілісне осмислення проблематики розвитку сучасних шоу-програм, які сьогодні стають все більш суттєвою складовою життя людини, не отримали свого всебічного та вичерпного науково-теоретичного вивчення, що зумовлює актуальність даної спроби торкнутися обраної нами теми дослідження.

Без сумніву, розвиток технологій надає можливість сучасним видовищним шоу-програмам ставати все більш і більш вражаючими та інтригуючими, художньо структурованими й розгорнутими, ще більш складними та незабутніми. «Саме шоу-програма як одна із сучасних форм мистецтва естради є джерелом формування культурно-естетичного рівня суспільства. Детальний аналіз сучасного стану шоу-програм, здобутки сценічних інноваційних можливостей, окремих їх складників набувають нового висвітлення у творчих та технічних процесах, які надають можливість сучасним режисерам й артистам пошуку механізмів створення якісно нових нестандартних творчих рішень, прийомів, які втілюються через сценічну інтерпретацію в шоу. Саме інноваційні технічні засоби та спецефекти набувають дедалі більшої вагомості у створенні шоу, оскільки не обмежують можливості режисерів у створенні загального художнього образу заходу» [2, с. 49]. Використання візуальних і піротехнічних ефектів, світлових та звукових інсталяцій, 3D-графіки, анімації, віртуальної реальності та інших сучасних технологій дозволяє створювати справжні художні шедеври.

Актуальності сьогодні набувають технології віртуальної реальності в шоу-програмах, за допомогою яких створюються фантастичні візуальні ефекти, а глядачі переживають глибокі емоції. «VR (віртуальна реальність) – це ілюзія, яка створюється за допомогою комп’ютерних систем. Для того, щоб потрапити в таку реальність людині потрібні окуляри або шолом віртуальної реальності. Ці девайси створюють ілюзію тривимірного простору й забезпечують користувачу зорові та звукові відчуття в новій реальності [1, с. 112].

Віртуальна реальність наповнює шоу-програму більш цікавим інтерактивом, створює незабутнє враження у глядачів, забезпечує популярність та комерційний успіх. Використання технологій віртуальної реальності в шоу-програмах створює унікальні віртуальні світи, в яких глядачі можуть бути активними учасниками події. «Занурення у VR досягло нового рівня в режимі реального часу, що надає аудиторії можливість бути в одній кімнаті з виконавцем, взаємодіяти з віртуальним контентом, з живою грою актора у

віртуальному просторі» [3]. Інакше кажучи, віртуальна реальність утворює реалістичну симуляцію подій, які були б неможливими для виконання у реальному житті, тим самим розширюючи межі творчості сучасних індивідуумів.

Крім того, технології віртуальної реальності, задіяні в шоу-програмах, можуть сприяти рішенню актуальної нині проблеми покращення безпеки виконавців та глядачів (у безпечному віртуальному середовищі), розширення та залучення нової глядацької аудиторії, зацікавленої у високотехнологічних розвагах.

Отже, сучасні технології, ставши невід’ємним інструментом нинішніх шоу-програм, дозволяють створювати неймовірні візуально-аудіальні ефекти, забезпечуючи потужну емоційну залученість глядачів, більшу гнучкість та можливість втілення творчих ідей, реалізація яких була неможливою в минулому, а в майбутньому стане невід'ємною складовою культурно-мистецьких заходів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Будзінська А. О. Інноваційні технології виразності в організації шоу. *Сучасні виклики соціально-політичного розвитку: політико-правові, соціально-економічні та культурні виміри : мат. ІІ Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції.* Одеса : ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Центр соціально-політичних досліджень «Politicus», 2021. С. 111-114.
2. Мельник М., Фішер В. Художньо-естетичні аспекти інноваційних технологій у режисурі шоу. *Актуальні питання гуманітарних наук : збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 39. Том 2. С. 48-52.
3. Як інноваційні технології впливають на появу нових медіа (частина ІІ). URL: https://www.imena.ua/blog/technology-in-the-media-part-2/ (Дата звернення: 02.04.2023).

Ареф'єва Анна Юріївна,
кандидатка філософських наук,
докторантка 2 року навчання, спеціальність 033 «Філософія»,
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
https://orcid.org/0000–0003–2000–9515
Науковий керівник:
Легенький Юрій Григорович,
доктор філософських наук, професор
Київського національного університету культури і мистецтв

СИНКРЕТИЗМ ТА СИНТЕТИЗМ ЕВОЛЮЦІЇ МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСОБИ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ

Синтез завжди розуміється як єднання частин в ціле, а синкретизм презентує протилежну ситуацію – осмислення цілого, яке не можна розділити на частини, не загубивши ціле. Адже наявність дихотомії синкретизму та синтетизму у художній культурі потребує культурно-історичної реконструкції в системі еволюції мистецтва в цілому. Важливо відповісти на питання: як стає можливим синтез мистецтв, як ця можливість з'являється в культурі, як перетворюється в інше. Чи можна сказати що синкретизм замінюється синтезом і що це лише попередній етап еволюції мистецтва? Здається, це буде явним перебільшенням. Коли вважають, що синтез мистецтв виникає через те, що одного виду мистецтв недостатньо, щоб охопити всю цілісність світу, для цього потрібно використовувати інші види мистецтва, об'єднувати їх, то це позитивістське тлумачення синтезу мистецтв.

Такий підхід домінував у 80-90 роки XX століття як достатньо поширена версія інтерпретації синтетичності мистецтва. Зокрема виділяють такі види мистецтва, як театр, кінематограф, естрада, опера, де види мистецтв стають «матеріалом» синтетичного ансамблю, і такі види мистецтв, як архітектура, дизайн, реклама, де ансамбль можливий завдяки самодостатності та унікальності його складових. Можна стверджувати, що розвиток, еволюція художньої цілісності мистецтва, як єдність вміння, майстерності і творчості не «проходить» стадію синкретизму, а завжди зберігає її як реальність культуротворчості. Проте, синтетизм як онтологічний принцип здійснення

естетичного відношення орієнтований на «іншого», інобуття видів мистецтв. Синкретизм, навпаки, елімінує будь-яке інше буття естетичного феномену. Так, синкретизм презентує просторовий образ бачення як симультанність, коли на одному зображенні відбувається розкадровка дії в часові. Це можна бачити на іконах, наприклад, «Усекновіння глави Івана Предтечи». Як тільки меч піднімається в гору, потім голова вже виокремлена, а потім ми бачимо її останній крок, коли вона вже лежить на підлозі.

Така «кінематографізація», синхронна зчитка інформації існувала завжди. Кінематограф, який виник ХХ столітті як тип художньої цілісності існував імплітивно, але засоби новітніх технологій кінема активізували динамізацію образні системи відображення інформації. Виникає вже інший тип симультанності й інші синтéзи. Тобто синкретизм є синхронна, просторова модель художньої цілісності, а синтез – модель часова. Якщо поглянути в глибину формотворчих систем, то їм відповідає пластика – просторова єдність і тектоніка – часова єдність. Пластика – це характеристика межі, характеристика в просторі, яка не обов'язково натуралізується у вигляді скульптури або об'ємного тіла. Це те, що осмислюється як силует, обмежена в просторі графема, форма, синтагма. Архітектоніка – виявлення архітектурної конструкції в зображені, патерні, конструкції. Частіше всього архітектоніка розуміється як часова презентація дії в compositio, тобто тих формотворчих процесах єднання в ціле, які відбуваються як певна візуальна динаміка, тектонічна динаміка. Тектон, архітектон – це архітектурні поняття. Тектоніка свідчить про виявлення сили ваги в конструкції. Так, стійкобалкова система – це напруженість та динамічність форм, артикульована в архітектурному просторі.

Візуальна культура розвивається катастрофічно, зіткнення циклів культуротворення, за Ф. Шмітом, відбувається як злам парадигм, де кожна наступна стадія несе в собі протиріччя попередньої. В цьому є велика проблема інтерпретації синтезу мистецтв як модельно-проєктного підходу. Його можна пов'язувати із соціальним дизайном, якщо універсалізувати категорію дизайну, можна пов'язувати з ретропрогностичним моделюванням, але головне

помітити, що будь-яка система існує завдяки тому, що в ній існує культурний протофеномен як своєрідна актуалізація потенціалу системотворення. Звернення до метафізичних витоків системи Е. Морен назвав «петлею рекурсії», це дає можливість говорити про те, що формується, так звана негентропія, тобто заперечення ентропії. Важливо сказати, що культура ніколи не існувала в статиці або динаміці (синхронії та диахронії), які походять, власне, з лінгвістики. Культура за своїм організмічнім виміром, як це стверджували Гете, О. Шпенглер, несе в собі життєвий цикл, який можна пов'язати з дитинством, дорослим існуванням, старістю, вмиранням культурного організму.

Звісно будь-яка культура проходить стадію первинної простоти, квіточої складности та вторинного спрощення. Якщо взяти наприклад, Середньовіччя, то катакомбна реальність, що знаменувала стадію первинної простоти, змінилася квітучою складністю готичних систем архітектури, фрязью іконопису XVII століття, стадією оформлення іконографії, усталених систем, більше того, надлишкового декору, а закінчилося стадією подвійного спрощення, коли ця культура вже готується перейти в щось інше. Власне, стадія надмірної повноти, коли декор стає надлишковим, перебільшує тектонічні внутрішні сили формотворення і засліплює очі надлишковою орнаментальністю, спонукає до опору. Отже, синкретизм як антитеза синтетизму (антисистема) маркує ту ж саму цілісність людини, але кожен раз у окремому, уособленому вигляді. Система повертається до нового синкретизму. Тобто виникає новий тип повноти, який фактично і дає новий образ цілого.

Всі зазначені реалії спонукають до того, щоб осмислити проблему синтезу і синкретичності в еволюції мистецтва як взаємодоповнюючі механізми, де одна реальність змінює іншу, а ініціатором змін виступає антисистема – внутрішні антагонізми формування цілісності художнього образу. Тобто зсування межі як «уперед», так і «назад», є певним подвоєнням цієї межі. Отже, першовиток не існує сам по собі, а виникає як антисистема до тієї культури, яка заперечується.

Ми потрапляємо в ситуацію, яка виводить за межі культуроцентристського, позитивістського або будь-якого іншого осмислення дихотомії синкретизму та синтетизму як механізмів культуротворення. Можна стверджувати, що ситуація культуротворчості презентує антисистему як передбачання (антиципацію) нової цілісності культуротворчості. Звичайно, це умовні номінації, але вони допомагають вийти за межі однолінійних схем еволюції мистецтва.

Так, синтетизм графем неоліту вбирає в себе світ антисистеми (пластичну цілісність теріоморфного світу) – графеми презентують новий категоріальний спосіб бачення, який потім перетворюється в новітню фазу циклізму давніх цивілізацій. Синкретизм зображення, який належав палеоліту, перетворюється на синтез графем, тобто символічний синтез, що утворює орнамент. Тобто візуальна цілісність замінюється логографічною, символічною, піктографічною, ця цілісність має свої імена, які як антиситема породжують інший світ. В давніх цивілізаціях синтетична реальність неоліту перетворюється на новітній синкретизм візуального зразка. Синкретичний механізм відображує просторові, візуальні, а синтетичні – часові реалії системогенезу мистецтва.

Ареф'єва Єлізавета Юріївна,
докторка філософії,
докторантка 1 року навчання
спеціальності 034 «Культурологія»
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000–0001–5060–2251
Науковий керівник:
Легенький Юрій Григорович,
доктор філософських наук, професор
Київського національного університету культури і мистецтв

ГЕГЕРОХРОНІЯ ТА ГЕТЕРОТОПІЯ ЯК НАСТАНОВИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА В КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Поняття «гетерохронія» надзвичайно плідно опрацював П. Анохін. Йдеться про те, що воно є також ключовими для осмислення просторових та часових вимірів виконавського мистецтва, зокрема у музиці ХХ століття. Процеси системогенезу, які науковці зазначають як зв'язок простору з часом, як

передбачення майбутнього, свідчить про те, що система (в даному випадку культурна система), так чи інакше, визначає межі свого публічного, особистісного, етнокультурного простору, або простору культури в цілому.

Поняття «гетерохронія» і «гетереотопія» культурологічно доповнюють поняття «хронотоп», стають достатньо апробованими парадигмами, в яких намагаються осмислити контекст формотворень часових і просторових артефактів в культури між її крайніми вимірами: точкою і вічністю, нескінченістю і одною миттю. Гетерохнонія і гетеротопія, що суть – буквально інший час і інший простір – складають ще один ресурс бачення ндивідуальності «Я» виконавця. Гетерохронія є іманентною ознакою інтенсивної метрики формотворення, а гетеротопія – екстенсивної.

В системі виконавства, орієнтованого на вміння, існує відповідна гетеротопія і гетерохронія, які найближче описуються корпусом «закладок» функціональної системи. В системі виконавства, орієнтованого на майстерність, формуються вже інші виконавські функції, які пов’язують з артистизмом, варіативністю «закладок». Втім, домінанту визначає гетеротопія – культурний простір самоздійснення звучної матерії.

Так, в кожному творі існує свій життєвий цикл, свої режими естетичного існування. Виконавець, якщо він актуалізує той чи інший простір культуротворчості, потрапляє в ситуацію самоздійснення певного ритуалу входження в цей простір і виходу з нього. Це абсолютно не те, що можна пройти через паспортний контроль на кордоні, не те, що можна пред’явити білет і сісти на своє місце в залі та слухати, бачити видиво. Це розмежування естетичних функцій як моделювання часопростору (хронотопу), здійснення стану людини в інших режимах існування діяльності людини. Виконавець ідентифікує себе зі всім оригінальним простором всіх інших «Я», всіх інших місць перебування в культурі, і водночас стає тим, хто рефлектує над цим простором. Естетична рефлексія над будь-яким простором, іншість того, що утворюється в різних реаліях людської діяльності, свідчить про те, що

гетерохронія та гетеротопія – це креативно вважливі механізми самоздійснення виконавської діяльності.

Відтак, детермінанти музичної культури актуалізують антропологічні аспекти системогенезу в комунікативному просторі, що є надзвичайно важливими. Адже їх не варто перебільшувати. Людина завжди існує на межі різних світів, що свідчить про складність межових інтонації, трансгресій, трансверсій. Як визначають літературознавці, філософи та мистецтвознавці, переходження межі, яке стає обміном місць перебування, починається з формування певної стратегії вироблення цих місць, обміну місцями, що й створює певний ритуал пошуку людиною свого «місця в бутті».

Ми потрапляємо в систему, яка відома як парадигма обміну. Згідно наукових розвідок – це європейська парадигма, але у виконавстві вона є надзвичайно важливою як принцип класифікації місць знаходження звуку в тому просторі, в якому ми можемо його визначити, як «трансгредієнтне», тобто те, що виходить за межі звичайного досвіду і стандартів виконавства. В даному випадку ідеться про естетичний досвід «позазнаходження іншого» і взагалі вихід за межі як певне трансцендування всіх можливих і неможливих меж. Отже, термінологія естетики, розроблена мистецтвознавцями, допомогає здійснити експлікацію естетичного феномену як системи виконавства в цілому. Виконавець-естетик, так чи інакше, поєднує різні функції, фрагменти різних просторів і дає можливість утворення той реальності, де свій і чужий простір або ототожнюються, або радикально розводяться. Це музей, театри, кінозали – це весь той продукуючий вимір культуротворення, де людина може потрапити за межі свого «Я». Отже, будь-яка естетична функція вже є виконавство, адже не будь-яке виконавство є естетичним.

Все це спонукає говорити про те, що музика, яка знаходиться на межі своїх ідентичностей, входить в різні культурні ландшафти і визначає той простір, який можна охарактеризувати як принципово інший, не такий, який є звичним. І ця незвичність, все те, що говорить про інше буття і можливість іншого буття в іншому просторі, в музиці дає ще один її вимір.

Гетеротопію М. Фуко переважно характеризує як певну резервацію. Теорію гетеротропії М. Фуко визначив в його інагураційній лекції в Коледж де Франс. Він стурбований тим, що дискурси все більше і більше екстенсивно помножуються. Якщо говорити про навчання і про систему вмінь, то починається все з заборони: роби не так, а так, і, власне, весь процес пов'язується з системою норм та заборонів. Це найважливіша ситуація, в якій людина знаходить інтуітивно або раціонально те рішення, яке є для неї більш сприятливим. Можливо цього й не розуміє педагог, викладач, але інтуїтивно людина тяжіє до такого рішення.

Гетеротопія стає одним із важливих і цікавих принципів навчання, формування навичок і, більше того, побудови виконавської реальності.

М. Фуко стверджує, що «селекція дискурсів», «дисциплінарні практики» утворюють систему гетеротопій. Втім, виконавство як система «дисциплінарних практик» – це функціоналізм у чистому вигляді. Про це багато говорилося і говориться, особливо психоаналіз підштовхує до втечі в підсвітоме та ін., але важливо те, що М. Фуко визначає дисциплінарні практики, які особливо потрібні в рамках культури, бо без них ніякий безум, ніяка воля не стануть засадою онтологічного формування дискурсу, якій презентує творчість, волю і винахідливість продуцента. Дисципліна – це принцип контролю над виробництвом дискурсу, вона встановлює для нього межі завдяки грі індентичності форм, котра є постійною реактуалізацію метафізичних засад музичного феномену, зокрема.

Але не менш важливим є те, що дисциплінна, обмеження, селекція, розшукування коридорів ідентичності, більше того, сама можливість бути іншим у відведеному тобі місці – це та система навчання і виховання, яка є традиційною. Жоден з тих, хто колись чомусь навчався, не обминув всіх цих реалій. Для виконавця, який пройшов якусь школу і який готовий відповісти, що всі аспекти, означені Фуко, були інгредієнтами досвіду, який людина набувала під час виховання. Ідеться про продукування промови, дискурсу не лише як вербальної промови, але в тому онтологічнму сенсі, коли він говорить,

що дискурсивні суспільства створюють місця фунуціонування цих дискурсів, інше буття дискурсу як інше буття «Я» – продуцента промови.

Головну онтологічну координату дискурсивного володінням світом або дисципліни здійснення дискурсивних практик Мішель Фуко бачить в тому, що виникає вміння «переворачування» (поворот), що пов'язується з принципом дискретності. Дискурси повинні розглядатися як практики, які перехрещуються, інколи сусідять одна з іншою, але також і заважають одна іншій. Тут ми потрапляємо в поліморфізм постмодерністської конструкції світу, де весь світ розглядається як дискурс. За світом дискурсів не може існувати ніякої загальної субстанції, яку, наприклад, знайшов У. Еко та назвав її платонівським світом, який не можна відрефлектувати.

Дискурс, за Фуко, можна, швидше, розглядати як насильство, яке людина здійснює над речами, як певну практику – подію, що визначає принцип регулярності. Отже, дискурс як онтологічна конструкція визначає будь-яку артикуляцію (хоч голосову, хоч інструментальну, а в даному випадку – синтетичну), коли дискурс розуміється як практика культури, допомагає осмислити виконавство як модус «виконування», артикуляції в рамках цієї конструкції. На прикінці життя М. Фуко відійшов від цієї жорстокої схематики, зокрема в роботі «Герменевтика суб'єкта», виданій після смерті (це курс лекції, а також частина виданих фрагментів при житті), пов'язаний загальною ідеєю «практик себе». Фукосвідчить про те, що «турбуванням про себе» як внутрішній імпліцитний вимір є тим симбіозом, який єднає гетерохронію та гереотопію в системному цілому культурних практик.

Якщо гетеротопія – це зовнішній дисциплінарний принцип обміну місцями, входження в будь-які місця і просторові зони, а синтагматика цего входження є трансгресивною, то гетерохронія пов'язана зі зберіганням системних якостей, що, зокрема можуть формуватися під час концерту, під час виконання музики в аудіальному просторі фейсбук, в будь-якому кумунікативному просторі взагалі.

Все це свідчить про те, що системотворчість, культуротворчість і просторові та часові реалії «виконавства» дискурсивних практик формуються як складна система вироблення місць, займання місць, обмін місцями, а ці місця належать як суб'єктному, так і об'єктному виміру культури. Суб'єктний – це переважно місця ідеальні, духовні, які людина засвоює в своєму досвіді, об'єктні – це той комунікативний простір, в якому людина рухається, вступає у відношення. Отже, фактично, у Фуко турбота про себе, практики себе є синонімом «виконання» себе.

Втім, який з механізмів системності в музиці, часових мистецтв в цілому, є домінантним? Якщо це часове мистецтво, то хотілось би сказати, що домінує гетерохронія. Але це зовсім не про що не говорить. Часовість в музиці існує за принципом онтологічного самоздійснення звучної матерії, але просторовість музики утворює ті метафізичні конструкції, які можна зазначити як той субстанціалізм дискурсу, який заперечує Мішель Фуко, який «залягає» за звучною матерію, проривається у паузах.

Мовчання в музиці – аналог простору, що утворюється на підставі вертикальних констант звуковидобування. Якщо гетеротопія свідчить про екстенсивну метрику (треба захоплювати більше і більше простору, змінювати місця – комунікативно, духовно, рецептивно, рефлективно, як завгодно), то гетерохронія – про метрику інтенсивну, про випередження часу як субстанції звучного світу музики.

Відтак, система, яка на підставі гетерохронії – випередження результату, здійснює знаходження його в новому місці, в новому модусі і в новому просторі самоздійснення, повязує гетерохронію з гетеротопією. Отже, ці механізми, які сформувалися в абсолютно різних системах завдяки антропологічному модусу гри, допомагають осмислити процес виконавства не як тренінг, не як систему змагання, вмінь, не як те, що пов'язане з дрескодом виконавця, а як своєрідний рефлексивний процес. Рефлексія поєднує навички реакції всім тілом, соматичні почуття і водночас раціональні концерти, які

формуються як постулати школи, виконавські здобутки того чи іншого автора, які фактично і виховують виконавця.

Щоб перевести ці конотації на рівень естетичних систем, варто знову звернутися до розвідок науковців, до їхніх ідей «позазнаходження іншого», ідей надрефлексивного або дорефлексивного простору estesis і важливості виходу за межі «Я» для того, щоб отримати настанову соціальної дії, яку він феноменологічно визначає як естетичну. Можна по-різному оцінювати цю естетику, але – це естетика займання позицій, займання місць, що орієнтована на гетеротопію, якщо звернутися до терміну М. Фуко.

Наразі є визначення діалектики трансгредієнтного як певної гетеротопії, де всі герої, образи, всі інгредієнти естетичного акту трансцендують простір межі, який ми визначаємо як виконання мистецького твору, простір його артикуляції. Позазнаходження іншого – великого Іншого, художнього образу (естетично трансгредієнтного) дає можливість мислити будь-яку гетеротопію як певний ритмізований світ. Адже єднання місць в бутті як передбачення майбутнього в акті виконання може і не існувати. Можна грати перед обличчям ніщо. Ця остання онтологічна парадигма, яка зараз всіх турбує. Про це говорить Ф. Фелліні в його чудовому фільмі «І корабель пливе...», коли корабель тоне, але оркестр на палубі грає, хоча всі вони знають, що через декілька хвилин загинуть. Коли якийсь метафізичний свідок запитує: «Чому ви граєте?» Відповідають таке: «Ми актори! Ми гравці, ми більш нічого не вміємо. Останнє, що ми можемо, – здійснити себе в акті гри...».

Такі радикальні запитування ніщо, саме питання небуття (чому так, а не інакше), чому потрібно грати перед вироком, якої відкриє світ в просторі все нового і нового акту виконання? Якого виконання? Якого автора? Якої композиції? Якого композитора? Це не тривіальні питання, які гостро поставлені в просторі, іманентному системним, часовим вимірам системогенезу мистецького твору, де радикалізм естетичної позазнаходженості іншого, гетеротопії образу і автора як певного надперсонального візаві існує сам по собі, існує, зокрема в музиці.

Белименко Ліляна Іванівна,
викладачка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7323-9528

ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ ДИТЯЧИХ МЮЗИКЛІВ НА СЦЕНАХ УКРАЇНСЬКИХ ЛЯЛЬКОВИХ ТЕАТРІВ ПОЧАТКУ 2020-Х РОКІВ

Ляльковий театр являє собою приклад унікального синтезу літератури, музики, декоративно-прикладного мистецтва, живопису та акторської майстерності, в якому поєднано людське начало (від театрального мистецтва) та предметне начало (від образотворчого). Основними засобами впливу на глядача є художня мова, декораційне оформлення, музикальний супровід та безпосередньо самі ляльки. Дослідники виділяють кілька різновидів лялькового театру (за конструкціями ляльок і засобами ляльководіння): театр горішніх ляльок, театр нижніх ляльок, або театр маріонеток, театр тіней, синтетичний ляльковий театр [2].

Особливе місце в репертуарі сучасних лялькових театрів України займає дитячий мюзикл. Так, наприклад, в поточному репертуарі (сезон 2022–2023 рр.) Київського академічного театру ляльок представлено мюзикли: «Бременські музиканти», «Карлик Ніс» О. Колеснікова (режисер Л. Попов, художник М. Данько, композитор Ю. Грицун, хореограф Т. Чичук, прем’єра 2018 р.), «Чарівна лампа Аладдіна» О. Чупіна (режисер М. Урицький, художник М. Данько, композитор С. Балакін, хореограф Т. Чичук, прем’єра 2018 р.), казка-мюзикл «Красуня і Чудовисько» Ю. Шаповал за казкою Г.-С. Вільньов та Ж.-М. Бомон (режисер І. Федірко, художник Н. Ягупова, композитор Ю. Мельничук, хореограф Т. Чичук, прем’єра 2017 р.); Театру ляльок на Лівому березі Дніпра: «Захмарна леді» Р. Неупокоєва за мотивами творів П. Треверс (режисер Р. Неупокоєв, художник М. Данько, прем’єра 2021 р.), «Мюнхгаузен» Р. Неупокоєва за мотивами оповідання Р.Е. Распе (режисер Р. Неупокоєв, художник В. Задорожня, композитор Є. Столяр, пластичне рішення вистави Д. Зенкін), «Лікар Айболить» Р. Неупокоєва за творами К. Чуковського (режисер

Р. Неупокоєв, художник В.Задорожня, композитор Т. Полянський, прем'єра 2016 р.), «Алі-Баба» В. Смєхова в перекладі В. Підцерковного (режисер та сценічна редакція М. Урицького, художник-постановник М. Данько, композитор В. Бистряков, пластичне рішення С. Карлицька); Вінницького академічного обласного театру ляльок – «Всі миші люблять сир» Д. Урбана (режисер С. Бабельчук, художник О. Покуца), «Теремок» С. Маршака (режисер А. Солоняк, художник А. Солоняк), пригодницький мюзикл «Як лисичка пташкою була» О. Кузьміна (режисер О. Свіньїн, художник Т. Шабанова, композитор В. Полянський) та ін.; Херсонський академічний обласний театр ляльок: «Неймовірні пригоди барона Мюнхгаузена в Україні» Б. Чуприни за творами І. Січовика (режисер-постановник Б. Чуприна, художник-постановник Н. Ягупова, художник Г. Кашуба) та ін.

Призначений в першу чергу для наймолодшої вікової категорії – дітей від 3-х років, мюзикл в ляльковому театрі вирізняється власною специфікою, зумовленою роллю театру в соціалізації дитини та рядом інших аспектів.

Більшість ляльових вистав-мюзиклів невеликі за часом (від 20-ти до 45-ти хвилин, відповідно до вікової групи), структурно-сенсові елементи, що входять до драматургії ляльової вистави – діалоги, монологи, сцени та окремі номери, передусім музичні – в них мінімізовані, проте основні драматургічні функції мюзиклу, пов'язані з розвитком сюжетної лінії в них повністю збережені.

Світ тварини-іграшки, з якого дитина осягає навколишній світ, особливо популярний в мюзиклах для найменшої вікової категорії і цікавий для аналізу семантики зооморфних образів дитячої субкультури в контексті сучасного вітчизняного сценічного мистецтва. Значну частину образного ряду дитячих мюзиклів займають плюшеві ведмежата, песики, зайчики, левенята та ін. – ласкаві, кумедні та безпечні, що формують атмосферу радісного щасливого дитинства. Герої дитячих мюзиклів нерідко виглядають як іграшки, причому чим молодша аудиторія, тим більше тварини нагадують м'які іграшки.

Наприклад, у виставах Вінницького академічного обласного театру ляльок основна увага глядача фокусується виключно на ляльках, тоді як актори-ляльководи взагалі відсутні у візуальному ряді (наприклад, у мюзиклі «Всі миші люблять сир»), або ж з них максимально знімається увага засобами однотонних темних костюмів («Теремок») і масок («Як лисичка пташкою була») [3].

У пригодницькому мюзиклі, присвяченому пригодам однієї з найпопулярніших героїнь українського фольклору «Як лисичка пташкою була», об'ємні яскраві надзвичайно виразні ляльки, зроблені художником Т. Шабановою казково оживають в руках акторів, які вдягнуті в чорні костюми та маски, щоб не відвертати увагу глядача. Величезне значення відіграє художнє оформлення мюзиклу – мальовнича видовищна картинка в стилі українського села: темно-синій однотонний задник із яскраво-жовтим колом в центрі уособлює небо і сонце; одяг сцени – падуга, куліса, завіса та арлекін виконані в яскраво-золотисто-коричневій гамі, завіси прикрашені великими аплікаціями – соняшниками; сцена-стіл вкрита рожевим полотном – галявина з квіточками – основне місце дії відгороджено курятником, собачою будкою і тином, що виконані зі світлих дерев'яних дощок; ліворуч та праворуч планшету сцени розміщено великі декорації – дерев'яний тин та дерево відповідно.

Велику увагу режисером О. Свіньїним та акторами театру приділено розкриттю характеру казкових персонажів – пихатого і самозакоханого Індика, хитрої Лисиці, турботливих батьків Півня і Курки, їх недосвідчених та довірливих діточок-курчат, доброго, мудрого та вірного Пса та ін. Хореографія у цій постановці представлена виключно рухами ляльок, передусім Гусака-танцівника.

Особливість дитячого мюзиклу в ляльковому театрі полягає в тому, що лише в цих сценічних умовах жива акторська природа поєднана з неживим матеріалом, як специфічним засобом виразності. Тісний зв'язок ляльки з її носієм – виконавцем – підтверджує те, що в ляльковому театрі будь-який з

елементів мистецтва сценографії може виступати, як правило, в кожній з трьох основних функцій: персонажній, декораційній та ігровій.

Мюзикл «Захмарна леді» (Театр ляльок на Лівому березі Дніпра) – сучасна інтерпретація пригод легендарної лондонської няні Мері Поппінс за мотивами творів П. Треверс [1]. Відповідно до авторського бачення Р. Неупокоєва, мюзикл вирішено в жанрі шпигунського детективу – головна героїня постає як агент спецслужби MI6, яка займається порятунком Великобританії на початку Першої світової війни. Концепція режисера-постановника полягає в тому, щоб розповідати дві історії: одна створюється за допомогою візуального ряду і призначена для того, щоб тримати увагу дитини, друга історія на сенсовому рівні тримає увагу дорослого глядача. У виставі беруть участь шість молодих акторів, на вокалі, грі, пластиці та трюках яких робиться основний акцент. Незважаючи на те, що вони вдягнуті в однакові костюми темного кольору, що нагадують костюми лондонських сажотрусів позаминулого століття, зачіски та грим нагадують відповідних персонажів вистави. Ляльок у цій постановці лише кілька. Художник М. Данько робить їх плоскими, ніби вирізаними з дитячої розмальовки. Мінімальні декорації – шість драбин – трансформуються згідно з розвитком дії у планшет, дах, будинок та інші предмети, що підкреслює чарівність головної героїні.

Дитячий мюзикл, представлений в репертуарі українських лялькових театрів, реалізуючи пізнавальну та розважальну функції, сприяє вихованню у дитини естетичного ставлення до світу, розвитку її фантазії, емпатії, здатності давати характеристику власним емоціям та навички управління ними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вистави. Театр ляльок на Лівому березі Дніпра. URL: https://puppet-theater.kiev.ua/vistavi/ (дата звернення: 2.04.2023).
2. Грушецький Я. І. Ляльок театр. Енциклопедія Сучасної України. За ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL: https://esu.com.ua/article-60030 (дата звернення : 1.04.2023).
3. Репертуар. Вінницький академічний обласний театр ляльок. URL: https://puppet.vn.ua/repertuar (дата звернення : 2.04.2023).

Божинський Володимир Юрійович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури

НАПРАЦЮВАННЯ В. І. КОВАЛЕВСЬКОГО – УНІКАЛЬНОГО ТЕОРЕТИКА ТА ПРАКТИКА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В КОНТЕКСТІ ЗАТВЕРДЖЕННЯ ВИТОКІВ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Яскравою особистістю в історії Дніпропетровського Державного Театрального Училища (зараз театральне відділення ДФМХКК) був відомий режисер і педагог Віталій Інокентійович Ковалевський. Справжній титан сцени, який виховав цілу плеяду талановитих театральних діячів.

В. Ковалевський шанував багатьох теоретиків, але у їхніх вченнях вбачав брак філософсько-психологічного підґрунтя у підході як до фахової підготовки режисера та актора, так і до їхньої роботи на сцені.

В. Ковалевський усе життя шукав. Він шукав *оптимального* (!) навчання режисерській та акторській праці.

Основні «віхи» та напрямки роботи його думки:

- ✓ Драматургічні основи інтелектуальної поведінки сценічного образу.
- ✓ Інтелектуальна дія образу ролі.
- ✓ Психомоторика процесів мислення.
- ✓ Сценічні засоби виявлення ідеї.
- ✓ Методика створення інтелектуальної сфери психофізичної дії.
- ✓ Режисерська методика створення інтелектуальної сфери дії образу.
- ✓ Інтелектуальна діяльність актора у процесі створення розумової сфери дії образу.

- ✓ Задачі науково-теоретичної розробки режисерської методики.
- ✓ Якість та ефективність роботи режисера.
- ✓ Особливості типового образу ролі у театрі.

В чому ж полягає *«метод» Ковалевського*, його «Інтелектуальний театр»?

Це, перш за все, глибинна психологічна розробка образу ролі та її дійового аналізу, усвідомлення лінії задач, дій і думок.

Друга особливість його методу — це чітке визначення першого й другого плану, а також те, як важливо «накопичити», «нажити» другий план. А ще важливіше – потрібно вміти приховати другий план за першим. І чим більше акторського уміння приховати другий план, тим сильніший і талановитіший актор. Про це В. Ковалевський міг захоплено говорити годинами, пояснюючи, що кожен план народжується не спонтанно, а в результаті тривалої підготовчої роботи з вивчення матеріалу п'єси, умов і мети її створення. А ще розповідав, чим і як повинен бути наповнений і третій, і четвертий плани.

А третя особливість методу Ковалевського – це, так би мовити, зв'язок актора із Космосом, із Всесвітом. На погляд Віталія Інокентійовича, актор на сцені повинен не тільки грати «на партнера», «на глядача», але й *відчувати своєю потилицею* Всесвіт, заповнювати собою весь простір. Оце така у Віталія Інокентійовича була «формула театру».

Як експериментатор, новатор, психолог, режисер, він відкривав очі на істину в мистецтві, філософії, літературі та драматургії тим, кого навчав. Його учні писали про свої ролі мало не докторські дисертації. Їхнє мислення дозволяло їм зримо йти в житті та творчості. «Ось подивишся уривок, – розповідав Майстер, – послухаєш судження студентів щодо ними побаченого, і розумієш, що вже є все для того, щоб створити концепцію».

До останніх днів В. Ковалевський працював над книгою «Інтелектуальний театр», безперервно доповнюючи її все новими й новими матеріалами у трьох напрямках: театральна режисура, майстерність актора і театральна педагогіка (останній напрямок ставав для автора найактуальнішим).

З майстерні Віталія Ковалевського вийшли його випускниця і знана послідовниця – Неллі Пінська. Крім того, понад 400 учнів, багато з яких стали послідовниками його школи (актори театру і кіно: нар. арт. України Володимир Горянський; засл. арт. України Юлія Раденко, Андрій Жила, Катерина Філатова, Наталія Новостройна (лауреат найвищої нагороди Дніпровського театрального фестивалю «Віват, актор!» за кращу режисерську роботу і головну роль у спектаклі «Нунча в стилі фламм»; режисер, засл. діяч мист. України Сергій Архипчук та ін.).

Отже, В. Ковалевський має бути визнаною людиною, що створила власне унікальне філософсько-психологічне підґрунтя у підході до фахової підготовки режисера та актора.

Борисенкова Катерина Олегівна,
студентка другого курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ОБРЯДОВІ ДІЙСТВА ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Національне відродження, яке наразі активно діє в Україні, не зводиться до простої реставрації тих культурних та мистецьких надбань, які складалися протягом століть. Популяризація культурно-мистецької спадщини відображає традиційні елементи різних соціальних груп, найважливіші події у житті людини, художні ідеали різних історичних епох.

Протягом віків змінювались умови життєдіяльності предків, а разом з цим видозмінювалась обрядова система: деякі обрядові елементи замінювались новими, які були в той час актуальними, однак все одно залишили своє сакральне значення. Водночас обрядовість стає узвичаєним приводом для

осмислення майбутнього, створення зразка суспільної організації. З українською обрядовістю тісно пов'язана складова матеріальної культури, яка охоплює святковий та буденний одяг, національні страви, прикраси, традиційну вишивку та інші вироби мистецтва, які характеризують націю українців. Не менш важливою є й нематеріальна спадщина, а саме духовна її форма. Це перш за все фольклорні твори, традиції, обрядові та ритуальні дії та інші культурно-мистецькі надбання народу. Тому традиційна обрядовість виникала й стверджувалась як органічний взаємозв'язок матеріального і духовного та являє собою сукупність національних культурно-мистецьких здобутків, художніх цінностей, створених українським народом. Нині «національна культура – це символічний світ, створений етносом відповідно до його потреб, цінностей, ідеалів, устрою життя єднальна ланка між минулим і сучасністю, гарантом національного майбуття» [3, с. 414].

Найархаїчніша обрядовість – календарна, основу якої складає сільськогосподарська діяльність, спосіб життя, ментальність народу та його художня культура. «Своїм корінням вона сягає первісних та язичницьких вірувань наших предків слов'ян. Свята й обряди календарного циклу регламентували всі сфери життя українського селянина – виробничу, суспільну, сімейну, а головна їхня мета – відвернути стихійне лихо, вплинути на врожайність» [1]. Відповідно до календарного кола формувалась обрядова система.

Світоглядною основою календарних обрядів та ритуалів завжди було шанування солярних культів, культів рослин, води та особливо пращурів. Уявлення предків про природні явища сформували культ родючості, який став головним в аграрній діяльності. У процесі цієї діяльності вони намагалися не лише зрозуміти щорічний процес відновлення природи, а у ритуальній формі сприяти та забезпечувати добрий врожай. Сприйняття процесів відновлення природи здійснювалось у формі традиційних обрядових дій. Культ предків та пов'язаний з ним культ родючості визначили ідейний зміст, символіку та спрямування традиційних дійств.

Нині у кожному регіоні дотримуються своїх правил і традицій щодо святкування та проведення обрядових календарних дійств, але здебільшого вони залишаються незмінними для всіх. «Варто зауважити, що сформований менталітет українців упродовж віків зберігається та передається з покоління в покоління, навіть, при переселенні в інше етнічне середовище. Разом з тим, зберігається внутрішня й зовнішня структура обрядів, яка формується й втілюється відповідно до основних сталих принципів менталітету народу. Доцільним буде згадати про найбільші діаспори українців в Канаді й Австралії, де широко популяризуються й зберігаються національні обрядові дії та традиції» [2, с. 105].

З прийняттям християнства народний календар збагатився церковними обрядами, традиціями та ритуалами, в яких переплетені прадавні, пантеїстичні уявлення з християнством. Тому саме календарний обрядовий цикл висвітлює світоглядні народно-релігійні уявлення, які включають язичницькі та християнські елементи. В результаті спостережень, склалася система вірувань в надприродне, яка стала головною складовою традиційної побутової культури українців та визначила розпорядок життя людей протягом календарного року.

Отже, підсумовуючи дослідження, можна сказати, що насправді обрядові дійства, у тому числі й календарні, – це важливі складові життя наших предків, їх культури, що передається з покоління в покоління. Хоча нині люди й не святкують їх за всіма традиціями та звичаями, бо вони були видозміненими, але той сенс, що заклали предки, намагаються зберігати, бо українська культура не має бути забутою, а навпаки – прославляється на увесь світ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Батирєва І. Календарна обрядовість. URL: https://authenticukraine.com.ua/manners-ordinances-celebrations (дата звернення: 21.02.2023).
2. Волкова Л.Л. Інтеграційні процеси сучасних обрядів в культурномистецькому середовищі українців. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси: матеріали ІІ Всеукраїнської наукової конференції*. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 104-108.
3. Козловець М.А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : *монографія*. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.

Браворіченко Владислав Юрійович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»,
Науковий керівник:
Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка
професорка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ІНСЦЕНІЗАЦІЯ В ТВОРЧОСТІ В. ВАСИЛЬКА: ПОВІСТІ «ЗЕМЛЯ» ТА «У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА…» О. КОБИЛЯНСЬКОЇ

Проблема інсценізації прозових творів українських письменників епохи модернізму (у трактуванні даного поняття як процесу перекладу літературного матеріалу на драматургічний вид, та втілення режисерського задуму на сцені), була і лишається актуальною для вітчизняного театру, оскільки сам феномен модерної української прози, її змістовий обсяг та художня структура вимагають побудови особливої системи взаємодій в традиційних формах драматичної і сценічної дії.

Особливу увагу у цьому контексті привертає сповнена неоромантично-символістської естетики модернізму проза О. Кобилянської, що, на думку дослідників, вирізняється особливим «поглядом на світ і людину в ньому, оригінально репрезентованим ліризмом як способом самовияву, увагою до психологічних процесів – засадничих для формування поведінкової моделі» [3, с. 74].

Важливим завданням інсценізації є опрацювання літературної першооснови (епічної або документальної прози, поезії та ін.) на рівні тексту, перетворення його на літературний сценарій та практичне втілення цього сценарію засобами театру, тобто формування сценічної драматургії.

Окрасою золотого фонду українського театрального мистецтва стали інсценізації двох повістей О. Кобилянської, – «Земля» та «У неділю рано зілля копала…», здійснені одним із найвідоміших театральних режисерів ХХ ст. В. Васильком на сценах Чернівецького музично-драматичного театру (1947 р.)

та Одеського обласного українського театру ім. Жовтневої революції (нині Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька) (1956 р.).

У 1944 р. В. Василька було призначено на посаду художнього керівника та головного режисера Чернівецького театру, який власне і визначив його структуру як музично-драматичного [4, с. 43].

У 1947 р. В. Василько здійснив інсценізацію повісті «Земля» О. Кобилянської (у ролях: В. Сокирко, Ю. Величко, П. Міхневич, М. Кисельова, К. Ципа; обробка народних мотивів – Б. Крижанівський, сценічне оформлення – О. Плаксій), детально дослідивши і відтворивши звичаї, побут та пісенно-танцювальний фольклор буковинських селян. Важливу увагу В. Василько приділив виявленню стилістичних особливостей матеріалу постановки, а також опануванню ідейно-естетичної, сенсової та емоційної інформації твору в процесі відтворення авторського бачення. У пошуках максимальної автентичності, режисер-постановник відвідав село Димки Глибоцького району (місце реальних подій 1884 р., описаних письменницею), проводячи зустрічі з прототипами героїв повісті. Як свідчить Н. Федорович, В. Василько спілкувався з Рахірою та Іваном (старшим сином Сави Федорчука), ходив до лісу, в якому сталося братовбивство [5]. Особливу увагу театральної критики привернули масові сцени вистави, що стали окрасою постановки і одним із досягнень режисера. У масових сценах В. Василька кожен окремий учасник, не втрачаючи своєї індивідуальності, залишався складовою частиною загального дійства [1].

Вистава стала знаковою подією для театральної Буковини, а творчому колективу невдовзі було присвоєно ім’я О. Кобилянської (з 1954 р.).

Як стверджує театрознавець М. Вишневська, після постановки вистави «Земля» «В. Василько у 1949 році зробив начорно інсценізацію повісті «В неділю рано зілля копала...» і розробив до неї свої режисерські нотатки. Остаточний же варіант п’єси драматург завершив 1953 року» [1].

Передумовою продуктивної інсценізації стала вдало перекладена сценічною мовою поетика повісті.

В. Загурський акцентуючи увагу на виразному етнографічно-побутовому гуцульському та циганському колориті повісті «У неділю рано зілля копала…», наголошує, що В. Василько «тонко відчув і виразно передав у своїй версії видовищний чар твору» [2, с. 125], створивши «пристрасну драму, в якій фольклорні мотиви становлять швидше мальовниче тло, ніж серцевину образного ладу» [2, с. 125].

Першопрочитання інсценізації В. Василька було здійснено колективом Бердичівського українського драматичного театру в 1954 р. та Чернівецького театру в 1955 р. (режисер Б. Борін, сценограф Г. Нарбут, композитор І. Шамо, балетмейстер О. Терещенко). Постановка вистави «У неділю рано зілля копала…» в режисурі В. Василька на сцені Одеського обласного українського театру ім. Жовтневої революції була здійснена в 1956 р.

Інсценізації повістей О. Кобилянської «Земля» та «У неділю рано зілля копала...» В. Василька як унікальні приклади сценічного опанування прози, що посприяли оновленню театральної мови, протягом багатьох десятиліть входять до репертуарів провідних українських театрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАННИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вишневська М. Життя і рампа Ольги Кобилянської. ZN.ua. 2012. Вип. 11. URL : https://zn.ua/ukr/SOCIUM/zhittya_i_rampa_olgi_kobilyanskoyi.html (дата звернення : 12.03.2023).
2. Загурський В.В. Повість Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала…» та її втілення на кримській сцені. *Культура народов Причерноморья.* 2005. № 63. С. 125–127.
3. Матвєєва Т.С. Фрагментарна проза в творчості О. Кобилянської: специфіка художнього моделювання світу. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологіія».* 2018. Вип. 78. С. 73–78.
4. Сулятицький Т.В. Чернівецький театр імені Ольги Кобилянської. Чернівці : Золоті литаври, 2004. 212 с.
5. Федорович Н., Заславець Г. Пам’яті Василька. КіноТеатр. 2008. № 5. URL : http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=822 (дата звернення : 12.03.2023).

Ворошиловська Тетяна Олегівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Гусакова Ніна Миколаївна
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
професорка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ НАТАЛІЇ УЖВІЙ: ФОРМУВАННЯ ПРИЙОМІВ ТА МЕТОДІВ

Український театр ХХ століття має своїх видатних постатей, серед яких варто виділити Наталію Михайлівну Ужвій (1898-1986). Її можна вважати однією з найбільш відомих акторок в Україні та однією з небагатьох, які могли грати різноманітні ролі без обмежень у діапазоні. За свою кар'єру вона ексцентричних, комічних, героїчних, трагікомічних та мелодраматичних персонажів драматургії українського та світового репертуару [4, с. 5]. Наталія Михайлівна Ужвій набула великого успіху у своїй творчості, була справжньою майстринею акторської гри та зіграла велику роль у розвитку та становленні школи реалізму в театральному мистецтві України.

Наталія Ужвій розпочала свою акторську кар'єру на сцені аматорського театру в населеному пункті Золотоноша, де вона грала роль квартирантки у виставі «Мораль пані Дульської» Г. Запольської. В 1922 році вона переїхала до Києва, де завдяки підтримці І. Мар'яненка її було прийнято до Київського українського драматичного театру імені Т. Шевченка в якості акторки у допоміжному складі. У 1925-1926 роках Наталія Ужвій була провідною актрисою Одеського драматичного театру.

Н. Ужвій перейшла до трупи театру «Березіль» в 1926 році, де вона створила один з найплідніших періодів своєї творчості, що був повний експериментів і новаторських підходів. У театрі «Березіль» Н. Ужвій була оточена кращими представниками українського театру, які розвивали нові форми, методи та прийоми з метою реформування вітчизняного театру та

підняття його на новий художній рівень. Це дозволило Н. Ужвій професійно вирости та сформувати власну ідейно-естетичну програму, що відповідала її психофізичним здібностям.

Акторка зіткнулася зі складною роллю Маклени, яка стала однією з найбільш вимогливих у її кар'єрі, оскільки вона мусила зіграти незграбного, безпорадного та дещо комічного підлітка, незважаючи на те, що сама актриса була презентабельною дорослою жінкою. Хоча режисер використовував безліч прийомів, таких як ходьба, мова та одяг, щоб допомогти актрисі у втіленні ролі, дослідники стверджують, що актриса не відчувала себе достатньо впевненою. Вона найбільш успішно грала ті сцени, де не мусила уособлювати саме Маклену, а просто виконувала роль дівчинки-підлітка. Один з найкращих моментів у виставі, на думку театрознавців, була сцена вбивства Зброжека, де актриса досягла вершини символічного висвітлення. Вона вміло зобразила іронію, зневагу, гнів та рішучість через свої жести, міміку та ходу, і справила незабутнє враження на глядачів. Після стрільби в Зброжека акторка побігла до воріт, поруч з якими наказала Падуру розповісти батькові про все, і з рішучістю перелізла через стіну, викрикнувши музиканту свою легендарну фразу: «Передайте, що я повернусь, обов’язково!» [3, с. 52].

За період десяти років на сцені театру Н. Ужвій зіграла більше 30 ролей, включаючи Фруманс у п'єсі «Золоте черево» Ф. Кроммелінка в 1926 році, Магельон у «Король бавиться» В. Гюго в 1927 році, Джулію у «Змові Фієско...» Ф. Шіллера в 1928 році, тьотю Мотю у «Мині Мазайло» М. Куліша в 1929 році, Небабу у «Диктатурі» І. Микитенка, Ульку у «Кадрах» І. Микитенка в 1931 році та інших. Під час створення кожного образу актриса розвивала власну методику роботи, розробляла прийоми виразності на сцені та вдосконалювала свою техніку.

Після багатьох переслідувань театру «Березіль», ув'язнення та катування його художнього керівника Л. Курбаса, Н. Ужвій довгий час була безробітною театральною акторкою, коли театр очолив М. Крушельницький. У 1936 році разом з іншими провідними акторами її перевели до колективу Київського

драматичного театру імені Івана Франка. У столичному театрі Н. Ужвій зіграла такі ролі, як Єлизавета у виставі «Дон Карлос» Ф. Шіллера (1936), Тугіна (вистава «Остання жертва» О. Островського, 1939) та Беатріче (вистава «Багато галасу даремно» В. Шекспіра, 1940).

Театрознавці відзначають, що творчість Н. Ужвій відрізняється звабливою жіночністю, надзвичайною пластичністю та унікальним голосом, який має «нюансовану, вдалу відстань від побутового та розмовного стилю». [4, с. 5].

Н. Ужвій опанувала унікальний прийом акторської майстерності, що полягав у тому, щоб художньо виправдовувати вчинки та дії своїх персонажів. Хоча вона була досвідченою актрисою, яка багато років втілювала різноманітних персонажів на українських сценах, театрознавці відзначають її роль Ганни в п'єсі «Украдене щастя» Івана Франка, поставленої режисером Г. Юрою в 1940 році (Микола – А. Бучма, Михайло – В. Добровольський) як найбільш знакову. В. Заболотна наголошує, що центральним елементом образу Ганни є «розлад між розумом та почуттями» [2, с. 455].

При втіленні образу Ганни Н. Ужвій доклала великих зусиль для розвитку пластичності, це мало велике значення для розкриття характеру героїні: «Н. Ужвій говорила більше мімікою, порухом брів, виразом сумних очей, рухом тіла, яке горнулося до Михайла– В. Добровольського, руками, що чіплялися за нього. Ганні – Н. Ужвій було лячно і соромно, тужливо і неспокійно, але, водночас, їй любо бути коханою і кохати самій, тому час від часу її голос бринів нотами ніжності, вона не просто говорила –виспівувала про свої почуття, тому плавкими ставали рухи, хода» [1, с. 277–278].

Творча діяльність Н. Ужвій в період з 1920-х до 1940-х років є особливо цікавою з точки зору її унікального художнього методу, який поєднує різні стилі та форми і формує реалістичні принципи відображення життя. Н. Ужвій співпрацювала з провідними українськими театрами, такими як Одеський державний український драматичний театр, театр «Березіль», Київський український драматичний театр імені Івана Франка, під керівництвом таких

талановитих режисерів, як М. Терещенко, Л. Курбас, Г. Юра та інші. Їх різноманітні естетичні прагнення сприяли динамічному розширенню арсеналу виразних засобів Н. Ужвій, а її участь в театральних експериментах Л. Курбаса сприяла зрозумінню та осмисленню акторської професії, формуванню власної художньої позиції і напрямку подальшого розвитку майстерності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гринишина М. Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках. Київ : Інтертехнологія, 2006. 283 с.
2. Заболотна В., Липківська Г. І. Франко «Украдене щастя». *Український театр XX століття: Антологія вистав.* За заг. ред. М. Гринишиної : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 442–464.
3. Кисельов Й. Поетеса української сцени. Київ, 1978. 208 с.
4. Коломієць Р. Наталія Ужвій. Київ : Фоліо, 2019. 125 с.

Гаврилова Світлана Володимирівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Курочкін Олександр Володимирович,
доктор історичних наук, професор
кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ШЛЯХ ПОЕТІВ ДО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Поети сучасності руйнують застарілі стереотипи. Наразі поети не лише пишуть вірші на папері та друкуються у книгах, вони активно репрезентують себе та свої здібності світові. Вони сміливо виступають на сценах, беруть участь у різних фестивалях, концертах, конкурсах, записують поетичні відеоролики та висвітлюють їх в соціальних мережах. Не всі, звісно, але все ж більшість з них, а деякі, навіть, мають свою стратегію успіху до популяризації своєї творчості.

Дослідимо, що ж необхідно поетам сьогодення для публічності та особистого успіху? Практичний досвід на шляху до поетичного сценічного мистецтва потребує ретельного аналізу. Однак, першочергово на увагу

заслуговує слово, яке фігурує у світі поезії й надає особливого статусу творчо обдарованій людині. Це слово **видатний**. «Видатний – який виділяється серед інших якими-небудь надзвичайними рисами, якостями особливостями» [3, с. 384]. В поетичній сфері взагалі можна провести паралель з цим словом. Видатний той, хто видається. Тобто той, хто співпрацює з видавництвами. Сьогодні багато поетів самостійно, часто за власні кошти співпрацюють з видавництвами й публікуються у різних друкованих виданнях. Це можуть бути періодичні видання, альманахи (збірники поезій різних авторів), або власна поетична збірка. Щоб твори поета увійшли до друкованого видання потрібно неабияк попрацювати. У соціумі є поняття «видатний поет», це поет, твори якого не лише надруковані у книгах, а перш за все, це відома постать, яка має певний імідж в історії, або в теперішньому часі.

Імідж для поета, а тим паче, поета-артиста надважливий. Робота над іміджем це шлях до успіху сценічного мистецтва поета сучасності. Формування іміджу – це довготривала та багаторічна кропітка робота особистості. Без стратегії та наполегливої праці тут не обійтися. Складові іміджу досить багатогранні. Основні з них: ім’я або псевдонім; харизма; зовнішність; унікальність; талант; хист; хобі; коло спілкування; певні досягнення; комунікація; взаємозв’язок з шанувальниками тощо.

Шлях до сценічного мистецтва поетів сучасності непростий, але цікавий. Тому перш за все, поет повинен визначити всі переваги визначеного шляху й усвідомити всі сходинки, які варто подолати, всі навики, якими потрібно оволодіти і час, який виділяється на дану сферу життя. А потім ще й співставити всі за і проти публічності. Лише тоді діяти.

Наведемо 10 якостей, які необхідні поету-сучаснику для успіху: ім’я, псевдонім; творча обдарованість; амбітність; харизма; унікальність; красномовність; артистизм; комунікабельність; соціальна привабливість; працьовитість.

Кожна з цих якостей має свої індивідуальні особливості.

Ім’я, псевдонім. Найвагоміше – це ім’я, яке асоціюється з певною людиною. Поети, як і в минулому, нині часто використовують псевдонім. «Псевдонім – прибране ім’я, прізвище або авторський знак, яким користується письменник, журналіст, актор і такі інші замість власного прізвища» [4, с. 373]. Варто звернути увагу в яких випадках потрібен псевдонім. Псевдонім слід вигадати, якщо власне прізвище поета складне для запам’ятовування, якщо людей з таким же прізвищем багато у його краї та якщо вже існує поет із співзвучним ім’ям та прізвищем. Вибір псевдоніму досить серйозна справа і підхід до його вибору має бути, як до надважливого проєкту життя, як до особистісного бренду. Наприклад, якщо псевдонім обирає молодий поет, то він повинен усвідомлювати, що через роки його псевдонім має бути актуальним, а не по-дитячому смішним. Хоча, у поета може бути кілька псевдонімів за його творче життя. Також слід врахувати легкість запам’ятовування, національну ідентичність та асоціативне бачення.

Творча обдарованість. Талант, хист до поезії – це невід’ємна складова до успіху на поетичній ниві. «Поезія – це завжди політ фантазії, тому поетичний світ може відкритися вже перед малюком, невтомним фантазером й артистом» [1, с. 253]. Потрібно вдосконалюватися у поезії, писати якісніше, досліджувати смаки соціуму та писати актуальну до теперішнього часу поезію. Поет повинен писати вірші на різноманітну тематику, для того, щоб його запрошували на заходи різного формату та напрямку, для того щоб його публікували у тематичних виданнях, бо це дає можливість ставати відомішим.

Амбітність. Лише амбітний поет буде йти до поставленої мети і досягати успіху, адже ним керує бажання процвітання. Амбітність самоорганізовує і дисциплінує майстра слова. Амбітність мотивує поета до праці.

Харизма. Цікава особистість завжди привертає увагу і користується популярністю у публіки. Харизматичність – це вроджені якості окремої людини, напрацьовані, набуті. Харизматичні поети мають вплив наглядачів, читачів, слухачів, вони маніпулюють своєю сильною якістю, підвищуючи інтерес до своєї персони.

Унікальність. Унікальність особистості – це та особлива якість, яка відрізняє одного поета від іншого. Це – особливий стиль написання віршів, особлива філософія у творах, тематика, голосова подача виступаючого, харизма, його зовнішність, його манери мають бути унікальними. В часи візуального сприйняття світу, красива людина має більше шансів на позитивне прийняття соціумом. Тому поету-артисту слід дбати про свій образ. Поет – це творча особистість, перш за все, і має виглядати відповідно. Тому, навіть, якщо поет іде на базар, то він повинен виглядати охайно, бо може зустріти там шанувальників, які неодмінно оцінять його. Отже, подобатися – це робота. Часто можна спостерігати як поети вирізняють себе певними аксесуарами, стилем свого вбрання, поведінковими манерами. Манірність привертає увагу, захоплює, або часом шокує. Хтось обирає для себе гарні манери, яких вчиться ще з дитинства – це і люб'язність в спілкуванні, і красиві жести, і граційні рухи, а хтось, навпаки, обирає брутальну поведінку. Зараз часто можна зустріти ненормативну лексику в поетичних творах та спостерігати зухвалу, часом шокуючу, поведінку деяких авторів, що здавалося б не сумісно з мистецтвом. Але це може бути характерний піар хід.

Красномовність. Вміння красиво говорити цінувалося у всі часи, а тим паче зараз. Добре, коли поет від природи володіє гарним голосом і відчуттям краси мовлення. А є такі поети, яких природа наділила поетичним даром, а обділила приємним тембром голосу. Для них існує ораторське мистецтво, якому можна навчитися за допомогою певних технік. Звісно, багатий словарний запас – це невичерпне джерело красномовності. Тому слід збагачувати свою мову. «Мова його поезії – се один великий комплімент для будущої національної і літературної України, нехибна вказівка, куди мусить іти її розвій» [2, с. 23].

Артистизм. Поет має бути всебічно розвиненим, артистичним. Він може співати, танцювати, грати в театрі, читати різножанрові книги, спілкуватися з різними людьми, які розвивають його, – тоді він буде цікавим іншим. Знову ж таки, є люди від природи артистичні, а є й ті, хто боїться виступати на публіку,

однак намагається. У такому випадку слід відвідувати курси ораторського та театрального мистецтва, спробувати виступати в невеликих аудиторіях.

Комунікабельність. Поет-артист має бути комунікабельним. Спілкування з великою кількістю людей – це запорука успіху. Комунікація потрібна з читачами, шанувальниками, слухачами, організаторами різних святкових програм, організаторами конкурсів, фестивалів, з представниками видавництв і т.д. До прикладу, з читачами-шанувальниками можна спілкуватися у соціальних мережах. Взагалі соціальні мережі – це величезне коло спілкування, це відкрита книга, тому варто робити публікації авторської творчості, ділитися власними поетичними відеороликами, показувати уривки свого життя, щоб формувати імідж поета і напрацьовувати шанувальників. Добре, коли люди коментують публікації, відповідь на кометарі вже є комунікацією. Також зустрічі в бібліотеках на репрезентаціях авторської творчості породжують нове коло спілкування з шанувальниками. До того ж, виступи у бібліотеках – це практика перед виступами на сценах, це можливість зрозуміти на які поетичні твори люди краще реагують, оскільки їх небагато і вони можуть ділитися своїми враженнями. Ще як приклад, дружньо-ділове спілкування з організаторами різних поетичних напрямків, у майбутньому дозволить отримувати запрошення до участі у наступних заходах.

Соціальна привабливість. Особистість поета-артиста повинна бути приємною для оточення. Тому поет повинен дбати про непорушність свого гарного іміджу, повинен надихати та приємно дивувати людей. Громадська діяльність надає суттєві плюси до оцінки поціновувачів. Вся інформація, фото, відео особистого життя прослідковується й формує ставлення соціуму до поета.

Працьовитість. Працьовитість є гарантом успіху. Співпраця з бібліотеками, видавництвами, участь у конкурсах, поетичних «тусовках», фестивалях, концертах та інше, – все це кропітка робота, яка потребує ресурсу, часу та наполегливої праці. Варто товаришувати з бібліотекарями, оскільки бібліотекарі мають літературний план на рік і можуть підказати, який вірш написати, щоб додати до певної тематики, також знають про конкурси й плани

друку альманахів громади. Участь у конкурсах надважлива, тому що це стимулює поета ставати кращим та писати якісніші твори. Варто приймати участь у поетичних «тусовках», фестивалях, концертах різних тематичних форматів, бо на них збираються поети сучасності з різним поетичним досвідом, що сприяє професійному росту окремого поета.

Отже, з вищезаначеного можна зробити висновок, що шлях поета до сценічного мистецтва – це щоденна кропітка праця. Чим більше поет працює над своїм статусом, над своїм вдосконаленням, над популяризацією себе, свого особистісного бренду, тим більше має пошани суспільства і тим більше стає популярнішим та видатним. Поезія, як жанр літератури завжди шанувалася людством і в теперішньому часі поезію читають в парках, барах, музеях та на фестивалях. Участь у фестивалях та поетичних святах – це той пройдений шлях успіху до сценічного мистецтва, який подолав поет.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Єрмоленко С.Я., Дзюбишина-Мельник Н.Я., Ленець К.В. та ін. Культура української мови : довідник. За ред. В.М. Русанівського. Київ : Либідь, 1990. 304 с.
2. Метод і задача історії літератури: збір. творів в 50 т. За ред. Франко І.Я., Київ : Наукова думка, 1984. Т.41. С.17-23.
3. Словник української мови: в 11 т. За ред. Білодіда І.К. Київ : Наукова думка, 1970. Т.1. 799 с.
4. Словник української мови: в 11 т. За ред. Білодіда І.К. Київ : Наукова думка, 1977. Т.8. 927 с.

Горбач Сніжана Сергіївна,
начальник відділу проєктів розвитку
Національного комплексу «Експоцентр України»

КУЛЬТУРНІ ЗАХОДИ НА ВДНГ ДО І ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

Національний комплекс «Експоцентр України» (ВДНГ) – єдина державна виставкова установа України – організатор міжнародних та національних виставок і ярмарків, демонстраційний центр досягнень України в економічній, науковій, виробничій, гуманітарній та інших галузях [2].

Сучасний ВДНГ – це не просто парк, це новий культурно-інноваційний центр, який зі зміною керівництва та масштабного ребрендингу, знаходиться в

процесі докорінної перебудови стратегії розвитку та створенні простору для розвитку особистості, культурного зростання та дозвілля.

З 2015 року ВДНГ став осередком культурного розвитку столиці та країни, оскільки в період з 2015 по 2022 рік, територія наповнилася значними фестивалями та заходами, такими як: наймасштабніший в країні музичний фестиваль Atlas Weekend, головна аграрна виставка країни «Агро», найбільший фестиваль тату-культури «Tattoo Collection», благодійний захід «Кураж Базар», «Food and Wine Festival», Форум інноваційних технологій Innotech 2017, дитячий фестиваль «Robotika» та власні проєкти: щорічний розважальний парк-фестиваль «Зимова країна на ВДНГ», літньо-осінній проєкт «Літо на ВДНГ», фестиваль «Запальна Масляна на ВДНГ», фестиваль «Кава Квест Фест» та інші івенти, які перетворюють ВДНГ на найбільший івент-майданчик країни.

Поступово визначаються конкретні цілі та шляхи їхнього досягнення, а команда ВДНГ презентує концепцію розвитку Експоцентру на найближчі 40 років. На території ВДНГ відкривається освітньо-інноваційний кластер – школа «Мідгард», школа «КЕВЕТА» – закрита льодова арена для професійних тренувань з хокею та фігурного катання, РАЦС, з’являється найбільший урбан-парк України.

**статистика заходів на ВДНГ 2015-2022 рр.*

З 2015 по 2021 рік кількість заходів зросла у 77,5 разів [1].

На тлі зростання кількості заходів та локацій на території ВДНГ, відповідно, зросла і кількість відвідувачів. Приріст відвідування за цей період в 11 разів [1].

**статистика відвідуваності ВДНГ 2015-2021 рр.*

Однак початок повномасштабного вторгнення повністю змінив всі плани на майбутній сезон, скоригувавши вектор розвитку культурного простору ВДНГ. В період з лютого по травень 2022 року, територія та локації ВДНГ змінились на тимчасові укриття, гуманітарні штаби та хаби. Проте в травні керівництвом було прийнято рішення поновити паркову діяльність ВДНГ, задля відновлення робочого потенціалу установи та підтримання економічного стану.

Першим заходом, який відбувся на території ВДНГ під час війни, став щотижневий ярмарок вихідного дня «Літній збір», що проводилась задля підтримки малого та середнього українського бізнесу.

Основними та знаковими заходами, які згодом реалізувались на ВДНГ стали «Зимова країна на ВДНГ» та «Масниця на ВДНГ», саме на їхньому прикладі і можна розглянути основні зміни в організації та проведенні масових заходів на ВДНГ до та під час повномасштабного вторгнення.

«Зимова країна на ВДНГ» – це наймасштабніший та найтриваліший розважальний парк-фестиваль, який щорічно проходив на центральній площі ВДНГ в період з грудня по березень. Організація такого фестивалю в

довоєнний час займала приблизно 5 місяців, команда організаторів налічувала близько 40 осіб адміністративного департаменту та 100 осіб технічного департаменту. Щороку розроблялась особлива концепція фестивалю, яка включала: декоративне оформлення території, стилістичні рішення, анімаційну та розважальну програми.

В сезоні 2022-2023 рр. фестиваль набув нових значень та відмінних рис в реалізації. Враховуючи воєнний час, нестабільну енергетичну ситуацію, складний психологічно-емоційний стан відвідувачів, економічне становище, рішення щодо реалізації проєкту приймалося за 2 місяці до старту, відповідно підготовка була в пришвидшених умовах. Команда зменшилась до 30 менеджерів та 60 технічних працівників.

Важливим завданням було створення безпечних заходів у вигляді функціонування тимчасових укриттів в павільйонах, забезпечення території електроенергією під час екстрених та планових відключень світла, безперебійна робота інтернет-провайдера.

Головним рішенням в реалізації задуму було створення чогось нового на базі вже існуючого, це стосувалось і декорацій, і костюмів, і дрібного реквізиту, і партнерських взаємовідносин. Таким чином минулорічні декорації, фотозони та прикраси набули нового життя завдяки творчим рішенням; розважально-анімаційна програма скоротилась, була скасована концертна програма та проведення тематичних заходів, натомість, анімаційна програма стала головним чинником позитивних емоцій для відвідувачів. Актори-аніматори також отримали інший пріоритет в роботі: під час повітряної тривоги, вони виконували роль стюардів та допомагали гостям знайти шлях до укриттів, супроводжували їх, а потім розважали дітей і дорослих під час очікування відбою.

Реалізувавши «Зимову країну на ВДНГ», організатори досягнули свого ключового завдання – дарувати позитивні емоції, особливо дітям, для яких новорічні свята – чи не найочікуваніша подія року.

Фестиваль «Запальна Масниця на ВДНГ» – це один з найяскравіших прикладів трансформації свята під час війни. І у цьому році святкуванню було приділено особливу увагу. Зважаючи на те, що це фольклорно-етнографічне свято, то найбільший пласт роботи був приділений пошуково-дослідницькій діяльності, щоб дізнатися відмінні риси в святкуванні Масниці в Україні та росії, чітко відмежувати проросійський вплив на це свято й створити неповторне, колоритне та яскраве українське дійство.

В ході роботи над проєктом були виокремлені головні чинники, які потребують змін: перше – це зміна назви фестивалю із «Запальна Масляна» на «Масниця», а разом з тим і ребрендинг візуальних матеріалів; друге – це зміна головної страви, з млинців на вареники; третє – заміна звичних розваг, таких як перетягування мотуза, бої мішками, атракція «крижаний стовп» на проведення обряду «Колодій», водіння хороводу, традиційне хусткування, співання веснянок та гаївок; четверте – заміна шароварних костюмів на традиційні автентичні костюми.

В результаті, в рамках проведення фестивалю, проводився майстер-клас по хусткуванню, щогодини представляли фольклорно-етнографічну виставу з проведенням традиційних обрядів та інтерактивною програмою. На території розміщувався окремий фудкорт з варениками, а свято набуло нового вигляду та значення у проведенні традиційних святкувань.

Видозмінений фестиваль «Запальна Масниця на ВДНГ» набув нового значення, виконуючи просвітницьку та розважальну функції. Можна зробити висновок, що саме війна вплинула на переосмислення свята Масниця та спонукала організаторів більш коректніше та конструктивніше підійти до створення й проведення такого фольклорно-етнографічного дійства.

Повномасштабне вторгнення значним чином вплинуло на зниження кількості культурних заходів, в тому числі і на ВДНГ, що спричинило істотне зниження відвідуваності території ВДНГ. За статистичними підрахунками кількість гостей за 2022 рік становила 2,6 млн. відвідувачів, що вдвічі менше за

показники 2021 року, а кількість заходів спала до показника 1555 заходів, серед яких – 715 власні заходи ВДНГ та 840 – партнерські заходи.

Хоча й статистичні показники впали до рівня 2018 року, проте за 2022 рік робітники ВДНГ набули величезного досвіду, сміливості та незламності, щоб продовжувати з новою силою і бажанням відновлювати культурне життя та продовжувати будувати сучасний культурно-інноваційний центр на ВДНГ.

Таким чином, на основі проведених культурних заходів під час повномасштабної війни, можна чітко спостерігати тенденцію швидкої адаптації до реальних умов, зміну вектора цілей та завдань, перевагу нематеріальних цінностей в цілях і результатах проєкту. Найголовніший аспект, який прослідковується в культурній діяльності, – це бажання продовжувати творити, створювати щось нове, виокремлювати та розповідати про українську культурну спадщину і підіймати соціальнокультурний капітал нації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Сайт ВДНГ. URL: https://vdng.ua/about/zvit-vdng (дата звернення: 10.04.2023).
2. Спадок імперії. Національний експоцентр України. URL: https://ukrainaincognita.com/kyivska-oblast/kyiv/spadok-imperii-natsionalnyi-ekspotsentr-ukrainy (дата звернення: 10.04.2023).

Дворянкін Артур Ігорович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Никоненко Руслан Миколайович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»

ГЕНЕЗА СВІТЛОВИХ РІШЕНЬ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Світло довгий час сприймалося людьми лише як функціональний елемент життя. Але поступово митці стали досліджувати властивості світла, можливості підкреслити форми та текстуру, які він давав. А у XX столітті зробили світло самодостатнім «героєм» образотворчого мистецтва, архітектури, театральних вистав і перформансів.

В епоху Відродження першим, хто став вивчати оптичні властивості світла з погляду і науки, і мистецтва, був Леонардо да Вінчі. Він досліджував особливості та закономірності сприйняття світла людиною, використовуючи знання з фізики, біології, анатомії та інших наук. Найбільш відомий зразок того, як він грав із перспективою – це «Таємна вечеря».

У XVII столітті світло, освітлення – не просто інструмент створення форми, але починає грати власну роль полотнах великих художників. Голландський майстер побутового живопису Ян Вермеєр використав джерела світла, не тільки для створення обсягу, але й робив його частиною картини. Наприклад, у полотні «Жінка з намистами перлів» більшу частину зображення займає біла стіна, від якої відбивається світло з вікна.

Одним із перших, хто справді зробив світло головним персонажем художнього полотна, був Клод Моне. Найяскравіший приклад такої роботи – це серія «Гарлачі», яку художник створював не один десяток років.

Початок XX століття знаменувало зміни у всіх видах мистецтва. Поява фотоапарата, звукозаписних пристроїв перевернули світ мистецтва. Футуристи сприймали новий світ по-особливому і значення світла в ньому теж. Музика та живопис знаходили поєднання у роботах таких художників, як Луїджі Руссоло. У 1911 році він створив картину «Музика», на якій зображений піаніст, але звуки його музики показані у вигляді яскравих хвиль світла, що звиваються. Новатор в області танцю Лої Фуллер, яка виступала на рубежі XX століття, не тільки підняла своє мистецтво на новий рівень, але й створила в історії театру новий розділ, який досі розповідає про використання світла як сценічний герой [1]. Лої Фуллер активно експериментувала з освітленням і буквально «купалася» у променях сценічних прожекторів, без яких її постановки не були б такими чарівними.

XX століття – час прийняття світла як окремого мистецтва. Появу самого терміна «мистецтво світла» можна пов'язати з першою у світі роботою, в якій фізичний об'єкт був пов'язаний зі світлом і де показувалася залежність руху

світла та об'єкта – це «Світловий і просторовий модулятор» угорського художника Ласло Мохой-Надь [2].

Інший угорець Ніколя Шеффер привернув увагу всього світу величезною металевою вежею 50 метрів заввишки, яку за його проектом збудували до спеціальної виставки в Парижі в 1954 році. На ній були встановлені прожектори, що світять у різні боки, і за задумом автора вежа мала бути символом поєднання різних технологій, динамізму, енергії.

Всі ці роботи започаткували відоме сьогодні світлове кінетичне мистецтво. Це сучасний вид мистецтва, в якому світло у поєднанні зі скульптурою, архітектурними формами, елементами міського середовища, живими об'єктами (деревами, людьми) створює різноманітні ілюзії та висловлює художні задуми авторів таких робіт. Ці світлові інсталяції можуть також поєднуватися зі звуками, часто використовуються додаткові матеріали.

Наприклад, в одній зі своїх робіт Кеті Олів використовує світлову лінію, що коливається, і коливання поєднуються з певним звуковим рядом. Загалом світлове шоу символізує небезпеку, зокрема ризики, з якими пов'язані нові технології.

Таким чином, світло подолало довгий шлях від невидимого елемента художніх полотен до окремого виду мистецтва. І зараз світлові інсталяції, світлове художнє оформлення відіграє дедалі більшу роль у світі художників і виставок, а й у міському висвітленні, у розділенні зон урбанізованих просторів, оформленні внутрішніх приміщень. Крім того, він стає такою мовою сенсу та спілкування, як музика, кінематограф та інші види мистецтва.

Мистецтво висвітлення сценічного простору: простору, де знаходяться глядачі, та простору сценічного. Завдання освітлення залу для глядачів (у спеціально побудованих театральних будинках минулого і сьогодення) зазвичай є частиною архітектурного проекту і вирішується дизайнером з оформлення інтер'єру. Сценічне світло – у сфері компетенції режисера та художника, тому що воно є найважливішим (а іноді й визначальним) компонентом створення візуального образу спектаклю.

Мистецтво сьогодні проявляється у найрізноманітніших формах. Однією з його частих атрибутів є сцена, де, наприклад, ставляться спектаклі у театрі чи гурт грає свій концерт. І тут саме освітлення стає частиною мистецтва, воно може впливати та впливає на силу сприйняття глядачами побаченого.

Висвітлення сцени вимагає грамотного та професійного підходу, який включає не лише правильне розміщення освітлення, але й вибір необхідного обладнання (прожектори, софіти тощо). Без цього не вдасться створити своїми руками підсвічування сцени ні в театрі, ні для актовового залу чи всього будинку культури.

Для того, щоб урізноманітнити світлове сценічне освітлення, використовується різне обладнання. Наприклад, софіти, стельові або настінні прожектори і т.д. При цьому обов'язково слід враховувати особливості сцени актової чи концертної зали. Завдяки цьому принципу виходить тривалий час утримувати увагу глядачів на тому, що відбувається.

«Враження від будь-якого концерту формує низка факторів. Один із найважливіших – концертне світло. Зазвичай, робота інженерів зі світла сприймається як належне. Її помічають тільки тоді, коли щось іде принципово не так. Розрізнити «хороше» світло від «поганого» може хіба що професіонал та людина, яка знається на тонкощах сценічного оформлення. Утім нам, як виданню, яке спеціалізується на музичній індустрії, хотілося б більше розповідати про професійні особливості» [2].

Для того, щоб якісно і, головне, правильно організувати освітлення на сцені, необхідно дотримуватися певних принципів і рекомендацій. Також варто правильно підібрати освітлювальне обладнання та розташувати його за певною схемою. Тільки таким чином можна досягти якісного підсвічування сцени в будь-якій ситуації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Мохой-Надь Ласло Від пігменту до світла. Угорщина, 1923. 56 с.
2. Loi Fuller. Quinze ans de ma vie, P., 1908, 89 с.
3. Що таке хороше світло на концерті: розповідають професіонали індустрії URL: https://liroom.com.ua/articles/good-light-alight/ (дата звернення : 21.03.2023).

Деркач Світлана Миколаївна,
заслужена діячка мистецтв України,
кандидатка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-5963-6463
Чистяков Олег Олегович,
кандидат історичних наук,
доцент з\н кафедри івент менеджменту та індустрії дозвілля
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7824-7869

ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОГО ТАНГО: ТРАДИЦІЙНІ ТА СУЧАСНІ МОТИВИ

Наприкінці XIX-го століття в передмістях Буенос-Айреса зародилось шалено-чуттєве танго – пісенно-танцювальний жанр, який невдовзі підкорив Париж, а згодом і всю Європу. Поширилося танго й на територію України.

Галицький музикант Володимир Тритяк згадував: «У 30-ті роки молоді люди захоплювались ліричними піснями, написаними у ритмі танго. Це була тоді новинка. Можна сказати, крик моди. Але мода виявилась не одноденкою. В танговій пісні можна виразити великі почуття і різноманітні емоції. В ритмі танго пишуть і тепер пісні, а тим більше писали в час моєї молодості» [4].

Великий вплив на українське танго мали тоді польські «тангісти» – виконавці та композитори, найбільш визнаний з яких був Мечислав Фогг. Особливо популярним був його самий відомий хіт «Та остання неділя». Її співали скрізь: в кабаре, на танцях, в кінотеатрах перед сеансами. Танго міцно увійшло в українську музичну культуру та захопило українську аудиторію.

Тоді Галичина перебувала у складі польської держави, та на відміну від Радянської України була частиною європейського культурного простору – водночас різноманітного і єдиного. Втім, в умовах репресивного ставлення влади Другої Польської республіки до своїх громадян української національності, україномовна естрада набувала вже не тільки суто культурного

значення, але й була формою боротьби за збереження національної самобутності.

Одним з перших львівських гуртів, що виконували пісні у жанрі танго українською мовою, був джазовий колектив «Ябцьо-джаз». В нього входили українські музиканти Леонід Яблонський, Богдан Весоловський, Анатолій Кос та Степан Гумініловіч – студенти Вищого музичного інституту імені Лисенка. Граючи на музичних вечорах та танцях у Львові, гурт набув неабиякої популярності. Українські музиканти змішували елементи традиційної української народної музики з ритмами танго. Саме так з діяльності цього колективу народилося українське танго [2].

Складати конкуренцію польській музиці у той час було дуже важко. У музикантів «Ябцьо-джаз» спершу навіть майже не було своїх інструментів – вони їх орендували. З власних музичних інструментів був тільки акордеон.

Неперевершеним композитором українського танго був Богдан Весоловський. Його пісні «Прийде ще час», «Усміх твій таємничий» і «Ти з любов'ю собі не жартуй» стали справжніми шлягерами того часу. Попервах ці танго виконувались без слів, однак пізніше сам Богдан Веселовський написав тексти і його твори стали піснями. Загальний обсяг творчості Весоловського складається понад 150 пісень, 30 текстів з яких є авторськими.

У рік написання пісні «Прийде ще час» в 1937 році були видані ноти пісні, що свідчить про великий успіх даного пісенного твору.

На відміну від європейських країн, де танго сприймалося як жанр інтимного характеру з еротичним підтекстом, українське танго було не тільки ліричним, а й політичним. До прикладу, танго «Лети тужлива пісня» стало гімном всіх українців, що емігрували з Галичини до Сполучених Штатів Америки, а також до Канади та Австралії.

«Хоч і мені жить прийшлось в чужині,
До вас я серцем вертаюсь, рідні поля,
Де нам юність пройшла,
Вам я цю пісню співаю:

Лети, тужлива пісне,

Через море у даль...

Неси мою любов,

Мою тугу і мій жаль...» [3].

Буремна ситуація в Європі наприкінці 30-х років минулого століття змусила Весоловського переїхати зі Львова до Відня, а пізніше і до Канади. Майстер танго присвятив себе розвитку української музичної культури в Канаді. Все своє життя він створював українські пісні, які були заборонені на його батьківщині. Він записав понад два десятки вінілових альбоми з піснями у виконанні знаменитих канадських, англійських та українських музикантів. Вони були записані на кращих студіях звукозапису.

Богдана Весоловського називали королем української танцювальної музики, культовим композитором української діаспори США, Канади, Аргентини, Австралії та Європи, «батьком українського танго».

Сьогодні творчість Богдана Весоловського – це справжній пісенний скарб, який повертається до України.

Одним з важливих етапів розвитку українського танго становить танго періоду Другої світової війни, що має безпосереднє відношення до повстанського визвольного руху та є його символом, адже воно так і називається – «Повстанське танго». Цей твір став одним із визначних в історії українського танго, а його авторам варто віддати належне за внесок у жанр українського танго, оскільки цей внесок є не менш вагомим за внесок Богдана Весоловського. Нащадки повинні пам’ятати ці імена: Ольга Ільків (автор тексту), легендарна підпільниця УПА, багаторічний в’язень радянських тюрем, поетеса (є також автором тексту написаного ще 1937 році танго «Очі»); Марта Пашківська (автор музики), підпільниця, композитор, яка загинула у криївці у 24 роки за нез’ясованих обставин [5].

Внесок Ольги Ільків та Марти Пашківської у розвиток українського танго є ще одним доказом того, що цьому жанру притаманні не тільки ліризм, а й патріотична складова. Недарма твори Ольги Ільків, так само як і твори Богдана

Весоловського, були заборонені радянською владою і повернулися до України лише в добу незалежності, а сьогодні набувають ще більшого значення для духовного життя українського народу.

Список був би неповним, якби обійшли увагою легендарне українське танго «Гуцулка Ксеня», яке й до нині не втрачає популярності. Твір настільки був широковідомим, що багато хто з українців навіть вважає його народним. Але у цього танго є автори, ба більше, присутня навіть конкуренція за авторство.

За однією із версій, яка до нас дійшла із вуст самої героїні, тобто, гуцулки Ксені, дівчини, якій вона була присвячена, танго було написано її дядьком Романом Савицьким на початку 1930-х років. З початком війни, Ксенії Бурачинській та її родичам, довелося залишити Україну та переїхати у США у місто Чикаго. Ксенія Бурачинська-Данилишин у своїх спогадах розповідає: «Мені навіть листи у США присилали, щоб я відмовилась від своїх слів про дядькову пісню. Але я цього не зробила» [1]. Однак сперечатися з приводу авторства Ксенія також не стала.

За іншою версією, авторство належало Ярославу Барничу. Саме цей автор фігурує сьогодні у Вікіпедії, як автор танго «Гуцулка Ксеня».

Народився Барнич Ярослав Васильович у селі Баланец, поблизу Коломиї. Ще в гімназії він робив перші спроби писати коломийки, вальси та пісні. У 1914 році вступив до Легіону січових стрільців і разом з Михайлом Гайворонським створив смичковий квартет. У 1930-ті роки Барнич створив оперети «Шаріко», «Пригоди у Черчі», «Гуцулка Ксеня», а також популярні пісні-танго «Ох, соловею», «Чи тямиш» та, звісно, «Гуцулка Ксеня». З приходом радянської влади, він разом с родиною виїхав до Америки, а його творчість була заборонена. У зв’язку с шаленою популярністю «Гуцулки Ксені», в партійних кабінетах було вирішено її не забороняти, а автором «призначити» аматора зі Львівщини Романа Савицького, про якого зазначалося вище. Савицький хоч і був людиною обдарованою, жодної музичної освіти не

мав. Ця версія викладена у монографії Любомира Дрогобича, присвяченій Ярославу Барничу.

Протягом останнього десятиріччя питання авторства намагалися вирішити, проте, за відсутності документів, остаточної відповіді так і не знайшли. Попри це, український хіт живе вже майже сто років і належить до найпопулярніших пісень української естради.

Українське танго має свої унікальні історію та стиль, які поєднують в собі елементи традиційної української народної музики та культури з мелодіями танго. Ба більше, українське танго є невід'ємною частиною духовного становлення української нації. Це надає українському танго особливого колориту й привабливості для слухачів та танцюристів.

Сьогодні українське танго є популярним жанром серед українських музикантів та артистів. В новому столітті сучасні виконавці танго поєднують традиційне українське танго з елементами сучасної електронної музики. Такі гурти, як «Dakha Brakha», «Mandry», «Запасний гравітаційний пульс», «Esthetic Education» та інші продовжують, за прикладом Богдана Весоловського й вітчизняних авторів, виконавців танго минулого, поєднувати у своїх піснях українську народну музику із жанром танго, створюючи самобутній музичний продукт – українське танго.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гуцулка Ксеня із легендарної пісні живе у Чикаго і на Прикарпаття після еміграції приїжджала лише двічі. URL: https://vikna.if.ua/news/category/all/2015/03/05/30934/view (дата звернення: 05.04.2023).
2. Осташ І.І. Бонді або повернення Богдана Весоловського. Київ : Дуліби, 2013. 328 с.
3. Терещук Г. Українське ретро Богдана Весоловського повертається. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/24598559.html (дата звернення: 05.04.2023).
4. Як танго підкорило Галичину. URL: https://gk-press.if.ua/x10782/ (дата звернення: 05.04.2023).
5. Ярема Г. «Повстанське танґо» Ольги Ільків. URL: https://wz.lviv.ua/life/414812-povstanske-tango-olhy-ilkiv (дата звернення: 05.04.2023).

Дика Оксана Володимирівна,
магістрантка спеціальності «Театральне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Космін Леонід Георгійович,
заслужений працівник культури України,
старший викладач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури

ШОУ ТЕАТРАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ АДАПТОВАНІ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО ГЛЯДАЧА

Україну накрила хвиля популярності імпров-шоу: на національних телеканалах, у столиці та інших містах народжуються локальні шоу. Імпровізація – один із актуальних, найскладніших та захоплюючих видів мистецтва. Залежно від формату теми персонажі для імпровізації беруться із зали, або їх зазначає ведучий. Завдання акторів зіграти заявлену сцену та зробити це смішно. Ніякого тексту та заготовок. Також залежно від формату може використовуватися реквізит заздалегідь приготований або щойно знайдений та обіграний. Гумор створюється тут і зараз. Шоу театральної імпровізація полягає у виконанні однієї або кількох сцен без попередньої репетиції. Конкретно, коли актори виходять на сцену, вони навіть не підозрюють, що саме трапиться. Одне шоу включає декілька тем. Актори спонтанно імпровізують, що породжує нереальні та дуже часто веселі сцени. За визначенням, шоу театральної імпровізації далеке від раціональності, віддаючи перше місце фантазії та уяві акторів. Ось що робить його цікавим.

Винахідником імпровізаційного театру вважається Кіт Джонстон, британський драматург, який створив цю форму театру в середині XX століття. Джонстон видає театральну імпровізацію за спортивну виставу, таким чином класифікуючи її як спортивну подію без цензури. Через кілька років Джонстон попрямував до Канади, де заснував театр «Loose Moose». Це були перші кроки шоу імпровізації [5].

Відомо що, форми імпровізаційного шоу є результатом роботи американської студентської театральної трупи «The Compass», створеної в Чикаго в 1955 році Віоли Сполін. «The Compass» відродив принципи Commedia dell'Arte, виконуючи імпровізації у формі гострої соціальної критики та сценарної сатири. Трупа також була покликана імпровізувати короткі сцени на основі пропозицій глядачів. Вправи імпровізації розвинені Сполін дали конкретні методи навчання та викладання імпровізаційного театру. У Європі починаючи з 1990-х років, зростає кількість європейських імпровізованих груп, які були створені спеціально для вивчення можливостей, що надаються в імпровізованому виконанні.

Українське мистецтво теж підхопило хвилю імпровізації, яка була адаптована під українського глядача. В останні роки з'явилися такі шоу, як «Сексуальне чтиво», «Improv Live Show» [4], шоу імпровізації «RockStar improv» [3], комедійна імпровізація «IMPROV SHOW» [2], «Квадрат шоу», шоу театральної імпровізації «GRAI» та інші. А також Клуб імпровізаційного гумору «IMPROV» Сергія Величанського та його перша в Україні школа імпровізації [1], де проходять майстер - класи по імпровізації. Свого часу один з таких майстер-класів був проведений Сергієм Величанським у КНУКіМ на кафедрі психології. Де спікер розповідав студентській молоді про імпровізацію та як саме застосовувати її у професійній сфері діяльності. На майстер-класі було розглянуто три практикума та два правила імпровізації. Правило «Так і…»: «Так» – це прийняття та усвідомлення ситуації, а «і» – ваша мовленнєва реакція. І правило «Зал ніколи не знає, що має бути насправді».

Шоу імпровізації в Україні набуло своїх форматів. Серед основних: «Ток-шоу», «Не своїми руками», «Повернення товару», «Швидкі побачення», «Історія кохання», «Розсміши коміка», «Інтерв'ю по одному слову», «Казка», «Щире каяття» і «Більше менше». Професійні актори багато тренуються і відточують свої навички. А актори «GRAI» – це випускники «Improvisation School», студії театру «Чорний квадрат» та Американської школи імпровізації «UCB». Вони першими познайомили українського глядача з найкращими

форматами довгої імпровізації, які давно користуються популярністю у світі. Команда «GRAI» створила новий для України формат театрального шоу з ігор відомих імпровізаційних шкіл Чикаго, Нью-Йорка та Лос-Анджелеса.

Глядачеві пропонується багато форматів. Розглянемо приклад «Improv Live Show» 3 сезону, 2 випуску. У цьому форматі все побудовано на гуморі, зворотному зв'язку з глядачами. Особливістю є зіркові гості. У шоу беруть участь: ведучий Олександр Педан, три актори-імпровізатора: Володимир Шумко, Валентин Міхієнко, Роман Міщеряков та два гості: Євгеній Кошовий та Олександр Усик. Цей формат дозволяє використовувати реквізит та звуковий сигнал при відповідях. Шоу складається з чотирьох імпровізацій. Перша імпровізація – це «Повернення товару»: гості повертають товар, але не знають який саме, імпровізатори знають та допомагають підказками. У даному випадку це була сексуальність Євгена. Друга імпровізація – «Швидкі побачення»: Саша Усик пішов на побачення і повинен вгадати, хто є хто. До нього на зустріч приходять курка, яка втекла з кухні ресторану, Сара Абрамовна Коннор із Одеси та жінка, чоловік якої поставив квартиру на перемогу Джошуа. Усі образи пропонує ведучий. Тут саме використовується звуковий сигнал при відповіді, якій показує правильна відповідь чи ні. Наступна імпровізація - це «Щире каяття»: гість розповідає ганебну історію про себе. Трьом імпровізаторам надягають навушники і вони не чують один одного, а тільки догадуються що каже кожний. Перший розповідає історію гостя поліцейському, а поліцейський секретарю, який записує те, що зрозумів. Імпровізатори намагаються відтворити історію гостя, не чуючи один одного. А глядач бачить, яке виходить щире каяття. І остання четверта імпровізація – це «Ток шоу». Кожен дарує іншому одну літеру. Наприклад: «т», «д», «к», «ж». Беруть участь два гостя і два імпровізатора. Третій імпровізатор – ведучий ток-шоу і може вимовляти різні слова на різні літери. Саме він і завдає напрям імпровізації. Назва ток-шоу це будь який прикметник і іменник. У цьому випадку «Красива тварина». Зал у захваті.

Отже, шоу театральної імпровізації дуже швидко набуло поширення в Україні і знайшло свого глядача. Воно далеке від раціональності, віддаючи перше місце фантазії та уяві акторів. Це робить його цікавим. Існує багато форматів. Глядачеві до вподоби, що все побудовано на імпровізації, гуморі, зворотному зв'язку та швидкості реакцій. Ніхто, ні глядачі, ні імпровізатори не уявляють, що станеться з ними наступної хвилини. Кожен виступ – це нові експерименти. Що буде на наступному шоу ніхто не знає. Але це однозначно буде щось дивовижне.

СПИСОК ВИКОРИСТАННИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Імпровізація від Сергія Величанського. URL: http://knukim.edu.ua/improvizatsiya-vid-sergiya-velichanskogo/ (дата звернення 30.03.2023)
2. Комедійна імпровізація IMPROV SHOW. URL: https://concert.ua/uk/event/improvshow (дата звернення 30.03.2023)
3. Шоу імпровізації ROCKSTAR IMPROV. СЦЕНА 6. URL: https://concert.ua/uk/event/shou-improvizaciyi-rockstar-improv-scena-6 (дата звернення 30.03.2023)
4. Improv Live Show. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Improv_Live_Show (дата звернення 30.03.2023)
5. La petite histoire du théâtre d’improvisation. URL: https://torchtheatre.org/index.php/2021/10/22/la-petite-histoire-du-theatre-dimprovisation/ (дата звернення 30.03.2023)

Долівець Христина Миколаївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв
Науковий керівник:
Голубцова Любов Федорівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв

МЕТАФОРА ЯК УНІКАЛЬНИЙ МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ ВИСТАВИ

Метафора – один із найпотужніших тропів поетичного мовлення, який досі залишається недостатньо вивченою областю, як в літературі, так і в театральному мистецтві. Надмірно абстрактне уявлення про формування чи аналіз метафори все ще не дозволяє вченим вивести конкретний та структурний алгоритм створення та використання текстових чи візуальних об’єднань, хоча

цим питанням займалися видатні філософи : Арістотель, Гегель, Е. Кассірер, Руссо, Лосев, та Х. Ортегі-і-Гассет [4]. Кожен з них надавав стуктурний аналіз вже існуючих метафор, класифікував їх за видами та формами, методами використання, але все ж таки не зміг описати творчий процес, який вміщує в себе свідоме поле автора, та миттєво обирає дві компоненти задля створення новітнього значення в контексті майбутнього пояснення чи тлумачення.

Словникові видання розглядаючи поняття «метафора», акцентують увагу на умовній парадигмі «поєднати непоєднувальне». В енциклопедії сучасної України – це «мовне і мисленнєве явище, що полягає в перенесенні властивостей одного предмета (явища, дії) та його мовного знака на інший предмет (явище, дію) за принципом аналогії або контрасту» [4].

Зазвичай, якщо ми говоримо про театральну метафору, всі думки обертаються навколо художнього образу та його компонентів: просторового рішення, декораційного оснащення, особливого мізансценування та художніх образів. Текст зазвичай відходить на другий план, акцентуючи увагу на видовищності та візуальному прояві філософсько-психологічної ідейності вистави [3]. Метафора розкривається крізь «дивакуваті» поєднання, які насичують дійство. Достатня кількість метафоричних елементів провокує глядача на активне переглядання та діалектичне осмислення побаченого. Візуально створені метафори несуть невербальну семіотичну інформацію. Режисер спеціально залучає публіку в енергетичний обмін між акторами та особистістю в залі, використовуючи знайомі, легко розпізнавальні знаки, які автоматично створюють атмосферу для пасивного пізнання і розуміння спостерігаючої сторони. Без цього спостерігання та зовнішнього аналізу складно оформленої естетичності весь процес театрального сценічного дійства стає безглуздим. А це означає, що має відбутись певний контакт між створеним режисером «повідомленням» та розумінням глядачем суті показаного. Тільки в такому випадку надзавдання вистави буде реалізовано.

Але ми пропонуємо розглянути метафору, як інструмент, що використовується не тільки під час створення художніх епізодичних образів, а

й метод, завдяки якому створюється ціла система підготовчого та репетиційного процесу. Тут метафора широко використовується в двох основних напрямках: *технічному (методичному)* та *філософському образному*. Де перший стосується зародження ідеї і супроводжує митця та трупу до затвердження концепції майбутньої вистави. А другий – відповідає за змістовне розкриття поставлених завдань, завдяки використанню звичайних засобів театральної виразності, що періодично припадає на генеральні репетиції та прем'єрні покази.

Оскільки метафора – це поєднання тезису і антитезису, що в решті решт створюють унікальний синтез, почнімо із аналізу головної *метафоричної пари* на початку створення режисерського задуму [1]. Особистість митця являє собою унікальний світогляд та суміш інтерпретацій реальності. Кожна людина неповторна, як і її трактування будь-якої проблематики. Тож коли митець, чуттєво сприймаючи оточуючий світ народжує ідею, то в сумі такого об'єднання стає текст. Тобто режисер обирає існуючий твір, чи створює власний.

Режисер і текст. Ця взаємодія стає другим етапом творчого процесу, та починає вимальовувати конкретику сюжетної лінії, даності прописаних персонажів, соціально-політичної та історичної передумови. І в завершенні творчого взаємо занурення формується розуміння, як саме втілити ідею, крізь прописаний сценарій. Визначаються провідні засоби та майбутні прийоми, обирається специфіка. Інакше кажучи, уява режисера вимальовує першообраз вистави. Текст і актори. Знайомство акторів з текстом насичує п'єсу психологічним розумінням персонажів, заглиблює в деталізацію особистостей, їх філософію та світогляд, та вибудовує мізансцени, спираючись на динамічно рухливі міжособисті взаємовідносини.

Музика і світло. Це метафоричне поєднання відповідає за посилення емоційної напруги та створює гіперболізований настрій. Вона вміло підкреслює символізм ситуації, впливаючи на підсвідоме сприйняття людиною кольору та звуку, прирівнюючи їх до почуттів. Ідея крізь декорації, реалізується у

художньому образі, який стає головним сценографічним рішенням вистави. Безумовно, кожен митець вправі обирати власну послідовність режисерських метафоричних рішень, але зрештою, тільки така повноцінна комбінація приведе до створення цілісності постановки.

Тепер розглянемо філософський напрям реалізації метафори, і задля цього проаналізуємо виставу «Освіта» Театральної Студії «FeelinTOWN». На думку автора, філософістичність в даному випадку означає багатомірне насичення змістовними семантичними структурами, які дозволяють кожному глядачу віднайти власний шлях розуміння суті. Насичення вистави метафорами та змістовним напруженням не дасть змогу залишитися байдужими, адже з одного боку, не висловлюючи конкретику, розширює діапазон трактування, та з іншого – обмежує ситуативністю та обраним предметним виглядом. Виходить, метафора стає конкретними епізодичними, пластичними чи реквізитно вираженими деталями, що переходячи одна до одної створюють основний тематичний лейтмотив історії, передбачаючи декілька суміжних стежок, які все одно приведуть до логічних висновків.

Пластична вистава «Освіта» – це історія душі викладача, яка проходить складний шлях власного формування. Вона стикається із системою освіти, яка обмежує, «ламає крила», але в той же час дозволяє зрозуміти власні межі та можливості. Допомагає знайти внутрішні сили та впевнено створити власну систему за своїми правилами. Тож для сценографії, яка одразу завдає тон майбутньому дійству, в якості художнього образу було обрано метафоризовану декорацію – триметрову білу долоню у вільному положенні пальців, з якої звисали широкі оранжеві фатинові нитки. В порівнянні із акторами, вона виглядала надзвичайно великою, і тим самим створювала образ «Божественної долоні». Чогось більшого та вищого за людину. А це спонукало глядача до наступних трактувань її значення:

1) всемогутня Божественна рука, яка дарує нам зв’язок із Всевишнім, та веде по життю;

2) соціальна рука лялькаря, яка іноді керує нашими реакціями та вчинками крізь морально нормативні обмеження;

3) наша власна рука, яка бере на себе відповідальність за своє життя.

Метафора мізансцени весь час в різноманітних формах зображала супротив особистості і сірого натовпу. Напруга підкреслювалася зміненням освітлення. Костюми теж стали символічним вираженням як в кольорі так і в формі. Всі були вдягнені в зручні, майже спортивні еластичні, мішкуваті речі, що означало відсутність індивідуалізації та самовираження, усереднення прояву та бажань. Натовп – сірого кольору, душі – яскраво жовтого, адже сяють і символізують духовне просвітлення. Грим також набуває метафоричного значення, адже виглядає як сіра «маска» на очах, перекреслена лінійними чорними схемами. Подібна комбінація означала ширму, яка заважала бачити світ ширше та обмеження кругозору. Не здатність бачити вихід чи креативне рішення.

Але найбільш метафоричного вираження здобули елементи реквізиту. Так наприклад в епізоді «Зародження» з'являються *8 пар ножиць на червоних маленьких подушечках*, які надалі слугують для «відрізання пуповини» Душі Педагога від божественного джерела знань та гармонії. Чи в епізоді «Народження соціальної людини» поява *чорних піджаків*, що символізують дисциплінарні обмеження дитини в творчих та соціальних проявах. Тоді як *ранці* роблять життя дітей важким та відособленим від родини. Мають на увазі тягар, який кожен повинен нести сам. Цікавим рішенням стають *крила* за спиною Душі**,** *зроблені із дипломів* в епізоді «Університет», які зауважують, з одного боку, свободу від освітньої системності, символізують необмежену кількість знань та досвіду, що «окриляє», а з другого – відображають відчутну заслугу за пережиті муки складного процесу та соціалізації.

Низка епізодичних метафор стає неповторною вражаючою філософською історією, яка відкриває глядачу інваріантні стежки до самоаналізу. Адже провокує постійно слідкувати за перемінними художніми образами,

спонукаючи до найбільш яскравого враження. Глядач виступає в якості самої необхідної спостерігаючої сторони, яка, поєднуючись з театральним дійством, утворює рефлективні висновки стосовно свого життя та світогляду.

Одже, можемо зробити висновки, що метафора – це важливий інструмент театрального постановчого процесу, який пронизує кожен етап підготовки та показу вистави. Завдяки вдалому поєднанню, метафора створює вражаючі форми, які мають насичене внутрішнє наповнення, та розкриває не тільки світогляд режисера та акторської трупи, а ще створює умови для глядацької рефлексії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Борецький М., Зварич В. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгіи. Про високе. Горацій. Київ : Грамота, 2007. 168 с.
2. Метафора. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=66695 (дата звернення: 20.01.2023).
3. Пацунов В. Метафора як перлина театрального мистецтва. *Науковий вісник» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* 2018. Вип. 2. С. 48-51.
4. Прокопович Л. В. Театральність в соціокомунікативних проявах культури: соціально-філософське дослідження : монографія. Одеса : Екологія, 2019. 336 с.

Донченко Наталія Петрівна,
заслужена діячка мистецтв України, професорка,
професорка навчально-наукового інституту
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-1484-6800

ЗАРОДЖЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПЛАТФОРМИ РЕЖИСЕРА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Аналізуючи сценічну творчість як мистецьку категорію видовищного формату кінця XIX – першої половини XX століття з позицій сьогодення можна констатувати як завдяки виникненню режисерської майстерні кардинально змінився процес створення театральної вистави. «На зорі нового часу, коли дійсно відкривалися неозорі можливості для українського мистецтва, сплюндрованого за царату, ніби сама природа потурбувалася уособити векторну широчінь творчих пошуків у символічних фігурах Леся Курбаса і Гната Юри. <…> Перший – окрилений і безстрашний новатор європейської

орієнтації, що взявся акумулювати у своїй практиці досягнення світового театру. Другий – традиціоналіст у благородному значенні цього поняття, здатний новими очима подивитися на раніше використані сценічні засоби, відібрати з них все живе і застосувати у втіленні п'єс» [2, с. 35].

Надзавданням режисерського театру стало перш за все знайдення естетичного підґрунтя, колективного бачення майбутнього сценічного твору під відповідним кутом образного творення і втілення вистави.

Новий тип театрального мистецтва, його фундаментально змінений спосіб творення сценічної форми радикально перетворював засоби розкриття художнього образу ролі. Ліричний ракурс героя з його характерними романтичними рисами, виконавські особистісні інтерпретації актора канули в Лету, поступившись місцем життєвому буттю загалом. «Формування у сценічному мистецтві нового стереотипу дійової особи стало підґрунтям процесу перевтілення актора в образ, що, у свою чергу, і висунуло певні вимоги до манери акторського виконавства. Виникнення нового засобу в роботі актора відбулося завдяки радикально-реформаторським ідеям режисерів-новаторів кінця XIX – початку XX століття щодо розробки моделі професійних компетентностей майстрів театру. Необхідно зазначити, що об'єктивними передумовами інновацій в акторському мистецтві стали досягнення науки у психології, філософії та фізіології, критичний реалізм у мистецтві, практичний досвід відомих акторів театрального світу» [4, с. 216].

Якщо світоустрій театру актора минулого вбачався у особистості, в її світогляді, то режисерська ідея нового театру трактувала концепт персонажа неодноманітно з реаліями часу. Сценічна дійова особа втілювалася не тільки за рахунок артистизму, а завдяки оригінальному режисерському баченню, його тлумаченню нової проекції рольового матеріалу. «Завдяки І. Котляревському, Г. Квітці-Основ'яненкові, М. Кропивницькому, М. Старицькому, І. Карпенко-Карому в українському сценічному мистецтві вкоренилася специфічна модель, сказати б, «авторського театру», чию природу визначав принцип гуртування різних артистичних сил довкола лідера – здебільше драматурга, незрідка

режисера, актора, педагога, антрепренера. Тож не дивно, що за вкрай несприятливих умов, злагодженість і мобільність цієї моделі давала можливість створювати вистави найвищого художнього гатунку» [1, с. 46].

Новачкам нової професії, так званої режисури, необхідно було осягнути які засоби майстерності можна застосувати у їх творчій діяльності, які феноменальні художньо-виразні засоби можуть стати парадигмою їх театрально-режисерської майстерні у майбутньому. «Театр повинен був діяти не тільки на почуття глядачів, не тільки впливати на їхню емоційну налаштованість – він цілком свідомо звертався до їх розуму. Він повинен був викликати не тільки поривання, запал і захват, але й збудити свідомість, дати знання і розуміння речей. <…> Треба було без застережень використати всі можливості: музику, пісні, акробатику, блискавичне малювання, спорт, проекцію, фільм, статистику, сценки, промову» [3, с. 39, с. 54–55].

Напрями режисерських майстерень того періоду можна поділити наступним чином:

- інтерпретація літературного твору будь-якого роду і жанру;
- власне бачення художнього ідеалу драматичного твору;
- реалістичне ситуативне тлумачення колізій, перипетій, ряду подій у літературній формі.

Знаковим для професійної режисури ХХ століття стала розробка понятійно-категоріального апарату спеціальної сценічної термінології, а саме: режисерський постановочний план як синтез всіх компонентів відтворення сценічної форми, що містить в собі наступні поняття: «режисерський задум», «надзавдання», «наскрізна дія», «зерно ролі», «перспектива ролі», «другий план», «мізансцена», «режисерський прийом і акцент» тощо.

У час зародження режисури як мистецтва, знаходження своєї естетичної платформи, що зобов’язує митця до обрання художнього ідеалу сценічного світу відбувався процес бурхливих режисерських експериментів у творчому вирішенні сценічного твору. Режисери створювали свої школи акторської майстерності, експериментальні лабораторії – по всьому світу відбувалися

пошуки того інструментарію режисури, що здатний надати майстрам ту систему творення вистави, яка стане універсальною моделлю майстерності актора у роботі над образом ролі. Але й до сьогодні режисура перебуває у пошуку унікальної формули універсалізації механізмів артистизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єрмакова Н. Про початок історії Молодого театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого:* зб. наук. праць. Київ : ВПП «Компас», 2010. Вип. 6. С. 45-64.
2. Захаревич М. Лесь Курбас та Гнат Юра. Фронт мистецтва і фронт влади *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого:* Зб. наук. праць. Київ : ВПП «Компас», 2007. Вип. 1. С. 35-41.
3. Піскатор Е. Політичний театр. Київ–Харків : Рух, 1932. 191 с.
4. Татаренко М. Г. Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2022. № 1. С. 213-218.

Єгоров В'ячеслав Володимирович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Никоненко Руслан Миколайович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»

«МАКЛЕНА ГРАСА» ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОТЕСТ ЛЕСЯ КУРБАСА ПРОТИ ТОЛІТАРИЗМУ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

В першу чергу актуальність теми полягає в гострій необхідності швидкого формування потужного україноцентричного руху вивчення культурної спадщини в галузі вітчизняних театральних (режисерських, акторських) систем та методів, що має сприяти відродженню та стрімкому розвитку українського національного сценічного мистецтва. Нажаль, на сьогодні професійна театральна діяльність в своїй основі базується на радянських та пост-радянських наративах, що, зрозуміло, є абсолютною неприйнятним та безпосередньо загрожує безпеці української держави, і не тільки в культурному аспекті. Одними із найважливійших завдань сучасного українського театру є формування світогляду глядача, повернення до

національного культурного коду, відмова від спадку «радянщини», ідеї якої непомітно, проте логічно, трансформувалися в парадигму так званого «рускаго міра».

Виходячи із даних міркувань, особливої уваги заслуговує вивчення творчості представників «Українського Розстріляного Відродження». Остання п'єса Миколи Куліша «Маклена Граса» стала і останньою постановкою режисера «Березоля» Леся Курбаса. Ця вистава, таким чином, є кульмінацією культурного спротиву Леся Курбаса тоталітаризму радянської доби, яскравим прикладом творчого опору видатного українського митця.

1933 рік – час голодомору, час геноциду українського народу, час хижої політики тоталітарної держави СРСР, що забрала життя у мільйони ні в чому неповинних людей, час приниження, переслідування та фізичне знищення яскравих представників української національної культури, заради розбудови безликої денаціоналізованої штучної радянської культури.

Лесь Курбас разом із театралами перебував того літа в Межигірському Спасі над Дніпром – готували прем'єру «Маклени Граси». А поміж репетиціями підгодовували хлопчаків, які йшли до них із довколишніх сіл уже напівтрупами, — йдеться в спогадах актора «Березолю» Йосипа Гірняка. Умови були нестерпні, репетиції – безкінечні [1].

«Маклена Ґраса» – соціально-психологічна драма Миколи Куліша. Місце дії – Польща початку 30-х років. В центрі п’єси проблематика, що повязана з домінуючою тенденцією в соціальному житті того часу, а саме з дегуманізацією суспільства.

Драматург по-філософськи переосмислив подію, подавши її в ракурсі соціального протистояння, наповнивши характери героїв реальним змістом, хоча й час, і місце дії, і ситуація досить умовні. Але чи не можна було б провести паралель між подіями у Польщі й Україні? Отже, можна припустити, що й драму з сучасного польського життя Куліш написав з думкою про долю людини з рідній Україні [3].

23-го вересня 1933 року відбувся спецпоказ для представників партійної номенклатури та членами художньої комісії. Тільки після цього, 24-го вересня, театр «Березоль» грав прем'єру вистави «Маклена Граса», зала була переповнена. Думки глядачів та критиків були абсолютно полярними. Негативні відгуки та рецензії, в тому числі, сприяли звільненню Леся Курбаса посади режисера і керівника театру вже за два тижні.

Але владні структури і спецслужби на тому не зупинилися: 25-го грудня 1933 року Леся Курбаса заарештували, 3-го грудня 1934 року та сама доля спіткала й Миколу Куліша. В Карелії, в сумнозвісному урочищі Сандармох, 3-го листопада 1937 року обох митців, видатних синів українського народу, було страчено.

Вистава, що готувалася посеред Голодомору, стала останнім ковтком свободи для покоління Розстріляного Відродження [1].

Мистецький бунт Леся Курбаса проти імперської диктатури дуже чітко усвідомлювався сучасниками. Відсутність особистої свободи, відчуття власної неповноцінності, страх перед владою – все це відображено в «Маклені Грасі». Розуміння театральної реальності, проникнення в психологію головних героїв безпосередньо допомагає відтворити поведінку людини в умовах тоталітаризму.

«Маклена Граса» стала фінальним акордом березільської симфонії Леся Курбаса, маніфестом образного перетворення дійсності [2].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. С. Омелянчук. «Маклена Граса»: остання п'єса Миколи Куліша і Леся Курбаса, 17.11.2021. URL https://amnesia.in.ua/maklena-grasa. (дата звернення: 06.04.2023).
2. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, 2021. Маклена Граса. URL https://openkurbas.org/performances/maklena-hrasa. (дата звернення: 06.04.2023).
3. J. G. (Джей Джи). «Маклена Граса» Аналіз. Dovidka.biz.ua Довідник цікавих фактів та корисних знань. URL http://dovidka.biz.ua/maklena-grasa-analiz. (дата звернення: 06.04.2023).

Карпіцький Миколай Миколайович,
доктор філософських наук,
доцент аграрного факультету
Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля
https://orcid.org/0000-0002-0069-0860

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ АКТОРСЬКОЇ ДІЇ

Поряд із фізичним або геометричним уявленням про простір можна також виокремити простір сприйняття, в якому відбувається естетичний синтез. Це – простір художніх образів. В акторському мистецтві образ створює тілесна дія актора, завдяки чому формується особливий сценічний простір. Тіло актора на сцені сприймається не як річ чи предмет, а як подія. Театральна дія актора перетворює тіло на подію в особливому сценічному просторі, що виникає в синтезі внутрішнього простору тіла і зовнішнього простору навколишніх речей. Особливістю внутрішнього простору тіла є відсутність дистанції між різними елементами тіла. Людина відчуває різні частини тіла одночасно, а не частину за частиною, вона не відчуває між ними дистанції, яку треба долати. Простір зовнішніх речей, тобто емпіричний простір, навпаки, передбачає необхідність долати дистанцію, щоб опинитися в новому місці, бо не можна одночасно бути в двох різних місцях.

Як показав французький феноменолог М. Мерло-Понті, в естетичному сприйнятті внутрішній тілесний простір містить у собі зовнішні предмети так, що зовнішні речі сприймаються як продовження тіла. Тобто тіло «утворює з інших речей сферу навколо себе, так що вони стають його доповненням або продовженням» [1]. Однак щоб глядачі могли сприймати таке естетичне перетворення простору сцени необхідна особлива театральна дія актора. Костянтин Станіславський описав епізод, як його вчитель поставив перед акторами, здавалося б, дуже просте завдання: завіса розсувається, і потрібно просто сидіти на дивані перед глядачами. Однак для недосвідченого актора виконати це було дуже складно, тому що виникала суперечність між відчуттям

внутрішнього простору тіла і простором, у якому на нього дивляться глядачі. Через це виникало відчуття скутості тіла, начебто сам простір його відторгає. Однак коли на сцені на диван сідав майстер, то глядачі не могли відірвати від нього погляду, хоча він мав цілком природний вигляд. Щоб домогтися такого ефекту, необхідно перетворити зовнішній простір на продовження внутрішнього простору тіла. У результаті виникає новий сценічний простір, у якому внутрішнє відчуття тіла актора стає вираженим для глядачів. Отже, сценічний простір можна визначити як синтез внутрішнього простору власного тіла і простору зовнішніх предметів.

Спосіб формування сценічного простору – дія. К. Станіславський стверджує, що саме дія, активність є основою драматичного мистецтва. На сцені нічого не може бути просто так, усе має діяти. Дія може бути значною чи непомітною, важливою чи неважливою, але вона обов'язково має бути. Не можна просто так сидіти на сцені перед глядачами, можна сидіти чекаючи, сидіти роздумуючи, сидіти відпочиваючи. У будь-якому разі, має відбуватися якась дія. «Найпростіші фізичні дії вимагають особливої уваги й зусиль» [2, с. 18]. Однак «неможливо щиро жити не своїми діями, треба створювати свої, аналогічні з роллю, виношені <…> власною свідомістю, бажанням, почуттям, логікою» [3, с. 15]. Театральна дія перетворює тіло актора на таку подію, до якої включаються навколишні предмети, що сприймаються як продовження тіла актора. Сценічний простір стає динамічним простором події, що розгортається, а не просто місцем розташування предметів на сцені. Цілісність драматургічної сцени визначається тим, що в сценічному просторі знімається дистанція між елементами сцени подібно до того, як відсутня дистанція у внутрішньому просторі тіла. Завдяки цьому всі елементи сценічної дії сприймаються як один цілісний художній образ.

Мета сценічної дії – зробити видимим внутрішнє відчуття актора. На цьому розумінні сценічної дії ґрунтується теорія акторського перевтілення. Як вважає К. Станіславський, неможливо зіграти добре через просту імітацію, необхідно стати тим, кого граєш. Погано грати означає показувати себе в ролі:

думати про голос, про тіло, про рухи. Актор має показувати не роль, а самого себе, однак, для цього необхідно, щоб зовнішньому втіленню в героя передувало внутрішнє перевтілення на рівні внутрішнього тілесного досвіду. Завдяки цьому театральна сцена стає продовженням реально втіленого героя п'єси. «Отже, тільки для того, щоб правильно вийти на сцену, необхідно пізнати життя п’єси і своє до нього ставлення» [3, с. 20].

Михайло Чехов інакше підходить до театрального мистецтва. Принципова відмінність системи М. Чехова від системи К. Станіславського в тому, що К. Станіславський виводить акторську дію з психологічного перевтілення актора, а М. Чехов обстоює первинність тілесної дії над інтроспекцією [4]. Тобто не попередня внутрішня психологічна робота, а сама сценічна дія є відправним пунктом акторського перевтілення. Сценічна роль схоплюється в самій дії, і лише потім включаються роздуми над цілями й внутрішніми завданнями героя. Початком акторського мистецтва стає саме дія, а не рефлексія над психологічним образом. Тому жести в системі М. Чехова стають не просто символами й актами, які виражають нові смисли, а матеріалом побудови сценічного простору, в якому актор мусить не висловлювати вже вироблений психологічний досвід, а разом із глядачами заново виявляти його. Тіло перестає бути простим доповненням обличчя, як це ми спостерігаємо в системі К. Станіславського. Воно набуває самостійного значення і цілісно виражає драматургічний задум. Здавалося б, що у величезному залі окремий жест актора глядачам важко помітити, однак завдяки тому, що він стає жестом тіла як події, що охоплює весь сценічний простір, його вже неможливо не помітити. Через вираз у жесті всього тіла можна наочно уявити вираз обличчя, який неможливо із залу роздивитися. Перевтілення актора в образ героя відбувається в такій акторській дії, яка передбачає зміну досвіду тілесності. Це вказує на первинність дії не тільки щодо психологічної інтроспекції, а навіть і щодо фізіології тіла. Так, в основі системи М. Чехова полягає особлива пластика акторського мистецтва, яка розчиняє в собі всякий психологізм, а в системі К. Станіславського, навпаки, психологізм визначає акторську пластику,

бо, як він пише: «У кожній фізичній дії, якщо вона не просто механічна, а викликана зсередини, захована внутрішня дія, переживання» [3, с. 30]. Однак М. Чехов вказував на розповсюджену помилку актора в тому, що той відштовхується від своїх фізіологічних передумов, тобто йде від анатомії та фізіології до живого слова, хоча необхідно рухатися у зворотному напрямку, від викликаної дією живої мови до фізіології [4].

Для розуміння феноменології сценічного простору також важливими є ідеї засновника «театру простору» Жан-Луї Барро [5]. Акторська дія, як вважає Барро, спрямована на формування простору. Актор грає не тільки тілом, він грає насамперед простором, у якому виявляється його тіло. У феноменологічному сенсі тут ідеться про подальше поширення тілесного простору на навколишній світ. Акторське перевтілення не передує цьому поширенню, але саме здійснюється в ньому, тут уже не речі стають продовженням тіла, але навпаки, саме тіло перевтілюється в навколишні речі, серед яких може бути тіло іншої людини. Це дає змогу сприймати інше тіло як своє, актор ніби виходить за межі своєї суб'єктивної реальності, яка обмежена його тілом, і втілюється в реальності іншої людини. У цій спрямованості зливалося реальне життя і сценічна дія, досвід акторської гри й досвід кохання. Творчість Жан-Луї Барро демонструє, що сценічний простір може не обмежуватися театром, а й далі поширюватися, охоплюючи все життя людини.

У системі Жан-Луї Барро втілюється прагнення до нескінченного поширення внутрішнього простору тіла назовні таким чином, що відповідно до нього перетворюється весь зовнішній простір. Однак тут виникає небезпека розриву між тим перетвореним простором, який виникає через поширення внутрішнього простору тіла на світ, і самим своїм тілом як воно є. Цей розрив поглинає як перетворений простір, так і саме тіло людини, породжуючи царину невизначеності та ірраціонального становлення життя, з якої прориваються дикі інстинктивні сили. Ф. Ніцше описував його як діонісійську природу, яка розкривається в трагізмі життя [6]. Аполлонічна природа, навпаки, втілюється у співмірності та розумності всього світу, яка формує світ таким самим певним і

співмірним, як і людське тіло. Однак коли виникає розрив між цим відчуттям єднання свого тіла і космосу з одного боку, та своїм окремим існуванням з іншого, аполлонічна ілюзія гармонії розвіюється, і людина стикається з трагічністю життя. Як вважав Ф. Ніцше, цей трагізм життя втілюється в дусі музики й народжує античну драму як мистецтво [6].

Для античної людини це проявилося в ірраціональному становленні життя, у діонісійському буянні пристрастей, у трагічності, що знайшло своє вираження в античній драмі – першій формі театрального мистецтва. У сучасному театральному мистецтві ця втрата осмисленості у співмірній цілісності призвела до виникнення театру абсурду, що має деякий спільний момент з античною драмою: і тут, і там актори втрачають свою тілесну виразність. Тіло стає маскою, що позначає місце людини в потоці ірраціонального становлення життя. Саме це відчуття тіла втілюється в сучасному театрі абсурду Е. Іонеску та С. Бекета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Merleau-Ponty M. L'Œil et l'Esprit. URL: https://www.goodreads.com/work/quotes/1783681-l-il-et-l-esprit (дата звернення 28.03.2023).
2. Stanislavski Konstantin. An actor’s work on a role / translated and edited by Jean Benedetti. New York : Routledge, 2010. 259 p.
3. Станіславський К. С. Робота над роллю («Ревізор») Реальне відчуття життя п’єси та ролі (1936–1937). Львів, 2018. 84 с.
4. Czechow Michaił. O technice aktora. Wydawnictwo : Arche, 2008. 240 p.
5. Barrault Jean-Louis - Souvenirs pour demain. Paris, éditions du Seuil, 1972. 382 p.
6. Nietzsche Friedrich. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. URL: URL: http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT (дата звернення 28.03.2023).

Каширна Марія Олександрівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
професорка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ПОСТАТЬ МАР’ЯНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ХХ СТОЛІТТЯ

Важливим етапом у розвитку українського сучасного драматичного мистецтва, удосконаленні акторської техніки та майстерності є аналіз і дослідження сценічної майстерності та творчих шляхів головних дійових осіб української драматургії.

Кожна країна має своїх особистостей у сфері культури, науки, політики, без яких майже неможливо уявити інтелектуальний і духовний розвиток країни.

Серед митців, які вплинули на розвиток і тенденції драматургії і театру, виділяється один із найвидатніших українських митців XX століття, актор, режисер, театральний педагог Мар'ян Михайлович Крушельницький.

Творчий шлях актора строкатий і водночас надзвичайно складний, адже знакові явища українського театрального мистецтва постають на різних сторінках його творчого життя.

Свою сценічну діяльність Мар'ян Крушельницький розпочав у 1915 році в українській трупі «Тернопільські Театральні Вечори» під керівництвом М. Бенцаля. У 1918 році був одним із організаторів «Нового Львівського театру». На базі цього колективу та акторського складу «Молодого театру» у Вінниці український драматичний театр ім. І. Франка, який очолив Г. Юра.

Подальша діяльність М. Крушельницького була пов'язана з Львівським українським театром товариства «Руська Бесіда». У цей же період (1921 – 1924) навчався на філософському факультеті у Львові, а потім у Празькому університеті [2].

Переломним у творчості Мар'яна Крушельницького став 1924 рік. У цей час він поїхав на територію радянської України. У грудні того ж року М. Крушельницький, зростаючи із психологічною манерою К. Станіславського та зразками української театральної класики XIX ст., мріяв виступити на сцені «Березоля» і приїхав в Київ до театру на запрошення Леся Курбаса. Однак перше враження від побаченого одразу відрізнялися від інтуїтивно-романтичних мрій.

Василь Русанов у біографічній повісті «Мар'ян Крушельницький» передає несподівану, майже шокуючу гаму емоцій актора: «З головним режисером

зустрічі поки що не відбулося. Курбаса нема в Києві. Тим часом Крушельницький знайомиться з театральним життям «Березоля», його репертуаром, творчими принципами, манерою гри. Коли побував на кількох репетиціях та на акробатичних тренажах, не тільки здивувався, а й розгубився. Такого театрального «дива» він не чекав. Актори тренуються на трапеціях, як циркові акробати, а режисери перелицьовують як кому заманеться українські класичні п'єси на естрадно-циркове дійство» [3, с. 47].

Довгий час актор принципово, досить різко, не міг погодитися з експериментальним напрямом Курбаса, та з плином часу і впливом «натхнених промов Леся» Крушельницький залишається в «Березілі» [1, с. 79].

Під час театральних постановок п'єс Миколи Куліша Лесь Курбас не міг обійтися без Крушельницького, якому підкорювались усі сценічні амплуа. Невід'ємною частиною його способу гри є культура володіння контрастними, протилежними акторськими іпостасями. Юрій Завадський зазначав, що «Крушельницький умів бути глибоко комедійним і глибоко трагедійним актором» [3, с. 66].

Актриса Софія Федорцева, підкреслюючи, що кожну роль він грав на рівні граничної глибини, говорила: «...На відміну від багатьох наших березільців Крушельницький, як ніхто інший, мав здатність передавати життя людського духу» [3, с. 79].

Мар'ян Крушельницький ставав співтворцем мистецької діяльності та творчих успіхів режисера-модерніста й драматурга-універсала. Готуючись до вистав, під час репетицій, на сцені, він розглядав ті ж художньо-естетичні категорії, що й Микола Куліш і Лесь Курбас. Актор органічно вписувався в ансамбль двох артистів і стає невід'ємною частиною цього союзу.

Остап Вишня, залишивши спогади про манеру гри Мар'яна Крушельницького, що дозволило говорити про майстерність актора у втіленні головних принципів театру Куліша і Курбаса, з властивим йому тонким гумором писав: «Коли Крушельницький на сцені і коли на нього направляють прожектори, то я ніяк зрозуміти не можу, хто кого освітлює: чи прожектор

Крушельницького, чи Крушельницький прожектора». І далі: «Стикаються два снопи з проміння й утворюють на кону... бунт із світла, із слів, із рухів, із найтонших світляно-мовно-рухово-мімічних нюансів...». Утворювався, власне, ефект синтезу, єднання драматургічної думки, режисерської творчості, акторської майстерності, якого в художньому тексті й сценічно-театральному дійстві так прагнули разом Микола Куліш і Лесь Курбас [1, с. 79].

М. Крушельницький грав у всіх виставах, що ставилися Лесем Курбасом або під його орудою режисерами-лаборантами. У «Комуні в степах» він виконував роль Чухала (персонажа з першої редакції драми), у «Народному Малахієві» - центральну партію, Малахія Стаканчика, у «97» – роль Гирі, у «Мині Мазайлі» зіграв дядька Тараса, у «Маклені Грасі» – роль музиканта-інтелектуала Падура.

Микола Куліш створив образ Падура у п’єсі «Маклен Грас», з розрахунком на те, що роль Ігнація Падура призначається саме для М. Крушельницького. Це був образ, що створювався під конкретного виконавця та його акторський потенціал.

Так театральні та мистецтвознавчі критики відзначили наявність «талановитого тріумвірату» Л.Курбаса, М.Куліша й М.Крушельницького (В.Русанов).

На жаль, радість тривала недовго. У 1934 р. Л. Курбаса та М. Куліша заарештували за участь у контрреволюційних організаціях, а 3 листопада 1937 р. розстріляли на Соловецьких островах.

Перед Мар’яном Крушельницьким постало нове надзвичайно складне завдання – зберегти творчий доробок Л. Курбаса та М. Куліша, а також пам’ять про них.

З 1933 по 1952 р. Крушельницький був художнім керівником Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка (до 1934 р. носив назву «Березіль»). З 1952 р. – актор і режисер, а з 1954 р. – головний режисер Київського державного академічного українського драматичного театру ім. І. Франка.

В особі М. Крушельницького поєднувалися талант актора й режисера, на мистецтво він мав погляд справжнього художника, мав свій стиль. Кращі його режисерські роботи: «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Гроза» О. Островського, «Євгенія Гранде» О. Бальзака, «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, «Єгор Буличов» М. Горького, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «Змова приречених» М. Вірти, «Персональна справа» О. Штейна, опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича [2].

Пам'ять про М.Куліша, Л.Курбаса й «Березіль» М. Крушельницький дбайливо зберігав. На початку 60-х років він здійснював художнє керівництво київським Театром-студією, що взяв до постановки раніше маловідомі або заборонені п’єси Куліша. У цьому театрі вперше на українській сцені було поставлено комедію М.Куліша «Отак загинув Гуска» (реж. Л.Танюк).

У своєму архіві М. Крушельницький зберігав і один із примірників ліричної драми «Патетична соната», твір зі складною текстовою та сценічною долею. Саме за цим збереженим примірником протягом 1961 – 1963 рр. у київському Театрі-студії (Експериментальна студія при Клубі Творчої Молоді) – під керівництвом Крушельницького йшла робота над опальною Кулішевою п’єсою. Своїми мистецькими діями та духовними вчинками М.Крушельницький сприяв реставрації образу Леся Курбаса та Миколи Куліша [1, с. 83-84].

За своє життя Мар’ян Крушельницький зіграв 135 акторських робіт у різних театрах з 1913 по1956 роки.

Представлено 62 постановки режисера з 1919 по 1962 рік, з яких чотири вистави 1961—1962 рр. в Експериментальній студії при Клубі Творчої Молоді (Київ. Жовтневий палац культури) було заборонено до показу, а Клуб (КТМ) – ліквідовано [4].

Мар’ян Крушельницький – митець сцени, перед яким відкрилася вічність. В один із найтяжчих часів історії української культури йому вдалося зберегти заснований його найкращим другом і першим вчителем Лесем Курбасом театр і

продовжити в театральній практиці курбасівську теорію образного перетворення.

Також у театр Мар’ян Крушельницький вніс свій живий і промовистий колорит, у якому жили романтика, поезія та музикальність українського народу. В його театрі не було нічого самоцільного – все слугувало розкриттю неповторності індивідуальної людської долі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Голобородько Я. Національний геніалітет (Курбас, Куліш, Крушельницький). *Слово і Час.* 2006. № 1. С. 72-84
2. Крушельницький Мар'ян. Тернопільська обласна бібліотека для молоді. URL: https://tobm.org.ua/krushelnyczkyj-maryan/ (дата звернення: 15.03.2023).
3. Русанов В.М. Мар'ян Крушельницький. Київ : Молодь, 1985. 165 с.
4. Sofia Smirashevska. Феномен Мар'яна Крушельницького у театральному мистецтві УРСР. URL: https://ternopil-trend.in.ua/uk/eternal-1857-fenomen-maryana-krushelnyczkogo-u-teatralnomu-mystecztvi-ursr (дата звернення: 20.03.2023).

Коротченко Дар’я Василівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Чорна Кристіна Василівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ТВОРЧИЙ ВКЛАД РЕЖИСЕРА ПЕТРА ІЛЬЧЕНКА У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Творчість Петра Івановича Ільченко є важливою складовою української культури і мистецтва. Петро Ільченко є одним з найвідоміших режисерів України, який протягом своєї кар’єри здійснив значний внесок у розвиток українського театру, оперної студії та кінематографу. Творчість Ільченко є актуальною для сучасного українського мистецтва, оскільки його вистави, постановки і фільми зберігають свою цінність та актуальність у наш час. Варто зазначити, що творчість режисера має велике значення для розвитку українського театру та кінематографу, оскільки Петро Іванович є одним із перших режисерів, який зосередив свою творчість на українській драматургії.

Його творчий доробок є важливим кроком у створенні національного театру і кіно, що в свою чергу є важливим внеском у формування української ідентичності та культурної спадщини.

За період роботи з 1981 року у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка, у творчих вузах та на інших театральних підмостках, П. Ільченко поставив понад 40 театральних вистав, які, і досі, з великим успіхом виходять на провідних сценах столиці. Індивідуально-творчі риси його діяльності, талант, творчі уподобання і смаки сприяли формуванню режисерського стилю Петра Івановича у контексті української класичної драматургії адаптованої до сучасного життя.

На думку Г. Веселовської класична драматургія у постановках Петра Ільченка набуває популярності не тільки на батьківщині, але й далеко за її межами, надаючи їй певній значущості та важливості: «Завдяки несподіваності підходів і різноманітності класичних українських текстів і сюжетів в режисерській обробці Петра Ільченко більшість вистав етнографічно-народницького спрямування Національного театру ім. І. Франка стали жити не тільки на майданчику власної сцени. Наприклад, «Наталка Полтавка» та «Кайдашева сім'я», чимало гастролювали світом. «Наталку Полтавку» презентували на Міжнародному театральному фестивалі в Перемишлі (2005) та на фестивалі театрів Європи (2006), Нью-Йорку(2008). З успіхом мандрувала свого часу і «Кайдашева сім'я», яку показували на гастролях у Севастополі та інших містах» [1, с. 74]. Таким чином можна зазначити, що творчий доробок режисера має визнання не тільки у межах країни, а й закордоном. Сам Петро Іванович Ільченко у інтерв'ю Едуарду Овчаренко зазначив: «Вважаю, що українська класика обов'язкова для національного театру. Якщо деякі проблеми можемо прогнозувати за допомогою світової класики, то є певні больові моменти, на які маємо дивитися саме через призму національної драматургії. Для повноцінного погляду на світ національна класика є обов'язковою умовою. Завжди з великим задоволенням працюю з українською класикою. Для мене це безмежне поле діяльності. Дехто говорить, аби звернутися до класики треба

повернутися назад. Але насправді класика має дивну специфіку, вона завжди йде далеко попереду нас. Вона обганяє час. Інші кажуть, що українська класика не користується популярністю. Ще й як користується. Нещодавно у Театрі Франка ми в 300-й раз зіграли мою постановку вистави «Кайдашева сім'я», добирається до цієї цифри «Шельменко - денщик». А «Мартина Борулю» вже показали більше ніж 200 разі» [2, с. 2].

Творчою перлиною в українському мистецтві став художній телевізійний фільм за п'єсою М. Зарудного «Регіон» у постановці П. І. Ільченка (1986 р.), який і досі зберігається у фондах Української студії телевізійних фільмів «Укртелефільм». За його сценарієм Всесоюзна студія грамзапису «Мелодія» здійснила запис вистави «Сміх і сльози», в якій він виконав роль Придворного.

Численні схвальні відгуки у пресі та серед творчого середовища свідчать про режисерський хист Петра Ільченка, а його роботи знайшли заслужене визнання у вітчизняних і закордонних шанувальників театрального мистецтва.

Як член Всеукраїнської Спілки театральних діячів Ільченко активно залучався до роботи у складі журі Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів, в межах яких проводив майстер-класи для обдарованих і талановитих дітей та молоді, стимулюючи розвиток їх творчого потенціалу за допомогою українського мистецтва.

Творчий доробок режисера налічує більше 100 постановок (концерти, вечори, презентації, бенефіси), та приблизно 50 вистав. За останні 10 років режисер здійснив постановки 20 концертів та урочистостей на сцені Національного академічного драматичного театру імені І.Франка, Київському національному академічному театрі оперети та ін.

Петро Ільченко має 16 публікацій, з них 5 наукових та 4 навчально-методичного характеру, у тому числі 3 наукові праці опубліковано у вітчизняних рецензованих фахових виданнях. Одноосібний автор навчально-методичного посібника «Режисура музичного театру», 3-х начальних програм. Автор рецензій на посібники, навчально-методичні комплекси з дисциплін «Спецпрактикум зі спеціалізації для дикторів і телеведучих», «Менеджмент у

сфері кіно-телебачення». Петро Ільченко взяв участь у 11 міжнародних науково-практичних конференціях (у 2-х останніх – член організаційного комітету).

Петро Іванович Ільченко є одним із найбільш талановитих вітчизняних театральних режисерів, творчий доробок якого вніс вагомий вклад у розвиток сучасного українського театру. Його вистави є шедеврами мистецтва, які відображають не тільки національні, а й загальнолюдські цінності. Режисерська культура та майстерність викликає захоплення у глядачів та колег-театралів. Петро Іванович є кваліфікованим педагогом, завдяки якому театральне мистецтво має інших відомих театральних режисерів, художніх керівників театрів, артистів та викладачів. Таким чином, можна стверджувати, що творчий внесок Петра Івановича Ільченка у розвиток українського мистецтва є надзвичайно вагомим і відіграє важливу роль у формування і сучасного образу українського театру та культури взагалі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Веселовська Г. Більше ніж театр. Національний академічний театр драми ім. Івана Франка. Київ : Видавничий дім «Антиквар», 2019. 328 с.
2. Едуард Овчаренко «Безмежне поле української класики». URL: https://i-ua.tv/culture/27825-bezmezhne-pole-ukrainskoi-klasyky (дата звернення: 03.04.2023).

Крипчук Микола Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-1255-7135
Логвін Ігор Миколайович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»

ІНФОРМАЦІЙНА ТА МІЗАНСЦЕНІЧНА ФУНКЦІЇ СЦЕНОГРАФІЧНОГО РІШЕННЯ

Художнє оформлення є складним комплексом образотворчих, виражальних і технічних засобів перетворення простору в контексті художнього дійства. До елементів художнього оформлення можемо віднести

декорації, костюми, грим, бутафорію, реквізит. Їх сукупність і взаємодія підпорядковані розкриттю образів, драматургії, ідеї видовища.

Специфіка образної інтерпретації тексту декораційними засобами полягає у тому, що сценічна композиція постійно оновлюється. Разом з подіями на сцені змінюється декораційний фон. Найчастіше зміни в декораціях є акцентом щодо початку нового епізоду, події, явища або їх завершенням.

В цілому, сценографія виконує багато функцій, серед яких: образна, інформаційна, мізансценічна, ігрова, ідейна та декоруюча.

За допомогою інформаційної функції відбувається повідомлення глядачам про місце і час дії, занурення їх в сферу малого, середнього і великого кола запропонованих обставин. В цьому сенсі, мале коло – це чітке визначення (біля вікна, за столом, під деревом тощо). Середній коло: оточення місця дії (за вікном весняна вечірня вулиця, за стінами гучне застілля, на березі тихої річки тощо). Велике колом є стиль, епоха, атмосфера (патетика, сонне царство, ярмарок марнославства тощо).

Формування кіл на сцені відбувається завдяки наявності предметів побуту, костюмів, творів мистецтв і архітектури, що сприяють створенню певної атмосфери, всього того, що закладено в події драматургії, в авторські ремарки і пряму мову дійових осіб.

Композиція всього проєкту і окремих епізодів часто вирішується саме завдяки сценографії. Декорації є своєрідним образотворчою експозицією художнього дійства. Їх можна порівняти з візуальним лейтмотивом, а іноді і кульмінаційною складовою. Ще до появи виконавців на сцені глядач заряджається енергією майбутнього дійства, а в ключові моменти сценографічні об’єкти також сприяють народженню точного почуття як у глядачів, так і у артистів.

Всі елементи сценографічного рішення покликані не просто декорувати сцену, а запропонувати художньо-образну інтерпретацію сценічної дії. Як вважають деякі дослідники «Художники початку XXI ст. використовують активні символічні елементи, зосереджуючи увагу на деталях, як основному

метафоричному модулі. Полістилічність пошуку театрально-декоративної метафори відображає загальну ситуацію українського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст.» [2, с. 206].

Створення художнього образу дійства передбачає композиційне і образотворче рішення сценічного простору. Саме це і вирішує інформаційна функція сценографії.

Щодо взаємодії виконавця і декорації використовуємо мізансценічну функцію, яка визначає певну динаміку, виконавський ракурс, розташування об'єкта (мається на увазі – виконавець по відношенню до декорації). Сценографія підкреслює пластичність сценічного простору та задає темпоритмічну визначеність. Допомагає пластичному рішенню художнього тексту через створення виразних мізансцен в глибину, висоту, ширину тривимірного простору. Цей процес відбувається завдяки технічним засобам виразності, декорації, які забезпечують всі траєкторії руху (фронтальні, діагональні, кругові тощо).

Порожній простір, як правило, провокує глядачів щодо «домислювання» сценічної дії. Кожен рух вільно інтерпретується з точки зору місця, часу дії та історичної конкретики (артефактів). В цьому сенсі глядачам допомагає уява.

З появою у сценічному просторі видовища артефактів, простір немов би ділиться на окремі цілком самостійні частини. Лінії декорацій встановлюють обмежену амплітуду руху. Вони створюють висоту і ширину, а також розміри контуру в глибину. Малюнок мізансцен втрачає свободу інтерпретації, піддається деяким трансформаціям.

Разом з появою стенографічних елементів, відбувається розподіл всіх компонентів видовища за ступенем значущості. «Сценографічний інструментарій є вирішальним знаряддям режисера у створенні театральних метафор, які є перлиною театрального мистецтва, що звільняють театр з натуралістично-побутових тенет і підносять його до образно-філософського рівня» [1, с. 381]. Свобода інтерпретації художнього образу поступається місцем визначеності. Саме цьому сприяє як психофізика сприйняття, так і

традиційні просторові поняття. Виникає необхідність тимчасової фіксації пластичної композиції на одному з рівнів. До речі, режисерові це потрібно для того, щоб акцентувати увагу глядачів на переході персонажа з однієї реальності в іншу. Пауза є часом адаптації, яка потрібна для сприйняття нового простору, нової висоти, нового стану.

Поки місце видовища висвітлює загальне світло, амплітуда руху є широкою, вільною, темпоритм насичений, всі складові видовища рівнозначні. Світло «свічки» підкреслює виразність пластичних форм, чітко ранжує учасників вистави (хто більш яскраво освітлений, той займає провідне положення). При цьому змінюється швидкість переміщень, місце дії набуває виразних кордонів, воно простягається рівно настільки, наскільки освітлено.

Сценографія синтезує динаміку образотворчих видів мистецтв, їх ліній, форм, колірних акцентів. Разом з тим сценографія дійства має реальний рух. Це і елементи сценографії, які знаходяться в постійному русі; це і світлові, і колірні зміни; це і мізансцени виконавців, які трансформуються разом зі всіма сценічними елементами.

Режисерові необхідно враховувати специфіку сценографії та сценічної техніки, як істотних складових художнього образу, що обумовлюють композиційний зв’язок різних подій та героїв в художньому дійстві. Сценографія створює динамічний художній образ, який трансформується та матеріалізує абстрактні поняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Пацунов В. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* Львів, 2018. Вип.36. С. 374-381.
2. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2016. 211 с.

Манорик Михайло Михайлович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв
Науковий керівник:
Приходько Оксана Михайлівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв

НОВАТОРСТВО РЕЖИСЕРІВ ТЕАТРУ Й КІНО ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ АКТОРСЬКОЇ КРЕАТИВНОСТІ

Сучасний розвиток будь яких сфер діяльності все більше спирається на креативність людини та її креативний потенціал. Останніми роками зростає роль креативних індустрій у прискоренні соціально-економічного розвитку. Глобальні зміни що відбуваються у світи змушують більш пильну увагу приділяти креативності. Про це свідчить той факт, що у 2019 році Генеральна Асамблея Організації Об'єднаних Націй (ООН) оголосила 2021 рік Міжнародним роком креативної економіки для сталого розвитку. Враховуючи сказане, вважаємо доцільним приділити увагу розгляду новаторству режисерів театру й кіно як основним елементам розвитку акторської креативності.

Аналіз існуючого наукового доробку дозволив встановити, що креативності та її проблематиці приділяють увагу вчені різних країн та напрямів наукових досліджень. Однак у сфері сценічного мистецтва креативності приділено не достатньо уваги, що пояснює інтерес авторів до цієї тематики.

Мета дослідження полягає у розробці теоретичних положень, щодо імпровізації, новаторства режисерів театру й кіно, як основи акторської креативності. З огляду на мету у статті поставлено та розв’язано наступні завдання: проаналізовано сутність імпровізації та новаторства та доведено що саме ці категорії є основою акторської креативності.

В Академічному тлумачному словнику української мови подається наступне визначення креативності: «це тип інтелектуально-творчих здібностей

особистості, здатність породжувати незвичайні ідеї, відхилятися від традиційних схем мислення, швидко й нестандартно розв'язувати проблемні ситуації» [1]. Категорія «креативність» достатньо широко вивчена у педагогічній науці, оскільки педагогічна майстерність визначається саме креативністю. У дослідженнях Н. Твердохліб креативність майбутніх вчителів музичного мистецтва в педагогічних коледжах розглядається крізь призму імпровізації. Автор зазначає, що «імпровізація – це самостійна творча діяльність, один із видів розвитку креативності» [2, с. 502] і, що саме вона дозволяє говорити про креативність вчителя [2].

Однак, щоб погодитися із точкою зору Н. Твердохліб проаналізували творчий внесок видатних діячів культури, таких як: М. Садовський, І. Карпенко-Карий, І. Мар'яненко, Г. Юра, П. Саксаганський, М. Кропивницький, М. Старицький, В. Василько, Л. Курбаса, в результаті чого дійшли висновку, що дійсно, їх вміння імпровізувати, дозволяє говорити про їх креативність. Зауважимо, що з митецької точки зору імпровізація означає «створення художнього твору (музичного, поетичного, сценічного), просто в момент його виконання, без попередньої підготовки» [3]. В роботах Е. Дункан, Г. Каганович, В. Кан Калик, З. Кодаї, С. Мальцева, В. Нікітіна імпровізація розглядає, як прояв творчості. Таким чином, твердження, що імпровізація є основою креативності, справедливо вважати вірним.

Аналіз наукового доробку в сфері креативності, дозволяє стверджувати, що окремі автори окрім імпровізації креативність розглядають крізь новаторство. Так у дослідженнях С. Плуталова, що зосереджені на креативних індустріях, їх соціально-економічних аспектах, новаторство розглядається як інструмент досягнення цілей сталого розвитку [4, с. 5]. У великій українській енциклопедії під новаторством розуміється усе нове, прогресивне, що запроваджується в будь якій галузі людської діяльності [6].

Говорячи про імпровізацію та новаторство, важко оминути кіноіндустрію XX-XXI сторіччя, оскільки зазвичай режисери спочатку мали досвід у традиційному театрі, а потім удосконалювали та розширювали свої уміння на

«полотнах» кінострічок. В якості яскравого прикладу, що доводить справедливість авторського припущення відносно того, що імпровізація, новаторство режисерів театру й кіно є основою акторської креативності, можна навести унікальний в своєму роді напрям в сучасному сценічному мистецтві – французький Вуличний вертикальний театр «Les Passagers» та пантоміма Вагран Зарян (Франція), які наповнені постійним потоком імпровізації.

Таким чином, з усього сказаного зробили висновок, що імпровізація – це процес, що вимагає від особистості музичних здібностей, інтересу, натхнення до творчості. Це важливий показник креативності режисерів та акторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Академічний тлумачний словник. Словник української мови. 1970-1980. URL: http://sum.in.ua/ (дата звернення: 21.03.2023 р.).
2. Твердохліб Н.В. Імпровізація як один із видів розвитку креативності майбутніх учителів музичного мистецтва в педагогічних коледжах. *Молодий вчений*. 2016. №12 (39). С. 502-505.
3. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Вид-во «Стар», 2016. 52 с.
4. Plutalov S. Creative industries as a tool for achieving sustainable development goals. *Sustainable Development: Modern Theories and Best Practices* : Materials of the Monthly International Scientific and Practical Conference. Tallinn: Teadmus OÜ, 2022, P. 13-16.
5. Martynovych N., & Plutalov S. Current trends of the development of creative industries and their impact on the national economy. *Problems of modern transformations. Series: economics and management,* 2022, (3). URL: https://doi.org/10.54929/2786-5738-2022-3-03-08 (дата звернення: 12.02.2023).
6. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%BA%D0%B0 (дата звернення: 06.04.2023 р.).

Маслов-Лисичкін Андрій Олегович,
асистент кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-4679-7214

СИСТЕМА ЕМІЛЯ ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА В СЦЕНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ АКТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Всесвітня акторська майстерня за весь період свого існування у просторі сценічного мистецтва накопичила різноманітний арсенал ідей, методів, концепцій, певний масив теоретико-практичних знань з питань професійної

діяльності, серед яких уже друге століття не втрачає і сьогодні своєї фахової затребуваності феноменальна система ритміки Еміля Жака-Далькроза.

Акторська грація як естетична категорія являє собою головну граничну умову парадигми формотворення мистецтва театру. Її естетична квінтесенція виявляється у витонченій невимушеності і природності сценічних рухів, жестів, поз і пластичних ліній власного тіла. Естетика людського тіла є головною складовою інструментарію в мистецтві актора за допомогою якої відбувається створення художнього образу дійової особи ролі, її внутрішньої та зовнішньої ідейно-емоційної виразності. «Тіло актора, в контексті специфіки розвитку театрального мистецтва кінця XIX – початку XX ст., стає відображенням основних культурологічних та філософських поглядів, психологізується та наповнюється глибинним сенсом. Утілення концепту тілесності стає передумовою для формування особливої мистецької практики, орієнтованої на презентацію тілесності актора – пластичної вистави, а також інтегрування певних її елементів у драматичні постановки, в межах творчих експериментів театральних режисерів» [2, с. 282].

Одним з важелів естетичної граціозності акторської статури є відповідна послідовність виконання гімнастичних вправ-завдань за музично-ритмічною системою Е. Жака-Далькроза. Створення естетики людського тіла у формотворенні художнього образу актором драматичного театру Е. Жак-Далькроз вбачав, насамперед, у зверненні до історії мистецтва, його апполонських досконалостей та будував концепт своєї творчої системі на трійці руху, слова, музичного звучання, що й народжувало, на думку митця, необхідний ритм пластичної виразності акторської статури. Далькроз вважав, що музика може стати реально зримою завдяки пластичній зовнішній виразності акторської гри. Гармонійність сценічної дії у театральному мистецтві за системою майстра може здійснюватися тільки у єдності музичного, словесного та фізичного діяння творців сценічного твору і це є відправною точкою генези великого стилю, який відображає художньо-творче прагнення епохи. «Вихідним пунктом креативності в ритміці стає творчий

розум, якому підпорядковується тіло і вразлива душа. Власне в цьому і міститься сутність глибоко гуманістичної концепції творця ритміки Еміля Жак-Далькроза. Ритміка, базуючись на рухах, що випливають з музики, активно використовує різноманітні чуттєві органи, послуговуючись мовою звуків, форми і кольору. Всеохоплюючим і різнорідним є і вплив на уяву особистості, яка активно розвивається у взаємодії музичної, рухової і пластичної сфер. На думку Далькроза, ця метода не тільки виконує виховну роль, але перед усім спроможна підготувати особистість до активної діяльності в межах інших художніх дисциплін» [1, с. 22].

Всі паузи у сценічній трактовці персонажів розглядалися митцем як невід'ємна частина розкриття пластичного зображення характерних рис дійової особи. Будь-яка статика пози повинна завжди підкреслювати відповідне тлумачення рольового матеріалу художнього образу, зазначав митець, отже пауза створює внутрішню дію, її багату функціональність, що надає новий поштовх для зовнішньої дієвості ролі.

Для досконалого виконання партитури ролі актор повинен за делькрозівським методом проаналізувати та підготувати власну пластичність свого тілесного апарату-виконавця. Вправи ритміки за системою Делькроза побудовані на конкретних завданнях щодо розвитку всіх частин тіла і передбачають повноцінний синтез механічного володіння своїм професійним інструментарієм.

Майстер вважав, що пластична майстерність надає актору допоміжний ресурс у вирішенні загальних обґрунтувань втілення сценічного образу дієвої особи ролі. Єдність фізичної пластичності і внутрішньої довершеності художнього образу призводять за методом митця до необхідної ідейно-емоційної забарвленості артистизму. Таким чином, формотворення ігрового матеріалу актора тримається на безперервному мисленні – внутрішньому зображення ролі, що є ґрунтовним важелем сценічного руху у просторі і часі.

Система пластичного втілення Далькроза не передбачала класифікацію сценічного жесту, траєкторію жестикуляції він розумів як певний конкретний

емоційно-виразний засіб. У своїх вправах ритмічної гімнастики Далькроз звертав увагу на фізіологію людини – побудову м'язів, їх активну та пасивну напругу, на зупинку, на перехід у позу, яка на думку майстра, не втрачає своєї образної рухливості, тобто дух, ритм і статика не втрачають своєї єдності і досягають гармонійної рівноваги.

Багато уваги на своїх заняттях Далькроз приділяв розвитку дихального апарату виконавця. Він вважав що не потрібно надавати перевантаження диханню завдяки м'язової напруги, бо це може спричинити певний дискомфорт виконавцю та малюнку образу ролі. Він розробив акторський тренінг щодо вміння виконання складної низки ритмічних рухів, поз і жестів під музику, які потребують розумового і м'язового напруження та вольового зусилля, результатом якого передбачалася легкість виконання та естетичність сприйняття глядачем. Далькроз зазначав: «Метою мого викладання є приведення учнів до того, щоби вони могли після закінчення свого навчання сказати не «я знаю», але «я відчуваю», а після цього розбудити у них прагнення висловлюватися. Уся моя система будується на музиці, тому що музика є потужною психічною силою, яка виникла в результаті нашої духовної діяльності і самовираження, яка завдяки своїй здатності спонукати й регулювати може впорядкувати нашу життєдіяльність» [4, с. 10].

Еміль Жак-Далькроз неодноразово наголошував, що у театрі актор – це головний суб'єкт і об'єкт сценічної творчості, але й одночасно жива людська субстанція зі своїм характером, поглядами, способом існування і на нього покладається велика відповідальність за все те, що від нього отримує глядач, і як потім формується його майбутній світогляд – це дуже велика відповідальність, яку повинні розуміти всі творці театрального мистецтва будь-якої історичної епохи. «Існує думка, що сьогодні ритміка втратила своя актуальність. Проте слід згадати, що Далькроз створив її як концепцію, відкриту новітнім тенденціям розвитку. І сьогодні ритміка має на меті пошуки нових форм художньої виразності. Розвиток артистичної експресії, поглиблюючи усвідомлення творчого процесу через особистий досвід і

експлорацію (самообстеження), одночасно закладає розуміння естетичної цінності спілкування з артистичним шедевром» [3, с. 229-230].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ключко В. В. Ритміка та музичний рух : навч. посіб. для студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2015. 158 с.
2. Никоненко Р. М. Тілесна виразність актора у теоретичних поглядах та сценічній практиці XX – початку XXI ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2020. № 3. С. 280-285.
3. Ніколає Г. Методичні засади ритмічної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії URL: http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/6658/1/Nikolai%20H.%20%20Methodological%20foundations pdf (дата звернення: 20 березня 2023).
4. Bogdanowicz Ewa. Rytmika Emila Jaques-Dalcroze'a w edukacji i terapii dzieci z symptomami nadpobudliwości psychoruchowej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 2015, P. 188.

Мельник Микола Юрійович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ: ПЕРСПЕКТИВИ ТА РИЗИКИ

Завдяки бурхливому розвитку технологій багато сфер людської діяльності зазнали змін та перетворень. Поява нових технологій веде за собою не тільки створення нових професій, сфер діяльності та напрямків розвитку, ще з’являється можливість підвищувати ефективність роботи людини у вже наявних галузях. Не виключенням є і діяльність режисерів, постановників та митців. Наприклад, з появою електричного освітлення сцени сфера мистецтва зробила крок від свічкового або природного освітлення сцени до контрольованого освітлення прожекторами та «гри» з кольорами. З часом прилади освітлення перестали грітися з появою технології LED, з’явилося віддалене керування, як дротове, так і бездротове. Програмування та технології проєкції, своєю чергою, вже вивели засоби освітлення на принципово новий

рівень. Нині можна спостерігати використання технології проєкції на рівні з основними дієвими персонажами постановки. Іноді спроєктовані на сцену персонажі повністю заміняють живих акторів.

Так, на прикладі освітлення можна значити, що сучасність дає митцям надширокі можливості для роботи. Обов'язок науковців-теоретиків досліджувати сучасні технологічні досягнення та шукати можливості залучення у сферу оформлення сценічного простору новітніх засобів та інструментів, які щодня з'являються з появою нових технологій.

У контексті різноаспектного аналізу обраної теми, ми зіштовхнулись з необхідністю акцентуації наявної окремої проблеми, що є відносно загальною і все більше загострюється, а саме: актуальна на сьогодні проблема безпеки, яка є безпосередньо узгодженою з мистецькою проблематикою. У загальних рисах сутність проблеми в наступному. Європейські служби з питань безпеки та робочого середовища, як засвідчує цілий спектр проаналізованих матеріалів інформаційно-публіцистичного характеру, можуть схилятися у деяких випадках до заборони використання промислової робототехніки в цікавих інноваційних мистецьких проєктах та артпросторах. Мотивацією таких рішень слугує факт того, що за правилами техніки безпеки такі механізми не можуть працювати в умовах сценічного простору, а підходити та контактувати з ним можуть лише кваліфіковані фахівці. Митці, своєю чергою, стверджують, що в сценічному просторі будуть застосовуватися ті самі заходи безпеки, які застосовуються на заводі. Вирішуються такі питання, як свідчить досліджена численна преса з цього приводу в судовому порядку. Суд може постановити (якщо це є підтвердженим), що заходи безпеки, вжиті творчим колективом, є достатніми й взаємодія з робототехнікою є безпечною. У такому випадку мистецький проєкт має право на існування у своєму попередньому творчому задумі.

Це потрібно розглядати як підтвердження факту того, що новітні технології такого порядку в сенсі їх залученні у творчі проєкти несуть не тільки нові можливості, а й певні ризики. Здійснення розробки, постановки, репетиції та випуск таких артпроєктів або видовищ вимагає залучення фахівців, в цьому

випадку, сфери робототехніки, які зможуть кваліфіковано налаштувати техніку та унеможливити ризик травмування актора або глядача.

Таким чином, на наш погляд, залучення технічного устаткування виконує сьогодні потужну функцію популяризації сценічного мистецтва та його новітніх яскравих проєктів, але потребує значного обсягу науково-дослідної роботи від науковців України та всього світу в руслі аналізу їхнього уможливлення та практичного здійснення.

Перспективою подальших досліджень може бути саме мистецько-технологічний аспект досліджуваної теми, іншими словами, технічна сторона створення інноваційних артпроєктів у взаємовпливових зв'язках з мистецькими ідеями та художніми експериментами.

Міненко Інна Олександрівна
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Чорна Кристіна Василівна
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК АКТРИСИ АДИ РОГОВЦЕВОЇ В ТЕАТРІ ТА КІНО

Нині проводяться дослідження творчості відомих майстрів українського театру та кіно. Їхня творчість зробила внесок в українську культуру.

Творча діяльність Ади Роговцевої посідає важливе місце в українській культурі. Саме її майстерність у створенні художнього образу, акторська гра, харизма та органічна природа є прикладом для багатьох молодих акторів.

Ада Роговцева – найвідоміша і найталановитіша артистка в Україні. Творчий доробок Ади Роговцевої неосяжний. Вона зіграла понад 150 ролей у театрі та кіно, ставши уособленням епохи.

Ада Роговцева навчалася у Київському театральному інституті імені Івана Карпенка-Карого. З 1958 року грала на сцені Київського національного

академічного театру імені Лесі Українки і присвятила служінню у цьому театрі понад 35 років свого життя.

«Вражає Ада Роговцева своєю творчою жагою, невгамовною пристрасною жадобою самореалізації на театральній сцені, в кіно, в літературі…» – каже Микола Жулинський [4].

Дебют Роговцевої на театральній сцені відбувся 1959 року. Тоді вона зіграла головну роль у виставі «Юність Полі Вихрової».

Згідно з біографією Ади Миколаївни, вона почала зніматися в кіно ще в студентські роки.

Перший досвід у кіно – це стрічка «Кривавий світанок», де Роговцева зіграла роль Гафійки. Перші ролі не принесли великої популярності, але вона отримала цінний досвід.

Ада Роговцева стала заслуженою артисткою у віці 23 років, зігравши головні ролі в трьох виставах. Найяскравіші театральні ролі: Гелена у виставі «Варшавська мелодія», Леся Українка – у «Сподіватися», Паола у виставі «Дама без камелій» та Естер у «Священних чудовиськах».

Однією з кращих ролей Ади Роговцевої є Гелена Модлевська у «Варшавській мелодії» Леоніда Зоріна, яку актриса зіграла понад 700 разів. Цю роль стали вважати візитівкою Ади Миколаївни. Зворушлива вистава не залишала байдужим нікого з глядачів.

В одному з глядацьких листів до Ади Роговцевої Таня Безугла (глядач): «Коли у мене буває важко на душі, я намагаюся дістати квиток на «Варшавську мелодію», і Ви рятуєте мене. Виходиш з театру зовсім іншою людиною – піднесеною та сповненою життям» [6, с.137].

В одному з інтерв’ю Муза Гараєва розповідала про народну артистку Аду Роговцеву. За висловом журналістки, її талант «набирав оцінки міжнародних категорій», вона вже була відомою за кордоном. Відвідуючи Польщу, актриса намагалася усвідомити глибину образу Гелі з п'єси «Варшавська мелодія». Виконуючи головну роль у фільмі «Салют, Маріє!», Ада Миколаївна без дублерок занурювалася в крижану воду, а під час зйомок на околицях Києва її

босоніж в одній сорочці вели по снігу на розстріл, а потім вона ще й мусила певний час лежати на промерзлій землі [3].

Як бачимо, творчість Роговцевої не тільки відома в Україні, а й стає відомою за кордоном. Її акторський шлях та популярність лежить через великі та важкі випробування, особливо в створені художнього образу в театрі чи кіно.

Серед театральних робіт Роговцевої чільне місце посідає роль Рути у виставі «Вася повинен зателефонувати». В цій виставі вона грає головну роль.

На тлі цієї, як зазначили самі творці, майже комедії, щемлива мелодія самотності Рути (а також виконавиці її ролі) проймає куди більше, ніж блискуча гра Неоніли Белецької, Михайла Кукуюка, Андрія Мостренка [5].

Ада Миколаївна назвала виставу «Матінку Кураж» етапною виставою. Вона сказала: «Вона на подолання, і там було дуже багато важких завдань — і зонґи, і колискова, яку я мала співати над своєю донькою… Це було фізично важко, але цікаво» [7, с. 105].

Ада Миколаївна отримала безліч нагород та відзнак. За найкращу театральну жіночу роль у виставах «Дама без камелій», «Обдурена», «Схоже на щастя» – вона отримала премію «Київська Пектораль». Також у 2004 році вона отримала нагороду за видатний внесок у театральне мистецтво. У 2020 році Роговцева отримала нагороду «Золота Дзиґа» за внесок у розвиток українського кінематографу.

«Життя людського духу – ось що головне в театрі, бо дехто розповідає про життя людського тіла». Саме людський дух і його вірну помічницю – душу – Ада Миколаївна уславила й уславляє в своїх ролях: театральних, кінематографічних, головних, епізодичних…[5]

«Ада Миколаївна надзвичайно сильна й харизматична особистість, яка закохує в себе з першої хвилини спілкування, заворожує своїм світосприйняттям, любов’ю до життя і свого народу. Її значний творчий спадок уже давно є найвищим зразком українського мистецтва, а її учні дивують своїм високим фаховим рівнем», – Євген Нищук [2].

У «Священних чудовиськах» Аді Роговцевій дісталась можливість, сказати: «У мене, як у Верлена, — шаленство кохання! – за цей момент я могла б життя віддати! У ту мить я концентрувала в собі всю любов, подаровану мені Богом, аби довести глядачам, що я говорю правду і що так має бути в кожного присутнього у цій залі. Й щоразу після цієї репліки наставала така наповнена змістом пауза, що не виникало жодного сумніву — аудиторія відчуває те ж, що і я, навіть не знаючи при цьому, хто такий Верлен» [7, с.104-105].

Аду Миколаївну називають Акторка з великим серцем. Вона щира та справжня у кіно та мудра у житті.

Акторка сьогодні активно допомагає військовим, виступає з благодійними концертами, передає свою любов та мудрість глядачам. Ада Роговцева взяла участь у благодійній виставі «Варшавська мелодія 2», щоб зібрати кошти для поранених українських бійців. Читали вірші Лесі Українки, Ліни Костенко, уривки з роману «Маруся Чурай», показували виставу «Схоже на щастя». Мені цікаво виступати перед українськими солдатами, говорити з ними на серйозні, вічні теми. Про мистецтво, творчість, літературу. Я роблю те, що я можу. Приходжу до солдатів для того, щоб з ними пообніматися – як мама, як бабуся, як сестра. І коли дивлюся на наших бійців, постійно думаю: «Хоча б усі повернулися живими!» [1].

Попри свій вік, акторка продовжує активно зніматися у кіно та грати у театрі. За участі Ади Роговцевої у 2019 році вийшов фільм «Вітер зі Сходу». Ця стрічка є документальною, вона поєднує театр та війну.

«Коли до мене звернулись, щоб зробити зі знятого матеріалу фільм, то я насправді цього не хотіла. Я сказала – після перемоги. Проте волонтерська спільнота та військові мене переконали: потрібно «будити» цивільних. Власне це було метою фільму. Зараз вже нікого будити не треба, всі вже прокинулись, і навіть ті, хто зовсім спав», – каже Ада Миколаївна [8].

Ада Роговцева – не просто відома актриса, а професіонал високого рівня. Вона є прикладом для багатьох акторів.

Творчий доробок Ади Миколаївни величезний. За свою творчу кар'єру вона зіграла понад 100 ролей як в театральних постановках, так і в кіно. І до нині акторка продовжує дивувати нас своїм талантом в сучасних фільмах та театральних постановках. Вона може грати будь-які ролі – від трагічної до комічної, її гра завжди жива та чуттєва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ада Роговцева: про війну, милосердя і ставлення росіян до українців. *Вечірній Київ*. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/4183/ (дата звернення: 05.04.2023).
2. Груздєв С. Епоха під назвою «Ада Роговцева». *Главком | Glavcom*. URL: https://glavcom.ua/digest/epoha-pid-nazvoyu-ada-rogovceva-456206.html (дата звернення: 06.04.2023).
3. Дояр Л. Пресбюлетень «По Радянській Україні»: контент-аналіз видань 1973–1975 років. Книжкової палати України. 2022. С.40
4. Жулинський М. Словопросвіти. URL: http://slovoprosvity.org/2017/07/16/jiji-pryroda-zhaha-tvorchosti/ (дата звернення: 15.02.2023)
5. Мелодія творення образу. *Урядовий Кур'єр*. URL: https://ukurier.gov.ua/uk/articles/melodiya-tvorennya-obrazu/ (дата звернення: 06.04.2023).
6. Роговцева А. М. Свідоцтво про життя, Meridian Czernowitz, 2013р. 336с.
7. Терен Т., Липківська А. Прості Речі. Вісім розмов з Адою Роговцевою, Київ: Пабулум, 2018 р. 262 с.
8. Стецик А. «І будем жить! І будемо перемагать!»: акторка Ада Роговцева презентувала кінофільм «Вітер зі Сходу». Дрогобич.City. *Дрогобич.City*. URL: https://drohobych.city/articles/239363/i-budem-zhit-i-budemo-peremagat-aktorka-ada-rogovceva-prezentuvala-kinofilm-viter-zi-shodu (дата звернення: 05.04.2023).

Мовчан Анна Юріївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Никоненко Руслан Миколайович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ СВЯТКУВАННЯ ІВАНА КУПАЛА

Людина – це глибоко соціальна істота. Соціум для нас є необхідним середовищем, де ми маємо змогу розвиватись, стверджуватись, самореалізовуватись. Життя соціуму піддається певним стандартам, установленим віками традиціям, нормам і звичаям.

Однією із найцікавіших форм соціальної взаємодії завжди були і залишаються масові святкування. Масові святкування – це такий вид культурної діяльності суспільства, коли відбувається тісний взаємозв'язок між учасниками, коли прослідковується спорідненість культурних та духовних інтересів, вірувань, поглядів, що, по суті, є основою формування і підтримки національної ідентичності. Спільне святкування і проводження часу об'єднує нас у родину однодумців, поціновувачів спільних традицій і культурних поглядів, оформлює нас у націю. Отже, масові святкування виконують дуже важливу соціальну місію, а, значить, потребують особливої, якісної, розумної організації.

Варто зазначити, що свята, як одна із форм організації дозвілля, в ході історії стали необхідним елементом життя суспільства, ознакою його культурно-духовної сформованості. Отже, святкування – це не лише засіб підтримки національної ідентичності, а й рефлектор культурного життя певної спільноти. Особливістю масових святкувань і гулянь є те, що ключова роль здійснюється саме народом, отже такі заходи характеризуються доступністю, масштабністю, здійсненням масових дій безпосередньо учасниками святкування, загальнодоступним місцем святкування (як правило відкрита локація) й, звісно, певною тематикою.

Україна має багату культурну спадщину. Ми святкуємо багато свят, дотримуємось безлічі унікальних традицій, але є одне свято, яке сильно вирізняється із загальної маси своєю самобутністю, таємничістю, унікальністю і красою.

Яке свято збирає нас у величезний, одягнений у вишиванки натовп біля водойм, на лоні матінки-природи у один із найспекотніших днів літа? Яке свято змушує нас плести неймовірної краси вінки із польових квітів, щоб потім пустити ці шедеври за водою? В який день ми, забувши обережність, проходимо стародавній язичницький обряд очищення вогнем і стрибаємо через вогнище у веселій компанії таких же захоплених дійством, що відбувається довкола, людей? Звісно ж мова йде про свято Івана Купала.

Воно є одним із найкрасивіших та найзагадковіших свят, яке широко відзначалося в минулому і відзначається нині. Насправді, це свято являє собою цікаву суміш язичницьких, давньослов'янських та християнських традицій, що гармонійно поєдналися в одне ціле, зазнавши певних змін із ходом часу та під впливом місцевого колориту.

Колись свято Купала відзначалось в день літнього сонцевороту, належало до чотирьох головних свят сонячного календаря. Після впровадження нового стилю, Купала збіглося зі святом Різдва Івана Хрестителя, що значною мірою змінило суть свята, надало йому нових барв і сенсів, змінило назву на Івана Купала, задавши святу значною мірою релігійного напрямку, але зберігши при цьому магічні дійства очищення вогнем і водою, давні традиції поклоніння силам природи та обряди ворожіння й жертвоприношення.

Святкування відбувалось біля водойми, в цей день здійснювались масові купання, бо вважалось, що вся нечисть залишає воду, вода стає цілющою, набуває магічної сили, а водойма стає безпечною для купання. Головними постатями святкування виступали Купайло, праобразом якого був бог плодоріддя і Морена або Мара – зла русалка. [9, с. 26-27]. Ці два атрибути втілюють споконвічну боротьбу добра і зла. Також є думки, що день літнього сонцестояння святкувався язичниками як зустріч бога Ярила та Зорі [3, с. 59]. Ймовірно саме цей факт став причиною святкування усю ніч, до самого сходу сонця.

Власне, святкування починалося із виготовлення опудал Купайла і Морени, довкола них водились хороводи, співались пісні, а закінчувалось усе спаленням опудал, що давало початок купальському багаттю. За звичаєм розпалював його найстаріший учасник свята. [4, с. 112] Вогонь мав горіти до самого ранку, а всі люди мали перестрибнути його. Вогню надавалась властивість зцілення й очищення, тому через нього переносили навіть дітей. Також у купальську ніч дівчата ворожили на суженого, пускаючи на воду вінки, з цим ритуалом було пов'язано багато прикмет. Наші предки шукали таємничий цвіт папороті, а на сході сонця збирали цілющі трави. [2, с. 71-72]

Зараз свято Івана Купала продовжує набувати надзвичайної популярності, цього дня прийнято влаштовувати культурно-масові заходи поблизу водойм з використанням головних атрибутів та елементів традицій і обрядів, пов'язаних зі святом. Оскільки в ході історії свято зазнало значних змін і трансформацій, дійшовші до наших часів елементи не завжди зрозумілі й логічні в інтерпретації сценаристів та організаторів подібних дійств.

Святкування Івана Купала, що воно являє собою зараз? Чи це святкування зустрічі бога Ярила з його коханою Зорею, чи поклоніння богові врожаю Купайлу з послідуючим спаленням його опудала та опудала русалки Морени, чи це уславлення дня народження Іоана Предтечі, чи, можливо, просто пошук цвіту папороті або пускання вінка за течією, чи здійснення магічного обряду очищення вогнем?

Знання традицій, звичаїв, ритуалів, фольклорних та обрядових аспектів Івана Купала є основою розуміння глибокої суті цього незвичайного свята.

Проаналізувавши символіку свята, ми можемо дійти висновку, що це свято єднання людини та сил природи, свято перемоги добра над злом, свято кохання, самовдосконалення й духовності. Тож і сучасні практики організації та святкування цього свята мають орієнтуватись на його ідентичність і оригінальність.

Тема сучасних практик організації святкування Івана Купала цікава і на часі, адже відродження традицій завжди в пріоритеті, бо це – неоціненна культурна спадщина нашого народу. Традиції святкування цього дня, його обрядовість є дорогоцінним культурно-етнічним спадком, що потребує вивчення, дослідження й збереження з метою передачі наступним поколінням українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Климець Ю.Д. Купальська обрядовість на Україні. Київ : 1990. 142 с.
2. Ой на Івана, ой на Купала. *Початкова освіта.* 2008. № 22. С. 25-28.
3. Найден О. Купальські обряди на Полтавщині та Вінничині. *Народне мистецтво*. 2007. № 3-4. С. 58-61.
4. Українські народні свята та звичаї. Київ : Освіта, 1993. 236 с.

Моргун Ольга Андріївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»,
Науковий керівник:
Никоненко Руслан Миколайович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»

ІСТОРИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ ЗВИЧАЇВ ТА ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ

Різдвяні свята – найрадісніша пора, сповнена багатства народних звичаїв і традицій. Однією з відомих і поширених в Україні традицій було прославлення новонародженого Христа виставою «Вертеп». Вертеп був і залишається однією з найцікавіших різдвяних прикрас.

Звідки виник український вертеп і коли він з'явився на наших землях, досі до кінця не з'ясовано. Точні відомості про його існування з ІІ полов 17ст. коли в матеріалах Ставропігійського братства у Львові є запис про витрати на створення та оздоблення вертепу, датований 1666 роком. Проте появу вертепу на території України відносять до більш раннього часу – початку XVII століття, коли гетьман Конашевич-Сагайдачний відновив Київську братську школу та академію. Кажуть, що вертеп є «особливим надбанням школи», що впливає на форму вертепної драми та поділяє її на «урочистий текст і радісну інтермедію».

Відомо, що тексти вертепу дійшли до нас лише з ІІ ст. 18 ст., найдавнішою з яких є писемний текст (на жаль, не повний) вертепної п'єси Івана Даниловича Тушин дяк 1771 чи 1776 р. [1, с. 31].

Наприкінці 18 ст. дослідники, історики описували український вертеп так: Дячки з церковних шкіл, особливо в містах і містечках, протягом цілого тижня того ж дня вечорами носять по дворах хату з дерева і паперу. Свято [Різдво], різні пісні, що описують цю велику пригоду у світі, представлятимуть Віфлеєм, де ляльки показують подію, що відбулася після Різдва Христового. Цей дім називається вертепом». Вертеп, таким чином, являв собою невелику

хату, поділену на два поверхи, де ролі виконували ляльки – фігурки, які керувалися на дротах і говорили за них, сховані актором за задньою стіною вертепу [1, с. 21].

У верхньому ярусі вертепу розміщувалася релігійна (духовна) частина, в якій відображалися сцени поклоніння волхвів і пастухів і втеча до Єгипту, у нижньому ярусі – світська (середня) частина. Смерть царя Ірода та різні смішні сцени, взяті з життя людей. Так, у духовній частині немовля Ісус подається Святій родині, лежачи в яслах, а у світській частині діють такі дійові особи, як козак, шляхтич, циган, єврей та інші. Була закріплена релігійна частина вертепу, діалоги велися церковною мовою або з домішкою церковних виразів. Натомість світська частина вирізнялася зовсім іншим характером: мова й діалоги відповідали часу вертепу й відображали повсякденне, суспільно-політичне життя народу.

Поява вертепу в Україні мала певне підґрунтя. До різдвяного вертепу в Південній Русі прийшли обряди і пісні частково язичницького, частково християнського змісту й характеру, що живуть і досі в народному середовищі. Обрядовість пісень проста, нескладна, драматична дія, що склалася з часом, залежно від церковної літургії, покликана наочно представити найважливіші обставини вертепного дійства.

Деякі дослідники вважали, що традиція ходити з «Віфлеємською зіркою» на Різдво має генетичне походження від українського вертепу. Український вертеп був запозичений з Польщі і був повторенням поширеної в Західній Європі різдвяної гри. Проте український вертеп набув своїх індивідуальних рис, які вирізняли його з-поміж інших.

Очевидно, предмет вертепу один і той самий у всіх європейських народів, тому головний інтерес його не в ньому, а в його своєрідній обробці і в деяких деталях, які сприяє саме життя. Отже, із західноєвропейської п’єси український вертеп взяв лише суть п’єси, ідею першої релігійної частини, але нам відомо, що І. Франко висловлював «сама композиція тексту є цілком оригінальною роботою в країні, як з релігійної, так і зі світської частини» [1, с. 35].

Український вертеп набув значного поширення і проіснував до середини 19 ст. Відтоді вертеп як колективно-побутове явище поступово зникає і залишається лише в побуті українських селян Східної Галичини. Занепад традиції ходіння з вертепом призвів до необхідності збереження записів автентичних текстів та відтворення автентичних моделей вертепів. Важливу роль у цій справі відіграв відомий збирач і популяризатор українських вертепів Володимир Шагала (с. Нижанковичі Львівської області Старо-Самбірського району). Володимир Шагала був дослідником-самоучкою, збирав і записував традиційні народні обряди, робив замальовки народної архітектури Бойківщини, фіксував і відтворював у матеріалі народні промисли. Вагомим внеском В. Шагала у збереження народних традицій є, серед іншого, записані та зліплені зразки «вертепу» та «шопки» («шопка») у В. Шагали – це хата зі статичними фігурками. Набір біблійних персонажів, що представляють доповненням до альбому є окремо записаний текст сценарію вертепу. Альбом і сценарій В. Шагали та його «вертеп» із серією ляльок і двома «шопками» були передані музею народної архітектури та побуту у Львові. К. Шептицького. Вертеп В. Шагали виконано з дерева та кольорового паперу у вигляді триповерхового триверхого макету палацу. На відміну від традиційного українського вертепу, тут вистава відбувається лише на першому поверсі хати, а наступні два поверхи декоративні, розписані.

Фактичний матеріал, зібраний Володимиром Шагалою про вертеп та крамниця його авторства, що зберігаються у львівському шанеці, збагачує колекцію музею цінними зразками українського лялькового театру та відіграє важливу роль у збереженні та подальшому дослідженні історії [4].

Зі століттями вертеп пройшов величезну трансформацію – до нього почали приставати різні музичні супроводи, які додають видовищу більшої містерії. Згодом ляльковий вертеп, перетворився у «живий» вертеп, виконавців яких називали машкарами, – ця назва походить від слова «машкара», що означає маска, личина.

Це був наче маскарад, який ніс добрим людям звістку про народження Ісуса Христа. У вуличному вертепі задіяні і діти, підлітки та дорослі. Сценарії Вертепу записували, запам’ятовували селяни і передавали з покоління в покоління, так як вони були засновані на реальних історіях з побуту українців. Справжній фольклор, який часто видозмінюється в залежності від подій [1, с. 93].

З плином часу, простота та зрозумілість сюжету відродила вертеп у західній і центральних регіонах України. Ми бачимо, як стало помітно більше вертепних композицій у костелах, на площах та у великих магазинних павільйонах. Почали з’являтися вертепні театри на дитячих святах у садках і школах. У період різдвяних свят відкривається багато гуртків по створенню фігурок та ляльок для вертепу з дерева, паперу та інших матеріалів. Особливими є також вертепи, які з року в рік виставляють у наших храмах як візуальне нагадування про радісну звістку про народження Христа у бідній стаєнці, і маленькі крихітні вертепи на тетраподі, і масштабні, розміром у людський ріст композиції, які встановлюються на подвір’ї. Все це несе великий вклад у нашу історію. Багато дослідників та українських письменників досліджували явище вертепу і, що цікаво, його актуальність не зменшується з роками.

Ми сьогодні з великою цікавістю спостерігаємо, як відтворюється саме сьогодні осучаснені Різдвяні дійства через театралізовані вистави, телевізійні проєкти, фестивалі. Наприклад, прем'єра різдвяного проєкту «Ти не один», який телеглядачі побачили 25 грудня на телеканалах «1+1 Україна» та ТЕТ цього річ [3]. Знято кінострічки такі як Різдвяний фільм «Колядки на Кудрявці» [2]. Це різдвяний музичний фільм, де виконано вісім автентичних колядок, які були зібрані в спеціальних пошукових експедиціях. Також у сьогоднішніх реаліях нашої країни ми бачимо розвиток різни фестивалів, де відтворюють усю красу обрядового дійства та гри. На прикладі благодійного фонду в Харкові відбувся Фестиваль «Вертеп-Фест 2022» [5].

Можемо зробити висновок, що вертепне дійство в історичному контексті України розвивалось та набувало творчої трансформації, але зі збереженням української обрядовості та автентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. // Зібр. тв.: У 50- ти т. Т. 36. Київ, 1982. С. 170-375.
2. Різдвяний фільм «Колядки на Кудрявці». URL: https://youtu.be/TBJO9H3-pr8 (дата звернення: 21.02.2023).
3. ТИ НЕ ОДИН: музичний різдвяний проєкт. URL: https://youtu.be/tXjNww0OLWs (дата звернення 25.03.2023).
4. Євгенія Гайова Національний музей народної архітектури та побуту України м. Київ. URL: https://narodna.pravda.com.ua/culture (дата звернення 10.03.2023).
5. Фестиваль «Вертеп – Фест 2022». URL: https://vertepfest.com (дата звернення12.03.2023).

Нечаєнко Тетяна Василівна,
доцентка,
доцентка кафедри тележурналістики та
майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-5492-5311

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МУЗИКИ ТА СЛОВА У ПРОЦЕСІ ТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Звернення до музики як засобу розкриття образної словесної сфери прямо пов'язана з індивідуальним стилем митця, його естетичними та світоглядними позиціями як виконавця, творчими взаєминами із доробком інших авторів. «Кожна епоха своєю візитівкою репрезентувала індивідуальний за своїми характеристиками і змістом аудіовізуальний простір. У давнину його уособлювали театралізовані вистави за п'єсами видатних грецьких драматургів. Період Відродження подарував світові оперу. Епоха нового часу ознаменована зародженням оперети, музичної драми (Р. Вагнер). XX століття принесло в історію світового аудіовізуального простору мюзикл. XXI століття відрізняється тенденцією, із одного боку, до відродження традицій минулого (прагнення досягти виконання, близького автентичного), з іншого – до створення абсолютно нових форм аудіовізуального контексту, а також – до об'єднання вищеперерахованих напрямків» [2, с. 192].

Визначення специфіки створеної кожним автором системи організації художньої тканини твору розглядається у зв’язку з індивідуальною уявою про доцільність висловлювання тих чи інших словесно-музичних ідей. Завданням митців, їх творчої діяльності стає знаходження авторської концепції творів та спрямованості її на теоретичні категорії, що забезпечують дисциплінованість художнього мислення, та є тим об’єктом, який вимагає своєї конкретної реалізації у процесі практичного сценічного втілення. Розуміння цього процесу має на меті, що митець своєю творчістю відкриває для нас нові аспекти своєї діяльності.

Розкриття сутності художнього твору, створеного певним автором, розглядається виконавцем з одного боку як певне завдання щодо власної діяльності, з другого – у пошуку нових засобів та конструкцій образно-виразного прихованого, недомовленого у обраному тексті. Цей процес, спрямований на виявлення смислу й доцільності висловлювання тих чи інших словесно-організованих ідей драматургії, часто звертається до такого цілеспрямованого коментаря подій, як музика. Адже відомо, що музика від появи театру додає концентрованої характеристики дійовим особам, сценічної ситуації в цілому: в античній трагедії словесна дія мала музичний орієнтир, яким був хор. Античний хор коментував події що відбувалися, ставав інструментом нарощування конфлікту, передбачав хід подальших подій. Віршована класична словесна форма забезпечувала і цілісність художніх образів. Ефективне поєднання словесної та музичної дії робить виставу привабливою. Магія поєднання музики та слова є фактором, який істотно впливає на «індекс популярності» твору.

Від давнини музика використовувалася для виховання акторів. Стародавні літописи та фольклорні джерела свідчать про специфіку навчального процесу, коли широко застосовували вправи з використанням скоромовок, лічилок, частівок, уривків стародавніх поем для створення цілісних поетично-музичних композицій. У комплексі словесної дії

застосовувалися вправи, що поєднували зоровий аналог і «музично адекватне» завдання словесної дії.

Взаємодію словесної та музичної драматургії демонструють п'єси Б. Брехта. Зонги п'єс драматурга є органічним цілим із сюжетною лінією, вони інтерпретують ситуацію, закликають глядача до твердої громадянської позиції. Справжня єдність глядача, автора й режисера, досягається музикою у п'єсі «Матінка Кураж та її діти».

Відновлення традицій та принципів античної трагедії, звільненої від нашарувань наступних епох, демонструвала творчість поета і драматурга Ф.Г. Лорки. Його творчості притаманний тісний зв'язок слова і музики. Близький до фольклорних джерел, він віддавав перевагу пісням Андалузії та найдавнішій у пісенних культурах Європи – Канте Хондо (глибокий спів), одноголоссю східного складу з елементами арабської та індійської мелодики, запозиченої іспанськими циганами.

Новаторським підходом до теми музики позначена творчість видатної української поетеси, фольклориста, драматурга – Лесі Українки. У її неоромантичній драмі «Лісова пісня», лейтмотив сопілки передає етнографічні та фольклорні особливості волинського краю. Через звукоряд Лукашевої сопілки наче проходить протиставлення двох світів – людського та лісового.

«І М. Старицький з М. Лисенком, і «театр корифеїв» ставили собі за мету органічне поєднання усіх складових сценічної композиції, створення рівного акторського ансамблю. Ставлячись з увагою до найменших деталей історичного, соціального й побутового тла, на якому розгортається дія, «театр корифеїв» зосереджував увагу на розкритті правди переживань, а водночас заперечував суто натуралістичні ефекти. В музично-драматичних виставах, йдучи за традицією, митці домагалися непомітного переходу від прозового тексту до співу, дбали про чистоту вокального інтонування, про збереження ансамблю, належного темпоритму виконавця» [1, с. 67].

Концепція взаємозв'язку словесної та музичної дії, у якому виявляє себе семантична логіка сценічних образів, потребує виконання наступних завдань:

визначення стильової еволюції або сталості ознак стилю у творчості кожного автора літературного твору; розуміння основних принципів побудови твору; позначення важливих компонентів генезису розвитку певної історичної епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білас О. І. Роль музики в українському драматичному театрі кінця XIX - початку XX ст. *Щоквартальник «Українська музика».* Львів, 2017. Число 3 (25). С. 59-69.
2. Нечаєнко Т. В., Лішафай О. О. Музична драматургія в аудіовізуальному просторі. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 191-195.

Панченко Юлія Михайлівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури

МУЗИЧНО-ЛІТЕРАТУРНИЙ САЛОН ЯК АКТУАЛЬНА ФОРМА КОММУНІКАЦІЇ У ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ ОДЕСИ. ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ

У ситуації сучасної загальної культурної кризи, проблема виховання культурної особистості, що має стійку систему ціннісних орієнтацій та здатна свідомо будувати свої відносини до природи, суспільства, інших людей, самої себе, прагне творчої самореалізації у всіх сферах діяльності, видається надзвичайно важливою. Питання формування естетичних смаків глядацької аудиторії, що є складовою загальної культури, постає досить гостро, і однією з можливостей її вирішення є відродження салонного мистецтва. У цій роботі ми будемо розглядати його с точки зору форм театрально сценічного мистецтва сучасної Одеси.

Зазначимо, що відродження української салонної культури у сучасних реаліях, його особливості, традиційні та нові функції й досі активно не висвітлюються у науковому просторі України. Отже, вивчення особливостей салонного мистецтва у XXI ст. є актуальним питанням вітчизняного мистецтвознавства.

Як мистецьке явище салони стали широко відомими вже у XVI-XVII ст. Період кінця XVIII та середини XIX ст. вважаються золотим віком салонного мистецтва. У теплій атмосфері вітальні можна було приємно провести час зі знайомими, послухати музику, обговорити витвори мистецтва та насолодитися камерним спілкуванням в неформальній обстановці. Саме у салонах суспільство знайомилось з культурою інших країн, з новими творами та знаменитими виконавцями.

В соціально-культурних умовах життя Одеси XIX ст. музично-літературні салони були джерелом важливих художній ідей та мали особливе значення. До нашого часу дійшли відомості про декількох відомих одеських салонів, серед яких салон подружжя Воронцових, салон Амалії Різніч, салон графів Гагаріних тощо. На початку XX ст. в палаці Гагаріних, де зараз розташований Одеський літературний музей збиралося артистично-літературне товариство.

Товариство мало декілька секцій: літературну, музичну та художню. Головою правління був обраний П. С. Чєхович. У числі інших до складу правління увійшли живописці П. А. Нілус, Є. І. Буковецький, скульптор Б. В. Едуардс.

На вечорах товариства неодноразово виступала відома українська акторка Марія Заньковецька.

Одеський Літературний Музей вже протягом багатьох десятиріч вважається одним з найвідоміших культурних осередків Одеси, установою, яка репрезентувала та репрезентує високий еталон історії, музики та літератури. Крім постійно діючої експозиції, в музеї регулярно проводяться виставки, присвячені ювілеям письменників, а також літературні вечори, концерти класичної та джазової музики, театралізовані вистави, презентації книг, конференції, вечори та художні виставки.

У роботах відомих українських мистецтвознавців тема салонного мистецтва часто висвітлюється, але тільки окремі часові періоди . Так питання феномену європейського салонного мистецтва XVIII–XIX ст., неодноразово ставали предметом наукових розвідок вітчизняних мистецтвознавців. У

дисертації О. Антонець досліджується проблема еволюції салонної мистецтва з загальною картиною походження, виявленням її особливостей, закономірностей та етапів розвитку в європейській культурі та його вплив на на формування естетичних уподобань інтелігенції, (Антонець, 2006). Дисертація О. Андріянової присвячена явищу салонності також у XIX ст. В ній розглядається салонна культура території Наддніпрянської України, окрема увага приділяється вивченню особливостей салонності одеського регіону XIX ст. (Андріянова, 2007).

Мета роботи – дослідити театрально-сценічне відродження Одещини та музично-літературний салон як актуальну форму комунікації у XXIст. в умовах соціо-політичних викликів сьогодення.

Форма організації культурного життя суспільства орієнтована на високі зразки художнього мистецтва з 24 лютого 2022 року кардинально змінилось, на певний час були скасовані усі творчі заходи. Після поступового відновлення культурних процесів організатори мистецьких заходів стали більш звертатися до салонного виконання, розуміючі важливість даної форми діяльності що ставить перед собою мету відродження культурного рівня Одещини до перед воєнного.

До цієї форми звертаються як театральні установи, так і аматорські колективи. На думку спадають роботи Одеського театру Юного Глядача імені Олеші «Львовушка» – оригінальна театралізована вистава-читання, де глядач долучається до початкової сходинки театрально-постановчого періоду-читання і вона подається авторами як основна дія, та «Колисанка» музично-поетична вистава на вірші українських сучасних поетів та музику українських колискових з різних регіонів України. Ці проєкти розраховані як на театральну сцену, так і на маленькі приміщення.

Одним з цікавих сучасних заходів в культурному середовищі Одеси є творчий проєкт Ю. Панченко музично-літературний салон «Бельканто», створений у жовтні 2021 року, в основі якого діє волонтерський рух. Це своєрідний культурний HUB (хаб) – територія для культурного відпочинку та

комунікації. Афіша салону розписана майже на рік, як абонемент. Заходи салону проходять раз на місяць. В ньому кожен відвідувач може знайти для себе щось цікаве, адже вибір чималий: театралізовані концерти, музично-літературній вистави, музично-поетичні вистави, вечори пам'яті видатних культурних діячів. Для реалізації проєкту музично-літературний салон «Бельканто» був обраний Одеський Літературний Музей, розташований в історичному центрі Одеси.

Переважним фактором обрання саме цього місця виявився факт, що в музеї знаходиться одна з найкращих залів для проведення класичних концертів – Золота зала Одеського Літературного Музею. Це велике приміщення площею 210 кв. м, висота стелі 10 м., має прямокутну форму та закінчується еркером із п'ятьма арочними вікнами. Зала має систему кондиціювання (холод-тепло), тому вистави можуть відбуватися протягом року.

Програма першого сезону творчого проєкту включала 9 концертних одиниць, серед яких були театралізовані заходи, проте за трагічних обставин у зв'язку з інтервенцією РФ на територію України було відпрацьовано лише чотири.

Сценічна діяльність в Україні була поновлена, і 1 жовтня 2022 розпочався другий сезон музично-літературного салону «Бельканто», який триватиме до червня 2023 року. Останнім театралізованим заходом циклу буде концертна програма присвячена Дню Конституції України «Розквітне барвами земля». Програма другого сезону 2022/2023 творчого проекту музично-літературного салону «Бельканто» складається також з дев'яти сценічних заходів.

Зараз салон працює в штатному режимі, має своїх прихильників, отримує позитивні відгуки публіки та публікації у пресі. Салон відвідують глядачі в віковій шкалі від 16-80+.

Творчий проєкт музично-літературного салону «Бельканто» впевнено продовжує відродження традицій салонного мистецтва в одеському регіоні.

Кожен із заходів нашого салону відвідують переселенці з постраждалих територій України. Отже, активна творча діяльність у сфері салонного

мистецтва робить значний внесок у розвиток культурного рівня суспільства, сприяє створенню системи духовних цінностей людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андріянова О. В. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса : Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2007. 198 с.
2. Антонець Олена Анатоліївна. Еволюція салонної музики в європейській культурі : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків : Харківський державний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, 2006. 244 с.

Рой Євгеній Євгенійович,
доктор історичних наук, професор,
професор навчально-наукового інституту
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-5566-9604
Рой В'ячеслав Євгенійович,
здобувач Національного педагогічного університету
ім. М.П.Драгоманова

УКРАЇНСЬКИЙ ГУМОР В НАРОДНО-ХОРЕОГРАФІЧНИХ МІНІАТЮРАХ ПАВЛА ВІРСЬКОГО ТА ЙОГО ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Нині важко уявити вітчизняне сценічне мистецтво без самобутнього українського народного танцю. Його присутність відчувається в різних жанрах, зокрема, в театральних і балетних виставах, у фольклорних і академічних ансамблях як цивільних, так і військових. Не залишилась осторонь і українська естрада, де народно-сценічний танець залишається однією з найпопулярніших і демократичних форм вітчизняного естрадного мистецтва. Свою впевнену ходу на сценічних підмостках нині вже не існуючої радянської країни він розпочав ще в першій половині минулого століття, коли балетмейстери старшого покоління В. Верховинець, М. Соболь, Г. Єгоров-Орлик, П. Вірський, М. Болотов та інші почали виводити українську народну хореографію на різноманітні концертні майданчики, поступово розкриваючи її потенційні можливості.

Одним з найвідоміших її популяризаторів був В. Верховинець, який створив новий тип хорового театралізованого гурту під назвою «Жінхоранс»,де танець органічно доповнював український народний спів. Успішному виступу колективу сприяло тонке відтворення автентичності національного танцювального

фольклору. Його численні виступи на сценічних майданчиках країни знайомили шанувальників цього виду масового мистецтва з невичерпними скарбами української народної культури [5, с. 4-6].

Естафету популяризації сценічного народного танцю вдало підхопив його співвітчизник, балетмейстер-постановник М.Соболь, який створив козацький гурт, котрий репрезентував театралізовану народну хореографію не лише в Україні, але й далеко за її межами. Його козацькі танці вдало доповнювали концертні номери естрадного жанру, образно відтворюючи в театралізовано-сценічній формі життя запорожців не тільки в години дозвілля, але й під час захисту рідної землі від лютих ворогів. Щоправда, на відміну від свого попередника він більш яскраво у художньо-сценічній формі театралізував український фольклор, але при цьому структурно дотримуючись його автентичності. А це робило виступи гурту більш цікавими для присутніх в залі глядачів . Особливо їх приваблювали гумористичні сценки, образно відтворені артистичною грою танцюристів, які завжди були органічною частиною тогочасної естради [3, с. 325-326].

Невдовзі найбільш вдалі режисерсько-балетмейстерські знахідки згаданих вище балетмейстерів знайшли продовження у естрадних виступах деяких інших українських постановників і артистів. Одним з них був Павло Вірський, наділений від природи яскравим темпераментом і відчуттям не тільки гротескової форми образного танцю, але й високою виконавською технікою. Все це у сукупності з його фантастичною балетмейстерською винахідливістю, дозволили вже тоді нікому невідомому молодому постановнику і виконавцю гумористичного естрадного номера створити жартівливу сюжетну картинку «Танець захмелілого матроса».

Не варто обходити увагою ще один спільний естрадний проект молодого балетмейстерського дуету Павла Вірського і Миколи Болотова, доля яких звела цих талановитих творчих особистостей під час спільного навчання на хореографічному відділенні Театрального технікуму імені А.В.Луначарського. Перебуваючи у стінах цього відомого учбового закладу, вони для однієї з своїх гастрольних поїздок, а потім показали її під час випускного екзамену в цьому учбовому закладі, створили сатиричну танцювальну картинку «Затійники». В ній

проявилися їх різнобічні дарування – балетмейстерські,акторські, танцювальні, а також і музичні, де вони протягом цього естрадного номера продемонстрували театральне перевтілення в комедійних героїв, але й чудове володіння декількома музичними інструментами. Їх музична змагальність у виявленні кращого поступово переросла крізь призму музичних «реплік» у танцювальну. В фінальній частині постановки в результаті сценічного компромісу, не виявивши переможця,гармоніст і балалаєчник «у два голоси» весело виконували спільну популярну пісенну мелодію. До речі, ще одну сценічну замальовку «Невдахи», яку цей дует створив для звітного концерту в Театральному технікумі, Павло Вірський, осучаснивши її, поставив в ансамблі українського народного танцю вже в 1950-х роках [1, с. 15].

Останнім часом сценічні підмостки української естради перетворюються в своєрідну експериментальну лабораторію, де все більш настійливо наступає масова культура. Провідні позиції на естраді намагається зайняти шоу-бізнес зі своїми низькопробними концертними постановками, яким все важче протистояти справжньому народно-сценічне танцювальному мистецтву. Воно постійно шукає нові форми впливу на масового глядача, бажаючи ознайомити шанувальників цього виду мистецтва з високою культурою українського народу, намагаючись сформувати його художньо-естетичні смаки і виконувати не тільки виховну, але і розвивальну функцію, спираючись на кращі зразки вітчизняної народної творчості. А тому й не дивно, що, починаючи з середини минулого століття, в окремих концертних номерах естрадного мистецтва все частіше можна побачити кращі сюжетні номери, сповнені соковитим гумором і запальними, іскрометними українськими танцями як провідних танцювальних колективів України, так і самодіяльних артистів.

До їх числа належать і деякі образно-характерні хореографічні постановки Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України (нині Національний заслужений академічний ансамбль танцю України), які не втрачають своєї актуальності вже протягом багатьох десятиліть. Ставлячи їх, Павло Вірський вважав, що жарт і гумор, які закладені його творчою фантазією в ці твори, мають повернути глядачів до славної історії українського народу, його

древньої і сучасної культури. Тому не випадково у своїй творчості митець неодноразово звертався до жартівливих сценічно-образних сюжетних творів, у яких національний народний гумор виражається з приводу різних обставин життя людини, відхилень від норм народної етики, моралі, естетичних уявлень і смаків.

Студіюючи окремі постановки з репертуару ансамблю, які в різні роки побачили світло на сценічних підмостках української естради, автори помітили, що в багатогранній творчості балетмейстера все помітніше простежується відчуття сучасності. Пригадаймо хоча б чудово поставлену театралізовану танцювальну мініатюру «Шахтарі». Танцювальна сценка побудована в жанрі естрадного концертного номера. В ній ці два комічні герої в гумористичній формі постійно демонструють свою кмітливість і неперевершену танцювальну спритність. Побудувавши номер на принципі змагальності веселого танцюриста і його флегматичного візаві, які артистично намагаються довести у танці свою молодецьку зверхність. Їх віртуозне виконання різноманітних трюків, вивертів, яке майстерно виконують по черзі кожний тримає зал в напрузі. При цьому все це доноситься до глядачів в образно-характерній формі виконавців, емоції яких зливою виплескуються зі сцени у глядацьку залу [1, с. 3].

Працюючи над сучасними танцювальними постановками, митець не забував і про історію свого народу, створюючи багатожанрові народно-хореографічні композиції з його героїчного минулого. Пожвавлення в залі викликали показані з неперевершеним українським гумором козацькі розваги в години дозвілля вояків, які вміють не лише захищати рідну землю, але і весело відпочивати. Це митець вдало відтворив у своїх образних постановках («Запорожці», «Повзунець», «Гопак» тощо). Створюючи їх, він намагався показати в художньо-сценічній формі типові риси національного характеру народу.

Використовуючи елементи народної ігрової культури, він невдовзі створює й театралізовано-хореографічну мініатюру «Чумацькі радощі», де розповів глядачам давню історію про бідних чумаків, єдиним заробітком яких була доставка і реалізація солі з Криму. В ній досить образно передається душевно-емоційний стан кожного придуманого творчою фантазією постановника, коли вони по черзі з притаманним їм гумором намагаються в танцювальній формі

передати свою безмежну радість з приводу «вдалої» покупки. Віртуозно відтанцьовуючи в новій начищеній до блиску обнові, вони не впадають у відчай навіть у той момент, коли зароблені чоботи «розлізлися» і перетворилися у непотріб, а нібито жартують над своєю нелегкою «чумацькою» долею. Цю національну рису характеру_намагався донести до глядацької зали митець своїм театралізованим художнім витвором [2, с. 185].

Винахідливо і дотепно з відчуттям тонкощів українського гумору були поставлені митцем і старовинні сценки з ляльківого ярмаркового театру «Ляльки» і «Ой під вишнею…», які і нині успішно продовжують своє сценічне життя в деяких танцювальних колективах, включаючи й естрадні. Їх незамислуватий сюжет, завдяки образно-характерного виконання, переконливої міміки і хореографічної пантоміми, а також характерних пластичних рухів образно передають веселу історію про підстаркуватих залицяльників-ловеласів до сільських молодиць**.** Смішні сюжети цих творів, сповнені сарказмом, жартами та іронією, змішаною з соковитим гумором, багато в чому схожі, але чудова акторська гра артистів ансамблю робить їх неповторними і незабутніми [4, с. 37-38].

Аналіз згаданих вище концертних постановок з концертного репертуару Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України в часи роботи в ньому Павла Вірського показав, що в них був сконцентрований синтез театралізованих мистецтв, в якому знайшлося й місце естрадному. Незважаючи на назву, митець фактично зафіксував у сценічній формі зразки народного фольклору, сповненого веселим гумором, а також при У всіх створених ним мініатюрах і окремих танцювальних сценках він фактично використовував і деякі аналогічні режисерські прийоми, які також характерні і для естрадних концертних номерів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Боримська Г. Мистецтво хореографічної мініатюри. Київ : Музика, 1975, №1. С.14-15.
2. Литвиненко В. А. «Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського»: дис. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2017, С. 185-190.
3. Рой В. Маловідомі сторінки з життя Павла Вірського (Штрихи до творчого портрету). Матеріали Міжнародного симпозіуму “Культурні та мистецькі студії ХХ1 століття: Науково-практичне партнерство’. 6 червня 2019 р., С. 324-328.

4. Станішевський Ю. П.П.Вірський. Київ. Держ.вид. образотв. мистецтва і музичної літератури України.1962, С.33-41.
5. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України). Фонд 166. Опис 12. Од. зб. 1111 (Звіт про діяльність В.М. Верховинця). Арк. 4-6.

Сізих Ольга Віталіївна
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Кучин Павло Захарович
заслужений артист України,
старший викладач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури

ВЕРБАТІМ ЯК ВИТОК ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ

Вербатім – це виток документального театру, який допомагає актору досить дослівно вивчати тему або подію. Сьогодні люди потребують бути почутими й важлива задача актора, дати їм змогу висловитись за допомогою мистецтва. Вербатім допоможе акторам глибино зрозуміти тему, контекст та бути при цьому об'єктивним. Вербатім почне розкривати діапазон та фізичні особливості актора. Також це може стати поштовхом до дискурсів на теми про сприйняття реальності та дійсності за допомогою реструктуризації документальних джерел або знаходження нових. П'єси написані для вербатім-театру допоможуть звернути увагу людства на політичну ситуацію, соціальну будову, світові катастрофи та важливі події сучасності.

Слово «verbatim» у дослівному перекладі з латині означає «дослівно» і, якщо говорити про сучасний документальний театр, то в цьому понятті міститься його квінтесенція. [2] Він відрізняється від документального театру тим, що своєю чергою спирається лише на історії людей. Ці слова отримують із записів на диктофон у ході розмови чи інтерв'ю, або із новин чи засобів масової інформації. Спільним для цих театрів є створення і використання п'єс, що жанрово побудовані зі слів реальних людей. Таким чином драматурги мають намір підкреслити багатоголосу варіацію стосовно визначеної теми. Вербатім потребує від акторів дійти згоди в етиці виконання автентичної вистави та

обміркувати способи гри реальної людини. Вербатім може проходити за допомогою технічних засобів у реальному часі. Актори використовують навушники, в яких напряму транслюється голос розповідача. Цей тип театру, записане доставлення, потребує більшої концентрації та прямого включення від актора. Вербатім-театр також використовує транскрипцію, що може містити художній діалог. Актори стають стенографами, розбираючи записи та відгуки. Важливим постає питання гуманності. Людське слово стає центром документального театру. Вербатім приймаючи ознаки документального театру постає перед собою питання саме ідентифікації людини у контексті історичних подій. Формування ідентичності в особистих стосунках з вибраною темою та зосередженість на питанні митця та особистості.

У 2012 році Тесс Беррі-Гарт британська драматургиня і романістка написала документальну п'єсу «Someone To Blame». Основою була історія підлітка Сема Халлама, якого засудили за вбивство. Беррі-Гарт використовувала уривки з інтерв'ю та документальні джерела. Режисерувати цей твір вирішив Девід Меркаталі. Важливу роль у постановці відіграє зображення Пола Мея, який вів кампанію від імені Сема Халлама. Він розповідає історію сидячи за столом, майже не взаємодія з іншими акторами. Паузи у його розповіді слугують для інших учасників поштовхом для оповідання індивідуальних історій. [3] Дуже складно відбудувати власний зв'язок з історіями, через обмежувальний метод викладення ходу п'єси. Тож ключовим емоційним засобом стає зв'язок між Халламом та його матір'ю. Постанова загострює питання на дії правової системи, уповільнення розслідування діла та урізання юридичної помочі.

У 2011 р. режисер Андрій Май та творчий колектив з Наталею Ворожбит, які представляють Центр «Текст» (м. Київ), створили виставу «Місто Ч». Головною цілю було розуміння джерела місцевої ідентичності населення Черкас, її формотворення та наявний стан. Інтерв'юерами стали актори з Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка, які потім відігравали реальних жителів Черкас.

Акторам потрібно була ураховувати вербальну інформацію, своєрідність вимови, та невербальну, фізичні особливості. Цей метод був новий у відношенні збору інформації та допоміг вийти за грані можливостей класичного глибинного інтерв'ю. У виставі документального театру інформація, зафіксована на матеріальних носіях (протоколи, інтерв'ю, аудіо та відеозаписи тощо), оживає завдяки театральному мистецтву та набуває функції так званих «культурних документів». [1] Розповідачі були всіх статево-вікових категорій та представляли найважливіший професійну громаду. Сценографія та мізансцени виступу були побудовані на основі не тільки монологів, а й даних включених спостережень. Такий прийом підкреслював документальні та наукові риси постановки.

Отже, вербатім як виток документального театру у сучасному житті націлений більш на свободу у мистецькій інтерпретації дійсності та залишає розуміння важливості митця, як соціального арбітра істини. Сучасність дозволила використовувати новітні засоби масової інформації, що допомагають вербатіму бути дослідником у питанні репрезентації реальності та дійсності. Вербатім має великі перспективи у створені автентичного театру сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Інноваційний напрям: документальний театр. URL: https://ocnt.com.ua/innovacijnij-napryam-dokumentalnij-teatr/ (дата звернення: 18.03.2023).
2. Овчаренко М. Говоримо дослівно. Вербатім як унікальне явище в сучасній культурі. URL: https://vgoru.org/istoriyi/govorimo-doslivno-verbatim-yak-unikalne-yavishe-v-suchasnij-kulturi (дата звернення: 18.03.2023).
3. Someone To Blame - Exeunt Magazine. URL: https://exeuntmagazine.com/reviews/someone-to-blame/ (дата звернення: 26.03.2023).

Сікалов Ігор Андрійович,
викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ШОУ «NOUVEAU CIRQUE»

В останній третині минулого XX століття в цирках країн Європи та Північної Америки виникає явище, яке західні теоретики назвали «Nouveau Cirgue». У франкомовних країнах його називають «Moderne Cirque» або на

англійськи лад «Circus Contemporary». Основний концепт цього явища полягав у тому, що цирки почали уникати традиційних виступів, супроводжуваних музичною ексцентрикою та демонстрацією сили і відваги циркових артистів різних жанрів. Головною особливістю «Nouveau Cirgue» стала універсальна театрально-циркова програма з акцентом на театральну складову.

Насамперед, театральність будь-якого видовища, висвітлює живу актуальну гру з перевдяганнями в маски, костюми та використовує низьку засобів художнього вираження за допомогою світла, музики та декорацій. Головною складовою цього творчого процесу обов'язково стає сценарно-драматургічна основа дії. Як і зазначалося раніше, всі ці ознаки притаманні театралізованому видовищу, яке об'єднує людей на підставі єдиної культурної традиції і долучає до «вічних цінностей розрізнених індивідів, і навіть його трактування (видовище, створене за законами театру), властиві також і грі» [4]. Гра постає, як незмінний вагомий елемент культури, який базується на видовищі. Ф. Шиллер називає таке видовище «видімістю», Й. Хейзинга характеризує його як «умовний хронотип», а Г.Г. Гадамер знаходить зв'язок «гри та уявлення». Гра є основною передумовою естетичної діяльності і складовою видовища (генетично і структурно). Вона починає своє існування з ритуального ігрового дійства, в якому згодом з'являлися актори. А потім за допомогою режисера, який «знав вплив того чи іншого прийому, була створена вистава, як система певним чином спрямованих дій [4]. Ритуал на виставу перетворювала наявність глядача і актора з «маскою». Таким чином, циркове видовище трансформувалося в нову форму – циркову виставу.

В 1990-х рр. в Україні подібний творчий дискурс набуває історичний імпульс і в цирках ставлять все більше і більше циркових програм з елементами «Nouveau Cirque», які акцентовані на театральну складову. Новий цирковий формат має низку важливих відмінностей від класичної циркової програми, що сприяє появі проблеми: невідповідність новітнього контенту та усталених теоретичних рамок. Між цирковими діячами виникає суперечка з приводу подальшого синтезу цирку з театральним мистецтвом: чи втратить цирк свою

видову ідентичність і не стане «різновидом» театру? З цього приводу потрібно розібратися, що таке художнє явище nouveau cirque?

У цьому питанні більш обізнаними з приводу типологічного осмислення «Nouveau Cirque» виявилися західні теоретики. Це пов'язано з тим, що Європа набагато раніше почала працювати у цьому форматі. До того ж, новий формат подавався у необмеженій кількості й розмаїтті.

Соціальні функції сучасного артиста цирку, були досліджені Ж.-М. Гі. Дослідник стверджує, що основним орієнтиром такого актора є його діяльність: він повинен створювати, а не розважати.

Більш детальний аналіз важливих художніх рис нової театралізованої циркової програми, описано в науковій праці французького дослідника А. Мартінез «Цирк і театральність: нові шляхи». В ній А. Мартінез дає оцінку таким поняттям, як «орієнтир на колективні зусилля великої групи виконавців, спрямування на досягнення загального естетичного ефекту, і тематичну єдність вистави, заснованої на загальній драматургічній лінії» [1]. В цій роботі дослідником вперше ставиться питання, яке торкається художньої природи нової театральності «Nouveau Cirque». А. Мартінез доводить, що театральність у цирку має особливість. Ця особливість полягає в тому, що «театральність не є характеристикою, властивою для сучасного цирку, і те, що відрізняє його від традиційного цирку, полягає не стільки в театральності як такій, скільки у формі, – він бере саме його драматургію (далеку як від пантомімічної наративної лінійності, так і від низки різнорідних жанрів традиційного цирку)» [7]. Цей довід А. Мартінеза набуває вагу для теоретичної ідентифікації нових форм як ідентифікації циркового мистецтва.

У «Nouveau Cirque» хоча дія подається за допомогою традиційних циркових прийомів, більше уваги надається загальним естетичному впливу, символізму та драматургії. В цьому форматі немає інспектору манежу і окремих номерів, непов'язаних один з одним. Відбувається перетікання одного номера в інший, об'єднаних за змістом. До того театралізована циркова вистава потребує оригінальної музичної та світової партитури, дизайнерських костюмів

та гриму. Зазвичай тварини рідко стають акторами таких вистав, бо дійство може бути виконане не тільки в манежі, а й у театральному приміщенні.

Розпочинає свою історію «Nouveau Cirque» у 1980-ті рр. Засновниками можна враховувати циркові трупи «Плюм», «Архаос», «Цирк бароко», «Цирк флік фляк». У сучасному світі «Nouveau Cirque» оформився в окреме явище із відмінним стилем і своїми критеріями та естетикою. Використані театральні прийоми збільшили інтерес публіки до цирку. Найпопулярнішим успіхом нового стандарту стали виступи «Цирку дю Солей» заснованого у 1984 році в Канаді. І все, що вчора було неможливо побачити на цирковій арені, сьогодні становить сюжет циркового спектаклю: «танцюючі коні, літаючі поні, вихід борця – Івана Огірка, парад-але як похоронна процесія, ангели, що летять з небес, сентиментальні спогади про дивне життя і неймовірне кохання». Це знаменита вистава під назвою «Corteo» поставленого Даніеле Фінці Паска. Масштаб і яскравий характер театральних образів у «Corteo» змушують публіку завмирати і шалено аплодувати. Cirque du Soleil дав приклад «театралізації» і показав театр і цирк як дві доповнюючи моделі світу: спорідненість лицедійства та «екстремального номера», союз «метаморфози та трюку здатний породити сценічну метафору такої сили та оригінальності, з якою не впоратися окремо ні театру, ні цирку» [6].

Використання у циркових програмах сюжетних пантомім дозволяє створювати логічні завершені драматургічні лінії і сприяє створюванню більш різноманітних можливостей для загострення глядацького інтересу. Така програма більш затребувана ніж вибудувана традиційно програма-дивертисмент. До того ж «Cirque du Soleil» приділяє увагу унікальним авторським розробкам костюмів та унікальному музичному супроводу, який поєднує «живе» інструментальне виконання та вокал, і машинерії, яка створена за останніми інноваціями. Режисура основний уклін робить в бік пріоритетних масових сцени з залученням хореографії та пластичних мізансцен. В купі усі ці набуття сприяють посиленню розмаїття драматургічних ліній і виконанню головної мети вистави – посиленню видовища. Програма «Zarkana» дозволяє

спостерігати справжню фантасмагорію між уявою і реальністю; програма «Saltimbanco» дає можливість глядачеві перенестися до урбаністичної матерії мегаполісу; у програмі «Alegría» показана еволюція яка простежується від древньої монархії до сучасної демократії; програма «Ovo» перетворюється на дивовижну подорож у світ комах.

Світові тренди мали вплив на розвиток циркового мистецтва в Україні. До експерименту з новою формою ще в 1970-80-х рр. головний режисер Київського цирку Б.М. Заєць і балетмейстер О.Ю. Зайцев. Ними були створені масштабні циркові пантоміми «Подвиг» про боротьбу партизанського руху проти фашистських загарбників, «Корчагінці» про спадкоємність поколінь на певних етапах історії країни та «Богатирські ворота» до 1500-річчя Києва. Творчий тандем режисера і балетмейстера продемонстрував тяжіння до драматургії, сюжетності та появі стилю «Nouveau Cirque» в Україні на сучасному етапі.

Сьогодні серед напрацювань вітчизняного цирку європейського масштабу – вистава Д. Туркєєв. «Black and White» («Чорне та Біле»). У циркових номерах брали участь спортсмени-мотофрістайлери для виконання екстремальних трюків. Артисти спочатку виходили на манеж у повсякденному одязі, а в епілозі в білих костюмах. Головним концептом вистави став роздум про роль людини у сучасному урбанізованому світі.

Цікава для дослідження і вистава «Афродизіак» режисера М. Голенка. Це детектив-трилер часів Французької революції, який розповідає про людину, що хотіла змінити світ, а натомість занурила його у темряву. «Спецефекти, захоплюючі трюки, ілюзіоністи та акробати, оригінальна музика, модерновий балет, унікальні декорації, світлове шоу і найкращі актори з усієї країни – в одному проекті» [1].

Така нова багатослойна драматургія необхідна «Nouveau Cirque», тому що він ставить за потребу відокремитися від звичних суто видовищних розваг. «Ці гібридні новаторські постановки настільки естетично самодостатні, що

легко можуть впливати на театр і навіть «дестабілізувати» його, як вважає А. Мартінез [7].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. АРТ-платФОРМА. URL: http://surl.li/fzbwd (дата звернення: 25.03.2023).
2. Гур'єва О. Н. Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва : практичний порадник. Маріуполь : Вид-во «Рената», 2009. 240 с. URL: https://cutt.ly/cCxPwHY (дата звернення: 25.03.2023).
3. Левицкий Д. Оциркованный театр: репортаж с репетиции спектакля-триллера «Афродизиак». URL: http://surl.li/fzbwn (дата звернення: 25.03.2023).
4. Пожарська О. Ю. Цирк у просторі культури України: інституціалізаційний аспект: дис. … д-р філософії : 034 – культурологія. Київ : НАКККІМ, 2020. URL: http://surl.li/fzbyf (дата звернення: 25.03.2023).
5. Титар О. Українські національно-культурні ідентичності Слобожанщини у контексті глобалізації: філософсько-антропологічний вимір: автореф. дис. … д-р філос. наук : 09.00.04. Харків : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2016. 34 с.
6. Guy J.-M. Le cirque contemporain. Paris: les arts du cirque, 2020. 1 p.
7. Martinez A. La dramaturgie du cirque contemporain Français : quelques pistes théâtrales. Cirque et théâtralité : nouvelles pistes//L'Annuaire théâtral. 2002. No. 32. Pp.14-15.

Стародуб Аліна Дмитрівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Кучин Павло Захарович,
заслужений артист України,
старший викладач кафедри майстерності актора,
Харківської державної академії культури

ПОСТАТЬ Т. Г. ШЕВЧЕНКА У ВИСТАВАХ ЧЕРКАСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Розташування Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру посприяло присвоєнню йому ім'я Тараса Григоровича Шевченка. Для черкаських театралів це стало знаковою подією, тому з того часу почалося активне висвітлення культурно-мистецької спадщини Кобзаря у виставах театру. На сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва в Україні розкриття багатогранності творчості Тараса Шевченка допомагає утвердити національну ідентичність українського народу. Також узагальнення цієї теми в сценічному втіленні посприяє вихованню моральних та громадсько-політичних засад сучасного глядача.

Першою виставою за твором Тараса Шевченка, яка посіла чільне місце в репертуарі Черкаського театру, стала драматична постановка «Назар Стодоля». Режисер вистави Микола Попов. Прем'єра вистави відбулася в 1939 році на честь 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка [2, с. 9]. Згодом до втілення цього твору на сцені театру поверталися: Костянтин Капатський у 1960 році, Володимир Шитель у 1980 році та Петро Ластівка у 2010 році.

Наступною визначною виставою за мотивами творчості та біографії Тараса Шевченка була постановка за драматичною поемою «Дума про Кобзаря» Черкаського автора Миколи Негоди. Виставу театр презентував у 1961 році до 100-річчя від дня смерті Тараса Шевченка. Цією п'єсою Микола Негода показав останній приїзд Т. Г. Шевченка на рідну землю [5, с. 19]. Режисер-постановник заслужений артист УРСР Костянтин Капатський під час процесу постановки тісно співпрацював з автором. Тараса Шевченка в цій виставі талановито зіграв Микола Попов. Творчий синтез театру та автора посприяв високій оцінці від глядачів та театральних критиків. Цього ж року було поставлено інсценізацію Б. Кодоколовича «Мати-наймичка» за поемою Т. Г. Шевченка.

Важливе місце творчості Тараса Шевченка у своїх виставах приділяв й Алім Ситник. Він називав Шевченка взірцем та батьком нації. Ситник вважав за честь прославляти ім'я Великого Тараса, розкриваючи асоціативність та багатогранність інтонацій, поєднаних у творчості автора [1, с. 359]. Однією з найбільш успішних вистав стала інсценізація драматичної поеми «Гайдамаки». Прем'єра відбулася 1989 року. Вистава поєднувала в собі органічний підбір акторів та звернення до символів, метафор, алегоричних образів. Постановка була насичена пластикою з бойовими та танцювальними вставками. Варіативність поєднання різних театральних елементів додало виставі яскравості. Складні сценічні структури були підґрунтям для художнього аналізу. Вистава досліджує та передає сутність національного характеру, який втрачає духовність під час соціальних викликів часу.

У 1978 році Алім Ситник також поставив музичну драматичну виставу «Титарівна» М. Л. Кропивницького за Т. Г. Шевченком. Ще однією виставою Ситника, яка торкається творчості Тараса Шевченка, стала «Стіна» за п'єсою Ю. Щербака у 1984 році. В цій виставі режисерська думка Аліма Ситника зосереджена на психологічному аналізі. Творча концепція через розкриття характеру героя втілює ідею непереможності людського духу, справедливості та свободи власного «я». У виставах Ситника роль Шевченка у різні роки втілювали народний артист України В. П. Ігнатенко та заслужений артист України І. П. Клименко [5, с. 20].

Знаковою для Черкаського музично-драматичного театру стала вистава-містерія «Великий льох» 29 листопада 2003 року. Режисером вистави став Олександр Дзекун, сценографом – Сергій Ридванецький, художником по костюмах – Наталка Ридванецька. Ця вистава має філософське підґрунтя та висвітлює тогочасний світогляд Шевченка через внутрішні монологи, духовність та релігійні мотиви. Вистава була дуже масштабною, в ній була залучена майже вся трупа театру. З цією постановкою у 2014 році театр брав участь у театральному фестивалі «Людина, що грає», який проходив в Миколаєві. Виставою вдалося вибороти перемогу одразу в чотирьох номінаціях. Нагороди отримали Сергій та Наталка Ридванецькі, Олександр Дзекун, Лідія Попова. Сама ж вистава стала кращою на фестивалі та отримала спеціальну відзнаку «За прагнення до нового прочитання твору Тараса Шевченка» [3, с. 4-5].

Узагальнення творчої спадщини Тараса Шевченка на сучасному етапі відбулося у виставі «Тарас. Слава» за драматичною поемою Богдана Стельмаха у 2011 році. Режисер-постановник Сергій Проскурня хотів втілити небанальний задум про постать Тараса Шевченка, про його цікаві сторінки історії та сторони особистості. У виставі Проскурні Тараса Шевченка зображено ніби провокатором до викликів життя. Він зображає його не у звичному нашому розумінні Тараса Шевченка як пророка, а як молодого та енергійного парубка, який брав від життя все можливе. Проскурня звільнює Шевченка від канонів

радянщини та зображує його у сучасному контексті, втіливши концептуальну ідею формування національної свідомості у своїх сучасників. В ролі Тараса Григоровича Шевченка було п’ять акторів, і вони змінювались, залежно від віку та періоду життя. Це Ілля Скрипченко, Максим Кузьмін, Олексій Волошин, Євген Нищук та Петро Панчук. Всі актори втілювали образ різновекторно, з власним баченням ролі та зі своєрідною динамічністю [4, с. 53].

Отже, постать Т.Г. Шевченка активно висвітлюється у виставах Черкаського музично-драматичного театру з часів його заснування і по сьогоднішній день. Режисери різних років вшановують пам’ять земляка, звертаючись до мотивів життя та творчості Шевченка та сценічно втілюючи його твори. Актуальність теми полягає у необхідності збагачення театрального репертуару кращими зразками національної української драматургії. Вистави, які торкаються особистості Тараса Шевченка стали одними з найбільш успішних та популярних в Черкаському театрі. Висока оцінка даних вистав глядачами та театральними критиками зумовлює розуміння суспільних запитів та потреб на сучасному етапі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Белень А. І., Волков М. К. Художня культура Шевченкового краю. Корсунь-Шевченківський : ФОП Майдаченко І. В., 2020. 645 с.
2. Бондаренко Г. М. І жар душі, і пристрасть думки (Черкаський музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка*). Живий голос театру: витоки і створення. Із циклу «Мистецтво Черкащини».* 19 січ. 2002. С. 9–17.
3. Неволов В. Зв’язок часів і поколінь. *Український театр*. 2004. № 6. С. 2–7.
4. Рижова М. Сергій Проскурня: «Тарас Шевченко – це бренд». *Черкащина.* 2013. № 7. С. 52–53.
5. Чубіна Т. Д., Спіркіна О. О. Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка як осередок утвердження національної ідентичності на Черкащині. *Гуманітарний вісник: всеукр. зб. наук. пр.* Черкаси : ЧДТУ, 2015. Число 23. Вип. 7. С. 17–29.

Тоцька Олена Володимирівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Татаренко Марина Геннадіївна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ТВОРЧА КОНЦЕПЦІЯ ЛУЇ ЖУВЕ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ (1924-1939 рр.)

У перші десятиліття ХХ ст. класичний театр у Франції дотримувався давнього статус-кво, коли можливості появи нових інтерпретацій були обмежені сильними акторськими традиціями, змінити або навіть піддати сумнівам які актори були неготові [3, с. 8–9]. Подальший розвиток театру відтак опинився в руках нового покоління режисерів-авангардистів, які були наділені культурним бекграундом та цілісним підходом, необхідним для зміщення акценту з гри окремих сцен на повну переінтерпретацію і постановку п’єси.

Більша частина дискусій в галузі французького театрального мистецтва того часу була зосереджена на пошуку рішень, які могли б зберегти головування тексту і водночас створити можливості для якісних змін. Незважаючи на те, що з часів бароко французький театр був великою мірою театром літературним, в ширшому, європейському контексті театральні реформатори з кінця XIX ст. постійно ставили його під сумнів.

Французький літературний критик, перекладач, актор і режисер Ж. Копо прагнув реформувати театр за рахунок радикальних змін в сценографії та акторських прийомах, заснованих на роботі над текстом, фізичній підготовці та імпровізації. Протягом 1913–1924 рр. в «Théâtre du Vieux-Colombier» у Парижі він проводив ряд експериментів, набравши команду молодих акторів. Під впливом творчої діяльності провідних європейських реформаторів Г. Крега та

А. Аппіа, Ж. Копо обрав архітектурну сцену замість традиційної живописної для появи нових форм театру, відчуваючи, що класика була єдиним істинним орієнтиром, який він міг використовувати для формування бачення драматичного ідеалу і сутності нового театру [1, с. 35]. Незважаючи на інтерес до теорій реформаторів, відданість Ж. Копо текстам була дуже високою, а його відданість французьким класичним драматургам повинна була відкрити нову добу класичного театру у Франції XX ст.

Саме теорії Ж. Копо про класичний театр здійснили величезний вплив на формування творчого бачення Л. Жуве, який був у складі трупи «Старої голубні» від самого заснування і до 1922 р. Не маючи формальної театральної освіти, молодий актор все опановував на практиці. Як зауважують дослідники, Л. Жуве був майстром на всі руки в театру Ж. Копо, оскільки окрім безпосередньо акторської майстерності, досконально опанував всіма технічними аспектами театральної діяльності, створював детальні малюнки декорацій та навіть винайшов прожектори «Жуве» [7, с. 14].

У 1922 Л. Жуве покинув театр Ж. Копо і до 1934 р. очолював Театр на Єлисейських полях («Théâtre des Champs Elysées»), а потім очолив Театр де л'Атене («héâtre de l'Athénée») і паралельно читав лекції в Національній консерваторії театру. Відомий у французьких театральних колах як «ле патрон» (бос) Л. Жуве великою мірою втілював поняття ідеального режисера Г. Крега: особистість, яка може бути актором, постановником, сценографом і режисером одночасно [2, с. 67].

Наслідуючи свого вчителя, Л. Жуве здійснює постановки класики, які, на відміну від авангардних вистав Ж. Копо, стали по-справжньому популярними серед широкої аудиторії.

Протягом 1927–1939 рр. Л. Жуве разом з Г. Беті, Ж. Пітоєвим та Ш. Дюлленом заснували неформальне об'єднання «Картель чотирьох», присягнувши захищати інтереси некомерційного театру, що включав регулярну постановку старовинних, шекспірівських та класичних п'єс, презентувати твори

іноземних драматургів та сприяти сучасним французьким драматургам у створенні високоякісних творів.

Відправною точкою діяльності Л. Жуве було те, що він називав «театральним почуттям» («le sentiment dramatique»), механізми, за допомогою яких воно викликалося та сценографія.

На думку дослідників, концепція Л. Жуве подібна трикутнику, в якому драматург і його текст знаходяться у верхньому куті, а актори і глядачі – в нижніх, оскільки саме в письменнику він вбачав наріжний камінь театрального процесу [4, 205–206]. Таким чином, роль режисера полягала в тому, щоб точно відтворити текст, оскільки текст диктує і гру і декорації. Актори відповідно повинні були повторювати текст до тих пір, поки їм не вдавалося повернутися до того духу, який заклав у нього сам автор, коли його писав. Зробити це можна було, знайшовши адекватне фразування і виробивши правильну схему дихання. Л. Жуве навіть визначив текст як «письмове дихання» – саме воно стало основою його акторської техніки і головним засобом забезпечення вірності тексту [5, 104]. Так само і бачення художнього оформлення також повинно було виходити зі сприйняття художником тексту. Єдиним критерієм якості виконання за Л. Жуве є позитивне сприйняття глядачем [4, с. 141] – таким чином трикутник драматург/актор/глядач діє на основі узгодження сторін.

Л. Жуве відстоює думку про те, що сценічна дія – не частина буденної реальності, а крок в бік вищої реальності, реальності театру. Це відповідним чином відображується на декораціях, оскільки будь-які спроби створити натуралістичну декорацію завадили б сторонам отримати доступ до вищої реальності, в яку вони намагалися увійти, а відтак були б безглуздими і навіть контрпродуктивними.

Майстер позиціював драму як гуманістичне підприємство, створене з позачасових людських почуттів і спрямоване на те, щоб пролити світло на таємницю кожної людини [6, с. 88]. Театральне почуття було основою людства. Це передбачало вихід за межі видимості, за межі фальшивості реальності, щоб зрозуміти свої страхи та почуття тривоги [6, с. 133–143]. Дослідники

наголошують на тому, що театральне відчуття мало чим відрізнялося від платонівських пошуків, але тут основним були правда людини [7, с. 19]. У цьому пошуку людина могла увійти в інший вимір, справжню реальність, де вона відкрилася сама собі та звільнилася від своїх страхів. Результатом цього пошуку стало те, що людина примирилася з людиною і могла відчути почуття «ніжності» (одне з улюблених слів Жуве) до решти людства. Завдяки цьому примиренню театр ставав актом любові та співпричетності [6, с. 199]. Л. Жуве вважав, що театральне відчуття не може бути досягнуте в звичайній обстановці і вимагає специфічних декорацій. Глядачам потрібно було відчути дистанцію між сценою та звичайною реальністю, коли піднімалася завіса. Цього можна було досягти за допомогою нереалістичного декору і спецефектів, які створювалися сценічним обладнанням. Л. Жуве був гарячим прихильником різноманітної театральної машинерії, оскільки саме «машини дозволяють глядачам здійснити перехід в інший вимір» [6, с. 199]. Проте використання спеціальних ефектів і нереальної архітектури не було приводом для надмірного акцентування на візуальних елементах, навпаки вони були зведені до мінімуму. Завдяки Ж. Копо та ідеям європейських реформаторів, Л. Жуве був ознайомлений з будівництвом суворих архітектурних декорацій, які активно розвивав у власній постановочній діяльності.

Визначення декору як театрального відчуття та застосування мінімалізму до сценічного дизайну були способом Л. Жуве забезпечити, щоб декорації відповідали інтересам тексту. Цей мінімалістичний підхід також поділяли інші члени Картелю чотирьох.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Borgal C. Jacques Copeau. Paris : L’Arche Editeur, 1960. 302 p.
2. Craig E. G. De l’art du Théâtre. Paris : Circé, 2004. 230 p.
3. Descotes M. Les grands rôles du théâtre de Molière. Paris : Presses Universitaires de France, 1960. 211 p.
4. Jouvet L. Réflexions du comédien. Paris : Librairie Théâtrale, 1941. 235 p.
5. Jouvet L. Molière et la comédie classique. Paris : Editions Gallimard, 1965. 360 p.
6. Jouvet L. Témoignages sur le théâtre. Paris : Flammarion, 2002. 254 p.
7. Vallée A. From sketch to set : draughtmanship and stage design in the work of Christian Bérard for the classical theatre 1936-1947. *Art History Master Degree.* Institutt for Filosofi, Idé- og Kunsthistorie og Klassiske Språk, Universitet i Oslo, 2007. 119 p.

Фішер Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-4045-7024

ЧЕРВОНА ДОРІЖКА ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДІВ

Словосполучення «червона килимова доріжка» вже давно стало синонімом урочистості та святковості. Церемонії вручення найпрестижніших премій сучасності, різноманітні презентації та прем'єри неможливо уявити без червоної килимової доріжки, як неможливо уявити без неї й будь-яку зустріч поважних осіб, церемоніальні та офіційні заходи.

Пропозиція офіційно пройти по червоній килимовій доріжці означає визнання, повагу й популярність.

Чому ж саме червона доріжка стала символом проведення всіх важливих заходів та вважається ознакою високого статусу? Вагому роль тут відіграє обраний колір, оскільки вибрано його не випадково: пурпурний або червоний з усієї численної палітри кольорів привертає найбільшу увагу, бо з давніх-давен символізує процвітання, успіх і є своєрідним знаком вищих чинів.

Червоний – це колір лідерства, завзятості, наполегливості та динамічності. Люди, які віддають перевагу цьому кольору, схильні до імпульсивних вчинків: це пристрасні, активні й бурхливі люди, які готові змести все на своєму шляху, аби досягти мети. Також люди, котрі в одязі віддають перевагу червоному, відрізняються шаленою енергетикою, товариські, схильні до епатажу, люблять завойовувати, викликати захоплення і відчувати обожнювання з боку шанувальників.

Червоний колір помітніше інших. Тому з тієї причини більшість дорожніх знаків виконані в червоних тонах, саме червоний колір на вуличному переході наказує зупинитися, червоним в календарі виділяють святкові дні, а книга, назва якої повністю характеризує її зміст, називається «Червона книга».

Досліджено, що якщо навколо багато червоних речей, продуктивність праці вже через 10 хвилин підвищується на 26%.

Червоний колір викликає шок. У нього найдовші хвилі з усіх видимих людським оком світлових хвиль. Тому червоний добре видно навіть здалеку. Відповідно, його використовують там, де необхідно привернути увагу, наприклад у рекламі.

Червоний колір також наповнює енергією і хоробрістю, дає відчуття сили, завдяки якій можна виконати намічене. Ось чому політики зазвичай носять червоні краватки, особливо перед виборами.

Червоний (пурпурний) колір був «винайдений» фінікійцями за 1600 років до н. е. Саме там вперше спробували й забарвити полотно. Як в минулому, так і нині джерелом цього особливого барвника є молюски, які виділяють його в дуже малій кількості. Щоб виготовити 1 грам барвника пурпура, потрібно було переробити 10 000 молюсків. Саме цей фактор і став визначальним щодо ціни такого виробу. Фарбувати одяг в цей колір могли собі дозволити тільки заможні особи й, звичайно ж, імператори. Оскільки пурпур коштував дуже дорого, пурпуровий колір почали пов’язувати з честю, багатством і царською владою. В стародавньому Римі, згідно з імператорським наказом, простолюдин, який наважився одягнути шати з пурпуру найвищого ґатунку, звинувачувався у державній зраді.

Відтоді репутація пурпурного або червоного кольору тільки зростала. За часів Ренесансу він був одним з основних королівських кольорів і дорогу до трону встеляли килимами саме червоного (пурпурного) кольору.

У Візантії лише імператриця мала право носити червоні чобітки, а імператор сидів на пурпурному троні та ставив підписи пурпурним чорнилом. За часи правління вавилонського царя Набоніда вовна пурпурного кольору коштувала в 40 разів дорожче, ніж вовна інших кольорів.

У середньовічній Європі саме червона весільна сукня символізувала щастя нареченої. У стародавньому Єгипті пурпурні шати воїнів були символом мужності та безстрашності.

У християнській культурі червоний сприймається як кров Христова, що змиває гріхи та символізує очищення. Католицька церква наділяє цей колір духовною силою та гідністю, у поєднанні з вірністю віросповіданням. Не дарма одяг кардиналів червоного кольору.

У Китаї здавна червоний колір означає успіх. Це – основний колір урочистостей: в нього одягають наречених, червоними яйцями зустрічають новонароджених, червоними ліхтарями прикрашають святкові вулиці, а гроші покладені в червоний конверт є загальноприйнятим подарунком на будь-яке свято.

Одну з найбільш ранніх та найвідоміших згадок про «червону доріжку» можна знайти в античній трилогії Есхіла «Орестея», написаній ще в 458 році до н.е. За сюжетом, дружина Агамемнона, бажаючи помститися чоловіку за смерть дочки, наказує слугам розстелити для нього, від колісниці до дверей палацу, червону доріжку:

«... багряний шлях під ноги владарю стеліть, ...»

На той час, «стежкою богів» могли ходити тільки самі боги або ті, хто несли їх статуї. Тому Агамемнон роздумує, перш ніж вступити на «червоний шлях», розстелений перед ним:

«Такої шани гідні лиш боги одні,

А я – людина, смертний, то чи можу йти

Спокійно, без тривоги по тім пурпурі?

Не бог я...»

Проте, врешті-решт, він здається перед умовляннями дружини та, піддавшись спокусі, проходить босоніж по червоній килимовій доріжці, яка приводить його до палацу та до загибелі.

З невідомої причини, але навряд чи від страху перед гнівом богів, наступні майже дві тисячі років ніде не згадувалося про подібне застосування червоної килимової доріжки, мабуть, просто не було слушної нагоди.

Наступне вагоме згадування про червону доріжку датується 1821 роком, а саме, коли п'ятий президент Сполучених Штатів Америки Джеймс Монро

зійшов з борту корабля в Джорджтауні, штат Південна Кароліна, і по червоній доріжці направляється на свою другу в житті інавгурацію.

На початку XX століття червона доріжка стає ближче до звичайних людей: її розстеляють перед пасажирами знаменитого потягу «20th Century Limited», який курсував по Сполучених Штатах Америки між Нью-Йорком і Чикаго. Оскільки, на той період, сам потяг був вершиною розкоші: пасажири відправлялися з Нью-Йорку о 6 годині вечора, насолоджувалися пейзажами з оглядової кабіни, вечеряли в вагоні-ресторані з видом на річку Гудзон, ночували на зручному ліжку і снідали перед самим прибуттям поїзда о 8:45 ранку в Чикаго, то червона доріжка знаменувала «першокласне вітання» – розкіш потягу укупі з килимом вважається народженням поняття «red-carpet treatment», що означає зустріч на вищому рівні, вітання з найвищими (державними) почестями (можна трактувати і як «зустрічати гостей червоною килимовою доріжкою»).

Введення цієї практики в індустрію розваг, загалом, та в Голлівуд, зокрема, приписують шоумену і театральному магнату Сіду Граумену (тому самому, що відкрив загальновідомий Китайський театр, перед яким знаменитості досі залишають відбитки своїх рук на вологому цементі), оскільки саме з його пропозиції у 1922 році на прем'єрі фільму «Робін Гуд» червоний килим постелили для того, щоб по ньому пройшовся найіменитіший на той час артист і підкорювач жіночих сердець Дуглас Фербенкс.

А от на премії «Оскар» червона килимова доріжка була розстелена вперше швидше з практичних цілей. Щоб допомогти зіркам «не заблукати в натовпі», в 1961 році Кіноакадемія розпорядилася розстелити килимову доріжку від місця зупинки автомобілів до входу в театр. Цікавим є той факт, що тоді телебачення було ще чорно-білим, проте для статусності колір все одно було обрано червоним. Варто зазначити, що з впровадженням кольорового телебачення, відтінок полотна дещо змінився, щоб вигідніше виглядати на екрані. Тепер всі килимові доріжки мають колір, який англійською звучить scarlet, а українською – криваво-червоний.

Кілька років потому, усвідомивши цікавість громадськості до найкрасивіших та найяскравіших знаменитостей Голлівуду, продюсери премії «Оскар» стали витрачати більше часу на вуличну фотосесію зірок, і почали вести знімання не тільки самої церемонії, а й прибуття гостей. В результаті у 1964 році червона килимова доріжка стала впізнаваним в усьому світі місцем для акторів і актрис, які з'являються у вишуканому вбранні перед церемонією вручення статуеток. Проте, навіть тоді, червона килимова доріжка була лише нічим іншим як просто «стежкою», по якій необхідно було пройти.

Все змінилося в 1970-і роки, після того, як в 1969 році Барбра Стрейзанд, одягнена в сенсаційний напівпрозорий штани-костюм, повністю розшитий паєтками, вперше виголосила на червоній доріжці подячну промову. Цей момент став такою ж яскравою подією церемонії, як і отримання актрисою нагороди за роль в «Смішній дівчині».

Відтоді серед знаменитостей почалася неабияка конкуренція: всі хотіли якомога більше «засвітитися» і залишити свій слід не тільки на шоу, а й у світі моди. І червона килимова доріжка стала для цього ідеальним місцем, а завдяки журналу «People» червона доріжка перетворилася на своєрідний подіум. І для того, щоб подивитися показ мод потрібно було лише вчасно включити телевізор.

Традиція вистилати червоний килим знову набрала популярність на початку 1990-х років, коли Джоан і Мелісса Ріверс вперше провели своє шоу безпосередньо з килимової доріжки на церемонії «Золотий глобус», обговорюючи зі знаменитостями їх вбрання.

Згодом церемонія червоної доріжки набула такого розмаху, що стала самостійним театралізованим шоу, зі своїми законами та традиціями. Інколи церемонія червоної доріжки по часу триваліша за саме шоу, якому вона передує.

Багато хто стверджує, що наразі церемонія червоної доріжки взагалі важливіша самого заходу, перед яким вона проводиться, адже інколи її масштаби вражають. Наприклад, довжина знаменитої червоної килимової

доріжки на церемонії «Оскар» становить 150 метрів, а ширина – 10 метрів. Ця доріжка складається з декількох рулонів, вага кожного – 135 кілограмів, разом зібрані килимки складають вагу в п'ять тонн. Щоб підготувати червону доріжку до використання, її доставляють за чотири дні до проведення заходу і щоб розстелити її потрібно 21 особа.

Існують заходи, на яких червона доріжка є настільки самостійним явищем, що проводиться за декілька днів до основного заходу та, інколи, у зовсім у іншому місці.

Наприклад, для міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення» організація подібного заходу – це традиція. За сім днів до фінального шоу, як правило, відкривається Євротиждень, який відраховує останні дні до першого і другого півфіналів. Гостями церемонії відкриття Євротижня стають представники всіх країн-учасниць «Євробачення», а також їх творчі команди. Червона доріжка конкурсу 2017 року, який проходив в Україні, відбулася заздалегідь неподалік Маріїнського палацу. Вона стала найдовшою за всю історію Євробачення: її довжина становила 265 метрів, замість звичних 100, площа – 2033 квадратних метри, а бюджет склав більше півмільйона гривень. Червону доріжку на київському євробаченні було поділено на три основні зони, кожна з яких мала свою драматургію та конкретне завдання: зона представлення, позування та фотографування; зона інтерв’ю для преси; зона для спілкування із прихильниками. На кожній із цих тематичних зупинок працювали ведучі, які виконували свої функції в залежності від ідейного та тематичного наповнення їх місця дії.

Не можна не погодитися, що сучасне втілення червоної доріжки із його наповненням мало чим нагадує історичне призначення «пурпурного» килима, але незмінним залишається те, що по ньому можуть проходити лише обрані і це є подією величезного масштабу.

Червона доріжка – це унікальне явище, яке вже давно стало не просто однією зі складових великої святкової форми, а й самостійним видовищем, в якому присутні усі складові повноцінного театралізованого дійства.

Хоречко Марія Сергіївна,
студентка 3-го курсу спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури

ПРОВЕДЕННЯ СВЯТ В ДИСТАНЦІЙНИХ УМОВАХ

Значення свята як первинної форми людської культури та важливого елемента будь-якої цивілізаційної системи визначається тим, що воно постає одним з головних механізмів, за допомогою якого окреслюється система життєвих цінностей. Свято притаманне кожній сфері буття (від релігійної до побутової), а сам ритуал святкування започаткувався ще з далеких давен як вкрай важливий. Свята сприяють збереженню культурної спадщини та традицій народу. Відзначення свят є способом виявлення поваги до культурних орієнтирів та вшанування подій та постатей, у свою чергу, недостатня увага до проведення свят може спричинити відчуття розгубленості, суспільної ізоляції людей та відсутності необхідної суспільно-культурної комунікації і взаємодії.

Святкова індустрія, як відомо, не перестає і не переставала дивувати нововведеннями. На жаль, у світлі викликів часу постала необхідність тотальних переосмислень, «переходу» свята у дистанційний формат. Ситуація з пандемією COVID-19 свого часу змусила переосмислити численні аспекти життя, в тому числі традиційні способи святкування. В умовах пандемії, коли дотримання соціальної дистанції та обмеження контактів стали пріоритетними заходами, дистанційні свята дозволили зберегти здоров'я та захистити себе та своїх близьких.

І навіть сьогодні, не дивлячись на умови, в яких опинилось українське суспільство, свята не перестають бути звично невід'ємною частиною його життя. І сьогоднішній воєнний стан в Україні стало актуалізує необхідність дистанційного формату свят, які є важливою складовою, вкрай необхідною і

такою, що надає можливість людям згуртуватись, значно сприяючи зростанню патріотизму та національного духу.

Дистанційне проведення свят стало новою реальністю, яка є на теренах України прийнятою та успішно адаптованою; свята в даному форматі – необхідна безпека співвітчизників. Дистанційна форма свят дає розширену доступність і не потребує фізичної присутності, дозволяючи брати в них участь з будь-якої точки світу, де є доступ до інтернету. Це значно розширює коло учасників та дає можливість включити у свято тих, хто раніше не міг бути присутнім через географічні чи інші причини. Дистанційна форма являє собою і суттєву економію ресурсів: дистанційне святкування не потребує тривалих переїздів, витрат на оренду приміщень та обладнання, купівлю дорогих нарядів та прикрас. Це дозволяє відчутно заощадити час та кошти на підготовку до свят.

Дистанційній формі проведення свят притаманні актуальні формати: онлайн-ігри, віртуальні екскурсії, відеоконференції тощо. Дистанційний формат – це про сучасність та гнучкість у проведенні свят, їхнє значне урізноманітнення.

Таким чином, перехід на дистанційне проведення свят є принциповим кроком розвитку святкової індустрії. Сьогодні, коли світ не стає на місці, а все життя тісно пов'язане із смартфонами та інтернетом, дистанційна форма дає можливість не ставити життя на паузу. Навіть попри війну, безумовно, соціум потребує відчуття радості життя з позитивними емоціями, натхненням та емоційно-психологічним «перезавантаженням». Тож дистанційні свята сьогодення консолідують соціум та зосереджують увагу суспільства на національній ідеї у патріотичному вимірі.

Чирва Дарина Олегівна,
студентка 2 -го курсу спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Фішер Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

КУЛЬТУРНИЙ ФРОНТ – ЯК СИМВОЛ ОБ'ЄДНАННЯ ТА НЕЗЛАМНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Культурний фронт України – це важлива складова національної культури та ідентичності. Він відображає мистецтво та культуру українського народу, яких було піддавано численним репресіям, заборонам і утискам упродовж нелегкої історії нашої країни.

Наразі культурний фронт – це потужна зброя у боротьбі за незалежність. Від початку повномасштабної війни було створено велику кількість виставок, фестивалів, концертів, музичних творів, літератури, вистав, кіно та інших видів мистецтва. Все це сприяє популяризації української культури на міжнародній платформі, що в результаті нині робить її популярною в усьому світі.

Звісно, під час війни, масових обстрілів, може здаватися, що культура не є найважливішим у нашому житті. Але це та нитка, яку якщо витягуєш, вся структура тканини руйнується. Це є щось таке, що пов'язує багато речей між собою [3]. В тому числі й наш народ.

Розвиток культурного фронту України поділяється на декілька етапів. Перший період припадає на час національно-визвольної війни під проводом Тараса Шевченка. Саме в цей час українські письменники та поети висували національну ідею, формували свідомість, а також зберігали національну культуру та мову. Тарас Григорович зробив велетенський внесок у пробудження і формування національної свідомості українського народу, у розвиток української культури. Ідеї, думки, вся творчість Шевченкового генія стала тим живим феноменом, який далі розвивається вже у свідомості українського

суспільства [4].

Другий етап розвитку культурного фронту припадає на початок XX століття. Це був період позначений зростанням національної самосвідомості. Попри урядові заборони, розширювалася сфера вживання української мови. Розвиткові українського книгодрукування перешкоджала цензура, яка постійно обмежувала видання книжок українською мовою. Рідною мовою заборонялося користуватися під час проведення наукових та громадських заходів. Проте українська мова поступово проникає в різні сфери народного буття. Прогресивні діячі відстоювали право на навчання в школах рідною мовою; були створені україномовні підручники для початкової школи. У Львівському та Чернівецькому університетах існували українознавчі кафедри. Під час революції 1905-1907 рр. в Україні поширюється діяльність «Просвіт», що видавали літературу українською мовою, читали лекції, відкривали бібліотеки. Діяльність «Просвіт» часто була пов'язана з національно-визвольною боротьбою [5].

Третій етап припадає на час державотворення в Україні в 1917-1921 роках. Ті глибокі культурні зміни, які були закладені різними за своєю політичною орієнтацією урядами в період національної та соціально-визвольної боротьби 1917-1920 рр., мали прогресивний характер. У ці роки було засновано українську національну систему освіти, видавничу справу, створено багато культурних установ, бібліотек, музеїв, театрів. Все це заклало міцну основу національно-культурного відродження та подальшого розвитку культури українського народу в наступні роки, дало можливість зробити вагомий внесок у розвиток світової культури XX ст. [1].

За часи радянської епохи культурний фронт в Україні продовжував свою діяльність в умовах тотальної цензури та репресій. Українська культура та мова заборонялась, а культурні діячі переслідувалися та піддавалися репресіям. Однак, завдяки наполегливості та відданості українських культурних діячів, культурний фронт продовжував свою роботу та зберігав українську ідентичність [6].

За час Революції гідності 2013-2014 років, культурний фронт країни пережив значний розвиток. Цей період в історії України відзначився появою нових творчих ініціатив та проєктів, які підтримували українську культуру та мистецтво.

Один з найвідоміших культурних проєктів, який був започаткований під час Революції гідності, – це Майдан-арт. Цей проєкт об'єднував українських художників, які створювали твори мистецтва на підтримку Майдану та революції. Майдан-арт став важливим символом протистояння режиму Януковича та підтримки демократичних цінностей [2].

Культурний фронт протягом всієї української історії був незамінною зброєю нашого народу. Кожний етап його розвитку перекликається з війнами, утисками чи політичними сутичками. Використовуючи свою творчість, культурні діячі демонстрували свою мистецьку незламність, боролися за незалежність та підтримували людей у важкі часи, наділяючи їх вірою у найкраще та підвищуючи силу духу.

Сьогодні, культурний фронт переживає новий етап переродження, відроджуючи справжні українські традиції, звичаї, свята, національне вбрання та навіть мову. А відродження відбувається саме завдяки проведенням масових заходів, етнічних виставок, написанні нової української музики та модернізації старої, написанні української літератури, створенні соціальних проєктів, медіапрограм тощо. І чим більше український народ буде вкладати в розвиток культурного фронту, тим скоріше ми отримаємо повну незалежність та перемогу над ворогом.

Культурний фронт України є важливим символом національної ідентичності. Це означає, що він є не тільки показником культурної спадщини країни, а й символом об'єднання українського народу. Наразі використовуючи творчість та активно захищаючи культурний фронт, митці всіляко підтримують українських військових та волонтерів. Влаштовуючи концерти на лінії фронту, артисти наділяють наших захисників відчуттям квітучої країни за їх плечима, якій небайдуже, яка вірить в них, чекає на повернення та вдячна за кожну

подаровану мить. Вони захищають нас на воєнному фронті, артисти в свою чергу підтримують їхні зусилля на культурному. А єдність народу закладена, в першу чергу, у підтримці.

Отже, збереження культурної спадщини України та розвиток культурного фронту є важливим завданням для країни та всього українського народу сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Культура в роки боротьби за державну незалежність України (1917-1920). URL: https://buklib.net/books/26656/ (дата звернення: 7. 04.2023).
2. Арт-Майдан: «Наша зброя – креатив, творчість, прогрес і дружба. Тому ми переможемо!» URL: https://gurt.org.ua/news/recent/21343/ (дата звернення: 7. 04.2023).
3. Новіков П., Петрова Ю. «Не слід демонізувати Донбас». Інтерв'ю з Сергієм Жаданом – про обличчя війни, культуру та мешканців окупованих територій URL: https://life.nv.ua/ukr/lyudi/sergiy-zhadan-pro-viynu-kulturu-i-lyudey-z-okupovanih-teritoriy-novini-ukrajini-50099668.html (дата звернення: 07. 03.2023).
4. Тарас Шевченко і національно-визвольна боротьба URL: https://cym.org/au/t-shevchenko-anniversary-ua/ (дата звернення: 7. 04.2023).
5. Українська культура XX ст. URL: https://pidru4niki.com/18830311/kulturologiya/ukrayinska_kultura (дата звернення: 7. 04.2023).
6. Фішер В. М. Регулювання розвитку української естради в контексті культурно-політичних відносин XX-XXI ст. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція*. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 200-205.

Шевченко Юлія Валентинівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Кікоть Антоніна Андріївна,
докторка культурології, професорка,
завідувачка кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури

ВНЕСОК СЮРРЕАЛІЗМУ В РОЗВИТОК ТЕХНОЛОГІЇ АКТОРА В НЕРЕАЛІСТИЧНОМУ СПРЯМУВАННІ

Театральний сюрреалізм – явище складне та суперечливе. Тут можна простежити спроби використання сюрреалістичних прийомів, які відкрили приховані, не використані повною мірою ресурси театру. Сюрреалізм вплинув

на внутрішній світ людини і у такий спосіб мобілізувався у потужну силу підсвідомості як джерела творчості.

Сьогодні українські режисери стали частіше звертатись до нереалістичної драматургії. Проте, частіше за все, вони застосовують лише окремі елементи, а не всю систему перевтілення, що існує в нереалістичному напрямку. Саме такі елементи технології роботи актора можна віднайти в творчих пошуках сюрреалістів.

Основне поняття сюрреалізму, сюрреальність – поєднання сну та реальності. Тобто для актора існують дві реальності: перше – це реалістична дійсність, те що відбувається на сцені, та друга – в якій накопичуються думки, почуття та енергія, що контролюється актором. В сюрреалістичному напрямку це здебільшого накопичення підлих і нищівних почуттів.

Розглядаючи мету, що переслідують сюрреалісти в своїй творчості, ми знаходимо підтвердження даної думки. Метою є духовне піднесення та відокремлення духу від матеріального. В результаті чого в роботі актора з’являються два різних поняття: дух – це ідея, бажання, воля, світогляд, прагнення свідомості, та матерія – це матеріальний світ, логічне мислення людини. Саме в сюрреалізмі ми зустрічаємось із зіткненням реалістичного та нереалістичного. Тож, дослідження елементів, що притаманні для сюрреалістичного втілення ролі, є дуже важливим для роботи в театрі нереалістичного спрямування.

Також актори, що грають в подібній драматургії, обов’язково зверталися до механізму та фізіології сну. Сон – це виявлення нервовою системою стану людини, в якому тіло відпочиває, а мозок продовжує працювати. Саме мозок пропонує акторам сюжети, що з'являються зі спогадів та уявлень. У стані сну, коли свідомий контроль за психічною діяльністю відсутній, сліди від різноманітних вражень, що зберігаються в мозку, утворюють поєднання [2, с. 13]. Схожий процес відбувається з актором на сцені, його мимовільні виникнення образів в уяві, сприймаються ним як картинки. Сховані думки актора – це картинки, що моделює його мозок.

Сюрреалісти виросли на концепті дадаїстів, який полягав в руйнуванні будь-якої естетики за допомогою «божевілля». Головним видом діяльності дадаїстів стало абсурдизоване видовище [3, с. 58]. Однак спрямованість сюрреалістів була іншою, не просто руйнівною, а творчою через руйнацію. Джерелом мистецтва сюрреалістів стала підсвідомість, а його методом – розриви логічних зв'язків, які замінились суб'єктивними асоціаціями. Більше не існує логіки поведінки в запропонованих обставинах, на зміну приходить поняття хаосу. Хаос – це відсутність порядку, правил, театральних закономірностей, методики та системи. Таке поняття хаосу як жанру втілює новий кут зору в мистецтві. Актор потрапляє в систему хаотичності в думках, реалістичних взаємовідносинах людей, емоціях, рефлексах та інстинктах.

Сюрреаліст А. Арто увів таке поняття як контрольований хаос. До терміну «хаос» додається протилежне поняття «контроль», тобто робота в певній системі по правилам та порядку. Коли актор існує в контрольованому хаосі він на здатний на логічне осмислення реальності, його світогляд озлоблений та страшний [1, с. 72]. Тож це призводить до виникнення нового персонажу, який в алгоритмі хаотичності є контрольованим. Наприклад, це коридорний в п'єсі Ж.-П. Сартра «За зачиненими дверима». Актор, що грає такого персонажа, має існувати із заданою інформацією і слідкувати тільки за своєю внутрішньою логікою, як чіп чи робот.

Основоположник сюрреалізму, А. Бретон особливе значення надавав діалогу. У своєму першому маніфесті він писав, що «сюрреалізм... старався відновити діалог в своїй абсолютній істинності». З'являється поняття «істинного діалогу», який звільняє акторів від обов'язку бути ввічливими. Кожен актор продовжує розмову із самим собою, певною мірою «ігноруючи» свого партнера. Актори «не чують» один одного та не дбають про сенс і стилістичне оформлення своїх висловлювань. Такий діалог сприяє остаточній роздробленості тексту на шматки, окремі фрази, репліки [4, с. 43]. Актори мають не довіряти словам, адже вони неминуче повторюються, це спонукає актора до імпровізації. Сюрреалістичний «діалог» викриває головний прийом –

поєднання віддалених явищ, що допомагає актору створити унікальний образ, який не можливо зіграти однаково двічі.

Технологія елементів перевтілення акторів за законами театрального сюрреалізму полягаю в наступному. Існує конфлікт між двома «я» актора, є актор у його буденному житті та світосприйнятті, та друге «я» – це темна сторона людської душі. Відбувається контрольоване накопичення актором негативної енергії (болі, злості, страждання). Слід підкреслити, що ці почуття не виявляються в повсякденному житі. На сцені актор перестає контролювати ці емоції та звільняється від них, в результаті чого сховані думки викриваються, проговорюються, адже актор їх більше не може контролювати та стримувати. Весь цей процес в результаті повинен мати катарсичну дію. Тобто на сцені йде реальне проживання подій, але не первинне, а вторинне, яке відтворюється за спогадами.

А. Арто звів ці закони перевтілення у поняття двійник та жорстокість, які являються не показом перебільшеної форми і не тілесним рішення ролі. Вираз системи йде через свідомість актора, що несе всобі конфлікт між двома особистостями. Якщо жорстокість визначається як навмисне руйнування індивідуальності, то театр жорстокості – це продумане, точно розраховане дійство, що зрештою тріумфує над змістом [1, с. 38]. У схованих думках актор має бути жорстоким до свого партнера та самого себе, а в світоглядному плані до проблем та конфліктів, що піднімаються в театрі. Отже жорстокість проявляється саме в світоглядному плані актора. Тілесно-пластична та звуково-шумова партитура приходить згодом сама по собі як результат внутрішнього світосприйняття актора.

Сюрреалізм відкриває новий тип театру, для якого характерним є звернення до підсвідомих образів, звільнення від панування раціонального мислення та парадоксальне поєднання форм. П’єси, як правило, зосереджені на поведінці та емоціях актора. Таким чином театральний сюрреалізм – відтворює потік свідомості актора, предметом роботи якого є асоціації, сни, уява, інтуїція, вміння розпізнавати істину на основі здогаду. Пошуки прихованого від

людського ока, невідомого, непізнаного, відтворення плину думок, не скутих логікою і законами розуму– такі характерні риси сюрреалізму в театрі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арто А. Театр та його двійник. Пер. з англ. В. Осадчук Р. Буча : Жупанського, 2021. 280 с.
2. Кузнєцов М. А., Заїка Є.В. Психологія уяви. Харків : ХНПУ, 2013. 151 с.
3. Оніщенко О. І. Дадаїзм у динаміці розвитку європейського авангардизму. *Культурологічна думка*. 2019. №16. С. 54-62
4. Breton. A. Manifestes du Surréalisme. Paris: Gallimard, 1966. P. 11-64.

Ярошок Наталія Ігорівна,
асистентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

РЕЖИСЕРСЬКА СПЕЦИФІКА РОБОТИ НАД ПОСТАНОВКАМИ ТІНЬОВОГО ТЕАТРУ

Найпростіша форма тіньового театру – театр тіньових мініатюр. Для нього потрібний лише ліхтар, стіна та вмілі пальці актора. Тут навіть екран можно не використовувати, тобто це буде імпровізований варіант театру тіньових мініатюр.

Проте таке застосування тіньового театру мініатюр не в прямих, а в деяких меркантильних та утилітарних цілях. Насправді він створений насамперед для художніх цілей, тобто для постановки художніх уявлень. Специфіка тіньового театру миніатюр така, що в більшості вона приваблює дітей, а не дорослих. Звичайна тінь, на яку ми часто не звертаємо увагу перетворилась в суб'єкт, виражаючий ідею долі героя. Тінь можно заставити грати – як будь-якого актора.

У минулому тіньовий театр був окремим видом мистецтва, а тінь в ньому була самодостатнім персонажем. Окрім тіней, в ньому не було ніяких інших персонажів. Цілі вистави показувалися на полотняних екранах, підсвічених зсередини сильним світлом. Тіньовий театр як окремий вид театра, як народного, так і аристократичного, існував до XX століття, коли його нещадно витісняв кінематограф.

Про технічний устрій французьких тіньових театрів писав французький історик Шарль Маньєн: «<…> механічний прийом їх надзвичайно простий. На тому місці, де в театрі висить завіса, натягують білу матерію або добре промаслений папір. На відстані семи-восьми кроків за екраном ставлять світильник. Якщо між ліхтарем і екраном провести плоскі фігури, вирізані з картону або шкіри, тінь від них з'явиться на екрані і її побачать глядачі. Прихована рука ляльковода керує маленькими фігурками за допомогою тростинок. Це, як можна помітити, не скульптура, а картина, що рухається» [1, с. 83].

Матеріал цього театру настільки простий, що за його допомогою можна показати практично що завгодно, варто лише вивчити тінь цього предмета та скопіювати її у спектаклі. Найчастіше буває і так, що насправді тінь виглядає потужнішою і як би масштабнішою за сам предмет, який на її тлі стає ефемерним й іграшковим . Збільшити предмет у розмірах іноді важко, а іноді просто не можливо. Створити з людини великана в тіньовому театрі не проблема. Завдяки руху джерела світла чи віддаленості предмета від екрану, тінь збільшується до бажаних розмірів на очах у глядача. Театр тіней має багато трюків, про які не повинні знати всі. Це теж саме, що фокусник розкриє всі свої секрети. В такому випадку трюк втрачає свою привабливість. В тіньовому театрі головне візуальна сторона. Глядач бачить тільки те , що йому показують.

Тіньовий театр – особливий вид театру, де сюжетна основа транслюється через динамічні картинки за допомогою проекції світла на людину, завдяки чому створюється тіньова основа силуету. Починати підготовку слід задовго до самих репетицій, тому що, не знаючи характеру тіні, особливостей її поведінки, неможливо, і практично безглуздо, приступати до репетицій будь-якої п'єси – розчарування та роздратування гарантовані.

Щоб переміщувати по екрану тіні від непорушного предмета, необхідно рухати прожектор ліворуч або праворуч. Тінь предмета відразу рухатиметься в протилежний бік. Ще один ефект: якщо на екрані відображаються дві однакові за розмірами тіні, то джерело світла, що зрушило вбік і вниз, зробить одну з них

(ту, яка знаходиться далі від лампи) візуально більшою, а другу, відповідно меншою. Таким чином, створюється на екрані ефект зростання одного персонажа з одночасним зменшенням другого. Використовувати цей ефект можна, наприклад, у ситуації, коли у п'єсі один персонаж загрожує іншому. Виразити цю загрозу не тільки словесно, а й візуально-метафорично допоможе саме такий ефект: загроза в цьому випадку як би «виростає» перед персонажем. Збільшити тінь можливо й іншим способом. Для цього потрібно видалити фігурку від площини екрана буквально на кілька сантиметрів (2-3 см достатньо), залишивши другу фігурку на колишній відстані. Різниця в кілька сантиметрів до екрану зробить тінь тієї фігурки, яка знаходиться далі від екрана, візуально більшою. Старатися особливо не варто: якщо віддалити фігурку надто далеко від екрану, тінь від неї втратить чіткі контури, «попливе», якість зображення зіпсується. У театрі тіней не можна нахилятися до екрану чи від нього, для двомірної тіні ці рухи не мають сенсу. Отже, для тіні немає глибини. Вся її суть полягає у вертикально-горизонтальних жестах та пересуваннях. У неї немає обсягу, як звичайних предметів, немає товщини. Вона тонша за найпрозорішу й тоншу тканину. У тіні є лише фас та профіль. Звідси два види тіні і, відповідно, силуетів-фігурок: фасова й профільна. Специфіка театру тіней така, що профіль тут значно значніший і виразніший, ніж фас. Вся динаміка та експресія людських відносин і станів передається рухами рук і ніг, правда, досить примітивними, так само, як у театрі тіней, де виразу обличчя немає. Адже емоції ми висловлюємо не лише за допомогою лицьових м'язів. Не менш активно використовуємо жести.

Творці перебувають у одному приміщенні з глядачами, тільки по той бік екрану. Звідси таке неповторне відчуття кропіткої людської роботи, думка про те, що це зображення створюється у тебе на очах і спеціально для тебе. І водночас ми не бачимо самого творця зображення, як у драматичному театральному мистецтві. Тобто найголовніше залишається таємницею, хоча начебто все відбувається у нас на очах. Серйозний театр тіней нині явище вкрай рідкісне і в основному аматорське (якщо мати на увазі «чистий» театр тіней,

тому, що в драматичному театрі трюки театру тіней використовують дуже часто, але там вони включені до загальної вистави).

Для створення постановки в такому жанрі як театр тіней потрібно дуже багато зусиль і терпіння. Крім фізичної підготовки, необхідно дуже добре відчувати своє тіло, а також необмежену уяву. Для перших етапів створення простої вистави знадобиться невеликий ліхтарик, або інше джерело світла, яке не розсіюватиме світло на всі боки. І другий інструмент – це ширма, на яку відкидатимемо свою тінь.

Сценарні концепції для тіньового театру досить складно розробити. Потрібно враховувати специфіку цього виду сценічного мистецтва. Проте слід чітко продумати найдрібніші деталі уявлення. Те, що на звичайній сцені здається щоденним і простим, на сцені тіньового театру може бути повною протилежністю. Тому до адаптації класики треба підходити обережно.

Тіньовий театр – це один із складніших видів мистецтва, однак принцип тіньового театру дуже простий – використання тіні від фігури або предмета, що падає на екран при освітленні їх джерелом світла. Однак, варто зауважити, що образотворчі прийоми тіньового театру безмежні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Charles Magnin, Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, Paris, Lévy, [1852], 1862. 83p.

Ященко Ольга Віталіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Набоков Роман Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури

СПЕЦИФІКА РОБОТИ ВЕДУЧОГО: ОСНОВНІ АСПЕКТИ

Професія ведучого несе за собою великий обсяг роботи над собою як внутрішньо, так і зовнішньо. Ведучий – це перша людина, яку побачить глядач. В першу чергу це володіння чітко і правильно розуміти, аналізувати та влучно

передавати глядачеві інформацію для цього потрібно мати дикцію, великий обсяг літературної та публіцистичної мови спілкування, вміння коригувати подану інформацію та донести до глядача її актуальність, новизну, важливість у сьогоденні. Підтримувати баланс темпоритму між виходами та самим виступом, вміло корегувати та підтягувати атмосферу глядачів. Як зазначає, Н. В. Барна: «Основу публічного образу конкретної людини (групи) складають цінності й ідеї, які вона несе світу. Позитивний імідж, до якого прагнуть багато людей, визначається схожістю між індивідуальними особливостями і загальнолюдськими цінностями» [3, с. 133].

Перша поява ведучого несе за собою аналітичний та ознайомчий характер, як зі сторони глядача, так і самого ведучого. Г.О. Десятник, С.М. Полешко наголошують: «Слід пам´ятати, що вже перші слова виступу повинні бути зрозумілими, цікавими, актуальними для глядача» [2, с. 11]. Потрібно задати атмосферу, встановити відносини між глядачами, освітлити подію за якою всі зібралися та об’єднати усіх присутніх головною, актуальною подією. Перше враження від ведучого має велику перевагу в подальшому сприйнятті глядачами не тільки самого ведучого, а і всього подальшого дійства, як правило ведучий є дзеркалом та відправною точкою до сприйняття будь-якої інформації й від нього залежить на скільки зможуть сприйняти наступні номери.

Кожна поява ведучого не повинна бути надто екстравагантною та бурхливою. Звичайно, що ведучий є частиною цілого шоу тому не потрібно перетягувати на себе всю увагу саме появою. Тонким та виграшним варіантом буде зацікавити глядача саме витонченою поведінкою, грацією, пластичністю, кмітливістю та ерудицією. Вміло підібраним костюмом, зачіскою, музичною заставкою. У своїй роботі «Режисура естради та масових видовищ» В. П. Зайцев, відомий український режисер та педагог рекомендує: «Перед виходом на сцену конферансьє зважає передусім, на склад аудиторії, її настрій, на зміст і характер наступного номера в цілісній програмі, успіх попереднього номера, ставлення публіки до виконавців» [1, с. 77]. Важливо обрати для себе точку та орієнтир які

будуть корегувати та через професійність та практику давати нові ідеї на розвиток взаємодії з публікою.

Виступ як і шоу має містити в собі композицію за якою ведучий буде слідкувати. О.В. Безручко, Г.О. Десятник, М.С. Іщенко, Є.М. Полешко, С.Г. Порожна виділяють: «Найважливіші вимоги до композиції виступу добре відомі: треба чітко означити тему виступу, окреслити головні питання, які будуть висвітлені, викласти необхідні факти, навести докази, зробити зрозумілі висновки з усього сказаного» [4, с. 3]. Звичайно, що в силу різних ситуацій можна корегувати свої дії, але важливо дотримуватися змісту шоу. Кожна поява на сцені несе за собою нову подію, відкриття та завдання, які підтримують надзавдання всього шоу. Появи можна змінювати завдяки власному відношенню до того чи іншого номеру. Ще одним із важливих аспектів в робі ведучого є взаємодія з постановчою групою. Треба розуміти важливість колективної роботи та не перенасичувати себе марною та не ефективною роботою. Чітко, швидко та влучно реагувати на подану задачу, вміло її переналаштувати саме на обґрунтовану та сформульовану для сприйняття глядачем. Стійко триматися в екстрених та стресових ситуаціях, маневровість та вміння перемикатися між проблемою та вирішенням, не нехтувати підказкам та рекомендаціям, слідкувати за емоціями та мімікою на сцені, адже це може призвести до втрати сприйняття ведучого глядачем і зіпсувати репутацію.

Завершальний останній вихід повинен підкреслити та узагальнити надзавдання всього шоу, він не має бути довготривалим та затягнутим, а в міру збалансований, але досить влучний та професійно скорегований. Якщо після останнього виходу ведучого ще буде відбуватися дія то ведучий не повинен акцентувати на завершенні шоу, адже це може призвести до нехтування з боку глядачів додивитися фінал і тим самим ведучий дасть привід до зневажливої оцінки наступних виконавців, які несли завершальний характер. Г.О. Десятник, С.М. Полешко, підкреслюють: «Для ведучого дуже важливим є вміння подавати будь-яке міркування в індивідуальній формі, із притаманними його власному стилю особливостями мови і мислення» [2, с. 20].

Специфіка роботи ведучого полягає в відношенні ведучого до себе і відтворенні своєї особистості на сцені. У випадку з ведучими особистість може як допомогти початківцю, так і знищити професіонала. Підтвердження цім словам є вище наведена структура роботи ведучого, адже початківець може надто прискіпливо ставитися до себе, боятися і відмовлятися від спроб працювати й тим самим знецінювати свою роботу та знання. Професіонал своєю чергою може зарозумітися та почати нехтувати головним правилам етикету, зіпсувати свій імідж та репутацію. Тому головними аспектами є аналіз, робота над своїми діями та звичайно, прийняття своєї особистості та знаходження своєї родзинки, таким чином буде візитною карткою в мистецькому просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Зайцев В.П. Режисура естради та масових видовищ: навч. посібник Київ : Дакор, 2006. 252 с.
2. Десятник Г.О., Полешко С.М. Професія: телевізійний ведучий: тексти лекцій та практичні вправи. Київ : Вид-во Інституту журналістики КНУ, 2016. 173 с.
3. Барна Н.В. Іміджелогія: навч. посібник для дистанційного навчання. Наук. ред. В.М. Бобик. Київ : Університет «Україна», 2007. 217 с.
4. Майстерність телевізійного ведучого як навчальна дисципліна та метод її викладання. URL: http://surl.li/gfsao (дата звернення: 01.04.2023).

РОЗДІЛ 2

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

Булгакова Катерина Олексіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Фішер Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ІМЕРСІЯ ЯК ІННОВАЦІЙНА МОДЕЛЬ МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ

Театр завжди був місцем, де глядач спостерігав за виставою, пасивно сприймаючи дію на сцені. Однак, з розвитком сучасних технологій та експериментів, театральне мистецтво еволюціонувало в імерсивний театр шляхом переходу глядача від пасивного спостерігача до активного учасника театральної дії.

Поняття імерсивного театру відносно нове, але воно швидко набуває популярності та визнання. Історично, ідея імерсії у театрі може бути простежена в різних культурах та епохах, однак саме останні десятиліття стали розквітом популяризації імерсивного театру. Джозеф Фріланд у своїй книзі «The Immersive Theatre: Engaging the Audience» (Імерсивний театр: Залучення глядачів) досліджує еволюцію імерсивного театру та його походження з традиційних форм. Він аналізує вплив таких факторів, як театральні техніки, зміни в сприйнятті глядачів та суспільні тенденції, які стимулюють розвиток імерсивного театру [1].

Трансформація театрального досвіду зі спостерігача до участі в імерсивному театрі відбулася через ряд факторів та інноваційних підходів. Однією з ключових характеристик імерсивного театру є зміна ролі глядача [2]. У традиційному театрі глядачі спостерігали за виставою на відстані, а імерсивний театр закликає їх стати частиною сюжету, приймати рішення,

впливати на розвиток подій та взаємодіяти з іншими учасниками. Цей елемент відкриває нові можливості для глядачів, а саме – відчути себе частиною театрального світу і вплинути на його функціонування.

Важливу роль в трансформації театрального досвіду в імерсивну виставу стало поєднання мистецтва та технологій. В імерсивному театрі мистецтво та технології взаємодіють і доповнюють одне одного. Технології слугують інструментом для створення магічних та захоплюючих театральних досвідів, водночас зберігаючи цінність мистецтва і живого виконання на сцені. Також, важливу роль грає розширення можливостей технологій. Використання сучасних технологій, таких як віртуальна реальність (VR), розширена реальність (AR), проекції, звукові ефекти та інші, дозволяють створювати вражаючі візуальні та звукові ефекти. Використання таких технологій можна спостерігати в дослідницькій групі «Interactive Performance Lab» (IPL), що базується в Університеті Кента в Великобританії. Їх робота спрямована на дослідження та розвиток інтерактивного театру з використанням різноманітних технологій. IPL зосереджується на експериментах з віртуальною реальністю, розширеною реальністю та іншими інтерактивними технологіями, які можуть змінювати сприйняття та взаємодію глядачів з театральною подією. Члени IPL виконують практичні дослідження та експерименти, створюючи інтерактивні іммерсивні вистави, де глядачі мають можливість взаємодіяти з театральними об'єктами та персонажами, а також впливати на розвиток сюжету та подій в реальному часі [3].

Загалом, трансформація театрального досвіду в імерсивний театр є результатом поєднання інтерактивності, використання технологій та зміни ролі глядача. Цей процес зміщує фокус зі сцени на самого глядача, роблячи його активним учасником та співтворцем театрального випробування.

Цей рух від спостерігача до участі в імерсивному театрі відкриває широкий спектр можливостей для творчості та експерименту. Театр стає місцем, де глядачі можуть відчути себе частиною історії, розділити емоції з акторами та іншими учасниками, а також впливати на хід подій. Це дозволяє

глядачам набути незабутній театральний досвід та привертати нову аудиторію до театрального мистецтва.

Цей швидкий розвиток імерсивного театру став одним з найцікавіших напрямків в театральній сфері XXI століття. Він дозволяє не лише спостерігати, а й діяти, відчувати та досліджувати театральній простір. Це нове сприйняття театрального досвіду відкриває безліч можливостей для творчості, інтерактивності та взаємодії.

Однією з найвідоміших вистав, яка стала фундаментальним поштовхом до стрімкого розвитку імерсивного театру стала «Sleep No More», створена компанією Punchdrunk у 2003 році. Ця вистава, яка поєднувала елементи театру, танцю та візуального мистецтва, була заснована на мотивах творів Вільяма Шекспіра. Вона привернула увагу глядачів своїм інтерактивним підходом, де кожен глядач міг вільно переміщатись по різним кімнатам і спостерігати за діями акторів, об'єднаними загадковим сюжетом. «Sleep No More» відкрила шлях для подібних проєктів й сприяла появі багатьох інших імерсивних вистав по всьому світу. Щороку з'являлися нові експерименти і новаторські підходи до іммерсивного театру, включаючи використання новітніх технологій, створення інтерактивних світів та впровадження сучасних художніх концептів [4].

Ще одним прикладом імерсивного театру є Then She Fell, найвідоміша вистава, розроблена компанією «Third Rail Projects» («Аліса в країні чудес»). Ця вистава синтезує елементи казки з реальними життєвими історіями Льюїса Керрола. Вона вперше була представлена в 2012 році в Брукліні, Нью-Йорк, і отримала широке визнання та популярність серед глядачів. «Then She Fell» відбувається в невеликому просторі, який призначений для обмеженого числа глядачів. Кожен глядач отримує індивідуальний досвід, рухаючись по різним кімнатам, взаємодіючи з виконавцями, які грають ролі персонажів з казки. Ця вистава включає елементи танцю, акторської гри, інтерактивних завдань та навіть можливість ближчого спілкування з виконавцями. Вона створює загадкову й магічну атмосферу, де глядачі занурюються у світ Аліси та стають безпосередніми співучасниками розвитку подій. Глядачі контактують з

акторами, рухаючись через серію маленьких кімнат і залів, сповнених візуальними та звуковими ефектами. Це створює почуття інтимності та особистого досвіду, що пронизує всю виставу [5].

Імерсивний театр створює емоційний та фізичний вплив на глядача, змушуючи його переживати нові емоції, досліджувати свої можливості й розширювати межі свого сприйняття. Глядачі стають активними учасниками вистави, що змінює їхнє ставлення до театру і викликає нові способи сприйняття та реакції на виставу.

Таким чином, трансформація театрального досвіду в імерсивний театр є результатом прогресивних змін у театральній практиці. Інтерактивність, використання технологій та зміна ролі глядача дозволяють створити новий тип взаємодії та занурення в театральну подію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Josh Machamer. Immersive Theatre: Engaging the Audience. Champaign; Common Ground Publishing, 2017. 148 p.
2. Charles Dickens. The Mystery of Edwin Drood. Харків : Фоліо, 2023. 319 с.
3. STARS Citation Borglund, Dawn, «Evelyn Offscreen: An Application Of Interactive Performance Methodsin Alternate Reality Gaming» (2010). Electronic Theses and Dissertations, 2004-2019. 4408. https://stars.library.ucf.edu/etd/4408. https://core.ac.uk/download/pdf/236257762.pdf (дата звернення: 06.04.2023).
4. Офіційний сайт театру Punchdrunk «Sleep No More». URL: https://www.punchdrunk.com (дата звернення: 06.04.2023).
5. Офіційний сайт театру Then She Fell «Third Rail Projects». URL: https://thenshefell.com (дата звернення: 06.04.2023).

Вакуленко Дарина Юріївна,
аспірантка спеціальності 022 «Дизайн»
асистентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-8107-6020
Науковий керівник:
Вежбовська Ліліана Романівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри дизайну і реклами
Київського національного університету культури і мистецтв

РОЛЬ СИМВОЛІВ У СТВОРЕННІ НАРАТИВНОЇ СТРУКТУРИ СОЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

Швидкоплинність розвитку сучасних технологій розширює межі можливостей для втілення різних ідей режисера сценічних проєктів. Революція у сфері комп’ютерної графіки, візуальних ефектів, технологічності декорацій значно впливає на загальну режисуру концертів, зокрема сольних.

Сольний концерт є складною і специфічною формою концертної діяльності, що вимагає від виконавця не лише вокальної майстерності та яскравого видовища, а й здатності дотримання наративної структури. У цьому процесі велику роль відіграють символи, які допомагають артисту створити глибокий зв’язок між музичним матеріалом та візуальним втіленням режисерського задуму концерту.

Символ – це знак, який має визначений асоціативний зв'язок з певними ідеями, поняттями або об'єктами, що не має прямого логічного відношення до них, але зазвичай базується на домовленості чи культурній традиції. Символ може використовуватися для вираження певних концепцій або позначення певних ідей в різних сферах життя, таких як мистецтво, релігія, політика, наука та інші.

В сучасній музичній індустрії символи стали необхідним елементом візуальної ідентичності виконавців на сцені, що допомагає їм побудувати своє ім'я та стати впізнаваними для своєї аудиторії. Відбір символіки в сольному концерті є складним завданням, оскільки символи повинні відповідати стилю музики виконавця, а також передавати відповідний емоційний заряд.

Один з прикладів використання символів в естрадних дійствах – концерт гурту Океан Ельзи під назвою «Диво». У цьому концерті були застосовані символи води та моря, що відображали концепцію плавання в нескінченних водах життя та пошуку сенсу. Візуальні елементи концерту включали у себе величезний екран з відеопроекцією з морськими краєвидами та фантастичними сценами плавання, а також водяні фонтани, які створювали атмосферу морської просторовості та магії.

Дослідження, проведене М. Корольовою, Ю. Литвином та І. Качковською «Психологічні аспекти використання символіки в музиці та музичних відео-

інсталяціях» [2], показало, що використання символів може впливати на сприйняття концертів та настрій аудиторії, але цей вплив залежить від індивідуальних особливостей сприйняття та контексту використання символів.

Концерт вже є своєрідним наративним жанром, де виконавець повинен створити розповідь за допомогою музики. Інтерпретація символіки в концертах досить вузька, але при цьому дуже важлива складова сольного концерту. Тут символи можуть бути використані як засіб побудови взаємозв'язків між різними елементами концерту.

Один з основних способів використання символів в концертах полягає у створенні візуальних елементів, які асоціюються з музичним матеріалом. Наприклад, у концерті «Залізна Ластівка» гурту The Hardkiss, артистка Юлія Саніна виступала у срібному комбінезоні, що асоціювався з концепцією концерту – сталь і невагомість.

Як зазначають режисерки-постановниці Марія Григораценко, Наталія Ровенська і Наталія Лисенкова, – «Залізна ластівка» – це історія однієї планети, на якій серед руїн і монументальних залишків вічного, у мить, коли все перетворюється на пил з'являється місце для нового, глибокого пустого простору, що заповнюється музикою» [3].

Символічний образ залізної ластівки простежується впродовж усього концерту і демонструє солістку як сильну духом, незалежну, глибоку і стійку особистість, як залізо, і, водночас, як ніжну і чуттєву ластівку.

Дослідження в українській науковій літературі підтверджують важливість використання символів у створенні наративної структури концерту. Особливо актуальним це стає в умовах сучасного світу, де зростає конкуренція на ринку музичних послуг та споживачів все важче задовольнити звичними формами розваг.

Наприклад, А. А. Конявська у статті «Феномен символу у сучасному мистецтві» відзначає, що «використання символів у сучасному мистецтві забезпечує зміст та глибину, що потрібні для розуміння та інтерпретації мистецтва» [1; с. 139].

Важливу роль символів у створенні наративної структури сольного концерту можна простежити завдяки шоу «Love it ритм» Дмитра Монатіка. Це був вражаючий масштабний сольний концерт з унікальною атмосферою. Між номерами шоу артист розповідав про свій шлях від «ноунейма» до поп-короля. Декорація великих будинків символізувала велич шоу-бізнесу, де він лише маленька людина з маленького міста, але попри всі труднощі пройшов цей тернистий шлях і досяг чималих висот. Виїзд у глядацьку залу на справжньому вагоні з літерою «М» теж мав своє символічне значення – це ніби показувало, як швидко в один момент, він дістався до успіху. Також одним із номерів концерту був чуттєвий авторський вірш, де головним символом на екрані транслювалося дерево, як початок творчого життя артиста.

Символи можуть бути використані для трансцендування культурних бар'єрів. Використання універсальних символів, таких як символи природи, світла чи міста, дозволяє створити концерт, який може бути зрозумілий та доступний для глядачів з різних культурних середовищ.

Одним із таких яскравих прикладів є концерт Олега Скрипки «Добре місто», де були використані символи міста та його жителів. Візуальні елементи концерту включали у себе костюми із зображенням міських персонажів, декорації у вигляді міських вулиць та будівель, а також відеопроекцію з кадрами міста. Ці символи створювали відчуття об'єднання та належності до міста та його культури.

Також прикладом використання символів може бути концерт гурту Бумбокс «Більше світла». У цьому концерті використовувалися символи світла та зірок, що відображали концепцію пошуку світла в темряві життя та знаходження нових шляхів у життєвій дорозі. Візуальні елементи концерту включали у себе величезні світлові проекції та інтерактивні відеоефекти, що створювали відчуття космічної просторовості та магії.

Отже, використання символів є важливим елементом створення наративної структури сольного концерту. Символи можуть бути використані як у візуальній, так і в музичній частині концерту. Завдяки такому синтетичному

застосуванню можна досягти глибшого ефекту на слухачів та глядачів. Використання символів допомагає створити певну концепцію концерту, що дозволяє узгодити музичну та візуальну частини та дати шанувальникам артиста можливість відчути об'єднання з виконавцем та його ідеями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Конявська, А.А. Феномен символу у сучасному мистецтві. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету.* Серія: Художні науки. Кам'янець-Подільський, 2018. Вип. 1(29), С. 137-141.
2. Корольова М., Литвин Ю., Качковська І. Психологічні аспекти використання символіки в музиці та музичних відео-інсталяціях. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова.* Серія 12: Психологічні науки. Київ, 2019. Вип. 2 (70), С. 25-31.
3. ТСН. URL: https://tsn.ua/lady/news/show-biznes/u-sriblyastomu-kombinezoni-i-z-misyacem-na-golovi-efektni-obrazi-solistki-the-hardkiss-saninoyi-na-koncerti-1237293.html (дата звернення: 06.04.2023)

Величева Юлія Володимірівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Набоков Роман Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури

ЕТНОФЕСТИВАЛІ ЯК ВИЗНАЧНИЙ ПРОЯВ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД

У розгляді тенденцій розвитку мистецтва естради суттєвим аспектом є розвиток етнофестивалів в Україні. Українське сценічне мистецтво в останні роки відроджується та змінюється, а розвиток етнофестивалів може стати важливим стимулом для збагачення культурного досвіду артистів та розширення репертуару виступів. На етнофестивалях виконавці можуть дізнатися більше про традиційні музичні інструменти та ритми, вивчити нові жанри та стилі, поринути в аутентичні обряди та традиції, побачити народні танці різних регіонів та почути справжні народні пісні. За рахунок цього вони зможуть розширити свій репертуар та збагатити його національними елементами.

Можна стверджувати, що багатоаспектність розвитку культур територіальних громад пов'язана з етнофестивалями. Етнофестивалі – це

культурні події, які збирають разом людей, що мають спільні інтереси в різних аспектах етнічної культури. Ці події сприяють збереженню та популяризації традицій, звичаїв, мови, історії та культурного доробку народу. Визначення «етнічна культура» включає в себе всі аспекти культурного життя певного етносу, включаючи традиції, звичаї, вірування, мову, мистецтво, музику, танці, кулінарію та інші культурні вияви [3, с. 7]. І етнофестивалі, в яких центральними елементами є етнічна культура, мають на меті збереження, презентацію та поширення цих традицій та звичаїв. Отже, фундаментом будь-якого етнофестивалю є саме етнічна культура і її елементи.

Етнофестивалі повинні бути направлені на збереження та поширення саме аутентичних традицій кожного регіону. Вони мають показати культурне багатство України та виявити її унікальність. Такі етнофестивалі сприяють збереженню національної спадщини та підтримці місцевої культури. Наприклад, якщо ми говоримо про карпатський регіон, то на етнофестивалях повинні бути представлені такі аутентичні традиції, як гуцульські обряди, кераміка, народна музика та танці. У Полтавській області, де є багата традиційна культура, можуть бути представлені ярмарки, народні вишивки та різні народні ігри. Збереження традицій повинно бути в основі створення етнофестивалів, а також їхня мета повинна бути спрямована на популяризацію саме аутентичних традицій кожного регіону. Після перемоги України, такі етнофестивалі можуть стати важливим інструментом у збереженні та популяризації національної культури та національної ідентичності. Вони можуть допомогти зберегти та передати наступним поколінням традиції та звичаї народів України.

Україна, як багатонаціональна країна, має величезний потенціал у розвитку етнофестивалів. Протягом останніх 10 років спостерігається значний розвиток етнофестивалів у різних регіонах країни. Ці фестивалі дозволяють не тільки зберегти традиції, а й відновити забуті традиції, залучати молодь до дослідження та вивчення національної культури. Наприклад, в Карпатах дуже популярні фестивалі «Гуцульські забави», «Шешори», «Петрос», «Коляда на

Мукачівщині» та інші. У Полтавській області проходять «Міжнародні Сорочинські ярмарки», у Чернігівській – «Шкло фест», у Львові – «Етносвято», у Києві – «Тарасів день» та багато інших.

Етнофестивалі в майбутньому повинні ґрунтуватися переважно на традиціях кожного окремого регіону. Це дозволить показати унікальність та багатство культур кожного регіону в Україні. Збереження та популяризація культурних традицій є важливим елементом формування національної ідентичності та взаєморозуміння між народами. Проте, варто зазначити, що етнофестивалі можуть також включати елементи обміну культурними традиціями між різними регіонами України та іншими країнами світу.

Етнофестивалі також є важливим інструментом розвитку туризму в Україні, а також сприяють підвищенню міжкультурної співпраці та діалогу між народами. Крім того, вони стимулюють розвиток регіональної економіки та малого підприємництва через залучення туристів і продаж національних сувенірів.

Культурна самоідентифікація є одним з найважливіших етапів і процесів у культурній структурі окремого регіону [2, с. 121]. Для етнофестивалів різного рівня, від регіональних до міжнародних, це є важливим фактором. Культурна самосвідомість українців дійсно є одним з найважливіших етапів і процесів культурного устрою кожного регіону. Це процес, який допомагає формувати уявлення про свою культуру та національну ідентичність, а також визначати місце свого народу в світі. Культурна самоідентифікація допомагає людям розуміти свою культурну спадщину, зберігати традиції та звичаї, розвивати власну культуру та спілкуватися з іншими культурами. Україна, як країна з багатовіковою історією та багатим культурним наслідком, має багато регіонів, які мають свої унікальні традиції, звичаї, мови та культуру. Культурна самоідентифікація українців у кожному регіоні є важливим етапом розвитку місцевої культури, який допомагає зберегти та передати наступним поколінням.

Музеї у територіальних громадах можуть бути чудовим майданчиком для проведення етнофестивалів, оскільки вони часто мають у своїй колекції

аутентичні предмети та експонати, пов'язані з культурою та традиціями певного регіону чи етносу. У такому музеї можна організувати виставки, лекції та інші заходи, що присвячені культурі та традиціям певного регіону, а також провести етнофестиваль, де відвідувачі зможуть ознайомитися з різноманітними аспектами культури та традицій того регіону, де проводиться фестиваль. Такий підхід може допомогти зберегти та передати наступним поколінням аутентичні традиції та культурні цінності певного регіону чи етносу, а також сприяти розвитку туризму та привернення уваги до цього регіону. Однак, важливо враховувати, що проведення етнофестивалів у музеях повинне здійснюватися з дотриманням правил та норм щодо збереження та охорони культурної спадщини [1, с. 59-60].

Отже, розвиток етнофестивалів в Україні може стати джерелом інспірації для створення нових творів в галузі мистецтва естради. Основною темою всіх вказаних аргументів є розвиток етнофестивалів в Україні. Зокрема, було вказано на те, що етнофестивалі є важливим інструментом для збереження та поширення культурної спадщини різних регіонів України. Також було наголошено на тому, що їх розвиток повинен бути заснований на аутентичних традиціях кожного регіону та базуватись на місцевих музеях і культурних центрах. Крім того, було зазначено, що етнофестивалі можуть сприяти формуванню ідентичності національних меншин та зближенню різних культур і націй. Також було вказано на те, що етнофестивалі можуть сприяти розвитку мистецтва естради в Україні. В цілому, можна стверджувати, що розвиток етнофестивалів є важливим аспектом культурного розвитку України, оскільки вони сприяють збереженню та популяризації культурної спадщини різних регіонів країни, а також сприяють формуванню ідентичності національної свідомості. Це може призвести до появи нових жанрів та напрямів у мистецтві естради, що будуть відображати культурну спадщину України. Також можна стверджувати, що розвиток етнофестивалів в Україні є важливим аспектом тенденцій розвитку мистецтва естради, оскільки він може сприяти збагаченню культурного досвіду виконавців та розширенню їх репертуару, а також

створенню нових жанрів та напрямів в галузі мистецтва естради, що відображатимуть національну культуру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бірьова О. Ю. Презентація музеїв через етнофестивалі (на прикладі Харківської області). *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку.* Харків : ХДАК, 2020. С. 59-60.
2. Кдирова І. О. Національно-культурне відродження етнічних спільнот у незалежній Україні. *Культура і сучасність.* 2014. № 1. С. 120-125.
3. Нікішенко Ю. І. Поняття етнічна культура і традиційна культура в етнокультурології. *Теорія та історія культури.* 2004. Т. 24. С. 4-12.

Верещака Артем Олександрович,
старший викладач
кафедри естрадного та народного співу
Харківської державної академії культури

МУЗИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ПРИ ПІДГОТОВЦІ ВОКАЛІСТІВ

Сучасне мистецтво вимагає від вокаліста володіння різними навиками, співочими манерами, можливість знаходити відповідний стиль в процесі інтерпретації естрадного вокального твору, а також розвиток музичної імпровізації.

Тобто одним із важливих напрямів підготовки вокалістів є формування в них навичок вокальної імпровізації, адже остання є ефективним інструментом розвитку творчих здібностей особистостей, які навчаються у творчих ВНЗ на кафедрах естрадного, народного або естрадно-джазового співу. Втім даний процес передбачає складну та комплексну роботу, адже виникає необхідність розкриття індивідуальності особистості вокаліста через його самостійне творче мислення.

Взагалі, поняття імпровізації походить від латинського слова improvisus, що значить несподіваний. Відповідно музична імпровізація – це процес несподіваного раптового створення музики під час її виконання. Індивідуальна або колективна імпровізація на основі спочатку встановлених тональних, мелодичних і ритмічних моделей є найдавнішим видом музичної творчості, поширеним у музичному фольклорі всіх цивілізацій і в неєвропейській

професійній музиці.

Вокаліст має вміти слухати, перш ніж починати імпровізувати. Адже уважне слухання дозволяє робити аналіз музичного матеріалу. Тож одним із найперших кроків у розвитку музичної імпровізації у вокалістів має стати формування в них навичок музичного аналізу творів. Так кожний вокаліст має розуміти стиль твору, його художній образ, форма, аналіз ритмічного малюнку, мелодійної лінії.

За рахунок набуття таких навичок вокалісти мають змогу сприймати музичний твір більш усвідомлено, що є підґрунтям формування їх творчої діяльності. Адже наступними важливими кроками при підготовці вокалістів та розвитку музичної імпровізації є:

– накопичення музично-слухового досвіду;

– накопичення досвіду музично-творчої діяльності.

Перші кроки в імпровізації доречно починати з копіювання, імітування інших вокалістів, пошуку своєї ніші, сильних сторін своєї творчості. Чим більше вокаліст слухає, повторює, наспівує, вигадує рими, проспівує їх, імпровізує маленькі фрагменти, тим більше накопиченого досвіду отримує, для використання його у майбутніх імпровізаціях. Тобто поступово вокаліст накопичує музичні, ритмічні фрази та створює «банк імпровізаційних заготовок».

Таким чином, музична імпровізація грає важливе значення в професійній компетенції вокаліста, має бути проведена відповідна підготовка та розвиток зазначених здібностей, щоб вокаліст мав змогу створювати музичний твір безпосередньо в процесі його виконання. Оволодіння навиками музичної імпровізації вокалістом на високому рівні свідчить про його творчу майстерність і зрілість, як виконавця.

Вишнівська Тетяна Олегівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
***Науковий керівник*:**
Сварник Богдан Вячеславович,
доктор філософії в галузі культурології,
старший викладач кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»

БЛАГОДІЙНІ ЕСТРАДНІ КОНЦЕРТИ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

ХХІ століття – період соціальних революцій і воєн, ознаменувалося багатьма змінами в мистецтві естради, які пов’язані з особливостями проведення різних форм концертів, не винятком яких є й благодійні.

На всіх історичних етапах благодійний концерт знаменував собою особливу сценічну форму естрадного мистецтва, що тісно пов’язаний з матеріальною та духовною культурою, певними потребами в житті людини і суспільства в цілому. Тому саме благодійні концерти сьогодні є актуальними для дослідження певних аспектів їх організації та проведення, специфіки режисури, значення в сучасній соціокультурній сфері.

Зважаючи на історичний розвиток соціальної корисності цих благодійних концертів, варто відмітити та згадати їх важливе місце в благодійному русі, де учасники відносин у сфері культури виступають не тільки набувачами благодійної допомоги, а й активними амбасадорами стосовно тих верств населення, які потребують такої уваги і духовної підтримки.

Благодійність є найбільшим виявом гуманності, і для того, щоб творити добро, зовсім не обов’язково мати великі статки, займати високу посаду, чи бути суперзіркою. Головне – мати серце та бажання відкрити його для інших. За словами Томаса Фуллера: «Доброта – це найблагороднiша зброя!». Особливо в сьогоденні, коли Україна відстоює свою свободу та незалежність, важливою цінністю благодійності є соціальна відповідальність кожної окремої людини – за майбутнє свого міста, країни, світу. «І лише вільна людина може бути

відповідальною, і лише така людина може віддавати від щирого серця» [4, с. 40].

Раніше в більшості проводилися благодійні акції, що в свою чергу спонукали до виникнення інших форм благодійності, таких як концертна діяльність, заповнюючи одну із значних частин соціокультурного простору та виховуючи й задовольняючи потреби нових реалій. А зміна форм і змісту естрадних концертів спонукали відповідно до сучасних проблем суспільства, суспільних умов життя, психологічних чинників виникненню різної специфіки їх проведення та художнього втілення.

В сьогоднішніх реаліях військової агресії росії проти України та для підтримки постраждалих у війні, все частіше проводяться благодійні концерти на різних майданчиках світу, які вказують на виражену національно-патріотичну позицію, свідомість суспільства і бажання допомогти не тільки Україні, а й людству в цілому. Звичайно, такі заходи не вирішують усіх проблем, але все ж на тлі всеукраїнського та міжнародного єднання, роблять світ набагато кращим. Вони виховують, культурно просвітлюють людей різних верств населення.

Благодійні концерти формують культурний світогляд, впливають на емоційний інтелект людини, яка співпереживає, тобто поєднує свій внутрішній стан зі змістом твору. В цьому і полягає сама моральність. Тим паче, що будь-які форми цих концертів, чи то в закритому приміщенні, чи то концерт, як приклад на станції метро для конкретного глядача, чи то під відкритим небом, доповнюючись ярмаркою, мають різну особливість, різну специфіку їх проведення, але в той же час організовуються заради однієї мети, спільного результату. Тому до організації та проведення таких концертів естрадного мистецтва необхідно підійти дуже уважно з точки зору режисури.

Кожен режисер має своє бачення композиції та архітектоніки благодійного концерту. Деякі постановники починають свою роботу з постановки номерів та їх сенсу, хтось з підбору артистів, а хтось з технічних можливостей сценічного майданчика. Проте, очевидно, що режисер, який

формує програму виступів на благодійному концерті має враховувати специфіку їх проведення, їх правильне конструювання для набуття художньої та соціокультурної цінностей.

«Так, зважаючи на минулі часи благодійні концерти відіграють значну роль у становленні концертної практики, які на всіх історичних етапах були і є відкритими для публіки. У них брали участь передусім місцеві музиканти. Їх організаторами виступали вчителі музики, і іноді програми були доволі складними: музикантами-аматорами виконувалися симфонії, концерти, ораторії. До учасників концертів, серед яких були студенти університетів, дворяни-аматори, церковні співаки, долучали музикантів з кріпацьких капел. Нерідко для участі у благодійних концертах залучали професійних музикантів, а також гастролерів, що надавало можливості суттєво підвищити прибуток від концерту» [3, с. 358].

Тож, створення програми концерту – це пошук оптимальної послідовності різних психологічних установок аудиторії на сприймання певних творів, які мають органічно вплітатися в драматургічну структуру майбутнього заходу, сприяти загальному розвитку теми та посилювати його емоційну напругу. «Розмаїтість, узгодженість, контрастність – ось ті вимоги, з огляду на які тільки й можна досягти найкращого поєднання номерів у програмі благодійного концерту» [2, с. 69].

Однак благодійний естрадний концерт – це не просто сукупність номерів різних жанрів, це особливе монтажне поєднання номерів, результатом якого є одне єдине цілісне рішення, одне надзавдання. Мова йде про особливу естрадну режисуру у створенні благодійного концерту загалом. Як зазначає В.П. Зайцев: «Коли глядач приходить на концерт і заздалегідь знає його характер, тему, він переймається певним настроєм і чекає відповідних вражень. Тому для розкриття теми благодійного концерту програма має включати відповідні жанри і види мистецтва» [2, с. 160].

Благодійний естрадний концерт має на увазі під собою планування і організацію виступів виконавців в інструментальних, вокальних, розмовних,

хореографічних та в інших жанрах, що завжди зумовлений особливою динамікою проведення, визначає їх суспільну користь. Наприклад, у теперішній час, в період військової агресії Росії проти України, виступи артистів на благодійних концертах є для бійців вкрай важливі, оскільки це, насамперед, є підтриманням їх морального духу, а також збір грошової допомоги для Збройних Сил України та постраждалим у війні.

Погляд на концерт, як на соціокультурний феномен благодійної діяльності відкриває можливість по-новому поглянути на цей вид естрадного мистецтва, що об'єднує людей різних націй путами спільності, робить їх монолітними і сильними, породжує свободу й колективність. На благодійних заходах люди відчувають духовну та матеріальну єдність, відкрито демонструють себе і в такій же якості бачать інших. Соціокультурний підхід ґрунтується на розумінні суспільства як єдності культури й соціальності, що формується діяльністю людини.

Враховуючи досвід режисерів-практиків, власний досвід, варто акцентувати увагу на певних моментах проведення благодійного естрадного концерту. Обов'язково потрібно враховувати різножанровість, культ артистичної індивідуальності, лаконізм, динамічність, звукове та світлове середовище, достовірність і реалістичність тематики.

Аналізуючи змістовність та тематичний напрямок благодійних концертів, які останнім часом набувають актуальності, відображаючи події, що відбуваються в Україні за останній рік, концентруючись на національно-патріотичному характері творчості, спостерігається їх більша кількість в сучасному культурному просторі естрадного мистецтва. Серед таких благодійні концерти «Червона калина – Польща і Україна» (Польща), «Моя Україна – велика родина» (Італія), «Разом з Україною» (Польща), «Доброго вечора, ми з України (Польща), «Concert for Ukraine» (Велика Британія), «Дорога до Перемоги» (Україна) та інші.

Таким чином, розглядаючи поняття «благодійний концерт» в сучасному соціокультурному просторі слід акцентувати увагу на тому, що він

спрямований на виявлення певних аспектів та популяризацію актуальних питань та проблем.

Важливим аспектом при проведенні даної форми є врахування характерних виразних засобів, за допомогою яких режисер вирішує ряд завдань: створення атмосфери та самої дії, створення сценічних та позасценічних подій, акцентування подій, окремих моментів дії, темпоритм та композиційне рішення. Саме цей процес передбачає вільний, нестандартний, новий підхід до оформлення процесу роботи як з організаційного боку, так і його проведення в контексті індивідуальності та особливості режисури, який впливаючи на сучасного глядача несе в собі соціокультурну цінність.

Отже, організація благодійної діяльності на основі проведення естрадних концертів, її систематичність має первинне значення для вдосконалення сценічної майстерності майбутніх професійних режисерів, адже благодійний концерт досить специфічна форма, яка виконує соціальну та морально-ететичну функції. Саме така форма благодійності, платформа вільного формату сьогодення передбачає величезний соціально-культурний потенціал, який є частиною загальнонародної культури країни і у майбутньому буде зазначене як «національно-культурне відродження».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Горбов А.С. Режисура видовищно-театралізованих заходів: посібник. Фастів : Поліфаст, 2004. 264 с.
2. Зайцев В.П. Режисура естради та масових видовищ. Київ : Дакор, 2006. 252 с.
3. Шеффер Т. Концертне життя. *Історія української музики*: у 6 т. За ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 1. С. 352–364.
4. Ільїн О. Благодійність як показник рівня розвитку соціальної відповідальності людини. *Благодійність у сучасному світі: витоки, проблеми, перспективи*. Ізмаїл : РВВ ІДГУ. 2019. С. 37–40.

Глушньова Софія Олександрівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Сварник Богдан Вячеславович,
доктор філософії в галузі культурології,
старший викладач кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ПРОВІДНА ТЕНДЕНЦІЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО КОНЦЕРТУ

Характерною рисою мистецтва XX-XXI ст. є тенденція «аудіовізуальної культури», де в рамках нової видовищності, заснованої на звуковому та зоровому зануренні у фантазійні світи, візуальна мова стає одним із базових каналів впливу на соціум.

У зв'язку з цим, форма концертів, масових заходів, інтерактивностей, що сприяють соціалізації в реальному часі, під впливом тенденції, набувають все більшої популярності.

Українська дослідниця Р. Безугла наголошує на тому, що соціокультурні реалії початку XXI століття свідчать про появу нових форм мистецької інтеграції, для яких є характерним принцип побудови художнього образу на основі сучасних цифрових технологій. Сучасні митці активно використовують засоби цифрових технологій для побудови віртуальних чи напіввіртуальних мистецьких просторів, синтезуючи різні форми, вбачаючи у техніці новий засіб вираження [1, с. 10].

На даному етапі розвитку сучасні концерти мають практично необмежені можливості поєднання різних сфер культури та сучасних аудіо- та відео технологій. «Такий мистецький синтез частково знаходить відбиття у подвійності позначень новостворених жанрів <…> Поява таких мішаних жанрів та форм на музично-театральній сцені обумовлена демократичною спрямованістю сучасної естетики, пошуками нових співвідношень між словом,

музикою, драмою і пластикою та впровадженням нових форм спілкування артиста з глядачем» [4, с. 150].

Театралізований концерт, як один із різновидів концертів, має єдиний художній сценічний образ, створений за допомогою характерних для театру виражальних засобів: сюжету, уособлення ролей ведучих, декорацій, театрального костюму, гриму, сценічної атмосфери. Це використання різних жанрів, різних форм мистецтва, від академічного хору до сучасного танцю, є феноменом синтезу.

Дослівно театралізувати «<…> означає інтерпретувати подію чи текст сценічно» [3, с. 435]. Для театралізації характерним є синтез художнього вимислу та дійсності, що породжує нову, неповторну документально-художню дію.

Основними характерними ознаками театралізації є такі компоненти, як пластичне рішення, художньо-естетичне оздоблення, музично-шумове оформлення, художня декламація, художня драматична гра. Трансформація змісту завдяки елементам театралізації дозволяє режисерові висловити соціальну позицію та реалізувати ідейний задум.

Безперечно, театралізована вистава – це явище незвичайне, що синтезує дійсність і мистецтво, що художньо оформлює ту чи іншу реальну життєву подію.

«Аналізуючи театралізований тематичний концерт як жанр синтетичний, варто звернути увагу на використання такого важливого ідейно-емоційного засобу виразності як художнє і документальне кіно, в якому можуть органічно поєднуватись і слово, і музика, і танець» [2, с. 13]. Тож наразі можна простежити певну закономірність у розвитку процесу синтезу художніх форм.

Цілісне художнє враження у театралізованому концерті формують окремі різновиди художнього образу, які здебільшого співіснують разом.

Протягом історії становлення та розвитку естетичний вплив театралізованого дійства завжди визначається візуальним елементом, який панує в культурі на той час та є повноправним компонентом синтезу зараз.

У сучасних театралізованих виставах постановники використовують багато інноваційних технологій, насамперед відео проєкцію, 3D мапінг, голограмні зображення, дрони, сцени трансформери, лазерне світло та доповнену реальність, що влучно синтезуються з народним танцем та піснею, сучасною та класичною хореографією, академічним вокалом, оригінальними жанрами, створюючи унікальний мистецький продукт.

Сучасне театралізоване дійство дедалі більше набуває рис шоу. «Естрадне шоу передбачає масштабну концертну програму (інколи театралізовану) на великій сцені у великому залі. Це може бути як концерт одного виконавця або колективу (так званий «сольник», але з великою кількістю запрошених гостей - митців різних напрямків), так і збірний концерт. Шоу-програма, як правило, має чітке призначення: ювілей артиста, визначна дата, загальне свято тощо. Шоу вимагає яскравої дорогої сценографії, серйозної концертно-видовищної режисури, зіркового складу учасників та відомих шоуменів у якості ведучих» [4, с. 192].

Театралізовані концерти останнього десятиріччя, як правило, транслюються у прямому ефірі по телебаченню, що є ще однією ланкою нового синтезу (концерт до Дня незалежності України, церемонії відкриття київського «Велотреку», театралізовані концерти на Софіївській площі присвячені святкуванню Різдва), набуваючи таким чином загальнокультурного контексту. Завдяки якому створюється належне для сучасної людини поле віртуальної комунікації та сприйняття естетичної інформації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Безугла Р.І. Феномен синтезу мистецтв в контексті сучасних перформативних практик. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах : тези доповідей міжнародної наукової конференції.* Київ, 2020. С. 9-10.
2. Мельник М.М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : КНУКіМ, 2009. 21 с.
3. Патріс Паві: Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.
4. Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с.

Дємєхін Данило Валерійович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Сварник Богдан Вячеславович,
доктор філософії в галузі культурології,
старший викладач кафедри мистецтв
ПВНЗ ««Київський університет культури»

НОВАТОРСЬКІ ПІДХОДИ ВЗАЄМОДІЇ РЕЖИСЕРА-ПОСТАНОВНИКА І ХОРЕОГРАФА-ПОСТАНОВНИКА ПРИ СТВОРЕННІ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ШОУ-НОМЕРІВ

Зазвичай науковцями досліджується саме окрема праця режисера-постановника та хореографа-постановника, але дуже рідко розглядається робота в цій концептуальній команді. В умовах сучасності співпраця режисера та хореографа потребує детального вивчення та розгляду для можливості створення новітніх підходів побудови шоу-номерів та перформансів для телевізійної сфери.

Для логічної побудови телевізійного шоу-номеру симбіоз режисера-постановника та хореографа-постановника повинен бути більш комплексним та основаним на чітко вивірений співпраці. Ця взаємодія в більшості випадків має індивідуальний характер, але досліджуючи праці науковців та застосовуючи практичний досвід можна узагальнити та виділити такі аспекти взаємодії між ними.

1) Початкова візія постановки.

Початкова візія постановки є важливою для режисера та хореографа, вони повинні детально обговорити ідеї, що є базою постановки телевізійного шоу-номеру, ретельно прислухатись один до одного, щоб краще зрозуміти спільну візію. Візія постановки повинна бути чітко сформульованою, щоб всі учасники знали, чого вони прагнуть досягти і які емоції та почуття вони хочуть передати глядачу. Це допоможе режисеру та хореографу орієнтуватися в процесі створення постановки, вибрати потрібний стиль та техніку, створити єдиний образ номерів, щоб розробити постановку, яка буде цілісною та логічною.

М.В. Крипчук в своїй праці зазначає що, якість режисерського задуму при створенні сценарію тісно пов’язана з надзавданням, та полягає у відповіді на запитання: навіщо він ставить цей драматургічний твір і як хоче впливати на свідомість глядача [4, с. 13].

Шоу-номери можуть бути безсюжетними і не мати певної драматургії та змістовного навантаження для глядача, але, як показує практика, загальний концепт номеру, візуальність, музичність, урахування айдентики артиста повинні обов'язково бути присутніми при створенні безсюжетних шоу-номерів. Режисер і хореограф постановник повинні також проаналізувати запит стосовно формату шоу, для якого буде створений номер.

Також, візія постановки може залежати від цільової аудиторії та вікових категорій глядачів. Наприклад, якщо шоу номер призначений для дитячої аудиторії на прикладі фестивалю «Чорноморські Ігри», то важливо, щоб він був яскравим, емоційним, можливо, навіть казковим та зрозумілим цій віковій категорії. У той же час, постановка для дорослих, на прикладі збірного концерту «Вечір прем'єр з Катериною Осадчею» або розважального шоу «Танці з зірками», може бути більш складною та зосередженою на передачі глибинних емоцій, ідей, режисерського задуму для глядачів.

2) Робота з артистом.

На думку О. Боднарчука, не можна у задумі номера не враховувати можливості артиста, його іміджеве позиціонування та умови, в яких він відчуває творчий комфорт та впевненість, що може показати всі свої таланти. Часто у розробці ідеї номера доводиться відштовхуватися від літературного чи музичного твору [1, с. 109].

Хореографу-постановнику необхідно у своїй уяві прожити долю кожного образу артиста, відчути його сильні й слабкі сторони, доповнити образ пластичними рухами, поглядами та манерою поведінки на сцені, продумати взаємодію з іншими артистами, які приймають участь у шоу номері.

Режисеру-постановнику потрібно усвідомлювати самому і вміти донести до артиста сенс та призначення взаємодії між внутрішнім станом та

зовнішньою виразністю, органічно пов'язуючи власне стилістичне бачення з життєвим і творчим досвідом, індивідуальною скульптурою кожного артиста. Чим глибше таке розуміння, тим переконливішим буде вплив на артиста, тим легше буде пояснити тонкі деталі поведінки на сцені.

3) Розвиток особистості.

За словами Г.О. Десятника, режисер повинен постійно розвивати і поглиблювати здатність до різнобічного пізнання світу в усіх його проявах чи певних сферах життєдіяльності, шукати та напрацьовувати форми й засоби образного, аналітичного, інформаційного розкриття ознак і процесів життя, уміти практично використовувати технічний арсенал різних виражальних засобів, об'єднуючи творчі, технічні й організаційні зусилля колективу. Об'єктивними показниками режисера високого рівня є наявність у нього здатності до нових підходів в розкритті предмету відображення, тобто наявність власного стилю використання виражальних засобів режисури [3].

Майже всі телевізійні шоу мають у своїй складовій хореографа-постановника, який працює над креативною частиною шоу, його створенням та вкладенням лексичного сенсу в сюжет номерів. З кожним днем з'являються нові технології зйомки, освітлення, декорацій, музики і тому всесторонній розвиток хореографа-постановника не повинен обмежуватися тільки постановкою хореографії.

Наприклад, виступ Майкла Джексона на пісню «Smooth Criminal» є одним з найкращих прикладів вдалих постановок, де режисер та хореограф допомогли створити неповторний номер. Хореографія, рухи, образ артиста були розроблені у співпраці з режисером. Їх спільна робота дозволила створити унікальний стиль виконання пісні, де танцювальні рухи були доповнені графікою, що створювала вражаючий візуальний ефект, що залишився в історії музики та шоу-бізнесу.

4) Колаборація з митцями.

Розвиток колаборації є однією з ключових тенденцій сучасності. Сучасні режисери та хореографи все частіше співпрацюють з митцями різних

напрямків, від композиторів до візуальних художників, щоб створювати більш складні та багатошарові постановки.

Колаборація дозволяє режисерам та хореографам бачити свою роботу в контексті інших видів мистецтв і підходити до неї з новими ідеями та поглядами. Співпраця з композитором може допомогти хореографу-постановнику знайти нові ритми та темпи для хореографії, а співпраця з візуальним художником надихне режисера-постановника створити незвичайні, ефектні декорації та костюми.

Співпраця з письменником спонукає режисера-постановника перенести на сцену важливі соціальні питання, а співпраця з художником по світлу допоможе хореографу-постановнику знайти нові способи відображення емоцій та настрою в танці.

Треба залучати цей досвід, враховувати та використовувати новаторські та креативні погляди різних митців.

При роботі на телебаченні, розробка та створення творчого перформансу робиться шляхом командної роботи, режисер або хореограф вже не є утилітарним інструментом побудови номера.

Вони повинні мати відкрите спілкування під час креативного процесу, доповнюючи один одного та поєднуючи свої теоретичні та практичні знання, приймаючи бачення та беручи до уваги кінцевий результат номеру, саме така співпраця дозволить їм взаємодіяти та ділитися своїми ідеями, думками та емоціями, що допоможе вивести постановку на інший рівень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Боднарчук О.В. Як Створити Грандіозне Шоу. Київ : ТАК видавництво, 2020. 360 с.
2. Дємєхін Д.В. Роль хореографа у підготовці телевізійного шоу. *Хореографічна культура – мистецькі виміри*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2021. С. 56–60.
3. Десятник Г.О. Професія: режисер кіно і телебачення. За ред. С. І. Горевалов. Київ : Інститут журналістики КНУ, 2018. 88 с.
4. Крипчук М.В. Основи сценарної майстерності : *навчально-методичні рекомендації для мистецьких закладів фахової передвищої освіти*. Київ : «АГАТ ПРІНТ», 2019. 32 с.

Заботлін Володимир Володимирович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Капустянська Олена Миколаївна,
заслужена діячка мистецтв України,
професорка кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»

АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЕСТРАДНОЇ ВИСТАВИ ДЛЯ ДІТЕЙ

Естрадна вистава для дітей як гедоністичне явище, має величезний вплив на формування різновікової дитячої аудиторії. Така сценічна форма, пов'язана з формуванням особистості, вихованням естетичних смаків, інтелектуальних здібностей, моральних принципів, сприяє соціалізації дитини в суспільстві. Тому сьогодні гостро постає актуальна проблема сприйняття вистави для дітей не тільки як форми дозвілля, а й культурно-освітнього явища, яке слугує потужнім засобом розвитку й виховання кожної дитини.

Естрадні вистави важливі для дітей тим, що під час показу відбувається безпосередня творча співпраця, спільна діяльність, вільне спілкування дітей з персонажами вистави. В такій співучасті знімається конфліктність та породжується почуття спільності й колективізму. Сучасні «<…> естрадні вистави дозволяють формувати досвід соціальних навичок поведінки у дітей-глядачів завдяки тому, що кожен літературний твір або казка для дітей завжди мають моральну спрямованість (дружба, доброта, чесність). Улюблені герої стають зразками для наслідування і ототожнення. Саме здатність дитини до такої ідентифікації дозволяє через сценічну діяльність справляти позитивний вплив на дітей» [4, с. 192].

Дитяча публіка завжди вирізняється своєю безпосередністю, готовністю до активної співучасті, позиву до гри. Такі активності мають особливу педагогічну цінність, тому що викликають позитивно забарвлені емоційні переживання за головних персонажів й утворюють унікальну систему творчої взаємодії дітей та дорослих. В естрадних виставах для дітей, які мають

художньо-естетичне спрямування, вибудовуються взаємні відносини «актор-глядач». Це своєрідний синкретизм – «грають всі й для всіх». Важливими аспектами при побудові такої взаємодії є застосування та врахування наступних елементів у естрадних виставах для дітей: «<…> 1) ігрових форм музично-театральної дії з відповідним відбором жанрів; 2) урахування особливостей дитячої ментальності в сприйнятті національних артефактів музично-театральної ґенези, серед яких переважали розважальні чи чисто ігрові; 3) велика роль категорії комічного в різноманітних її проявах, включаючи навіть гротескність та поетичні перебільшення; провідна роль казкової оповідальності, представленої як у розмовних монологах та діалогах, так і в програмах музичних номерів…» [5, с. 65-66].

Проте, в організації та проведенні сучасних естрадних вистав для дітей прослідковується деяка заштампованість. Фактично майже всі вистави граються за чітким сценарієм, і як би не проводили рекламну кампанію організатори щодо унікальності проєкту, такі відпрацьовані постановки мало чим відрізняються від попередніх. Однак, такий факт має й позитивні аспекти. Зацікавленість публіки у видовищних виставах для дітей обумовлює необхідність постійного пошуку нових режисерських вирішень, застосування нових спецефектів та сценографії, введення в концепцію вистави циркових елементів, пісочної анімації, фаєр-шоу, світлодіодних та лазерних ефектів. «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» [3, с. 70].

У процесі «<…> розвитку дитячих вистав та їх трансформації слід зазначити, що їх сюжети базуються, як правило, на відомих усім творах, які адаптовані не просто під дитячу аудиторію, а під цільову аудиторію, тому розробляються нові та оригінальні ідеї з використанням елементів інтерактиву

й технологій сьогодення» [2, с. 542-543]. Постійне вдосконалення режисури естрадних вистав для дітей спонукає до генерації нових ідей, рішень, що забезпечує ще більшу видовищність та яскравість таким формам. Проте, не виключена можливість звернення режисерів до сюжетів класичних українських народних казок. А. Стьопіна пропонує декілька варіантів втілення казкових сюжетів: « <…> 1) реконструкції українських класичних зразків з максимальним наближенням до оригіналів; 2) залучення нових сюжетів, зумовлених актуальними тенденціями сучасного світу дитинства; 3) використання новітніх форм комунікацій у спектаклях для дітей та юнацтва імерсивного типу» [5, с. 123].

Сфера організації дитячого дозвілля наразі слугує однією з основних, оскільки сприяє не тільки розвагам, а й вихованню дитячої аудиторії. Головною проблемою сьогодні є відсутність відповідальності в організаторів та режисерів-постановників за ідейний зміст таких вистав, тому що домінантними стають інноваційні технічні засоби виразності, що вдвічі збільшує прибуток від представлених проєктів. А про ідейну наповненість, яка повинна мати виховний потенціал, організатори турбуються найменше. Внаслідок чого, формується «епізодична» присутність сюжету вистави, втрачається системне моделювання педагогічної функції.

Проте сучасна ситуація в Україні кардинально змінила підхід до репрезентації постановок естрадних вистав для дітей. З домінуючого донедавна комерційного спрямування, на перший план виходить бажання митців підтримати дітей, які постраждали внаслідок військового вторгнення росії в Україну. Активно створюються вистави, які проводяться на благодійній основі. Митці всієї України об’єдналися в єдиній меті – підтримати дітей, подарувати їм миттєвості дитинства. «У час війни діти мають знати, що таке дитинство. І обов’язок дорослих – забезпечити для них цю дитячу казку та мрію, аби менше відчувалися ті події, які відбуваються зараз» [1].

Отже, естрадна вистава для дітей має великий соціальний, культурний, естетичний та виховний потенціал, що утворює унікальний педагогічний

феномен та допомагає створенню єдиного культурно-освітнього простору у дітей. Тому сучасним організаторам та режисерам потрібно приділяти особливу увагу будь-яким формам сценічного мистецтва для дитячої аудиторії, оскільки створення саме естрадної вистави для дітей є засобом освіти емоційно-чуттєвої природи дитини та виступає головним чинником у формуванні нового покоління, інтегрованого в сучасне соціальне суспільство.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Зберегти дитинство: для маленьких вінничан із кризових родин влаштували виставу. URL: https://www.vmr.gov.ua/zberehty-dytynstvo-dlia-malenkykh-vinnychan-iz-kryzovykh-rodyn-vlashtuvaly-vystavu
2. Кучер Р.С. Інтеграційні процеси інтерактивного театру для дітей в україні. *An integrated approach to science modernization: methods, models and multidisciplinarity:* мат. I Міжнародної науково-практичної конференції, Міжнародний науковий журнал «Грааль науки» № 1, 17 лютого, 2021. «Європейська наукова платформа» (Вінниця, Україна) та ТОВ «International Centre Corporative Management» (Відень, Австрія), 2021. P. 542-544. https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.115
3. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ :КНУКІМ, 2009. 183 с.
4. Пономаренко Ю. В. Сучасні театралізовані дитячі вистави у контексті соціально-культурного розвитку дитини. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія.* Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 25. С. 190-195.
5. Стьопіна А.Ю. Дитячий музично-драматичний театр в україні: ґенеза, еволюція, актуальні репрезентації : дис. … д-р філософії, галузь знань 02 «Культура і мистецтво». Харків : ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2023. 206 с. URL: http://num.kharkiv.ua/share/dissert/%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D1%96%20%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8/2023/Stjopina/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%A1%D1%82%D1%8C%D0%BE%D0%BF%D1%96%D0%BD%D0%B0.pdf

Звєрєв Василь Валерійович,
магістр спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Стрельчук Вікторія Олександрівна,
кандидатка пед. наук, професорка,
професорка кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»

СПЕЦІАЛЬНІ ХУДОЖНІ ПОДІЇ В КОНТЕКСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОРКЕСТРІВ ДУХОВОЇ МУЗИКИ

Специфічною особливістю оркестру духової музики є здатність створювати певну святкову атмосферу. Це питання ми можемо розглядати в

аспекті розвитку мистецтва естради у сучасному культурному просторі України. Будь яка спеціальна художня подія вимагає аналізу ресурсів, які необхідні для проведення спеціальних художніх подій. До основних ресурсів відносяться: формування команди проєкту, аналіз власного кадрового потенціалу, організація роботи в рамках аутсорсингу: пошук партнерів і контрагентів для реалізації спеціальної події; фінансовий (аналіз передбачуваних витрат, бюджетування, фандрайзинг); інформаційний (збір і аналіз змістовної, фактологічної та ін. інформації); технічний (складання технічного райдера, пошук, замовлення або закупівля обладнання, перевірка технічних потужностей і техніки безпеки); ресурс часу (важливо чітко визначити час для правильного таймінгу процесу підготовки та проведення події).

Під час проведенні або участі оркестру духової музики у спеціальній події основними ресурсами є: кадровий потенціал оркестру; обсяг музичного репертуару і рівень його концертної підготовки; інформація про місце проведення спеціальної події, його тематиці та цільової аудиторії, про часові рамки концерту.

Афіші відіграють інформаційно-рекламну роль, повідомляючи про майбутній захід і рекламуючи організатора. В цьому сенсі, бажано розробляти окремі афіші для кожної події для ідентифікації та кращого запам’ятовування установи. Концепція події, її змістовне наповнення та декорування тісно пов’язані з фінансовою складовою організації спеціальних подій і повністю залежать від бюджету заходу. Засоби масової інформації також забезпечуються організаторами спеціальної події.

Основним завданням оркестру духової музики під час проведення спеціальної події є створення унікального образу музичного колективу, що залишається у свідомості цільової аудиторії; проведення концертної сценічної діяльності на високому професійному рівні.

Основними критеріями визначення ефективності спеціальних подій в просуванні оркестру духової музики на ринку культурно-освітніх та

дозвіллєвих послуг є: статус масового заходу (фестивальний проєкт), кількість учасників заходу, задоволеність учасників організацією та проведенням події; рівень задоволеності музикантів оркестру від участі у події; оцінка виступи колективу профільною організацією та ЗМІ.

Спеціальні події відіграють важливу роль у розвитку зовнішніх і внутрішніх комунікацій оркестру духової музики, сприяють залученню нових соціальних партнерів (засобів масової інформації, громадськості). У XXI столітті значення подієвих комунікацій зберігається в масштабах як глобальної міжнародної спільноти, так і спільнот локальних, організованих на підставі етнічної, конфесійної, національної, корпоративної, тендерної та інших форм ідентичності.

Поняття «спеціальна художня подія» стосовно діяльності оркестру духових інструментів (військового духового оркестру) можна розглядати як вид непрямої реклами, яка спрямована на створення унікального образу музичного колективу. Слід акцентувати увагу на тому, що «музика військових оркестрів – невід'ємна частина історії і традицій української землі. Військові оркестри підвищують моральний та бойовий дух, беруть участь у суспільних заходах, наборі в армію молодого поповнення, відіграють важливу роль у збереженні традицій урочистих ритуалів. Гордість і професіоналізм властиві військовим музикантам – це риси присутні з найперших днів незалежності України її Збройних Сил» [1].

Специфіка організації спеціальних художніх подій у оркестрі духової музики полягає в вмілому поєднанні учасниками колективу своїх професійних обов'язків і концертної діяльності.

Основними видами спеціальних художніх подій для просування оркестру духової музики є участь у великих культурно-дозвіллєвих і культурно-освітніх заходах, що проводяться на міжнародних, всеукраїнських, регіональних і міських рівнях (фестивалях, конкурсах, концертах, урочистих ювілеях, чемпіонатах, виставках, форумах тощо), де музичний колектив може показати рівень своєї професійної майстерності. Накопичений достатній досвід участі

оркестрів духової музики в різноманітних фестивалях України, серед яких: Міжнародний фестиваль духової музики «Сурми України» (м. Суми), фестиваль духових оркестрів «Summer brass fest» (м. Одеса), фестиваль духовної музики «Небесні перевесла» (м. Полтава) тощо. Як вважають дослідними, нині «фестивалі є загальновизнаною формою проведення культурно-масових заходів у галузі театрального, художнього та музичного мистецтва. Фестивалі духової музики для глядачів є дуже зручною формою проведення: в одному місці поціновувачі музичного мистецтва мають змогу побачити й почути колективи з різних куточків нашої країни та з-за кордону, відчути душу та серцебиття кожного з оркестрів» [3, с. 163].

Саме в контексті проведення подібних форумів, затребуваним є залучення професійних режисерів, які розкриваючи актуальні проблеми, створюють видовищність музичних образів, в першу чергу допомагають підтримати емоційну складову театралізованого музичного дійства, використовуючи можливості трансферних технологій та медіадизайну, застосовуючи інноваційні технологічні рішення у світловому дизайні, тональному рішенні, декораціях художньої події. Музичні фестивалі «завжди є художнім цілим, у якому пластичне та звукове рішення мають рівну естетичну цінність, складають єдину партитуру, де кожен елемент є особливо значущим. На цьому шляху воно посідає сьогодні самостійне та специфічне місце серед мистецтв. Нинішній етап постановочного процесу позначається у великій гнучкості зв’язків музичного матеріалу зі сценічним майданчиком, в їх розвиненій діалектиці» [2, с. 190].

Підготовка оркестру духової музики до участі в організації спеціальних художніх подій включає: виявлення тематичної спрямованості заходу, аналіз цільової слухацької аудиторії, вибір концертного музичного матеріалу, аналіз результатів ефективності проведених спеціальних подій.

Показниками ефективності спеціальних художніх подій в просуванні оркестру духової музики є: затребуваність музичного колективу, частота запрошень на участь у великих культурно-дозвіллєвих і культурно-освітніх

заходах, що проводяться на міжнародних, всеукраїнських, регіональних і міських рівнях, емоційне враження від проведеного концерту у слухачів і музикантів.

Обрана проблема дослідження вимагає подальшого її вивчення для вдосконалення діяльності оркестру духової музики, форм його позиціонування на ринку культурно-просвітницьких та дозвіллєвих послуг, виявлення резервів для культурно-просвітницької роботи серед глядачів у контексті сучасного розвитку мистецтва естради.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Військово-музичне управління Збройних сил України. URL: https://www.mil.gov.ua/ministry/struktura-generalnogo-shtabu/vijskovo-muzichne-upravlinnya-zbrojnih-sil-ukraini/ (дата звернення: 06.02.2023).
2. Крипчук М. В. Тональний образ масового театралізованого видовища в контексті створення загальносценічного художнього образу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2018. № 1. С. 187–191.
3. Пахомов Ю. М. Фестивалі духової музики Сумщини в аспекті культурно-мистецьких традицій регіону. *Культурологічна думка.* 2021. Т. 20 (2). С. 163-170.

Ковалець Іван Іванович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв
Науковий керівник:
Приходько Оксана Михайлівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв

ІСТОРИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ МАСОВИХ СВЯТ І ВИДОВИЩ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Стан і потреби художньої культури, науково-технічна революція, яка пройшла спочатку інформаційний етап, а потім етап електронної революції, сьогодні перейшла у фазу «нанореволюції», створила умови не тільки для виникнення і розвитку нових видів і жанрів мистецтва, насамперед, у сфері масової художньої культури, але й змінили сам процес створення і реалізації художніх творів.

Новітні технології сприяли, з одного боку, уніфікації, а з іншого, глобалізації процесів художньої творчості. Тому можна говорити про створення нових сучасних форматів як наслідку «споживання» художньої «продукції», так і про виведення її на культурно-художній ринок. Цьому сприяє інтенсивний розвиток засобів масової інформації і телекомунікаційних технологій. Зокрема, новітні аудіовізуальні технології дали можливість підняти на більш високий рівень підготовку і проведення таких явищ художньої культури, як масові театралізовані вистави, видовища, урочистості, театралізовані режисерсько-видовищні проекти, концерти, музично-художні програми, у тому числі і спортивного нахилу. Для створення такої художньої продукції, крім авторів і виконавців, стало необхідним і виникло нове співтовариство спеціалістів суміжних професій: звукорежисерів, художників по світлу, відеорежисерів, фахівців з електронно-комп'ютерних технологій, зі спецефектів, та інших.

Проте науковий досвід осмислення цих процесів свідчить про недостатній рівень уваги. На сьогодні цей досвід складається з праць, в яких розглядаються загальні питання розвитку масових свят і видовищ (В. Айзенштадт, С. Гордєєв); специфіка режисерської роботи у виставах під відкритим небом (Б. Шарварко, М. Френкель); окремі дослідження присвячені театралізованим виставам різних історичних форм (переважно періоду радянських часів). Значний інтерес викликають праці В. Зайцева, в яких розглядається режисура естради та масових видовищ.

Отже, актуальність дослідження визначається не тільки необхідністю цілісного мистецтвознавчого розгляду технічних засобів оформлення в контексті їх історичного розвитку, але й впливу сучасних технічних засобів оформлення в театралізованих масових святах і видовищах народжених масовою культурою.

Мета дослідження полягає у розробці теоретичних положень розвитку масової культури в Україні на засадах аналізу історичної трансформації масових свят і видовищ.

Маючи багатовікову історію розвитку масові видовища, еволюціонуючи, поділилися на різні види. Одні з цих видів знаходяться в процесі становлення, оформлення, утвердження в житті; інші, чітко визначившись за видовими параметрами, диференціюються на жанрові та інші різновиди. Більш нагалядно історичну трансформацію українського естрадного мистецтва наведено у таблиці

Таблиця 1. Історична трансформація масових свят і видовищ

з/п	Етап	Характеристика
1.	Античність	V – середина XV століття. Характеризується появою перших автоматичних пристроїв та механізмів візуалізації під час вистав.
2.	Середньовіччя	Кінець XV століття — початок XVI століття. Цей етап характеризується падінням Римської імперії і Великим переселення народів, завдяки чому збагачується не тільки культура а й з'являються нові технічні засоби монтажу декорацій, сцени, тощо.
3.	Відродження	Епоха відродження за різними джерелами має різні під етапи та терміни. З огляду на трансформації естрадного мистецтва, ми до епохи відродження відносимо період так званого пізнього яке дотується з середина XVI — 90-ті роки XVI століття. Вплив ренесансу в цей період відмічається у будь якій сфері мистецтва, зокрема а архітектурі, живопису, у декоративно-ужитковому мистецтві.
4.	Радянські часи	Ретроспективний огляд джерел з історії радянської культури дозволив визначити три етапи розвитку професійної української музичної естради, які відображають динаміку її розвитку як окремого напряму культурного мистецтва масового характеру. В числі цих етапів: до естрадний, період професіоналізації, період протестів та комерціалізації. Кожен з цих періодів характеризується певними подіями. Назви кожного етапу говорять самі за себе.
5.	Сучасність	Кінець 80-х років і до теперішнього часу. Цей етап характеризується отриманням Україною незалежності, і появою принципово нових обличь, течій, жанрів у масовому мистецтві.

Джерело: складено авторами на основі [1-3].

З таблиці видно, що починаючи з античних часів відбувається активний процес оновлення облаштування театрального простору. Вже починаючи з V століття в театрі з'являються перші прості театральні механізми, наприклад, перша машина – еккіклема, – що показувала те, що відбувалося всередині приміщення скени. А також еорема або механе , що служила для появи персонажа над будівлею скени і дістегія – внутрішній підйомник, що давав можливість дійовим особам показуватися з середини скени на різних висотах – на балконі, у вікні і т.д.

Подальший розвиток технічних засобів відбувався як в епоху Середньовіччя (принцип симультанності декорацій), так і в епоху Відродження (створення декорацій). Антологія режисури в європейському театрі XX століття зафіксувала десятки імен видатних майстрів сцени. Серед них справжні експериментатори і реформатори Макс Рейнхардт (Німеччина), Фирмен Жемье (Франція), Гордон Крег (Велика Британія), Єжи Ґротовський (Польща), Лесь Курбас (Україна), Эрвін Піскатор (Німеччина).

Масові видовища у рамках великих історичних епох виконують соціально – моральну функцію. Соціальна функція видовища визначала і його форму, яка мала бути яскравою, дохідливою, хоча насправді не завжди відповідала високим критеріям. Незалежно від виду, загальним для усіх масових видовищ є цілеспрямоване залучення глядача до дійства масового характеру.

Радянські часи, як заначено в таблиці 1, характеризуються чотирма етапами. Зокрема, 1) «до естрадний» (середина XIX – початок XX ст.). Це час становлення музичних форм і жанрів, що потім зміцнюються, а їх витоки зароджуються під час розваг, при відвідуванні кафетеріїв, буфетів, ресторанів в кабаре, театрах та ін. [3]; 2) етап «професіоналізації» (20–50-ті роки. XX ст.). У цей час популярністю користуються такі форми естрадного мистецтва, як ревю і вар'єте, масова пісня. Естрадна музика вважається мистецтвом, яке сприяє різного роду розвагам масового характеру; 3) «Епоха протесту та комерціалізації» (кінець 50-х – 80-ті рр. XX ст.). Цей період характеризується розвитком молодіжної, так званої, «культури протесту» і музики, що її

представляє (рок-н-рол, біт, хард-рок, панк-рок, реп тощо); 4) сучасний етап розвитку масових свят і видовищ можна охарактеризувати як етап, який характеризується занепадом «старої української музики» і одночасно глобалізацією. З життя йдуть представники епохи 70-х. З'являються принципово нові тексти, які відрізняються своєю простотою та невигадливістю. Зникають вокально інструментальні ансамблі. Після отримання Україною незалежності, у професійному колі та у повсякденному житті виникають нові поняття, такі як «шоу-бізнес». На цей етап припадають глобальні перетворення естради яку згодом митці-науковці розглядають як транснаціональне явище не лише музичної культури, а й культури соціуму загалом.

Сучасні дослідники відзначають, що «естрада стала не просто наймасовішим з мистецтв, а й невід'ємною частиною нашого життя» [3]. Початком розвитку української естради в багатьох держалах вважається фестиваль української музики «Червона рута – 89». Про це зокрема згадується в роботах С. Деркач, М. Гориславець. Починаючи з цього фестивалю на українській сцені з'являються «нові обличчя», гурт «ВВ», «Брати Гадюкіни», «Кому вниз», «Танок на майдані Конго», «Тартак» «Скрябін», а також І. Білик, О. Пономарьова, О. Юнакова, «Л-Кравчук», Р. Лижичко.

Таким чином, проведене дослідження дозволяє зробити наступні висновки. Історичні трансформації українського естрадного мистецтва можна поділити на п'ять етапів, кожен з яких характеризується певними подіями та представниками. Встановлено, що трансформації тривають донині, оскільки естрадне мистецтво перебуває в постійній динаміці. Доведено, що воно має синтетичний характер, що обумовлює різноплановість та неповторність українського естрадного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст. Історія українського мистецтва: у 6 т. За ред. Ю. П. Нельговський, Л. П. Калениченко, М. І. Марченко. Київ : Книжкова фабрика «Жовтень», 1967. Т. 2. 471 с.
2. Деркач С. Різновиди та жанри мистецтва естради. *Грааль науки*. 2021. № 1. С. 554 – 556. DOI:10.36074/grail-of-science19.02.2021.120.
3. Гориславець М. З історії української естради (Короткий огляд історії естрадної пісні від 50-х до сьогодення). URL: http://uaestrada.org/archives/ 6875 (дата звернення 11.03.2023).

Крикуненко Сергій Віталійович,
асистент кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв,
аспірант спеціальності 034 «Культурологія»
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-5584-1147
Науковий керівник:
Мєдвєдєва Валентина Миколаївна,
кандидатка педагогічних наук, професорка
Київського національного університету культури і мистецтв

КОМІКС В ЕСТРАДНО-ВИДОВИЩНИХ ФОРМАХ ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Вибух популярності коміксу відбувся ще на початку минулого століття, проте масова зацікавленість таким видом медіа залишається і до нині. Наративна модель оповіді, доступність та лаконічність, багатожанровість та легкість засвоєння інформації, – основні фактори, які стоять у витоках сучасної феноменальності мальопису. Сьогодні графічні історії проходять особливу стадію популяризації, оскільки велика кількість напрямків культурно-мистецької діяльності все частіше звертається до мальопису. Діячі різних галузей мистецтва беруть за основу власних творів не тільки композиційні елементи побудови коміксу з точки зору візуального оформлення, але й цілі сюжетні лінії. Яскравим прикладом є адаптація та екранізація коміксів у світовому кіновиробництві, про що свідчить кількість кінофільмів та телевізійних шоу, які щорічно виходять за мотивами мальованих історій. Варто підкреслити, що адаптація коміксу не оминула й естрадно-видовищні форми, проте найбільше розповсюдження спостерігається у досвіді зарубіжних країн.

Одна з найвідоміших естрадних постановок, яка базується на сюжетах відомих коміксів, є бродвейський мюзикл «Spider-Man: Turn Off the Dark». Мюзикл був створений в 2011 році режисером Джулією Теймор та музикантом Боно. Сюжет постановки досить відомий – він розповідає історію Пітера Паркера, хлопця, який набуває надзвичайних суперсил після укусу радіоактивним павуком. Після смерті свого дядька Бена, Пітер вирішує стати

Людиною-Павуком та боротися зі злочинністю у Нью-Йорку. Сценічні рішення у цьому мюзиклі вражають своєю незвичайністю та складністю. Сцену оформлено в стилі коміксів з яскравими кольорами та великими екранами, на яких відображаються анімаційні ефекти та графіка. Також виставу відрізняє використання спеціальних ефектів, які дозволяють Людині-Павуку літати над глядачами та виконувати складні трюки. «Spider-Man: Turn Off the Dark» був відзначений премією Тоні за кращу сценографію, отримав низку номінацій, а також став одним із самих успішних зі сторони касових зборів постановок [3].

Особливої уваги заслуговує акробатичне театралізоване шоу «Marvel Universe Live!». Ця постановка є унікальним театральним досвідом для усіх шанувальників коміксів Marvel, а також для тих, хто любить швидкість, екшн та драйв. Шоу розповідає історію про змову злодіїв під керівництвом Локі, який намагається отримати владу над всесвітом. У постановці беруть участь актори, що виконують акробатичні трюки, велосипедні виступи, бої та інші сценічні ефекти. Шоу супроводжується вражаючими візуальними та звуковими ефектами, які допомагають передати атмосферу боротьби героїв зі злом. Крім того в шоу «Marvel Universe Live!» використовується багато спеціальних ефектів, таких як підйомні платформи, димові машини, піротехніка. Імітація боїв, що включають удари та розбігання на льоду, є однією з найвражаючих частин шоу.

До театралізованих естрадних постановок також можна віднести мюзикл «Batman Live» – вистава, яка була створена у 2011 році компаніями DC Comics та Warner Bros. Це було перше театралізоване живе шоу, присвячене супергерою Бетмену [2]. Режисером виступив Ентоні Ван Ласт. Мюзикл розповідає історію Брюса Уейна, яка також базується на першочергових сюжетах мальопису про супергероя. У мюзиклі «Batman Live» використовувались лазерні світлові прилади, проєкції та каскадерські трюки. Також у виставі з'являються відомі персонажі зі всесвіту Бетмена, серед яких Кетвумен, Харві Дент та Пінґвін. Мюзикл «Batman Live» неодноразова

з’являвся на сценічних майданчиках усього світу в рамках глобального туру та отримав позитивні відгуки від глядачів та критиків.

Мюзикл «V for Vendetta» створений за мотивами коміксів Алана Мура та Девіда Ллойда. Театралізована постановка була створена композитором і музичним продюсером Майклом Бергером, а текст пісень написав композитор Том Коул. Мюзикл був вперше представлений у лютому 2022 року в лондонському театрі «The Old Vic». Сюжет мюзиклу розповідає про V – таємничу особу із загадковим минулим, яка бореться з тоталітарним режимом в уявній країні та носить маску, яка стала його особливою ідентифікацією. Мюзикл «V for Vendetta» має багато політичних та соціальних підтекстів, таких як свобода преси, тоталітаризм, насильство та репресії. Музика в мюзиклі відображає настрій сцен та персонажів, що допомагає глядачеві краще зрозуміти їх почуття та емоції. Особливої уваги заслуговують такі музичні композиції як «Remember, Remember», «Vigilante Man» та «The Fifth of November», які стали хітами серед глядачів. Також, вистава має вражаючу сценографію та костюми, що доповнюють загальний настрій мюзиклу.

«Сейлор Мун» – це музична театральна постановка, заснована на популярних японських коміксах авторства Наоко Такеучі «Красуня-Воїн Сейлор Мун». Мюзикл був представлений вперше в Японії у 1993 році, а згодом здобув популярність у різних країнах світу, серед яких США, Канада, Франція, Бразилія та Італія. Постановка «Сейлор Мун» базується на сюжеті мальопису, в якому розповідається історію п'яти дівчат-воїнів, які отримали магічні сили. Разом вони борються з силами зла, які загрожують миру на Землі та рятують світ від хаосу. Головна героїня Сейлор Мун – молода школярка на ім'я Усагі Цукіно, стає лідером команди Сейлор-воїнів. У своїх пригодах дівчата зустрічаються з різними персонажами, включаючи інших воїнів, злодіїв та принців з інших планет. Мюзикл «Сейлор Мун» характеризується яскравими костюмами, хореографією та піснями, що виконуються японською мовою. У мюзиклі також використовуються різні візуальні ефекти, такі як використання світла та тіні, різні проекції та відео ефекти на спеціальному екрані. Це

допомагає створити атмосферу казки та фантастичності персонажів, які з'являються на сцені. На сьогоднішній день існує велика кількість версій мюзиклу «Сейлор Мун», кожна з яких має свої особливості та зміст. Майже всі версії мюзиклу включають елементи танцю, акробатики та інших видів мистецтва.

Естрадно-видовищні форми, які базуються на сюжетах коміксів мають ряд особливостей, що дозволяють робити їх дійсно унікальними. Такі постановки часто використовують спецефекти та технології, що дають змогу створити реалістичні образи персонажів мальопису. Крім того, вистави за сюжетами коміксів часто містять велику кількість бойових сцен і трюків. Це можуть бути підриви, скакання, метання предметів, дуелі з використанням різної зброї та акробатичних трюків. Такі сценічні форми також базуються на вокальних та хореографічних жанрах, що допомагають передати емоції героїв і додати енергії виставі. Це можуть бути оригінальні композиції, які створюються спеціально для постановки, або ж відомі пісні, які підбираються під настрій конкретної сцени. І на останок слід підкреслити, що естрадно-видовищні форми за сюжетами коміксів мають багато можливостей для творчості та експериментів. Це дозволяє створювати унікальні та захоплюючі вистави, які завжди займають особливе місце у репертуарі сценічних майданчиків та відомих театрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ : НАКККіМ, 206. 352 с.
2. Данкан Р., Сміт М., Левіц П. Сила коміксів. Історія, форма й культура. Пер. Скорбатюк Д. Київ : ArtHuss, 2020. 512 с.
3. Зоя Гопалко. Мюзикл про Людину-Павук встановив рекорд за зборами. URL: https://www.unn.com.ua/uk/news/574532-myuzikl-pro-lyudinu-pavuka-vstanoviv-rekord-za-zborami (дата звернення: 28.03.2023).

Кучер Ростислав Станіславович,
аспірант спеціальності 022 «Дизайн»
асистент кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-4359-5326
Науковий керівник:
Вежбовська Ліліана Романівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри дизайну і реклами
Київського національного університету культури і мистецтв

ЕСТЕТИКА ВЗАЄМОДІЇ АКТОРІВ ТА ГЛЯДАЧІВ ІМЕРСИВНОГО ТЕАТРУ НА ПРИКЛАДІ ПАРТИЦИПАТОРНИХ ПРАКТИК

У сучасному світі, де технології стають все більш доступними й стрімко поширюються, інтерактивність та імерсивність стають дедалі популярнішими у культурному житті суспільства. Імерсивний театр, який захоплює глядача цілком, дозволяє створити ілюзію присутності в іншому світі і передавати настрій та емоції через використання сучасного просторового дизайну. Дизайн імерсивних вистав та шоу потребує великої уваги до деталей та підходу щодо створення відчуття повної імерсії. Для цього режисери-постановники повинні брати до уваги різні аспекти, такі як аудіовізуальний та світловий дизайн, використання інтерактивних технологій, зв'язок між артистами та глядачами, простір та його використання.

Просторовий дизайн імерсивного театру є одним з найбільш обговорюваних тем в сучасній театральній індустрії. Однією з головних характеристик імерсивного театру є застосування партиципаторних практик, як взаємодії між акторами та глядачами, що дозволяє підвищити рівень емоційної та інтелектуальної взаємодії між учасниками. Це може бути досягнуто шляхом використання різних елементів, таких як інтерактивні експонати, ігри, технологічні декорації – усе, що залучає глядачів до дії.

Однією з основних характеристик партиципаторних практик є їх динамічність. Глядачі відчувають себе частиною процесу, а не просто спостерігачами, що дає можливість їм бути більш активними учасниками

вистави. Це може бути досягнуто шляхом використання різних просторових ефектів, таких як панорамні екрані, рухомі платформи, а також використання різних рівнів або кількох залів з динамічним розташуванням артистів чи обладнанням.

Як приклад динамічності в імерсивному дійстві є вистава-терапія «RIZNI» від української компанії U!Zahvati, що відбувалася в Празі. Динаміка вистави полягає у постійній зміні простору, зміні сюжетних ліній та дій глядачів. Імерсивне дійство починається з вокзалу Праги та продовжується на атмосферних вулицях міста. «Сюжет вистави створений на основі понад 20 годин бесід-інтерв'ю з пересічними жителями України, життя яких докорінно змінила війна. Глядачі не стануть свідками жахів війни, якими заповнений медіапростір. Вони почують лише фрагменти різноманітних особистих сповідей, які складають одну велику історію прагнення людини до щастя» [2].

Другим важливим елементом є гнучкість партиципаторних практик. Тобто, глядачі можуть вільно рухатися у просторі сцени та взаємодіяти з акторами, обирати, які сюжетні лінії вони бажають досліджувати, за якими персонажами слідувати далі. Це дозволяє глядачам самостійно визначати хід вистави, що робить досвід участі більш значущим.

«Занурення глядача в простір п'єси за умови посилення його пасивної ролі посилює ефект «справжньої» реальності подій. Співпереживання, хвилювання, бажання змінити подієву лінію посилюються відсутністю можливості вплинути на її розвиток» [1].

Одним із яскравих прикладів використання другого елементу партиципаторних практик в імерсивному театрі є шоу є «Meow Wolf: House of Eternal Return». Інтерактивне дійство відбувалося в Санта-Фе, США, і представляє собою величезний музей сучасного мистецтва, де глядачі можуть вільно переміщатися та досліджувати кожен куток, взаємодіяти з експонатами, артистами і відчувати себе частиною фантастичного світу. Сценічний простір створений з великою кількістю різних елементів, що відтворюють незвичайний світ з фантастичними тваринами, містичними сюжетними лініями та багатьма

іншими дивовижними речами. Шоу поєднує у собі мистецтво, технології та інтерактивний досвід, що дозволяє глядачам створювати власну історію під час дослідження.

Третьою ланкою в партиципаторних практиках є їх відкритість та креативність. Учасники можуть взаємодіяти з акторами та сюжетом історії без обмежень та правил. «В контексті сучасних культурних практик розглядаємо імерсивність як набір прийомів естетичного впливу на глядача, що дозволяє залучати його в мультимедійне або трансмедійне середовище» [1].

Це створює емоційний зв'язок, який дозволяє глядачеві краще зрозуміти тему вистави та її значення. Режисери-постановники імерсивних вистав та шоу використовують інтерактивні технології, такі як віртуальна реальність, аудіовізуальні технології, проекції та інші способи взаємодії з глядачами. Ці технології дозволяють створювати незабутній досвід для глядачів, що стає особливо важливим в сучасному світі, де конкуренція в розважальній індустрії стає все більш жорсткою.

Третій елемент партиципаторних практик – відкритість і креативність, – чітко простежуються в імерсивному дійстві «MONO» від компанії U!Zahvati – це цікавий досвід тільки для одного глядача. Вистава проходить в незвичній для театру локації – реальному супермаркеті і присвячена внутрішнім пошукам людини. «Тут глядач стає учасником того, що відбувається навколо у середовищі та всередині нього – справжнім головним героєм серед продуктів, полиць та незнайомців. Оскільки імерсивний жанр перемикає глядача зі звичного «дивлюся» та «оцінюю» на «відчуваю» і «проживаю», під час MONO кожна людина отримує власну, індивідуальну історію, хоча сюжет залишається незмінним» [3].

У цілому, естетика взаємодії в партиципаторних практиках в імерсивному театрі є важливим елементом, який сприяє глибокій та особистій взаємодії між глядачами та акторами. Динамічність, гнучкість, відкритість та креативність є ключовими характеристиками естетики взаємодії в партиципаторних практиках, які забезпечують можливість глядачам стати активними творцями

власного досвіду участі у виставі. Участь у партиципаторних практиках може стати платформою для розвитку творчих здібностей та сприяти культурній активності глядачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Губернатор, О. І. (2023). Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості та прийоми. Культурологічний альманах, (3), 283–289. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.36
2. Радіо «Україна». RIZNI – український імерсивний театр у Празі. URL: https://radioukrajina.cz/novyny/novyny/rizni-ykrajins-kyj-mersyvnyj-teatr-y-praz (дата звернення 08.04.2023)
3. Ситник М. (2021). Театр нового формату: MONO – імерсивна вистава для одного. URL: https://life.pravda.com.ua/projects/uzahvati/2021/12/14/246748/ (дата звернення 08.04.2023).

Морська Юлія Русланівна,
студентка 2-го курсу
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Фішер Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Київський національний університет культури та мистецтв

ІНТЕРАКТИВНІ ПРАКТИКИ В РЕЖИСУРІ СУЧАСНИХ ШОУ-ПРОГРАМ

У сучасному мистецькому просторі інтерактивність посідає вагоме місце, оскільки відбувається адаптація до нових умов, які пробуджують творчу енергію у глядачів. Сьогодні відбувається переорієнтація мистецьких інституцій. Мистецтво загалом і шоу-індустрія зокрема стають все більше інтерактивними.

Прийоми інтерактивності з використанням сучасних технологій активно використовують у виставковій культурі. «Музеї та галереї інтегрують інтерактивні технології, аби змінити спосіб взаємодії між глядачами та експонатами. Віртуальні тури на мобільних пристроях, інтерактивні підлоги та стіни, системи мультитач (дають можливість відвідувачам віртуально маніпулювати та контролювати контент на екрані за допомогою рухів рук).

Cooper-Hewitt – музей в Нью-Йорку, який надає відвідувачам 4К-таблиці з сенсорним екраном. Глядачі отримують зображення у високій якості та інформацію про предмети з музейної колекції. Коли відвідувач купляє вхідний квиток, він отримує інтерактивну ручку, яка дозволяє «збирати» та «зберігати» об'єкти з галереї. Глядач притискає плаский кінець пера до мітки музею та збирає інформацію про експонат. Дані можна перенести до таблиці або ж зберігати в особистому кабінеті на сайті музею для подальшого колекціонування та вивчення» [2].

В шоу-індустрії тлумачення «інтерактивності» перейняло, удосконалило та осучаснило поняття «активізація глядача», яке дослідники-мистецтвознавці відносять до однієї із основних функцій естрадного мистецтва. Зокрема С. Деркач та В. Фішер зазначають що «однією з ознак естрадного твору є безпосереднє зближення виконавців з публікою, що створює особливу систему спілкування між ними. Виконавець під час виступу перетворює глядачів-слухачів на активних партнерів, провокує їх на реакцію та залучає до активної дії, займаючи відносно публіки позицію максимальної довіреності, відкритості та відвертості» [3, с. 42].

Вагоме місце інтерактивні практики займають при створенні дитячих ігрових програм. До повномасштабного вторгнення росії в Україну, протягом довгого часу «…палац мистецтв «Україна» влаштовує для дітей інтерактивні театралізовані музичні вистави. Концертна площадка заповнюється атракціонами, аніматорами, веселощами та конкурсами для дітей.» [4, с. 543]. Такі програми є поширеним явищем, а інтерактивність в них вражає різноманітністю, завдяки фантазії їх творців-режисерів. З перших днів повномасштабної війни, такі інтерактивні програми стали вдалим засобом психотерапії. До прикладу, Вінницький обласний театр ляльок проводить благодійні інтерактивні вистави для дітей-переселенців та їх батьків. Глядачі долучаються до дійства та стають його активними учасниками, «…щоб найменші українці мали моменти спокою і відради» [4].

Значний вплив на різноманіття прийомів інтерактивності у видовищних мистецьких формах має стрімке впровадження креативних технологій та їх розповсюджене застосування при створенні шоу-програм. М. Мельник та В. Фішер зазначають: «Технічний розвиток надає можливість сучасним режисерам реалізувати свої творчі ідеї більш креативно для створення, в першу чергу, якісного й видовищного продукту. Передусім така стрімка тенденція впровадження нових шоу-програм відбувається завдяки мистецьким інтеграційним процесам, які відбуваються в шоу-індустрії, та врахуванню тих обставин, які складаються у суспільстві» [5, с. 51-52].

Про залучення в сценічний простір мистецтва відео-арту, як особливості що характеризує інтерактивність зазначає Т. Совгира. «Залучення відео-арту в сценічний простір дає можливість режисерові зробити видовище інтерактивним, що призводить до трансформації ролі глядача у видовищі: сценічний твір стає не просто об'єктом спостерігання, а й середовищем, в якому учасник-глядач залучається до самого дійства. Подібні зміни пов'язані з тим, що сучасна публіка вже не хоче просто спостерігати – глядач потребує сильних емоційних вражень та відчуттів, і тому він стає повноправним учасником видовища» [6, с. 65].

Як ми вже зазначали вище, поширеним методом використання інтерактивності у режисурі шоу-програм є метод взаємодії виконавців і публіки. Цей метод дозволяє створити емоційний зв'язок між артистами та глядачами, що підвищує інтерес до шоу. Одним з прикладів взаємодії глядачів з артистами на сцені є шоу «Stomp», де глядачі активно беруть участь у створенні музичного ритму, використовуючи різні предмети, такі як склянки, відра, бочки тощо. Це дозволяє глядачам відчути себе частиною виступу та підкреслити важливість участі у шоу. Ще одним з яскравих прикладів використання інтерактивності як режисерського прийому є мюзикл «Hamilton». Тут використовуються наступні елементи інтерактивності: розповідь у формі репу зі зверненням до глядача; сценічна площадка, що обертається і дає

глядачеві можливість уявляти себе учасником постійної зміни дії; ефект урагану, що проходить через усю залу тощо.

Отже, можна стверджувати, що інтерактивність стає все більш затребуваною тенденцією не лише загалом у мистецтві, а й у режисурі сучасних шоу-програм, що дозволяє залучати глядачів до спільної дії та створювати більш тісний емоційний зв'язок між артистами та глядачами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вікарчук О. Інтерактивні вистави для дітей-переселенців від Вінницького обласного театру ляльок. URL: https://armyinform.com.ua/2022/03/22/interaktyvni-vystavy-dlya-ditej-pereselenczіv-vid-vinnyczkogo-oblasnogo-teatru-lyalok/ (дата звернення: 1.04.2023).
2. Вплив високих технологій на сучасне мистецтво. URL: https://www.imena.ua/blog/hi-tech-vs-art/ (дата звернення: 1.04.2023).
3. Деркач С.М., Фішер В.М. Визначальні ознаки естрадного номера як структурної одиниці естрадного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво.* Київ, 2018. № 2. С. 40–46.
4. Кучер Р.С. Інтеграційні процеси інтерактивного театру для дітей в Україні. Грааль науки. Vienna-Vinnytsia: International Centre Corporative Management & European Scientific Platform, 2021. P. 542 – 544.
5. Мельник М.М., Фішер В.М. Художньо-естетичні аспекти інноваційних технологій у режисурі шоу. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія мистецтвознавство.* Дрогобич, 2021. Вип. 39, том 2. С. 48-52.
6. Совгира Т. І. Використання технічних можливостей візуального мистецтва в сценічному просторі. *Вісник КНУКіМ: серія Мистецтвознавство.* Київ : 2018. Вип. 38. С. 60–70.

Набоков Роман Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури
https://orcid.org/0000-0001-7276-3478

БЛАГОДІЙНА ІМПРЕЗА: СУТНІСТЬ, ФУНКЦІЇ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ

Благодійній діяльності належить важлива роль у формуванні ціннісних настанов і моральних норм особистості та соціуму загалом. Її розвиток зумовлений різними чинниками, які відбуваються в суспільстві. Початок активних бойових дій в Україні у 2022 р. вплинув на всі сфери людського існування, зокрема відбулись зміни у функціонуванні та стратегіях розвитку благодійних акцій, зокрема імпрез.

Що ж таке благодійна імпреза? Слово *імпреза* є запозиченим, відповідно до універсального словника польської мови, «impreza – widowisko, koncert, zabawa, loteria fantowa, zawody sportowe, i tp, organizowane w celach rozrywkowych, propagandowych lud dochodowych» (переклад: «шоу, концерт, веселощі, розіграші, спортивні змагання тощо, організовані з розважальною, поляризаційною або прибутковою метою») [6]. На думку Г. Ю. Касім, «спроба витлумачити значення слова «захід» – «сукупність дій або засобів для досягнення, здійснення чого-небудь» – є досить неповною через відсутність в українській мові адекватного монолексемного відповідника польському слову. Це надає характерні риси офіційно-ділового стилю, значення позбавляє будь-якої «святковості», притаманної польському слову» [4]. Тому полонізм «імпреза», на нашу думку, більш вдало та ширше розкриває лексичне значення предмета нашого дослідження. Саме тому пропонуємо ввести в сучасний науковий дискурс зі сценічного мистецтва тлумачення терміну «благодійна імпреза» в значенні самостійна культурно-мистецька святкова акція, яка спрямована на отримання фінансового прибутку для подальшого розподілу його серед набувачів благодійної допомоги (бенефіціарів).

Позначимо найважливіші соціокультурні функції феномену благодійних імпрез в України під час військової агресії:

- *суспільна функція*: сприяння соціальній стабільності шляхом підвищення в суспільстві солідарності та взаємопідтримки; розвиток високих гуманітарних цінностей та почуттів; співпраця між державними (військовими) установами та громадським населенням;
- *мистецько-психологічна функція*: зниження психологічного стресового навантаження, де людина опановує співпереживання художнього образу на співпереживання самому собі, результатом такої взаємодії є катарсис (очищення душі);
- *економічна функція*: забезпечення гідного існування для тих груп громадян, які у зв’язку з об’єктивними обставинами не здатні в повній мірі

піклуватися про себе (тимчасові переселенці), надання фінансової підтримки для закупівлі військово-технічного обладнання та побутових речей для ЗСУ;

- *соціально-політична функція*: виховання етнонаціональної ідентичності, яка базується на свідомому виборі, культурі, мові й громадсько-політичній традиції; формування загальнонаціональної ідентичності, що є невід'ємним чинником національної безпеки України.

Для ефективнішого проведення благодійних імпрез організатори повинні враховувати культурно-мистецькі, фінансові та технічні чинники.

Культурно-мистецький чинник, насамперед, привертає увагу спільноти до благодійної акції. Її теми, завдання, головний ідейний посил викликає певний емоційний відгук. Це можливо лише за умови використання високохудожнього та цілісного літературно-музичного матеріалу.

Фінансові та технічні чинники, як правило, передбачають збір та витрати коштів. Тому організатори повинні базуватись на фінансово-правових засадах благодійної діяльності, які регулюються чинним Законом України «Про благодійну діяльність та благодійні організації» від 2012 року. «Доброчинна діяльність» характеризується в Законі як «добровільна безкорислива діяльність благодійних організацій, яка не передбачає отримання прибутків від цієї діяльності» [2]. На жаль, в законі поки відсутнє розмежування сфери благодійництва з видами благодійної діяльності (волонтерство, меценатство, гуманітарна допомога та безкоштовне донорство), що приводить до змішування понять та плутанини. Як наслідок, це негативно відображається на практичному застосуванні закону та призводить до правопорушень, особливо у фінансовому секторі. Наразі влада проводить роботу над удосконаленням правової бази, закріплює кримінальну та адміністративну відповідальність за привласнення благодійних пожертв, надає змогу належним чином переслідувати недобросовісних осіб, які залучаються до шахрайських схем. Сучасним митцям, які планують організувати благодійну імпрезу, важливо знати, що лише благодійні організації мають права, згідно зі статтею 13 Закону України «Про благодійну діяльність», проводити та «організовувати збір благодійних

пожертвувань та внесків від фізичних та юридичних осіб, іноземних держав та міжнародних організацій» [2].

За результатами системного аналізу, наведемо декілька дійових форм благодійних мистецьких акцій (імпрез), які є ефективним інструментом фандрайзингу та перебувають виключно у правовому полі чинного законодавства України.

Серед митців, які займаються благодійністю, є таке поняття, як збір «на шапку». Перед сценою стоїть «шапка» або спеціальний бокс, у якій глядачі кладуть гроші чи можуть перерахувати їх на рахунок благодійної організації, за допомогою спеціального GQ-коду або банківських реквізитів.

Наступним дієвою формою зборів коштів є проведення аукціону, Здебільшого лотами на аукціонах стають картини вітчизняних художників, особисті речі «зірок», дитячі витвори мистецтв, особливим попитом є діяльність або роботи, в основі яких є артефакти війни: уламки ракет, тубуси від снарядів та РПГ тощо.

Концертно-гастрольна діяльність артистів також є ефективним засобом залучення благодійних коштів. У цьому випадку організаторам потрібно керуватися положеннями Закону «Про гастрольні заходи в Україні», де відзначається, що такі гастролі «не передбачають одержання доходу їх організаторами та гастролерами, за винятком доходів, за рахунок яких покриваються витрати, пов’язані виключно з організацією та проведенням гастрольного заходу» [3]. Затрати на організацію та проведення таких заходів не повинен перевищувати 20% від всієї суми зібраних коштів від продажу білетів.

Благодійні акції (імпрези) створюються за законами драматургії з використанням засобів режисури і за своєю художньою структурою має всі ознаки, притаманні таким формам сценічного мистецтва як збірний концерт, тематичне видовище або сольний концерт. Ці форми мають структуровану композиційну побудову (архітектоніка) сценічної дії, створення художнього образу, чіткий хронометраж та логічний відбір виразних засобів для втілення

режисерського задуму. Проте, під час формування задуму благодійної імпрези, організатори повинні природно та органічно вбудовувати в структуру заходу інструментарію залучення коштів: виставка-продаж, ярмарка, аукціон чи онлайн-донатування, що нині є найактуальнішим.

Під час розробки та проведення благодійної імпрези необхідно дотримувати *технології організації*. Базуючись на особистому досвіді, ми поділяємо організацію на два етапи: *підготовчий та підсумковий*.

До підготовчого етапу належить формування та втілення режисерського задуму, а саме «режисерові під час підготовки слід виявити та розробити драматургію — це насамперед чітке розуміння ідеї свята, усвідомлення того, що це свято повинно утверджувати, яку основну тему має порушити і для чого, які його завдання» [5, с. 205]. визначення цільової аудиторії (воїни ЗСУ, тимчасові переселенці, діти), створення організаційного штабу, до якого входять представники органів влади чи громадськості. Розробляються календарні плани та графіки реалізації проєкта. Особлива увага приділяється джерелам фінансування та рекламно-організаційному забезпеченню. Під час написання сценарію благодійної імпрези організатори повинні враховувати, що нині змінився «формат» таких заходів. Артисти переважно вирушають на концерти в супроводі одного чи двох музикантів, які здебільшого акомпанують на акустичних інструментах. Репертуар також змінився – перевага надається українським народним пісням в сучасній обробці, патріотичним текстам, які гуртують навколо себе українців, повністю зник російськомовний контент. Сучасні артисти з об’єктивних причин не мають можливості використовувати широкий спектр технічних та візуальних спецефектів, за якими деякі виконавці раніше «ховалися». З’являються естраді моновистави, де виконавцеві, сам на сам з глядачем та без інноваційних технічних прийомів, потрібно зосередити увагу публіки на собі, на тих діях, які він виконує. Глибина почуттів та асоціацій стосовно авторського тексту чи пісні передусім залежить від життєвого досвіду та професіоналізму артиста.

На підсумковому етапі здійснюється фінансова оцінка та відкритий звіт результатів благодійної імпрези, обговорення та висунення нових ідей щодо подальшої роботи в цьому напрямі. Висвітлення підсумків роботи в ЗМІ та соціальних мережах, творчий звіт про виконання з додатками (фото, відеоматеріали тощо).

Синтезуючи надану інформаційну складову, важливим фактором організації благодійної імпрези (заходу) є залучення зовнішньої допомоги, пошук людей (волонтерів), на яких можна покластися та які демонструватимуть справжній інтерес до цієї справи. «Волонтерство можна визначити як безкорисливий і добровільний рух у вільний від роботи час для надання допомоги нужденним. Головним мотивом волонтерів є почуття громадянського обов'язку і відчуття своєї корисності в суспільстві [1, с. 89]. Залучення до благодійного проєкту обов'язково потрібно бути добровільним, йти від «поклику серця». Через кордоцентризм людина досягає справжнього гуманізму, де основними критеріями є благополуччя, турбота про щастя, повага до свободи і гідності кожної людини та, безумовно, високоморальні відносини в суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Азарцева Л. С. Вплив меценатства як форми благодійності на розвиток стародавніх культур. *Культура України*, 2015. С. 86–96.
2. Про благодійну діяльність та благодійні організації: Закон України від 2013 р. Верховна Рада України. 2013, № 25, ст.252.
3. Про гастрольні заходи в Україні: Закон України від 2004 р. Верховна Рада України. 2004, № 7, ст.56.
4. Касім Г. Ю. Нові польські запозичення в українській мові: примхи мовців чи потреби мови? *Слов'янський збірник,* 2015. С. 166–174.
5. Набоков Р. Г. Специфіка режисури та арт-технологій у процесі створення івент-продукту. *Культура України*, 2020. С. 201-210.
6. Dubisz S., Uniwersalny słownik języka polskiego, red. t. 1–4, *Wydawnictwo Naukowe PWN*, Warszawa 2003. S. 1202.

Осінцева Анастасія Олександрівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри режисури Харківської державної академії культури

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ДІДЖИТАЛ ТЕХНОЛОГІЙ У ДИСТАНЦІЙНОМУ ФОРМАТІ

Використання діджитал технологій є одним з факторів розвитку сценічного мистецтва в сучасній соціокультурній сфері. Ці технології дозволяють артистам та театральним компаніям створювати більш вражаючі й інноваційні вистави, які привертають більше глядачів і розширюють аудиторію мистецтва. Одним з головних переваг використання діджитал технологій є можливість створення віртуальних світів і об'єктів, які можуть існувати на сцені, але не мають обмежень фізичної реальності. Це дозволяє створювати вражаючі візуальні ефекти, які допомагають занурити глядача в світ вистави і зробити його більш емоційно залученим до подій на сцені. Діджитал технології в сценічному мистецтві стають все більш популярними, тому що вони дозволяють розширити можливості вистави і забезпечити більш ефективну взаємодію з глядачами. Театральне мистецтво стало одним з найбільш важливих засобів соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. Діджитал технології відкривають нові можливості для театральних вистав та дозволяють розширювати аудиторію та збільшувати доступність мистецтва [1, с. 33].

Крім того, інтерактивні ефекти та використання розширеної реальності можуть допомогти створити більш особисте і залучене досвід для кожного глядача. Також використання діджитал технологій може допомогти зменшити витрати на створення вистави, зокрема на створення складної сценічної декорації. Замість цього можна використовувати віртуальні об'єкти, які можна створити на комп'ютері. Наприклад використання інформаційних методів

відеопроекції, зокрема 3D videomapping, дозволяє створювати віртуальну реальність, яка може доповнювати або навіть замінювати матеріальну складову вистави. Застосування 3D декорацій та онлайн зображень учасників сценічної дії дозволяє постановникам збільшувати кількість можливостей для творчості та розвитку сценічного мистецтва. Таким чином, відеопроекція та 3D-моделювання стають ефективними інструментами для творення нових театральних форм та відкривають нові можливості для розширення границь сценічного мистецтва [3, с. 168].

Безпосередньо використання діджитал технологій в онлайн форматі стало дуже важливим під час пандемії COVID-19 в Україні. Оскільки більшість заходів були скасовані або обмежені в масштабах, технології дозволяють людям насолоджуватися сценічним мистецтвом, не виходячи з дому. Онлайн формат дозволяє взаємодіяти з аудиторією, яка знаходиться у різних містах та країнах, що збільшує аудиторію та збільшує кількість глядачів. Він також надає можливість знизити витрати на організацію заходів, оскільки не потрібно орендувати місце проведення, купувати обладнання та забезпечувати інші витрати. Для артистів використання діджитал технологій дозволило зберігати контакт з аудиторією, яка могла продовжувати насолоджуватися їхніми виставами та концертами навіть у часи карантину та обмежень.

Крім того, технології дозволяють створювати нові формати вистав та концертів, які не були б можливі в реальному світі, наприклад, використовуючи віртуальну реальність або відеоігри. Важливість використання діджитал технологій в онлайн форматі під час пандемії полягає в тому, що вони дозволяють людям насолоджуватися сценічним мистецтвом та взаємодіяти з артистами в умовах карантину та обмежень.

Використання діджитал технологій у онлайн форматі зараз є особливо важливим, воно може допомогти театрам та артистам функціонувати в умовах війни в Україні. Оскільки війна обмежує можливості проведення масових заходів, технології дозволяють зберігати зв'язок з аудиторією та продовжувати діяльність в обмеженому режимі. Наприклад, театри можуть проводити онлайн

вистави, які будуть доступні глядачам з будь-якої точки світу, включаючи ті, які знаходяться в районах з обмеженим доступом. Крім того, технології дозволяють знімати вистави та передавати їх у прямому ефірі в інтернеті, що дає можливість глядачам дивитися їх в будь-який зручний час та місце. Для артистів використання діджитал технологій може також допомогти зберегти робочі місця та продовжувати діяльність в умовах війни. Вони можуть знімати вистави та концерти, які будуть доступні в інтернеті.

Діджитал технології знайшли широке застосування для онлайн вистав та концертів, які стали популярнішими в останні роки. До прикладу, визначною технологією за останні роки стали – відео конференції. Дана технологія дозволяє проводити онлайн-зустрічі та вистави в режимі реального часу з допомогою відеозв'язку. Глядачі можуть дивитися виставу з будь-якого місця, що має доступ до Інтернету. Також використовуються віртуальні тури – це технологія, яка дозволяє глядачам відвідувати вистави та концерти онлайн за допомогою віртуальної реальності. Глядач може пересуватися по сцені, взаємодіяти з артистами та досліджувати деталі вистави. Суттєвими технологіями стали платформи онлайн-стрімінгу – це сервіси, які дозволяють транслювати відео в режимі реального часу через Інтернет. Артисти можуть використовувати ці платформи для трансляції своїх вистав та концертів онлайн. Глядачі можуть дивитися виставу в режимі реального часу або відкласти її на пізніше. А використання соціальних медіа дозволила артистам ділитися своїми виставами та концертами з аудиторією через соціальні медіа. Вони можуть використовувати Facebook Live, YouTube або Instagram, щоб транслювати свої вистави та концерти в режимі реального часу або записувати їх для перегляду в майбутньому.

Використання діджитал технологій у онлайн форматі дозволяє артистам продовжувати працювати та виступати навіть в умовах карантину або інших обмежень. Крім того, вони дозволяють залучити більше глядачів, які можуть переглядати вистави та концерти з будь-якого місця світу, що сприяє поширенню культурного досвіду та сприяє розвитку мистецтва в цілому. Таким

чином, діджитал технології в онлайн форматі виконують важливу функцію в забезпеченні доступності та зручності для глядачів, а також підтримки працівників сцени у складний період пандемії.

Використання цифрових технологій в сценічному просторі дозволяє створити більш глибокий та комплексний вплив на глядача, оскільки він сприймає не тільки звукові та візуальні елементи, а й різні формати технічного та медійного мистецтва, такі як 3D-моделювання, віртуальна реальність, анімація, інтерактивність та багато інших. Рівноцінність аудіальних та візуальних елементів сценічного простору є дуже важливою, оскільки вони співвідносяться та доповнюють один одного [2, с. 197]. Наприклад, візуальні ефекти можуть підсилити емоційний звучання музики або діалогів, а звукові ефекти можуть змінити сприйняття образів та візуальних елементів.

Крім того, використання цифрових технологій в сценічному просторі дозволяє активізувати уяву глядача, оскільки він може бути залучений до створення нових образів та ідей, які виконавець передає на сцені. Це сприяє більш глибокому та ефективному впливу на свідомість глядача та збільшує його емоційне сприйняття вистави. Таким чином, використання різноманітних цифрових технологій у сценічному мистецтві допомагає створити більш цікавий та захоплюючий простір для взаємодії виконавців та глядачів, а також дозволяє досягти більш глибокого та ефективного впливу на свідомість глядача.

Підводячи підсумки, важливо зазначити, що діджитал технології значно змінили сценічне мистецтво, дозволяючи постановникам, виконавцям та глядачам бачити інший світ, досліджувати нові форми взаємодії та сприяють розвитку мистецької творчості. Онлайн формат став невід'ємною частиною сучасного театру та музики в Україні, що дозволяє артистам та театрам функціонувати в умовах пандемії та війни. Варто також відзначити, що використання відеомапінгу стає все популярнішим в Україні, тому що він дає можливість створювати вражаючі візуальні ефекти на сцені. Рівноцінність аудіальних та візуальних елементів при використанні діджитал технологій, є

дуже важливою, оскільки вони доповнюють один одного і здатні активізувати уяву глядача та здійснити вплив на його свідомість. Цифрові технології стають могутнім інструментом у творчому процесі, що відкривають нові можливості перед режисерами, сценографами та виконавцями. Вони допомагають розширювати межі традиційного сценічного мистецтва та піднімають його на новий рівень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дерман Л. М., Кобилинська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. *Збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії.* Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2021. С. 33-36.
2. Ільницька О. А., Ільницький В. А. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. *Мистецтвознавчі записки*, 2020. С. 196-200.
3. Юдова-Романова К. В. Цифрові 3D меппінг технології у творах сценічного мистецтва в Україні. *Танцювальні студії.* 2020. С. 163–178.

Пахарчук Олександр Сергійович,
заслужений артист України,
викладач кафедри організації
театральної справи імені І.Д. Безгіна,
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого
https://orcid.org/0009-0001-6134-8508

ТРАНСФОРМАЦІЯ ШОУ-БІЗНЕСУ В ПЕРІОД ПЕРШОГО РОКУ ВТОРГНЕННЯ РФ В УКРАЇНУ: КОН'ЮКТУРНІСТЬ ЯК ВИД НОВИХ ЖАНРІВ

2022 рік був трагічним, непередбачуваним, сповненим випробувань та адаптації до нових реалій, які назавжди змінили українців. Після 24 лютого наше культурне середовище припинило розмови про власну розрізненість і токсичність. Люди та інституції з різних регіонів за лічені години перетворилися на хаби допомоги, приймаючи людей з інших регіонів. Цей соціальний досвід вражає, і, очевидно, що ми ніколи не були більш згуртованими до цього [1].

Період, починаючи з 24 лютого до кінця 2022 року, відкрив величезні можливості для артистів. Інтерес до них буде тільки зростати, тому що зараз немає тиску російського ринку шоу-бізнесу.

Артисти – це ті, хто може перетворити емоції на творчість. На жаль, поштовхом до перелому в українській музиці стало вторгнення російської федерації (далі – рф). Але цьогорічний музичний підсумок: 2022 рік – рік народження нової української музики, яка запам'ятається піснями про боротьбу, свободу та ненависть до ворогів. Деякі з них були осмисленою рефлексією, інші – абсолютною кон'юнктурою. Але в будь-якому разі цей рік став роком народження нової української патріотичної музики. Протягом цього періоду українські виконавці випустили приблизно втричі більше музики, ніж будь-який виконавець до них. Народилося безліч нових артистів, а також кілька стилістичних течій.

Одна з них – «байрактарщина» – новий жанр, оспіваний ЗСУ. Зокрема, це рефлексивні пісні, які виходять у перші кілька тижнів після старту Total War і, які взагалі не претендують на статус «видатних». За виключенням хіба що: «Що ви браття» Jockii Druce та «Буде весна» Макса Барських. Сталого терміну для цього музичного напрямку поки немає: кажуть «байрактарщина», «байрактар-поп» чи навіть неошароварщина. Але не так важлива назва жанру, як те, що він утворився.

У цьому, зокрема, криється головна проблема цього жанру – кон'юктурність. Знайти правильний кут, під яким можна і варто висвітлювати війну і подвиг українців – доволі важко. Для цього недостатньо одягнути військову форму, залізти на танк та заспівати про неньку Україну. До речі, саме в цьому полягає сутність більшості претензій до Kalush Orchestra, Kozak Siromaha, Skofka, alyona alyona – артисти аж надто кон'юнктурні у своїх спробах грати у національний колорит.

За цей період багато артистів банально виїхали за кордон, частина – пішли воювати. Інші ж виявилися неспроможними швидко відреагувати на масштабну українізацію. Не кажучи вже про те, що банально впали заробітки, бо зникли концерти й корпоративи.

Відбувається стрімка трансформація індустрії «на українську», яка багато років продовжувала працювати в «позаполітичній» парадигмі, так і не

відрефлексувавши події 2013–2014 років. Зникли ілюзії стосовно «не все так однозначно». Ті, хто мали зробити вибір між росією та Україною, були змушені його зробити. Мовчання стало ознакою зради. Підтримувати росію означає бути співучасником убивств і тероризму. Буквально за тиждень-два галузь повністю очистилася. Макс Барських, один із найактивніших артистів, які коли-небудь виступали в росії, зайняв радикальну позицію. Всі публічні комунікації тепер українською мовою. Нові пісні українською. Заяви, інтерв'ю, коментарі також українською мовою. Зсув відбувся надзвичайно різко, як буває тільки у світлі тектонічних, катастрофічних подій. Власне, з якими стикнулася й Україна [6].

З'являється поняття «воєнні тури». Концерти для морально-психологічної підтримки бійців проходять систематично та в різних форматах. Наприклад, на лінії зіткнення працюють високомобільні групи «Браво». В позашляховику їздять водій, адміністратор та три музиканти, що виступають для військовослужбовців, які виконують завдання на лінії зіткнення. Інші групи працюють на лінії відведення. Решта виступів поділяються на роботу в театрах, концертних залах та стадіонах, куди музиканти запрошують військових та їхні родини, виступи у військових частинах та на полігонах.

Ініціатива стартувала у двох напрямках: Львів та Київ. Створюється відділ культурної роботи Центру морально-психологічного забезпечення ЗСУ, який безпосередньо допомагає координувати концерти.

Під час виступів існує певний протокол безпеки: артисти часто не знають, куди вони їдуть. Група прибуває у завчасно узгоджене місце, звідки її забирають військові та супроводжують до кінцевого місця. Фотографії не можуть бути розміщені протягом чотирьох-п'яти днів, щоб по них неможливо було розрахувати місце розташування підрозділів. Митці розуміють ці вимоги. Полковник Матвійчук зазначив: «Вони дуже коректно поставилися до попередження, що концерт може перерватися будь-якої миті, якщо поступить бойове завдання й військовослужбовці вирушать його виконувати».

У перші тижні війни соліст гурту Pianoboy Дмитро Шуров не міг думати про музику і не мав доступу до фортепіано та гітари. «Займався волонтерством за запитом декількох батальйонів та бригад. Потроху, дорога та постійна діяльність повернули до життя, – згадує Шуров. – Потім отримав пропозицію поїхати на концерти для військових і зрозумів: це необхідно і мені самому, аби повернутись до музики». Концерти важливі для артистів не менше, ніж для військових. «Коли їдеш у військовий госпіталь, бачиш поранених та заглядаєш у вічі лікарям, розумієш, наскільки ми всі пов’язані та як важливо зараз давати надію одне одному, допомагаючи всім, чим можна» [2].

Актори, музиканти, режисери, танцюристи – з початку повномасштабного вторгнення рф в Україну чимало зірок українського шоу-бізнесу взяли до рук зброю та стали до лав ЗСУ, Нацгвардії та Територорони для захисту рідної землі від загарбників. Жорстока і кровопролитна війна в Україні забрала наших найхоробріших воїнів і захисників.

Кожна звістка про загибель Героя викликає хвилю жалоби. Слід пам’ятати тих загиблих воїнів, які залишили творчу кар’єру заради служби в ЗСУ: Вадим Хлуп’янець, артист Київського театру оперети; Паша Лі, український актор; Ярослав Гаркавло, відомий український гуморист, актор і ведучий шоу «Ліга сміху»; Олександр Шаповал, соліст балету Національної опери України імені Т. Г. Шевченка; заслужений артист України Сергій Шкварченко, соліст ансамблю ім. П. Вірського та багато інших [3].

Після року війни можна сказати, що креативні індустрії України прокидаються і навіть демонструють невпевнене, але стабільне відновлення. Дивно, але першими з кризи вийшли театри – столичні заклади культури працювали і користувалися популярністю навіть під час масштабних вимкнень світла.

Українські артисти починають давати дедалі більше концертів. При цьому їхні заробітки знизилися суттєво, бо ще рік тому ніхто не вірив, що українська культура загалом зможе швидко почати відновлюватися. Песимісти взагалі пророкували десятиліття кризи.

На думку продюсерів і артистів, пік кризи минув. Звісно, концертів небагато. Але найуспішніші артисти ще можуть дочекатися кращих часів. Дещо полегшилась можливість їздити за кордон і гастролювати. Звичайно, тур 10-15 містами Європи та Америки – це дрібниця порівняно зі звичайним. Але це ще й робота, яка приносить гроші. Крім того, поп-артисти, не кажучи вже про рок-групи, які зазвичай гастролюють у невеликих масштабах, знову ж таки залучають танцюристів та інструменталістів.

Однак шоу-бізнес, за словами продюсера Олі Полякової Михайла Ясинського, в цей період гостро потребує діджитал-фахівців: «Артист може зараз не давати концертів, не випускати кліпів, але у соцмережах залишатися зобов'язаний. Це дієва форма нагадування про себе. Тому потрібні фахівці, які можуть займатися просуванням артистів у соцмережах. Але проблема в тому, що зараз від цих людей потрібно трохи більше знань і вмінь, ніж раніше. Потрібні знання маркетингу, уміння писати без помилок не лише українською, а й деякими іноземними мовами. Але знайти таких фахівців важко, оскільки їх перетягує на себе за великі гроші бізнес, що працює. А шоу-індустрія поки що може платити лише від 25 тисяч гривень на місяць. Ще одна вакансія, яка останнім часом у шоу-бізнесі стала знову актуальною, це концертні директори. З одного боку, кількість концертів зараз зовсім не така, як була раніше, але досвідчених організаторів не вистачає тим артистам, які не дуже популярні» [4].

Підсумовуючи період лютня-грудня 2022 року необхідно зазначити, що майже за рік війни радикально змінився український естрадний Олімп. Усі артисти не мають регулярних гастролей, поки ведуться бойові дії. Але хтось із зірок виїхав за кордон, хтось залишився, для когось війна поставила творчість на паузу, в деяких, навпаки, спровокувала сплеск активності, і як результат – регулярне представлення на YouTube нового матеріалу, що набирає мільйонні перегляди. Запалились вчора нікому невідомі репери-зірки Скофка та Калуш, а буквально, здавалося, непорушні мастодонти національної поп-музики, такі як Олег Винник і Потап, зникли з радарів. Багато хто пішов і не повернувся…[5].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Платонова Анастасія. Плече до плеча: підсумки 2022 року в культурних політиках. URL: https://lb.ua/culture/2023/01/17/542676_pleche_plecha_pidsumki_2022_roku.html (дата звернення: 17.01.2023).
2. Міроненко Тома. Шоу-бізнес на війні. Forbes. URL: https://forbes.ua/inside/shou-biznes-na-viyni-gumoristi-artisti-ta-ivent-menedzheri-vlashtovuyut-kontserti-dlya-viyskovikh-yak-zharti-i-muzika-dopomagayut-na-fronti-16052022-5994 (дата звернення: 14.01.2023).
3. Черкасець Олена. Втрати-2022: зірки шоу-бізнесу, які полягли за Україну. URL: https://umoloda.kyiv.ua/number/0/188/172112 (дата звернення: 14.01.2023).
4. Міліневський Микола. Креативна індустрія через рік війни: для кого криза закінчилася. URL: https://vesti.ua/uk/lite-uk/showbiz-uk/kreativna-industriya-cherez-rik-vijni-dlya-kogo-kriza-zakinchilasya (дата звернення: 07.03.2023).
5. Рильов Костянтин. Культурний фронт. Як змінився естрадний Олімп України за рік війни. URL: https://focus.ua/uk/culture/551083-kulturny-front-kak-pomenyalsya-estradny-olimp-ukrainy-za-god-voyny (дата звернення: 25.02.2023).
6. Бондаренко Олексій. Рік народження нової української музики. Музичні підсумки 2022. URL: https://liroom.com.ua/music/year-in-review-music-2022/ (дата звернення: 05.03.2023).
7. 50 найкращих українських пісень. URL: https://slukh.media/texts/best-ukrainian-songs-2022/ (дата звернення: 14.01.2023).

Погуляй Олександра Олегівна,
асистентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-2847-8415

РЕЖИСЕРСЬКІ ІННОВАЦІЇ БЛАГОДІЙНИХ СПОРТИВНО-МИСТЕЦЬКИХ ПЕРФОРМАНСІВ КОМПАНІЇ «TRI.DIRECTION» В РАМКАХ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТУРУ «MATCH FOR PEACE! STOP THE WAR»

В перші місяці повномасштабного вторгнення російської федерації на територію суверенної держави України, представниками українського мистецтва було започатковано та проведено багато мистецьких акцій в різних країнах світу. Ці акції були відрізнялись за масштабами та наповненням, але мали єдину мету й тематичне наповнення – донести усьому світу правду про події, які відбуваються в Україні.

Своєрідною унікальною стала акція, яку при державній підтримці організували керівництво футбольного клубу «Динамо» (Київ). Це була серія товариських матчів із провідними європейськими футбольними клубами, які завдяки засобам мистецтва було трансформовано в антивоєнні шоу. Акції

проходили під гаслом «Match for Peace! Stop the War». До втілення мистецької складової було залучено департамент великих шоу «1+1 media» та режисерську компанію «TRI.Direction».

На окремий аналіз заслуговують режисерські підходи «TRI.Direction», що були розроблені та застосовані при створенні усіх перформансів туру. Режисерам потрібно було не лише враховувати специфіку режисури стадіонних шоу, а й продумувати універсальний алгоритм поєднання спортивної та мистецької складових цих акцій.

За задумом режисерів, інтеграція концертних номерів та постановочних перформансів в структуру матчу проявлялась у трьох моментах: до і після гри, і в перерві між таймами.

До всіх перформансів було доєднано українських переселенців (в основному жінок та дітей), які на той час перебували у містах, де проходили акції. Вони стали не просто звичайними глядачами, а активними учасниками усіх перформативних дійств, що значно підсилило ефект емоційного сприйняття та підкреслило ідейну складову заходів.

Також було візуально та ідейно видозмінено одну із сталих особливостей футбольного матчу – вихід команд на стадіон. За футбольною традицією, футболісти перед матчем виходять на стадіон у супроводі юних спортсменів, що одягнені в дитячий еквівалент футбольної форми тієї чи іншої команди. За задумом режисерів – команди виходили на стадіон у супроводі реальних дітей-переселенців, які буди одягнені у власний буденний одяг, зазвичай єдиний що у них був на той момент, або у білі футболки із нанесеними на них гаслами, під яким проходила акція.

Перший матч туру із концертною інтеграцією відбувся 12 квітня 2022 року у столиці Польщі місті Варшава, де ФК «Динамо» зіграли проти варшавського ФК «Легія».

За задумом режисерів, футбольне поле трансформувалось на масштабну сцену у вигляді карти України, на якій відбувалась основна дія. По центру поля було розміщено досить ємну мобільну сценічну площадку-настил, яка

нагадувала контур кордонів України. За допомогою світлових приладів, які були розміщені по периметру площадки, вдалось виділити сцену-карту на території футбольного поля й тим самим привернути до неї увагу. За допомогою світлових ефектів, які, відповідно до дії на сцені, змінювали свій колір, працювали частково, або повністю, вдалось додати масштабу сценографії.

В середині імпровізованого сценічного майданчика знаходились декілька подіумів, на яких виступали артисти-солісти. Подіуми були розміщені по території всієї сцени, що створювало ілюзію виступів артистів по всій Україні. В кульмінаційний момент виступу сцена-карта наповнилась людьми – громадянами України, жінками та дітьми, які змушені були покинути свою рідну землю. За задумом режисерів, кожен із них зайняв місце на карті, що відповідало їх малій батьківщині. У цьому перформансі взяли участь чотири українських співачки: Катерина Павленко, Юлія Саніна, Тіна Кароль та DOROFEEVA , у виконанні яких звучала пісня-символ української боротьби за незалежність «Ой у лузі червона калина».

Не у всіх містах була можливість проводити повноцінні масштабні видовищні перформанси. Подекуди це не дозволяли втілити технічні можливості, а десь і людський фактор. Графік українських артистів та мистецьких колективів, які кожен окремо проводили свої волонтерські концертні виступи по всій Європі, не завжди співпадали із календарем благодійних матчів ФК київського «Динамо». Тому режисерам потрібно було постійно трансформувати змістовне наповнення програми перформансу, а згодом і взагалі створювати індивідуальні перформативні дії для кожного матчу. З іншого боку, постійна зміна артистів та їх репертуару, давала змогу європейським глядачам показати різноманіття української культури та масштаби бажання українців якомога ширше висвітлювати нагальні події, які відбуваються в їх країні.

В естонському місті Таллінн перформанс було перенесено на трибуни стадіону. В окремому секторі було розміщено українських переселенців – жінок

та дітей. За задумом режисерів, вони були одягнуті у білі футболки із надписами назв міст України та символічними гаслами-хештегами #StandWithUkraine, #StopWarInUkraine, #UnitedWithUkraine. Цим режисерським рішенням автори перформансу хотіли наголосити, що під загрозою російської агресії наразі перебуває вся територія України. У перформансі взяли участь українські співачки Христина Соловій, Jerry Heil та alyona alyona. Jerry Heil та alyona alyona виконали спеціально написану для акції композицію «Молитва». Під час її виконання співачки знаходились на трибуні серед українських переселенців, які активно підспівували артисткам, чим було створено ефект всеукраїнського єднання у молитві за мир. На завершення, Христина Соловій, на фоні трибуни, розпочала виконання композиції «Ой, у лузі червона калина», яку підхопили решта артисток та усі учасники перформансу.

На цьому ж матчі була створена нова режисерська інтерпретація виконання Гімну України. Футболісти, alyona alyona та весь стадіон виконали «Ще не вмерла України і Слава, і Воля» разом із лідером українського гурту «Антитіла», бійцем територіальної оборони ЗСУ Тарасом Тополею та його побратимами. Відео із виконанням гімну українськими військовими було записано заздалегідь в Україні на фоні зруйнованих будівель і транслювалось в цей момент на екрані стадіону. Цим режисерським рішенням, іноземним глядачам, на трибунах та у прямому ефірі, було не тільки візуально передано реалії існування українців під час війни, а й продемонстровано міцність сили духу та масштаби єднання української нації.

Гімн України, як один із обов’язкових елементів при проведенні футбольних матчів, у різних містах та у різноманітних візуальних проявах виконувало багато відомих українських виконавиць: Юлія Саніна (м. Клуж-Напока. Румунія; м. Дортмунд. Німеччина), Мішель Андраде (м. Загреб. Хорватія), NK Настя Каменських (м. Лозанна. Швейцарія), DOROFEEVA (м. Антверпен. Бельгія), Тіна Кароль (м. Ліверпуль. Англія). В основному артистки виконували гімн знаходячись по центру стадіону. У швейцарському місті Базель, Тіна Кароль виконала Гімн України, стоячи в одній шерензі серед

українських футболістів. В польській Варшаві головну пісню країни виконав легендарний Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки.

Важливу роль режисери відвели підбору репертуару, який виконували артисти під час перформансів. Відомі українські виконавиці виконували свої знакові композиції, в яких прослідковувалась українська тематика, національний колорит або тема волі та боротьби за незалежність. У Дортмунді українська співачка кримськотатарського походження Джамала закликала світ відкрити очі та поглянути на безчинства, які відбуваються в Маріуполі та інших містах, оточених російською армією. Вона виконала легендарну пісню «1944» та заспівала a cappella «Ave Maria». Солістка музичного гурту «The Hardkiss» Юлія Саніна, спеціально для перформансів, змінила текст однієї із своїх знакових композицій «Коханці», адаптувавши його до воєнних реалій. У Швейцарії зовсім іншим сенсом наповнилась пісня у виконані Тіни Кароль «Вільна».

Щоб привернути увагу світового суспільства до конкретних актуальних подій, що відбувались на той час в Україні, режисери-постановники залучали до участі у перформансах артистів, які представляли українські міста та регіони, що знаходились на той момент в епіцентрі воєнних дій. Це надавало акціям гострого публіцистичного спрямування й підсилювало їх основну тематичну спрямованість та ідейне наповнення. 13 травня 2022 у естонському місті Флора (в цей час в Україні точилися жорстокі бої за українське місто Маріуполь) на акції прозвучало одразу дві музичні композиції у виконані представників цього міста-героя. Мешканка Маріуполя Олександра Ліщук (ALYA) заспівала пісню «Місто Марії», а співачка Христина Соловій разом із 12-річною маріупольчанкою Ксенією Резницькою виконала композицію «Тримай».

Оскільки більшість іноземців не розуміють українську мову, постановниками було вирішено використати у перформансах іноземні пісні, які відповідали б тематиці акції. Для цього було обрано легендарну музичну

композицію Джона Ленона «Imagine». Вона стала своєрідним англомовним лейтмотивом цих акцій. Відомі рядки пісні «Ти уяви, що люди мирно всі живуть…» прозвучали під час проведення перформансів у шести містах Європи: у швейцарському місті Базель цю композицію виконала молода українська співачка Інеса Грицаєнко; вона ж заспівала її в дуеті із солісткою гурту «KAZKA» Олександрою Заріцькою у бельгійському місті Антверпен; у швейцарській Лозанні спільно з Інесою пісню виконала ще одна представниця нової української музичної хвилі співачка KOLA. Англомовний текст та міжнародна популярність даної музичної композиції надали можливість для залучення до її виконання запрошених популярних співачок із країн, де проходили товариські матчі ФК «Динамо». Так у місті Варшаві (Польща) «Imagine» прозвучала у дуетному виконанні польської співачки Кароліни Ціхи та солістки українського електро-фолк гурту «Go_A» Катерини Павленко. У місті Клуж-Набока румунська співачка Адела Тодоран виконала цю композицію дуетом із легендарною українською артисткою Русланою. В Естонії «Imagine» разом заспівали естонська співачка TANJA та молоді українські виконавиці Віра Кекелія та Марта Адамчук.

Кожен перформанс, що був розроблений та реалізований українськими режисерами «TRI.Direction» в рамках туру «Match for Peace! Stop the War» був унікальним та заслуговує на більш детальніше дослідження з точки зору інноваційних прийомів режисури стадіонних шоу із яскраво вираженою ідейною складовою. Адже не тільки культурна дипломатія під час повномасштабної війни росії проти України набула нового сенсу, а й екстремальні умови існування українських митців в час війни призводять до народження нових мистецьких форм, режисерських прийомів та рішень.

Працков Роман Євгенович,
асистент кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-0052-9479

ПІДКАСТ ЯК НОВИЙ НАПРЯМОК РОЗМОВНОГО ЖАНРУ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Підкасти стали все більш популярним засобом комунікації з аудиторією в різних сферах життя, включаючи сценічне мистецтво. Підкасти є формою цифрової аудіопродукції, яка може використовуватись для розповсюдження різних контентів, включаючи розмовні шоу, лекції, музику, аудіодрами тощо [10]. Питання про дослідження явища підкасту в сценічному мистецтві можна розглядати з різних аспектів. Нині це питання є досить актуальним, але оскільки підкаст – це досить нове явище, то його вплив на сценічне мистецтво ще не було досліджено повністю. Проте, існує декілька наукових праць, які присвячені дослідженню впливу підкастів на культуру та мистецтво в цілому, а також на медіа-індустрію. Одним з них є дослідження «The Potential of Podcasting in Theatre» (Потенціал підкастів у театрі) [3], яке було проведене австралійським дослідником Джоанною Ерланд (Joanna Erland) та опубліковане у журналі «Theatre Research International» у 2010 році. У цьому дослідженні авторка досліджує можливості використання підкастів у театральній практиці, звертає увагу на їхні переваги та недоліки, а також наводить приклади успішного використання підкастів у театрі.

Також варто згадати дослідження «Podcasting as a Tool for Theatre Criticism» (Підкасти як інструмент театральної критики) [2], яке було проведене дослідником Стівеном Картером (Stephen Carter) та опубліковане в журналі «Theatre Topics» у 2013 році. У цьому дослідженні автор досліджує вплив підкастів на театральну критику, розглядає питання доступності театральної інформації та можливостей підкастів у її поширенні.

Підкасти стали все більш популярними в сфері сценічного мистецтва й використовуються для різних цілей. Ось декілька прикладів використання підкастів у сценічному мистецтві:

– *Підкаст-серіал як форма мистецької творчості.*

Підкаст-серіали можуть стати формою мистецької творчості, яка сполучає різні жанри, такі як аудіодрама, радіопередача та есе. Такі підкасти можуть створюватись як окремий продукт або як складова частина вистави або концерту.

Наприклад, підкаст-серіал «Welcome to Night Vale» [9] є прикладом такої форми мистецтва. Він містить елементи фантастики й гумору та став дуже популярним в аудиторії. У квітні 2022 року він був адаптований для сцени в мюзикл «Welcome to Night Vale: The Musical».

– *Підкаст як засіб залучення аудиторії до вистави.*

Підкасти можуть бути використані як засіб залучення аудиторії до вистави або концерту. Виконавці можуть створювати підкасти, де вони розповідають про свою творчість, діляться своїми історіями та розповідають про підготовку до вистави. Це дозволяє аудиторії підготуватись до вистави та створює більш близькі взаємини між виконавцем та глядачем. Прикладом такого функціоналу підкасту може стати програма «Квитки на вечірку» (Party Tickets) [6], що є результатом співпраці театрального мистецтва та музики. Він містить записи виступів знаменитих музикантів, які відбулися на театральній сцені. Такий формат дозволяє поєднати різні види мистецтва та залучити нову аудиторію до театрального мистецтва.

– *Підкаст як засіб збереження історії сценічного мистецтва.*

Підкасти можуть бути використані для збереження історії сценічного мистецтва, зокрема для зберігання записів концертів та інших вистав. Це дозволяє збільшити доступність творів для аудиторії та зберегти їх на майбутнє. Наприклад, національні театри та оперні театри можуть записувати вистави та доповідати про них у вигляді підкастів. Так, підкаст

«Опера для всіх» (Opera for Everyone) [5] було створено Метрополітен-оперою в Нью-Йорку і містить записи оперних вистав, а також інтерв'ю зі знаменитими співаками та диригентами. Він дозволяє аудиторії дізнатися більше про оперу та ознайомитися зі знаменитими оперними постановками.

– *Підкаст як засіб навчання.*

Підкасти можуть бути використані як засіб навчання для молодих артистів. Вони можуть допомогти зрозуміти процес створення вистави або концерту, а також навчити технічних навичок, необхідних для виконання на сцені.

Наприклад, школи сценічного мистецтва можуть створювати підкасти з інструкціями та порадами для своїх учнів, а молоді артисти можуть вивчати підкасти, щоб навчитися новим технікам або дізнатися більше про історію сценічного мистецтва. Так, підкаст «За лаштунками» (Backstage) [1] розповідає про те, що відбувається за лаштунками під час створення вистави. Він дозволяє аудиторії побачити, як проходить процес репетицій, які проблеми виникають та як вони вирішуються. Ще одним прикладом даного виду підкастів є «National Theatre Podcast» [4] Національного театру Великої Британії, в якому обговорюється процес створення вистав, інтерв'ю з акторами та режисерами та інше.

– *Підкасти як засіб комунікації між артистами та аудиторією.*

Підкасти можуть стати засобом комунікації між артистами та аудиторією. Виконавці можуть використовувати підкасти для відповіді на запитання своїх фанів або для спілкування з ними напряму. Це дозволяє створити більш близькі взаємини між виконавцем та аудиторією та підтримувати їх зацікавленість у творчості. Так, підкаст «Лекції по театру» (Theatre Talks) [8] були створені Лондонським національним театром і містять лекції, доповіді та інтерв'ю зі знаменитими акторами, режисерами та драматургами. Він дозволяє аудиторії дізнатися більше про процес створення вистави, а також про різні аспекти театру. Ще одним прикладом

є «The Theatre Podcast with Alan Seales» [7], де ведучий говорить зі знаменитими акторами, режисерами та іншими відомими представниками сцени про їх життя та кар'єру.

Ці приклади демонструють, як підкасти можуть стати ефективним засобом залучення нової аудиторії до сценічного мистецтва та збільшення інтересу до нього. Вони дають можливість слухачам більш глибоко ознайомитися з процесом створення вистави, зрозуміти його тонкощі та зробити власні висновки. Крім того, підкасти можуть допомогти в популяризації театрального мистецтва в різних країнах та залученні нової аудиторії, яка має можливість дізнатися про світові театральні тенденції та знайомитися зі знаменитими виконавцями.

У загальному, підкасти можуть допомогти сценічному мистецтву розширити свою аудиторію, популяризувати його та збільшити інтерес до нього. Вони можуть стати важливим інструментом для залучення нових слухачів та сприяти розвитку сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Backstage. In The Envelope.The Actor's Podcast. URL: https://www.backstage.com/podcasts/ (Дата звернення: 09.04.2022).
2. Carter S. Podcasting as a Tool for Theatre Criticism. Theatre Topics, 23(1), 2013. P. 31-42. doi:10.1353/tt.2013.0003
3. Erland J. The Potential of Podcasting in Theatre. Theatre Research International, 35(2), 2010. P. 154-164. doi:10.1017/S0307883310000059
4. National Theatre Podcast. URL: https://www.nationaltheatre.org.uk/podcast (Дата звернення: 10.04.2022).
5. Opera for Everyone. URL: https://www.operaforeveryone.com/ (Дата звернення: 09.04.2022).
6. Party Tickets. Live. URL: https://partytickets.podster.fm/ (Дата звернення: 09.04.2022).
7. The Theatre Podcast with Alan Seales. URL: https://www.thetheatrepodcast.com/ (Дата звернення: 09.04.2022).
8. Theatre Talks. URL: https://theatretalks.podbean.com/ (Дата звернення: 10.04.2022).
9. WELCOME TO NIGHT VALE. URL: https://www.welcometonightvale.com/ (Дата звернення: 09.04.2022).
10. Що таке подкасти та як їх слухати? URL: https://www.pravda.com.ua/articles/2020/09/20/7267023/ (Дата звернення: 09.04.2022).

Тлумак Катерина Олексіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Гордєєв Сергій Іванович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри режисури
Харківської державної академії культури

АРТПРОЄКТИ ЯК СУЧАСНИЙ ВИД СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Арпроєкти, як сучасний вид сценічного мистецтва, відбивають найгостріші соціокультурні трансформації суспільства, формуючи моделі поведінки та ціннісні установки аудиторії. Значний творчий та інтелектуальний потенціал нації надає поштовх для розвитку артпроєктів в Україні.

Можливі вектори розвитку артпроєктів в Україні окреслено в наукових працях Н. А. Карасьової [1], А. В. Холодницької [3], С. Д. Щеглюк [4]. Проблемним залишається питання феномену українських артпроєктів в сучасних реаліях.

Термін «артпроєкт» все більше набуває популярності. Він розглядається як цикл художньої діяльності, яка спрямована на створення оригінального художнього твору в умовах обмеженого часу та ресурсів [2]. Артпроєкти, як частина сценічного мистецтва, є цільовими та унікальними, оскільки на підставі задуму і теми художник визначає мету бажаного художнього результату. Саме унікальність артпроєктів полягає в його персоніфікації.

В основі побудови артпроєктів його творці можуть використовувати різні художньо-виражальні засоби. Серед них головними є живе слово, музика, хореографія, спорт, кіно тощо. Проте, враховуючи можливості новітніх технологій, світло, піротехніка, феєрверки, лазерні спецефекти, VR-технології стають не менш важливою частиною будь-якого артпроєкту. Саме за допомогою таких засобів створюється атмосфера, підсилюється враження та емоційне сприйняття.

Артпроєкти можна вважати найбільш прогресуючим напрямом сценічного мистецтва, про що свідчить їх численна кількість як в Україні, так і во всьому світі. Тематичний спектр артпроєктів є досить різноманітним. Режисери висвітлюють соціальні, політичні проблеми сучасних реалій, розповідають мовою мистецтва про видатних постатей культури, науки, гармонійно поєднуючи новітнє та традиційне мистецтво.

Розглядаючи українські артпроєкти, варто зазначити, що вони позначаються національно-культурною специфікою вітчизняного сценічного мистецтва. На особливу увагу заслуговують артпроєкти патріотичного змісту. Прикладом таких є: артпроєкт «Бій за Україну», де виконувались патріотичні, духовні та класичні пісні у виконанні артистів трупи Франківського драмтеатру; артпроєкт Art on the battlefront, де 30 сучасних українських художників представили роботу у віртуальній виставці, що об’єднало медіа та діджитал мистецтво; масштабний атрпроєкт у Берліні «Загартована. Український феномен», серед персонажів – 11 українських мисткинь, серед яких Марія Куліковська, Ганна Криволап, Катерина Лісова, у різних стилях, медіа та техніках досліджують незламність української жінки. До цього можна додати й артпроєкти, створені головним режисером міста Харкова Олексієм Настаченком, який є постановником різноманітних форм масових театралізованих видовищ. Це й Урочиста церемонія покладання квітів до пам'ятника Т.Г. Шевченка з нагоди святкування Дня прапора Україні (м. Харків, 2020); Акція – флешмоб та концерт «Ми – діти, ми – Всесвіт» до дня захисту дитини (м. Харків, 2020); театралізований хореографічний перформанс «Український вінок», присвячений 30-річчю Незалежності України на Майдані Незалежності (м. Харків, 2021); Святкові артпроєкти для мешканців міста та внутрішньо-переміщених осіб на станції метро «Університет» (м. Харків, 2023).

Власне таке розмаїття патріотичних постановок сучасних режисерів дозволяє говорити про створення національної моделі українських артпроєктів. Доволі часто учасники мистецьких проєктів експериментують з різними формами та методами самовиразу, виходячи за рамки стандартного формату.

Постановники нерідко черпають натхнення у великих творах, адже діалог між минулим і сьогоденням наразі можливий у різних формах через синтез класичного мистецтва та інноваційних технологій.

За останні кілька років українські митці створили десятки яскравих та масштабних артпроєктів, які підвищують рівень сценічного мистецтва на міжнародному рівні. Так, наприклад, співачка ROXOLANA запам'яталася ще участю у «Голосі країни», але на широкий загал гучно пролунала в нацвідборі на «Євробачення 2021». Від тоді не дозволяє про себе забути, придумує цікаві артпроєкти: записує дуети із зірковими MONATIK і KAZKA, гастролює Україною з благодійними концертами, презентує на радіо «Промінь» (студія шоу «Вікенд нової музики»), новий мініальбом «Настрій: спішити жити» і розказати про дитячі мрії, виклики дорослого життя, а також про радісні й сумні моменти року, що минув. У альбомі співачки три пісні. Перша – це «Радісні очі», яку з захопленням прийняли слухачі. Друга пісня – «Три хвилини», третя – це «Сумую циклічно», що створена за мотивами вірша Юрія Іздрика. Взагалі, за свідченням співачки, цей альбом про настрої кожного українця, про те, як воно зараз є.

Не залишається байдужим до артпроєктів й столиця України – місто Київ. Нещодавно в місті з'явився артпроєкт «BEREHYNYA», який відбувся на території Національного заповіднику Софія Київська. У рамках виставки, було надано 8 унікально оформлених картин з авторської фотоколекції «BEREHYNYA» (інкрустовані бісером, перлинами, вишивкою сакральних кодів в декоративному графічному дизайні (друк на полотні)).

Таким чином, різні за формою та змістом артпроєкти все більше набувають популярності. Саме тому, що вони є продуктами художньої діяльності, яка спрямована на створення оригінального твору в умовах обмеженого часу та ресурсів [2]. Артпроєкти, як частина сценічного мистецтва, є цільовими та унікальними, оскільки на підставі задуму і теми художник визначає мету бажаного художнього результату. Саме їх унікальність полягає в персоніфікації. Кожний твір, виконаний в рамках артпроєктів, є невід'ємним

від автора (режисера, художника, актора), що створив його. Ми можемо дійти висновку, що в сучасних умовах під впливом новітніх технологій, зовнішніх та внутрішніх факторів, мистецька сфера дозвілля трансформується. Артпроєкти, як невід'ємна складова сучасного життя людини, набувають широкого розголосу в українській культурі та у світовій мистецькій практиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Карасьова Н. А. Креативні індустрії як елемент стратегії постіндустріального розвитку. *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти.* 2019. Вип. 3. С. 110–120.
2. Гавеля О. М. SWOT-аналіз як засіб удосконалення організації та управління культурно-мистецькими проектами. *Культура і мистецтво у сучасному світі.* 2016. Вип. 17. С. 35-42.
3. Холодницька А. В. Актуальні тенденції розвитку креативних індустрій в Україні в умовахглобалізації. *Економіка і суспільство.* 2018. № 14. С. 151–157.
4. Щеглюк С. Д. Особливості розвитку креативної індустрії України: перспективні форми просторової організації. *Соціально-економічні проблеми сучасного періоду України.* 2017. Вип. 6. С. 143–150.

Уардані Ясміна Нуреддінівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Набоков Роман Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури

МЕТАВСЕСВІТ В ІВЕНТ-ІНДУСТРІЇ

Розширення можливостей сучасних технологій та пошуки альтернативних форм проведення, які дедалі частіше вимагають від нас реалії життя, період пандемії та воєнного стану, приводять фахівців у сфері івент-індустрії до пошуку альтернативних форматів заходів, що базуються на використанні віртуальних просторів та метавсесвіту.

Метавсесвіт – це віртуальне середовище, у якому люди можуть взаємодіяти між собою та іншими цифровими об'єктами. Поняття метавсесвіту з'явилося відносно нещодавно, проте вже впевнено конкурує та проникає у різні сфери. Сам термін пов'язаний з іменем Ніла Стівенсона та написаним ним

романом у 1992 романом «Snow Crash», що описує тривимірний простір, поєднуючий цифрову, віртуальну та доповнену реальності [1].

На сьогодні, таке віртуальне середовище (метавсесвіт) забезпечує життєдіяльність багатьох процесів, які входить до інструментарію організації та проведення івент заходів. Так, у квітні 2020 року відбулася яскрава івент подія – віртуальний концерт Тревіса Скотта у Fortnite, який переглянуло більше 12 мільйонів глядачів. Окрім цього, існує чимало цікавих прикладів інтеграцій брендів у ігрові платформи. До сторіччя одного з найпрестижніших будинків моди було збудовано віртуальний простір- Gucci Garden на платформі Roblox, у якому відвідувачі могли приміряти та купити аксесуари, що виявлялися унікальною можливістю та коштувало дорожче, ніж відповідні фізичні моделі у магазині.

В креативній індустрії України також використовується чимало платформ та кейсів метавсесвіту. Так у грудні 2022 року, під час повномасштабного вторгнення, завдяки метаверс-платформі Party Space, створеної українськими розробниками у період пандемії 2020 року, IT компанія Roosh змогла провести два заходи та об’єднати своїх працівників із різних куточків України й світу у віртуальному просторі, що являв собою кількаповерхову яхту.

Існує багато прихильників концепції метавсевіту, тому вважаю необхідним охарактеризувати певні риси, що надають переваги такому формату. Основною перевагою, про яку варто зазначити, є відсутність обмежень у кількості аудиторії, доступність відвідування незалежно від місця перебування, а також мінімізація трансферно-логістичних витрат. Причому, віртуальний формат повністю виключає можливість нести будь-яку небезпеку здоров'ю для учасників подій, беручи до уваги досвід пандемії та загрози під час воєнного стану. Окрім цього, такий формат сприяє створенню альтернативних можливостей заробітку та розширенню економічного ринку. Метавсесвіт можна використовувати для створення більш інтерактивного досвіду, завдяки чому учасники можуть взаємодіяти з віртуальним середовищем та іншими учасниками за допомогою голосових та чатових

комунікацій. Проведення заходів із застосуванням інноваційних технологій може додати новаторського характеру та привернути увагу молодіжної аудиторії.

Для того, щоб задовільнити певні потреби замовників, розробники створили чимало інструментів для проведення, які мають суттєві відмінності у напрямках роботи. Відеоплатформа для нетворкінгів з гейміфікацією Icebreaker дає можливість у довільній послідовності спілкуватися з різними учасниками. На відміну від попереднього додатку, Toasty дає можливість адаптувати програму заходу під конкретного замовника. Платформа Hop In повністю імітує конференцію з наявними додатковими сесіями, головною сценою та функціоналом для нетворкінгу. Vfairs надає можливість проводити онлайн-виставки з комунікацією та навіть стендами. Run the world може допомогти створити захід, використовуючи шаблони. Hey Summit організовує захід із продажем квитків та проводить відповідну аналітику. Remo-це платформа для організації не лише конференцій, а й вебінарів, що створює поле для інтерактивних опитувань та дискутувань трьох спікерів одночасно [1].

Наявні погляди, щодо цього питання висловив Марк Цукенберг. На його думку, людство пройшло шлях від настільних комп'ютерів до веб ресурсів та мобільних пристроїв; від тексту до фотографій та відео, але це ще не кінець шляху. Наступна платформа буде ще більш імерсивною – втілений інтернет, де можна перебувати в досвіді, а не просто дивитесь на нього. Це і є метавсесвітом, і це стосуватиметься кожного продукту, який буде створено [2, с. 34].

У зв’язку з викладеним вище, можна зробити висновок, що використання метавсесвіту, як інструменту для створення ефективних івентів може допомогти підвищити рівень внутрішнього ринку та сприяти розвиненню нових можливостей івент-індустрії, які допоможуть адаптувати сферу до новітніх реалій. Трансформація галузі відображає тісний зв'язок соціальних чинників, що мають вплив на формування трендів, які важко уявити без використання сучасних технологій, у тому числі віртуальних просторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бізнес і e-commerce у метавсесвіті: Що чекає на людство у безмежній віртуальній реальності. *PaySpace Magazine*. URL: https://psm7.com/uk/metavselennaya/biznes-i-e-commerce-u metavsesviti-shho-chekaye-na-lyudstvo-u-bezmezhnij-virtualnijrealnosti.html (дата звернення: 06.03.2023).
2. Lee, L. H., Braud, T., Zhou, P., Wang, L., Xu, D., Lin, Z., ... & Hui, P. All one needs to know about metaverse: A complete survey on technological singularity, virtual ecosystem, and research agenda. doi.org/10.48550/arXiv.2110.05352 (дата звернення: 17.01.2023).

Цімох Наталія Іванівна,
заслужена працівниця культури України,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри тележурналістики та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-6147-3341
Чорна Кристіна Василівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури і акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-3664-7477

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ІГРОВОГО КІНО

Формування художньо-естетичних властивостей документального ігрового кіно, на думку дослідників, залежить від зміни вектору розвитку культури, що надзвичайно сильно зміщується в бік масової культури з приматом аудіовізуальної комунікації. Провідною тенденцією телемистецтва XXI ст. є посилення ігрового начала, що виражається не лише в стрімкому збільшенні медіапродукції розважального телебачення, а й в значних структурних трансформаціях, що відбуваються в межах традиційних жанрів.

Органічно поєднавши вербальні та аудіовізуальні методи подачі інформації, та використовуючи елементи акторської гри з'явився найпопулярніший інноваційний прийом подачі матеріалу, що призвів до виникнення нового жанру – докудрами. Дуальна природа докудрами, а саме поєднання елементів документального та художнього кіно, викликає дискусії серед теоретиків і практиків сучасного телемистецтва загалом та телевізійної

документалістики зокрема, в процесі дефініції поняття «докудрама» та визначенні її місця в єдиній системі екранних мистецтв.

Протягом багатьох десятиліть телевізійна документалістика була продуктом кінематографічного мистецтва і журналістської творчості одночасно, симбіозом екранної драматургії та публіцистики. Процес розмивання кордонів між реальністю та уявою, ігровим та неігровим, інформацією та розвагою, викликаний творчими пошуками в телевізійній документалістиці, наслідком якого стали формування нового типу документалізму та особливостей його жанрових кодів, актуалізують осмислення даної проблеми в безпосередньому зв'язку з різними кодами масової культури та естетики постмодернізму.

На думку дослідників, співіснування телебачення та кінематографу, як малого та великого екранів відповідно, посприяло трансформаційним міжжанровим процесам і створенню інноваційних гібридних форм, що нині визначають тенденції розвитку розважального контенту [1, с. 173].

Тенденція поєднання документального та ігрового, інформації та розваги зумовлена прагненням творців до пожвавлення виражальних засобів телебачення та постійним техніко-технологічним удосконаленням виробництва. На думку дослідників, наступний етап розвитку екранної творчості – «активна коалесценція документального та художнього» на межі XX– XXI ст. ініціювала стрімка еволюція техніки [5, с. 156]. Інтегрування цифрових медіа в екранний простір визначило новаторські можливості в процесі репрезентації картини світу художньо-документальними засобами і стало каталізатором трансформаційних процесів художньо-документальної творчості XXI ст., а виникнення форм поєднання ігрового та документального закладено в природі кінематографу.

Дослідники, наголошуючи на характерній практиці документального кіно видовій конвергенції, стверджують, що експерименти з використанням постановочного начала як допоміжного методу, що сприяє акторському відтворенню на екрані подій та життєвих фактів, з різних причин не знятих під

час їх здійснення, проводилися ще на початку XX ст., а в 20-30-ті рр. з'явилися документальні фільми, в яких формотворчою частиною виступала постановча, великою мірою впливаючи на ідейно-сенсову частину.

Поява та розвиток телевізійного мистецтва, основою якого є екранний синтез в будь-яких проявах, посприяли подальшому процесу розмивання кордонів постановчого і хронікального не лише на рівні експериментів з формою, що реалізувалося шляхом споріднення різнорідних елементів (кінохроніки та відтвореної події, екранного документу та інсценування), а й, як наслідок, експериментів на змістовому рівні, що посприяли утворенню такого жанрового різновиду телевізійної документалістики як *докудрама*, в якій документальний зміст поєднано з вигаданою ігровою формою.

На думку Р. Керола, «документальний фільм – це реконструкція реальності з використанням реальних людей та подій в соціально значущій структурі і записаний в часі та місці їх прояву. Його метою є інформування, можливо, мотивування аудиторії» [2, с. 4], «що має справу з реальними подіями та обставинами таким чином, щоб зберегти вірність фактам, використати фактичне географічне положення та учасників ситуації, які передають знання про ситуацію і представляють собою відкладений аналіз обставин або подій, записаних на плівку або відеокасету» [2, с. 4].

Д. Гарві-молодший визначив докудраму з точки зору виробничого процесу, наголошуючи, що «при відтворенні документального фільму історичний або сучасний документальний матеріал редагується, оформлюється сценарієм та розігрується або візуально ілюструється. Фактична основа важлива, але редагування та зміни розширені в інтересах часу та безперервності. Можуть бути використані вигадані персонажі або використовуватися анахронічні ситуації» [3, с. 15–16].

Р. Нельсон визначає докудраму як «точне відтворення подій з життя реальних людей» [4, p. 151], акцентуючи, що докудрама заснована на статтях, щоденниках, транскриптах, журналах та інших документальних матеріалах, а ключовими словами у визначенні є рекреація, події та життя реальних людей.

Під терміном рекреація дослідник має на увазі усі драматичні елементи, що використовуються для фактичного зображення подій.

Докудрама як один зі способів відображення реальності художньо-документального спрямування визначається авторською інтерпретацією фактичного матеріалу. Унікальне поєднання об'єктивного та суб'єктивного поглядів на навколишній світ дозволило жанру досягнути високого рівня образності, що виникає як наслідок поєднання кінодокумента з інсценуванням, кінохронікою та відтвореною подією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бабенко В. Комунікативна відповідальність телебачення: естетика розважальності. *Теле- та радіожурналістика*. 2012. Вип. 11. С. 169–174.
2. Carroll R. L. Factual Television In America : An Analysis of Network Television Documentary Programs, 1948-1975. Unpublished Ph.D. dissertation. The University of Wisconsin, Madison, 1978. (Дата звернення 30 березня 2022).
3. Garvey Jr. D. E. The Documentary : Its Evolution and Contemporary Problems. Unpublished M. A. thesis. Stanford University, 1960. 180 p. (Дата звернення 30 березня 2022).
4. Nelson R. A., Hoffer. T. W. Evolution of docudrama on American television network : A content analysis, 1966-1978 // Southern Speech Comunication Journal. 1980. 45. pp. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/1980HofferNelsonDocu dramaMaster.pdf., p. 151. (Дата звернення 30 березня 2022).
5. Rhodes G. Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. North Carolina: McFarland & Co Inc Pub, 2006. (Дата звернення 30 березня 2022).

Червона Дарина Віталіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ЯК PR-ТЕХНОЛОГІЯ У СУЧАСНОМУ ВИДОВИЩНОМУ МИСТЕЦТВІ

Актуальність аналізу взаємодії саме театру та PR-технологій зумовлена, насамперед, широким використанням у традиційній рекламі театрального інструментарію, а також появою великої кількості нових «нестандартних» видів реклами, серед яких саме театралізовані дії займають значне місце.

PR – це зв’язок з громадськістю, це цілий комплекс заходів, які при правильній роботі повинні створити імідж події або окремої людини більш привабливими в очах громадськості. Іншими словами, можна сказати, що PR – це ефективний засіб маніпуляції думкою широкої громадськості [1, с. 12].

Театралізація охоплює практично всі сфери життя, а також сферу зв’язку з громадськістю. Сьогодні незамінний інструмент будь-якого PR – театралізація. Призначення цієї технології досить просте – створення позитивного образу або заходу в цілому, підвищення лояльності чи привабливості цільової аудиторії до проведення та відвідування заходів. На сьогоднішній день вироблено цілу низку форм театралізації, які широко застосовуються у сферах як мистецтва, так і зв'язків з громадськістю.

До подібних форм можна віднести такі:

- перфоманс;
- інсталяцію;
- хепенінг;
- флеш-моб.

Істотними властивостями театральної комунікації є: семіотична складність мови; активна позиція глядача; наявність «вимірювання» присутності; варіативність; неповторність кожної форми реалізації; ігрова природа. Ці характеристики дозволяють театралізованій PR-технології виконувати значні загальнокультурні функції: психологічної реабілітації особистості та функцію свята.

Театралізація є вигідною по відношенню до просування мистецьких продуктів, зокрема видовищного мистецтва. В особливих умовах, яким відповідає той чи інший захід, до якого власне причетна певна аудиторія, (зі створенням аудиторією образу цієї події в її художніх інтерпретаціях), вона функціонує з дуже великою потужністю [3, с. 85].

Багато функцій театралізації пов'язані з будь-якими моментами у житті людей. У цих умовах особливо потяг до художнього осмислення, до символічної узагальнюючої образності, до роботи мас за законами театру.

Таким чином, театралізація існує не як звичайний спосіб культурно-освітньої роботи, який можливо застосовувати на всіх її рівнях, а як важкий креативний спосіб, що має ґрунтовне соціально-психологічне обґрунтування і наближеність до мистецтва.

Театралізація – прийнятна форма проведення PR-акцій в багатьох життєвих сферах, вона мобільна, зрозуміла споживачам у сфері сучасного видовищного мистецтва.

Однією з найважливіших проблем, що уповільнюють розвиток сучасного PR, є нерозуміння його суті та його інструментів працівниками індустрії сучасного видовищного мистецтва. Для видовищ основними рушійними силами у залученні глядачів вважаються почуття та враження, причетність, зацікавленість, очікування, сподівання. Звідси пряме звернення до способу театралізації у сфері PR-технологій.

Будь-яке свято – це дуже вагома первинна форма людської культури. Свято завжди мало суттєвий і глибокий смисловий, світоглядний зміст. Нині у структурі сучасної культури дедалі більше місце займають розважальні програми, різні шоу, яким відводиться значна роль у справі ідейного, морального і художнього виховання людей, організації їхнього побуту і дозвілля. Але це на сьогоднішній момент може розглядатися під іншим кутом у рамках соціуму. Свято, чи точніше – театралізація на сьогоднішній момент виступають ще й як PR-технологія у сфері культурного життя соціуму [2, с. 122].

Глобальне значення у театралізованій PR-акції має його естетична складова: чуттєво-емоційна насиченість змісту, виразність, експресивність, алогізм форм. Святу завжди притаманний ігровий початок, яскрава образність, видовищність, ярмарковість, елементи карнавальності, театралізація. Усі ці якості ріднять свято з мистецтвом, але не ототожнюють із ним. Свято – ніби прикордонна зона між реальним життям та художнім твором. Психологічний механізм впливу свята близький до катарсичного впливу мистецтва.

Основна перевага PR-технології із застосуванням театралізації – гарна організація, що надає працівникам можливість вільного спілкування у своєму колі. Таким чином, PR-технології свят є одним з найефективніших способів налагодження системи внутрішньо фірмових комунікацій [1, с. 34].

Отже, театралізація охоплює практично всі сфери життя та сферу зв'язку з громадськістю. Сьогодні театралізація у вигляді PR-технології активно використовується, вона є незамінний інструментом просування будь-якого заходу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Богуш Д. О. Український PR словник. Київ : Смітт-книга, 2011. 64 с.
2. Вовкун В. Мистецтво режисури масових видовищ : підручник. 2-ге вид. Київ : НАКККіМ, 2020. 364 с. : іл.
3. Паві П. Словник театру. Пер. з франц. М. Якубяк. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

Ягич Вікторія Андріївна,
асистентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0009-0009-8436-7945

ФУНКЦІОНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ЕСТРАДИ

Культурно-мистецькі процеси, які відбуваються на сучасному етапі, полягають у глобалізації та інтеграції при формуванні мистецтва естради як художньої платформи. За останні роки естрада зазнала надзвичайних змін. Стрімкий розвиток комунікаційних технологій, зміни у репертуарі артистів, викликані політичними, економічними, соціальними, культурними та ін. трансформаціями, зміна складу аудиторії та громадської думки наразі привертають широку увагу мистецтвознавців. Комерційні естрадні твори сприймаються реципієнтами як нематеріальна продукція спрямована на широкі маси. Для сучасного суспільства естрадний продукт першочергово має естетичне, а не утилітарне значення. Тому чільне місце на естраді завжди займала вокальна естрада, яка спрямована на задоволення духовних потреб суспільства, де основною складовою є пісня. Естрадна пісня у сучасному

мистецтві конгломерує стилі, напрями, жанри, форми, внаслідок чого жанрові межі пісні досить складно окреслити. Саме в пісні синтезуються жанри та стилі музичного мистецтва, а застосування хореографічного та циркового мистецтв забезпечує пісенному твору видовищності.

Останні десятиліття стали розквітом для української пісні, стрімко зріс попит на україномовний мистецький продукт. Такі радикальні зміни у мистецькому просторі зумовлені політичними, соціальними, культурними, історичними факторами, що кардинально змінюють художнє мислення народу. Наразі українська пісня є провідною ланкою, яка визначає національну ідентичність, ментальність та культуру народу. Українська пісня вирізняється автентикою текстів, ліричною природою, особливою манерою виконання та використанням елементів національного костюму, де розкривається весь колорит нації. Виразну основу сучасної української пісні становлять змістовність тексту, майстерність артиста, проста гармонізація й оркестровка, різноманітна мелодійна основа й аранжування, виразність жестів, міміка, інтонація, які відповідають характеру пісні. Варто зауважити, що українська пісня має свої стильові особливості, притаманні тільки даному музичному твору. Насамперед це фольклоризація матеріалу, експресивність та емоційна подача пісенного матеріалу, мінливість ритму й володіння автентичною манерою співу. Це ті особливості, які надають пісні танцювальності, розкривають актуальну тематику через гармонію, ритм та мелодію. Типологію взаємодії сучасних ритмів з фольклорними традиційними мелодіями запропонувала В. Тормахова: «1) обробки народних пісень; 2) цитування музично-фольклорного матеріалу; 3) створення оригінальних композицій на фольклорній основі – інтонаціях, звукорядах, текстах, прийомах виконання; 4) сплав національної манери виконання з інофольклорною» [3, с. 8].

Використання гумористичних прийомів, сатиричних образів, публіцистики визначають комерційний успіх такого твору. «Незважаючи на комерціалізацію естради вітчизняному естрадному пісенному мистецтву вдалося зберегти національну самобутність й високий художній рівень, хоча

порівняно з попередніми десятиліттями питома вага нових популярних музичних шедеврів істотно зменшилася. Але розмаїття виконавських орієнтацій в українській пісенній естраді в умовах ринку дає підстави говорити про її цілковиту самодостатність і здатність до активного вдосконалення» [2, с. 13].

Наразі українська вокальна естрада перебуває на стадії оновлення. Все частіше звучать етномотиви у репертуарах виконавців. Стрімка мистецька рецепція дає можливість до співтворчості українських артистів та гуртів з зарубіжними. Така міжнародна культурна конвергенція сприяє популяризації української пісні за кордоном. «Немає у світовій історії прикладів розквіту самобутньої держави, де з національного було збережено лише пісню! Отож, розбудовуючи Україну, потрібно виходити з української національної ідеї, відроджувати український дух, українську мову. А пісня має виконати свою ключову, об'єднуючу, консолідуючу місію» [1, с. 36].

Соціальні та естетичні виміри сучасної української пісні визначають її художні якості. Виникають чіткі канони у виконанні пісні й відповідно до її сприйняття реципієнтами. Безперечно, головним тут виступає вокал, проте не менш важливим сьогодні є жанрове спрямування самого твору, в якому розкриваються народні мотиви, народна творчість, національні культурно-мистецькі надбання. Емпіричним доказом популярності української пісні є великий попит у національному мистецькому контенті, про що свідчать мільйонні перегляди у соцмережах.

Сучасна українська пісня і вокальна естрада загалом володіє широким спектром можливостей, стилів, концептуальних моделей та еталонів минувшини, які потрібно переосмислювати та відновлювати традиційні мотиви у сучасних репрезентаціях. «Естрадна музика давно перестала бути об'єктом тільки естетичного підходу. Науковці найчастіше розглядають її як вплив конкретних соціальних, а також ціннісних позицій, установок. У наш час її можна вважати одним з найбільших дієвих чинників як соціальної, так і міжособистісної комунікації. Саме комунікативні можливості музичної естради

дозволяють їй легко вписуватися в системи медіа, визначати своєрідність її ролі в діалогах народів, культур, особистостей» [4, с. 45].

Попри комерціалізацію музичної естради, з військовим вторгненням росії на територію України стрімко зріс попит на усе українське. Комерція для артистів стала другорядною. Вокальна естрада наразі спрямована на дотримання традицій, втілення національної патріотичної тематики у творах на міжнародному мистецькому просторі. Виникає нова стратегія, за якою розвивається пісенна естрада. Пори складну синтетичну художню природу, українська пісня створюється у постійній комунікації з інноваційними технологіями, політичними та соціальними процесами, митці вирішують не тільки творчі задачі, а й соціальні, які сьогодні є досить нагальними й актуальними. Тому вокальна естрада загалом художньо визначає багаторічний творчий здобуток нації, генерує ті творчі процеси, які відображають когнітивні здібності митця й реципієнта та тісно пов’язана з основними потребами народу, що є результатом історичного розвитку суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Власова А. Культурологічний аспект сучасної української пісні та її мова. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ : НАКККІМ, 2016. №1. С. 33-38.
2. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
3. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради : автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Київ, 2007. 19 с.
4. Черкашина Л. Соціокультурні та естетичні засади менеджменту в сфері аудіовізуальної комунікації. Музика в системі телебачення: лекційні матеріали. Київ, 2000. С. 28–106.

РОЗДІЛ 3

АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ І РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

Бугайова Вікторія Олександрівна,
заслужена працівниця культури України,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри режисури
Харківської державної академії культури
https://orcid.org/0000-0002-2534-5430

ВАЖЛИВІСТЬ ДИСЦИПЛІНИ «КРЕАТИВНЕ МИСЛЕННЯ У РЕЖИСЕРСЬКІЙ АРТПРАКТИЦІ» ДЛЯ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ

Креативне мислення – це здатність створювати та знаходити нові ідеї, що відрізняються від традиційних систем мислення. Здатність виконувати поставлені завдання нестандартним чином, а також, вирішувати проблеми що виникають впродовж роботи над реалізацією творчого задуму. Саме тому викладання дисципліни «Креативна майстерність у режисерській артпрактиці» повинно займати провідне місце серед спеціалізованих дисциплін для майбутніх режисерів.

«Креативне мислення – це також бачення проблеми під іншим кутом, схильність до аналізу та синтезу, відмова від стереотипного мислення. Це революційне та модернізоване мислення, що має конструктивний характер та розвивається у всіх життєвих сферах, де розвинена конкуренція» [3, с. 86]. У цьому полягає цінність креативного мислення для майбутніх режисерів шоу та артпроєктів.

У XXI ст., вміння креативно мислити – це одна з найголовніших навичок сучасності, тому що така навичка стала незамінною у прийнятті будь-яких рішень. Якщо режисер вміє відійти від шаблонів і загальноприйнятих правил та знайти нове рішення – його цінність миттєво виростає.

Специфіка дисципліни для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня полягає у вдосконаленні виконавських навичок,

збагаченні лексичної бази, що забезпечує високий рівень креативного мислення та розробки нових креативних ідей. Особлива увага приділяється формуванню умінь та навичок розкриття й удосконалення рівня креативного мислення в режисерській артпрактиці.

Головною метою даної дисципліни є створення теоретичної бази для удосконалення професійної діяльності, підвищення особистого рівня володіння дисципліною та розвитку креативної майстерності, а також пояснення, як майбутнім режисерам шоу та артпроєктів навчитись створювати нові творчі ідеї, використовуючи спеціальні прийоми у їх генерації.

Основними завданнями дисципліни «Креативне мислення у режисерській артпрактиці» можна визначити: ознайомити майбутніх режисерів із техніками розвитку креативного мислення та навчити застосовувати їх на практиці; зробити процес пошуку творчої ідеї свідомим та чітко структурованим; ознайомити здобувачів вищої освіти із поняттєвим апаратом та теорією «латерального мислення» режисера; навчити здобувачів – режисерів застосовувати методики креативного мислення на практиці.

Ряд дослідників, наприклад Тодд Любарт або Роберт Дж. Стернберг вважають, «що процес креативності специфічні для різних сфер діяльності та знань» [1, с. 153]. У зв’язку з цим розподіляють інтелектуальну, комунікативну, художню та підприємницьку креативність.

Сучасний режисер повинен поєднувати у собі усі ці типи креативного мислення, тому що у режисерській практиці існують і потреби створювати новий продукт, послуги, заходи та організації, а також, безпосередньо мати вплив на культуру та суспільство. Хочу додати, що в процесі творчої діяльності, здатність мотивувати творчість інших людей і здатність акумулювати творчий досвід інших, займає не останнє місце.

Глобальний крок у розвитку сучасного суспільства, сформований науково-технічним прогресом, ставить перед системою освіти нові завдання при формуванні конкурентоспроможного спеціаліста. Процес мислення повинен відбуватися у результаті виникнення внутрішнього мотиву та носити

особистісну зацікавленість при створенні нових форм та ідей, а також, при вирішенні поставлених перед режисером завдань. При цьому одним з найважливіших аспектів креативного мислення виступає правильне формулювання проблеми.

Формулювання проблеми та запиту є першим етапом режисерської роботи. «Пошук проблеми – це виявлення потреб та суперечностей на основі наявних знань та практичного досвіду. А постановка проблеми – це опис невирішених питань, що склалися в конкретний момент роботи» [2, с. 311]. При проведенні практичних занять з дисципліни, необхідно створити умови для практичної перевірки висунутих припущень та дій щодо вирішення запропонованої проблеми.

Отже, можу зробити висновок, що при викладанні дисципліни «Креативне мислення у режисерській артпрактиці» необхідно, щоб у процесі діяльності здобувач вищої освіти свідомо докладав зусиль до висування нових та оригінальних ідей. Якщо майбутній режисер помиляється при першій спробі, необхідно обґрунтовано проаналізувати його помилкову думку і запропонувати розглянути інші варіанти або спробувати нові шляхи дослідження. Необхідно створити умови для дискусії, нагадувати про критичний підхід до оцінки своїх ідей та об'єктивний підхід до оцінки ідей. Якщо в процесі діяльності у здобувача виходить незапланований результат, то необхідно звернути його увагу на пошук пояснення чи помилки, яка могла статися в результаті діяльності або в процесі висунення припущення. Необхідно акцентувати увагу на відповідність отриманих та передбачуваних результатів дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Любарт Т., Муширу К., Торджман С., Зенасні Ф. Психологія креативності. Пер. с фр. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля, 2009. 215 с.
2. Стернберг Р. Дж. Інтелект успіху. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 400 с.
3. Роде М. Скетчноутінг. Посібник з візуалізації ідей. Пер. з англ. Г. В. Литвиненко. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2016. 224 с.

Бушмакін Євген Володимирович,
асистент кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-7310-6234

ПРИНЦИПОВІ РОЗБІЖНОСТІ МЕТОДІВ ВИХОВАННЯ АКТОРА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА І АКТОРА КІНО

У сфері акторської майстерності існує ряд методів, спрямованих на виховання та розвиток акторського таланту. Однак, важливо зазначити, що методи виховання сценічного актора і актора кіно мають свої принципові розбіжності. Ця робота присвячена дослідженню і аналізу цих розбіжностей з метою кращого розуміння сутності та специфіки кожного з методів. Як зазначає Донченко Н.П. у навчальному посібнику «Режисура та акторська майстерність»: «У кожного артиста свій індивідуальний шлях у професійній сценічній діяльності, і творчий процес вдосконалення майстерності не можливо затвердити один раз і назавжди. Але основних етапів і психофізіологічних прийомів цієї роботи, взятих із самої нашої природи, все ж таки потрібно чітко дотримуватися. Їх важливо знати, перевіряти, випробувати актору на собі. Але, крім цього, необхідно володіти всілякими варіантами, які можна використовувати у відповідності до умов творчості та індивідуальних особливостей виконавців» [1, с. 19].

1. Контекстуальні відмінності.

По-перше, важливо зазначити, що сценічний актор і актор кіно працюють у різних контекстах. Сцена вимагає живої взаємодії з глядачами та вміння пристосовуватися до різних ситуацій у реальному часі. В той час як актор кіно має можливість знімати окремі сцени з багаторазовими корекціями і монтажем. Ці контекстуальні відмінності впливають на методи виховання та навички, які розвиваються в акторів.

2. Експресія та фізичність.

Сценічний актор має набагато більше можливостей для експресії своїх емоцій через рух, жести, голосову манеру та фізичність загалом. Він повинен

бути здатний передати свої почуття та ідеї на велику відстань і виразним способом. Тому, методи виховання сценічного актора акцентуються на розвитку фізичної виразності та контролю над тілом.

У кіно, зображення актора передається через камеру, що дозволяє зафіксувати найдрібніші нюанси виразності обличчя та деталі інтерпретації ролі. Актор кіно може використовувати мікроекспресії та зміни відтінків голосу для передачі нюансів персонажа. Отже, методи виховання актора кіно зосереджені на розвитку внутрішньої роботи з емоціями та майстерності акторської гри в надзвичайно близькому плані.

3. Ритм та технічні особливості.

Сценічний актор має велику відповідальність передати енергію та ритм сцени, співпрацювати з іншими акторами та реагувати на присутність глядачів. Він повинен володіти чіткими мовними навичками та використовувати свій голос для досягнення максимального впливу. Методи виховання сценічного актора акцентуються на розвитку ритму, дикції та абсолютному контролі голосу.

У кіно, актор може використовувати більш м'який та природний стиль акторської гри, оскільки деталі його виконання будуть відтворюватися на екрані. Важливою складовою методів виховання актора кіно є розуміння роботи з камерою, освітленням та композицією, що допомагає створювати виразні та кінематографічні образи.

4. Процес творчого виявлення.

Сценічний актор має можливість взаємодіяти з публікою та отримувати миттєвий зворотний зв'язок. Він може експериментувати з різними варіантами виконання ролі та змінювати його у реальному часі, що розширює його творчі можливості. Методи виховання сценічного актора сприяють розвитку спонтанності, гнучкості та вмінню працювати в команді.

У кіно, актор здебільшого працює з режисером і виконує вказівки щодо виконання ролі. Творчість актора кіно проявляється в інтерпретації ролі та

здатності втілити режисерську концепцію. Методи виховання актора кіно спрямовані на розвиток акторської гнучкості та співпраці з режисером.

Отже, методи виховання сценічного актора і актора кіно мають свої приципові розбіжності. Контекстуальні відмінності, експресія та фізичність, ритм та технічні особливості, а також процес творчого виявлення впливають на підхід до навчання та розвитку акторських навичок. Розуміння цих розбіжностей допоможе акторам і викладачам краще адаптувати методи виховання до вимог сцени або кіно та розвивати акторські таланти на максимальному рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Донченко Н.П. Режисура та акторська майстерність : навч. посіб. Київ, 2006. 260 с

Гордєєв Сергій Іванович,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри режисури Харківської державної академії культури
https://orcid.org/0000-0002-5654-0837

СУЧАСНІ ПРОЦЕСИ ФОРМУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДИК У ВИХОВАННІ АКТОРІВ ТА РЕЖИСЕРІВ МИСТЕЦЬКИХ ВИШІВ

Сучасне українське театрознавство, спираючись на театральну практику XX – XXI століть, приділяє значну увагу широкому колу питань еволюції режисерського та акторського мистецтва, театральної освіти, синтезу традиційних та інноваційних форм виховання творчої молоді. Ці розвідки набувають особливу вагу в контексті театрального мистецтва сьогодення, позначеного творчими та педагогічними пошуками майстрів української театральної педагогіки. Тяжіння до експерименту й новацій завжди вирізняли кращих представників національної мистецької школи, творчі досягнення багатьох з яких пов’язані з використанням в педагогічній практиці, окрім фахових предметів (режисури, акторської майстерності), циклу спеціальних дисциплін. При цьому, особлива увага приділяється музичному (академічному та естрадному вокалу, грі на музичних інструментах, історії та теорії музики), пластичному (хореографії, пантоміми) та фізичному вихованню.

Підґрунтям для пошуків в театральній педагогіці стали, насамперед, надбання видатних майстрів сучасної української сцени, педагогічні досягнення яких є для нас уособленням естетичних, професійних, методологічних пошуків у царині акторського та режисерського мистецтва. Перш за все, цікавим для нас є двотомник відомого українського режисера та театрального педагога М. Резниковича «Театр доби. Життя театру» [5; с. 6], в якому подані його педагогічні ідеї, методи й прийоми викладання режисури, а також погляди на особливості сучасної театральної школи. Поряд з цим, важливим внеском в теорію театральної педагогіки є навчальний посібник Д. Чайковського «Шляхи розвитку режисури як професії» [7].

До цього необхідно додати навчальний посібник з майстерності актора М. Барнича «Майстерність актора. Техніка «обману» [1]. Автор посібника вперше в українській театральній педагогіці пропонує свою версію виховання українських акторів театру та кіно. Більш фундаментально про власну методику М. Барнич описує в своїй монографії «Психотехніка актора: майстер-клас» [2].

Особливого значення для розвитку нових тенденцій в української сучасної театральній педагогіці набув й досвід американської театральної режисерки з українським корінням, поетеси, перекладачки, театрознавиці Вірляни Ткач. З інтерв'ю з режисеркою [8], ми дізналися про творчу діяльність майстрині, яка відома своїми творчими проєктами «Лісова пісня Яри», «Світло зі сходу», «Віртуальні душі», «1917-2017: Тичина, Жадан і Собаки». Вірляна Ткач також є засновницею студентських театральних майстерень при Гарварді, вела їх при театральних інститутах у Києві (Києво-Могилянська академія) та Харкові (ХНУМ ім. І.П. Котляревського), у Нью-Йоркському університеті та університеті Торонто. Завдяки їй велика частина української культури стала «живою» для американців, а традиції школи реформатора українського театру Леся Курбаса та харківського «Березоля» знаходять відгуки в сучасному нью-йоркському експериментальному театрі «Ла Ма Ма» та в пошукових виставах режисерки, що були зроблені на сцені Центру Курбаса в Києві.

Театр і навчальні заклади завжди взаємопов'язані. У мистецьких школах

України різного рівня йде пошук інноваційних методик виховання актора і режисера. Нарешті, справжнім відкриттям для сучасної театральної школи України стала педагогічна система відомого українсько-американського режисера, дослідника театру та педагога О. Ліпцина, яку він розробив та виклав в методичних посібниках: «Акторська майстерність в ігровому театрі» та «Режисура ігрового театру : магістерської програми Метатеатр» [3; с. 4].

Саме в них віддзеркалені інноваційні ідеї створення сучасного навчального закладу, в якому фахову підготовку разом проходять актори, режисери, театрознавці, музиканти, театральні художники та менеджери.

Для нас цікавим є досвід авторів і розробників магістерської програми «Метатеатр» Національного університету «Острозька академія» (м. Рівне). Програма призначена для фахівців драматичного та музичного театрів, викладачів акторської майстерності, театрознавців, істориків театру, студентів вищого і післядипломного рівня освіти. Автори програми та педагоги, окрім О. Ліпцина, є заслужений артист України К. Кістень, відомий театральний критик С. Васильєв, спеціаліст в галузі сучасних візуальних мистецтв Д. Клочко, театральна продюсерка та акторка Н. Костенко, актор і режисер Є. Худзик впевнені в значній актуальності, суспільній і творчій доцільності, запропонованого проєкту, що «адресований сучасній людині, яка уражена самим явищем свого існування, сповнена цікавості та творчості, бажанням поглинати в безкінечність життєвих змістів та перетворювати побутову реальність навколо себе» [4; с. 8]. До цього треба додати й те. що, за ствердженням авторів, в цій нероздільній «єдності творчості і життя людини і полягає головна особливість і цінність програми Метатеатр» [4; с. 9]. Весь процес навчання протягом трьох років «орієнтований на надбання практичного досвіду акторської, режисерської та театрознавчої діяльності, сесійні періоди програми сплановано за принципом поступового ускладнення і нашарування більш комплексних елементів гри на існуючу професійну основу, що складається з базових традиційних механізмів театральної творчості, зокрема ключових елементів системи психологічного театру та творчого методу Леся

Курбаса» [3, с. 10-11].

Суть системи, запропонованої О. Ліпициним, полягає в узагальненні його методико-педагогічного досвіду, а також режисерів, акторів, що в процесі формування духовної культури та професійної майстерності майбутніх діячів театру звертають увагу на включення в цикл спецдисциплін таких предметів, як гра на музичних інструментах, пластика, історія та теорія музики, джазові імпровізації, вокальний ансамбль і таке ін. Відпрацьовуючи механізми універсалізації методологічної бази академічного мистецького виховання в театральній школі, автор методики відзначає тенденції та напрями інноваційних підходів, які зумовлюють шляхи формування творчої особистості в процесі реформування театральної освіти в Україні.

Для нас важливим є те, що «одним з принципів, на яких створена дана програма є додатковість ігрового підходу (розрядка автора – С. Г.) до вже сприйнятої і практично опанованої технології психологічного театру, розвинутої у вигляді етюдного методу та методу дійового аналізу» [3; с. 6]. В процесі трирічного навчання включені лекції, практичні заняття, семінари «з акторської майстерності та режисури, нові сучасні предмети; робота з текстом, в тому числі і на мові оригіналу, робота з простором і часом, основи сучасної драматургії, театральної критики, медійної діяльності, кінематографії, акторські тренінги і педагогічна практика, тощо» [3, с. 7]. Також до основних дисциплін в різні роки навчання здобувачам надаються допоміжні відгалуження: з вивчення англійської мови, музики (американської-джаз), імпровізації з древньогрецьких та японських танців, академічного та естрадного вокалу, грі на музичних інструментах та ін.

Таким чином, аналізуючи зміст магістерської програми «Метатеатр», яка, безумовно, є новаторською, можна зробити висновок, що театральна педагогіка в умовах Національного університету «Острозька академія» є більше мистецтвом, яке органічно поєднується з наукою. Сучасність стало затверджує новітній контекст переосмислення освітнього середовища, окреслення нових контурів вирішення проблеми реалізації практичних технологій підготовки

високопрофесійного фахівця нового покоління, конкурентного й креативного, з широким спектром необхідних професійних знань і компетентностей, що наполегливо продиктовано життєвими змінами в ритмі невблаганного перебігу часу. Саме послідовне навчання є варіативним з огляду освітньо-педагогічних спрямувань і певних тактик індивідуальної роботи за фахом майстра-викладача зі здобувачем освіти. Крім того, освітній процес в підготовці майбутніх акторів та режисерів є різноманітним і еластичним за конструкцією й орієнтацією на синтетичність.

Таким чином, перспективами дослідження є подальше вивчення особливостей сучасних театральних педагогів, які активно розповсюджують методику «ігрового театру» та успішно використовують її у роботі зі здобувачами мистецьких вишів. Діяльність педагогів-новаторів спрямована на модернізацію та розвиток інноваційних технологій української театральної школи.

На наш погляд, саме особиста методика професійної підготовки українських акторів та режисерів за авторською магістерською програмою «Метатеатр» О. Ліпцина надає підстави стверджувати, що різноманітні грані традицій мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ), творцем якого в Україні був Лесь Курбас, яскраво проявляються в новаторських ідеях та пошуках його послідовників, впливають на формування сучасної театральної школи, яка значно розширює творчі можливості акторського та режисерського мистецтва, стає невід'ємною складовою сценічної педагогіки України.

За висловом М. Резниковича «важливо зрозуміти, що справжнє мистецтво – музика, живопис, театр, кіно та й література не може надати миттєвої віддачі. Воно підбирається до людської душі поступово. Воно завжди працює на перспективу, на майбутнє» [6, с. 225-226].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Барнич М. Майстерність актора. Техніка «обману»: навч. посіб. Київ : Ліра, 2016. 303 с.
2. Барнич М. Психотехніка актора: майстер-клас: монографія. Київ : Пінзель, 2018. 197 с.
3. Ліпцин О. Акторська майстерність в ігровому театрі: магістерська програма «Метатеатр»: метод. посіб. Острог : вид-во Нац. ун-т. «Острозька академія», 2020. 82 с.

4. Ліпцин О. «Режисура ігрового театру магістерська програма «Метатеатр»: метод. посіб. Острог : вид-во Нац. ун-т. «Острозька академія», 2020. 66 с.
5. Резникович М. Театр доби. Життя театру: в 2-х кн. Київ : «Альтерпрес», 2001. Кн. 1. 384 с.
6. Резникович, М. Театр доби. Життя театру:в 2-х кн. Київ : «Альтерпрес», 2001. 368 с.
7. Чайковський Д. Шляхи розвитку режисури як професії: навч. посіб. Львів : Драм. театр «Ми», 1997. 141 с.
8. Черній А. Вірляна Ткач про американський театр, український джаз та культурну дипломатію під час війни: бесіда з амер. театр. режисеркою, театрознавицею В. Ткач; бесіду вела А. Черній. URL: https://theclaquers.com/posts/9901 (дата звернення: 06.04.2023).

Гурбанська Світлана Олександрівна,
кандидатка філологічних наук, доцентка,
доцентка навчально-наукового інституту
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-1242-5896

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ У СТУДЕНТІВ-РЕЖИСЕРІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

Система фахової підготовки майбутніх фахівців у галузі режисерського мистецтва передбачає зосередженість викладацького складу вищих навчальних закладів на формах режисерської підготовки студентів. Науковцями запропоновано такі тлумачення компетентності. Так, І. Родигіна пов'язує компетентність із кваліфікованістю, обізнаністю та авторитетністю [2]. Притримуємося цієї думки і пропонуємо дати визначення компетентності як володіння особистістю відповідною компетенцією, яка характеризує її індивідуальне ставлення до навколишньої дійсності, як норму освітньої підготовки студентів.

Надзвичайно важливим є кваліфіковане подання дисциплінарного циклу інструментально-виконавської спрямованості, що є невід'ємною складовою професійної підготовки майбутніх режисерів і формує їхні фахові компетентності. Зокрема, навчальні дисципліни соціально-гуманітарної і художньо-естетичної спрямованості є важливими у процесі професійної підготовки, а також у формуванні базових компетентностей фахівців-режисерів.

Професійна підготовка висококваліфікованих фахівців тісно пов'язана з компетентністю як сукупністю взаємопов'язаних якостей майбутніх режисерів – їхніх знань, умінь та навичок.

Компетенція, зазначає С. Сисоєва, це визначена норма стосовно безперервної освіти. Вона залежна від освітніх стандартів та використовується для оформлення вимог до результатів навчання. Це інтегрована особистісна якість людини, що формується і на етапі навчання, і остаточно розвивається протягом практичної діяльності, у такий спосіб забезпечуючи компетентний підхід до вирішення низки професійних завдань [3].

У професійній підготовці майбутніх режисерів має бути орієнтація навчальних програм, що забезпечують компетентнісний підхід, що є необхідним для успішного оволодіння режисерською професійною діяльністю.

Результативність освіти забезпечується компетентнісним підходом, усвідомленні особистістю до готовності до продуктивної діяльності у реаліях сьогодення. Компетентністний підхід має забезпечувати знання і досвід. Він має бути спрямований на рефлексію студентом вищого навчального закладу особистісних можливостей і компетентності. Важливим є формування таких фахових компетентностей: 1) інструментально-виконавська; 2) світоглядна; 3) комунікативна; 4) інформаційна; 5) самоосвітня [1, с. 4]. Ці компетентності є професійно-особистісними. Вони засновані на розвитку студентів-режисерів. Відтак, ефективність їхньої фахової підготовки у вищому навчальному закладі залежать від їхньої підготовки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Оркестровий клас : Робоча програма навчальної дисципліни для студентів напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Розробники : М.О. Малахова, Т.Б. Каблова. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. 10 с.
2. Родигіна І. В. Компетентнісно-орієнтований підхід до навчання. За ред. В.В. Григораш. Харків : Основа, 2005. 94 с.
3. Сисоєва С.О. Новий Закон України «Про вищу освіту»: дискусійні аспекти наукового тезаурусу. Освітологічний дискурс. 2015. № 3 (11). С. 261- 269.

Касьяненко Андрій Сергійович,
викладач кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-6085-2190

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ СЦЕНІЧНИХ ЕТЮДІВ У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

Для успішного виховання креативного мислення студентів важливе застосування тренінгових методів, що розвивають не тільки фізичну форму, а й внутрішній творчий стан майбутнього артиста та режисера естради. Етюд у сценічному мистецтві за своєю природою є вправою для розвитку психотехніки майбутнього актора, внутрішнього відчуття імпровізації у студентів, які навчаються на кафедрах естрадного мистецтва, де мистецтво імпровізації є основою в багатьох естрадних жанрах.

При створенні сценічних етюдів у освітньо-творчому процесі підготовки режисерів естради найважливішим є момент імпровізації, яка народжується від заданої ситуації, запропонованих обставин та більш відома як етюд. «Етюдна форма залишається у сценічному мистецтві найефективнішим методом пізнання сценічної дійсності через психофізичну дію та емоційно-пластичну виразність, засобом досягнення відповідних результатів у досконалості акторської техніки; по-друге, етюдна сценічна форма є найпродуктивнішим початковим способом у системі професійної підготовки режисера та актора естради; по-третє, у сучасному мистецтві на естраді етюд як номер посідає одне з головних місць серед новітніх видовищно-розважальних форм» [2, с. 70].

Отже, процес визрівання творчої думки у студента починається без попередньої підготовки і має гарантувати максимальну раптовість результату. Саме в таких імпровізаціях досягається важлива мета початкового етапу навчання – звільнення студентів від фізичних і психологічних затисків, напруги. Одночасно в цьому процесі тренуються всі складові внутрішньої і зовнішньої техніки майбутнього митця. Станіславський попереджав, що «<…> деякі викладачі занадто захоплюються кількістю зроблених етюдів, а не їх

якістю. Етюд, дороблений до кінця, підводить до справжньої творчості, тоді як робота по верхівках вчить халтурі, ремеслу» [1, с. 124]. Іноді застовується техніка постановки етюдів, що є неприпустимою помилкою та знецінюванням усієї суті етюдного методу як такого. Заздалегідь заготовлені ідеї та реалізація їх у створенні етюдів не мають сенсу, це природньо для роботи над «зримими» формами, номерами тощо.

У чому ж полягає шкода від так званого «постановчого» етюду?! Наголошуючи на тому, що етюд є саме імпровізаційною вправою, яка спрямовує студента у запропоновані обставини, і тільки тоді він не відволікається на зовнішні подразники, його увага і уява концентруються виключно в межах творчого процесу і запропонованих обставин. У випадку з «постановкою» етюдів цього не відбувається, тому що студент зосереджується на задумі своєї роботи, намагається слідкувати за часом, відведеним на етюд, слідкує за композицією в своїй роботі, згадує послідовність дій, що, в свою чергу, призводить до втрати уваги, уява зникає, натомість на сцені з’являється механічна дія та втрачається логіка та послідовність дій у етюді. Усе це створює неорганічні дії на сцені в процесі народження етюду.

В освітньо-творчому процесі підготовки майбутнього артиста та/або режисера уся увага викладача повинна бути зосереджена на розкритті та розвитку творчої природи особистості студентів, що досягається тільки виконням якісних сценічних етюдів. Якість сценічного етюда починається з вибору теми, сюжету і завершується визначенням його ідейної мети і художнього задуму. Сценічний етюд передбачає відібрану і зафіксовану логіку розвитку подій і поведінки дійових осіб. Для зміцнення цієї логіки виникає потреба уточнення мети і обставин, в яких здійснюється дія.

Критерії оцінювання викладачем виконання етюду мають бути зосереджені на внутрішньому творчому стані студента, а саме: на концентрованості уваги, глибокому зануренні у запропоновані обставини, активній взаємодії з глядачем та партнером по сцені. Правильно виконаний етюд має викликати у студента відчуття творчого задоволення і віру у власні

творчі здібності, що надзвичайно важливо у освітньо-творчому процесі майбутніх митців.

На нашу думку, для освоєння студентами сценічних етюдів необхідний комплексний підхід, у якому увага викладача спрямована не розвиток сценічної уваги студентів, активної уяви, позбавлення від м'язових і психологічних затисків, вміння миттєвої взаємодії з партнером в непередбачених заздалегідь обставинах, власної оцінки ситуації. Саме розвинене почуття імпровізації у сценічних етюдах є основою, на яку накладатимуться всі інші риси акторської індивідуальності.

Етюд має народжуватися тільки на сценічному майданчику, тільки в такому випадку залишається цінність і суть етюдного методу в освітньо-творчому процесі та у вихованні повноцінної творчої особистості майбутнього режисера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аркадін-Школьник О.А. Імпровізаційне самопочуття у вихованні акторської і режисерської майстерності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2018. Вип. 50. С. 121-135.
2. Донченко Н. П. Роль етюдної форми у професійній підготовці фахівця сценічного мистецтва та у творчості артиста естради. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2016. 1 (4). С. 70-74.
3. Клековкін О. THEATRICA: Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

Ковпак Наталія Костянтинівна,
асистентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0009-0001-7609-3755

СПЕЦИФІКА РЕЖИСУРИ ІНКЛЮЗИВНОЇ РОЗВАЖАЛЬНОЇ ІГРОВОЇ ПРОГРАМИ

В сучасному світі велику роль відіграє молодіжній рух та їх участь в різноманітних заходах. Велику увагу молодіжна громада сьогодні приділяє різним соціальним проблемам. Однією з них є пристосувння осіб з інвалідністю в сучасному суспільстві.

Протягом довгого часу система освіти і культури ділили дітей на «здорових» на «осіб з інвалідністю», останні через це не мали змоги отримати ані якісної освіти, ані реалізувати свої творчі можливості. Сьогодні, коли Україна впевнено крокує до кращого життя та визнає європейські цінності, ця проблема стає особливо актуальною. Всі діти мають рівні права на освіту та культурний розвиток. Саме тому такою важливою стає інклюзивна форма організації заходів.

«Інклюзивне навчання – система освітніх послуг, гарантованих державою, що базується на принципах недискримінації, врахуванні багатоманітності людини, ефективного залучення та включення до освітнього процесу всіх його учасників. Інклюзивне навчання часто вважають альтернативою інтернатній системі, за якою діти з особливими освітніми потребами навчаються в спеціальних закладах освіти та змушені проживати в інтернатних відділеннях при них через їх територіальну розгалуженість. Жодна дитина не має відчувати себе іншою та виключеною з освітніх, культурних і соціальних процесів – це головне завдання інклюзії» [2].

«Інклюзія – це процес реального включення осіб з особливими потребами в активне суспільне життя» [5]. А соціалізація неможлива без участі осіб з особливими потребами в культурному житті країни. Інклюзивна освіта включає в себе створення сумісного простору освіти та культурного розвитку дітей з інвалідністю та їх здорових однолітків. Однією з форм створення інклюзивного простору є організація інклюзивних розважальних ігрових заходів.

Процес впровадження інклюзивних розважальних ігрових програм на даний момент стикається з низкою проблем, пов’язаних із труднощами організації ігрових програм, з перешкодами соціальних властивостей, які полягають у поширених стереотипах і забобонах, у тому числі, у неготовності чи відмові людей з інвалідністю взяти участь у заходах, що проводяться через їх ізольованість від суспільства та звичкою більш низької якості життя порівняно зі здоровими людьми.

Аналіз сучасних досліджень Колупаєвої А.А. та Таранченко О.М. дає можливість зробити висновок про те, що на сучасному етапі питання інклюзивної освіти стає всі більш важливим та гострим. В мистецькому просторі можемо бачити, що практичне створення інклюзивних заходів є, але не має жодної наукової бази. Режисура інклюзивних заходів починає зазнавати певних змін, переходить до нових концепцій і технологій у вирішенні даного питання. Однак питання специфіки створення інклюзивних ігрових програм не досліджене і не має жодної наукової бази щодо режисерської практики створення інклюзивних заходів. Тому в даних матеріалах розглядається специфіка створення інклюзивних розважальних ігрових програм. Інклюзивні розважальні заходи можуть проводитись для різних вікових категорій, проте увага приділяється саме створенню розважальних заходів для дітей з особливими потребами, адже саме діти є основою успішного подальшого розвитку країни.

Інклюзивні ігрові програми є однією з форм включення осіб з інвалідністю в активну пізнавальну діяльність. Інклюзивні ігрові програми – це спортивно-творчий захід, який об’єднує людей, вчить досягати успіху разом, співпраці та взаємодії. Правильна організація й проведення інклюзивних розважальних програм розвиває у дітей не тільки спортивні і творчі навички, а й здатність виконувати групові інструкції, розуміння та сприйняття правил, взаємодії з однолітками. Вдало проведений захід формує взаємоповагу у її учасників, підкреслює успіхи дітей з інвалідністю, значущість їх результатів, які досягаються з більшою працею ніж у здорових дітей. Під час проведення інклюзивного розважального заходу всі учасники вчаться успішній конструктивній взаємодії в реальному середовищі.

Головною ідеєю інклюзивного заходу є включення в повноцінну соціальну взаємодію людей з різними фізичними можливостями, створення єдиного комфортного середовища, незалежно від фізичних та психологічних особливостей. Тож правильно організована інклюзивна програма дозволяє

об’єднати в конструктивну творчу взаємодію представників різних соціальних груп.

Ідея інклюзивних розважальних заходів полягає в тому, що у склад учасників ігрової програми входять як здорові люди, так і особи з особливими потребами. Основними завданнями таких заходів є:

1. Залучення представників різних соціальних груп молоді в активну участь у соціокультурному житті.
2. Привернення уваги суспільства до спільної творчої діяльності молодих людей з обмеженими можливостями здоров'я та їх здорових однолітків.
3. Створення особливої творчої атмосфери толерантності, відкритості взаємного інтересу та поваги в молодіжному середовищі.
4. Стимулювання розвитку професійної та аматорської творчості серед молоді в умовах інклюзивної гри.
5. Організація консультативної та практичної допомоги батькам щодо здійснення практики інклюзивної гри.
6. Розширення практичного соціально-культурного досвіду учасників ігор, за рахунок інклюзивних зв’язків із різними соціальними групами.
7. Вивчення, розвиток й використання прихованих талантів та особливих здібностей у молодих людей з інвалідністю і у їхніх здорових однолітків за рахунок активізації інклюзивної взаємодії.

Специфіку інклюзивної ігрової програми значною мірою визначає ігрове середовище: розрізняють ігри з предметами і без предметів, настільні, кімнатні, вуличні, на місцевості, комп'ютерні, і навіть з різними засобами пересування. Відповідно з цим складається сценарій гри.

Головними функціями ігрової програми є: розважальна (розважити, надихнути, пробудити інтерес, принести задоволення), комунікативна (освоєння діалектики спілкування), самореалізації у грі як елемент людської практики, ігротерапевтична (подолання різних труднощів, що виникають в інших видах життєдіяльності), соціалізації (включення до системи суспільних відносин).

З точки зору режисера є певна специфіка у створенні інклюзивного розважального заходу:

1. Інклюзивні заходи розпочинаються з церемонії урочистого відкриття заходу. Вона є важливим елементом заходу, метою якої є привернення уваги до виховної мети заходу, стимуляція до активної участі в ігровій програмі та створення позитивного настрою.
2. Основою розважальних інклюзивних програм є спортивні розважальні ігри, творчі майстер-класи, в окремих випадках можлива концертна програма.
3. Закінчується інклюзивний захід урочистою церемонією закриття із підведенням підсумків та церемонією нагородження переможців і всіх учасників.
4. В інклюзивних ігрових програмах усі діти, а не тільки діти з інвалідністю, повинні забезпечуватись підтримкою, яка дозволяє їм бути успішними, відчувати безпеку та доречність знаходження тут і зараз.

Організація інклюзивного розважального заходу містить декілька етапів. Серед них:

1. Підготовчий етап. Головними завданнями для вирішення на цьому етапі є: постановка цілей, задач, розробка сценарію заходу. Під час цього етапу визначаються види ігор, теми і зміст майстер-класів, відбувається підбір літературного матеріалу, написання положення ігрової програми, підготовка наочного обладнання, визначення місця і часу дії, написання сценарію розважальної ігрової програми і церемоній відкриття й закриття.
2. Організаційний етап. Тут вирішуються наступні питання: координація всіх учасників інклюзивного заходу, погодження з партнерами всіх моментів, підписання угод. На цьому етапі відбувається погодження плану проведення ігрової програми, кількості учасників, проведення інструктажу з командою, яка буде безпосередньо проводити ігрову програму, погодження плану майстер-класів з фахівцями, які їх проводять, розподіл обов’язків серед режисерсько-постановочної групи, формування

суддівства, вирішення логістичних питань, підготовка офіційних листів, атрибутики, продовжується підготовка технічного оснащення.

3. Етап проведення інклюзивного заходу. Це безпосередньо проведення заходу, де ведучий координує дії всіх учасників згідно плану заходу і сценарію. Основними діями є проведення урочистого церемоніалу, проведення розважальної ігрової програми, урочисте закриття та нагородження учасників.
4. Етап аналізу. Під час цього етапу дається загальна самооцінка заходу, проводиться аналіз анкетування учасників, виступи організаторів та учасників. Також на етапі аналізу підводяться підсумки проведення інклюзивного заходу, констатуються досягнуті результати, чи досягнуто мету заходу і наскільки, виявляються проблеми та шляхи їх вирішення при проведенні наступних подібних заходів.

Отже, можна виділити наступну схему створення інклюзивного заходу:

1. Прибуття та реєстрація учасників гри.
2. Відкриття заходу, вітання керівників.
3. Ознайомлення учасників із програмою заходу.
4. Створення команд.
5. Проведення різних етапів гри (відповідно із заявленою темою): майстер-класи, круглі столи, естафети, спортивні ігри та ін.
6. Виявлення переможців.
7. Анкетування учасників гри.
8. Підбиття підсумків заходу, вручення призів.
9. Загальна фотографія.

Тож можна підсумувати, що позитивним результатом проведення інклюзивних ігор є мотивація осіб з інвалідністю й обмеженими можливостями до творчої діяльності та саморозвитку, що гармонійно поєднуються з руховою активністю. Під час проведення інклюзивних ігор створюються умови для повноцінного соціального розвитку людей з інвалідністю через включення їх в

активну взаємодію з широким колом дітей та молоді в рамках проведення інклюзивного розважального заходу.

Організація успішної спільної інклюзивної розважальної програми та створення за її допомогою унікальної атмосфери прийняття та толерантності змінить ставлення загалу до людей з інвалідністю як до рівноправних членів суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бугайова О.А. Гра як метод навчання дітей з особливими освітніми потребами. URL: https://naurok.com.ua/dopovid-na-temu-gra-yak-metod-navchannya-ditey-z-osoblivimi-osvitnimi-potrebami-284464.html
2. Інклюзивне навчання. Міністерство освіти і науки України. URL: https://mon.gov.ua/ua/tag/inklyuzivne-navchannya
3. Колупаєва А. А. Інклюзивна освіта: реалії та перспективи: монографія. Київ : Самміт-Книга, 2009. 272 с. : іл.
4. Колупаєва А.А., Таранченко О.М. Навчання дітей з особливими освітніми потребами в інклюзивному середовищі: навчально-методичний посібник. Харків : Вид-во «Ранок», 2019. 304 с.
5. Портал ІРЦ. URL: https://ircenter.gov.ua/

Ликов Сергій Ігорович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв
Науковий керівник:
Приходько Оксана Михайлівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ТА ПРИЙОМІВ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНИЙ КОНТЕКСТ

Актуальність обраної для дослідження теми обумовлена особливостями соціальної та мистецької ситуації в сучасному світі, яка характеризується динамічністю змін, активністю інтеграційних процесів, європейською орієнтацією суспільного і мистецького розвитку України, яка переживає процес болючої реформації усіх сфер суспільної практики. В сучасному суспільстві надзвичайно динамічно відбувається зміна соціокультурних та особистих цінностей, гостро відчувається потреба в національній самоідентифікації,

пошуку способів практичного освоєння світового, європейського та національного культурного надбання.

Проблеми формування професійних компетентностей майбутніх акторів й режисерів театру та естради достатньо часто підіймаються науковою, творчою спільнотою. Так, ще М. Кропивницький [1] шукав і вчив своїх акторів: М. Заньковецьку, П. Саксаганського, М. Садовського, Г. Затиркевич-Карпинську – впливу на глядачів, покладаючись на окремі прийоми театральної педагогіки, що вчать проникати у внутрішній світ героїв, перевтілюватися у них. В роботі С. Плуталова, Т. Нечаєнко, А. Дорофєєвої [2], присвяченій специфіці режисерської творчості в динаміці розвитку театральної культури наголошується в тому числі на важливості театральної педагогіки у розвитку режисерських навичок та професійних здобутків.

Автор даної статті також вважає, що не зважаючи на стрімкий розвиток цифрових технологій, появі нових режисерських технік та акторських прийомів, роль театральної педагогіки до теперішнього часу важко переоцінити, оскільки вона сприяє: розвитку навчально-пізнавальних та комунікативних здібностей майбутніх акторів; формуванню світогляду, інтелекту, образного мислення, творчого потенціалу та «духовних сил» особистості; становленню моральних якостей, виробленню ставлення до норм поведінки та закріпленню їх через емоційне переживання на основі тісного зв'язку уявлень та оцінок з життям й особистим досвідом [3].

З огляду на що мета статті полягає в розробці теоретико-методичних положень, щодо театральної педагогіки як основи формування сценічної дії.

Перш за все варто зазначити, що сценічна дія є одним з основних виразних засобів в акторському мистецтві. Сценічний образ втілюється в діях, що здійснюються актором на спектаклі, концерті, тощо [4]. Театральна педагогіка в цьому випадку є основою закладання базових основ на засадах ряду методів, що сприяють ефективному формуванню таких якостей, як творча уява, вибірковість сприйняття, здатність до аналізу та синтезу інформації,

виразу емпатії та ідентифікації, до самоорганізації психічних проявів, самокорекції поведінки (табл. 1).

Таблиця 1. Методи театральної педагогіки

№ з/п	Характеристика методу	Назва методу
1	Даний метод заснований на аналізі твору, дії якого вишиковуються в логічний ланцюг, утворюючи наскрізну дію. При виконанні ролі наскрізна дія завжди залишається незмінною, допомагаючи актору ставати образом, жити його життям як своїм. У свою чергу дії актора набувають різного характеру, обумовленого його самопочуттям у момент творчості, припускаючи формування та прояв таких почуттів, як щирість, відкритість, переконаність.	Метод фізичних дій
2	Особливістю цього методу є емоційно-логічне порівняння уявлень, властивих різним історичним епохам та періодам розвитку суспільства. Таке порівняння сприяє ефективному вирішенню поставлених завдань із засвоєння базових теоретичних знань, на засадах комунікації. Тому для використання даного методу у процесі навчання необхідно звертатися до високохудожніх, створених на реалістичній основі, літературних творів.	Метод історичних паралелей
3	Це метод навчання навичкам вольової поведінки, що називається «сценічним». Відповідно до якого, логіка дій стає ніби партитурою артиста. К.С. Станіславський порівнює дії актора з нотами, а логіку дій із мелодією, яку вони утворюють. Від пропуску в логічному ланцюжку однієї дійової особи можуть бути неправильно зрозумілі вчинки кількох інших дійових осіб, що спричиняє зміни змісту сценічного твору.	Метод дієвого аналізу
4	Заснований на заздалегідь встановленому підтексті, що дозволяє розробляти індивідуальні особливості кожного, а також здійснювати контроль за якістю підготовки. що сприяє оптимізації вироблення умінь і навичок його усного монологічного діалогічного мовлення.	Метод рольової дії
5	Це творче дослідження, вивчення розумом і тілом будь-якої життєвої дії, людського вчинку чи події у запропонованих обставинах вистави.	Етюдний метод

Джерело: складено автором за даними [3].

Таким чином, необхідно зауважити, що не зважаючи на суттєві трансформації у суспільстві, економіці, всі з перелічених методів вважаємо актуальними донині. Однак, з огляду на прискорення популярності та обертів у сфері креативності, етюдний метод наразі можна вважати домінуючим, по причині його змісту, що проявляється перш за все у творчості дослідження, вивчення розумом і тілом будь-якої життєвої дії, людського вчинку чи події у запропонованих обставинах вистави.

У навчальній практиці виділяють різноманітні види етюдів, основні з яких наведені на (рис. 1).

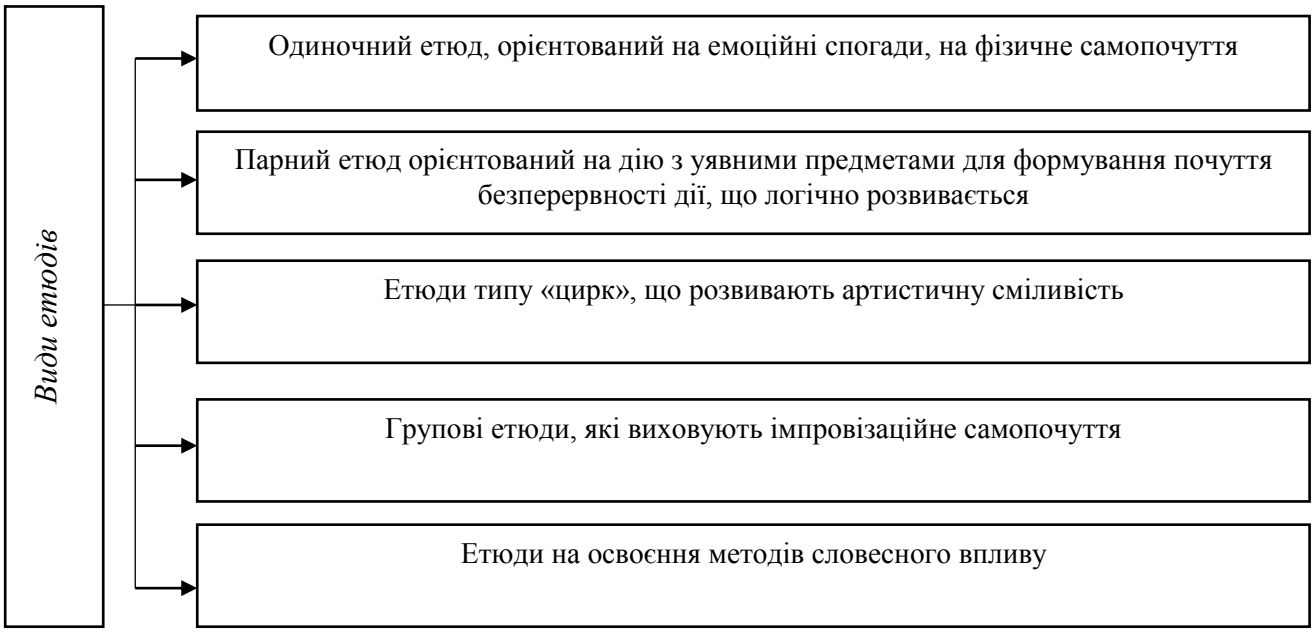

Рис. 1. Види етюдів

Джерело: складено автором за даними [3].

Все вищезгадане допомагає розкрити в кожній творчій особистості такі якості, як емоційність, креативність, висока координація рухів, волевиявлення, асоціативна імпровізація і т.д., що є дає підстави вважати справедливим ствердження «театральна педагогіка є основою формування сценічної дії».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Освіта.ua. Визначні митці українського театру. URL: https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10884/ (дата звернення: 27.02.2023).
2. Плуталов С., Нечаєнко Т., Дорофєєва А. Специфіка режисерської творчості Володимира Московченка в динаміці розвитку театральної культури Луганщини. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 2020 3(2). С. 180-192. DOI: 10.31866/2616-759x.3.2.2020.219281.
3. Маньковська О.Ю. Формування сценічної майстерності майбутніх акторів як наукова проблема: аналітичний огляд. № 3 (2019): Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: Педагогічні науки. С. 161-167. DOI10.31651/2524-2660-2019-3-161-167
4. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. Київ : Либідь,1997. 374 с.

Малахова Маргарита Олександрівна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри
інструментально-виконавської майстерності
факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського університету імені Бориса Грінченка
https://orcid.org/0000-0002-8287-5374

ЕМОЦІЙНИЙ АСПЕКТ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ СПІВТВОРЧОСТІ

Інструментально-виконавське мистецтво – творчий процес, процес багатогранний у своїх проявах, який охоплює спектр професійних компетентностей музиканта і актуалізує його виконавські можливості й особистісний розвиток, виявляє його хист до художнього відтворення музичних творів. У контексті фахової підготовки здобувачів вищої освіти закладів мистецького спрямування інструментально-виконавська майстерність студента-музиканта є ключовою здатністю у переліку спеціальних компетентностей майбутнього виконавця і викладача.

На важливості формування цілісної висококультурної особистості акцентує увагу В. Огнев'юк, зазначаючи, що розвиваючи у здобувачів освіти певні особистісні та громадянські якості, сучасна професійна освіта має забезпечити поєднання підготовки висококваліфікованого, конкурентоспроможного на ринку праці фахівця і, водночас, плекання особистості з притаманною їй високою культурою та здатністю до продукування культури [4, с. 279-282].

Великий вплив на становлення професійних ідеалів, ціннісних орієнтирів здобувача освіти здійснює освітнє середовище, у яке потрапляє студент: соціальна атмосфера, взаємодія з іншими учасниками освітнього процесу, емоційний контакт з викладачами. Взаємодія «викладач-студент» є особливо важливою для музиканта-інструменталіста, оскільки заняття з дисциплін фаху, здебільшого, відбуваються індивідуально. У цьому сенсі викладач є потужним джерелом енергетичного й професійного впливу на студента, оскільки

індивідуальний формат спілкування дозволяє створити особливу атмосферу співтворчості.

Інструментальна-виконавська співтворчість – спільна творчість, спрямована на розв'язання художніх завдань. На нашу думку, емоційний аспект співтворчості є ключовим у інструментально-виконавській та музично-педагогічній діяльності, таким, що дозволяє реалізувати сценарій ефективної творчої взаємодії суб'єктів у педагогічному процесі та виконавському мистецтві. Розглянемо означену тезу у трьох площинах інструментально-виконавської співтворчості: *композитор-виконавець, композитор-студент-викладач, композитор-викладач-артисти ансамблю.*

Композитор-виконавець. Ключовою цінністю музичного твору є його зміст, художні образи, емоції. Ключовою здатністю музиканта-виконавця є вміння прочитати нотний текст, осмислити й переконливо відтворити його за допомогою музичного інструмента. Саме майстерність інтерпретації виконавець-учень, виконавець-студент, виконавець-артист удосконалює протягом всього творчого шляху. Творча самореалізація музиканта в інтерпретаційному процесі (за О.М. Олексюк) охоплює весь шлях внутрішньої індивідуальної мети – від першої думки про художню ідею твору і аж до її виконавського втілення. Джерелом творчої самореалізації є духовний потенціал особистості музиканта, який відображає міру актуалізації духовних сил в цьому процесі. Психологічною основою творчої уяви інтерпретатора є емпатичне співпереживання та естетична споглядальність, яка виникає завдяки високому ступеню інтегрування соціокультурних смислів на рівні інтонаційних узагальнень і забезпечує вихід музичної свідомості на асоціативні предметні зв'язки. Нормативно-регулятивними механізмами творчої самореалізації майбутнього фахівця-музиканта є музично-естетичний тезаурус, естетичний смак, ідеали, ціннісні орієнтації та світоглядна установка [5, с. 121].

Осмислення змісту музичного твору та його виконавська реалізація актуалізують внутрішні ресурси виконавця, апелюють до його особистого

життєвого та емоційного досвіду, світогляду, ціннісних орієнтирів і базуються на індивідуально-особистісному розумінні смислу музичного твору.

Композитор-студент-викладач. Проблема цієї комунікації у тому, що на один музичний твір формується два мистецьких погляди: викладача і студента. Ефективне вирішення цієї ситуації залежить від тієї атмосфери співпраці, яку зможуть створити обидва учасника освітнього процесу.

Будь-яка суб'єкт-суб'єктна комунікація починається з певною метою: донести інформацію, поділитися емоцією, отримати зворотній зв'язок тощо. Відтак, у спілкуванні важливо навчитися відокремлювати факти від власної оцінки, розуміти емоційний стан співрозмовника, контролювати власні емоції. Емоційна компетентність, зокрема, ступінь розвиненості емоційного інтелекту суб'єктів комунікації є основою для ефективної взаємодії. Емоційний інтелект – сукупність ментальних здібностей до розуміння власних емоцій і емоцій інших людей [1]. Аналізуючи феномен «емоції», виокремлюємо важливі, на нашу думку, аспекти: емоції – це інформація; ефективна взаємодія має не заперечувати, а включати в себе емоції; розвинена емоційна компетентність дозволяє керувати, а не бути керованим своїми або чужими емоціями.

Питання виконавської інтерпретації музичних творів, які мають реалізувати на заняттях зі спеціального інструмента студент разом із викладачем, апелює до розуміння й трактування музичних творів у співтворчості «композитор-викладач-студент». У повсякденній взаємодії викладача і студента-музиканта застосування контрольованих емоцій спрямовує освітній процес у площину взаємоповаги, довіри, партнерства. На нашу думку, основою для таких взаємин є: емоційне сприймання студента, емпатійно-інтуїтивне відчуття його реальних можливостей і потенційних ресурсів; демократичний стиль спілкування (зокрема, заохочення активності, колегіальне прийняття рішень); позитивний емоційний фон комунікації (емоційно насичена інформація краще осмислюється і запам'ятовується); простір для дискусії (заохочення до діалогу, активної когнітивної діяльності);

зворотній зв'язок (отримання зворотної інформації від студента з метою поліпшення спілкування і досягнення бажаного результату).

Творча взаємодія – *композитор-викладач-артисти ансамблю* – є колективною формою співтворчості. Ансамбль у музичному сенсі є організацією виконавців, які свідомо об’єднуються з метою колективного виконання музичних творів, а статус «навчальний» передбачає наявність викладача-керівника, чітке професійне спрямування процесу музикування й орієнтування, насамперед, на формування у студентів-ансамблістів фахових компетентностей [3, с. 72].

Для успішної творчої діяльності інструментального ансамблю необхідна психологічна сумісність учасників колективу, комунікабельність і здатність до партнерських відносин. В умовах студентського ансамблю, коли склад колективу є випадковим, проблема об’єднання різних за темпераментом, вихованням, мотивацією та фаховою підготовкою студентів покладається на викладача, керівника колективу [3, с. 161].

Результатом інструментально-виконавської діяльності музиканта є презентація власного інтерпретаційного бачення. Характерною особливістю ансамблевої гри є здатність учасників колективу до «спільно-інтуїтивного творчого перевтілення», яка розвивається у процесі тривалої партнерської взаємодії і формує певний ансамблевий стиль виконання, створює умови для узагальнення окремих виконавських знахідок і, водночас, розвитку творчого потенціалу, інтуїції, художнього смаку кожного ансамбліста [3, с. 76].

Отже, співтворчість у широкому сенсі охоплює всі без винятку види музичної діяльності, формуючі інтегративно-креативне середовище будь-якої творчої взаємодії [2, с. 313]. Успішною умовою організації співтворчості викладача й студента є переорієнтація позицій: викладача з «носія» інформації на менеджера освітнього процесу; студента – з «учнівства» на «партнерство». Розуміння власних емоцій та емоцій співрозмовника дозволяє побудувати ефективну комунікацію, а в освітньому процесі – налагодити атмосферу партнерства, довіри, спільної роботи на результат, професійного наслідування;

мотивувати студента повторити професійні успіхи викладача, а, потенційно і перевершити його досягнення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Емоційний інтелект. URL: http://surl.li/ahpmt (дата звернення: 09.04.2023)
2. Іванова В.Л., Іванов О.К. Співтворчість як форма педагогічної взаємодії у мистецьких начальних закладах. *Молодий вчений.* 2018. № 1(53). С. 313-316.
3. Малахова М.О. Формування професійно-особистісних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва у навчальному народно-інструментальному ансамблі : дис. … канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2021. 312 с.
4. Огнев'юк В.О. Освіта в системі цінностей сталого людського розвитку : монографія. Київ : Знання України, 2003. 450 с.
5. Олексюк О.М. Творча самореалізація майбутнього фахівця-музиканта в інтерпретаційному процесі. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка*. Тернопіль, 1999. № 3. С.117-121.

Мозговий Віктор Леонідович,
доктор педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри культурології,
директор відокремленого підрозділу «Миколаївська фі-лія
Київського національного університету культури імистецтв»
https://orcid.org/0000-0001-9060-8244

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА: ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ

Сучасність вітчизняного сценічного мистецтва переживає досить складний період, зумовлений низкою факторів об'єктивного характеру, а саме: по-перше, 2019 року розповсюдження епідемії COVID-19 паралізувало практично на два роки систему освіти та звело нанівець будь-які можливості повноцінного навчання, живої міжособистісної комунікації, результативної педагогічної взаємодії; по-друге, розв'язана росією війна проти України, спричинила велику біду для українського народу, руйнуючи не лише кордони, будівлі, села, міста, а й намагаючись знищити націю, її самобутність, культуру та загалом її майбутнє. Проте вже зараз стає очевидним, що й перший, а найголовніше – і другий фактори мають ознаку викликів, які Україна обов'язково подолає. Однак ці виклики впливають на всі сфери нашого життя й сучасна мистецька освіта, на жаль, не виняток.

Враховуючи об’ємність компонентів мистецької освіти та безпосередньо сценічного мистецтва, ми вирішили зосередити свою увагу лише на одному компоненті – театральній педагогіці. За тривалий період існування сценічного мистецтва напрацьовано безліч підходів щодо виховання акторів, режисерів, реалізації театральних форм, методів, розвитку драматургії, сценографії тощо. Усі ці теоретичні постулати та практичні рекомендації реалізовувались засобами, методами та формами, регламентованими в межах театральної педагогіки. Театральна педагогіка до зазначених нами вище подій напрочуд добре справлялася із завданнями професійної підготовки акторів, режисерів, сценографів, декораторів та інших діячів сценічного мистецтва. Наприклад, усі чинні системи виховання актора, режисера побудовано на тренінгах (індивідуальних, групових), на творчому процесі, що відбувається в спеціально організованому просторі – аудиторії-сцені, актовій залі, хореографічному класі тощо. Упродовж багатьох десятиліть цей підхід виховав не одне покоління талановитих особистостей для театральної сфери. Однак уже близько трьох років ми, театральні педагоги, не маємо можливості зібрати групу в повному обсязі наживо, ми не можемо відчути енергетику один одного, наші емоції, реакції, творчі інсайти змушені пройти шлях віртуального з’єднання. Прикро про це свідчити, але наші студенти вже звикли до віртуального «півпрофесора», що намагається розкрити таємниці сценічної дії через монітор комп’ютера. Викладачі, театральні педагоги кожного навчального заняття ламають собі мізки, аби знайти найбільш результативні підходи щодо реалізації висхідних позицій систем виховання актора, що базуються на практичній роботі. Однак маємо відверто зізнатися в тому, що переважна більшість практико-орієнтованих завдань, вправ, тренажів залишилася нереалізованими. Так, цілком зрозумілими та виправданими є пояснення щодо збереження життя наших вихованців. За врахування тих умов, у яких перебувають сучасні українські студенти, вибирати, на жаль, не доводиться. Проте ми зараз говоримо про професійну підготовку фахівців, що в майбутньому вийдуть на сценічні майданчики вітчизняних театрів.

Необхідно також зважати на той факт, що театральні постулати XIX століття сучасним студентам видаються досить сумнівними в розумінні розвитку сучасного сценічного мистецтва, що упевнено зайшло у XXI століття. Серед театральних педагогів усе частіше озвучуються тези щодо скорочення терміну професійної підготовки актора. Найбільш результативним методом виховання актора є залучення його в постановки. Можливо, не треба було категорично відмовитися від педагогічної функції режисерів театрів? Не виключено, що виховання актора у форматі професійної діяльності трупи театру має своє зерно й театральна педагогіка якраз і стане тією основою для формування фахових компетентностей майбутніх діячів сценічного мистецтва.

В якості підсумкової тези щодо осучаснення театральної педагогіки треба озвучити позицію, що стосується наукового розвитку цього компонента в контексті мистецько-освітньої дидактики. Маємо зазначити, що за часів незалежної України теоретичні основи розвитку театральної педагогіки представлено в незначній кількості. Проблема не в тому, що відсутні напрацювання практиків театрального мистецтва. Ні. Проблема в тому, що театральні діячі, режисери, майстри сцени, отримавши відповідні звання («Заслужений працівник культури», «Заслужений діяч мистецтв», «Народний артист України») і ставши до педагогічної роботи, не вбачають потреби займатися наукою та оформлювати свої напрацювання відповідним чином у вигляді рукописів посібників, підручників, монографій, захисту дисертаційних робіт. Така ситуація, безперечно, негативно впливає на розвиток вітчизняної театральної педагогіки. До того ж ця проблема особливо гостро постала в період російсько-української війни. Виявилося, що переважна більшість навчальної літератури відповідного профілю видавалася не лише російською мовою, а до того ще й у росії. На нашу думку, цілком не припустимо нівелювати той багатющий досвід вітчизняного театрального мистецтва та поступитися своїми теоретичними, практичними напрацюваннями лише за причини неусвідомлення значущості відповідної роботи.

На найближчу перспективу вітчизняна театральна педагогіка потребує змістового теоретичного, практичного оновлення, осмислення, розроблення та презентації у науковому полі. Відкритість театрального мистецтва України та його інтеграція у світовий сценічний простір мотивуватимуть театральних педагогів, студентів театральних ЗВО, акторів, режисерів вітчизняних театрів вибирати нові шляхи розвитку театральної сфери. Україна щодня упевнено заявляє про себе як держава, яка здатна відстоювати свої цінності, шанувати та зберігати культуру свого народу, навчатися і вчити театральному мистецтву.

Мятенко Наталія Анатоліївна,
асистентка кафедри кіно-телемистецтва,
керівник виробничої практики
департаменту управління навчальним процесом
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7144-7710

ВИЗНАЧАЛЬНІ ЧИННИКИ ПРАКТИЧНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ГАЛУЗІ

Однією із загальних компетентностей здобувачів вищої освіти є здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях. Практична професійна підготовка фахівців культурно-мистецької галузі – надважливий етап освітнього стандарту. Професійний практичний досвід необхідний для якісної підготовки фахівців творчих спеціальностей, оскільки саме практична діяльність надає можливість здобувачам вищої освіти для фахової самореалізації в майбутній професії. Наскрізна програма практики з підготовки бакалаврів творчих напрямів включає декілька практичних етапів: ознайомча, навчальна, виробнича та переддипломна. Проте всі етапи практичної професійної підготовки є дієвими та значущими, оскільки дозволяють здобути навички на мистецьких платформах, закріпити отримані під час навчання теоретичні знання в практичному застосуванні, вирішувати ті проблемні аспекти, які виникають при організації й постановці мистецьких заходів у повсякденній роботі.

При практичній діяльності здобувачі вищої освіти вдосконалюють свої навички; розширюють професійний світогляд; впроваджують власні методи й прийоми в професії; отримують досвід та змогу самостійно приймати рішення; розв'язувати проблемні завдання та ситуації, які пов'язані з творчою діяльністю; засвоюють основи комунікації у творчому колективі; опановують застосування новітніх технологій на сценічних майданчиках країни та поза її межами тощо. «Професійно-творча підготовка майбутнього фахівця є умовою його всебічного розвитку на етапі здобуття професії, оскільки в процесі творчості реалізуються творчі можливості особистості, здійснюється їх розвиток, а сам процес змінює суб'єкт творчості. Рівень розвитку творчого потенціалу майбутнього фахівця позначається не тільки на його професійній діяльності, а й на самому процесі його життя, самореалізації як засобу самоутвердження через самовираження і саморозвиток» [1, с. 313].

Неможливо зрозуміти всю специфіку обраної професії, опираючись на теорію. У творчих професіях важлива практика, оскільки при отриманні фаху значущим є набуття практичного професійного досвіду на сценічних майданчиках та безпосереднього комунікаційного контакту з майбутніми замовниками, потрібно чітко розуміти з якими проблемними аспектами доведеться стикнутися в реальному житті.

Важливо звернути увагу на основний чинник практичної професійної підготовки: всі теоретичні знання, отримані під час навчання, потрібно вдосконалювати тільки під час роботи на професійних сценічних майданчиках, в телевізійних студіях, театрах. Тільки так можливо осягнути всі тонкощі обраного фаху. Тобто, опанування професії, пов'язаної з творчістю, не можливо засвоїти лише теоретично. Отримані знання першочергово потрібно вдосконалювати лише у практичній діяльності, в реальній справі під час якої й застосовуються теоретичні знання.

Ще одним важливим чинником, попри нетривалий період практичної підготовки упродовж навчального процесу, є набуття досвіду, протягом якого практикант повинен налагодити роботу в колективі та проявити свої професійні

навички в мистецьких організаціях, івент-агенствах, громадських організаціях, на телеканалах та театральній сцені тощо. Важливим складником «… формування конкурентноспроможного фахівця на ринку праці є його практична підготовка на виробництві. Доцільно більш докладно розглядати саме її роль у формуванні професійної компетенції майбутніх фахівців, оскільки під час проходження виробничої практики формуються їх професійні уміння та особистісні якості, а також вона готує майбутніх спеціалістів до самостійного виконання обов'язків на першій посаді, де вони працюватимуть» [3, с. 337]. Тому при працевлаштуванні важливу роль відіграє досвід, набутий під час практичної професійної підготовки, який є основним фундаметом для подальшої реалізації здобутих знань.

Наступним чинником при проходженні практичної професійної підготовки для здобувачів вищої освіти творчих спеціальностей є можливість зарекомендувати себе як відповідальний, комунікабельний, надійний, ерудований, креативний фахівець своєї справи перед майбутніми роботодавцями. Тут важливим стає взаємне соціальне партнерство між організаціями і закладами вищої освіти. «Соціальне партнерство в освіті – це особливий тип взаємодії навчальних закладів із суб'єктами й інститутами ринку праці, державними й місцевими органами влади, громадськими організаціями, націлений на максимальне узгодження й реалізацію інтересів всіх учасників цього процесу. Спрямованість на реалізацію інтересів партнерів докорінно відрізняє систему відносин соціального партнерства в умовах ринкової економіки. В основі інтересів роботодавців завжди лежить економічний інтерес. Допомогти сприяти реалізації цього інтересу може професійно-технічний та вищий навчальний заклад, що дійсно має потенціал, здатний зацікавити роботодавця. Таким потенціалом є майбутній професійно мобільний фахівець що має попит на ринку праці…» [2, с. 271]. Отже, успішна репрезентація здобувача вищої освіти себе як професійного співробітника на базах практики стимулює його до більшого саморозвитку в професії, підвищує

ефективність практичної діяльності в мистецьких та культурних закладах для подальшогопрацевлаштування за обраним фахом.

Сьогодні відбуваються динамічні зміни у житті суспільства, змін зазнають і соціокультурна та освітня системи. Нині складна життєва ситуація зобов'язує вищі навчальні заклади розробити новий алгоритм надання освітніх послуг та проходження практичної підготовки здобувачам вищої освіти. Програма професійної практичної підготовки здобувачів повинна враховувати реформаційні, інноваційні процеси, які відбуваються у системі освіти, оскільки саме мистецька освітня платформа виступає транслятором ціннісних культурних орієнтирів при підготовці фахівців творчих спеціальностей. Відповідно зростає важливість практичних інновацій, які мають велику перевагу в міжнародному культурному співробітництві. Це ще один з вагомих чинників підготовки професійних кадрів у культурно-мистецькому просторі.

Тому, враховуючи основні чинники, які визначають вагомість практичної професійної підготовки здобувачів вищої освіти творчих спеціальностей, необхідно зазначити, що практика в рамках навчального процесу на відповідних культурно-мистецьких базах є необхідною складовою підготовки кваліфікованого фахівця в обраній ним галузі, де практикант отримує необхідний об'єм практичних навичок, досвіду, закріплює на різноманітних мистецьких платформах теоретичні знання та в майбутньому забезпечити себе роботою. Таким чином, практична професійна підготовка фахівців культурно-мистецької галузі є надважливою частиною навчального процесу, яка забезпечує якісну підготовку висококваліфікованих кадрів, компетентних у своїй професії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Сисоєва С.О., Батечко Н.Г. Вища освіта України: реалії сучасного розвитку : монографія. Київ : ВД ЕКМО, 2011. 368 с.
2. Сушенцева Л.Л. До проблеми соціального партнерства в системі трудового, профільного та професійного навчання. *Науковий часопис НПУ ім М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи.* Київ, 2015. Вип. 51. С. 271–276.
3. Шульга Л.В., Бражник Л.В., Вакуленко Ю.В. Підвищення якості університетської освіти: професійна та практична підготовка фахівців. *Наукові праці Полтавської державної аграрної академії.* Полтава, 2013. Вип. 1 (6). Т. 2. С. 335–338.

Найда Юрій Михайлович,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
https://orcid.org/0000-0003-4765-2519

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКІ ВМІННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МУЗИКАНТА

У системі підготовки спеціалістів у галузі інструментального мистецтва такі концертмейстерські вміння, як підбір музики на слух, читання нот з аркуша, транспонування в задану тональність, мають важливе практичне значення. Робота акомпаніатором, концертмейстером, виконавцем вимагає наявності достатньо розвиненого музичного слуху, уміння вільно орієнтуватися на клавіатурах інструмента, виконувати акомпанемент тієї чи іншої п'єси в потрібній тональності. Усі ці вміння набуваються в процесі навчання з опорою на природні музичні здібності, теоретичну підготовку і рівень володіння інструментом. Гра на слух, читання з аркуша, транспонування при всіх змістових відмінностях усе ж тісно взаємопов'язані. Достатня увага цим видам робіт на заняттях виховує слухову активність, підвищує інтерес учня до оволодіння музичним інструментом, сприяє значному та швидкому розширенню його музично-слухових уявлень, збільшенню відповідного репертуарного фонду.

Про важливість таких занять говорять багато відомих музикантів-виконавців та педагогів (Т. П. Карпенко, Н. П. Корихалова, Т. О. Молчанова, В. А. Платонов, О. В. Рафалович, М. І. Різоль, А. В. Філяєва, Г. І. Шахов та ін.).

У зв'язку з ускладненням навчального і концертного репертуару, що засвоюється майбутніми музикантами, концертмейстерським умінням приділяють недостатньо уваги протягом навчання. Це завдає збитків якісній підготовці спеціалістів до їхньої майбутньої практичної роботи. Розглянемо ключові особливості навчання важливих складників концертмейстерської тріади: гри на слух, читання з аркуша і транспонування.

Підбір музики на слух, або «гру по слуху», бажано починати на ранньому етапі навчання, однак за умови наявності певного «багажу» знань музичної теорії й уміння гри на інструменті. Найкращим матеріалом слугують прості одноголосні народні пісні, переважно мажорні. Із набуттям учнями досвіду ускладнюється репертуар для підбирання на слух і в інтонаційно-ритмічному, і в гармонічному відношенні. Підбір мелодії на правій клавіатурі баяна (акордеона) поступово доповнюється підбором найпростішого акомпанементу, який базується на головних гармонійних функціях ладу. Після засвоєння підбирання на слух у мажорі слід переходити до мінорних пісень, інструментальних мелодій та награвань. Такий же поступовий перехід здійснюється й у висотному (тональному) положенні мелодії, коли від «чистих» або з малою кількістю знаків тональностей переходять до складніших. На цьому етапі роботи успіхи в навчанні «гри по слуху» будуть помітними, якщо поєднувати гру на інструменті з музично-теоретичною роботою, як-от: проспівування мелодії, її записування на нотному стані тощо. Головна умова в такій діяльності – усталене слухове уявлення про твір, який підбирається, та достатній рівень навичок гри на інструменті.

Той, хто навчається, повинен виробляти вміння запам’ятовувати не окремі звуки, а мотиви, фрази та інші завершені побудови. Матеріал, що підбирається, ускладнюється й фактурно. Від простих народних пісень слід поступово переходити до композиторських творів, дотримуючись принципів доступності та послідовності у викладенні матеріалу. Музичний твір повинен викликати зацікавленість та захоплення в учня. Для такого процесу, особливо на початковому етапі, корисним стане звернення до сучасного молодіжного репертуару, хоча й недоцільно обмежуватися лише ним. Регулярні зусилля в цьому напрямку значно покращують музично-слухові уявлення і слухо-моторні навички на музичному інструменті. При цьому виробляється самостійність інтонаційно-образного, ритмічного, ладового і гармонічного мислення в їхній складній синтезованій єдності.

Успіхам у грі по слуху сприятиме творче ставлення до цієї роботи. Насамперед викладачу слід усвідомити, що це досить активний вид творчої діяльності, що позитивно впливає на музичний розвиток учня.

До класної роботи обов'язково входить *читання нот з аркуша*. Цей вид діяльності є спробою охопити увесь текст твору загалом, що сприятиме розумінню його ідейно-художнього змісту, технічних труднощів та інших виконавських особливостей.

Насамперед потрібно знати, що читання з аркуша не є розбором п'єси. У методичному плані цей процес передбачає безупинне (наскрізне) програвання музичного твору. При цьому припускається незначне темпове уповільнення із певним фактурним спрощенням (пропуски мелізмів, окремих звуків складних акордових сполучень тощо), що не впливає на ідейно-образний зміст п'єси. Головним тут є цілісне її виконання. Отож, при вивченні музичного твору слід попередньо його прочитати візуально, з якомога більшим уявленням про його музичне звучання. Це допоможе учневі у визначенні темпу виконання, основних динамічних, ритмічних та інших особливостей. Потім його потрібно прочитати ескізно, щоб мати цілісне уявлення. Такий підхід допоможе й копіткому технічному аналізу окремих його частин (фрагментів), і подальшому яскравому художньому виконанню. З огляду на важливість зазначеної роботи, слід її впроваджувати якомога раніше в період навчання та зробити такий підхід постійним і в класних заняттях, і в домашній роботі учня.

З урахуванням індивідуальних особливостей учнів (здібності, рівень підготовки, певні психологічні особливості) добирають репертуар (різний за фактурою, стилем тощо) для читання з аркуша. Педагогу не слід робити будь-які зауваження, поправки й, особливо, зупинки при читанні нот з аркуша. Цей вид діяльності забезпечує автоматичне виконання поліскладових одночасних операцій, що знадобиться в практичній діяльності майбутнього музиканта. Важливим у цьому є попередній виконавський досвід, здатність передбачити логіку розвитку музичного матеріалу, уміння візуально сприймати текст у його завершених побудовах-фразах, мотивах, реченнях. Однією з головних задач, що

стоять перед тими, хто навчається, є вироблення вмінь перетворювати видимі нотні знаки у звуки, що сприймаються на слух.

Значно полегшує виконання поставлених задач вільне орієнтування на клавіатурах інструмента. Із набуттям досвіду в читанні з аркуша все більшу роль відіграє слуховий чинник. Тому існує така схема: здорове сприйняття нотного тексту – слух – моторика – звучання.

Украй важливим є виключення візуального контролю за клавіатурою, оскільки постійне переключення уваги з нотного тексту на клавіатуру не дозволяє успішно вирішувати поставлену задачу, збиває темп читання, а звідси – значно погіршує якість творчого процесу.

Як і в підбиранні мелодії на слух, при читанні нот з аркуша потрібно дотримуватися встановлених дидактичних принципів: від простого до складного, тобто принцип доступності; систематичності й послідовності в навчанні; виховного навчання, що передбачає достатньо високу цінність у художньому смислі матеріалу, що вивчається тощо.

При читанні з аркуша ефект пізнання здійснюється від цілого до деталей, водночас при розборі п’єси все навпаки – від деталей до пізнання (засвоєння) цілого.

Прагнення музиканта до вільного і якісного читання з аркуша може дати позитивні результати, якщо обрати кращий шлях для цього – якомога більше читати з аркуша. Швидкість успіхів залежить від загальної музичної освіти, чим вона досконаліша, тим легше сприймається зміст фрази, баченої всього один раз. «Щоб досягти легкості при читанні, – писав видатний піаніст І. К. Гофман, – раджу грати якомога швидше, навіть якщо у виконанні спочатку зустрічалися б помилки. При швидкому читанні ви розвинете здатність «схоплювати», а це полегшить вам читання деталей». Прислухаючись до порад видатних майстрів музики, враховуючи індивідуальні особливості, педагог і учень знайдуть при бажанні свій шлях до вироблення вмінь у читанні нот з аркуша і, як результат, до швидкого ознайомлення зі значною кількістю раніше не відомої музичної літератури.

Транспонування базується на раніше зазначених «базових» передумовах – наявності музичних здібностей, музично-теоретичної підготовки, вільного володіння музичним інструментом. Транспонування – один із шляхів активізації слуху та розвитку слухових уявлень, практичної реалізації одержаних музично-теоретичних знань про лад, тональність, пізнання ладотембрових відчуттів тощо.

Відповідно до музично-теоретичної практики й досвіду багатьох музикантів, транспонування, як і читання з аркуша, базується на ясному і чіткому уявленні нотно-графічного зображення, що звучить. Первісно, особливо під час навчання дітей, матеріалом для транспонування повинні бути прості пісні, насамперед народні. Деякі викладачі пропонують робити перші спроби в транспонуванні ще на перших етапах підбирання на слух. Підібрана на інструменті проста мелодія, найчастіше в мажорному ладі, вузького діапазону, підбирається учнем повторно, але вже в іншій тональності. Так само відбувається й поєднання транспонування з читанням з аркуша. При цьому набуття навички, а згодом і майстерності в транспонуванні відбувається від простого до складного – з тональностей без ключових знаків із поступовим їхнім додаванням до тональностей з більшою кількістю бемолів або дієзів. Те саме стосується й розширення діапазону п’єси – від I–III, I–V, I–VII ступенів ладу і до конкретної побудови – речення, періоду.

У транспонуванні, як і в розглянутих раніше видах роботи, початок іде від аналізу нотного тексту, осмислення особливостей фактури загалом та її складників – інтонації, ритму, інтерваліки, ладу, тональності тощо. Проаналізований нотний текст подумки переноситься в нову тональність, а потім виконується на інструменті. Такий трифазовий процес відповідає формулі: «бачу – передчую – переводжу в задану тональність – граю – виправляю». Допоміжними (попередніми) можуть стати завдання в письмовому вигляді транспонування заданої мелодії та її гармонізації. Проспівування усталених звуків сприяє певному ладотональному настроюванню. Корисно здійснювати відтворення п’єси або її фрагменту в різних тональностях

подумки, як і різних інтервалів, звукоряду ладу, акордів, побудованих на різних ступенях ладу, проспівування простих мелодій.

Отже, для досягнення успіхів у виконавській майстерності музиканта-концертмейстера потрібна довга і наполеглива праця, що базується на такій тріаді: підбір музики на слух, читання нот з аркуша, транспонування в задану тональність.

Пашковська Катерина Сергіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Кучин Павло Захарович,
заслужений артист України,
старший викладач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури

ВПЛИВ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ

Мистецтво є однією зі сфер людської життєдіяльності, що ефективно впливає на становлення творчої особистості. Ця сфера пов'язана з пошуками людиною різних засобів і форм самовираження. Мистецтво є вагомим механізмом впливу на особистість, на внутрішній світ людини, на формування її ідеалів, правил поведінки. Воно надає людині можливість і засоби самореалізації, знаходження власної індивідуальності.

«Найбільш інтеграційним видом мистецтва, об'єднуючим в собі різні засоби впливу на особистість, що знайшо ефективне застосування в психолого-педагогічній практиці, є театр. Театр, як один із поширених видів мистецтва доносить через століття особливості свого впливу на особистість [2, с. 28].

Театр здатний стимулювати становлення творчої особистості в умовах театрально-педагогічного середовища через процеси спеціально організованої, цілеспрямованої, творчої діяльності з урахуванням природної унікальності розвитку кожної особистості. Виховний вплив театрального мистецтва зумовлюється насамперед тим, що його основою є гра, в якій закладені

механізми розвитку ціннісно-смислової сфери особистості – емпатія, ідентифікація, рефлексія [5].

Український театр – унікальне явище національного мистецтва і культури нашого народу. Одним з основних завдань театрального мистецтва є популяризація культурної спадщини нації та сприяння формуванню національної свідомості в сучасної української молоді. Театр висвітлює проблеми та теми, які стосуються національної історії та культури. Він є ефективним засобом протидії національному забуттю.

Використання театрального мистецтва у процесі становлення творчої особистості зумовлюється специфікою театру, що виражається в ігровій природі сценічної дії, колективному характері театральної творчості, синтезі багатьох видів мистецтв. Ігрова природа театрального мистецтва сприяє розвитку ініціативи і самодіяльності, створює атмосферу свободи, впевненості в собі, творчого розкріпачення та умов для саморозвитку [4]. Художньо-ігровий простір театральної дії є унікальною можливістю для збагачення та розширення горизонтів світобачення внаслідок «переживання» чужих доль.

В основі кожного витвору театрального мистецтва полягає драматичний твір, який є синтетичним жанром: це і літературний, і сценічний твір. Джерелом дії у творі є конфлікт, тобто певна розбіжність – найчастіше у поглядах різних персонажів. Конфлікт змушує героїв діяти, тим самим виявляти свої характери, життєві позиції. Актори повинні не просто відтворити цей конфлікт, а й зрозуміти своє ставлення до нього. Творче ставлення до подій вистави сприяє виробленню власних уявлень про життя, розвитку почуттів, вольових якостей, формуванню позитивної самооцінки та ціннісних орієнтацій на активність, творчість, самопізнання. Адже творча особистість є найбільшою цінністю для будь-якого суспільства, а для України активізація творчої діяльності її громадян – необхідна умова досягнення успіху на шляху створення високорозвиненої демократичної держави.

Театр є ефективним засобом передачі історії та культури свого народу юному глядачеві. Вистави можуть відображати історичні події, культурні

традиції, народні звичаї та легенди, які молодь краще зрозуміє і запам’ятає, побачивши на власні очі. Театральні вистави та перформанси здатні надихнути молодь на патріотичні вчинки. Вистави, що порушують актуальні проблеми в суспільстві, допомагають молодим людям зрозуміти, що саме вони можуть зробити для покращення становища в Україні. Перегляд таких вистав допомагає українській молоді усвідомити своє коріння та краще дослідити історію своєї країни.

Часто театр стає засобом національного об'єднання. Наприклад, вистава, яка показує національні проблеми та виклики, може змусити глядачів відчути себе частиною єдиної нації, що сприяє національній єдності та патріотизму. Театральні вистави, випущені після 24 лютого, викликають емоції та почуття, які здатні зіграти важливу роль у формуванні національної свідомості української молоді. Адже ці вистави створені на основі історичних фактів та подій, що сталися після повномасштабного вторгнення російських окупантів. Юні глядачі, ідентифікуючи себе з героями вистави, відчувають патріотичне піднесення та гордість за свою країну, а це змушує їх більше цінувати національну культуру та історію.

Основне завдання театру полягає в тому, щоб залучити глядачів до дискусій, стимулювати їх до самовираження та саморозвитку. Театр має бути майданчиком, де глядачі можуть обговорювати та аналізувати питання, що стосуються національної самоідентифікації. Вплив на емоційну сферу різними засобами театрального мистецтва призводить до духовного збагачення внутрішнього світу людини та її становлення.

«Суттєвий вплив на становлення творчої особистості театральне мистецтво здійснює ще й завдяки тому, що для створення вистави необхідна участь не однієї людини, як у більшості видів мистецтв, а багатьох учасників творчого процесу, які утворюють колектив» [3, с. 31]. Театральне мистецтво, як і будь-яке мистецтво, – колективне, тому «своєрідними механізмами, що забезпечують переведення цінностей суспільства в цінності колективу і далі – в ціннісні орієнтації особистості, виступають самодіяльність й творчість

колективної життєдіяльності як адекватні способи засвоєння, творення, і реалізації об'єктивних цінностей» [3, с. 48].

Для активного залучення молоді до театрального мистецтва необхідно розробляти спеціальні освітні програми, проводити театральні лекторії та інтерактивні заходи. Театральні діячі можуть проводити різноманітні інтерактивні майстер-класи з акторської майстерності, сценічної мови, сценічної пластики для молоді, таким чином стимулюючи їх відвідувати театр частіше.

Отже, театральне мистецтво, є рушійною силою у формуванні національної свідомості та патріотизму в української молоді та має великий вплив на становлення творчої особистості. Адже саме в театрі, ідеї та емоції передаються через живу дію і слово, а це є дуже важливим аспектом у сформуванні самосвідомості. Гра, ідентифікація та рефлексія в театральній діяльності допомагають розвивати ціннісно-смислову сферу особистості. Український театр, як частина національної культури, має важливе завдання – популяризувати історію та культурну спадщину нації, сприяти формуванню національної свідомості в української молоді. Використання театрального мистецтва в педагогічній практиці дозволяє створити умови для розвитку ініціативи, самодіяльності та творчого розкріпачення учнів. Порушуючи актуальні проблеми в суспільстві, театр надихає молодь на патріотичні вчинки та допомагає їй самоідентифікуватись.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дергач М.А. Театральне мистецтво та соціалізація особистості. *Соціальна робота в Україні: теорія і практика.* Київ, 2004. №3(8). С.57-62.
2. Горбов А. С. Постановка видовищно-театралізованих заходів. Київ : Шкільний світ, 2010. 128 с.
3. Короткова Р.І. Соціально-виховний вплив театрального мистецтва на становлення творчої особистості. *Науковий часопис. Серія 11. Соціальна робота. Соціальна педагогіка.* Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2016. С. 28-33.
4. Левицька В.А., Денесюк О.А. Вплив мистецтва на формування національно-патріотичних почуттів особистості. *Молодий вчений.* 2018. № 12.1. С. 5-8. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_12.1_4 (дата звернення: 15.03.2023).
5. Шахрай В.М. Формування ціннісних орієнтацій підлітків у діяльності дитячого театру : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.07. Київ : Інститут проблем виховання АПН України. 2003. URL: https://otherreferats.allbest.ru/pedagogics/00301037_0.html (дата звернення: 26.03.2023.)

Шапко Лариса Іванівна,
заслужена діячка мистецтв України
викладачка-методистка комунального закладу
«Лозівський фаховий вищий коледж мистецтв»
Харківської обласної ради
https://orcid.org/0000-0001-5514-7008

МЕТОДИ НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ТВОРЧОМУ МИСЛЕННЮ ТА ПРАГНЕННЮ ДО САМОРЕАЛІЗАЦІЇ НА ЗАНЯТТЯХ З ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН

Творчість невід'ємна від життя людини, вона є формою активної діяльності особистості, яка розвивалась протягом еволюційного росту суспільства і виявляється в різноманітних професійних сферах та сприяє процесу самореалізації людини, коли між творчістю і реалізацією талантів спостерігається безпосередній зв'язок.

«Творче мислення у професійній діяльності, як і у будь-якій іншій, залежить від суб'єктивних якостей особистості. Серед них виділимо: творчу уяву, що робить її необхідною умовою професійної творчості, розвиненість інтелекту, яка спонукає людину до розміркування, упорядкування знань, пошуку і аргументації власного рішення існуючої (можливої) виробничої проблеми, відкритість новому у пізнанні (когнітивна відкритість) як ставлення спеціаліста до нової інформації, досвіду, легкість у сприйнятті нових ідей, професійний кругозір, що визначає його здатність до саморефлексії фахових знань, діяльності, раціоналізації або пропозиції оригінальних ідей тощо» – стверджує науковець Н. Г. Ашаренкова [1, с. 1].

Головний критерій високопрофесійного спеціаліста в сфері сценічного мистецтва – засвоєння і опанування процесу творчого мислення і підходу для втілення форм сценічного мистецтва.

Професійний рівень, компетентності, досвід і творчі надбання утворюються і набувають своєї сформованості упродовж багаторічної роботи спеціаліста у професійній галузі, але формувати прагнення до самореалізації та навчати творчому мисленню слід при підготовці молодого фахівця в закладах освіти культури і мистецтв.

При плануванні навчального процесу в роботі з майбутніми фахівцями враховуємо творчу діяльність наших попередників і сучасників, яка лежить в основі прогресу духовного виробництва, особистий досвід роботи викладача, поєднаний з результатами дослідницької, науково-пошукової та методичної роботи, де поняття творчості невіддільне від поняття професійної компетентності фахівця галузі сценічного мистецтва.

Розглядаємо склад навчальної групи, попередній практичний досвід отриманий молодою людиною поза навчальним закладом, індивідуальні особливості здобувачів, характерності і показники життєвого шляху та можливості і бажання застосовувати творчий потенціал. Згуртування творчих потужностей викладача і здобувачів, прояв творчих можливостей у навчальному процесі допомагають:

- розвитку індивідуальних властивостей молодого спеціаліста, виявляють його виняткові і феноменальні властивості;
- підвищенню рівня компетентностей спеціаліста в сфері дозвілля;
- активізації творчих процесів та розвитку творчого потенціалу здобувачів;
- регенерації творчої особистості, яка креативно застосовує вміння і навички у практичній діяльності: написанню сценаріїв, розробці творчих проєктів, постановці заходів, виконанню ролей тощо;
- здатність до самореалізації.

Проаналізуємо кілька методів навчання здобувачів творчому мисленню та прагненню до самореалізації і розберемо правила, які можна запропонувати здобувачам для підсилення бажання підходити до навчання творчо.

Перш за все в даному процесі – це особистий приклад, своєрідний майстер-клас, коли студенти мають змогу спостерігати роботу викладача як автора сценаріїв, режисера-постановника, ведучого заходів різного рівня та жанрового різноманіття, з подальшим аналізом сценарного матеріалу, методики підготовки, постановки і проведення та можливістю передачі практичного досвіду роботи здобувачам.

Застосування знань про суб'єктивний устрій творчості, яка починається з вивчення та аналізу явищ навколишнього світу і надає можливість отримання уявлення, майстерність їх осмислення та утримання в пам'яті. А саме пропозиція здобувачам ведення постійного щоденника, в який слід записувати різноманітні ідеї, які виникають несподівано під час спостереження за фактами життя; перегляду мистецьких заходів на яких доводиться бувати: фестивалей, конкурсів, шоу-програм, вистав, свят просто неба та заходів іншого формату, записувати побачені, почуті цікаві елементи, епізоди чи художні театралізовані номери; а також під час перегляду телепрограм: театралізованих концертів, версій міжнародних проєктів («Танці з зірками», «Маска», «Маскарад», «Україна має талант» тощо), в яких можна спостерігати режисерський задум окремих номерів, використання гриму та костюмів, сценографічне оформлення та постановку, а також сценарно-режисерський хід. Мета таких записів – застосування даних власний ідей в подальшому при створенні майбутніх сценаріїв протягом свого творчого життя. Постає перше правило «Натхнення не має розкладу».

Пояснення студентам психологічного стану режисерських бачень, пошуків та застосування на даному етапі методу «думай», який полягає в тому, що «коли людина починає активно працювати над пошуком творчих ідей, то ідеї обов'язково з'являються» – твердження з власного життєвого досвіду автора тез. Як переконливий аргумент – демонстрація здобувачам своїх ідей на задану тему, коли здобувачі пропонують тему заходу, а викладач експромтом може, проявляючи творчу фантазію, викласти усно власний режисерський задум, народжений тут і зараз, підкреслюючи, що нічого неможливого у навчанні та творчому пошуку немає.

В контексті розробки практичних завдань на заняттях зі «Сценарної майстерності» рекомендуємо іноді повністю виключати можливість користування ресурсами Інтернету з метою стимулювання творчого мислення здобувачів, обговорення варіантів розробки театралізацій, конкурсних завдань, бачення декораційного оформлення мистецького заходу, сценарного ходу,

монтажу сценарного матеріалу тощо. Таким чином, викладач має можливість як надавати ідеї, так і корегувати ідеї здобувачів, направляти творчий процес, аналізувати конструктивність думок, пояснювати доречність і не доречність винахідливих творчих намірів, довести, що можна створити авторські ідеї не користуючись підказками та сценарним плагіатом. Такий підхід дає поштовх думати і отримувати результат, радіти результату та відчувати себе здатними до творчості. В той же час не слід критикувати творчі пропозиції здобувачів і навчати їх не критикувати товаришів, встановити правило навчання, що «Будь-яка творча ідея має право на існування», якщо вона доречна у форматі даного заходу, є логічною, є креативною, не є вже зайвою, чи запозиченою, відповідає даній аудиторії за віком, соціальною та національною належністю то що. Всі неправильні або не досконалі думки бажано не враховувати і не оцінювати під час активної творчої роботи тимчасово, на перших порах, дати можливість здобувачу втягнутися в колективний процес розробки матеріалу, пояснювати чому не вірно, використовувати майстер-класи для роз'яснення та приклади, не шкодувати часу на толерантний розбір недоречності творчого задуму здобувача, не «відштовхнути» і не «зламати» віру в творчі перспективи.

У підтвердження даної позиції американський психолог «Е. Торренс виокремлює п'ять принципів, якими має керуватися педагог, щоб стимулювати розвинення творчого мислення вихованців: – уважне ставлення до незвичних питань; – тактовне ставлення до незвичних ідей; – вміння ставитись до ідей вихованців як цінних і формувати у них належне відношення до продуктів власної діяльності; – надавати час для самостійного навчання учнів і забезпечувати їм підтримку (похвалу); – надавати час для практики, яка не оцінюється» [2, с. 11].

Продовжуючи думку, хочемо звернути увагу ще на один метод – встановлення правила: «Ми – навчаємося!», доречність якого в тому, щоб здобувачі не соромилися своєї думки та її висловлювання, бо саме вони оволодівають фаховими компетентностями.

Погодимося і з наступною методою призивання і привчання здобувачів до дієвої думки «бути командою», так як успіх постановки мистецького заходу залежить від кожного члена творчого колективу як в цілому, так і в особистому і, що ви, як викладач належите до цієї команди і очолюєте її. Важливо донести до розуміння студентів правило: «Ми команда! Мій успіх – ваш успіх, а ваш успіх – мій. Ви на сцені – це моє обличчя». Звісно, що така команда тимчасова, учасники отримають диплом і прийдуть новенькі, але формувати внутрішній стрижень колективності, команди, яка проводить заходи, студенти будуть і подалі використовувати в творчій роботі вже зі своїм колективом. Таким чином, ніякі образи, пропуски занять не можуть підвести команду працівників сценічного мистецтва, бо існує ще одне правило: «Ми любими свою професію!» І улюблене правило «Сцена – це наше життя, наша робота».

Пропонуємо наступне правило репетицій: «В репетиціях обов'язково проявляємо креативні ідеї і застосовуємо в заході, якщо вони доречні». Розкриваємо студентам секрет успіху, що ефективний результат творчого процесу досягається в обставинах творчої наснаги, окрилення, тобто натхнення, яке народжує особливий і незвичайний творчий підйом, народжує креативну енергію. У стані натхнення досягається оптимальне сполучення інтуїтивного і свідомого початку у творчому процесі. Тому оголошуємо ще одне правило: «Не цікаве» (або «обов'язкове») треба зробити «цікавим!» Тоді в роботу включаються творчі потенціали.

Методика введення правил обговорюється зі студентами, які можуть додавати і свої правила, в такому випадку вони стають правотворцями. Система правил є рухомою, коли правила можна додавати, доповнювати. Наприклад, правило «Хвилюватися на сцені – це нормально». Або: «Ми це зробимо разом!». Встановлюючи правила «творчого процесу», вчимо студентів перемагати, оскільки саме це визначає поведінку людини у реальному житті, професіонала – самореалізуватися, мислити творчо, демонструвати яскраву, динамічну і органічну творчу особистість.

Важливими психологічними факторами творчості є пам’ять, уява та фантазія, які допомагають зробити творчий процес яскравішим, наповнити його важливими деталями, новими ідеями, відтворити сукупність життєвих явищ, вражень і міркувань, які зберігає емоційна пам’ять. На мій погляд слід вводити вправи на розвиток уяви, емоційної пам’яті, фантазії, не тільки на уроках з дисципліни «Майстерність актора», але і на заняттях низки інших спеціальних дисциплін: «Методика роботи з творчим колективом», «Режисура театралізованих заходів», «Сценарна майстерність», «Сценічна мова». Особливо вправи та етюди, мета яких – розвиток фантазії.

Безумовно, що тільки в соціальній, пов’язаній з життям та суспільними стосунками практичній діяльності відбувається повноцінне розкриття талантів і творчих здібностей людини, коли обов’язковою умовою стає духовне внутрішнє прагнення самого майбутнього спеціаліста до творчої діяльності, і така поведінка набуває сенсу самодіяльної реалізації.

Таким чином, маємо практичні результати:

- підвищення допитливості здобувачів та бажання творчо діяти;
- відсутність пропусків занять з навчальної дисципліни без поважної причини;
- підвищення інтересу до навчального матеріалу;
- підвищення згуртованості та відповідальності в підготовці заходу;
- підвищення самостійності в створенні сценаріїв та сценарної документації;
- підвищення якості знань здобувачів;
- розвиток креативності та творчих здібностей здобувачів і народження нових ідей;
- збільшення кількості здобувачів, що бажають взяти участь у заходах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ашаренкова Н. Г. Творче мислення: його особливості і засоби розвитку (на прикладі підвищення кваліфікації спеціалістів). URL: https://newacropolis.org.ua/theses/0b8cc858-8d29-45ba-bb43-633f071abf62 (дата звернення: 08.03.2023).

2. Кулалаєва Н. В. Формування творчого підходу до професійної діяльності майбутніх будівельників. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка.* 2016. №1. С. 198–205.

Яковенко Ірина Петрівна,
асистентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ В УМОВАХ КАРАНТИННИХ ОБМЕЖЕНЬ ТА ВОЄННИХ КОНФЛІКТІВ

Геополітичні та соціокультурні зміни, які відбуваються у світі, вимагають від фахівців різних галузей розширення своїх професійних компетенцій та здійснення ефективного використання нових технологій в пропонованих умовах.

Період 2020-2023 рр. з впевненістю можна назвати кризовими для творчих галузей, особливо, для сценічного мистецтва. І хоча умови карантину та війни значно ускладнили роботу режисерів естради, проте дані обставини стали нагальною проблемою для формування нових професійних компетентностей, які дозволяли б їм ефективно працювати в умовах непередбачуваності.

У дослідженні використовується аналітичний метод, а саме – аналіз наукової літератури та статистичні дані про діяльність режисерів естради в умовах карантину та війни. Так, у книзі «Карантин і мистецтво: як вірус впливає на культуру» [1] автор Д. Томпсон розглядає основні аспекти творчої діяльності людини, що підпадають під вплив карантину та пропонує варіанти їх подолання. Статистичні дані про вплив карантину на культурний сектор можна знайти на офіційному веб-сайті Європейського фонду з розвитку регіональної культури (European Regional Development Fund) [2]. Авторка статті «Мистецтво та війна: що є гарним для чого» [3] Н. Лав та автор книги «Культура в період Холодної війни» [4] С.

Вайтфайлд аналізують вплив війни на культуру та мистецтво базуючись на творчих надбаннях періоду геополітичних конфліктів.

Основними професійними компетентностями, які набули особливого значення для режисерів естради в умовах карантину та війни, є:

Комунікативна компетентність. З урахуванням того, що більшість репетицій та концертів проводилися в онлайн-режимі, режисери естради повинні бути добре підготовлені до взаємодії з артистами та технічним персоналом через різноманітні інтернет-канали.

Креативна компетентність. Умова кризова ситуація вимагає від режисерів естради знаходження нестандартних та креативних рішень для створення цікавих та якісних вистав.

Компетентність у використанні технологій. У зв'язку з онлайн-форматом більшості концертів та репетицій, режисерам естради необхідно мати глибокі знання в галузі технологій та вміти ефективно використовувати ці знання для організації та проведення вистав.

Організаційна компетентність. Режисери естради повинні бути в змозі ефективно організовувати репетиції, координувати роботу артистів та технічного персоналу, вирішувати непередбачувані ситуації та швидко реагувати на зміни.

Аналітична компетентність. Режисери естради повинні бути в змозі аналізувати поточну ситуацію, прогнозувати можливі ризики та шукати шляхи мінімізації втрат.

Крім того, онлайн-формати та дистанційна робота надала можливість представникам творчих галузей та студентам здобувати нові знання та навички за допомогою мережі Інтернет:

- Онлайн-курси та вебінари: сфера додаткової освіти представлена великою кількістю онлайн-курсах з відеомонтажу або режисури, які пропонують відомі платформи навчання, такі як Coursera, Udemy, LinkedIn Learning тощо. Крім того, представники творчої

сфери долучатися до вебінарів, де відомі експерти з галузі діляться своїм досвідом та знаннями.

- Використання соціальних медіа: відслідковування актуальних тенденцій та новинок у своїй галузі за допомогою соціальних мереж. Наприклад, це підписка на профілі в Instagram, Facebook або Twitter відомих артистів та естрадних колективів, щоб бути в курсі їхніх виступів та концертів.
- Робота з обмеженими ресурсами: режисери можуть використовувати свій творчий потенціал, щоб створювати вражаючі відео з мінімальним бюджетом та обмеженими ресурсами. Наприклад, використовувати анімаційні техніки, щоб створити відео без фізичної присутності акторів та декорацій.
- Гнучкість та адаптабельність: орієнтир в пропонованих обставинах є важливою складовою професійного режисера, а вміння грамотної імпровізації – корисна навичка. Наприклад, якщо планований концерт не може відбутися через карантинні обмеження, режисер може запропонувати альтернативний варіант, такий як онлайн-концерт або відео-стрім.
- Співпраця та комунікація: режисери можуть активно співпрацювати зі своїм творчим колективом та комунікувати з ними в онлайн-режимі. Наприклад, вони можуть використовувати спеціальні сервіси для онлайн-співпраці, такі як Trello, Asana або Slack, для планування та координації роботи. Відомі платформи Zoom та Google Meet також стануть надійними платформами для комунікації.
- Робота з аудиторією: режисерам пропонується використовувати різноманітні платформи для комунікації зі своєю аудиторією, такі як YouTube, Instagram або Facebook, для отримання зворотного зв'язку та ідей для нових проектів.

- Розробка нових технік та форматів: розвиваючи нові техніки та формати зйомки та монтажу, режисери здатні створити вражаючі відео у незвичайних умовах. Наприклад, вони можуть використовувати віртуальну реальність для створення інтерактивних відео або робити виключно мобільні зйомки з використанням смартфонів та планшетів.

Таким чином, в умовах карантину та війни, режисери естради повинні мати ряд спеціальних компетентностей, що дозволяють їм ефективно працювати та досягати успіху у своїй професії. До того ж, ці компетентності можуть стати невід'ємною частиною професійного розвитку режисерів естради й надалі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Томпсон Д. Карантин і мистецтво: як вірус впливає на культуру. Київ: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 233 с.
2. European Regional Development Fund (2020). COVID-19: Impacts on the cultural and creative sectors. URL: https://ec.europa.eu/regional_policy/sources/docgener/studies/pdf/COVID19-CCS-EN.pdf (дата звернення: 09.04.2023).
3. Love N. S. Art and War: What is it Good For? International Journal of Humanities and Social Science, 1(5), 2011. P. 118-123.
4. Whitfield, S. J. (1996). The Culture of the Cold War. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

РОЗДІЛ 4

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

Бойко Валерія Андріївна,
асистентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-3439-7590

ТРАНСМЕДІА У СЦЕНАРНОМУ МИСТЕЦТВІ: ІННОВАЦІЙНИЙ ПІДХІД ДО СТВОРЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ ТВОРУ

Трансмедіа - це стратегія створення інтегрованого світу розповідей за допомогою різних медіаформатів та платформ, які доповнюють один одного. У сценарному мистецтві трансмедіа може означати створення історії, яка розгортається на різних медіа-платформах, таких як: телебачення, кіно, мультфільми, відеоігри, комікси, реклама, соціальні мережі та інші.

Основна ідея трансмедіа полягає в тому, що різні медіа-формати доповнюють один одного, створюючи єдину історію, яка розгортається на кількох рівнях. Наприклад, історія може розпочатися у відеогрі, де гравець керує головним героєм, а потім продовжується у коміксі, де показано, як герой вперше зустрічає своїх ворогів. Потім історія може продовжитися у кінофільмі, де герой знаходить себе в найскладнішій ситуації, і закінчитися в соціальних мережах, де глядачі можуть обговорювати події та ділитися своїми враженнями.

Трансмедіа у сценарному мистецтві обґрунтовується у наукових статтях та дослідженнях. Так, у статті «Transmedia storytelling and the new era of media convergence in higher education» [3] авторів Х. Пан та І. Кун, досліджується використання трансмедіа в освітньому процесі в навчальній програмі освітньої компоненти «сценарне мистецтво». Дослідник Д. Коул у матеріалах «Transmedia Storytelling: A New Approach to Creative Writing Pedagogy»[2] визначає як трансмедіа може бути використана для

викладання та навчання творчого письма при написанні сценарію. Візуальні елементи використані при написанні драматургічного твору з використанням трансмедійних платформ описано у дослідженнях Д. Карла, К. Медвед та С. Ріффатті «Transmedia Storytelling: Imagery, Shapes and Structures»[1].

У статті «Transmedia Storytelling as a Strategy for Developing Film and Television Properties» [4] автор Д. Шмідт досліджує, як трансмедіа може бути використана для розвитку й продажу фільмів та телевізійних проєктів. Так, дослідження трансмедіа у мистецтві є актуальним і цікавим напрямком дослідження для вчених та виконавців мистецтва.

Одна з головних переваг трансмедіа в сценарному мистецтві полягає в тому, що можливо створити більш глибоку інтерактивність з глядачами. Історія може бути розкрита на кількох рівнях, дозволяючи глядачам бути більш активними учасниками розповіді. Наприклад, глядачі можуть мати можливість відкривати додатковий контент, дізнаватися про додаткові деталі та факти, або взаємодіяти з головними героями за допомогою соціальних мереж. Також трансмедіа дозволяє більш повно й глибше розкрити світ, в якому розгортається історія, а також персонажів, що збільшує інтерес та залученість глядачів до співучасті.

Ще однією перевагою трансмедіа є можливість розширення аудиторії. За допомогою різних медіа-форматів, історія може бути доступна для широкої аудиторії, що користується різними медіа-платформами. Наприклад, люди, які не цікавляться відеоіграми, можуть дізнатися про історію через фільм або комікс, а потім зацікавитися грою.

Проте, використання трансмедіа в сценарному мистецтві може бути складним та вимагати багато зусиль. Створення історії, яка може розгортатися на кількох медіа-платформах, вимагає тісної співпраці між творцями різних форматів та ретельного планування. Крім того, трансмедіа може стати проблемою для глядачів, які не зможуть дізнатися про всі елементи історії. Якщо глядачі пропустять один з елементів, то

вони можуть не зрозуміти всієї історії. Тому важливо, щоб кожен елемент історії був самодостатнім та зрозумілим для глядачів.

Для успішного використання трансмедіа у сценарному мистецтві, важливо дотримуватися кількох принципів. По-перше, необхідно визначити головну ідею та повідомлення історії, які будуть передаватися через всі медіа-формати. По-друге, потрібно ретельно продумати та планувати кожен елемент історії для забезпечення його самодостатності та зрозумілості для глядачів. По-третє, важливо підібрати правильні медіа-формати для розкриття історії, щоб залучити якомога більше аудиторії.

Так, наприклад, Marvel Cinematic Universe (MCU) – це приклад успішної трансмедійної стратегії, яка почалася з фільму «Залізна людина» й розгорнулася у цілий світ розповідей, що включає фільми, серіали, комікси та ігри. Кожен елемент цього світу доповнює один одного, розширюючи інформацію про характерів та світ, у якому вони живуть. «Фарго» – це телесеріал, який базується на фільмі Коена «Фарго». В серіалі використовуються різні персонажі та історії, що доповнюють і розширюють світ фільму, використовуючи різні медіаформати. «Зоряні війни» – це культова франшиза, яка охоплює фільми, телесеріали, комікси, ігри та інші медіаформати. Це дозволяє розширити світ розповіді та поглибити характери. «Матриця» – це фільм, що став класикою жанру науко-фантастики, який охоплює кілька медіаформатів, включаючи комікси, аніме, відеоігри та книги. Кожен елемент розповіді доповнює інші та дозволяє глядачеві глибше зануритися у світ фільму.

У майбутньому, трансмедійна стратегія, ймовірно, стане ще більш популярною в мистецтві, оскільки вона дозволяє доповнювати історії та розширювати світи, що привертає увагу глядачів та читачів. Крім того, трансмедійний підхід може допомогти митцям досягти нових аудиторій та ринків, використовуючи різні медіаформати та канали комунікації.

Деякі дослідники вважають, що трансмедіа в мистецтві може допомогти розв'язати проблему залучення нових аудиторій до мистецьких

проєктів, особливо молодих людей, які в основному використовують цифрові медіа для отримання інформації та розваг. Загалом, трансмедійний підхід може бути корисним для розвитку нових форм мистецтва та культури, таких як віртуальна реальність, доповнена реальність та інші інтерактивні технології.

Отже, трансмедійна стратегія у мистецтві є актуальним напрямком дослідження, який може допомогти митцям залучити нову публіку та ринок, а також розвивати нові форми мистецтва та культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Carla D., Medved K., Raffaeta S. Transmedia Storytelling: Imagery, Shapes and Structures. Image & Narrative, 19(4). 2018. P. 1-15. doi: 10.17892/1.22
2. Cole D. Transmedia Storytelling: A New Approach to Creative Writing Pedagogy. Teaching English in the Two-Year College, 43(3). 2016. P. 269-278.
3. Pan X., Kun I. Transmedia storytelling and the new era of media convergence in higher education. Higher Education Research & Development, 37(1). 2018. P. 45-58. doi: 10.1080/07294360.2017.1354129
4. Schmidt D. Transmedia Storytelling as a Strategy for Developing Film and Television Properties. Journal of Film and Video, 65(3). 2013. P. 45-58. doi: 10.5406/jfilmvideo.65.3.0045

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

КОГНІТИВНО-АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Нині сучасні умови диктують необхідність усвідомлення та розв'язання тих глобальних проблем, з якими зіткнулось українське суспільство. Воєнний стан, в якому наразі перебуває країна, передує серйозним кризовим процесам в усіх сферах діяльності. Кардинально змінене звичне життя суспільства спонукає до нових стратегій вдосконалення виміру ефективності культурно-мистецького простору. Ефективність реалізації мистецького продукту залежить від обставин, які наразі диктує сьогодення.

Не може без уваги залишатися й мистецька галузь, вагоме місце в якій займає мистецтво танцю. Сьогодні, як і в будь-які історичні періоди, танець займає важливе місце в житті кожного суб'єкта, оскільки є елементом не тільки дозвіллєвої та розважальної діяльності, а й способом колективного єднання. Починаючи з первісних ритуальних дій та протягом розвитку людства танець відіграє важливу роль у культурному житті будь-якої країни.

Розвиток та виживання танцювальних жанрів вимірюється масштабами діяльності артистів, колективів, які істотно зазнають конверсії в умовах певних геополітичних обставин. Сьогодні основне спрямування мистецтва танцю – моральна допомога та естетизація побуту населення. Сучасні танцювальні інтерактивні дійства, перформативні проєкти розкривають найболючіші для суспільства теми, спрямовані на привернення уваги світових цивілізацій до воєнних реалій, в яких наразі перебуває Україна.

Мистецтво танцю в інтерактивних та перформативних проєктах виконує функцію своєрідного віддзеркалення дійсності, формуючи тим самим об'єктивний образ сучасної культури як потужного генератора у боротьбі за незалежність. Організація таких культурно-мистецьких проєктів являє собою надскладний конгломерат чітких алгоритмів дій, психологічних прийомів, ідейної організації у часі та просторі.

Танцювальні дійства є своєрідним засобом комунікації, за допомогою яких поширюється трагедія українців по всьому світу. Мистецтво танцю – це звернення людей один до одного, в якому розкривається вся глибина їх відносин, небайдужість до актуальних проблем сьогодення. В таких формах як інтерактивні дійства, перформативні проєкти та інших мистецьких заходах переосмислюється мистецтво танцю як специфічної форми комунікації, що спроможна транслювати нагальні наративи у синхронному та діахронному виглядах на міжнародних платформах. Особлива конструктивна природа мистецтва танцю виражається в художній активності не тільки професійних артистів, а й звичайних людей, яким потрібна емоційна та психологічна розрядка. Комунікативна функція тут проявляється за допомогою невербальної

мови мистецтва танцю, яке виступає як один із засобів спілкування у військовій реальності. «Невербальні компоненти в танці як комунікативному акті можна розглядати і в інших аспектах (наприклад, у зв’язку з вибором певної смислової наповненості загального емоційного стану). При цьому вирішальне значення має аналіз тих певних умов, у яких означена номінація набуває «прагматичного навантаження», досягаючи ефекту невербального спілкування» [4, с. 49].

Танець як продукт невербальної свідомості, має певну специфіку. Мова танцю неартикульовано виражає зміст інформації через метафоричність, символічність та пластичних рухів людини. Специфіка танцю першочергово розкривається за допомогою тіла людини, тому саме воно виступає духовною основою пластичних рухів. Танцювальні рухи тісно взаємопов'язані з внутрішніми переживаннями особистості, тому комунікативна властивість танцю спрямована на невербальне ритмопластичне самовираження внутрішнього світу танцівника.

Наразі українське суспільство переживає нелегкі часи. Війна кардинально змінила всі галузі діяльності людей. Тому митці, творчі особистості мовою мистецтва чинять опір ворогу. Так Софія Сафрюк мовою танцю розповідає про жахливі наслідки війни. «Кожен її танець – немов кричить про біль та війну в Україні. Через мову своїх рухів чернівчанка Софія Сафрюк доносить світові інформацію про те, що насправді у нас відбувається. Її чоловік служить у Збройних силах України. Тож хореографиня дає платні уроки, організовує різноманітні флешмоби, аби зібрати кошти для допомоги нашим захисникам» [3].

Трагічні події в Україні спонукали режисера Семена Горова зняти документальну стрічку про митців, професії яких полягають у заняттях танцями, створенням поезії, музики, живопису тощо. «Мета проєкту – допомогти творчим особистостям та підтримати їх у спротиві, який вони чинять, надихнути людей України не опускати рук, попри все мріяти й вірити в майбутнє. Стрічка показує короткі історії митців, виражені в танці та музиці … Матеріал був відзнятий у Харкові, Одесі, Ворзелі та Ірпені. Герої фільму не

поїхали зі своїх міст, бо вважають, що саме таким чином вони й чинять спротив» [2].

Солдати, окрім військових дій, так само долучаються до боротьби мовою мистецтва. Олексій Гаврись, яки є ветераном АТО, успішно проводив уроки танцю для побратимів на війні, а по поверненню викладає танці для реабілітації військових у своїй танцювальній студії. «Танцювальні заняття – це один із методів реабілітації ветеранів АТО, які стверджують, що танець повертає їх до життя, це середовище психологічного розвантаження та підтримки, розуміння, що ти не один. Рухи танцю мають і терапевтичний ефект, адже допомагають відновити координацію, почуття ритму, допомагають при травмах. Наукові дослідження в різних країнах підтверджують, що найбільш щасливими почуваються ті люди, які займаються танцями» [1].

Звичайно, таких прикладів безліч, оскільки українці єдині у своєму бажанні наблизити перемогу.

Тому, підсумовуючи вищевикладене, варто зазначити, що геополітичні зміни стають основою до змін життєдіяльності суспільства й відповідно призводять до змін і у сфері культурно-мистецької діяльності. Війна – випробування для будь-якої нації, яка руйнує не тільки мистецтво, а й життя загалом. Однак за таких обставин переосмислюються минулі здобутки, народжуються нові твори мистецтва, які надихають не здаватися та попри всі негаразди вірити в майбутнє України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Саєнко О. Війна і танго. URL: https://armyinform.com.ua/2021/02/14/vijna-i-tango/
2. Семен Горов зняв фільм про творчість українських митців під час війни. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3670528-semen-gorov-znav-film-pro-tvorcist-ukrainskih-mitciv-pid-cas-vijni.html
3. Чернівчанка розповідає світу про війну в Україні танцем. URL: https://podrobnosti.ua/2449815-chernvchanka-rozpovda-svtu-pro-vjnu-v-ukran-tantsem.html
4. Чілікіна Н.О. Емоції в структурі хореографічного тексту. *Танцювальні студії : наук. зб.* Київ : КНУКІМ, 2018. Вип. 2. С. 45-51.

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

МОДЕРНІЗАЦІЯ ОБРЯДОВОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ДИСКУРСУ

Обрядова культура українців завжди виступала традиційною формою соціокультурної діяльності, яка проявляється в образно-чуттєвій формі. Через обряди розкривається спадщина та досвід української нації. В культурно-мистецькій діяльності поєднуються народні традиції, фольклор та художня сучасність. Така діяльність є невід'ємною компонентою побуту українців, оскільки надає можливість закріпити та поширити все надбання нашої нації протягом століть.

Культурно-етнічна спадщина нашої нації становить складний комплекс моральних, естетичних, ідейних цінностей суспільства. Проте динаміка розвитку, передачі та поширення мистецької спадщини українців неодмінно зазнає трансформації, яка полягає у новому переосмисленні змісту обрядів, традицій та безпосередньо самих фольклорних творів. Як важлива складова української культури, обряд зберігає всі пов'язані між собою архетипні етнічні та національні цінності й функціонування їх у сучасних соціокультурних умовах. Розвиток обрядово-традиційного комплексу протягом усієї багатовікової історії ніколи не був стабільним. Кожне століття під впливом зовнішніх та внутрішніх факторів накладало свій відбиток на трактування обрядових дій та традицій, пристосовуючи їх до своїх потреб, поглядів і вносило в обрядову культуру щось нове.

Обряд сьогодні – це культурно-мистецьке явище, детерміноване наявною історією, культуротворчими чинниками, які ґрунтуються на різноманітних фольклорних формах, системі ціннісних орієнтирів, культурних потребах реципієнтів та їх національної ідентифікації й творчої соціалізації. Тому відповідні процеси модернізації обрядів набувають нової фольклорно-етнічної образності. У зв'язку з розширенням міжнародної культурної співпраці

відбувається тенденція впровадження елементів традицій, ритуальних дій інших народностей. Формуються обряди, в основі яких органічно поєднуються старовинний фольклор, який ввібрав в себе своєрідний національний колорит, та нові традиційні елементи західних країн.

Важливим чинником у модернізації обрядово-традиційної культури стало місце проживання. У містах обрядових елементів дотримувалися лише на свята, на відміну від сільської місцевості, де обряди були спрямовані на аграрну діяльність та мали надважливе значення. Тому для містян багато архаїчних обрядів втрачають сенс та, синтезувавшись зі світськими обрядами, сприймаються як святкова забава. Тому відповідно до територіальної ознаки формується система міських та сільських обрядів.

Найбільшої модернізації наразі зазнали весільні обряди. Сучасну молодь здебільшого цікавлять яскраві, вражаючі спецефекти, а весільні ритуали, обрядові дії, на жаль, зберігає старше покоління. Зазнали істотних змін такі елементи, як весільна сукня (зміна кольорів), весільний коровай замінили тортом, який при розрізанні прикрашають піротехнічними засобами, традиційні весільні розваги підмінили сучасні веселощі за західними зразками та ін. «Вакуум знань з етнокультурних явищ нерідко призводить до виникнення псевдонародних елементів, побутування еклектичних форм у сучасному весіллі, театралізації обряду, втрати автентичної пісенності. Слід зазначити, що в памяті середнього покоління весільна обрядова пісня збережена згачно краще, ніж інша обрядова поезія.<…>Майже забуті ритуальні танці, знівельовано обряд обдаровування молодих. Втрати ці стосуються як міста, так і села, однак зберігаються ще суттєві відмінності обряду в урбанізованому середовищі та сільському» [1, с. 136].

Модернізувалися й фольклорно-етнографічні свята, які зберігають нині тільки основний ритуал, а народні гуляння наповнені концертними програмами сучасних естрадних виконавців, проведенням лотереї та іншими розвагами, які кардинально різняться із загальною тематикою свята. В таких святах як Масляна, Івана Купала спостерігається тенденція до втрати їх первинної

традиційної основи. Набагато простіше організаторам скласти простеньку концертну програму, аніж звернутися до драматургічної художньо-образної основи, яка складалася віками.

Проте, така тенденція здебільшого домінує в містах, в сільській місцевості намагаються зберегти фольклорне наповнення, традиційні елементи обрядових та ритуальних дій у фольклорно-етнографічних святах. Тому все ж таки міжнародні культурні зв'язки іноді можуть негативно впливати на збереження національної спадщини українців, оскільки прагнення молоді до модних західних традиційних елементів завжди буде актуальною. Тому постає питання: чому українське не може бути модним?

Початок російсько-української війни кардинально змінив всі сфери людської діяльності, у тому числі зміни відбулися в культурно-мистецькій галузі. Україна заявила про себе на весь світ та стала символом мужності й незламності у боротьбі за незалежність. Відтак все українське стає трендом на міжнародних платформах. Українська вишивка заполонила всі міжнародні ринки. Стали активно поширюватися національні традиції, обрядові дії у західний мистецький простір. Зі сцени пісенного конкурсу «Євробачення» спостерігалась тенденція використання української символіки зарубіжними виконавцями. Таке функціональне використання українських традиційних елементів зарубіжними артистами, митцями, художниками, конкретно визначене їх призначення популяризує національні цінності по всьому світу.

Отже, розглядаючи народні обряди, традиції варто зауважити, що їх життєва сила полягає у силі нації, у національному відродженні культурних надбань різних епох як в традиційному, так і в модернізованому вигляді.«Національну культуру не можна обмежувати лише традиційними вимірами, оскільки відбувається постійна взаємодія нового й старого, інновацій і традицій, а поряд із національно-специфічними особливостями діють та розвиваються загальнолюдські, що стають надбанням усіх народів. Різні типи суспільства різняться набором, характером і змістом традицій, темпами їх відновлення, каналами поширення, механізмом передачі, способами фіксації їх

стабільних і варіативних складових» [2, с. 124]. Питання позитивного чи негативного впливу західної культури на культурну ментальність українців для всього суспільства завжди буде дискусійним. Одна з дефініцій обрядової культури українців розкриває важливість історичного, національного значення обрядів і традицій в суспільстві, оскільки саме культурна спадщина об'єднує людей в націю. Сьогодні нація українців характеризується саме виходом на арену світового культурно-мистецького простору на основі знайденого досвіду творення загальнозначущого, здатністю збудження універсуму культури імпульсами власного патріотизму до своєї країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Борисенко В. Сімейна обрядовість українців XX-початку XXI століття : монографія. Гол. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України, ІМФЕ, 2016. 256 с. + 80 іл.
2. Гоцалюк А.А. Традиція та інновація в соціокультурній сфері: особливості взаємодії. *Політологічний вісник.* Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. Вип. 79. С. 121-129.

Вороніна Валерія Русланівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Харківської державної академії культури
Науковий керівник:
Набоков Роман Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ СУЧАСНИХ ФІЛАРМОНІЙ УКРАЇНИ: ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

В умовах стрімкого соціально-економічного та індустріально-технічного розвитку суспільства види мистецтва тяжіють до інтеграції, породжуючи нові форми художнього вираження. Філармонії як заклади мистецтва, що мали стійкі традиції, трансформуються відповідно до запитів аудиторії, змінюються і принципи їх функціонування. Загальним принципом стає принцип застосування театральних засобів у дусі естрадної видовищності. Естрада як інтегративний вид мистецтва, рівною мірою причетний до музики, хореографії, театру, сьогодні має вплив на всі сфери художньої діяльності.

Філармонії України вже не тільки пропагують академічну музику, а розширюють репертуар зразками актуальної естрадно-джазової і популярної

продукції. У сучасних концертних програмах спостерігається потяг до рівноцінності візуальних і аудіальних повідомлень публіці. Філармонії активно включаються в загальний інтегративний процес, перетворюючи концерти на дійства, побудовані за законами видовищних мистецтв. Доцент факультету режисури естради КНУКіМ М. Мельник здійснює спробу визначити загальні принципи створення жанру театралізованого концертного дійства [1, с. 103]. Такими вона вважає: 1) сприймання глядачем загальної атмосфери дійства, 2) тип умовності (більш конкретний або абстрактний), 3) просторове вирішення дійства, 4) темпоритм дії, 5) спосіб взаємодії артиста з публікою. Театралізовані концертні дійства стають реаліями сучасних філармоній, засвідчуючи актуальність інтеграції музики з видовищністю.

Інтеграційні процеси знімають протиставлення академічної і естрадної музики у представництві елітарного і масового мистецтва. Дослідниця сучасних видовищних мистецтв С. Шумакова застосовує поняття «візуальної стратегії», яке стає механізмом інтеграції. На прикладі театру вчена показує поглиблення зв’язків між видами і жанрами мистецтва, між мистецтвом і повсякденним життям [2, с. 211]. Підтримуючи точку зору дослідниці, зазначаємо, що «візуальна стратегія» у сучасних філармоніях стає не просто новацією на догоду глядачеві, а концептуальною естетичною засадою, яка розширює межі впливу музичного мистецтва на соціум.

Для модернізації роботи філармоній актуальним є врахування досвіду інтеграційних процесів у різних видах мистецтва. Сучасні дослідження окреслюють різноманітні ракурси художньої інтеграції, зокрема жанрово-видової взаємодії, створення авторських метафор інтерпретації змісту через апелювання до творів інших епох, універсалізації прийомів художнього висловлення для більшої доступності представникам різних соціальних груп, технологізації як основи єднання мистецтва з виробничими інноваціями тощо. Питання інтеграції у мистецьких формах порушуються сучасними вітчизняними вченими О. Береговою, Л. Масол, Л. Обух, С. Шумаковою та ін.

Інтеграційні процеси у сучасних філармоніях України невід'ємні від наявності матеріально-технічної бази: професійної мультимедійної апаратури, засобів 3D-проєктування, спеціалізованих комп'ютерних програм тощо. Але здійснюється інтеграція не технічними приладами, а людьми, які повинні мати належні компетентності. Це зумовлює необхідність розгляду інтегративних процесів з позицій технологічного підходу. Технологічний підхід наголошує існування механізмів діяльності, що гарантують досягнення якісного результату. Якісним результатом роботи філармонії є розширення слухацької аудиторії, зростання інтересу суспільства до «живого» музичного мистецтва.

Технологізація діяльності філармоній України має на меті покращення функціональності останніх і здійснюється за певними алгоритмами. Технологічний підхід до явищ мистецтва застосовується з метою узагальнення сучасних практик створення художньої продукції, її збереження і поширення в суспільстві, новітніх способів управління закладами мистецтва. У наш час, позначений інтеграційними процесами, роль технологічного підходу зростає. Закони креативної індустрії стимулюють керівництво філармоній України до впровадження технологій (у тому числі – інтегративних) задля збереження конкурентоспроможності та підвищення рейтингу закладів мистецтва як на території нашої держави, так і у міжнародному культурному просторі.

Отже, технологічний підхід завдяки притаманним йому якостям системності і комплексності покликаний забезпечити найширші можливості інтеграції в роботі філармоній. Шлях технологізації – шлях сучасного розвитку. Технологія являє собою складний високоорганізований процес, компоненти якого є ієрархічно підрядними. У кінцевому результаті вони мають забезпечити ефективність роботи вітчизняних філармоній як системного утворення у функціонуванні музичного мистецтва у театралізованому середовищі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Мельник М. Синтез жанрових різновидів концертної діяльності на естраді. *Вісник ДАКККіМ*. Вип. 4. 2012. С. 100–104.
2. Шумакова С. М. Мистецькі пріоритети інновацій театру: виклики часу чи втеча від архаїки сприйняття? *Сучасне мистецтво*. Вип. 15. 2019. С. 211–220.

Гардабхадзе Ірина Анатоліївна,
старший науковий співробітник, доцентка,
доцентка навчально-наукового інституту
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid:0000–0002–8899–3267

ПОДОЛАННЯ МЕЖ РЕАЛЬНОСТІ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ, НАУКИ ТА ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНІЙ ЕСТРАДІ

На тлі глобальних конфліктів сучасності цілісне розуміння та передбачення траєкторій розвитку культури та мистецтва ускладнюються загрозами мирному існуванню, екологічними та енергетичними кризами. До них додаються «проблеми швидкого зростання» високих технологій.

Під впливом перелічених вище факторів формуються особливості трансформативних процесів сучасного суспільства, які полягають у цифровізації усіх сторін життєдіяльності, екологізації, дисциплінарної диференціації, зародженні нових напрямків діяльності та розпаралелюванні траєкторії розвитку сучасної культури.

Нині культурна діяльність здійснюється у паралельних світах соціальної та символічної реальності. Функціонування багатьох її напрямів в результаті присутності у віртуальному просторі додатково роздвоюється на відносно незалежні траєкторії розвитку.

Цифровізація соціокультурної сфери істотно вплинула на особисті людські та соціальні комунікації, а також породила нові напрями мистецтва та нові спеціалізації. Інноваційний потенціал цифрових технологій генерує нові форми інновацій, які долають межі традиційних галузей та напрямів науково-технічної та соціокультурної діяльності. Ці інновації охоплюють мережі, екосистеми та спільноти, прискорюючи еволюцію нових продуктів та послуг. «Цифрова трансформація зараз повсюдна і впливає на організації в усіх секторах – нових і старих, великих і малих, державних та приватних – і ставить перед їх інноваційними програмами, стратегіями та практиками значні, невипробувані та нові завдання» [7].

Нові форми відносин людини з цифровим світом вимагають і нового відношення до мистецтва. Розвиток соціальних мереж надав людям можливість не тільки активно використовувати додаткові канали комунікацій, але й одночасно жити та презентувати себе в реальному світі та віртуальному мережевому просторі. У цих умовах актуалізується проблема соціальної адаптації людини до нового стилю життя.

Для соціальної адаптації необхідно знайомство з цифровим інструментарієм, але цього недостатньо. Потрібна трансформація культурних орієнтирів і створення нових стереотипів, які нададуть адекватні моделі поведінки громадян в аугментованій реальності. Нові технології проявляють дизруптивність, руйнуючи старе і додаючи життя новому. Якщо порушити баланс між інноваціями і традиціями, які не втратили ефективність, зміни разом з перевагами нових можливостей здатні створити загрози та ризики руйнування корисних структур.

Для сталого розвитку необхідно активізувати дію стабілізуючих факторів, які компенсують ризики дізруптивного відбору. Одним з основних носіїв гомеостатичного потенціалу суспільного прогресу дослідники вважають культуру, тому що їй властива здатність саморегуляції і підтримки оптимального балансу нових тенденцій і традиційного досвіду.

Для сталого безперервного суспільного прогресу необхідна як постійна трансляція, збереження та передача культурної спадщини, так і пошук нестандартних ефективних рішень з подоланням встановлених норм. Тобто необхідне збалансоване поєднання традицій та новацій.

Мобільність та доступ до баз даних наукових мереж спростили інформаційний обмін, що створило сприятливі умови для міждисциплінарного трансферу технологій та конвергенції елементів культури різної природи. У результаті відмінною тенденцією сучасних напрямків соціокультурної діяльності стало створення інновацій на основі синтезу технологій і мистецтв [2–5].

Успіхи цифрової обробки звуку та зображень разом із тривимірною візуалізацією віртуальних сцен надали додаткові можливості для генерації контенту, що призвело до розвитку та посилення впливу на суспільство так званої «екранної культури» телебачення, інтернету та ігрових додатків [1; с. 3].

Особливу свободу творчої фантазії, так необхідну для креативної генерації творчих ідей, надає представникам творчих професій вигаданий, але близький сучасній людині віртуальний світ феномену аугментованої реальності. Цей гібридний світ пропонує людині свободу комбінувати фантастику з навколишньою дійсністю. Фантастика здатна розширити межі реальності до недосяжних ідеалів, а цінності та орієнтири сучасного побуту можуть забезпечити ефект присутності в атмосфері реальності, щоб гостріше відчути повноту віртуального захоплюючого світу.

Одним із нових напрямків мистецтва зі своєю культурою, термінологією, новими спеціалізаціями і віртуальним світом, в якому живуть персонажі відомих сюжетів, є комп'ютерні ігри. Це не тільки самостійна індустрія, але напрямок діяльності, який за видовищністю і драматизмом дорівнює кіно і телебаченню. За можливостями інтерактивності, розгалуження і аугментації сюжетів комп'ютерні ігри далеко перевершують усі відомі сценічні напрямки [1].

Технології віртуалізації та аугментованої реальності на зразок «віртуального подіуму», «магічного дзеркала» та «віртуальної примірювальної» розширили можливості візуалізації дизайн-виробів і маркетингових комунікацій. Технології AR/VR/3D візуалізації стимулювали формування нових напрямків у рамках традиційних дисциплін та стали каталізаторами зародження нових мистецтв.

Від візуалізації образу людини в умовах примірювальної або подіуму до проникнення віртуальної реальності в сценічне та естрадне мистецтво лише один крок. І цей крок було пройдено внаслідок розвитку штучного інтелекту до рівня відтворення окремих людських функцій.

Траєкторію розвитку штучного інтелекту спрощено можна відобразити трьома кроками. На першому кроці реалізується інтелектуальний агент, здатний автоматизувати окремі утилітарні, консультативні та організаційні функції. Другий крок передбачає машинне навчання, коли агент здатний навчатися та діяти відповідно зміни умов навколишнього оточення. Третій крок характеризується можливістю «глибокого навчання» (deep learning), коли агент «живе» у штучному світі і здатний копіювати зовнішні риси, динаміку і логіку поведінки індивіду–прототипу. На цьому рівні можливе створення цифрових двійників (digital twins) конкретних особливостей, поведінкою яких через людино-машинний інтерфейс може керувати інша людина.

Технології віртуальної реальності у комбінації із тривимірною візуалізацією та глибоким навчанням агентів штучного інтелекту надають нові можливості естрадній творчості. У цих умовах синтез технологій та мистецтва може подолати межі реальності, і естрадна вистава може паралельно існувати у реальному та віртуальному світах, де живуть і виступають цифрові двійники актора, які засвоїли його репертуар.

Однак і культура чутлива до дізруптивного впливу турбулентних змін. Нові можливості породжують нові проблеми, коли прогрес може перейти до стадії нестійкого розвитку. Для збереження гомеостазу важливо знайти оптимальний баланс між традиціями та новаціями, щоб не порушувати загальнолюдські цінності та норми поведінки. Тому шляхи її сталого розвитку у напрямку гуманістичних ідеалів суспільного прогресу складають одну з актуальних проблем сучасної культурології. Складова цієї комплексної проблеми полягає у пошуку умов для реалізації стабілізуючого потенціалу культури та здібностей її саморегуляції під час трансформації у цифровому середовищі [2].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гардабхадзе. І. А. Аугментація семантичного простору тексту у цифровій проектній культурі. *Філософія тексту в сучасній культурі:* зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 29 березня 2019 р. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 32–35.

2. Гардабхадзе. І. А. Фешн-дизайн в умовах цифрових трансформацій культури. *Питання культурології.* 2021. № 37. КНУКіМ. 2021. С. 33–44. https://doi.org/10.31866/2410-1311.37.2021.235995
3. Autio, E., Nambisan, S., Thomas, L.D.W., Wright, M. (2018). Digital affordances, spatial affordances, and the genesis of entrepreneurial ecosystems. Strategic Entrepreneur. J. 12 (1), 72–95.
4. Faulkner, P., Runde,, J. (2019). Theorizing the Digital Object. MIS Quarterly 43 (4), 1–25.
5. Hardabkhadze, I., Bereznenko, S., Kyselova, K., Bilotska, L., Vodzinska, O Fashion industry: exploring the stages of digitalization, innovative potential and prospects of transformation into an environmentally sustainable ecosystem. Eastern-European Journal of Enterprise Technologies, 1 (13 (121)), 86–101. https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.27363
6. Hund A, Heinz-Theo Wagner H-Th, Beimborn D. Tim Weitzel T. (2021). Digital innovation: Review and novel perspective Journal of Strategic Information Systems. https://doi.org/10.1016/j.jsis.2021.101695.
7. Nambisan, S., Lyytinen, K., Yoo, Y. (2020). Digital Innovation: Towards a Transdisciplinary Perspective. In: Nambisan, S., Lyytinen, K., Yoo, Y. (Eds.), Handbook of Digital Innovation. Edward Elgar Publishing, Cheltenham, UK, Northampton, MA, 2–12.

Герц Ірина Іванівна,
доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
університет ім. К. Д. Ушинського»,
доцентка, доцентка кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0003-3721-9594

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Важливим чинником розвитку сучасного суспільства в цифрову епоху є новітні технології, які проникають в усі сфери буття. Вплив цифрової культури поширився на всі види мистецтва, зокрема й хореографію. Використання новітніх технологій дає можливість хореографам і режисерам створювати оригінальні авторські постановки та високотехнологічні концерти, що привертають публіку своєю новизною, інтерактивністю, видовищністю. Інноваційні технології дають можливість по-новому реалізувати концепцію творчості хореографів. Цифрові медіа все частіше використовуються у сучасному танці, а нові форми інтерактивного перформансу з'являються у колективних інсталяціях. Виходячи з цього, дослідження тенденцій розвитку сучасного танцю під впливом новітніх технологій є вельми актуальним.

Сучасна хореографія формується шляхом змішування різних танцювальних стилів і напрямів. Протягом XX – початку XXI ст. вона набула свого власного стилю як єдиного напряму сучасної форми втілення танцювальних композицій хореографів і балетмейстерів. Цифрові і технологічні рішення проникають у сучасні постановки все частіше: чи то драматичний спектакль, опера, балет чи танці. У Європі, США та Японії це вже давно є звичним явищем.

До новітніх технологій з метою вдосконалення сучасної хореографії зверталися ще наприкінці 80-х – на початку 90-х років XX ст. відомі зарубіжні хореографи. Так, британський хореограф Вейн МакГрегор ще у 1990-х роках намагався поєднати танець з наукою і технологіями, щоб зробити сучасну хореографію більш цікавою. У 2008 році він підготував роботу «Сутність» для свого ансамблю Company Wayne McGregor, ґрунтуючись на спільних дослідженнях із психологами, нейробіологами та інженерами-програмістами. Скориставшись повною послідовністю власного генетичного коду для «Автобіографії», МакГрегор у 2017 році поставив хореографію з дронами для інсталяції за участю артистів його трупи та членів Королівського балету, де він був постійним хореографом. Під час створення однієї зі своїх робіт МакГрегор співпрацював з Google Arts & Culture, щоб розробити інструмент на основі штучного інтелекту, який створює оригінальні танцювальні рухи. З цією метою було використано тисячі годин відео з попередніх робіт хореографа за 25 років, технологія також вивчила рухи кожного з 10 танцівників з Company Wayne McGregor. Камери знімали соло танцівників, фіксуючи їх пози, а потім пропонували варіанти для інших хореографічних послідовностей, відображаючи їх у вигляді аватарів на екрані в режимі реального часу. За словами МакГрегора, співпраця зі штучним інтелектом була схожа на додавання ще одного танцівника – «це використання можливостей даних, які ви ніколи не побачите» [6]. Підготовча робота тривала майже два роки, і нарешті у павільйоні Дороті Чандлер у Музичному центрі Лос-Анджелеса, одному із трьох найбільших центрів виконавських мистецтв у США, відбулася світова

прем’єра роботи «Живий архів: експеримент із штучним інтелектом». Він також поставив хореографію із застосуванням новітніх технологій для трьох творів – «Outlier», «Проект Данте (Інферно)», «Божественна комедія» [6].

З кожним роком процес цифровізації у сфері культури і мистецтв дедалі більше активізується і в Україні. Так, хореографи починають використовувати онлайн-платформу доповненої реальності ALTstage, розроблену українською «Платформою сучасного танцю» у співпраці з IT-компанією WeAR Studio та німецьким Post Theater. Для перших експериментів було обрано чотири танцювальні вистави українських хореографів. «Тепер ми можемо не просто дивитися двовимірні відео танцю чи інших перформативних мистецтв на двовимірних екранах наших лептопів. Ми зробили так, аби виконавці зійшли з екранів», – пояснює автор ідеї ALTstage, режисер і драматург Post Theater Макс Шумахер [5]. Суголосною є точка зору й креативного продюсера ALTstage, хореографа, співзасновника та президента «Платформи сучасного танцю» Антона Овчіннікова, який звертає увагу на той факт, що «сучасний танець постійно перебуває у пошуках нових засобів творчого вираження – від застосування законів фізики й людської анатомії до використання простору й технологій. Доповнена реальність, де глядач отримує ілюзію присутності об’єктів, яких тут немає, може надати новий вимір для танцю» [1]. Цей проект, за словами його розробників, – «не тільки розробка нового творчого інструменту, а й можливість розширити аудиторію, привернути до сучасного танцю увагу тих, хто захоплюється цифровими технологіями» [1].

ALTstage – показовий приклад того, як мистецькі практики можуть бути рушійною силою розвитку IT. Сьогодні ця технологія, презентація якої відбулася навесні 2021 року у Києві, пізніше у Харкові і Дніпрі, є унікальною для театральних і хореографічних практик України та світу загалом. Цей проєкт реалізовувався за підтримки Дому Європи (програма Європейського Союзу) й Українського культурного фонду. На платформі «ALTstage. Крок з екрану» створено мультимедійну виставу P.A.N.TER, яка поєднує сучасний танець,

медіа-арт та доповнену реальність ALTstage. У виставі відбувається зіткнення двох світів: традиційного – театрального та ультрасучасного – цифрового [3].

Таким чином, завдяки цифровим технологіям формується своєрідне онлайн-сховище історії та культури танцю, навчаючи будь-кого у будь-якій точці світу. Водночас цифрові технології стали потужною рушійною силою розвитку танцю як виду мистецтва. Цифрова епоха – це епоха радикальних змін у виконавському мистецтві, і сучасний танець не став винятком. За останні роки, з моменту запуску платформи для обміну контентом YouTube (з 2005 р.), багато процесів, пов'язаних і з сучасним танцем, перейшли в онлайн. Саме завдяки медіа-комунікаціям більше не стоїть проблема збереження культурної танцювальної спадщини для передання її наступним поколінням, оскільки за допомогою медіа-технологій можна зафіксувати усі елементи сучасного танцю. Стало можливим проводити хореографічні заняття в домашніх умовах, танцювальні флешмоби у будь-який час і в будь-якому куточку світу, створювати нові танцювальні відео-проєкти за допомогою відео-монтажу. Соціальні мережі, зокрема Instagram, Facebook і YouTube, надають можливість розповсюджувати відзняті танцювальні номери по всьому світові. Популярні американські танцювальні шоу, такі, як «So Tou Think You Can Dance» і «Kings of the dance floor» та їх аналоги є показовими прикладами танцювальних проєктів медіакультури, що популяризують сучасний танець в усіх його стилях і техніках, роблячи його все більш масовим продуктом [2, с. 45-46).

Отже, новітні технології мають величезний вплив на розвиток сучасної хореографії як виду мистецтва. З одного боку, відкритість до інноваційної взаємодії з різними формами інших мистецтв – музичного, вокального, театрально-драматичного та ін., а з іншого – інтеграція з інноваційними технологіями – «такий незвичний синтез перетворює сучасний танець на один із найдійовіших засобів не лише хореографічної, а й мистецької та світоглядної виразності» [4, с. 107]. Як форма мистецтва, сучасний танець, завдяки активному розвитку екранних, інформаційних, віртуальних технологій, впливає і на зміни у самому мистецтві, вдосконалюючи його. У результаті органічного

поєднання різних танцювальних форм, засобів, стилів, цифрових технологій з'являються інновації, які визначально впливають на розвиток всієї світової хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грабар Д. Українська AR-технологія ALTStage пропонує зробити «крок з екрану». URL: https://yabl.ua/2021/05/06/ukrayinska-ar-tehnologiya-altstage-propo nuye-zrobiti-krok-z-ekranu (дата звернення: 28 листопада 2021)
2. Кривонос О.В. Еволюція форм сучасної хореографії XXI століття: магістерська робота. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 71 с.
3. Мультимедійна вистава з доповненою реальністю *«P.A.N.TER. – Performing Arts Never Terminate».* URL: https://danceplatform.org.ua/panter (дата звернення: 08 грудня 2021).
4. Пастухов О. А. Сучасний танець як синтез засобів мистецької виразності. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 106- 110.
5. Театр у доповненій реальності. Як працює застосунок *ALTstage*, який створили в Україні. Танець переходить у цифровий світ. URL: https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-promo/317149-altstage (дата звернення: 15 листопада 2021).
6. Easter, M. Can artificial intelligence become a choreographer? Wayne McGregor brings AI to L.A. URL: https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-wayne-mcgregor-artificial-intelligence-premiere-20190710-story.html (accessed 12 December 2020).

Закревський Павло Дмитрович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури і мистецтв

ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ В РЕЖИСУРІ БЛАГОДІЙНИХ КОНЦЕРТІВ

При створенні благодійних концертів важливе значення має аспект максимального впливу та залучення якнайбільшої кількості глядачів до участі в заході, оскільки саме глядач у такому проєкті стає основним виконавцем благодійної складової надзавдання акції. Одним із інструментів досягнення цієї мети є художні прийоми режисури, які можуть впливати на сприйняття глядачами благодійного концерту.

Одним із найвиразніших прийомів, який можна застосовувати у формуванні творчої програми благодійного проєкту є використання документальних матеріалів, що безпосередньо відповідають темі заходу: фотоматеріали, відеоматеріали з місця подій, що фіксують певні явища, документальні посилання, підтверджені факти тощо.

Документальні матеріали та факти є підсилювальним ефектом у сприйнятті глядача проблематики заходу та допоміжним у досягненні основного надзавдання проєкту. Для використання та введення таких матеріалів у структуру благодійного проєкту, безумовно необхідний творчий підхід. Форма застосування таких матеріалів може бути різною, враховуючи основні закони сцени та сценічного простору.

Мельник М. зазначає що відеоматеріал, який використовується у подібних видовищах «… має бути дієвим. <…> можуть використовуватися фрагменти з художніх фільмів, але це є менш переконливим. Адже короткий фрагмент, вирваний із загальної дії художнього фільму, залишається без розвитку дії та образів. Також у виставах сценічні епізоди можуть чергуватися із кінофрагментами, що виконуються тими ж акторами. Таким чином дія переноситься зі сцени на екран, а потім знову продовжується на сцені» [1. с. 179].

Отож подібні матеріали можуть набути форми зримого факту/документу, крім того, вони також можуть стати частиною візуальної складової окремих номерів заходу, використовуючи їх як оригінальний відеоконтент, що зможе доповнити атмосферу та підсилити сприйняття.

При створенні благодійного проєкту, особливу увагу потрібно звернути на принципи роботи із літературною основою заходу. Проаналізувавши тенденції сприйняття глядачем сучасних тем та наративів, можна прийти до висновків, що подача літературного матеріалу має відповідати обставинам часу та подіям, глядач повинен відчувати проблематику, що висвітлюється у заході, важливість особистої участі задля досягнення певної мети, поставленої організаторами. Саме тому, при формуванні текстового сценарію необхідно використовувати образні та метафоричні рішення, що беззаперечно відповідають обставинам часу та не створюють відчуття фальшивої подачі матеріалу.

Один з ключових прийомів режисури, що впливає на сприйняття глядачів благодійного концерту – це використання візуальних ефектів. Візуальні ефекти

можуть залучати увагу глядачів і зробити виставку більш привабливою. Наприклад, використання мультимедійних ефектів, які створюють ілюзію руху, може підвищити емоційну віддачу від події [2, с. 45].

Ще одним прийомом є використання світла і тіні. Правильне освітлення може зробити благодійний концерт більш динамічним та захопливим для глядачів. Наприклад, використання світлових ефектів може підкреслити ритмічність музичного виконання та допомогти підвищити настрій глядачів [3, с. 67].

Також, прийом режисури, який полягає у створенні інтерактивних елементів, може залучати увагу глядачів та підвищувати їхню активність під час благодійного концерту. Приміром, режисер може запропонувати глядачам взаємодіяти з виконавцями, використовуючи світлові ефекти та звукові елементи. Цей прийом може зробити благодійний концерт більш запам'ятовувальним та збільшити імовірність того, що глядачі стануть активними учасниками благодійного проекту [4, с. 89].

Інший ефективний прийом – використання простору. Режисер може розташувати виконавців на різних рівнях та площинах, щоб забезпечити максимальний ефект. Наприклад, використання сцени зі змінними рівнями може зробити виступ більш захопливим та динамічним, залучаючи глядачів до події [5, с. 121].

Крім того, важливим прийомом режисури є використання музичних елементів. Режисер може використовувати музику як інструмент для створення атмосфери та настрою. Наприклад, використання музичних пауз може зробити виступ більш напруженим та динамічним, залучаючи глядачів до події [5, с. 175].

Художні прийоми режисури мають велике значення для привернення уваги глядачів до благодійного концерту. Візуальні та звукові ефекти, інтерактивні елементи, використання простору та музичних елементів можуть зробити благодійний проєкт більш захопливим та привабливим для глядачів. Особливу увагу варто звернути на специфіку роботи із документальним

матеріалом, який зазвичай є основою благодійного проєкту. Отже, режисер повинен добре знати своїх глядачів та враховувати їхні інтереси й очікування, щоб максимально використовувати художні прийоми режисури для досягнення поставленої мети.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Мельник М. Синтез документального і художнього у творчій діяльності режисера естради. *Сучасна українська держава: вектори розвитку та шляхи мобілізації ресурсів: мат. ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Одеса : Державний вищий навчальний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К.Д.Ушинського». 2017. С.177-181.
2. Kostyuk, T. (2018). Multimedia Effects in Stage Direction. Bulletin of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 40, P. 45-50.
3. Lee, S. (2017). The Use of Lighting in the Performing Arts. Journal of Performing Arts, 7(2), P. 67-78.
4. Muhlbacher, S. (2019). Audience Engagement in Performing Arts: A Literature Review. International Journal of Arts Management, 21(2), P. 87-96.
5. Van den Berg, R. (2016). Spatial Design in Theater: A Study of the Relationship between Spatial Design and Performance in Contemporary Theater. International Journal of Design, 10(3), P. 119-128.
6. Zeng, Y. (2018). The Use of Music in Stage Direction. Journal of Drama and Theatre Education, 2(1), P. 173-186.

Залізняк Юлія Сергіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Фішер Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ В РЕЖИСУРІ СУЧАСНИХ ПОДІУМНИХ ШОУ

Сучасна індустрія моди стала однією з найбільш динамічних і конкурентних галузей у світі, що вимагає від дизайнерів та модельєрів не тільки професійної майстерності, а й творчої уяви та вміння ефективно використовувати різноманітні засоби виразності для демонстрації свого мистецтва.

Одним з найважливіших етапів роботи з модною колекцією є її презентація на показі, або подіумному шоу. В цьому контексті, засоби виразності, такі як музика, світло, грим та інші, відіграють надзвичайно важливу роль у створенні враження та настрою у глядачів. Тому, дослідження засобів виразності в

режисурі сучасних подіумних шоу є надзвичайно актуальним і має велике значення для подальшого розвитку індустрії моди.

Перші спроби використання під час демонстрації модного одягу різноманітних додаткових засобів виразності з'явились ще у 1970 роках. Саме тоді дизайнери почали користуватись послугами режисерів, або самі ставали режисерами власних показів. У традиційних консервативних демонстраціях одягу почали використовуватись засоби виразності, такі як музика, світло, грим тощо.

Нині режисура подіумних шоу стала більш складною та професійною. Розширився і спектр використання виразних засобів, включивши в себе елементи театральної постановки та кінематографії.

Роль режисера в подіумних шоу полягає у створенні візуального образу шоу, що відображає концепцію та ідею модної колекції. Режисер визначає, які засоби виразності будуть використовуватися в шоу, як вони будуть поєднуватися між собою, і які ефекти вони мають створювати. Крім того, режисер відповідає за координацію роботи всіх технічних спеціалістів, які беруть участь у підготовці та проведенні шоу [11], [12], [13].

Естетика режисури в подіумних шоу включає в себе такі елементи, як ритм, темп, світлові та звукові ефекти. Режисер повинен створити гармонійний художній образ, який би доповнював концепцію та настрій модної колекції. До того ж, важливим елементом естетики є здатність режисера передати настрій та емоції шоу, створити ілюзію, що дозволяє глядачеві пережити особливий момент показу в реальному часі.

Сучасні подіумні шоу використовують різноманітні засоби виразності, щоб створити незабутні враження на глядачів. До основних засобів виразності в режисурі подіумних шоу належать світлові ефекти, музичний супровід, сценографія та акторська гра.

Світлові ефекти створюють різноманітні настрої та емоції, які доповнюють концепцію модної колекції. Режисер може використовувати різні кольори, інтенсивність та напрямок світла, щоб створити певну атмосферу. Також

використовуються спеціальні ефекти, такі як блискавки, прожектори, рухомі світлодіоди тощо. Прикладом вдалого застосування світла є шоу бренду Fenty, співачки Ріани. Вона завжди вдало поєднує в своїх модних показах світлові ефекти [1], [2].

Музичний супровід є ще одним важливим елементом в режисурі подіумних шоу. Він допомагає створити настрій, передати концепцію та емоції, які передає модна колекція. Режисер може використовувати різні жанри музики, такі як класична, електронна, рок, поп, джаз тощо. Музичний супровід може бути синхронізований зі світловими ефектами та іншими елементами шоу. Яскравим прикладом використання живого музичного супроводу, як один із основних інструментів подіумного показу, є шоу бренду Victoria Secret. Протягом багатьох років Victoria's Secret привертала увагу глядачів своїми шоу, на яких виступали зірки поп-музики, такі як Rihanna [3], Taylor Swift [4], Katy Perry [5], Lady Gaga [6] та Justin Bieber [7]. Ці популярні співаки та музиканти виконували свої хіти під час дефілювання моделей у білизні Victoria's Secret, що створювало додаткову атмосферу при перегляді колекції. Залучення поп-співаків до подіумних шоу Victoria's Secret було успішним стратегічним ходом компанії, який дозволив залучити увагу більш широкої аудиторії та збільшити продажі продукції. Це була відмінна можливість для музикантів продемонструвати свій талант перед мільйонами глядачів у прямому телевізійному ефірі, що сприяло їх популяризації.

Сценографія є ще одним важливим елементом в режисурі фешн-шоу. Вона може допомогти створити особливу атмосферу, яка доповнює концепцію модної колекції. Режисер може використовувати різноманітні декорації, меблі, рослини, водні ефекти та інші елементи, які можуть допомогти створити певну атмосферу. Прикладом яскравої сучасної сценографії є покази бренду Balenciaga. Balenciaga – це відомий і престижний модний бренд, який завжди ставить перед собою високі цілі в мистецтві дизайну, технологій та маркетингу. Однією з головних складових успіху бренду є використання оригінальних

стенографічних рішень на своїх шоу. Такими прикладами є два нові покази бренду – Show Winter 22 Collection [8] та Summer 23 Collection [9].

Останнім часом деякі режисери, при створенні подіумного шоу, велику увагу приділяють акторській майстерності моделей, або запрошують до демонстрації одягу професійних акторів. На думку таких режисерів сучасні моделі повинні володіти не тільки навичками дефіле та позування, а й вміти передавати емоції, створювати настрій та доповнювати концепцію модної колекції. Заслуговує на увагу шоу The Gucci Twinsburg Fashion Show [10], де режисер робить акцент саме на акторських проявах моделей.

Усі ці засоби виразності можуть бути поєднані в різних комбінаціях, щоб створити неповторні та ефектні подіумні шоу.

Отже, засоби виразності мають важливе значення для створення концепції подіумних шоу, оскільки вони допомагають передати ідеї, настрій та естетичні уявлення дизайнера. Світлові ефекти, музичний супровід, сценографія та акторська гра можуть підкреслити індивідуальність колекції та сприяти створенню певного художнього образу.

Режисер відіграє важливу роль у підготовці та реалізації шоу, він формує концепцію, співпрацює з іншими творчими колективами та забезпечує технічну реалізацію. Підготовка акторів, репетиції та технічне забезпечення є важливими етапами в організації подіумних шоу.

Засоби виразності мають великий вплив на емоційний досвід глядача, вони можуть створити певний настрій, передати ідею та сприяти успішній демонстрації колекції. Взаємодія з глядачем також надважлива, адже кожен глядач є цільовою аудиторією, для якої створюється подіумне шоу. Тому, засоби виразності та режисерські рішення є ключовими складовими сучасних подіумних шоу, вони допомагають створити унікальний художній образ та передати естетичні й ідеологічні уявлення дизайнера, що є важливим для успіху шоу та подальшої кар'єри дизайнера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Rihanna SAVAGE X Fenty Fashion Show 2019. URL: https://youtu.be/oMsz4qL5IUE (дата звернення: 6.04.2023).

2. NORMANI – «POPALIK, GET BUSY» SAVAGE X FENTY. Vol.1 URL: https://youtu.be/kEnBzZrNEY (дата звернення: 6.04.2023).
3. Rihanna – Diamonds Live Victoria's Secret Fashion Show 2012. URL: https://youtu.be/KU-iBVPz1W (дата звернення: 6.04.2023).
4. Taylor Swift – I Knew You Were Trouble Live Victoria's Secret 2013/2014. URL: https://youtu.be/WgZtE2mE1yM (дата звернення: 6.04.2023).
5. Katy Perry Hot N Cold (Victoria's Secret 2010). URL: https://youtu.be/Jn6_ixzHOfM (дата звернення: 6.04.2023).
6. Lady Gaga Live at the 2016 Victoria Secret Fashion Show. URL: https://youtu.be/9SzP213thXA (дата звернення: 26.04.2023).
7. VICTORIA'S SECRET FASHION SHOW 2012 - JUSTIN BIEBER URL: https://youtu.be/lA_ugjwOFhU (дата звернення: 26.04.2023).
8. Balenciaga 360° Show Winter 22 Collection. URL: \https://www.youtube.com/live/NTXbCdS5hdY?feature=share (дата звернення: 26.04.2023).
9. Balenciaga Summer 23 Collection. URL: https://www.youtube.com/live/Yh_1K9s6UV0?feature=share (дата звернення: 26.04.2023).
10. The Gucci Twinsburg Fashion Show. URL: https://www.youtube.com/live/XhROrqqJpuI?feature=share (дата звернення: 26.04.2023).
11. Мельник М., Фішер В. Сценічні засоби виразності як невід'ємна компонента мистецтва естради. *Грааль науки.* Вінниця, UKR - Відень, AU, 2021. №2-3. С. 677-679.
12. Мельник М., Фішер В. Художньо-естетичні аспекти інноваційних технологій у режисурі шоу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія мистецтвознавство.* Дрогобич, 2021. Вип. 39, том 2. С. 48-52.
13. Фішер В. Прагматичні аспекти інноваційних засобів виразності арт-проєктів. *An integrated approach to science modernization: methods, models and multidisciplinarity.* Vienna-Vinnytsia: International Centre Corporative Management & European Scientific Platform, 2021. P. 552–553.

Заровненко Андрій Олегович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Сварник Богдан Вячеславович,
доктор філософії в галузі культурології,
старший викладач кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»

ПРАВОСЛАВНА ЦЕРКВА ТА ЇЇ ВІДНОШЕННЯ ДО ТРАДИЦІЙ ТА ЦІННОСТЕЙ СВЯТА ГЕЛЛОВІН

Свято Гелловін відоме у багатьох країнах світу та зазвичай святкується 31 жовтня. Гелловін має давні корені, зв'язані з кельтською традицією та було згодом адаптоване християнською церквою в якості «Дня всіх святих» [1, с. 58]. У сучасній реалії сьогоденного світу, Гелловін став відомий нам завдяки маскарадам, тематично яскравим костюмам, народним обрядам та іншими витворами культурного життя святкування свята Гелловін.

Однак, православна церква має свій власний інтерес та погляд на Гелловін та його традиції.

Православна церква має свою історію, яка охоплює багато століть та культур. У деяких країнах, Гелловін має зв'язок з традиціями, які підтримувались до прийняття християнства. Наприклад у Ірландії, Гелловін тісно пов'язаний з давньою кельтською традицією «Самайн» – святом зимового переходу між роками, яке згодом стало святом урожаю та вшанування померлих.

Якщо розглядати в контексті раннього християнства, «День всіх святих» був введений у VI ст. як свято, яке вшановувало всіх святих та мучеників християнства, які не мали власного свята. У богословському погляді, це свято вказувало на духовну спільноту живих та на необхідність молитви за душі померлих [2]. Але, в той час, у ранньому християнстві, було поширене вірування у диявола та його вплив на людський світ. Тому, часто було рішення проводити обряди, які спрямовувались на відштовхування диявольських сил, провідні обряди проводились в північноєвропейських традиціях [3].

У зв’язку з цим, Гелловін та його традиції можуть бути сприйняті, як поєднання християнських та язичницьких вірувань. У різних країнах та регіонах, Гелловін може мати різни традиції та смислові навантаження, що може призвести та викликати різні реакції з боку православної церкви.

Якщо брати та розглядати Гелловін в сучасному світі, то, це свято стало культурною подією, яка привертає увагу багатьох людей незалежно від їхніх релігійних поглядів. З одного боку, можна стверджувати, що свято «Всіх святих» не має прямого відношення до християнської традиції та моралі. Більш того, деякі аспекти цього Гелловіну, такі як стиль масок та костюмів, можуть сприйматися як зневажливі до сакральних символів, які мають значення до християн [4, с. 56].

Якщо подивитись з іншого боку, аналізуючи вже проведені дослідження, то деякі традиції Гелловіну можуть мати позитивний ефект на соціальне життя. Наприклад, проведення свята може сприяти створенню та закріпленню

соціальної спільноти, зокрема, через участь відповідних обрядів та ігор [5, с. 73]. Однак, з точки зору православної церкви, це ставитися на один рівень з іншими культурними подіями, а не як щось сакральне, те, що мало вплинути на християн.

В сучасності, Гелловін може бути сприйнятий як комерціалізоване свято яке може вимальовувати конфлікт з релігійними принципами православної церкви, яка наголошує на духовність та моральність християнських принципів.

На нашу думку, відношення православної церкви до традицій та цінностей Гелловіну може бути досить складним та різноманітним. З одного боку, у певних аспектах, «День всіх святих» може сприйматися як суміш християнських та язичницьких вірувань, що може не відповідати доктринам православної церкви. З іншого боку, деякі аспекти традицій Гелловіну можуть мати позитивний вплив на соціальне життя.

У сучасному світі, Гелловін є масовою культурною подією, яка привертає увагу більшості людей та особливо молоді. Однак, з точки зору православної церкви, важливо розуміти, які цінності та моральні принципи стоять за цим святом, та як вони співвідносяться з канонами церкви. Також, важливо зазначити, що комерціалізація свята є невід'ємною частиною його святкування, але воно несе по наповненню важливі для людей духовні цінності, які є необхідними в сьогоднішній час і саме свято Гелловін допомагає підтримувати та зберігати ці традиції характеру свята.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Маліновський І. Я. Релігійні свята: теорія і історія. Київ : Альтернативи, 2003. 37-98 с.
2. Зилюнко В. І. Хеллоуін: історія свята і традиції, коротко для дітей, костюми. URL: http://med-porada.com.ua/hellou-n-stor-ya-svyata-tradic korotko-dlya-d-tey-kostyumi/ (дата звернення: 25.03.2023).
3. Гелловін. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%BD (дата звернення: 25.03.2023).
4. Релігійна культура та національна ідентичність: проблеми взаємозв'язку. Київ : Видавництво Софія, 2010. 20-56 с.
5. Яценко М. В. Традиції та обряди українського народу. Київ : Видавництво Софія, 2009. 73 с.

Ільїчова Олександра Сергіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв
Науковий керівник:
Уланова Світлана Іванівна,
докторка філософських наук, професорка,
професорка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв

ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ ЯК ЗАСІБ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПСИХОТЕРАПІЇ

Театр – це засіб мислити неформатно, це творчий захищений простір, де можна мислити вільно. Бути зціленим. У більшості людей присутні не лише сторони, які заважають жити наповненим життям, а й невідомі сторони власної особистості. Завдяки активному розвитку театральних форм ця невідомість залишається в минулому – на зміну звичайним засобам пізнання себе, прийшли театральні форми. Технологія театральних форм є перспективою для багатьох галузей. А спираючись на ті обставини, які зараз має наша країна, театральні форми можуть бути корисними, як терапевтичний засіб зцілення для суспільства.

Розглянемо театральні форми як засіб театральної терапії. Театральна терапія – це ефективний метод лікування різних форм психічних розладів, який базується на використанні театральних форм і технік. Театральна терапія дозволяє людині відкрито виявляти свої емоції та висловлювати думки через мистецтво, сприяє розвитку творчих здібностей та вдосконаленню комунікативних навичок.

Основними методами театральної терапії є рольова гра, імпровізація, драматургія, танцювальна терапія та інші техніки. Тож якщо людина має доступ до театральних форм, вона може мати шанс на зцілення свого психічного здоров'я, а саме відчути себе частиною мистецтва, що зцілює та надихає жити вільно. Використання театральних форм в психотерапії має свою історію, зокрема з початку XX століття, коли вони використовувалися в лікувальних закладах психічно хворих осіб.

Останнім часом в Україні сформувалася ціла плеяда видатних вчених у галузях педагогіки, психології, теорії і методики виховання. Вони розробили концептуальні засади української науки, створили свої наукові школи і вносять вагомий вклад у підготовку молодих науковців, які своєю наполегливою творчою працею успішно розвивають нову філософію освіти. Серед цієї плеяди вчених базовими для нашого дослідження можна вважати праці доктора психологічних наук, дійсного члена АПН України, заслуженого діяча науки і техніки України, професора Івана Дмитровича Беха, який концентрує свою увагу на розвиток здорової особистості, виховання та навчання, що сприяють здоровій, духовній психіці і сприйманню навколишнього світу та підкреслює, що: «<…> поряд з розвитком критичного мислення слід розвивати критичну етичну рефлексію, яка повертає особистість на її внутрішній світ, у першу чергу, на емоції і почуття та на ті перетворення, які виникають на їх основі» [3].

Спираючись на працю В. Савінова, в якій плейбек-театр досліджений як засіб сучасної терапії, можна дійти висновку, що плейбек-театр є також ефективним методом роботи з внутрішньо переміщеними особами, яких, на жаль, наразі дуже багато, а своєрідний метод театральних форм, запропонований автором, дозволяє побачити ситуацію з різних боків та змінити свій погляд на неї. Використання плейбек-театру допомагає внутрішньо переміщеним особам відчувати підтримку та співчуття соціальної групи. Робота з плейбек-театром дозволяє людям, що опинилися в стані вимушеної внутрішньої міграції висловлювати свої емоції та думки, що сприяє покращенню їхнього психічного стану [1].

Зрозуміло, що у роботі з театральними формами в якості терапії потрібні певні знання та навички зі сторони як психотерапевта, так і театрального майстра, що підкреслює актуальність дослідження, а набутий досвід стане корисним, для вже практикуючих спеціалістів. Мета театральної терапії – допомогти людині змінити свідомість і відчуття до себе і світу навколо, зменшити страх, тривогу та депресію, розвинути творчі здібності та ресурси саморозвитку.

Театральна терапія, використовуючи різноманітні театральні форми, може бути ефективним методом для лікування різних психічних розладів, таких як депресія, тривога, посттравматичний стресовий розлад та інші, що в часи агресії РФ на території України є беззаперечно необхідним. Дослідження аналізує також ефективність використання театральних форм як терапію в роботі з групами дітей та підлітків, які зараз мають вижити в дуже непростий час воєнної агресії. Цінність такої терапії в її універсальності застосування практично за будь яких умов.

Соціальна природа театру дозволяє йому виступати в ролі інституту, що регулює відносини в суспільстві (етнонації), коли у відповідних просторово-часових межах відбувається символічна взаємодія між митцями і глядачами, котра ґрунтується на продукуванні (митцями) та сприйняті (глядачами) дій, що відбуваються «фіктивно» – в ігровій формі, і еволюціонує як певна культурна практика [2]. Така культурна практика має найголовнішу мету освічувати, а цей процес зцілює.

Інтерес до театральних форм зростає в сучасному світі, оскільки вони дозволяють підвищувати якість життя людей та вирішувати психологічні проблеми у найбільш ефективний спосіб. Розвиток театральних форм як методу психотерапії, потребує подальшого вивчення та аналізу введення театралізації в освітній процес, як константи, з метою розробки нових технік та програм для різних груп сучасного соціуму, бо за такими технологіями майбутнє, тому що театр завжди міг і буде зцілювати і, на наш погляд, в цьому його одне з головних завдань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Савінов В. В. Відновлювальні ефекти плейбек-театру у роботі з людьми, що переживають наслідки травматичних подій. *Психологічна допомога особистості в складних обставинах життєдіяльності : Всеукраїнський науково-практичний семінар «Психологічна допомога особистості в складних обставинах життєдіяльності»*. Чернівці : ЧНУ ім. Ю. Федьковича. 2018. С. 140–143.
2. Обертинська А.П., Голубцова Л.Ф. Основи режисури театралізованих масових вистав: навч. посібн. Київ : ДАКККіМ, 2002. 87с.
3. Бех І.Д. Особистісно зорієнтоване виховання. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/420694.pdf (дата звернення: 30.03.2023).

Лаукарт Германн Олександрович,
студент 2-го курсу спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Фішер Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

КОЛОРИСТИКА СВІТЛА ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ШОУ

У сучасному шоу-бізнесі колористика світла є невід'ємною частиною форм та жанрів сценічного мистецтва. Вона може впливати на настрій та емоційну атмосферу заходів, допомагаючи підкреслити головні моменти та створити враження у публіки. Важливу роль колористика світла відіграє у створенні інтерактивного шоу.

Нині художники по світлу мають безліч можливостей у використанні кольору. Вони можуть обирати різні кольорові схеми, ефекти та зміни кольору під час виступу. Колір допомагає привернути увагу глядачів і створити враження динамічності та руху на сцені.

«Колористика світла базується на колірній моделі RGB, яка складається з трьох основних кольорів: червоного, зеленого та синього. Кожен із цих кольорів може мати від 0 до 255 відтінків, що дає можливість створювати понад 16 мільйонів різних кольорів» [3, с. 10].

Один з основних принципів колористики світла – комбінація кольорів та відтінків. Вони відображають настрій, атмосферу шоу та емоційний стан персонажів, можуть посилити враження реципієнтів від заходу. Наприклад, червоний колір може символізувати почуття любові та пристрасті, тоді як синій – спокій та меланхолію.

«Ще одним важливим принципом є температура кольору. Теплі кольори (такі як червоний та помаранчевий) створюють більш інтимну та затишну атмосферу, тоді як холодні кольори (такі як синій та зелений) створюють більш прохолодну та спокійну атмосферу» [1, с. 67].

Оскільки кольори світла мають великий вплив на емоції та настрій глядачів, дизайнерам світла важливо враховувати відстань й розташування глядачів від сцени. До прикладу, якщо глядачі перебувають на великій відстані від сцени, можна використовувати яскраві та насичені кольори, щоб зробити шоу більш видимим й емоційно насиченим. Однак, якщо глядачі перебувають на близькій відстані від сцени, кольори повинні бути менш насиченими та більш природними, щоб уникнути неприємного відчуття й роздратування.

Одним з головних завдань дизайнера світла є створення балансу між світлом і тінню. Це може бути досягнуто за допомогою різних технік, таких як використання статичного світла, рухомих приладів та інших елементів освітлення. Крім того, дизайнер світла може використовувати різні кольори світла та їх інтенсивність для створення відчуття різних форм і текстур.

Оскільки режисура світла і колористика – це складний процес, його можна полегшити за допомогою спеціального програмного забезпечення та обладнання. Різні типи приладів можна використовувати для створення різних світлових ефектів. Програмне забезпечення для керування освітленням також дозволяє дизайнерам керувати колірними схемами та ефектами в режимі реального часу або у запису. До того ж, світло можна задіяти для створення ефектів та візуальних ілюзій. Приміром, за допомогою сучасних приладів можна створювати різні ефекти руху, води, вогню та інших елементів, що допомагають зробити виступ більш інтригуючим і сприяють збереженню уваги глядачів.

Колористика світла може впливати на сприйняття музичної композиції. Використання певних кольорів посилює емоційність та виразність музики. До прикладу, темна блакить може підкреслити драматичний ефект музичної композиції, а яскравий жовтий може підвищити енергію та ритмічність.

Важливо відзначити, що використання кольорів має бути збалансоване і гармонійне, щоб уникнути перенасиченості та перевантаження сприйняття глядачів. Важливо також враховувати, які кольори підходять для певного типу шоу та які можуть бути необхідні для створення певних ефектів.

Отже, колористика світла є важливим елементом для створення ефектних шоу на сучасній естраді. Використання кольору може створювати різноманітні настрої та атмосферу виступу. Основні принципи колористики світла базуються на комбінації кольорів та їх температурі. Важливою складовою є також синхронізація з музикою та виконавцем. Використання колористики світла може стати ключовим фактором для створення успішного шоу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Mansfield S. Lighting for video. Focal Press, 2010.
2. Color Psychology in Marketing and Branding is All About Context. URL: https://www.helpscout.com/blog/psychology-of-color/ (дата звернення: 20.02.2023).
3. Introduction to computer graphics. James D. Foley et al. USA : Addison-Wesley, 1994. 559 p.
4. Simeone N. The art of stage lighting. Taylor & Francis, 2014.

Лобунько Павло Вікторович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв,
Науковий керівник:
Приходько Оксана Михайлівна,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв

МЕТАФОРИЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ СВОБОДИ ВИБОРУ ТА МЕХАНІЧНОСТІ ЧАСУ В КІНОМИСТЕЦТВІ

В природі метафори закладено перенесення змісту чи властивостей одного предмета, явища або дії на щось інше. Метою такого прийому зазвичай є збагачення концептуального ряду, який виникає у нашій голові при згадці того ж явища [1]. Таким чином ми додаємо нові барви до нашої когнітивної палітри, коли говоримо про політ думки, невблаганність часу, високі прагнення або свободу волі. Все це також метафори, до яких ми звикли, і які стали непомітними для нас. І хоча словесна метафора завжди могла знайти своє місце у фільмі – чи то в текстовому форматі, або в звуковому – однак провідну роль у кінематографі займає метафора візуальна.

Але глядач зазвичай не дуже любить смак буденності, а кінематограф любить свого глядача, і тому час від часу любить підгодувати його чимось незвичним. Особливо коли ми говоримо про режисерські роботи Чарлі Чапліна. Саме з його роботи «Нові часи» ми почнемо розгляд прийомів кінематографічної передачі концептів свободи вибору та механічності часу за допомогою візуальної метафори.

Власне, картина «Нові часи» (1936 р.) якнайкраще демонструє зв'язок цих двох концептів. З перших хвилин фільму ми бачимо величезний механічний годинник, який монотонно, але чітко виконує свою роботу [3]. І вже у наступному кадрі ми слідкуємо за стадом овець, що біжить крізь ворота в огорожі. Останнє плавно переходить в зображення натовпу людей, які так само кудись спішать. Очевидна схожість між людьми та вівцями актуалізує питання: куди люди поспішають?… На улюблену роботу? До коханих людей? Імовірно люди подібно до вівців біжать, намагаючись підтримувати темп, однак не встигаючи озирнутись навколо. За словами самого Чапліна, цей фільм про пошук щастя. У ньому є багато романтичних та мрійливих моментів, коли головний герой поринає у чарівний світ природи, людських відносин, почуттів, і тим сильніший контраст поряд зі сценами, коли він механічно виконує свої обов'язки на роботі, щоб виправдати очікування та вкластись у графік.

Чудовим прикладом метафоричного осмислення бажання рухатись вперед, не відстаючи від часу, і разом з тим необхідності робити вибір та пускати коріння, кінострічка «Сніданок у Тіффані» (1961р.). Тут головна героїня не шукає в житті нової назви або змісту, а навпаки – уникає їх. Свого кота вона називає просто Котом, себе позиціонує як щось неприручене, та й взагалі власне ім'я не асоціює із собою. Однак сам фільм звісно сповнений метафорами. Лейтмотив клітки персоніфікує прагнення до свободи і страх прив'язуватись до будь-чого. Образ темних окулярів, що часто використовується, також може говорити про страх навколишнього світу, бажання захиститись від нього за маскою свободолюбивості і не бачити тих цінних моментів, які проходять повз неї. Нарешті рудий кіт – це з однієї

сторони також істота, що гуляє сама по собі, але з іншої – так потребує близькості та спілкування, що є метафоричною проєкцією героїні Одрі Хепборн. І лише наприкінці фільму, позбувшись кота як символа самотності та втечі від своїх почуттів, Холлі заново знаходить себе у бажанні належати комусь та піклуватись про когось. Вона усвідомлює відповідальність за свій вибір, що приходить в одному комплекті зі свободою. Також варто зауважити, що небажання головної героїні будь яким чином прив'язуватись до чогось у житті супроводжується метафорою бігу, що доволі часто використовується у картині. І так само, як у стрічці Чарлі Чапліна, одразу відчувається контраст між бігом і тими сценами, де час ніби зупиняється, в її руках опиняється гітара, а в його – друкарська машинка.

«День бабака» (1993р.) повною мірою зображує ситуацію, коли дні методично та монотонно спливають, в той час як головний герой опиняється у пастці буденності та повністю позбавлений свободи вибору, оскільки результат завжди один і той же – черговий повтор того ж самого дня. І хоча фільм відповідає жанрові романтичної комедії – однак вже багато років є об'єктом аналізу та обговорень. Тут так само присутня метафора годинника, однак у даному випадку це електронний будильник, де в принципі нічого навіть не рухається, а світловий індикатор просто блимає на одному місці, відраховуючи секунди та змінюючи цифри на екрані. Це ще більше підсилює відчуття подібності, машинальності, коли кожна година – це просто набір однакових чисел від 1 до 59.

Годинник уособлює без емоційну природу часу, і як би головний герой не намагався з ним боротись – розбити молотком, викинути на смітник – цей день продовжується знову і знову. Існує точка зору, що подібна механічність днів є алюзією на розпорядок американських військових під час першої війни в Іраку, що підкріплювалось відгуками самих військових. В свою чергу психотерапевти вбачають в цьому кінематографічному прийомі паралель із психоаналізом, коли людина з однієї сторони подібними одноманітними циклами намагається захиститись від ситуації вибору, а з іншої сам процес багаторазового

відвідування травматичного моменту в минулому допомагає прожити його та перетворити на досвід [4]. Важливою метафорою є також зображення тіні – як невловимої сутності, від якої ми тікаємо або яку намагаємось наздогнати, будуючи плани нашого життя на чужих уявленнях, перетворюючи дні на безлику тінь наших справжніх можливостей та бажань. Це можна розглядати також як своєрідний лейтмотив фільму, аж допоки герой Білла Мюррея бере на себе відповідальність за цей день і вирішує прожити його не тікаючи від життя, як це було у фільмі з Одрі Хепборн, а озирнувшись навколо і відчувши свою значимість у цьому світі, змінити своє життя не борючись із ним, а просто змінивши себе.

Останньою з розглянутих нами робіт буде стрічка «Загадковий випадок Бенджаміна Баттона» (2008 р.). Фільм режисера Девіда Фінчера сповнений очевидними та прихованими метафорами. Тут також присутній великий механічний годинник, але через помилку творця він іде не вперед, а назад. Але навіть у такій нешаблонній, екстраординарній ситуації його механічна природа залишається незмінною, і він так само точно та машинально відраховує секунди, ніби не помічаючи кардинальну зміну напрямку.

Так само і життя Бенджаміна Баттона, хоч і у зворотній бік, від старості до юності, невпинно рухається і спливає. Власне, доволі красномовна фамілія головного героя, що перекладається як Ґудзик. Виготовлення таких мілких деталей одягу – доволі монотонна та копітка праця. Застібання ґудзиків також вкрай буденна та лінійна справа, і тому зазвичай люди віддають перевагу ґудзикам однакового кольору та розміру, в той час як герой Бреда Пітта дуже відрізнявся від усіх навколо. Також важливою метафорою виступає образ пташки колібрі. Найменша і дуже вразлива у світі, вона однак єдина пташка, яка вміє літати задки. Зазвичай вони не літають групами, а рух їхніх крилець за траєкторією нагадує вісімку, тобто символ безкінечності [2]. Тому вимальовується метафорична спорідненість між життям колібрі та Бенджаміна Баттона, який народився слабким, змушений був із багатьма випробуваннями справлятись самотужки, і розумів що його унікальна історія також рано чи

пізно скінчиться. Смерть близьких людей похилого віку, що його оточують, в той час як він виглядає зовні так само, але його життя ще все попереду – все це підказує головному герою не порівнювати себе з іншими, а прийняти свій шлях, адаптуватись і пізнати себе та своє місце у світі. Можливо це і є момент свідомого вибору, коли головний герой вирішує вести щоденник, і хоча він не зможе прожити довше за інших – його дочці залишиться оповідь про його життєву подорож.

Таким чином, ми прослідкували розвиток метафоричних прийомів для зображення концептів механічності часу та свободи вибору у кіномистецтві на основі кіно робіт від 1936 до 2008 року. Звісно, це далеко не всі картини, що демонструють взаємозалежність цих двох концептів. Зокрема, у контексті обраної нами теми окремої уваги заслуговують фільми «Заводний апельсин» Стенлі Кубрика, «Ефект метелика» Еріка Бресса і Джея Мекі Грубера, та багато інших. І безумовно, в розглянутих нами стрічках значна увага також приділяється іншим, не менш важливим проблемам, що розглядаються в метафоричній формі, тож даний напрямок приховує в собі ще безліч цікавого матеріалу для дослідників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. Chicago : Univercity of Chicago press, 1980. 242 p.
2. Mcguire Ch. An analysis of «The curious case of Benjamin Button». URL: https://studymoose.com/an-analysis-of-the-curious-case-of-benjamin-button-essay (дата звернення 03.04.2023).
3. Stickel J. Novel use of metaphor in Modern Times. URL: https://drawingcapitalism.wordpress.com/2015/03/22/novel-use-of-metaphor-in-modern-times (дата звернення 03.04.2023).
4. Wood J. Fascinating interpretations of Groundhog Day. URL: https://www.mentalfloss.com/article/55243/8-creative-interpretations-groundhog-day (дата звернення 03.04.2023).

Мельниченко Вікторія Павлівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
культорганізаторМиколаївського фахового коледжу
культури і мистецтв Миколаївської обласної ради
Науковий керівник:
Сварник Богдан Вячеславович,
доктор філософії в галузі культурології,
старший викладач кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»

ЕТИМОЛОГІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕРТЕПНОЇ ДРАМИ

Протягом історичного побутування різдвяні свята в середовищі українців завжди займали особливе місце. Спосіб життя народу, його погляди, потреби тощо відображають та визначають специфічні особливості культурно-етнічної спадщини українців. Традиції, ритуали, звичаї, обрядові дії передаються з покоління в покоління в емоційно-образній формі, набуваючи формату театралізованого фольклорного дійства.

Найбільш різноманітними театралізованими обрядовими діями позначені саме різдвяні свята. Відомою на весь світ була і залишається традиція славити народження Ісуса Христа. Саме у пору щедрувань та колядувань розігрували так званий «Вертеп». Немає точної дати зародження вертепу. Науковці вважають, що театралізоне дійство виникло у Стародавній Греції. Далі ляльковий театр перекочував до римлян. У християнську еру представлення різдвяної драми поширилась по всій Європі. В Україну дійшла у XVI столітті. Спочатку, це були примітивні, типові імпровізації, які виконувались народом. Вертеп налічував багато регіональних варіантів. Світська частина української комедії зародилась вже в XIX столітті й зберігається та популяризується понад чотирьох століть.

Перші актори вертепу були мандрівні та осілі. Мандрівні об’єднувалися та переходили по місту й показували вистави на вулицях просто неба, поширюючи народні казки, байки, пісні по всій території України.

Вертеп – це прославлення Христа молитвами, через призму театралізованого дійства та висвітлення комічного побутового життя народу. Це можливість долучитись до традицій, які українці передавали від покоління до покоління, часто попри заборони. Також, подібне визначення вертепу – архаїчний ляльковий театр (будиночок), де грали виставу на релігійну та світську тематики.

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

Суспільство відносить вертеп до суто християнського. Однак праці науковців доводять, що в його основі лежать ще дохристиянські традиції шанування Нового Сонця, Хліборобського Року, що розпочинається, коли сонце повертається на весну. За язичництва Різдво мало назву Свято народження Сонця й присвячувалось насамперед сонцю.

Використання фольклорних творів, народних сценок із життя простого народу стимулювало появу певних персонажів у традиційному театралізованому дійстві. Значну роль у процвітанні вертепу відіграла шкільна драма. Також на його розвиток вплинули братські школи у Львові та Острозі, Кам'янці-Подільському. Безпосереднє відношення до поширення та демонстрації вертепної драми має Києво-Могилянська академія. Вихованці академії відроджували біблійні сюжети, створили акторську трупу, були режисерами, музикантами та виготовляли необхідні декорації, реквізити, щоб нести в маси український вертеп.

Багато авторів писали драматичні твори свідомо орієнтуючись на вертеп, що свідчить про популярність різдвяної вистави. Це відомі твори В. Шевчука «Вертеп», П. Куліша «Уродова морока», Л. Старицької-Черняхівської

«Милостиня Божа». В цей період, у 1876 році влада видає Ємський указ, який забороняє писати українською мовою, окрім історичних документів, прилюдно викладати державною мовою будь-які дисципліни, ставити театральні вистави.

Оскільки вертеп має християнські традиції, почались масові арешти людей після вертепування. Українці не здались, а мужньо боролись за збереження народних традицій, ховаючись від законів, в хатах людей продовжували нести мотиви вертепу. Всупереч заборонам влади, вертеп в Україні широко розповсюдився та на кожному етапі становлення відтворював духовний, історичний, культурний, побутовий вектор життя українського народу.

У 1990 році через радикальну зміну суспільно-історичних напрямків розвитку та вимоги більшої кількості мешканців країни, Верховна Рада України проголосила Різдво офіційним державним святом з вихідним днем.

Оригінальних текстів вертепу та лялькових вертепних театрів збереглося декілька варіантів. «Важко сказати, чим пояснюється це явище. Тут, очевидно, впливала і наявність серйозних зразків драматичної творчості, що входили із стін Київської Духовної Академії: освічене громадянство, очевидно більшу увагу звертало на ці так би мовити, патентовані драматичні твори. Проте найголовнішу причину треба тут шукати в тому, що вертепна драма, очевидно, існувала переважно в усній традиційній; записи її або навіть просто виписки з неї робили, можна гадати, тільки особливі аматори і для власних потреб. Що таке припущення є цілком ймовірне, переконує нас уже найстарший відомий нам запис тексту української вертепної драми. Як відомо, це був, не цілий текст, а тільки виписки з нього, що їх для якоїсь невідомої мети зробив між 1771 і 1776 р. Гущинський дяк Іоан Данилович» [2, с. 6].

У період зародження вертепу в Україні будиночок мав один поверх, далі для зображення сцен побутового характеру трансформувався в двоповерховий. Християнська традиція трактувала поверхи, як «підземелля», «небо» і «земля». Зазвичай на другому поверсі вертепного будинку ставлять драму; на першому – сатирично-побутову інтермедію. Першу частина вертепу називали «свята»,

вона була майже не змінна за змістом. Змінний характер виконання та змісту несла друга частина вистави. В другій частині полюбились українцям імпровізовані сценки з побуту. Зазвичай головними героями вертепу були Ангел. Пастушки, Три Царі, Смерть, Цар, Дід, Баба, Коза, Циган та ін.. Під впливом часу зовнішній вигляд персонажів-ляльок змінювався та доповнювався. В наш час до сюжету вертепу приєднуються герої, які пов'язані з боротьбою українського народу, показують наше сьогодення: козаки, воїни ЗСУ.

«Вистави лялькового вертепу складалися з двох компонентів. У літературі вони називаються по-різному: «частина», «дія», «дійство», «половина», «розділ», «акт», «картина», «сценка». Щодо першої складової вживають вирази: «релігійна частина», «духовна частина», «духовна драма», «канонічна частина», «різдвяна драма», «релігійна драма», «божественна дія», «духовна дія», «сцени на євангельські сюжети», «біблійні легенди»» [3, с. 1].

Згодом в Україні з'явився живий вертеп, в якому головними героями вже були не ляльки, а люди. Саме такий формат вертепу в наш час можна щороку зустріти у Львові. Виконавців, які брали участь у живому вертепі називали «машкаратами», що означає маска. Дорослі, які грали головні, важливі ролі (Янголів, Царя, Смерть), надягали маски. Нагадувало таке дійство певний маскарад. Іван Франко науково доводив, що вертепна драма є значущою художньою формою українського театру. У праці «До історії українського вертепу XVIII ст.» він писав: «Донедавна ще держалася в науці думка, що лялькова драма була наслідуванням, копією, найчастіше пародією дійсної драми з живими акторами. Зібрані і досліджені в новіших часах факти показали повну незалежність лялькового театру від живого і далеко більшу давність лялькового» [4, с. 47].

Досить в нелегких та суперечливих умовах у XVI-XVII ст. відбувався розвиток української культури. Через розділ української території між Угорщиною, Туреччиною та Річчю Посполитою. Українська культура зазнавала значних обмежень в умовах національного, релігійного, соціального

протистояння. Через це символом неподільності країни є вертеп. Саме за допомогою вертепного дійства українські письменники піднімали важливі теми боротьби за збереження нашої мови, національної ідентичності, української літератури, народу та держави. В найтяжчі часи для українського народу, письменники XIX-XX ст. за допомогою вертепів підіймали вагомі проблеми боротьби за збереження української мови, літератури, держави та національної ідентичності.

Сьогодні в Україні від традиційного рухового вертепу зберіглось не багато мотивів. На Західній Україні можна зустріти вуличні різдвяні вистави релігійної тематики. На Львівщині люди залюбки стають акторами в «живому вертепі» та несуть стародавні традиції в маси, популяризуючи українську культуру. Натомість, нерухома частина дуже актуальна в наш час і набуває далі все більшої популярності. Вертепні скрині служать прикрасою в багатьох містах на свята, та замінюють фотозони. Виготовляють фігури ляльок різного зросту, з різноманітного матеріалу і навіть, одягають в стилізований одяг тих часів, коли народився Син Божий. Часто можна побачити поряд і фігурки звірів, які за легендою в той час зігріли немовля в печері – вівці, воли, вислюки. Також, нині, щорічно перед Різдвом у храмах виставляють візуалізацію народження Ісуса у стаєнці.

Тому, варто зауважити, що сьогодні відбувається тенденція відродження фольклорно-етнічної образності різдвяних театралізовних дійств. Синтез національних традицій та фольклору з новітніми рішеннями й прийомами знаходить своє відображення у сучасних різдвяних постановках, надає можливість модернізації застарілих канонів та художньому їх переосмисленню.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Курочкін О. В. Різдвяний вертеп: Шляхи історичної трансформації. Київ : Ліра-К, 2022. 188 с.
2. Марковський Є. М. Український вертеп. Розвідки й тексти. Київ : Всеукраїнська академія наук, 1929. 256 с.
3. Федас Й. Композиція вистав лялькового вертепу. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Fedas_Yosyp/Kompozytsiia_vystav_lialkovoho_vertepu.pdf (дата звернення 1.04.2023)
4. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII ст. Львів : Т-во ім. Шевченка, 1906. 166 с.

Никоненко Руслан Миколайович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»
https://orcid.org/0000-0002-8379-7857

ПОСТДРАМАТИЧНІ ПРАКТИКИ В ПОСТАНОВКАХ Д. БОГОМАЗОВА

На межі XX-XXI ст. в європейському сценічному просторі постановки творів класичної драматургії створюють унікальне естетичне середовище та пропонують нові можливості художнього буття – домінування подібних перекладень позиціонується дослідниками як певна риса сучасного театрального процесу. Зокрема, на думку молдавського мистецтвознавця В. Долгодворова, це пов'язано не стільки з відчутною нестачею повноцінних творів драматургії, скільки з тим, що, з одного боку, режисер набуває широку можливість власної інтерпретації літературного матеріалу, а з іншого, виражальні можливості театру настільки розширилися, що постановник може переводити здійснювати художній переклад сценічною мовою творів інших видових структур [3, с. 87].

Одними з найсміливіших та наймістичніших, в контексті пластичного рішення, є постановки п'єс класичної європейської та української драматургії режисера-постановника Київського академічного театру драми та комедії на Лівому березі Дніпра (з 1995 р.), засновника та художнього керівника Київського театру «Вільна сцена» (2001-2012 рр.), головного режисера Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (з 2017 р.), представника режисерської школи Е. Митницького Д. Богомазова. Н. Єрмакова серед властивих творчому почерку режисера якостей виділяє неординарні та сміливі постановочні рішення, зумовлені бездоганним відчуттям театральності [1, с. 858]. Осмислюючи театральність як природне, досоціальне та доісторичне явище, що є передусім властивістю людської душі, а потім – джерелом театру, Д. Богомазов репрезентує постановки, в яких

глядач, як у сновидіннях, фантазіях або мріях, не в змозі осмислити безпосередньо межі процесу сценічної дії, в яку він занурений.

Постановка вистави «Гамлет» У. Шекспіра Д. Богомазовим в перекладі Ю. Андруховича (сценограф А. Друганов, музичний супровід А. Курія, хореограф Л. Венедиктова), на нашу думку, – одна з найцікавіших сучасних інсценізацій класичної англійської драматургії, що створена з використанням прийомів та методів умовного метафоричного театру.

Пластична режисура майстра переосмислює характерне для п'єс У. Шекспіра руйнування сценічної ілюзії та залучення глядача в театральну гру, сповнену естетичної саморефлексії, спрямованої передусім на осягнення природи театру.

Засобами акторської гри в сценічному просторі режисер створює безліч художніх реальностей, що скупчені у внутрішньому просторі сценічного майданчика і водночас легко долають його межі, розширюючи кордони умовності. Д. Богомазов, моделює сценічний простір взявши за основу свідоме та несвідоме, вибудовуючи композиційну конструкцію відповідно власній ідейно-естетичної установки.

Головною ідеєю постановки є ідея фатуму, беззахисності людини перед власною долею – саме доля, випадок (вбивство Полонія, невинної людини, який лише опосередковано винен у вбивстві короля) призводить до злочину та кровавого фіналу. У постановці режисер використовує образи п'яти грецьких мойр, які визначали долю людини в момент народження (у заключній сцені вони вбивають Гамлета, Лаерта, Клавдія та Гертруду), Горація (А. Станкевич) – своєрідний лялькар, що лише тихо коментує сценічну дію та шути, які грають з черепами, дістаючи їх з могил.

Просторово-пластичне рішення вистави сприяє створенню, за визначенням критиків, «істинної атмосфери гамлетівського світу зла» [2] – головної дійової особи сценічного твору. В співпраці з А. Другановим, Д. Богомазов вирішує перший акт вистави у білій тональності – білий колір є домінуючим у костюмах та декораційному оформленні (яскраво-біла підлога та

стіни, що стали тлом для плям затертої крові), а другий, на контрасті, вирішений в чорних відтінках.

Простір вистави – своєрідна гетеротопія, що поєднує кілька типологічно характерних локацій. Відповідно авторському задуму, сцена поділена на три частини: в глибині маячить завішений і підсвічений під час першого акту величезний череп, що символізує невідворотність трагедії; в середині сцени трьома рядами завіс з графічними зображеннями, що перекривають одна одну, змінюючи місце дії, режисер розміщує схематичний замок Гамлета – Ельсинор; темна авансцена уособлює підсвідомість головного героя – на ній принц (Я. Кучеревський) проголошує монологи. Для гетеротопії властиво співставлення в єдиному місці «кількох просторів, кількох місцеположень, що самі собою несумісні» [4, с. 200].

У чітко вивіреному мізансценічному малюнку важливе місце відведено пластичному вираженню психологічного образу персонажа, що зумовлено унікальністю трагедії (вона полягає не лише в гострих зіткненнях особистості та суспільства, а й у внутрішніх протиріччях принца Датського) – яскрава міміка та жести Я. Кучеревського на фоні тональності єдиного емоційного відтінку відтворюють нервовий стан Гамлета. Натомість інші персонажі позбавлені вербальної та пластичної динаміки – вони скоріше «гральні карти» або ляльки долі. Принцип рухів персонажів та позування визначають пластичну тональність вистави.

Формальних критеріїв вочевидь недостатньо, щоб зрозуміти підходи режисера до побудови багатофігурних композицій. У виставі, в якій на сцені знаходяться максимум чотири персонажі, активну участь в дії беруть лише два або три, що визначає напрямок режисерського інтересу до вирішення ліній персонажів переважно за законами парних або потрійних композицій.

Д. Богомазов, експериментуючи з синтезуванням стилістичних елементів драматичного театру і постдраматчних практик, використанням прийомів проекційного картування та відео-арту, затверджує напрям постановок, в яких реалізується народжені з драматичної партитури сценічні метафори та

стилістичні цитати, що сприяють залученню кожної конкретної вистави у контекст історичних значних стилів, сприяє можливості діалогу глядача, як інтерпретатора, з минулими історичними періодами. У пошуках новаторських художньо-образних форм, метафорична пластична режисура митця спирається на використання системи творчих відображень, грі естетичними ключами та узагальненні традиційних культурних площин в ємних символах – унікальне авторське комбінування стилістичних та жанрових театральних моделей створює нову сценічну реальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Єрмакова Н. Л. Піранделло. «Трохи вина, або 70 обертів». Український театр XX століття: Антологія вистав. За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 858–866.
2. Никитюк М. Злой рок. «Гамлет». *Teatre.* 2009. URL : http://teatre.com.ua/review/zloj_rok_gamlet/inner (дата звернення: січень 2022).
3. Dolgodvorov V. Particularităţile regiei în teatrele ruse din republica Moldova la intersecţie de veacuri. thesisof Ph.D. Institutul patrimoniului cultural centrul studiul artelor. CHIŞINĂU, 2017. 171 p.
4. Roesner D. Theater als Musik: Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson [Theater as music: methods of musicalization in choral theater forms with Christoph Marthaler, Einar Schleef and Robert Wilson]. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003. 324 p.

Сварник Богдан Вячеславович,
доктор філософії в галузі культурології,
старший викладач кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»
https://orcid.org/0000-0001-6801-5063

ФОРМИ ПАРТИСИПАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ (ЗА Г. ДЖЕНКІНСОМ)

Партисипативна культура відома ще з XIX ст. – люди традиційно створювали і виробляли власний контент. На початку XXI ст. еволюція соціальних мереж суттєво змінила багато аспектів взаємодії та спільного використання інформації, надавши нові можливості для обговорення та вирішення спільних питань.

Американський теоретик культури Г. Дженкінс у 2006 р. посприяв концептуалізації партисипативної культури сучасності, визначивши її як «культуру з відносно низькими бар'єрами для художнього самовираження та

громадської активності, сильною підтримкою створення та поширення своїх творів, а також своєрідним типом неформального наставництва, за допомогою якого те, що відоме найдосвідченішим, передається новачкам» [2, с. 3]. Таким чином партисипативна культура є способом, при якому різні люди або суспільство виступають водночас і як споживачі і як впливові суб'єкти формування контенту. В соціальних мережах громадськість наділена повноваженням створювати контент і заохочувати публічні дебати, що, на думку дослідника, відбувається завдяки наданню споживачу «активнішої участі в культурі, яку вони створюють» [2, с. 4]. Партисипативна культура проявляється відповідно до того, як культура занурює і реагує на бурхливий розвиток нових технологій, що дозволяють звичайним користувачам архівувати, коментувати, підбирати та рециркулювати медіаконтент новими способами.

Партисипативна культура – це культура з відносно низькими бар'єрами для художнього вираження та громадянської активності, сильною підтримкою створення та поширення своїх творінь, а також деяким типом неформального наставництва, за допомогою якого те, що знають більш досвідчені, передається новачкам. Партисипативна культура також є культурою, в якій члени вірять, що їхні внески мають значення, і відчувають певний ступінь соціального зв'язку один з одним.

За Г. Дженкінсом форми партисипативної культури включають:

– приналежність: офіційне та неформальне членство в онлайн-спільнотах, зосереджених навколо різних форм медіа (Friendster, Facebook, месенджери, метаігри, ігрові клани або MySpace);

– вираження: створення нових творчих форм, таких як цифрове семплування, скінінг і моддінг, створення фанатських відео, написання фанфіків, мешапи та ін.);

– спільне вирішення проблем: спільна робота в групах, формальна і неформальна, для виконання завдань і отримання нових знань (наприклад, через Вікіпедію, альтернативні ігри в реальність, спойлінг).

– поширення: формування потоку медіа (наприклад, подкастинг, ведення блогів).

Приналежність є формою партисипативної культури, що орієнтована на інтереси (людина може брати участь в кількох партисипативних культурних практиках). Певною мірою приналежність є соціальною діяльністю з взаємодії з іншими людьми, які поділяють певні інтереси і включають членів з різними рівнями здібностей, чий досвід стає ресурсом спільноти для новачків. На думку дослідників, аспект приналежності в партисипативній культурі пояснює, чому простори для творчості стали настільки популярною ініціативою: «простори для творчості – це неформальні майданчики для творчого виробництва у галузі культури, мистецтва, науки та інженерії, де люди всіх вікових категорій поєднують цифрові та фізичні технології для дослідження ідей, опанування технічними навичками та створення нових продуктів» [3, с. 505].

Вираження є формою партисипативної участі, орієнтованої на виробництво. Учасники беруть участь у циклах задумів, репрезентації та обміну ідеями через низку продуктів, включаючи відео, ігри та критичний аналіз [1, с. 12]. Початкові кроки включають легітимну периферійну участь: заохочення нових учасників брати участь у виконанні завдань, що необхідні для функціонування спільноти, але ще не є ключовими для її успіху. Коли учасники ближче ознайомлюються з культурою, вони починають спілкуватися як ветерани, обговорювати роботи інших учасників і, нарешті, створювати як повноправні учасники. Наприклад, учасники навчальних відеоспільнот на YouTube починають із перегляду роботи інших як засобу виконання цікавого завдання, переходять до коментування навчальних відео та, зрештою, самі створюють відео.

Спільне вирішення проблем є сприяє формуванню знань у партисипативній культурі. Учасники працюють разом через такі спільноти, як Wikipedia та Reddit, щоб вирішувати питання, відповіді на які невідомі. Партисипативна культура організована для координації спільного дослідження

з метою вирішення невідомих питань, поширення знань серед спільноти, а потім роботи над визначенням наступного набору питань.

Форма поширення включає мережі, через які відбувається взаємодія та циркулює інформація. Ці мережі керуються інтересами учасників у спілкуванні та обміні знаннями. У той час як локальні мережі поширення зміцнюють існуючі практики та обмежують можливості членів отримати вигоду від вільних зв'язків з іншими мережами, у віртуальних культурах соціальні мережі об'єднують спільноти, щоб залучати нових членів та створювати контраст із повсякденними, аспектами сучасної культури.

Сучасні наукові дослідження засвідчують потенційні переваги цих форм партисипативної культури, зокрема:

– можливості взаємного навчання;

– зміну ставлення до інтелектуальної власності;

– диверсифікації культурного самовираження;

– розвитку навичок, що цінуються на сучасному робочому місці та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Halverson E. R. Participatory media spaces: A design perspective on learning with media and technology in the 21st Century. In C. Steinkuehler, K. Squire, and S. Barab (Eds.), Games, Learning, & Society: Learning and Meaning in a Digital Age. New York: Cambridge University Press, 2012. P. 244–270.
2. Jenkins H., Purushotma R., Clinton K., Weigel M., Robison A. Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009. 145 p.
3. Sheridan K., Halverson E., Litts B., Brahms L., JacobsPriebe L., Owens T. Learning in the Making: A Comparative Case Study of Three Makerspaces. Harvard Educational Review. 2014. Issue 84(4). P. 505–531.

Сириця Дар'я Сергіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури і мистецтв
Науковий керівник:
Фішер Володимир Михайлович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

ОСУЧАСНЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ В ПЕРІОД ВІЙНИ

Сценічне мистецтво, як один з актуальних напрямків творчості, гостро реагує на соціокультурні та геополітичні зміни світового ладу. Воєнний час породжує нові тенденції у розвитку вітчизняного мистецтва. Однією із таких тенденцій є реінкарнація та осучаснення пісенної спадщини України.

Оскільки тема формування творчості у період війни є актуальною та продовжує розкриватись на тлі військової агресії, відповідні дослідження та матеріали за цим напрямом лише починають з'являтися у наукових працях. Дослідниця Р. Безгула у статті «Конкурсно-фестивальний рух в Україні в часи російсько-української війни» аналізує специфіку організації та проведення конкурсів і фестивалів в Україні в період повномасштабного вторгнення та формує основні завдання сценічного мистецтва в складних геополітичних умовах: гуртування нації, інформатизація та констатація подій воєнного театру, підняття гуртового духу, тощо. Дана стаття важлива для аналізу сучасних сценічних практик та визначення їх головних завдань [2]. Авторка дослідження «Пісенно-естрадна концертна практика в сучасній Україні як етнокультурних та ідеологічний феномен» Л. Хойнацька констатує, що «революція Гідності та воєнна агресія Росії проти України об'єднали зусилля української громадськості <…> у протистоянні російської і російськомовної поп-музики та музики української <...>, що призвело до зменшення російської гастрольної діяльності. <…>. Таким чином, визначальною тенденцією останнього десятиріччя слід вважати українізацію пісенного репертуару естрадних виконавців, їх орієнтацію на націє- та державотворчі цінності, утвердження

патріотизму як іманентної риси демократичного, громадянського суспільства, що формується нині в нашій країні» [4, с. 340]. В. Фішер у дослідженні «Регулювання розвитку української естради в контексті культурно-політичних відносин XX-XXI ст.» зазначає: «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» [3, с. 200].

Аналізуючи музичний простір передвоєнного мистецтва, багато дослідників констатують направленість творчої діяльності більшості українських композиторів та артистів на ринок пострадянських країн, що, своєю чергою, зупиняло формування сучасної культурної самобутності України. Повномасштабне вторгнення 2022 року стало відправною точкою у формуванні нової української естради, що базується на традиційних, народних та патріотичних піснях, які гуртують, підіймають бойовий дух та виховують у громадян любов до української культури. Саме через нестачу компетентних творців українського продукту виник дефіцит якісних пісень, що виконували б завдання естради воєнного часу. Тому відродження та популяризація народних творів або класичних музичних творів вітчизняного мистецтва стало необхідним кроком у відродженні культурної самобутності.

Класикою української естради сьогодення та, так званим «символом боротьби», стають українські народні пісні. Вони переспівуються професійними артистами та простими людьми, що переховуються у сховищах під час атак. Так, в українській естраді з’явились ремікси та стилізовані версії пісень «Маруся», «Несе Галя воду» та інші. Питання формування нової української естради вплинуло на створення проєкту «ДНК», абревіатура якої здобула нове значення – «Душа. Нація. Культура.». Зірки української сцени виконали 18 українських пісень, серед яких: «Підманула-підвела», «Гей, пливе кача», «Чом ти не прийшов?», «Горіла сосна», «Цвіте терен». Завдяки новому

аранжуванню ці пісні набули окрасу джаз та соул музики, аби, на думку творців проєкту, зацікавити іноземного слухача. І хоча реакція публіки на проєкт «Д.Н.К.» є неоднозначною, реалізація такої продукції є кроком до популяризації українського.

Нового звучання сьогодні набули й пісні української визвольної боротьби початку ХХ ст. Ці пісні на часі є вкрай актуальними, оскільки їх тематика та наповнення перегукується із подіями сьогодення. Пісні українських січових стрільців та повстанські пісні стали не тільки піснями які співають в окопах та укриттях наші захисники, а й частиною репертуару популярних сучасних українських виконавців. По новому зазвучала пісня вояків повстанської армії «Нас весна не там зустріла» у виконанні Віталія Козловського та у спільному проєкті співачки Ірини Федишин та піаніста Євгена Хмари. Нового звучання набула повстанська пісня «Лента за лентою». У своєрідній манері, із додаванням сучасних ритмів та вставок репу, цю пісню виконує дует співачки МЯТИ та репера ХАСа. На святкування цьогорічного Дня Незалежності України в укритті пісню «Лента за лентою» виконали українські артисти, а нині воїни, Женя Галич, Коля Сєрга та Даніель Салем. Є в репертуарі репера ХАСа і пісня січових стрільців «Там під Львівським замком», яку він виконав у притаманній йому манері із додаванням авторських речитативних вставок. Своєрідним символом національного піднесення під час війни став гімн українських січових стрільців «Ой у лузі червона калина». Першим її нагадав українцям лідер гурту «Бумбокс» Андрій Хливнюк, виконавши а капела на Софіївській площі в Києві. Далі пісня зазвучала у різних інтерпретаціях простих українців, вітчизняних та навіть світових музикантів. Легендарний гурт «Pink Floyd», використавши виконання А. Хливнюка, випустили сингл «Hey Hey Rise Up». Створена ними, після двадцяти восьми років мовчання, композиція зайняла перші місця у чартах iTunes двадцяти п’яти країн світу [1].

Нового дихання та звучання під час воєнного стану в Україні набувають хіти української естради ХХ та початку ХХІ ст. Нову хвилю популярності також переживають і деякі представники забутої «традиційної» естради. Так,

наприклад, народний артист України Степан Гіга став одним із найбільш затребуваних артистів воєнного часу. Його концертні програми збирають аншлаги по всій Україні, а пісні «Цей сон» та «Яворина» проживають нове життя. «Цей сон» було переспівано та адаптовано під реалії сьогодення популярною телевізійною ведучою Лесею Нікітюк. Новий текст до цієї версії пісні розкривають мрії всього українського народу про завершення та результати війни, а оригінальна частина приспіву пісні стала головним акцентом у змістовному наповнені. Гурт «TVORCHI» також представили широкому загалу власну інтерпретацію пісні «Цей сон». Створивши нове аранжування, виконавці змінили загальну концепцію твору, репрезентувавши її стилізовану версію. Подібне осучаснення легендарного твору створили також гурт «KALUSH» та виконавець SOFKA. У соціальних мережах досить популярним є кавер на пісню «Яворина» у виконанні молодого виконавця ENLEØ. Ще одним новим проявом хіта 2004 року «Цей сон» стали різноманітні варіації та ремікси на нього у соціальній мережі TikTok: вокальну партію Степана Гіги накладали на музичну основу відомих світових хітів «Bloody Mary» виконавиці Lady Gaga та «Dream on» гурту Aerosmith.

Популярний представник нового покоління українських музикантів співак SHUMEI став помітним публіці з переспівом композиції польського гурту з українським корінням «ENEJ» «Біля тополі». Кавери на цю композицію також створили молоді виконавці YAKTAK та KRISTONKO. З часом SHUMEI включив до свого репертуару ще одну легендарну пісню минулого століття – композицію «Мальви» авторства Володимира Івасюка.

Включила до свого репертуару пісні із доробку відомого українського музиканта Андрія Кузьменка (Скрябін) «Люди як кораблі» та «Спи собі сама» співачка DOROFEEVA. Варто зазначити, що переспівування подібних музичних композицій на тлі військової агресії зумовлюють до вимушеного переосмислення змістовної складової матеріалу.

Тенденції української естради воєнного часу тісно пов’язані з укріпленням національно-патріотичної думки та формуванням ідентифікації української

нації за допомогою пісенної спадщини України. Таким чином, важливе значення у формуванні сучасного масового естрадного мистецтва полягає в удосконаленні та осучасненні традиційних форм пісенної творчості та урахуванні художньо-естетичних запитів сучасного глядача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. «Червона калина» від Pink Floyd очолила чарт найбільш скачуваних синглів у Британії. URL: https://novynarnia.com/2022/04/19/hey-hey-rise-up-chart/ (дата звернення: 17.02.2023).
2. Безугла Р. Конкурсно-фестивальний рух в Україні в часи російсько-української війни. *Збірник наукових праць: Сучасне мистецтво.* Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2022. № 18. С 11-18.
3. Фішер В.М. Регулювання розвитку української естради в контексті культурно-політичних відносин XX-XXI ст. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція.* Київ : КНУКіМ, 2022. С. 200-205.
4. Хойнацька Л. Пісенно-естрадна концертна практика в сучасній Україні як етнокультурний та ідеологічний феномен. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство.* Київ : НАКККіМ, 2019. С. 339-340.

Совгира Тетяна Ігорівна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-7023-5361

ДО ПИТАННЯ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК

Сучасне перформативне мистецтво перебуває у процесі технологічної модернізації. Інтеграція цифрових технологій у просторові мистецтва висвітлюється в науковій літературі, зокрема в роботах: П. Даума [9], Я. Пруденко [5], Ю. Мілютіної [3], В. Зацерковного та Н. Каревіної [1], О. Чубукової [7], Г. Липківської [2], О. Ільницької та В. Ільницького [10], К. Юдової-Романової та Ю. Аленіної [8], О. Пожарицької [4]. Г. Липківська [2]. К. Юдова-Романова та Ю. Аленіна [8] розглядають практики впровадження мультимедійних інновацій у сценічному просторі, зазначаючи їхній вагомий вплив на поетику театрального мистецтва.

Дослідники підкреслюють, що результатом тісного взаємозв’язку технологій і сценічної творчості наприкінці 20-го – на початку 21-го століття

стала поява нового способу виконання сценічних творів [12]. Як результат, театральні діячі змогли продукувати новий мультимедійний контекст [10].

Цифрові технології змінюють живий перформанс, а нові форми інтерактивності створюють тісний зв'язок між фізичним і віртуальним просторами. У сучасному виконавському мистецтві спостерігається взаємопроникнення жанрів, образів, смислових орієнтацій тощо, а також взаємодія традиційного та інноваційного. Цифрове мистецтво допомагає втілити будь-яку авторську ідею. Такі техніки супроводжуватимуть діяльність режисера на етапі підготовки і дозволять розробити безліч ефектів, які допоможуть проникнути в суть авторського задуму. Мультимедійні технології стали важливими з точки зору впливу на глядача та візуального оформлення вистави, зокрема графіки та звуку, які гармонійно поєднуються у виставі. Найбільш креативним винаходом є технологія «штучного інтелекту», шляхом застосування якої створюються роботизовані механізми, які нині широко використовуються в сценічному просторі [6, с. 55–64].

Сценічна проєкція ілюструє віртуалізовану дію, за рахунок чого глядач може ще глибше «зануритися» у сценічний простір. Існує високий інтерес до вивчення питань взаємодії медіа та сценічного мистецтва, що впливає на використання інформаційних та інженерних технологій у сценічному мистецтві [10, с. 196–200].

У мистецтві використовуються різні форми комунікації між глядачами та акторами. Сучасні перформанси поєднують аудіо- та візуальні елементи, щоб активізувати уяву глядача та впливати на його свідомість. Цифрові технології, які змінюють спосіб життя людей, застосовуючи інноваційні форми інтерактивності створює особливий зв'язок між фізичним і віртуальним простором. Віртуальна реальність формує нові імерсивні аудіовізуальні простори, здатні впливати на сприйняття. Ці простори є метафорою переходу між реальним і віртуальним. Інтерактивні цифрові медіа (відеопроекція, 3D-ефект) покращують взаємодію з глядачем; використання анімації, графіки та відеоконтенту сприяє оригінальності перформансу; а театральні декорації

стають дедалі цікавішими завдяки використанню мультимедіа, світла, звукових ефектів та екранів [11]. Важливо розуміти, що цей тип театру - не просто поєднання цифрових технологій і традиційного перформансу, а мультимедійний формат, який створює нову естетику і різні напрямки в мистецтві.

У театральному процесі медіатехнології включають анімаційні фрагменти та персонажі, відеокліпи, мультимедійні декорації, різноманітні ефекти, проекції на поверхні, саундтреки, онлайн-трансляції, фото- та відеодокументи, віртуальні сцени, інсталяції документи, віртуальні сцени, інсталяції, 3D-ефекти тощо. Зараз у театрі можна використовувати різні технології для створення мультимедійних у театрі для створення мультимедійного інтерактивного досвіду.

Режисери все частіше беруть участь в інноваційних постановках, які є більш цікавими для молодіжної аудиторії. Це пов’язано зі змінами в комунікації та створенням нових технологій. У сучасних умовах змінилися як зовнішні, так і внутрішні аспекти мистецтва театру, адже навіть виконавські навички акторів розширились завдяки застосуванню цифрових технологій. Сучасні постановки допомагають глядачеві побачити головну ідею автора та пробудити відповідні емоції, спогади та думки, щоб згенерувати візуальний досвід, який забезпечує багатошаровість смислів.

Результати являють собою практичну та теоретичну цінність для мистецтвознавців, культурологів, сценографів, акторів та режисерів, які можуть успішно застосовувати інноваційні технології для того, щоб зробити театр більш сучасним та популярним. Подальшого дослідження потребують питання застосування 3D-проєкційних технологій у сценічному мистецтві, подальшого розвитку та нових застосувань цифрових технологій у сценічному мистецтві, аналізу використання робототехніки у театральному мистецтві, а також специфіки взаємодії між технічними інноваціями та глядачем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Зацерковний В. І., Каревіна Н. П. Аерокосмічні дослідження Землі : історія розвитку. Київ : ТОВ «Юстон ЛТД», 2014. 302 с.

2. Липківська Г. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* Серія: Сценічне мистецтво. 2018. Вип. 1. С. 103.
3. Мілютіна Ю. С. Дискусійні питання щодо визначення понять «інновація» та «нововведення». *Університетські наукові записки*. 2011. Вип. 4. С. 454–462.
4. Пожарицька О. Генеративний вірш та поезія-переробка як жанри дигітальної поезії. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2021. Вип. 35 (4). С. 145–154.
5. Пруденко Я. Рабле українського відео–арту. Олександр Ройтбурд. *Коридор*. 2010. URL: http://old.korydor.in.ua/texts/176-Rable-ukrainskogo-video-artu-Oleksandr- Roytburd (дата звернення: 11.02.2018).
6. Совгира Т. І. Проблеми впровадження цифрових технологій («штучного інтелекту») у процесі створення роботизованого сценічного образу. *Вісник КНУКіМ (сценічне мистецтво*). 2021. Вип. 4 (1). С. 55–64.
7. Чубукова О. Ю. Кібернетика: від простих систем та технологій до кіберсередовища. *Актуальні проблеми економіки.* 2015. Вип. 12 (174). С. 28–33.
8. Юдова-Романова К., Аленіна Ю. Модернізація театрального простору: сучасний вітчизняний мистецтвознавчий контекст. *Народознавчі зошити.* 2019. Вип. 1 (145). С. 259–265.
9. Daum P. Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888–1918. New York : Merrell, 2006. 343 p.
10. Ilnytska O.A., Ilnytsky V.A. Digital technologies of modern performing arts: semiotics of lighting. *Art Notes: Collection of Science Works*. 2020. Vol. 38. P. 196–200.
11. Farley K. Digital performance: A history of new media in theatre, dance, performance art, and installation (review). Theatre Journal. 2008. Vol. 59 (4). P. 690-691.
12. Looseleaf V. Tech du Soleil. Dance Mag. 2007. Vol. 81 (12). P. 48–50.

Русінова Олеся Олександрівна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв
Науковий керівник:
Уланова Світлана Іванівна,
докторка філософських наук, професорка,
професорка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ ПІД ЧАС ВІЙНИ ЯК ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЇ ПЕРЕСУВНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ТРУП XIX СТОЛІТТЯ

Театр – живий організм, який постійно змінюється, відповідаючи потребам епохи і часу. Від початку повномасштабного вторгнення РФ на територію України пройшло вже більше року. За цей час театр постійно підлаштовувався під потреби соціуму, перетворювався в бомбосховища і прихистки, але все одно продовжував творити і створювати, адже театр, на наш погляд, має певний терапевтичний ефект на суспільство і підтримує націю в такі важкі часи. Під час повномасштабного вторгнення театри України

опинились під окупацією, наприклад, в Херсоні. Перші місяці повномасштабного вторгнення жодний театр України не мав можливості працювати, через небезпеку повітряних атак і воєнних дій, що спонукало до пошуку нових форм діяльності. У цих умовах театри дійшли нового виду гастрольно-польової праці, де сцени або творчі майданчики для показу вистав переміщенні в бомбосховища, підземні паркінги, метро тощо.

Різні театральні трупи України стали давати вистави в бомбосховищах, у підземних паркінгах та метро, або «почали мандрувати» переміщаючись із «гарячих точок» в більш безпечні місця, щоб зіграти виставу. Але чи є така форма театральної творчості сучасним винаходом, або це можна назвати продовженням традиції мандрівних театральних труп України XIX століття? У даній роботі ми наводемо тези, за якими можна припустити, що сучасне надбання пересувної (мандрівної) діяльності в роботі театрів має збіги із продовженням суто української традиції пересувних театральних труп XIX століття.

Пересувні театральні трупи України від початку формування української театральної традиції мали різні форми: від Вертепної діяльності до пересувних аматорських театрів і антреприз, які передували появі «Театру Корифеїв» [1]. Наразі до пересувної діяльності доводиться добігати професійним театрам, через небезпечність показу вистав в існуючих приміщеннях театрів. Тут вважаємо необхідним зауважити на тому, що поява пересувних театральних труп в XIX столітті пов’язана із підписанням Емського указу одним з пунктів якого була заборона ставити вистави українською мовою. На наш погляд, в сучасному житті українських театрів прослідковується певна закономірність у власній боротьбі за національну ідентичність. Століттями Росія намагається пригнічувати українську мову, літературу, театр, культуру, які сприяють нашій національній самосвідомості. Зараз так само РФ цинічно винищує пам’ятки архітектури, спрямовує ракети в театри (як було, наприклад, з театром у Маріуполі). Вони намагаються зруйнувати не тільки мирне життя і об’єкти

інфраструктури, вони намагаються вкотре «стерти» українську історію і нав’язати свій російський наратив.

Театральна діяльність України вже стикалася з такими імперськими утисками, тому в історичному минулому акторські театральні трупи влучно запроваджували і використовували мандрівну традицію, з метою пошуку різноманітних місць проведення вистав рідною мовою [3].

Умови сьогодення мають інші виклики: в кожному великому місті України існують театральні зали, проте вони або знаходяться на територіях, що окуповані ворожою армією, чи зруйновані, або глядачі та актори в них наражаються на небезпеку, через постійні обстріли та можливі ризики від влучання ракет. Таким чином, хоча зараз і немає задокументованої угоди, яка б забороняла показ вистав українською, але існує пряма загроза життю, окупація, через що виникає потреба у виїзній діяльності, і факт того, що це тісно пов’язано зі спробою руйнування української культури, дійсно асоціативно нагадує діяльність українських театральних труп XIX століття.

«Слушним є спостереження А. Драка, що ті історики-театрознавці, які були сучасниками корифеїв (І. Франко, О. Лотоцький, М. Вороний, Д. Антонович), оцінюючи їх значення для суспільно-політичного руху, ставили цей бік їхньої діяльності на перше місце, вважаючи, що для піднесення національної самосвідомості народу вони засобами мистецтва зробили більше, ніж дехто з політичних діячів і публіцистів» [2, с. 323].

Отже, творча діяльність пересувних театральних труп XIX століття дуже схожа за мотивами з діяльністю сучасних театрів України, бо вони так само ведуть боротьбу за свою національну ідентичність, самосвідомість, за власну культуру, мову і традиції, виконуючи вистави попри все, посміхаючись в обличчя ворогу, ведуть боротьбу на «культурно-інформаційному фронті», так само як це робила, наприклад, мандрівна трупа, яка після перетворилась в перший український професійний театр «Театр Корифеїв».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Прага : Укр. Громад. Вид. фонд, 1925. 272 с.

2. Пилипчук Р. Історія Українського театру (від витоків до кінця XIX століття). Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.
3. Україна 30 років незалежності. Стислий довідник. Ред. А. М. Киридон. Київ : Держ. наукова уст. «Енциклопедичне видавництво», 2021. 536 с.

Шапко Лариса Іванівна,
заслужена діячка мистецтв України,
викладачка-методистка комунального закладу
«Лозівський фаховий вищий коледж мистецтв»
Харківської обласної ради

ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ТА РЕЖИСУРИ СУЧАСНИХ ОБРЯДІВ «ПОСВЯТИ»

Сучасне українське суспільство розвивається динамічно і має стрімкий характер виходу цивілізації на новий рівень прогресу, що відображається на зміні традицій, ритуалів і обрядів як складових культури. Між тим констатуємо факт, що «суспільна колективна пам'ять» має спадкоємність у суспільстві, де культурна комунікація вимагає інноваційної обробки і втілення – осучаснення старовинних культурно-побутових звичаїв. Одним з таких звичаїв є «посвята», що в науковій літературі зазначається як «обряд переходу», який поширений ще з найдавніших періодів історії людства у сакраментальних світових суспільствах, призначення якого полягає в здійсненні переводу молоді у старші вікові групи, мета якого налаштування і підготовка юного покоління до дорослих сфер суспільного і духовного життя, виробничого процесу, шлюбу і виховання майбутнього покоління.

Вперше теорію «обряду переходу» як загальну концепцію процесу соціалізації людини запропонував Арнольд ван Геннеп «<…> людина у житті послідовно проходить деякі етапи, і закінчення одного етапу і початок іншого утворюють системи єдиного порядку. Такими є: народження, досягнення соціальної зрілості, шлюб, батьківство, підвищення громадського стану, професійна спеціалізація, смерть. І кожне з цих явищ супроводжується церемоніями, у яких одна й та сама мета: забезпечити людині перехід з одного певного стану в інший, такий самий певний» [1, с. 9]. У своїй роботі автор створив класифікацію церемоній «обряду переходу». ««Обрядом переходу»

можна вважати будь-який ритуал або церемонію, пов'язану зі зміною соціального статусу індивіда, якого стосується цей ритуал. Наприклад, похорон, посвята в лицарі, ініціація, хрещення і т. д. Обряди переходу виконують подвійну функцію: вони свідчать про зміну статусу та здійснюють цю зміну магічним шляхом» [3, с. 702-703].

Усі передсучасні суспільства, що існували як до середньовіччя так і до початку XX ст. надавали величезне значення посвятам. Суть «посвяти» зводилися до багатоманітних випробувань підлітків і молоді на сміливість, фізичну силу, вправність, моторність, стійкість, винахідливість, надійність тощо. Наші пращури образ космологічної картини світу і традиційного суспільства намагалися зрозуміти та прийняти через «посвяти». Існували безліч типів та варіантів «посвят», що відповідали різним соціальним структурам та рівням культури. Проаналізувавши літературу і дослідження, можемо стверджувати, що «посвяти» мали на меті не лише присвоєння людині нового соціального статусу, а і злиття її з групою, психологічну перебудову, необхідну для набуття даного статусу, нової соціальної самоідентифікації особистості.

Виявимо та розглянемо поняття «посвята» та втілення даних ритуалів та обрядів в українському суспільстві в різні історичні періоди. Розберемо обряд «посвяти» в козаки в Запоріжській Січі. Слід зауважити, що даний процес для хлопчика розпочинався в дитинстві і мав кілька етапів: відрізання батьком чуба немовляті в період прорізання першого зуба, одягання на дитину зброї та садіння її верхи на осідланого коня; посадка шестирічного хлопчика на застелену кожухом діжу і урочисте піднімання родичами діжі з дитиною вище до стелі, щоб виріс сміливим та великим, кроплення свячено водою і вдруге відрізання чуба; третє відрізання чуба на святого Сімеона Стовпника (14 вересня), «посвята» в чоловіче братерство та об'їзд хлопчиком на коні повного кола на майдані. Той з хлопців, що впав з коня, чекав на «посвяту» через рік.

Подальші обряди прийому в козаки мали наступні фази своєрідної «посвяти» і могли тривати кілька років: відокремлення майбутнього запорожця від громади та перехід у новий стан (тобто переродження і відречення від

попереднього життя та постійна готовність до смерті), урочиста присяга козацькому товариству, обов'язкове прийняття православ'я і переведення у статус «джура» або «молодика»; різноманітні випробування на витривалість, одиноке перебування у курені, навчання воєнній справі, різноманітним трюкам, козацьким бойовим мистецтвам та поводженню зі зброєю – списом, рушницею, шаблею, тренування і приборкання дикого коня, проведення часу у молитві до Бога. Часто ця фаза складалася з принижень: вживання бридкої їжі, виконання дрібних доручень, проходження над прірвою, подолання порогів на човні під спостереженням статусних козаків. Пройшовши з честю подібний ґрунтовний курс складних завдань, здолавши перешкоди, юнак допускався до військового походу, після якого вважався січовим козаком.

«Посвята в парубоцтво» – обряд, що фіксує не тільки досягнення відповідного віку 15-16 років, коли хлопець міг відвідувати вечорниці, досвітки, свята вулиць, вечірки, але й соціальну, життєву зрілість. Таку «компетентність» треба було підтвердити через низку вмінь: носити смухову шапку «в залом», чоботи «гармошкою», демонструвати свою працездатність, вміння співати народні пісні і танцювати, виконуючи популярні українські рухи, розважати гурт жартами – «смішилками», а ще «страшилками», знати «новини», чемно і шляхетно поводитися з дівчатами, додержувати слова і дотримуватися встановлених правил молодіжної громади – не приходити до гурту напідпитку, не лихословити, не ображати інших. При виконанні усіх умовних законів хлопця приймали до парубоцького гурту після того, як новачок наймав на власні гроші троїстих музик, пригощав молодь. Ставши рівноправним членом парубоцької громади, що було досить почесно, міг брати участь у виборах отамана «берези» та у громадських справах. У випадку не проходження своєрідного іспиту, хлопці доучувалися.

Одним з яскравих прикладів прийому до парубоцтва є обряд «кусання калити» на свято Андрія Первозваного (13 грудня) – найвеселіша гра вечорниць. Новачок мав осідлати коцюбу, ніби норовливого коня, проїхатися на ній через коло розвеселившоїся молоді, двічі об'їхати традиційний корж –

калиту, який на стрічці смикав старший парубок, не допускаючи перемоги молодшого, підстрибнути високо і відкусити шматок. При цьому бути серйозним, не розсміятися в той час, коли з усіх боків лунають жарти і стібки. Парубок, що не пройшов своєрідного випробування отримував покарання – його обличчя мазали сажею, або, навіть, помиями.

В даний час проблема вивчення ритуалів і обрядів «посвяти» висвітлена в гуманітарній науковій літературі, але проблеми аналізу «посвяти» як феномена культури та інтеграції її в сучасні процеси мистецьких форм освітлена недостатньо.

У 20–30-х рр. минулого століття М. Грушевський, К. Грушевська, Ф. Савченко успішно досліджували ритуальну сукупність обряду та його зв'язок із соціальною організацією суспільства. Дослідники Р. Генон, В. Тернер, Л. Леві-Брюль, З. Кузеля, В. Борисенко, О. Воропай, О. Курочкін, Г. Лозко, С. Сегеда та ін. визначають, що традиція (а разом з нею ритуали та обряди в цілому) втрачають свій первісний зміст, свою якість у суспільстві традиційного мислення. Для сучасної людини обряд «посвяти» більше не впливає на первинні фундаментальні проблеми існування – онтологічну роль, так як не вважається і сакральним саме випробування, що не призводить до корінного оновлення буття того, кого посвячують, ні до його порятунку.

Тому в сучасній філософії, культурології, режисурі масових заходів виникає потреба у: вивченні сучасного стану обрядів «посвят», відродженні самого поняття традиції, позначення місця ритуалів та обрядів «посвяти» у традиції, визначення причин та механізмів соціокультурної трансформації структури ритуалів та обрядів «посвяти», динаміки ритуалів та обрядів «посвяти» в умовах сучасного стану культурної традиції, відновлення взаємозв'язку між минулою сутністю ритуалів і їх сучасним втіленням у формах сценічного мистецтва як ознайомлення глядача з традиційною культурою обрядів і ритуалів так і їх осучаснення.

Обґрунтовуючи необхідності сучасної культури «посвяти», беремо до уваги феномен обряду – самозбереження, відтворення та регенерацію культури.

Свята та розваги сьогодення, урочистості, публічні церемонії, видовища, спортивні змагання, організації молоді, пропаганда та гасла, масова література – все це зберігає структуру символів, ритуалів та міфів, хоч і позбавлених релігійного та магічного змісту. Сучасні обряди – це посвята в члени різноманітних колективів та груп: в громадян України, в першокласники, в учні, в козачата, в хлібороби, в волонтери, в читачі, ліцеїсти, в бабусі, у вчителі, в юні музиканти, спортсмени, в студенти тощо.

Враховуючи методику підготовки до заходів «посвяти», можемо виділити загальні вимоги до драматургії і режисури. Починаючи з розробки драматичного матеріалу слід враховувати «прив'язку» сценарію до теми «посвяти», аудиторії, вікової групи, ідейного змісту заходу, проаналізувати досвід колег та літературу традицій «посвяти» за сценарним задумом. Продовжимо думку на прикладі заходу «Посвята в студенти». Традиційно даний захід в нашому коледжі має наступні епізоди: 1. «Знайомство з творчістю старших курсів» (концертні номери солістів, творчих колективів, естрадні мініатюри, відеоматеріали тощо); 2. «Жартівливе кепкування над першокурсниками» (на основі збору цікавої і смішної інформації про новачків, до якої таємно долучаються старшокурсники і перевтілення її в сценарний матеріал засобом віршів, гумористичних куплетів, анекдотів, пісень, «пліток» в залежності від сценарно-режисерського ходу); 3. «Випробування» (проведення ігрової, конкурсної програми з першокурсниками під час якої з'ясовується творчі вміння новоспечених студентів); 4. «Ритуал посвяти» (дотепна сценічна тематична дія, що закріплює результат приєднання до студентської громади і перехід в категорію студентів, наприклад «розкурювання трубки миру» і «галопування на реквізитному коні» в заході «Посвята в Ковбої»); 5. «Побажання» (фінальна частина, в якій старшокурсники вчать новачків нормам поведінки і негласним правилам існування студентів в навчальному закладі через різні виражальні засоби).

Сценарії, як правило, даних заходів сюжетні – мають наскрізний сюжет та персоніфікований конфлікт і стають більш цікавішими, так як глядач бере

участь у подіях. Конфлікт в даному сценарії – протистояння старшокурсників першокурсникам, починається ще з вересня місяця, бо новачкам вже повідомили про майбутній захід. Оскільки «посвята» – штучно заданий в культурі процес, який бере початок із сакралізованої традиції, то його може здійснювати тільки той, що має достатню владу. Така влада в даному заході є у старших курсів. У ритуалі відбувається перетворення психологічних процесів в умовні соціальні категорії, тому ритуали та обряди «посвяти» є єдиним способом для тих, кого посвячують стати більш соціально значущим, в нашому випадку – студентом і новачки з захопленням чекають на цей захід. Але, слід дотримуватися у відношенні до новеньких толерантності, пом'якшувати конфлікт репетиціями випробувань, які проводять старшокурсники зі своїми підопічними, щоб свято не перетворилося в неприємні несподіванки. А так як захід відбувається на сцені в присутності глядачів, то деякі експромти в ігрових завданнях мають бути таємно відрепетирувані. Підбираючи завдання для випробувань бажано враховувати напрям підготовки майбутніх фахівців. В цьому процесі важливо організувати студентів старшокурсників для: збору матеріалів (метод кліп-папки), збору концертних номерів, розробки сценарію, проведення репетицій, складання плану підготовки і роботи за цим планом, організації запрошень, підготовки сцени, постановки заходу та інші режисерські завдання.

Так як епізоди сценарію залишаються щороку одні й ті самі, змінюємо його художній образ – сценарний хід «посвяти» в: Козаки (на основі історичного документального матеріалу), у Вечорничники (на основі традиційних українських вечорниць), в Ковбої (жартівливо-розважальна програма), Колобки (осучаснення народної казки та повчальна історія походеньок Колобка-першокурсника), у Відмінники (на основі казки «Буратіно»), у Музи (на основі казки «Бременські музиканти»), у Зірки (на основі проєкту «Україна має талант») тощо. Відповідно під обраний сценарно-режисерський хід підбираються тексти сценарію, музичне, декоративно-

художнє та світлове оформлення, завдання випробувань, персонажі, реквізит, ритуал посвячення, театралізації, концертні номери.

Підсумовуючи вищевказане можемо констатувати, що сучасні «посвяти» потрібні і вводять індивіда у світ спеціальних цінностей, де він дізнається правила поведінки, виробничі прийоми та організацію процесів в даній соціальній групі, традиції, відомі імена соціуму та історію їх діяльності, відносини між членами колективу. До «посвяти» новачок хоч і умовно, але не мав належності до спільноти. Функція «посвяти» – відкривати новим поколінням глибинний сенс існування та допомогти їм взяти на себе відповідальність наслідувати попередників, а отже – брати участь у культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Геннеп А., ван. Обряди переходу. URL: http://lukashevichus.info/knigi/%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B5%D0%BF%20%D0%9E%D0%B1%D1%80%D1%8F%D0%B4%D1%8B%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%85%D0%BE%D0%B4%D0%B0.pdf (дата звернення: 23.02.2023)
2. Лозко Г. Українське народознавство. Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. 368 с.
3. Міняйло Н. «CAPTIO» VIRGO VESTALIS як ритуал переходу. Науковий вісник Чернівецького університету. Історія. Політичні науки. Міжнародні відносини. 2014. С. 702-703. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Miniailo_Nataliia/Captio_virgo_vestalis_iak_rytual_perekhodu.pdf?PHPSESSID=6fpf0ftepr7v75i73aq1t21qn5 (дата звернення: 23.02.2023)

РОЗДІЛ 5

ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ
В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

Андрієнко Петро Павлович,
кандидат технічних наук, доцент,
професор навчально-наукового інституту
Київського національного університету культури і мистецтв

СУЧАСНА ПОЛІТИКА АЛГОРИТМІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Вища освіта являє собою інтелектуальний, духовний, фізичний і культурний розвиток особистості, її успішної соціалізації, економічного добробуту і є ефективною складовою прогресу суспільства, яке об'єднано єдиними ідеалами, національними цінностями та культурою. Ключовим моментом сучасної політики вищої освіти України, відповідної кількості системних, послідовних алгоритмів, правил виконання дискретного процесу є першочергове завдання щодо отримання майбутніми фахівцями високоякісної спеціальної вищої освіти, яке безпосереднє пов'язане з використанням у навчальному процесі новітніх інформаційних технологій. Структура освіти в Україні відповідно до Закону України «Про освіту» включає: «Стаття 17. Вища освіта:

1. Метою вищої освіти є здобуття особою високого рівня наукових та/або творчих мистецьких, професійних і загальних компетентностей, необхідних для діяльності за певною спеціальністю чи в певній галузі знань.

2. Вища освіта здобувається на основі повної загальної середньої освіти.

Рівні, ступені вищої освіти, порядок, умови, форми та особливості її здобуття визначаються спеціальним законом.

3. Наукова, науково-технічна та інноваційна діяльність закладів вищої освіти (для закладів вищої освіти культурологічного та мистецького спрямування – мистецька діяльність) є обов'язковою та невід'ємною складовою частиною їхньої освітньої діяльності.

4. Складовою освітньої програми вищої освіти мистецького спрямування є асистентура-стажування, яка проводиться в університетах та академіях на основі ступеня магістра і є основною формою підготовки мистецьких виконавських кадрів вищої кваліфікації» [2].

Сьогодні політикою розвитку сфери вищої освіти України є використання мереж і засобів цифрових інформаційно-комунікативних технологій, базових моделей алгоритмів пошуку відповідних інформаційних матеріалів. Цифрові інформаційні технології швидко стають більш доступними всім закладам вищої освіти України. Разом з тим, необхідно зауважити, що більш ранні технології надання відповідного рівня вищої школи продовжують існувати у навчальному процесі і відігравати важливу роль у наданні фахових навичок, вмінь та компетентностей. «Широке поширення програмного забезпечення для інтелектуального аналізу даних і досягнення в онлайн-освіті, мобільному навчанні і системах управління навчанням ведуть до появи навчальних середовищ, які використовують програмні засоби для аналітики і візуалізації з метою представлення даних про навчання в багатовимірному і портативному вигляді. У курсах онлайн і змішаного навчання зібрані дані можуть показати, наскільки ті чи інші дії студентів сприяють їх прогресу і досягненню конкретних навчальних цілей» [3, с. 14].

Інновація побудови процесу навчання полягає у наступному моделюванні, а саме: можливість одночасної участі всіх студентів у освітньому процесі отримання певних знань: відеоконференції, вебінари, онлайн практичні та лабораторні заняття сприяють ефективному засвоєнню кваліфікаційних науково-практичних та методичних знань певного спеціального напрямку для отримання фаху майбутнім бакалавром та магістром.

Серед інтерактивних методів і форм в навчальній роботі закладів вищої освіти є: аудіовізуальний метод; аналіз помилок; дискусії із фахівцями; ділова рольова гра; майстер-класи; аналіз і діагностика ситуацій; групові тренінги тощо.

Впровадження нових технологій у навчальний процес вимагає відповідної кваліфікації викладачів: вміння користуватися новітніми технологіями; здатність отримувати спеціальну інформацію для тематичної подачі студентам; своєчасно і постійно підвищувати свій професійно-кваліфікаційний рівень. «Так, підвищенню зовнішньої мобільності кадрів сприяє: стажування викладачів українських вищих навчальних закладів у провідних європейських університетах; виконання спільних наукових програм із провідними університетами Європейського простору вищої освіти, <…> укладення міжуніверситетських двосторонніх договорів по обміну кадрами; створення спільних програм підготовки фахівців із провідними європейськими університетами. Продовжується підготовка наукових і науково-педагогічних кадрів, вдосконалення їх компетенцій відповідно до сучасних вимог з метою забезпечення сталого розвитку держави та системи вищої освіти» [1, с. 141].

Науково-педагогічні працівники вищих навчальних закладів повинні впровадити систему алгоритмів новітніх методів та технологій у освітній процес для створення відповідних умов навчання аудиторного або дистанційного, щоб отримані знання студентами мали затребувану якість і сталість.

Універсалізм головна характерна ознака сучасної освітньої політики вищих закладів освіти інформаційного суспільства. Держава усе більше розуміє важливість фундаментальних знань та компетенцій майбутніх фахівців відповідної сфери діяльності. Тому системне, послідовне та фундаментальне залучення в освітній процес новітніх інформаційних і комунікаційних технологій є нагально актуальним питанням сучасної вищої освіти України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дубасенюк О. А. Розвиток вищої освіти: тенденції та перспективи. *Людиноцентризм як основа гуманітарної політики України: освіта, політика, економіка, культура* : матер. Всеукр. конф. Київ : ІОД НАПН України, 2011. С. 135-142.
2. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017 № 2145-VIII. Київ : Відомості Верховної Ради, № 38-39, 2017.
3. Adams Becker S., Cummins M., Davis A., Freeman A., Hall Giesinger C., Ananthanarayanan V. NMC Horizon Report: 2017 Higher Education Edition. Austin, Texas: The New Media Consortium. 2017. 60 p. URL: https://www.sconul.ac.uk/sites/default/files/documents/2017-nmc-horizon-report-he-EN.pdf (дата звернення 10.04.2023).

Бахметьєв Андрій Євгенійович,
аспірант кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
Науковий керівник:
Ростецька Світлана Іванівна,
докторка політичних наук, доцентка,
доцентка кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОЛІТИЧНОЇ СИСТЕМИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Трансформаційні процеси є невід'ємною частиною або навіть умовою розвитку будь якої політичної системи. Однак, якщо в умовах мирного часу різнопланові політичні трансформації відбуваються за еволюційним принципом, то в умовах війни цей процес значно пришвидшується. Країна, залучена до бойових дій, постає перед необхідністю створеннях нових органів військового управління, нових підрозділів та технологій їх застосування, нових форматів соціальної взаємодії в умовах військового стану. Проте, цього неможливо досягнути без трансформації політичної системи, її пристосування до нових умов та потреб.

Актуальність даної теми обумовлена тим, що трансформація політичної системи України в умовах війни може бути визначена як процес зміни та адаптації політичної системи до вимог нових реалій. Трансформація політичної системи України в умовах війни проявилась у різних аспектах, включаючи зміни в інституційній структурі, поведінці політичних акторів та зміну політичної культури суспільства.

Варто почати з того, що по-перше, конфлікт призводить до зміни ролі армії в політичному житті країни. В умовах війни збройні сили отримують більше впливу на прийняття рішень, що може призвести до зміни відносин між владою та армією. Політичні партії намагатимуться залучити до своїх рядів військових, які мають дуже високий рівень довіри (95%) [1]. Це є більш оптимальним варіантом як для військових, так і для політичних партій,

оскільки суто військова партія може швидко зіпсувати свій авторитет, якщо невдало впорядкує владу. Залучення військових до партій дозволить їм більше впливати на політику безпеки та оборонного сектору, що є позитивним аспектом.

По-друге, через війну в Україні може відбутися поляризація політичного простору, що призведе до того, що у країні виникнуть дві основні групи партій: «військових» та «цивільних». За соціологічними опитуваннями, на сьогодні в Україні існує блок довіри, який складається з ЗСУ, ДСНС, Національної гвардії та волонтерів, та другий блок, який представлений громадськими організаціями, що працюють на дипломатичному фронті та мають вже серйозні інституційні структури. Ці організації також матимуть своє представництво у парламенті, зокрема, внаслідок зміни партійного фінансування та його деолігархізації.

По-третє, війна може призвести до зміни відносин між Україною та її партнерами та сусідами. Україна може стати більш залежною від допомоги та підтримки з боку інших країн, але це також може призвести до зміни відносин з цими країнами в майбутньому.

По-четверте, війна може призвести до зміни приорітетів в політиці та реформах. Ще одним важливим фактором, що вплинув на трансформацію України під час війни, була фактична зменшення впливу олігархів на суспільні відносини. Це створило різноманітні можливості для змін як у політичному, так і у медійному просторі.

По-п’яте, суспільство дуже змінилось, це інший важливий фактор, який впливатиме на політичні вимоги українців. Суспільство матиме посттравматичний синдром, що призведе до радикалізації суспільства, тому ми повинні говорити про санацію державної влади. Якщо ми цього не зробимо, старі негативні практики можуть викликати радикальний опір з боку фронтовиків та суспільства, що погіршить стабільність держави та заборонить нормальну конкуренцію в українському політичному просторі.

Розуміння часового фактору є важливим для оцінки загроз суспільної радикалізації та політичного простору в Україні. Політичний процес у країні в умовах війни є нелінійним. Після завершення конфлікту та підвищення свідомості громадян, зміни, які відбувалися під час війни, почнуть швидко впливати на відкритий простір. Тривалість періоду між воєнним станом та першими виборами має велике значення.

По-шосте, інформаційне середовище пройшло значні трансформації в останні роки. З одного боку, в результаті організації Єдиного телемарафону з метою забезпечення безпеки, телевізійний простір був монополізований. З іншого боку, новинні месенджери та інтернет-блогери значно набули популярності. Сьогодні кількість людей, які отримують новини з Інтернету, майже рівна кількості тих, хто отримує їх з телебачення. У той же час, варто зазначити, що Інтернет-простір діє за межами українського медійного законодавства [2].

Месенджери та блогери, як провайдери новин та їх інтерпретацій, не лише мають значний вплив на політичний простір України, але також можуть сприяти змінам та з'явленню нових учасників у політичному процесі. Це середовище є першим, яке має потенціал висунути нових гравців, які можуть перетворити свою медійну популярність на популярність у політичній сфері.

Відтак, вплив війни на українське суспільство став ключовим чинником трансформації політичного простору України. Сьогодні українці активно формують вимоги до швидких реформ та очікують на радикальні зміни в країні після війни – таких, як зникнення олігархії, корупції та неефективної бюрократії. Вимоги до відкритості, конкуренції, лібералізації, демократичності та розвитку інститутів громадської участі – цілком відповідають критеріям європейської та євроатлантичної інтеграції України. Згідно з результатами соціологічних досліджень, більшість українців бачать відповідність цих цілей своєму майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Радіо свобода. КМІС: рівень довіри до ЗСУ за рік зріс до 96%, до президента – до 84%. Радіо свобода. – 2023. – Режим доступу до ресурсу: https://www.radiosvoboda.org/a/news-kmis-opytuvannia-dovira/32221857.html. (Дата звернення 10.03.2023).
2. Яким месенджером користуватись безпечно під час війни: українські експерти про Telegram, Viber, Signal. Delo.ua. 2022. https://delo.ua/uk/telecom/yakim-mesendzerom-koristuvatis-bezpecno-pid-cas-viini-ukrayinski-eksperti-pro-telegram-viber-signal-396004/. (Дата звернення 13.03.2023).

Гіхонк Алла Юріївна,
директорка комунального закладу культури
«Харківський муніципальний культурний центр»,
викладачка кафедри режисури
Харківської державної академії культури

ПОЛІТИКА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ГІБРИДНИХ ЗАГРОЗ ТА ПРОЦЕСІВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Воєнні процеси, що відбуваються в Україні належать до форми війни, яку називають «гібридною», оскільки в процесі військових дій широко використовуються невійськові елементи, такі як політичні, економічні, гуманітарні. Гібридні війни, за загальним визначенням, це вид ворожих дій, у якому атакуюча сторона не вдається до класичного виключно збройного вторгнення, а комбінує превентивні операції, саботаж, кібервійну, інформаційну війну тощо [1].

Починаючи з лютого 2022 року ми спостерігаємо загострення конфлікту, що призвело до активних бойових дій по всій території країни, та разом з тим можемо спостерігати усі методи ведення гібридної війни в активній стадії. Станом на травень 2022 р. в областях України зафіксовано пошкодження понад 400 закладів культури та освіти сфери культури (інформація постійно уточнюється та оновлюється). Через активні бойові дії, а також тимчасову окупацію територій, виявити усі пошкодження та руйнування закладів культури та закладів освіти сфери культури неможливо. Внаслідок війни сфера культури через відтік кадрів втратила не тільки матеріально-технічну базу, а й високопрофесійний кадровий ресурс.

На фоні відкритої збройної агресії мистецька діяльність зазнає значних трансформацій. Актуальні запити суспільства: зміни напрямку репертуарної

політики закладів культури; відновлення пошкодженої інфраструктури сфери культури та мистецької освіти; обмеження роботи закладів культури та мистецької освіти; збереження національної ідентичності; розширення культурного простору, створення високоякісного україномовного національного культурного продукту, як засобу соціальної адаптації та психоемоційної підтримки. Відтак виникає необхідність розробки особливих культурних продуктів, що потребують окремого фінансування та створення умов повноцінного збереження та функціювання творчих команд.

Через війну ми можемо спостерігати низьку управлінську та інституційну спроможність закладів культури. На тлі вимушеного збільшення державного фінансування військового сектору відчувається нестача підтримки з державного бюджету культурного сектору. Слід зазначити, що в умовах обмеженості державного та територіального фінансування яскраво висвітлена проблема слабкої співпраці та партнерства українських мистецьких закладів, суб'єктів діяльності у сфері культури, окремих митців із міжнародними партнерами, донорами, меценатами і спонсорами, що стає на перешкоді переорієнтуванню роботи закладів до нових реалій, залучення додаткових джерел фінансування. Відповідно до постанови Кабінету Міністрів України від 10 березня 2022 р. № 245 більшість видатків для сфери було спрямовано до резервного фонду державного бюджету, також значною мірою було зменшено видатки на культуру та мистецтво з місцевих бюджетів. Фінансування діяльності Міністерства культури та інформаційної політики скоротили на три мільярди: у 2023 пропонується 7 млрд 051 млн 192,7 тис. грн. Складність ситуації посилюється й тим, що останні декілька десятків років сфера культури фінансувалася за залишковим принципом.

Питання розвитку культури як сектору економіки є порівняно новою сферою крос секторальних культурно-економічних досліджень, яка активно розвивається. Про те одним із дієвих механізмів вирішення проблем фінансування сектору стає дедалі зростаючі можливості участі у широкому спектрі проєктів міжнародної технічної допомоги та грантової підтримки, що

реалізується сьогодні в Україні. Такі проєкти дозволяють залучити нові практики культурного менеджменту, побудувати крос-секторальні зв'язки, знайти цікавих партнерів, оновити інфраструктуру, провести модернізацію об’єктів, створити нові робочі місця. Інтенсивний розвиток партнерських зв’язків України із міжнародними організаціями-донорами збільшує обсяг фінансування на актуальні євроінтеграційні культурні проєкти. На заміну питанню, де знайти додаткові кошти, приходить питання, як скористатися новими можливостями [7].

Починаючи з часів наростання гібридних загроз з боку рф у 2013-2014 роках Україна переживає певне культурне відродження. Театральні постановки, проєкти креативних індустрій, артпроєкти, активна підтримка політики збереження культурної спадщини спрямовані на зміцнення національної самоідентифікації. Ініціативи культурних активістів отримали підтримку нових державних культурних інституцій, таких як Український Культурний Фонд, Український Інститут, Український Інститут Книги, Національне бюро програми ЄС «Креативна Європа» в Україні, програма ЄС House of Europe («Дім Європи»), гранти Президента України у галузі театрального, музичного, циркового, образотворчого мистецтва, а також молодим письменникам і майстрам народного мистецтва та інші, які започаткували можливість грантового фінансування у сфері культури. Виникнення таких інституцій – знак відходу від пострадянської системи культурного менеджементу і знак подолання прірви між державою та незалежними митцями. Наша держава зайняла більш послідовну позицію у питаннях культурної політики. У відповідь на збройну агресію з боку рф, культурний сектор допоміг зміцнити відчуття національної єдності і допоміг применшити російські культурні впливи.

23 червня 2022 року було ухвалене історичне рішення, про надання Україні статусу кандидата на членство в ЄС. Статус кандидата відкриває можливості отримання фінансової допомоги. Така допомога може надаватись через гранти, інвестиції або як технічна допомога. Кандидатство також

відкриває для України участь у програмах та ініціативах Євросоюзу в тому числі у сфері культури та мистецтва.

Євроінтегроване розуміння функцій та ролі культури, виходить за межі бачення як чистого мистецтва що знаходиться поза політикою, естетичних і духовних пошуків митця як окремої особистості поза національною ідентичністю, збереження та плекання фольклорних традицій. Культура нині розглядається як один із потужних рушіїв соціального та економічного розвитку. Сьогодні культура розглядається як повноцінний сегмент регіонального розвитку та політичних інновацій. Культурі під силу вирішувати питання економічного зростання і проблеми зайнятості населення [3].

Політика України в сфері культури лише стає на шлях євроінеграціїї, модернізаціїї, цифровізації та формує тенденції розвитку відновлення культури та інформаційної політики України від наслідків війни [4]. Відчувається гостра необхідність продовжувати реформи в сфері мистецької освіти, зокрема, переглянути та оновити зміст вищої мистецької освіти, осягнути необхідність перекваліфікації працівників у сфері культури, освоєння новітніх навичок та технологій проєктного менеджменту в сфері культури, основ грантрайтингу, осмислення культури, як сфери економчної діяльності задля впровадження їх в процес надання якісних та доступних культурних послуг населенню та для формування нового керівного та художньо-артистичного кадрового резерву, що відповідатиме вимогам до створення нового конкурентоспроможного культурного продукту, пошуку нових джерел та шляхів розвитку культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бебик В. М. Теоретичні та праксеологічні засади гібридних війн. *Гібридна війна: сутність, виклики та загрози: зб. матер. круглого столу (Київ, 8 липня 2021 р.). [Електронне видання]*. Київ : НА СБУ, 2021. 189 с.
2. Економічна привабливість української культури. Аналітична доповідь. Київ : ФОП Лопатіна О. О., 2019. 112 с.
3. Програма діяльності кабінету міністрів, червень 2020 року. Кабінет міністрів України. С. 89-93.
4. Пропозиції Робочої групи «Культура та інформаційна політика» при Національній раді з відновлення України від наслідків війни до Плану відновлення України. Липень 2022. Національна рада з відновлення України від наслідків війни. URL: http://surl.li/enirw
5. План роботи МКІП на 2023 рік. Міністерство культури та інформаційної політики України. URL: http://surl.li/fytsp

6. Наказ МКІП від 01.02.2023 № 39 «Про План роботи Міністерства культури та інформаційної політики України на 2023 рік». URL: http://surl.li/fyttf
7. Основи грантрайтингу та управління проектами в публічній сфері : метод. рек. для органів влади та недерж. орг-цій. Авт. кол.: В.В. Белявцева, А.І. Гнатенко, О.С. Зінченко та ін.; за заг. ред. О.В Кулініча. Харків : Золоті сторінки, 2017. 148 с.

Ковальчук Андрій Олександрович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Луганської державної академії культури і мистецтв
Науковий керівник:
Голубцова Любов Федорівна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв

РЕКОНСТРУКЦІЯ ЖИТТЄВОГО ШЛЯХУ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ І ФОРМУВАННЯ НАРАТИВУ СПРОТИВУ У ВИСТАВІ «НАРОДЖЕНІ БУТИ ВІЛЬНИМИ» (КИЇВСЬКА АКАДЕМІЧНА МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА «СУЗІР'Я», 2022)

В умовах повномасштабного вторгнення в Україну в лютому 2022 р. в Київській академічній майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» відбувається посилена робота над представленням національного-патріотичних вистави, покликаних зміцнити національний наратив і стати формою ревізіювання історії української культури та державності. Одразу після повернення театру до робочого життя навесні 2022 р. розпочинається підготовка постановки «Народжені бути вільними» (режисерка – Ангеліна Дзнеладзе, продюсерка й авторка ідеї проєкту – директорка КАМТМ «Сузір'я» Ірина Батько-Ступка).

На нашу думку вистави національно-патріотичного спрямування є природним викликом українських театрів в умовах війни: такі вистави розкривають «колізії національної історії» [3], окремі аспекти яких мають безпосередній стосунок до сьогодення («кейс В. Медведчука» і його художнє представлення у виставі «Народжені бути вільними», де В. Стус є одним із головних персонажів). Зазначена вистава є продовженням традицій національно-патріотичних вистави, які відбуваються на сцені КАМТМ «Сузір'я» й стосуються сценічної репрезентації художніх просторів, пов'язаних

із життям і творчістю видатних діячів української літератури – «Прекрасний звір у серці!» режисера – Народного артистка України й художнього керівника Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» О.П. Кужельного) [4]. Зазначена вистава є спробою метафоричного й водночас метафізичного схоплення долі митця в складних умовах радянської доби, коли потрібно було йти на свідомий розкрив із ідеологію. М. Вінграновський у виставі «Прекрасний звір у серці!» показаний як той, хто обирає шлях внутрішньої свободи.

Молода сучасна режисерка А. Дзнеладзе вдається до представлення доволі дражливої теми: (не)свідома угода митця з владою. Образ Павла Тичини у виставі показаний неоднозначно: з персонажем асоціюється мотив внутрішнього роздвоєння, божевілля, зокрема ж це чи не найяскравіше передає сцена смерті поета, яка гротесково контрастує між двома вимірами: одіозного похорону, оспівування з боку Системи й метафоричного божевілля з переходом у світ, репрезентований у вірші «Пастелі» («Пробіг зайчик…») Павла Тичини.

На початку вистави також доволі дискусійною є сцена розмови між В. Сосюрою, Остапом Вишнею та П. Тичиною. Режисерка занадто буквально трактує лінії взаємодії митців із радянським режимом, не розкриваючи тих внутрішніх колізій, які мали місце в Остапа Вишні. Остап Вишня, як зазначають біографи-дослідники (С. Гальченко) [1] із великим скепсисом ставився до радянської доби та з іронією сприймав процедуру власного допиту, під час якої митця звинувачували в участі в терористичній організації. Окремий аспект стосується не виведеного у виставі на рівні окремого персонажа, але незримо відчутного в показаному поколінні Миколи Хвильового. Письменник був комуністом, він щиро вірив в ідеали комуністичного будівництва й лише після арешту свого друга Михайла Ялового кардинальним чином переосмислив власний письменницький шлях, піддав кардинальному запереченню комуністичні ідеали, про що свідчить передсмертна записка Миколи Хвильового.

Подеколи патріотичні мотиви у виставі показані занадто спрощено й трафаретно, водночас в окремих епізодах, навпаки, представлено доволі сміливі, інноваційні режисерські знахідки та показано сцени, які не вписуються в класичні трактування української радянської класики. Наприклад, на нашу думку, таким епізодом у вистави є сцена уявної зустрічі Павла Тичини й Василя Стуса, під час якої понівечений, заляканий, напівбожевільний Тичина стає на коліну перед Стусом і просить у того вибачення за те, що не вистачило духу повстати проти Системи. Образ Системи, до речі, у виставі представлений через демонічного Мефістофеля, який карає дисидентів або ж одаровує тих, хто іде на поступки й укладає угоду з Дияволом-Радянською Системою.

Показ на сучасній сцені столичного театру такого матеріалу є вкрай важливим: у виставі «Народжені бути вільними» представлена лінія десятилітнього уярмлення української культури, показано мотив несвободи, мотив підкорення Системою митців або ж їх фізичне знищення, коли «діалог» не є можливим. Така вистава актуалізує в глядацькому сприйнятті важливі сенси української поезії В. Симоненка, В. Стуса тощо, які мають стосунок до філософії «бунту опору» в період українського шестидесятництва (О. Пахльовська) [5] й утверджують важливий епістемологічний потенціал культури для боротьби зі Злом. В умовах війни 2022 році така вистава оприявнює коріння зла, показує неминучість теперішнього протистояння й розкриває стратегії імперської політики, реалізовані в радянський період. Вистава показує, що українська література була формою політичного опору, важливим чинником висловлення незгоди, формою збереження у великому історичному часі сенсів, які визначають національно-державницьке буття України.

Перша частина постановки, на нашу думку, може бути дещо змінена, потрібно прибрати семіотично незначущі епізоди, а також скоротити сцену прощання Остапа Вишні з дружиною. Проте в умовах воєнної агресії годі сподіватися, що в медіа з’являтимуться посутні критичні статті й рефлексії. Сподіватимемося, що театральна критика ще відгукнеться на виставу, яка

пропонує важливі для сьогодення змістові акценти. Ми ж вважаємо, що ця вистава стала черговим потрібним для глядачів патріотичним спектаклем у ансамблі національно-патріотичних постановок КАМТМ «Сузір'я».

У виставі «Народжені бути вільними» форми жанрового поліморфізму спрямовані на витворення вистави-параболи, у яким важливим є метафізика життя персонажів. Життя в сценічних просторах вистави розігрується між реальним світом історичним умовностей і домовленостей і метафізичним виміром Добра й Зла, в одному епізоді відчиняється символічна брама до пекла, що показано за допомогою звуковим та візуальних ефектів. Ліричний матеріал до вистави показує драматизм внутрішнього світу персонажів, які замість того, щоб створювати естетично вершинні твори, були змушені боротися за власне виживання, протидіючи радянському абсурду. Форми жанрового поліморфізму допомагають рельєфно розкрити добу, показати напружені відчуття всередині персонажів, які існували на межі ліричного одкровення та епічного нонсенсу, ліричної щирості та епічного пристосуванства, ліричної ніжності душі й епічного протистояння Добра і Зла, що відбувалося на теренах України в 1920-і рр. й пізніше уже в період шестидесятництва.

Отже, знаковим режисерським проєктом 2022 р. у театрі стала вистава «Народжені бути вільними». Вистава побудована на щоденникових записах, спогадах, архівних матеріалах, що стосуються видатних діячів українського «розстріляного відродження» (П. Тичина, Остап Вишня, В. Сосюра), а також шістдесятництва (В. Симоненко, В. Стус). Визначальним є орієнтація вистави на реконструкцію життєвого шляху персонажів. Інструментом такої мистецької ревізії стали реальні матеріали, що засвідчує загалом важливу роль «літератури факту» для конструювання особливо драматичного й водночас фактологічно точного динамічного образного конструкту.

Насамкінець зазначимо, що робота Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» в умовах війни 2022 року вияскравлює режисерську традицію, яку впродовж останніх десятиліть заклав режисер Олексій Павлович Кужельний. Передусім ідеться про утвердження

гуманістичного потенціалу театрального мистецтва, показ правди в максимально чесному мистецькому вияві та формування інтелектуально-екзистенційного театру, який є важливим чинником соціальних перетворень та інспірації глядачів у вимірі боротьби за правду, історичну справедливість, національну ідентичність, спротив російському агресорові тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гальченко С. Остап Вишня : Митці на прицілі : Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Харків : Фоліо , 2018. 476 с.
2. Кужельний О. Самосвітне сузір'я. Київ : Саміт-книга, 2018. 500 с.
3. Нищук Є. Жанрові модифікації моновистави в соціокультурному дискурсі російсько-української війни в 2022 році. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 55. С. 97-102. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-15
4. Нищук Є. Особливості сценічного простору моновистави «Прекрасний звір у серці!»: інтермедіальний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 47. С. 36-4. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-6
5. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. № 4. С. 65-83.

Ільницька Олександра Анатоліївна,
аспірантка спеціальності 022 «Дизайн»
Київського національного університету культури і мистецтв,
асистентка кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»
https://orcid.org/0000-0002-0733-8165

СПЕЦИФІКА ГУМОРУ НА ЕСТРАДІ В УМОВАХ ВОЄННОЇ АГРЕСІЇ РФ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ

Умови воєнного конфлікту негативно впливають на життя суспільства в цілому, включаючи культурний сектор. Однак, з іншого боку, саме у такі періоди суспільство особливо потребує відволікання від реальності та підтримки національного духу. Це може стати причиною появи специфічного гумору на естраді в умовах воєнно агресії рф на території України.

Гумор є складовою частиною культури кожного народу, а його роль особливо важлива в умовах воєнного конфлікту.

В умовах загострення політичної ситуації гумор може виступати як засіб розрядки напруги та сприйняття дійсності в іронічному ключі. У контексті української культури гумор є важливою складовою національної ідентичності та має великий потенціал для підтримки національного духу в умовах війни [1].

Гумор на естраді в умовах воєнного конфлікту може мати свої особливості, які пов’язані з тим, що він має бути не тільки кумедним, а й зрозумілим для широкої аудиторії, а також повинен відповідати нормам моралі та етики [2, с. 480].

Використання гумору може бути спрямоване на розрядку напруги та створення позитивного настрою у глядачів та слухачів. При цьому, гумор може мати різні форми виступу, включаючи іронію, сатиру та анекдоти.

Навіть у складних умовах воєнного конфлікту гумор може відігравати важливу роль у формуванні суспільного дискурсу та підтримці духу нації. Українські коміки та музиканти використовують гумор як засіб показування того, що навіть у найскладніших умовах людина може зберегти свій гумор та почуття гуманітарності [3].

Гумор на естраді в умовах воєнного конфлікту має бути національним та патріотичним, щоб підкреслити важливість війни та національної ідеї Це означає, що гумор на естраді повинен мати соціально-політичний контекст та бути спрямованим на підвищення патріотичного духу нації. Українська естрада в умовах воєнного конфлікту має досить багатий досвід гумору на сцені. Часто виступи на естраді супроводжуються гумористичними номерами, які сприяють зняттю напруги та підвищенню морального духу українського народу. Однак, важливо пам'ятати про те, що гумор на естраді в умовах воєнного конфлікту повинен бути національним та патріотичним. Так, національна ідея та важливість війни для України можуть бути підкреслені гумористичними імпровізаціями та коментарями виступаючих. Проте, важливо не переступати межу та не ображати військових та цивільних осіб, які беруть участь в воєнній операції. Так, гумор на естраді повинен бути зорієнтований на підтримку боротьби з ворогом, а не на його розслаблення.

Українська естрада має важливу роль в підтримці морального духу українського народу в умовах воєнного конфлікту. Гумор на естраді повинен мати допоміжну функцію та бути спрямованим на зняття напруги та підвищення морального духу. Однак, важливо не переступати межу та не

ображати військових та цивільних осіб, які беруть участь в воєнній операції, а також не призводити до розслаблення в боротьбі з ворогом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дослідження гумору як соціального явища. URL: https://sociology-teach.com/sotsiologya-kultury/doslidzhennya-gumoru-yak -sotsialnogo-yavishha/ (дата звернення: 18.01.2023).
2. Бертран Р. Історія західної філософії. Пер. з англ. Ю. Лісняк, П. Таращук. Київ : Основи, 1995. 759с.
3. Крисоватий В. Гумор в часи війни: реальність чи вимушений розважальний формат. *Українська правда*. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2014/10/23/179764/

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

ЗАХИСТ ПРАВ ЛЮДИНИ, ВЗАЄМОДІЯ УКРАЇНИ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ

Останнім часом у світі спостерігається підвищення рівня злочинності, набуття нею нових рис та форм, що є результатом глобалізаційних процесів, які притаманні усім країнам. Зростання ролі та значення Європейського Союзу в Європі та всьому світі викликано істотним збільшенням сучасних викликів і загроз належному функціонуванню усіх сфер життєдіяльності суспільства. До числа таких загроз належать, зокрема: поширення зброї масового ураження; транснаціональна організована злочинність; нелегальна міграція; ескалація міждержавних і громадянських конфліктів; стрімке поширення тероризму; збільшення випадків незаконного транспортування зброї та наркотичних речовин тощо. Зазначені загрози стають дедалі інтенсивнішими, охоплюють нові регіони і держави. Отже, саме злочинність є тим чинником, що загрожує глобальній міжнародній стабільності, негативно позначається на безпековому середовищі будь-якої держави та здійснює безпосередній вплив на стан захищеності основних прав і свобод людини. Зважаючи на викладене вище одним із пріоритетних напрямів діяльності Європейського Союзу є створення для усіх держав-членів спільного простору юстиції, свободи та безпеки, в рамках якого мають вирішуватися існуючі проблеми у правоохоронній сфері

шляхом розробки дієвого механізму протидії злочинності та мінімізації її негативних виявів.

Надійною гарантією належного функціонування європейського простору юстиції, свободи та безпеки є забезпечення необхідного рівня правопорядку не лише на території кожної держави – члена Європейського Союзу та усієї міжнародної організації в цілому, а й на прилеглих до неї територіях. Таким чином, характерною відзнакою спільного простору юстиції, свободи та безпеки є необхідність забезпечення гармонійного поєднання двох його аспектів: зовнішнього та внутрішнього. Зрозуміло, що внутрішній аспект цього простору передбачає об'єднання зусиль правоохоронних органів держав – членів Європейського Союзу на забезпечення внутрішньої безпеки та підтримання правопорядку на території усього Співтовариства, створення низки спеціалізованих органів (інституцій), діяльність яких має бути спрямована на сприяння роботі національних правоохоронних органів.

Стосовно ж зовнішнього аспекту зазначимо, що держави – члени ЄС мають спільні кордони з державами, які не входять до складу цієї міжнародної організації. У зв'язку з цим важливого значення набуває налагодження ефективного співробітництва ЄС (як його окремих інституцій, так і відповідних національних правоохоронних органів) із сусідніми країнами у правоохоронній сфері. Це дозволить забезпечити більш сталий рівень безпеки та правопорядку на території ЄС, а також розшити його далеко за межі Співтовариства, що уможливить створення загальноєвропейського простору безпеки та правопорядку.

Україна є однією із країн, що мають спільний кордон з державами – членами ЄС. Отже, зважаючи на курс України на європейську інтеграцію, важливого значення набуває посилення співробітництва між ЄС та Україною у сфері юстиції, свободи та безпеки. Таким чином, у контексті необхідності забезпечення безпеки людини на загальнодержавному рівні та з огляду на важливість мінімізації кількості загроз міжнародній безпеці, сьогодні пріоритетного значення набуває інтеграція України у глобальний безпековий

простір, налагодження ефективного міжнародного, регіонального та двостороннього співробітництва у сфері боротьби зі злочинністю. Звісно, це вимагає розроблення дієвих управлінських механізмів, впровадження яких дозволить нейтралізувати або пом'якшити негативні впливи, що зумовлюють зростання та трансформацію злочинності, розробити та реалізувати комплексні заходи, спрямовані на забезпечення безпеки людини, створення необхідних умов для реалізації її права і свобод.

Зважаючи на євроінтеграційні прагнення України та обраний курс на реформування правоохоронних органів відповідно до європейської моделі важливим механізмом протидії злочинності є налагодження конструктивної співпраці між ЄС та Україною у правоохоронній сфері. Розбудова належної моделі такої співпраці дозволить усунути причини та умови, що сприяють розвитку злочинності, забезпечити при цьому ефективний захист прав та свобод людини і громадянина на території всього європейського правоохоронного простору.

Метою взаємодії правоохоронних органів ЄС та України в умовах глобалізації злочинності має стати зміцнення міжнародного співробітництва у правоохоронній сфері, формування нових та вдосконалення існуючих форм і методів протидії злочинності, мінімізація негативних наслідків найбільш небезпечних злочинів, розроблення та реалізація системних заходів, спрямованих на запобігання виникненню загроз належному забезпеченню правопорядку, громадської безпеки, прав і свобод людини і громадянина.

Аналіз основних здобутків, які останнім часом були досягнуті Україною у сфері юстиції, свободи та безпеки у рамках налагодження співробітництва з Європейським Союзом (зокрема активізація діяльності щодо лібералізації візового режиму для України, посилення боротьби з корупцією, боротьби з легалізацією (відмиванням) коштів та фінансуванням тероризму, удосконалення системи захисту персональних даних, міграції, притулку та управління кордонами, вироблення сучасних механізмів використання на належному рівні міграційних процесів та мінімізації негативного впливу

міграції), дозволив дійти висновку, що протягом останніх років ЄС почав активно співпрацювати з державами, що не входять до числа його членів (однією з таких держав є Україна), свідченням чого є численні двосторонні програмні акти, норми яких мають як рекомендаційні, так і обов'язкові для виконання приписи.

У даному контексті необхідно звернути увагу на такі стратегічні завдання, що мають в обов'язковому порядку вирішуватися під час організації взаємодії Європейського Союзу та України у сфері захисту прав людини:

– створення умов для інтеграції України в єдиний європейський правоохоронний простір;

– посилення інституційних можливостей ЄС та України у сфері юстиції, свободи та безпеки;

– розвиток регіонального співробітництва України з державами-членами ЄС у правоохоронній сфері, у ході якого мають розроблятися та реалізовуватися заходи щодо протидії окремим видам злочинів, притаманним певним прикордонним регіонам. Це створить додаткові міжнародно-правові та організаційні гарантії підтримання безпеки в Європі;

– розширення участі України у безпекових програмах, що здійснюються в рамках ініціативи Європейського Союзу «Східне партнерство», присвячених забезпеченню правопорядку, громадської безпеки, прав і свобод людини і громадянина; – розширення діалогу з питань протидії новим викликам і загрозам безпеці, пошук спільних підходів до формування нової загальноєвропейської системи колективної безпеки;

– оцінювання реальних масштабів злочинності, обговорення ключових статистичних даних та інформації щодо стану злочинності, за результатами чого можливе розроблення та планування відповідних заходів, спрямованих на реалізацію єдиної політики у правоохоронній сфері, зокрема у сфері протидії торгівлі людьми;

– розроблення програм спільного спеціалізованого навчання працівників правоохоронних органів ЄС та України, основним призначенням яких має стати обмін передовим досвідом, посилення співробітництва та вдосконалення співпраці між підрозділами на спільному кордоні;

– посилення належного врядування та боротьба проти корупції;

– подальша участь України в міжнародних миротворчих операціях, антитерористичній діяльності, багатосторонніх заходах щодо протидії глобальним і регіональним викликам та загрозам з урахуванням інтересів України;

– проведення спільних інформаційних профілактичних кампаній, спрямованих на правову освіту населення, ознайомлення з основними загрозами правопорядку, громадській безпеці, а також шляхами їх усунення або мінімізації негативних наслідків;

– надання необхідної допомоги особам, що постраждали в результаті вчинення злочинів, та свідкам злочинів, тобто створення та реалізація необхідних гарантій забезпечення прав, свобод та законних інтересів зазначених осіб;

– використання сучасних інформаційних та комунікаційних технологій, в першу чергу, у сфері боротьби з кіберзлочинністю, дитячою порнографією тощо.

Ефективне виконання наведених вище завдань можливе за умови активізації зусиль щодо оновлення договірно-правової бази відносин Європейського Союзу з Україною, вдосконалення нормативно-правової бази співробітництва правоохоронних органів ЄС та України, імплементації положень спільних нормативно-правових актів у національне законодавство.

Підсумовуючи викладене вище вважаємо, що особливу увагу слід приділяти запровадженню практики контролю якості співробітництва України та ЄС у правоохоронній сфері, що дозволить своєчасно виявити недоліки та прорахунки в організації співробітництва, виробити рекомендації щодо

підвищення його ефективності та дотримання графіку заходів і процедур у цьому напрямку. У даному контексті важливого значення набуває здійснення моніторингу співробітництва, який повинен проводитися як державними органами, так і неурядовими (на замовлення держави), що дозволить забезпечити максимально достовірний результат.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Європейська конвенція про захист прав людини та основних свобод (зі змін. та новою редакцією станом на 1 вересня 1999 р.). *Практика Європейського суду з прав людини: Рішення, коментарі.* 1999. № 2. С. 15–47.

Мельник Мирослава Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0002-2553-5509

МИСТЕЦТВО І ПОЛІТИКА – ПРОБЛЕМАТИЗАЦІЯ РЕАЛІЙ

Будь-які історичні періоди знаменуються творами мистецтв, які виступають впливовим носієм на свідомість реципієнтів. Культурно-мистецький інструментарій конкретної епохи формує нові культурні реформи, встановлює ментальні орієнтири й викликає відповідно нову реакцію публіки на культивовані ідеали та смаки. Нині сфера шоу-бізнесу стає найбільш дієвим інструментом просування тих наративів, які спроможні генерувати нові ціннісні змісти, продукувати художню творчість, щоб переорієнтувати суспільство для досягнення намічених цілей. Враховуючи зовнішні та внутрішні обставини, в яких знаходилась Україна останні три десятиліття, представники шоу-бізнесу активно почали створювати собі імідж засобами мистецтва на політичній платформі.

Протягом років незалежності, політичні акції, які проходили в країні, свідчать про високий попит залучення артистів естради до їх проведення з метою використання представників шоу-бізнесу в якості мистецького інструментарію, який здатен впливати на населення як емоційно, так і інтелектуально. Участь артистів естради у таких політичних акціях свідчить

про формальність українських зірок шоу-бізнесу, які ніби-то залишаються поза політикою. Для ефективності впливу на населення, політики та репрезентанти продукту шоу-бізнесу знаходяться у постійному пошуку нових сегментів та форматів популяризації своїх програм, насамперед передвиборчих. Часом можна спостерігати тенденцію, що один виконавець агітує за декількох кандидатів, оскільки популярні артисти мають безліч фанатів, відповідно можуть зібрати якомога більше слухачів. Електорат довіряючи своїм «кумирам», на концертах отримує задоволення, позитивні емоції. Звичайно, під час таких «благодійних» виступів, звучать традиційні обіцянки кандидатів в депутати. Для своїх перемог в чергових виборах кандидати залучають і зарубіжних зірок, оскільки зарубіжні зірки є найбільшою родзинкою політичної кампанії та сприяють потужній підтримці чергового кандидата.

Сфера шоу-бізнесу активно укріплює свої позиції у політичному просторі країни. Понад усе мистецтво естради завжди гостро реагує на політичні, соціальні, економічні, екологічні та інші події, які відбуваються в країні. Домінантні естрадні жанри: вокальні, розмовні, хореографічні тощо, загалом не можуть існувати окремо. Такі мистецькі номери висвітлюють або національну історичну спадщину, або сучасні події. Тому мистецтво естради тісно взаємопов'язане з політичною ситуацією зовнішньою чи внутрішньою. Сюжети таких виступів репрезентують реальність, повсякденне життя народу, руйнують бар'єри між політичною, соціальною та мистецькою сферами. «Коли ми говоримо про політику та мистецтво, то в центрі завжди стоїть постать митця та його свободи творчості. Мистецтво вимагає для художника простору творити, але тут важливо враховувати й контекст. У нас завжди є запит аудиторії й завжди є замовники, чи то у формі державних інституцій та державного субсидіювання, чи у формі меценатів або приватних замовників. Відповідно, митець є залежним від цього контексту та запиту замовника, того «хто дає гроші». Та водночас залежним від запиту аудиторії <…> Проте весь час наявним є постійне розуміння митцем того, якою буде рецепція його твору чи висловлювання» [2].

У велику політику свого часу потрапили такі зірки шоу-бізнесу, як: Оксана Білозір, Святослав Вакарчук, Злата Огнєвич, Руслана та інші. Оксані Білозір, навіть, двічі довелося бути міністром культури України та тричі – народним депутатом. Проте, наскільки була плідною діяльність артистів естради, – це на розсуд виборців. Все ж таки артисти повинні займатись своєю справою – концертною діяльністю.

Естрада завжди через призму гумору висвітлює не тільки суспільні, а й політичні питання. Студія «Квартал 95» у програму виступів завжди включала пародії на політичних діячів та політичні події. Після повномасштабного вторгнення росії в Україну, програми студії набули телеформату та стали виключно політичними, оскільки висміюють ворога за допомогою мови мистецтва.

Більшість артистів естради підтримують ЗСУ, військових у шпиталях, вимушених переселенців благодійними концертами та волонтерськими програмами. «Крім показу нового бренду України, через твори мистецтва та культури ми говоримо, що нам болить через цю війну та яка допомога нам вкрай необхідна. Нещодавній приклад – цьогорічне «Євробачення». Заява Kalush Orchestra про окупований Маріуполь сколихнула нову хвилю дискусій «мистецтво (не) поза політикою». Враз увага всієї Європи була прикута до військових і цивільних на «Азовсталі». У перші хвилини після цього ЗМІ буквально вибухнули новинами, а кількість запитів у гуглі про «Азовсталь» миттєво зросла. Згадаймо і світлову інсталяцію під час виступу українців – коли на екрані з'явився прапор Донецької області. У нових реаліях це дуже сильна політична заява. Тоді постало логічне питання: чи не вважатиметься така поведінка артистів порушенням правил пісенного конкурсу? Адже, як казали організатори, політика – табу на «Євробаченні». Врешті їх вчинок назвали «радше гуманітарним, аніж політичним»» [1].

Звичайно, є безліч аспектів, які наразі можна досліджувати про діяльність шоу-бізнесу, його трансформацію в певних умовах, про тісний зв'язок політики та мистецтва. Тому твердження «Мистецтво поза політикою» завжди буде

викликати дискурси у суспільстві, оскільки, за роки незалежності України, сфера шоу-бізнесу тісно пов'язана з політичними процесами країни та зарекомендувала себе як потужна інформаційна зброя, що впливає на людей мовою мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дятел О. Митці – дипломати від культури або Чому все українське мистецтво зараз політичне. URL: https://lb.ua/blog/olga_diatel/520673_mittsi-diplomati_vid_kulturi_abo.html
2. Осипчук А. Чи можливе мистецтво поза політикою? URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/88728ddb-e609-474a-aaef-768b264e0340/content

Наумкіна Світлана Михайлівна,
докторка політичних наук, професорка,
завідувачка кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний університет
ім. К.Д.Ушинського»
https://orcid.org/0000-0002-2268-5181
Личковська Марина Рейнголдівна,
кандидатка економічних наук,
доцентка кафедри політичних наук і права
Державного закладу«Південноукраїнський національний університет
ім. К.Д. Ушинського»
https://orcid.org/0000-0002-2608-5255

ФОРМУВАННЯ ЧИННОЇ СИСТЕМИ ПРАВА ЯК СУТТЄВА ОЗНАКА СУЧАСНОЇ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ

Незважаючи на те. що історія людства виробила безліч засобів, методів і принципів, які сприяють становленню і подальшому розвитку правової держави, все ж у теперішній час у суспільствах, що знаходяться в стадії соціально-політичної трансформації, може прослідковуватися порушення прав людини та громадянина, «відкіт» подальшого розвитку становлення правової держави, і тому це питання є дуже серйозною загрозою стабільності як окремої держави, так і міжнародній безпеці в цілому.

Як відомо, свобода в сучасному суспільстві тільки тоді може трансформуватися в суб'єктивні права, коли вона визнається і визначається юридичним актом, прийнятим державою, яка, у свою чергу, повинна бути оформлена правом, підпорядковуватися певній політико-юридичній процедурі.

Не може бути правопорядку в суспільстві, де кожний є суддею своїх власних прав і обов'язків за відсутності будь-якої відповідальності перед суспільством.

Такий підхід сприяє розумінню не тільки суті демократичної, соціальної, правової держави, а й розкриттю змісту сучасного праворозуміння, його взаємозв'язку з іншими поняттями політичних та соціально-економічних явищ. Формування чинної системи права на підставі існування в суспільстві публічної та приватної сфер правового регулювання є суттєвими ознаками сучасної правової культури, показником того, що в житті суспільства є твердий ґрунт для розвитку громадянського суспільства, суспільства ліберальної цивілізації і в цілому правової держави. У зворотному випадку мова може йти про загальносистемну кризу, яка, з точки зору інституційних підходів, стає наслідком дисфункціонування ключових політичних інститутів, що стає причиною дестабілізації функціонування політичної системи в цілому, та правової зокрема.

Шлях соціально-політичних трансформацій пройшли практично всі країни Центральної та Східної Європи наприкінці 80-х – на початок 90-х років минулого століття. Однак, щодо нашої країни, то самим тяжким і непередбачуваним наслідком цього шляху стали такі події, як втрата частини власних територій країною і неможливість досягнення політичної згоди. Ці втрати стали серйозною перешкодою на шляху проведення демократичних перетворень і подальшого цивілізаційного розвитку країни в контексті її європейської інтеграції та правового визначення.

У будь-якій демократичній державі права і свободи людини, а також їх обов’язки складають найважливіший соціальний і політико-правовий інститут, об’єктивно виступають рівнем досягнень суспільства, певним показником його зрілості і цивілізованості, значно впливаючи на правове регулювання суспільно-політичних відносин і становлення правопорядку в суспільстві.

У той же час будь-яка соціально-економічна і політико-правова система не може вільно і стабільно існувати не тільки без реального забезпечення прав і свобод людини, але й без певних зобов'язань (в тому числі й юридичних

обов'язків) як приватних, так і посадових осіб без винятку. «Свобода в сучасному суспільстві тільки тоді може трансформуватися в суб'єктивні права, коли вона визнається і визначається юридичним актом, прийнятим державою, яка, у свою чергу, повинна бути оформлена правом, підпорядковуватися певній політико-юридичній процедурі. Не може бути правопорядку в суспільстві, де кожний є суддею своїх власних прав і обов'язків за відсутності будь-якої відповідальності перед суспільством» [1, с. 152].

Як демонструє історія людського розвитку протягом багатьох століть, «загальносистемні кризи виникають на рівні держави, де в рамках державних інститутів відбувається зміна влади» [2, с. 213]. В англомовній літературі загальносистемна криза визначається через поняття «турбулентність» та «фрагментація», які вказують на неадекватність державної моделі глобальним та регіональним викликам і послаблення ролі держави, поява альтернативних акторів у світовій політиці. Це, перш за все, параліч фундаментальних прав і свобод людини в суспільстві і «зміни» правового підґрунтя політичної діяльності в суспільстві.

Варто погодитись з думкою багатьох науковців, що під час структурної кризи політичної системи відбувається перехід влади від однієї групи до іншої. Розвиток структурної кризи політичної системи виражається у змінах конституційних основ суспільства, незалежно від того, чи фіксуються ці зміни формально-юридично чи ні. Саме останнє дає підстави для ствердження про наявність інституційної, зокрема конституційно-правової кризи в суспільстві.

Уявляється значущими політичні права, що пов’язані з активною політичною участю індивіда. Якщо в межах певної політичної системи, що трансформується, фактично обмежуються активні прояви політичної участі, то за параметром дотримання політичних прав і свобод така країна буде мати низькі показники розвитку політичної культури, зокрема, та демократизації та верховенства прав в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Береза В.О. Політична соціалізація особистості в умовах політико-культурної трансформації українського сууспільства: сутність, проблеми, тенденції розвитку : дис. … д-р. політ. наук : 23.00.03. Київ : КНПУ імені М. Драгоманова, 2016. 415 с.
2. Ставченко С. В. Управління політичною кризою в демократичних політичних системах (теоретико-методологічний аналіз) : дис. д-р. політ. наук : 23.00.01. Дніпро, 2018. 432 с.

Островська Марина Василівна,
старша викладачка кафедри режисури
Харківської державної академії культури
https://orcid.org/0000-0002-4399-6587

СЕПАРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІДНОВЛЕННЯ САМОБУТНОСТІ ТА АВТЕНТИКИ

Україна – держава з унікальною багатогранною сакральною культурою, яка народжувалася та розвивалася століттями, тернистий шлях становлення якої, проходив через складні історичні події – голодомори, війни, репресії, ідеологічні утиски, економічні кризи – чинники, які відобразилися на органічності еволюційних процесів народної та традиційної культури. Через нав'язування українському суспільству загальноприйнятих радянських форм святково-обрядової культури, утворився штучний вакуум, що закарбувався у пам'яті декількох поколінь українців, які жили в нестабільних умовах соціального, політичного, економічного життя [1]. Всі ці події згенерували комплекс меншовартості в українського населення й відобразилися на культурі загалом і особливо на мистецтві. Але попри всі фактори українському народу завжди була притаманна висока культурність, шанування звичаїв, традицій своєї історичної спадщини [2].

Прийнято вважати, що духовний розвиток особистості напряму залежить від пізнання культурної спадщини свого народу. Розуміння спадкових цінностей української нації, вміння достойно презентувати культурні та мистецькі надбання власного народу, тяжіння до захисту національних матеріальних та духовних цінностей – одні із найголовніших завдань сучасних свідомих діячів культури і мистецтва. Сценічне мистецтво України, починаючи з моменту проголошення Незалежної самостійної держави до сьогодні зазнало

колосальних змін. Воно пробуджувалося, зростало, розвивалося, проте, через ряд чинників, серед яких вплив та насаджування російської культури, яка мала на меті утримати Україну якнайближче до себе, процес змішування та підміни культурних цінностей тільки зростав, частково через те, що російська театральна школа та культурна спадщина завжди вважалися еталонними для незміцнілої української культури. Власне, ця піднесена еталонність, знову ж таки, переважала своїми голосними презентаціями та, у сценічному мистецтві України, особливо, створювала вузький напрям для орієнтування українських діячів культури та мистецтв [2].

Ще з 2014 року, коли свідоме українське мистецьке суспільство проаналізувало до чого призводять дії східного сусіда, почало підіймати власну культуру, відшукувати на місцях своїх регіонів матеріальні та духовні надбання мешканців. І саме зараз, після повномасштабного вторгнення в українському мистецтві спостерігається процес сепарації – розділення на українське і чуже, процес відокремлення української культури та мистецтва у самостійний творчий пласт зі своєї багатожанровістю та мистецькою палітрою [3]. Проте, наукову концепцію вивчення української культури та мистецтва, в даному контексті, виокремити та прослідкувати не вдається. На нашу думку, мистецтво відкриває нову, чисту сторінку історії: митці повертаються до своїх глибинних коренів і розпочинають пошук нових форм та способів самовираження, а також піднесення української самобутньої та автентичної культурної спадщини. Ці події мають зумовити початок нових тенденцій науково-дослідницьких пошуків.

Самобутність українського мистецтва полягає у кардинально відмінній природній своєрідності характерних особливостей, неповторності, оригінальності, а також винесенню на сценічний майданчик обрядів, традицій, звичаїв, духовних поглядів народу [2].

Поняття автентичності української культури носить усталений характер, тобто це загальноприйнята риса, адже те мистецтво, яке тяжіє до точного

відтворення фольклору, в подальшому має право на розвиток і створення нових зразків автентики, які стануть вже для наших нащадків духовним надбанням.

Є підстави вважати, що саме у сучасному суспільстві автентичність відроджується по-новому. Наприклад, у лютому 2023 року на екрани кінотеатрів виходить мультиплікаційний фільм «Мавка», першоджерелом якого є драма-містерія «Лісова пісня» видатної української письменниці Лесі Українки. Сучасний кінематограф також адаптується і поповнює надбання жанру, творами з українським корінням. Актуальність творів Лесі Українки підсилюється ще й її поглядами та любов'ю до спадщини і спробами відокремити – сепарувати – українське від «чужого».

Нині – у сучасному мистецтві – поняття самобутності та автентичності характеризує певний авторський стиль, новітню ідею. Тобто, створюючи певний творчий доробок, закладаючи в нього глибинну ідею, розкриваючи тему та відтворюючи новий світ, базований на історичних обрядових діях, митці створюють вже власний наповнений мистецький продукт, який потребує наукової систематизації та термінологічності.

Найскладнішим завданням для діячів культури та митців сучасної України є пошук шляхів відродження, збереження, популяризації та модернізації творів своєї діяльності, а не сліпого наслідування російських зразків. Акцентуючи увагу на сучасному темпі розвитку суспільства, акумулюючи наявні наукові дослідження, потребі у шоу, новаторстві, важливо не втратити головної ідеї, закладеної пращурами у наш духовний спадок.

В умовах воєнного стану митці з усіх куточків України мають проявити свою гнучкість та креативність. Реалії примушують відшукувати нові шляхи реалізації творчого потенціалу: пошук нових форматів взаємодії з глядачем, з урахуванням актуальності тем, травматичності досвіду, особистої участі у подіях, через які проходить наша країна (для прикладу, у моновиставі Наталі Могилевської «Я вдома», окрім виконання відомих пісень, читання віршів, режисером-постановником закладена глибока ідея – можливість почути відому людину, яка так само постраждала від війни, втратила друзів, проте не

зламалася і залишилася разом зі своїм народом, боротися, бо в єдності проявляється сила українців).

Варто по-новому дивитися на заходи безпеки (наявність укриттів на локаціях). Через комендантську годину стали неможливими нічні фестивалі та івенти, проте, це не знімає заборону на пошук нових форматів заходів у денний час. Звісно, зараз постає питання етичності та актуальності розважальних заходів, проте, культура і мистецтво мають на меті дати можливість людям, які щодня займаються волонтерською діяльністю, підтримують армію, хоча б на декілька годин відволіктися від тяжких стресових буднів.

Відмітимо також, що зараз будь-які форми розважальних заходів можуть носити і пізнавальний характер: для прикладу, в Києві проводяться культурні костюмовані танцювальні вечори, що за характером тяжіють до форми вечорниць: стилізовані костюми, троїсті музики, рідкісні українські мелодії, рухи виконуваних танців, спілкування виключно українською мовою. Подібні івенти дають можливість українцям втамувати інформаційний голод, адже раніше у більшості поняття «українська культура» мало зв'язок лише з червоними шароварами та пластиковим вінком, що власне є наслідком радянського виховання. Тож, митці сучасності мають наново навчати українське суспільство, проте, важливо роботи це не нав’язливо, щоби не дійти до примусового насадження та не викликати у глядача відторгнення.

Зараз у нашій державі йде війна. Війна, в тому числі й за існування нашої культури. Тож, досліджуючи сепараційні процеси у сучасному українському мистецтві та зважаючи на історичні обставини, найголовнішим завданням мистецького фронту України є спрямування усіх сил, щоб українська культура та мистецтво звучали у світі якомога голосніше, не лише на сценічних теренах, а й у науково-дослідницькій роботі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Культура як історично визначений рівень розвитку суспільства. Сайт Освіта.UA. 2010. URL: https://osvita.ua/vnz/repots/culture/10447/
2. Світлана Морикіт. Самобутність – це важливо. PravyySektor.info. 2007. URL: https://pravyysektor.info/

Плуталов Сергій Іванович,
доцент кафедри сценічного мистецтва
Луганської державної академії культури і мистецтв
https://orcid.org/0000-0001-9155-5324
Шевченко Ганна Олександрівна,
викладачка вищої категорії
Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв ім. Сидора Воробкевича
https://orcid.org/0000-0003-3040-0008

ГЛЯДАЦЬКЕ СПРИЙНЯТТЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ В ПЕРІОД ВІЙНИ: КУЛЬТУРНИЙ, ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНИЙ КОНТЕКСТ

Повномасштабне вторгнення Російської Федерації в Україну спричинило істотний вплив на всі сфери життєдіяльності сучасного світу. Діяльність культурно-мистецьких та просвітницьких організацій не стала винятком. Страшні події, що відбуваються, сприяють появі принципово нових реалій, як у театральних постановках, репертуарі, так і у глядацькому сприйнятті театралізованих видовищ. Трансформація громадянської позиції, вибудова нової платформи культурної та національної ідентичності, переоцінка цінностей світовим та українським суспільством доводять актуальність і своєчасність представлених до розгляду результатів дослідження, мета якого полягає у конкретизації змін глядацького сприйняття театралізованих видовищ в період війни в культурному, громадському та політичному контексті.

Аналіз існуючого наукового доробку, що відображає тенденції трансформації сприйняття театралізованих видовищ, свідчить про відносну недостатність, а також характерний міждисциплінарний окрас, який проявляється у звуженості (одноаспектності) явища культури. Так, існує ряд дослідників, що приділяли увагу вивченню театру, як культурного феномена у числі яких варто відмітити роботи П. Богданова, Г. Дадамяна, В. Жидкова, О. Кривцуна та ін. Художньо-естетичні аспекти формування театральної реальності розглядалися ще в трудах Арістотеля, Б. Брехта, Х.-Т. Лемана, М. Мамардашвілі, І. Соловйова, А. Ефроса, М. Епштейна. Митцями С. Гіппіусом, Є. Кузіним, К. Станіславським та ін. підіймалася на поверхню проблематика формування та розвитку акторської майстерності.

Однак, не зважаючи на відносну достатність напрацювань в сфері сценічного мистецтва, театральної діяльності варто зауважити що війна внесла свої корективи у соціальний, економічний, екологічний, культурний, громадський, політичний розвиток України, що суттєво вплинуло на структуру подачі, форми інтерпретації театралізованих видовищ в період війни.

Відтак бачимо, що сценічне мистецтво в період війни, сприяє закарбуванню пам'яті про загиблих мирних жителів, репертуар вистав спрямовується на вшанування героїв, вистави відбивають боротьбу нації із ворогом, знищуючи його безжальною сатирою, і, таким чином, на наш погляд, кожний українець реалізує внутрішній творчий потенціал. Можна сказати, що цей безпрецедентний факт є певним новим видом актуалізації всіх учасників подій, який є власною потребою у творчій художній діяльності, індивідуальною вмотивованою позицією учасника, а не спостерігача.

Встановлено, що в період повномасштабної війни театр став в тому числі інструментом привернення уваги світової спільноти. Так, наприклад, до активного обговорення трагічних маріупольських подій 22 березня 2022 року доєдналися учасники 24 Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії», який традиційно відбувався у Херсоні, однак у 2022 році був одночасно-синхронний у різних місцях України та світу. В рамках цього заходу була реалізована не тільки театральна мета, а суспільно-політична, суть якої полягала у нагадуванні глядачам у кожній українській та міжнародній фестивальній локації про окупацію Херсона, про тисячі українців, які чекають на звільнення від російських агресорів [1].

У середині червня стало відомо, що російські окупанти зруйнували приміщення Сєвєродонецького театру, в якому розміщувався евакуйований у 2014 році Луганський український музично-драматичний театр. Частині театрального колективу з Маріуполя дав притулок Ужгородський український театр. Деякі артисти, які працювали у Сєвєродонецьку, знайшли собі роботу у театрі імені М. Щепкіна м. Суми. Така «вимушена театральна міграція», не зважаючи на негативні події, надала позитивного окрасу так званим «воєнним

виставам», під якими авторами дослідження розуміються різні за жанром та змістом постановки, що ставилися в період війни.

Зокрема, Східноукраїнська культура та її традиції увійшли до «західних постановок», збагативши тим самим і до того безцінні надбання, що сприяло виникненню нових мистецьких об'єднань, як тимчасових (на один, два заходи), так і тривалих. Такі об'єднання, на наш погляд, не тільки допомагають творити далі людям, які втратили свою роботу та житло у рідних містах, але й, безумовно, збагачують культурний та мистецький простір Чернівців та області: «Тоска» Дж. Пучіні, ЧОФ ім.. Гнатюка, диригент П. Чеботов (м. Київ); театралізоване музичне дійство «Великий млин», читці А. Циганок (м. Чернівці) та А. Костюк (м. Миколаїв)); вистава «Молитва за Елвіса», режисер І. Шморгунов (м. Харків), тощо; художнє мистецтво – виставки у КЗ «Вернісаж» художників М. Комара (м. Харків), Б. Макаренка (м. Київ), В. Бланк (м. Бердянськ) та ін.. Вже на сьогодні можна говорити про неймовірно якісний результат такої співпраці, асиміляція митців відбувається на всіх прошарках у всіх видах мистецтва та культури [2].

Як вже зазначалося, з початку війни Буковина (Чернівецька область України), що зазнала меншої руйнації, стала прихистком для великої кількості постраждалих від трагічних подій. Впродовж всіх цих місяців велася та ведеться велика робота з вимушеними переселенцями, починаючи з культурно-мистецьких заходів (тренінги та майстер-класи для дітей-переселенців у всіх культурних закладах) і до соціально-психотерапевтичної роботи (зустрічі у соціальних службах, психотерапевтичних центрах та ін.).

Власні спостереження авторів статті за глядацьким сприйняттям театралізованих видовищ в період війни, свідчать про наявність потужного культурно-мистецького фронту, що характеризується національним та патріотичним загальним настроєм, адже більшість театралізованих видовищ (концертних програм, акцій, тематичних вечорів, конкурсів тощо) створюються в умовах війни. Публіка, що відвідує подібні заходи, прагне відчути себе приналежною до подій, які відбуваються, чекає емоційної та психологічної

підтримки і розради у цей важкий час. Фестиваль патріотичної пісні, концертна програма до Дня Незалежності, благодійний концерт «Діти – майбутнє України!», театралізована акція «Ми – разом!», інтерактивна програма «Горить вогонь козацької звитяги, стоять на варті пращури і ми!», благодійна вистава «Не встигла дописати», акторські читання сучасних поезій, показ документального сучасного українського кіно, зустрічі з митцями та ін. – заходи, на яких глядач отримав необхідну у наш час допомогу мистецького спрямування.

Сучасні театральні видовища зазнали суттєвої трансформації, зараз вони спрямовані на «пошук справжньої мистецької мови». Про це свідчить сформована тенденція до відсікання всього вторинного, штучного, «виразно прикрашеного», яка проявляється у темах та проблематиці дійств: тема митця («Прем'єр театру безсмертя» режисер А. Старик, вечір-портрет, присвячений Лесю Курбасу; «Ти теж говори» режисер С. Попович, імпреза, присвячена Паулю Целану; театралізований тематичний вечір «9 грань С. Воробкевича» режисер В. Жолоб; «Не встигла дописати» режисер І. Данілін, вистава, присвячена Розі Ауслендер та ін..), тема пошуку («Вибір» режисер М. Шумілова-Лисякова; поетичний пікнік «Рефлексії» режисер Ф. Булезюк; театралізована програма «Вільна була, є і буде» режисер А. Проданюк та ін..), тема подвигу (театралізований тематичний вечір «Україна знову у вогні…» режисер С. Стратулат; літературно-музична композиція «Разом», тематичний вечір «Свічка пам'яті» режисер В. Чорна та ін.).

Таким чином, встановлено зсув полюсів глядацького сприйняття театралізованих видовищ в період війни. Зміну пріоритетності можна описати як: «від розваги та культури в бік громадсько-політичного контексту». Все це спричиняє пошук таких тем, форм подачі, які б відрізнялися гіпертрофованим піднесенням, патетикою і разом з тим, – скупістю символів, сталими метафорами, чіткими та точними засобами у сценографічному та пластичному рішенні, тобто, відшаровували все зайве, надлишкове.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вергеліс О. Вистава під час повітряних тривог. Дзеркало тижня. 2022 рік. URL: https://zn.ua/ART/spektakl-vo-vremja-vozdushnykh-trevoh.html (дата звернення : 22.11.2022).
2. Відео телеканалу «Чернівецький промінь». У Чернівцях вперше презентують всесвітньо відому оперу «Тоска» Джакомо Пучінні. URL: https://youtu.be/1Hu1PpJv5IU (дата звернення : 22.11.2022).

Проноза Інна Іванівна,
кандидатка політичних наук, доцентка,
доцентка кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
https://orcid.org/0000-0002-2683-0630

ДЕЗІНФОРМАЦІЯ ЯК ПОТУЖНИЙ ІНСТРУМЕНТ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ВІЙНИ

Після холодної війни російські еліти були переконані, що спроби розширення Європейського Союзу та Атлантичного альянсу, а також імпульс демократичних цінностей у східноєвропейських країнах спрямовані на ізоляцію Росії. У відповідь Росія почала просувати ідеологію традиціоналізму, суверенітету держав і національної винятковості. Використовувані пропагандистські кампанії призвели до постійної інформаційної діяльності, що надходить з Росії, незалежно від існуючих відносин із відповідними країнами.

Однак, варто вказати, що інформаційна війна не була винайдена з російсько-українським конфліктом, і в минулому пропаганда досить використовувалася як зброя війни. Наприклад, уже під час Другої світової війни обидві сторони використовували пропаганду для залучення населення.

Як слушно зазначають Кіца М. та Мужра І.: «Офіційно інформаційна агресія проти України ведеться уже не один рік, проте насправді ґрунт для інформаційної війни готувався Росією значно раніше. Основним призначенням інформаційної війни є вразити супротивника, завдати йому потужного удару без застосування фізичної сили. І переважно за допомогою пропаганди, нав’язати іншу, часто неправдиву думку. На жаль, українська медіасфера виявилась неготовою до належного інформаційного протистояння і працівникам мас-медіа довелось самостійно обирати свій інструментарій для протистояння інформаційній агресії Росії. На сьогодні жодна країна світу не в

змозі захистити себе, використовуючи лише військово-технічні ресурси. Забезпечення безпеки громадян може бути досягнуто за допомогою військових, політичних, економічних, інформаційних та інших заходів» [11].

Однак те, що надає нові сили цій тактиці сьогодні, – це використання соціальних мереж і алгоритмів для посилення поширення та впливу фейкових новин і оманливих повідомлень.

Технологія також дозволяє створювати все більш і більш реалістичні вигадані звіти завдяки «дипфейкам». Існують надскладні фейки, розроблені штучним інтелектом. Наприклад, можна зняти відео фальшивого інтерв'ю, засноване на справжньому. Хакери можуть приписувати політичним діячам полемічні висловлювання, а фейкове відео поширювати в соцмережах, щоб дискредитувати цю особу або шокувати користувачів.

Цю техніку використовували кілька разів, особливо для впливу на вибори в декількох країнах. Росія використовувала її під час виборів президента США в 2016 і 2020 роках. У 2016 році майже 126 мільйонів американців потрапили під вплив фейкових новин, які поширювали російські агенти через соціальні мережі, перш за все через Facebook. Ця дезінформація мала на меті викликати недовіру до кандидата від Демократичної партії Гілларі Клінтон і підштовхнути виборців голосувати за її суперника Дональда Трампа. Після цього скандалу з’ясувалося, що Росія також поширювала дезінформацію, щоб спонукати британців голосувати за Brexit.

Але Росія далеко не одна, хто займається такою діяльністю. Міжнародна спільнота досить також часто звинувачує Китай та Іран у тому, що вони приєдналися до Росії, щоб створити вісь зла, яка стане джерелом багатьох фейкових новинних кампаній.

Насправді, багато урядів підозрюють в організації торговельних кампаній, щоб вплинути на політичні дебати в інших країнах або у своїх країнах. Хакери та офіційні уряди використовують дезінформацію як політичний інструмент.

Поширення дезінформації навколо вторгнення Росії в Україну відображає ширші виклики, пов’язані зі зміною способів виробництва та розповсюдження інформації. Конструкції платформи та алгоритму можуть посилити поширення дезінформації, сприяючи створенню ехокамер і механізмів упередженості підтвердження, які розділяють новини та інформацію, яку люди бачать і з якою взаємодіють в Інтернеті; перевантаження інформацією, плутанина та когнітивні упередження впливають на ці тенденції [Див. детал.: 2].

Особлива проблема полягає в тому, що люди схильні поширювати неправду «далі, швидше, глибше і ширше, ніж правда», це особливо стосується неправдивих політичних новин

Щодо сьогоднішньої ситуації в Україні, то, слід погодитися із Янкович Н., що «Росія стала менш модернізованою у поширенні своєї дезінформації, оскільки соціальні мережі навчилися протидіяти ботам і тролям. Тому зараз такого штучного посилення інформаційних вкидів менше. Те, що ми спостерігаємо сьогодні - це щось на кшталт «відмивання» інформації» [3].

Отже, хоча дезінформація Росії становить загрозу, вона не залишається без опору. Уряди демократичних країн, міжнародні інституції, громадянське суспільство, наукові кола, приватний сектор і громадяни в усьому світі не стоять осторонь, поки Росія зловживає сучасними формами зв’язку, від яких ми всі залежимо для вільного потоку ідеї та інформацію. Світ продовжуватиме викривати дезінформацію, яку ми бачимо, що надходить з Росії та інших зловмисників, щоб міжнародна громадськість і спільнота, що займається боротьбою з дезінформацією, мали чітке розуміння того, як поширюється дезінформація та як ми можемо спільно протидіяти їй.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кіца М., Мудра І. Інформаційний захист: історіографія, визначення, механізми впровадження. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*. Львів, 2019. Випуск 45. С. 3–12.
2. Matasick C., C. Alfonsi and A. Bellantoni (2020), Governance responses to disinformation: How open government principles can inform policy options, OECD Publishing, https://dx.doi.org/10.1787/d6.
3. Російська інформаційна війна в Україні провалюється – Ніна Янковіч. Інтерв'ю. https://ukrainian.voanews.com/a/jankowicz-russian-disinformation-failing/6961072.html (Дата звернення: 13.02.23)

Ростецька Світлана Іванівна,
докторка політичних наук, доцентка,
доцентка кафедри політичних наук і права
Державного закладу «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
https://orcid.org/0000-0002-3836-8922

МИСТЕЦТВО В ЧАСИ ВІЙНИ: ЧИ МОЖЕ МИСТЕЦТВО БУТИ АПОЛІТИЧНИМ?

Війна – це найбільш руйнівна діяльність, відома людству. ЇЇ мета полягає в застосуванні насильства, щоб змусити опонентів підкоритися та здатися. Щоб зрозуміти це, протягом історії художники змішували кольори, текстури та візерунки, щоб зобразити ідеології, практики, цінності та символи військового часу. Їхні роботи показують не лише мистецьку реакцію на війну, а й значення самого насильства.

Учасники війни на передовій навіть вирізали мистецтво з уламків битви – кулі, гільзи та кістки – часто створюючи тривожні розповіді про лихо, яке їх спіткало. Знаряддя жорстокості перетворили на свідчення співчуття, а цивільні люди створювали й створюють мистецтво з уламків.

Мистецтво може бути ефективнішим, ніж репортажі в новинах, щоб привернути увагу міжнародної спільноти до тяжкого становища звичайних людей під час війни.

Арно Брекер, якого часто називають «улюбленим скульптором Гітлера», якось заявив, що мистецтво «не має нічого спільного з політикою... адже хороше мистецтво вище політики» [Див. детал: 1]. Він помилився. Мистецтво внутрішньополітичне. Часто це явно так, особливо очевидно для митців, які використовують свій творчий талант, щоб протестувати проти розпалювання війни, аби показати правду та жахіття війни.

Щоб охопити складність війни та її зв’язок з «правдою», теоретики Брайтон і Баркаві пропонують вивчати її як «комплекс відносин між війною, знаннями та владою», які вони назвали «війна/правда». Як вони стверджують, цей термін «дозволяє простежити близькість між полем бою та ширшим

соціальним, політичним і культурним полем, яке допомагає створити війна» [2, с. 127]. Вплив зони бойових дій на культуру особливо очевидний у припливах і відпливах між подіями, які відбуваються на полі битви, та їх зображенням художниками, чи то присутніми на фронті, чи то, що вони малюють пізніше за описами битв.

Мистецтво, точніше знищення мистецтва, використовується для деморалізації опонентів під час війни. Важливі твори мистецтва та архітектури не лише ненавмисно знищувалися під час воєн, але й навмисно знищувалися комбатантами як військова стратегія, щоб знищити дух супротивників і активізувати підтримку серед прихильників, демонструючи силу та рішучість комбатантів. Учасники бойових дій також звинувачують своїх опонентів, часом неправдиво, за витвори мистецтва та архітектури, знищені під час конфліктів, щоб продемонструвати образу, яку їхні опоненти завдають їхній історії, цінностям і культурі.

Як зазначено у маніфесті «Культурна консолідація задля перемоги» …Сьогодні культура – на передовій жорстокої війни…. Українська культура – це фундамент нашої ідентичності. Ось чому вона не менше, а подекуди й більше, ніж інші сфери, потребує фокусу уваги та підтримки на найвищому політичному рівні. Наразі витрати на культуру не здаються нагальними. Зараз головне – наша армія, якою ми всі безмежно пишаємось та в яку віримо. Але в стратегічній перспективі саме культура України втримає нашу державність, цілісність та завоює світ. Сьогодні ми маємо історичний шанс назавжди змінити уявлення про нашу країну, історію та майбутнє» [3].

Мистецтво залучає людей на багатьох різних рівнях одночасно. Мистецтво емоційно зворушує аудиторію, може змінювати мислення людей, будувати мости до індивідуальних світів досвіду та, завдяки багатьом способам читання, сприяти багаторівневому погляду на реальність. Воно також може охопити широку аудиторію у своєму повсякденному житті, особливо тому, що сьогодні багато інституцій приносять мистецькі проєкти в публічні простори. Усі воєнні конфлікти, навіть якщо вони відбуваються у

віддалених частинах світу, заслуговують на велику й постійну увагу громадськості як каталізатор політичних зусиль із вирішення цих конфліктів. Мистецтво, художники та мистецькі інституції – це відповідальність досліджувати суспільно актуальні питання на пульсі часу. Мистецтво не може запобігти або покласти край війнам, але воно має величезний потенціал залучити людей так, як не зможе жоден інший засіб.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. War and Art: A Visual History of Modern Conflict Hardcover – Illustrated. 2017. 400 p.
2. Barkawi, T. & Brighton, S. 2011. Powers of War: Fighting, Knowledge, and Critique. International Political Sociology, 5/2: 126–43 doi:10.1111/j.1749-5687.2011.00125.x.
3. Маніфест «Культурна консолідація задля перемоги». Міністерство інформаційної політики України. https://www.mkip.gov.ua/news/7311.html?PrintVersion (Дата звернення 15.03.2023)

Хроленко Анна Віталіївна,
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету культури і мистецтв
Крипчук Микола Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури та акторської майстерності
Київський національний університет культури і мистецтв

СУЧАСНІ ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ В УМОВАХ ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ

Перформанс, що зародився у галузі мистецтва, стає фактом культури, транслюючи ігрові механізми в галузі політичних та рекламних технологій, соціальних практик, ускладнюючи процес власної інституалізації. Як парадоксальний, необов'язковий відносно до структури, мінливий в плані семантичних кордонів та такий, що не підлягає буквальній фіксації, «перформанс надає реципієнту апріорне право нічого не розуміти, але вимагає здійснення певних інтелектуальних та чуттєвих зусиль, заснованих на ментально-тілесному досвіді» [4, с. 3].

Сформувавшись у процесі еволюції експериментальних практик першої половини XX ст., жанр перформанс оформився в межах концептуального мистецтва, отримав розвиток в постмодерністському дискурсі і трансформувався в просторі сучасної культури. Перформанс – це інваріантний

відкритий тип тексту, структура якого формується в процесі синтезу мовних систем та розширення кордонів однієї мовної системи, завдяки чому всі його структурні одиниці утворюють цілісний знак або завдяки різній знаковій природі існують окремо та рівноправно.

Дії перформерів спрямовані на пошук ігрового ходу, за яким порушується звичний, впізнаваний колообіг світопорядку та з'являється простір вільного кроку, в якому відбувається гра. Гра-імпровізація будується на основі моделювання ситуацій, історій, стосунків на межі життя та мистецтва. «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» [2, с. 89].

Значення в перформативних практиках створюється та узгоджується в часі та просторі засобами взаємодії присутніх індивідів – це ключовий приклад того, як люди беруть участь в створенні втілених соціальних сенсів.

Починаючи з лютого 2022 р. багато перформативних практик по всьому світу спрямовано на підвищення обізнаності культурної світової громадськості про події в Україні.

Одна з наймасштабніших перформативних практик на підтримку України відбулася 22 лютого 2022 р. у Сан-Франциско. Під час перформансу, створеного за ініціативи Justice Murals, Мистецького арсеналу за художника А. Марлінга, на міські будівлі (Палац образотворчих мистецтв та хмарочос) проєктувалися картини зі збірки І. Диченка (анімацію в рамках проєкту «Жива колекція» втілено студією «Pause to Play») та текст [1].

Жахливі події в Бучі стали приводом для перформансу проти геноциду в Україні, проведеного в Кракові (Польща) – у проєкті взяли участь сотні українських біженців, які, інсценуючи жорстокі вбивства, зв'язали руки білими стрічками та пофарбували обличчя і одяг червоною фарбою. Доповнили перформанс численні плакати, які описували внутрішній стан людей.

Словесні та пластичні складові видовищного тексту як результату взаємодії різноманітних знакових систем даної перформативної практики взаємодіють з структурною моделлю, в якій нероздільна художня єдність словесних та пластичних знаків реалізується в процесі утворення метамови або появи мовних модифікацій. «На відміну від письмових текстів, які являють одну й ту саму інформацію в різних контекстах, які потрібно інтерпретувати і переінтерпретувати, перформанс завжди є унікальною подією, яка може бути розіграна по-різному» [3, с. 375].

У Львові провели перформанс «100 днів лютого», присвячений війні в Україні. Словесні знаки (назва акції уособлює те, що українці продовжують жити в останній місяць зими 2022, коли почалася повномасштабна війна) підкріплювалися мистецтвом танцю (уривок балету «Лілея» виконали професійні артисти Львівського оперного театру).

У перформансі, здійсненому українським музикантом Б. Канаковим у Лондоні головний акцент зроблено на тілесність – тіло акціоніста, який ліг обличчя до землі на місцевому вокзалі, поклавши поруч плакат з написом «Ware Up!» представлено у цьому перформансі як локальний знак в пластичному тексті, що наділений власною значущою структурою. У цьому перформансі основним параметром та епіцентром всього художнього простору виступає тіло, засобами якого складається текст, оформляється ареал ментального, асоціативного та культурного рівнів функціонування.

На сучасному етапі, в умовах військової агресії, перформанс стає не лише одним із засобів привернути увагу суспільства, але й важливим засобом відтворення та підтвердження національної єдності. Кожний перформанс – це відгук на страшні події, що відбуваються через повномасштабну війну та звернення до всього цивілізованого світу. І водночас національні перформанси підтверджують цільність та сили українського суспільства, передаючи стійкі базові сенси, що розділяються всіма його представниками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Горлач П. Нагадати світу, що війна ще триває: мистецькі акції на підтримку України. Суспільне. 2 квітня 2022. URL: https://suspilne.media/222851-nagadati-svitu-so-vijna-se-trivae-mistecki-akcii-na-pidtrimku-ukraini/ (дата звернення: 18.02.2023).
2. Мельник М., Ковпак Н. Перформанс як форма акціонізму в контексті сучасних мистецьких дійств. *Культура і сучасність*. Київ : НАКККІМ, 2018. №1. С. 87-92.
3. Horanyi R. Performance and performativity. RoutledgeHandbook of Social and Cultural Theory Routledge. Routledge handbook of social and cultural theory / Edited by Anthony Elliott. Abingdon, Oxon : Routledge, 2014. 412 p.
4. Sonesson G. Action becomes Art: "Performance" in theContext of Theatre, Play, Ritual – and Life. *Visio.* 2000. № 5. 23 p. URL : https://www.academia.edu/491672/Action_becomes_Art_Performance_in_the_Context_of_Theatre_Play_Ritual_and_Life (дата звернення: 18.02.2023).

Шешеня Юрій Ігорович,
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
Науковий керівник:
Крипчук Микола Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури та акторської майстерності,
Київського національного університету культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА РОБОТИ МИКОЛАЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК В ЧАСИ ПОВНОМАСШТАБНОЇ РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ

Останнє десятиліття для театрального мистецтва України загалом, а також для лялькарського мистецтва окремо, виявилось доволі складним й таким, що надавало актуальних тем, примушувало до пошуку принципово нових сценічних форм, змін в репертуарній політиці [3; с. 1] тощо. Серед них доленосні революційні події в незалежній Україні, початок неоголошеної війни російської федерації проти України з лютого 2014 року по 24 лютого 2022 року, пандемія коронавірусу SARS-CoV-2. Однак найважчим випробуванням для театрального буття стає повномасштабне російське вторгнення від 24 лютого 2022 року. На нашу думку своєчасною є актуалізація досвіду роботи Миколаївського академічного обласного театру ляльок (МАОТЛ) за рік воєнного стану.

Перша й найголовніша проблема, з якою стикнувся театр ляльок під час активної фази бойових дій на теренах Миколаївщини – збереження життя та

здоров`я членів колективу. Частину трупи було добровільно евакуйовано до більш безпечних регіонів країни, частина колективу залишилась в місті й за можливості продовжувала підтримувати робочу атмосферу. Досвід дистанційної роботи, набутий в роки пандемії короновірусу, дозволив не зупиняти творчий процес й забезпечувати відносну стабільність у проведенні художніх рад, вирішенні господарчо-адміністративних питань, презентації театрального життя публіці тощо. Було ініційовано продовжувати гастрольні заходи, виїжджаючи в районні центри з показами вистав, майстеркласів та ігрових програм для дітей. Роботу ускладнювали вимушені перерви через сигнали повітряних тривог, не адаптовані під театральні потреби приміщення бомбосховищ та укриттів, де відбувались вистави, а згодом ще відключення світла внаслідок систематичних обстрілів ворогом об'єктів енергетичної інфраструктури. Відключення світла довгий час регулювали діяльність театру, зриваючи гастролі або суттєво ускладнюючи їх.

В умовах збройної агресії колектив театру на довгий час втратив можливість проводити вистави стаціонарно в театральному приміщенні, у зв'язку з чим виникла необхідність віднайти безпечну та просту форму комунікації з глядачем, а також підлаштувати репертуар під реалії війни. Для цього найбільш вдало підходили соціальні мережі та відеохостингові сервіси. Актори театру записували невеличкі ролики для власного youtube-каналу та офіційної сторінки Facebook з розповіддю про історію театру, віртуальною подорожжю містами України. Окрім цього, творчий колектив прийняв рішення викладати у відкритий доступ вистави попередніх років, щоб підтримати своїх глядачів.

З поліпшенням воєнного стану на Миколаївщині трупа майже відновилась у своєму складі й продовжує творчий шлях. Репертуарна політика театру ляльок в умовах війни ставить перед собою завдання задовольнити інтереси не лише молодших глядачів, а й дорослої аудиторії, надаючи перевагу розважальному та виховному контенту [2]. На жаль, повноцінне відновлення програмних вистав унеможливлюється у зв'язку із регламентом заходів безпеки

воєнної адміністрації, але альтернативними варіантами стають інсценування робіт попередніх років із залученням мінімальної кількості акторів та реквізиту. На початку року творчий колектив підготував дві дитячих вистави, а також програму для дорослої аудиторії у формат концертної програми. Окрім цього, театр ляльок активно бере участь у житті міста: актори театру задіяні в урочистих заходах міста та області, проводять творчі майстер-класи для широкого кола громадян. Ініціативою театру є благодійні акції: гастролі з безкоштовними виставами до дитячих будинків, притулків, а також в місця проживання внутрішньо переміщених осіб.

Обов'язковою умовою при складанні репертуару є п’єси українських та зарубіжних авторів в українському перекладі. Колектив театру систематично та послідовно підтримує чинне законодавство України щодо мовної політики, надаючи пріоритет державній мові.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що театр ляльок доклав максимальних зусиль для збереження свого творчого доробку в умовах війни. Колектив театру визначив пріоритетним діджитал-формат взаємодії зі своїми глядачами, реалізуючи за допомогою нього найголовніші мистецькі функції – підтримувати у важкі часи, надавати сенс життя, об’єднувати та наближати Перемогу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Безгін І. Д., Семашко О. М., Ковтуненко В. І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Київ, 2003. Ч. 1. 336 с.
2. Плуталов С. Концептуалізація сутності репертуарної політики театру ляльок: сучасний погляд. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 44 (3). С. 4–10.
3. Про театри і театральну справу: Закон України від 16.10.12 р. Верховна Рада України. *Відомості Верховної Ради України*, 2005. № 26, ст. 350. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text (дата звернення: 02.04.2023).

МАТЕРІАЛИ

ІІІ Всеукраїнської наукової конференції

науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів,

магістрантів та студентів

АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ

21 квітня 2023 року

Наукові редактори:
Н.П. Донченко, М.В. Крипчук, М.М. Мельник.

Адміністративне забезпечення:

М.В. Крипчук, М.М. Мельник, В.М. Фішер.

Упорядник:
М.М. Мельник

Підписано до друку: 17.06.2023.
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 No4776 від 09.10.2014.