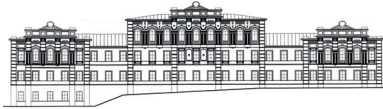


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



**КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ:
ІННОВАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ**

**CULTURAL STUDIES AND SOCIAL COMMUNICATIONS:
INNOVATION STRATEGIES OF DEVELOPMENT**

**МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(21–22 листопада 2024 року)**

**PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE
(November 21–22, 2024)**

У 2 частинах

Частина 2

**ПРИСВЯЧЕНА 95-РІЧЧЮ
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**

**DEDICATED TO THE 95TH ANNIVERSARY
OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE**

Харків, ХДАК, 2024

УДК [008+316.77] (063)
К90

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 6 від 29.11.2024 р.)

Редакційна колегія:

Рябуха Н., д-р мистецтвозн., доц., в.о. ректора ХДАК, голова оргкомітету;
Соляник А., д-р пед. наук, проф., проректор з наукової роботи ХДАК;
Косачова О., канд. наук із соц. комунікацій, доц., голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК);
Мачулін Л., канд. філос. наук, ст. викл., зав. редакційно-видавничого відділу ХДАК;
Афенченко Г., канд. соціол. наук, доц. ХДАК;
Бірюва О., канд. іст. наук., доц. ХДАК;
Булах Т., д-р наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК;
Воскобойнікова Ю., д-р мистецтвозн., проф. ХДАК;
Коновалова І., д-р мистецтвозн., доц., зав. каф. теорії та історії музики ХДАК;
Коржик Н., канд. наук із соц. комунікацій, доц., декан факультету культурології та соц. комунікацій ХДАК;
Лисенкова В., д-р філос. наук, доц., зав. каф. мистецтвозн. ХДАК;
Любченко О., студ. ХДАК;
Мостова І., канд. мистецтвозн., доц., декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК;
Попова-Коряк К., канд. юрид. наук, ст. викл. ХДАК;
Радько О., канд. психол. наук, доц. ХДАК;
Рибалко С., д-р мистецтвозн., проф. ХДАК;
Фесенко І., канд. філол. наук, доц. ХДАК;
Шартило М., аспірант ХДАК;
Шелестова А., канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК.

К 90 Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку :
матер. міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21–22 листоп. 2024 р.)
У 2 ч. Ч. 2 / Харків. держ. акад. культури ; [під ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. —
Харків : ХДАК, 2024. — 328 с.

УДК [008+316.77] (063)

© Харківська державна академія культури, 2024

СЕКЦІЯ:
ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ТЕАТРАЛЬНОГО
ТА КІНОМИСТЕЦТВА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

I. Борис

**ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ДІЯЛЬНОСТІ
КАФЕДРИ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА ХДАК**

I. Borys

**HISTORY AND PRESENT ACTIVITY
OF THE DEPARTMENT OF ACTOR'S SKILLS OF KSAC**

У 2024 р. виповнюється 20 років з моменту заснування кафедри майстерності актора в ХДАК. Початком заснування вважають 2004 рік, коли відбувся перший випуск студентів, що були набрані у 2001 р. вперше за спеціалізацією «Актор драматичного театру та кіно». У цьому ж році в Запоріжжі було набрано на основі кастингу (при сприянні директора Запорізького академічного обласного українського музично-драматичного театру імені В. Г. Магара, заслуженого діяча мистецтв України Валентина Слонова) як цільовий набір ряд студентів. Було набрано тих майбутніх акторів, які потім після навчання змогли б повернутись у цей театр працювати. З більше 70 заявників у кастингу студентами було обрано 10 кандидатів. На щастя, більшість із них після навчання справді повернулась працювати на сцену цього театру.

Засновники кафедри майстерності актора в ХДАК поставили собі за мету обрати найбільш збалансовану систему дисциплін для навчання майбутніх акторів. Одними з перших викладачів кафедри було запрошено заслужену артистку України, майстра сцени Анну Плохотнюк, заслужених артистів України — Сергія Бережка та Оксану Стеценко. За час існування кафедри майстерності актора ХДАК мали успіх творчі майстерні під керівництвом народного артиста України Олександра Васильєва, заслуженої артистки Молдови Антоніни Філіпової, заслуженого артиста України Павла Кучина, викладачки і майстрині сцени Валентини Кучиної, заслуженого артиста України Євгена Плаксіна, кандидата мистецтвознавства Людмили Колчанової. Проявили себе як постійні куратори акторських курсів заслужена артистка України, провідна майстриня сцени Ольга Двойченкова, майстер сцени, кандидат мистецтвознавства Віталій Мізак. Завдяки праці старших викладачів Ольги Світличної, Тетяни Циганської, Світлани Февральової та Володимира Гориславця і Андрія Лебеда студенти ставали учасниками міжнародних конкурсів та творчих заходів.

Школа виховання базувалась на новій методиці. Стало зрозуміло, що сліпе повторювання всіх наявних напрямів викладання в цій спеціалізації на факультеті сценічного мистецтва (тоді ще театрального факультету) не має сенсу. І тому на кафедрі вирішили використати кращі напрацювання, набуті за багато десятиліть у вищих школах України, а також розпочався процес відбору всього кращого, що було створено в школах за кордоном.

Програма на першому етапі складалась з базової основи психологічного та реалістичного театру. Реалістично-психологічна методика стала основою акторської

бази правди проживання, логіки поведінки, природи почуттів, способу мислення. Тривали і дослідження пошуків шкіл інших напрямів, але основною лінією з самого початку стало поняття створення паралельного світу існування актора в середовищі вистави (ПАСВІС). З часом це увійшло в третій розділ науково-практичної монографії «Тайнство творіння актора та режисера» (2020). Водночас уже певні лекції (ще не було це виокремлено в дисципліні, як-от: «Сучасні театральні та кіно-школи», «Специфіка роботи актора в музично-драматичному театрі», «Специфіка актора в поетичному театрі та кіно») підсилили авторську концепцію кафедри і вже з другого набору кафедри виокремились в самостійні дисципліни.

На початку діяльності кафедри кількість годин (згідно з тогочасними вимогами стосовно навантаження), відведених на практичні, теоретичні і індивідуальні заняття з майстерності актора, було достатньою для того, щоб можна було розділити на певний тематичний план розвитку дисципліни на чотири роки бакалаврської освіти. Таким чином кафедра могла як продовжувати розвивати зі студентами навички у звичних формах, так і мати можливість для творчого експерименту.

Перші кроки на шляху створення експериментальної майстерні театральних досліджень (ЕКМАТЕДОС) здійснено ще на початку заснування кафедри при постановці вистави «Одержима» за Лесею Українкою (2005 р., режисеркою вистави була Анна Кобець). Ця вистава стала принциповою і знаковою, і кафедра возила її для участі у фестивалі «Тернопільські театральні вечори», де постановку було відзначено як одну з кращих експериментальних студентських робіт. Паралельно з тим розроблялись «Яма» за О. Купріним та «Чайка» за А. Чеховим. У 2008 р. вистава «Осіньне кохання» за Олександром Олесем стала продовженням експериментального творчого пошуку.

Нині метою діяльності ЕКМАТЕДОСу є серйозне науково-теоретичне та практичне дослідження особливого нестандартного методу роботи студентів акторів драматичного театру й кіно. Кафедра майстерності актора ХДАК концентрує свою увагу на оволодінні театральною системою і драматургією нереалістичного спрямування, оволодінні новими формами та сучасними проявами акторської діяльності, постійно доповнюючи свій практичний досвід теоретичними дослідженнями (як викладацького складу, так і самих студентів). Студенти-актори старших курсів, працюючи за навчальною програмою, досліджують, розробляють і втілюють одну з найскладніших методик актора театру та кіно — створення повноцінного сценічного образу на основі драматургії театру нереалістичного спрямування сюрреалізму, екзистенціалізму, театру жорстокості, абсурду тощо.

Центральне місце в педагогічній діяльності кафедри при вихованні актора посідає діяльність експериментальної майстерні театральних досліджень (ЕКМАТЕДОС). Майстерня функціонує як лабораторія, де студенти досягають різні театральні школи та розвивають унікальні методики побудови сценічного образу. Це дозволяє майбутнім акторам досліджувати широкий спектр акторських течій та методів, що формує багатогранність їхнього мистецького інструментарію. Ознайомлення з різними театральними підходами надає студентам можливість розвивати творчу гнучкість і глибину виконання. Важливим аспектом є вивчення діаметрально протилежних підходів до роботи над собою та роллю, що допомагає

акторам розширювати своє уявлення про себе як творчу особистість. Метою діяльності майстерні є дослідження нових, інноваційних підходів до роботи актора, що відповідають сучасним тенденціям у театрі та кіно. Студенти кафедри активно залучаються до дослідження різних форм мислення, логіки поведінки та природи почуттів персонажів, вивчаючи їх через призму новітніх технологій і природних аналогій.

Незважаючи на складні воєнні обставини, які тривають з лютого 2022 р., діяльність кафедри не припиняється. Навчальний процес продовжується як в очній, так і в дистанційній формах, завдяки чому студенти відчують підтримку викладацького складу й можуть повноцінно розвивати свої творчі навички та здібності.

Цікавим експериментом стала постановка твору Ж.-П. Сартра під назвою «За закритими дверима». Студенти створили такий твір у відеоваріанті, урахувавши умови військової навали агресора, у яких перебуває Україна. Можливо, учасникам вистави навіть пощастило з форматом візуальної подачі, тому що саме відеовідтворення дозволяє зрозуміти таку цікаву річ, як філософське поняття «потік підсвідомості». Ця робота створена за мотивами та дістала власну назву — «Інші». У постановці задіяні такі персонажі: Коридорний (роль виконує магістрантка факультету сценічного мистецтва ХДАК Юлія Шевченко), а також двоє героїнь — Інес та Естель, яких втілили студентки 3-го курсу факультету сценічного мистецтва ХДАК Софія Листопадава та Олександра Любченко. Завдяки використанню онлайн-формату вдалося застосувати відео як засіб театрального та образно-візуального мистецтва, що дозволило матеріалізувати потік підсвідомості персонажів, приховані почуття, думки та емоційну поведінку кожного з образів, створених за мотивами творів Ж.-П. Сартра. Це надало можливість відійти від сюжетного реалізму їхнього минулого життя та сконцентруватися на їхніх негативних емоціях і поведінці, у яких вони перебували в реальному світі. Така глибина аналізу стала можливою саме завдяки відеозасобам.

Робота отримала схвальні відгуки як від глядачів, так і від професійних критиків. Улітку 2023 р. ця постановка здобула перше місце на дистанційному міжнародному фестивалі-конкурсі «CHARMING VIENNA» у Відні (Австрія), а восени 2023 р. — гран-прі на міжнародному фестивалі-конкурсі «Зірки Парижу» у Франції. Однак творчий процес у театрі-студії «ЕКМАТЕДОС» не припиняється, і попереду на його учасників чекають нові здобутки. До складу театру-студії входять не лише студенти, а й професійні актори, режисери та викладачі профільних дисциплін, що сприяє активному розвитку нових форм і методів театральної діяльності.

У подальшому основним пріоритетом кафедри буде якісне забезпечення студентів різносторонньою освітою, що базується на академічних принципах української театральної школи та інтеграції кращих світових зразків театрального мистецтва.

Р. Набоков

**ЗНАКОВІ ІМЕНА ВІТЧИЗНЯНОГО
ТЕАТРАЛЬНО-МИСТЕЦЬКОГО УНІВЕРСУМУ: СЕРГІЙ ГОРДЕЄВ
(З НАГОДИ 95-РІЧЧЯ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ)**

R. Nabokov

**ICONIC NAMES OF THE DOMESTIC THEATRICAL AND ARTISTIC UNIVERSE:
SERHII HORDIEIEV (ON THE OCCASION OF THE 95TH ANNIVERSARY
OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE)**

Розвиток сучасної вітчизняної театральної освіти, трансляцію спадковості традицій та новітніх трансформацій у театральному мистецтві репрезентовано у творчо-виконавській, науковій, педагогічній спадщині метрів театральної педагогіки, мистецтвознавців, науковців та практиків, які у своїй діяльності віддзеркали автентичність, багатогранність й унікальність української театральної культури.

Значний внесок у формування українського педагогічного театрального простору зробив лауреат вітчизняних та міжнародних театральних фестивалів і творчих премій, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, член правління Харківського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України — Сергій Іванович Гордеєв. Його творчі, наукові та педагогічні здобутки вплинули на розвиток театрального, хореографічного й аудіовізуального мистецтва в стінах Харківської державної академії культури, а також детермінували утвердження освітнього закладу як флагмана культурологічно-мистецької освіти України.

У Харківській державній академії культури Сергій Іванович розпочав свою діяльність у 1976 р. як викладач кафедри режисури. За роки плідної праці він, як очільник кафедри, розробив навчальні плани та авторські курси для підготовки фахівців театрального мистецтва, керував підготовкою кваліфікаційних робіт за першим (бакалаврським) та другим (магістерським) рівнями вищої освіти, був гарантом освітніх програм, став засновником режисерської мистецької школи та розробником авторської методики підготовки режисерів масових свят і вистав. У 1999 р. Сергій Іванович Гордеєв започаткував студентський естрадний театр «Академія», а у 2000 р. — стаціонарний навчальний театр, які стали яскравими творчо-мистецькими осередками ХДАК.

Серед вихованців Сергія Івановича Гордеєва — ціла плеяда відомих випускників, які розбудовують й популяризують вітчизняну театральну культуру в Україні та за її кордоном. Продовжують підготовку фахівців сценічного мистецтва в ХДАК доктор культурології, професор Кікоть А. А., заслужений працівник культури України, доцент Саган В. А., заслужений діяч мистецтв України, старший викладач Настаченко О. О. (засновник та керівник молодіжного театру «Мадригал»), заслужений працівник культури України, кандидат мистецтвознавства, доцент Бугайова В. О., кандидат мистецтвознавства, доцент Набоков Р. Г., кандидат мистецтвознавства Лачко О. Ю., кандидат мистецтвознавства Апчел О. А, лауреати міжнародних театральних фестивалів і конкурсів Островська М. В., Сікалов І. А., Настаченко К. О. та ін.

Сергій Гордєєв налагодив співпрацю з багатьма закладами вищої освіти, театрами, спілками та культурно-мистецькими організаціями, що забезпечило підвищення якості практичної підготовки випускників, сприяло обміну досвідом та поклало початок численним спільним мистецьким проектам.

Значна творча діяльність втілилась у понад 150 театральних вистав, міжнародних та вітчизняних фестивалів, концертів, свят, програм, акцій. Покоління першокурсників і випускників Академії вступали та завершували навчання під урочисті заходи, режисером яких був Сергій Іванович. Неодноразово, як провідного театрознавця та педагога, Гордєєва С. І. запрошували до складу журі міжнародних і всеукраїнських театральних конкурсів, націлених на виявлення та підтримку талановитої молоді.

Сергій Іванович Гордєєв є автором близько 200 наукових та методичних праць, підручників. У своїй науковій діяльності особливу увагу він приділяє питанням теоретичного та практичного досвіду вітчизняних театральних педагогів, сучасної режисерської освіти у закладах вищої освіти культурно-мистецького профілю, історії українського театру, зокрема театральним школам Леся Курбаса та Валентини Чистякової, а також проблемам трансформації українського театрального мистецького простору. Методичні розробки Сергія Івановича націлені на комплексну підготовку фахівців сценічного мистецтва, в основу якої покладено формування та поєднання особистісних і професійних якостей здобувачів освіти. Перелік наукових та творчих здобутків Гордєєва С. І. відображені у ювілейних бібліографічних довідниках, на сторінках енциклопедичних видань та монографій.

З нагоди 95-річчя Харківської державної академії культури, академічна спільнота, працівники та випускники ХДАК мають чергову нагоду відзначити персону Сергія Івановича Гордєєва — педагога, науковця, митця, який зробив значний внесок у розбудову ХДАК як провідного освітнього культурологічно-мистецького закладу Слобожанщини та в підготовку поколінь обдарованої, творчої молоді.

С. Гордєєв

**РЕЖИСЕРСЬКІ ІННОВАЦІЙНІ ІДЕЇ В ТЕАТРАЛЬНОМУ, МУЗИЧНОМУ,
ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ЇХ ВТІЛЕННЯ В УМОВАХ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ**

S. Gordeyev

**DIRECTOR'S INNOVATIVE IDEAS IN THEATRICAL, MUSICAL, VARIETY ART
AND THEIR IMPLEMENTATION IN THE CONDITIONS OF MODERN CHALLENGES**

Сучасне українське мистецтво в усіх своїх проявах є важливим інструментом для стимулювання пошуків режисерів, які є крійторами артініціатив та культурно-урбаністичних проектів, що об'єднали у своїх артпрактиках перформанс, музичні елементи естради, дизайну та ін. Можливості мистецького синтезу надихають постановників на пошуки різноманітних режисерських прийомів та засобів виражальності, новаторських ідей, сприяють розвитку сучасної культури й суспільства. Так, наприклад, ГО «Простір 500» восени 2024 р. оголосило «Культурний Вікенд» — своєрідний марафон ідей, мета якого — пошук нових оригінальних проектів. Для участі в їх реалізації запрошено режисерів, акторів, сценографів, дизайнерів, менеджерів та інших учасників, котрі були готові розробляти та

втілювати інноваційні проекти, створювати театралізовані масові видовища. Протягом марафону відбулась низка перформативних постановок на сценічних майданчиках Києва; заходи присвячувались актуальним проблемам сьогодення, воєнним подіям, які впливають на життя мешканців столиці. У межах реалізації ідей марафону мали місце такі сценічні форми, як різноманітні види візуального мистецтва, івенти просто неба, імпровізаційні виступи солістів, музичних колективів та вуличних театрів.

Ще одним творчим проектом, де сценічне мистецтво виступає як унікальний феномен, що об'єднує акторів, режисерів, хореографів та тих, хто створює оригінальну музику, є вистава київського перформативного театру "AKTORSTVO theatre" «Ти — Атлантида». Театральне шоу — так визначили жанр автори перформансу. У ньому йдеться про загублений унікальний і міфічний світ, що давно зник, та про символічне народження людини нового покоління.

«Ти — Атлантида» створена режисером Л. Пономаренко і хореографом І. Юрків. Вистава відрізняється глибокою філософською темою, нестандартною грою акторів, насичена виразними пластичними та яскравими емоційними реакціями танцівників і перформерів на події сюжету, а також відзначена оригінальним візуальним контентом і проникливою музикою українських композиторів: Є. Хмари, Є. Гернаденка, С. Бакая та ін.

"AKTORSTVO theatre" — це унікальний простір, де співдіє творчість актора, режисера та хореографа, поєднуються сценічні виразальні засоби (сценографія, костюми, світло, музика). Усі ці елементи театральної вистави взаємодіють, створюючи неповторну атмосферу, яка стимулює активне сприйняття глядачів. Сучасні постановочні технології, що застосовуються у видовищі, розширюють індивідуальні можливості кожного з авторів оригінального проекту, творчі пошуки яких завжди актуальні, цікаві та сучасні.

Отже, інноваційні ідеї режисерів, акторів, сценографів, хореографів, композиторів в умовах сучасних викликів мають значний вплив на розвиток українського сучасного театру та є важливим і необхідним фактором у використанні новаторських сценічних технік у реаліях сьогодення.

В. Мізяк

ЕФЕКТИВНІ ІНСТРУМЕНТИ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТЕАТРУ ТА КІНО (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА ФАКУЛЬТЕТУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК)

V. Miziak

EFFECTIVE TOOLS OF EDUCATION FUTURE THEATRE AND CINEMA ACTORS (ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE DEPARTMENT OF ACTOR'S SKILLS OF THE FACULTY OF PERFORMING ARTS, KSAC)

Кафедра майстерності актора факультету сценічного мистецтва ХДАК з моменту свого заснування намагається зберегти традицію глибинного пізнання професії майстерності актора. Саме тому освітній процес за напрямом акторської майстерності, згідно з баченням кафедри, має бути розглянутий у контексті побудови етнонаціональної традиції. Акторська освіта є процесом, що потребує

не лише теоретичних знань, а й постійної практики для розвитку майстерності та глибокого усвідомлення мистецтва перевтілення.

Варто зазначити, що кафедра майстерності актора факультету сценічного мистецтва ХДАК від самого початку своєї діяльності (а саме з часів здійснення першого набору студентів за спеціалізацією «Актор драматичного театру та кіно» у 2001 р.) намагається забезпечити комплексне збалансоване навчання студентів-акторів. Кожен блок знань з фаху формується таким чином, щоб практична частина навчального процесу не домінувала над теоретичною, але водночас і теоретична складова має підкріплюватись практичними заняттями. Кафедра майстерності актора акцентує на систематичній практиці, що є необхідною умовою для досягнення гармонійного розвитку актора. Інструменти виховання та формування акторських навичок охоплюють широкий спектр методів, що сприяють розвитку як творчого потенціалу, так і технічних навичок студентів. Розроблена на базі факультету комплексна освітня програма фокусує свою увагу на розвитку фізичної та емоційної підготовки студентів.

Серед найефективніших інструментів виховання майстрів сценічного та кіномистецтва варто означити системи тренажів та тренінг (як невід'ємну частину системи навчання). Вони дозволяють майбутнім акторам активно розвивати необхідні навички, розкривати творчий потенціал і готуватися до професійної діяльності в театрі та кіно. Важливою частиною акторського тренінгу є робота з емоційною свободою. Студентів навчають глибокому розумінню своїх емоцій і способам керування ними на сцені.

Акторський тренінг — це процес, спрямований на розвиток фізичних, емоційних та інтелектуальних якостей актора. У межах тренінгу майбутні актори працюють над такими аспектами, як техніка мови, сценічна дія, пластичність, емоційна свобода та здатність до імпровізації. Одна з важливих складових акторського тренінгу — це фізична підготовка. Вона включає заняття з пластики, сценічного руху та акробатики. Для актора важливо мати контроль над своїм тілом, адже сценічна дія передбачає активну участь у фізичних процесах. На базі кафедри майстерності актора студенти працюють над розвитком координації, гнучкості та сили, що дозволяє їм впевнено використовувати своє тіло як інструмент виражальності.

Тренінги також сприяють розвитку комунікаційних навичок і здатності працювати в команді. Актор на сцені завжди взаємодіє з партнерами, і ця взаємодія має бути природною і гармонійною. Студентів навчають слухати партнера, бути уважними до його реакцій і відповідати на них у процесі сценічної гри. Це дозволяє створювати більш живу й переконливу сценічну дію. Окрім чітко структурованих вправ, важливим аспектом тренінгу є імпровізація. Викладачі кафедри майстерності актора (серед яких є такі провідні майстри сцени, як заслужений артист України Павло Кучін, заслужені артистки України Ольга Двойченкова і Майя Струннікова та ін.) спрямовують студентів на розвиток творчого мислення і здатності реагувати на несподівані ситуації під час вистави. Імпровізація допомагає акторам бути гнучкішими, креативнішими та адаптивнішими в сценічній роботі, що особливо важливо в сучасному театрі, де постановки можуть включати елементи експерименту та нестандартні режисерські рішення.

Фізична підготовка передбачає спеціальні вправи на пластику, координацію та сценічну присутність, що дозволяє майбутнім акторам вільно й органічно володіти своїм тілом на сцені. Робота з емоційним станом актора, зокрема методи «перевтілення» та «внутрішньої дії», спрямована на те, щоб студенти могли працювати з різними емоційними станами та створювати глибокі психологічні образи. Розвиток тілесної свободи є одним з важливих аспектів для актора. Вправи на сценічний рух допомагають студентам працювати над координацією, фізичною присутністю на сцені та вмінням передавати характер персонажа, використовуючи пластику тіла. Методи з хореографії, акробатики та йоги також застосовуються для поліпшення фізичних можливостей студентів.

Тренінг у системі акторської освіти Харківської державної академії культури відіграє важливу роль у підготовці акторів до реальних умов роботи в театрі та кіно. Завдяки різноманітності тренувальних вправ студенти отримують комплексну підготовку, яка дозволяє їм бути готовими до виконання різних ролей, незалежно від складності чи жанру. Тренінг розвиває не лише професійні навички, а й витривалість, дисципліну та впевненість у собі — якості, які є ключовими для успішної кар'єри актора. Такий підхід до тренінгу забезпечує майбутнім акторам не лише високий рівень професійної підготовки, а й формує у них здатність до саморозвитку та адаптації до вимог сучасного театрального мистецтва.

Другий важливий інструмент — це майстер-класи й робота з професійними режисерами і акторами. Взаємодія з практиками театру та кіно надає студентам можливість отримати реальні знання та навички, побачити як працює сучасний актор у реальних умовах, відчути на собі творчий процес у різних умовах постановки.

Інструментом виховання стає також участь у виставах та студентських проєктах. Практична діяльність дозволяє студентам закріпити отримані знання та випробувати їх на реальних глядачах. Ці проєкти допомагають сформувати професійний світогляд, адже акторська майстерність без практики стає теоретичною дисципліною без належної глибини.

Психологічна підготовка є ще одним важливим інструментом. Робота з емоціями, аналіз ролі та партнерство на сцені допомагають акторам навчитися контролювати свої почуття й адаптувати їх для сцени. Викладачі кафедри активно працюють над тим, щоб навчити студентів не лише технічним навичкам, а й стати емоційно стабільними та гнучкими акторами. Важливою частиною навчання є здатність до рефлексії. Студенти проявляють свою зрілість, якщо можуть аналізувати власну гру, критично оцінювати свої виступи та визначати, які аспекти потребують поліпшення. Рефлексія допомагає акторові постійно вдосконалюватися та краще розуміти свій сценічний потенціал.

Не менш важливим аспектом є розвиток голосових можливостей актора. У процесі навчання студенти факультету сценічного мистецтва ХДАК працюють над дикцією, артикуляцією та технікою дихання, що дозволяє їм досягти чіткої й виразної мови. Завдяки вправам з техніки мови студенти розвивають здатність передавати емоції за допомогою голосу і чітко доносити текст до глядача незалежно від складності сценічної ситуації.

Методична робота кафедри також базується на аналізі та використанні як сучасних європейських та світових методик акторської підготовки, так і класичних базових шкіл і напрямів. Така інтеграція дозволяє студентам отримувати знання,

що відповідають міжнародним стандартам театрального мистецтва, розвивати свій творчий потенціал у глобальному контексті.

Студенти кафедри майстерності актора можуть проявляти свої здібності на заняттях з майстерності в різноманітних формах роботи, які вможливають розкрити їхній творчий потенціал, відшліфувати навички і закріпити здобуті знання. Так, заняття зі сценічної взаємодії з партнером допомагають студентам розвивати навички співпраці, синхронності та чутливості до партнера. Важливо не лише самому бути яскравим на сцені, а й уміти реагувати на партнера, відчувати сценічну атмосферу, взаємодіяти з іншими акторами та спонтанно відповідати на їхні дії.

Таким чином, кафедра майстерності актора ХДАК застосовує комплексний підхід до виховання майбутніх акторів, що базується на поєднанні теоретичних знань, практичних навичок, психологічної підготовки та творчого експерименту. Це дозволяє випускникам бути готовими до роботи як у театральній сфері, так і в кіноіндустрії.

А. Кікоть

УНІКАЛЬНІСТЬ ФЕСТИВАЛЮ “BURNING MAN” У ПОСТМОДЕРНІЙ АРТПРАКТИЦІ

А. Kikot

UNIQUENESS OF THE “BURNING MAN” FEST IN THE POSTMODERN ART PRACTICE

У постмодерну добу фестивальний рух вийшов за межі виключно мистецтва, перетворившись на соціокультурне явище, про поширеність якого свідчить поняття «фестивалізація життя». Наукова новизна теми визначається обґрунтуванням постмодерної артпрактики на прикладі унікального фестивалю “Burning Man”, маловідомого в українському науковому дискурсі.

Важливо підкреслити, що надзавдання і атмосфера фестивалю базуються на ключових принципах, які перегукуються з основними ідеями постмодернізму (акцент на комунікативній ролі мистецтва, діалог з будь-якими культурами, використання прийомів інтерпретації й репрезентації, стратегії гри, нова естетика):

1. Радикальне самовираження. Учасники “Burning Man” можуть презентувати себе, використовуючи будь-які форми творчості, різні види мистецтва, зокрема мистецтво костюма. Будь-яка людина на цьому заході вільно реалізує свій творчий потенціал, розкриває індивідуальність, не зазнаючи ніякої критики.
2. Інклюзивність. Захід пропагує цей принцип, який означає, що всі учасники однаково рівні й важливі в цьому просторі, незалежно від їх соціального статусу, віросповідання або бекграунда.
3. «Дарування» як відмова від комерції та грошей. Учасники привозять із собою всі ресурси. Це форма чистого альтруїзму, адже обмін цінностями відбувається на основі щедрості.
4. Естетизація довкілля. Цей принцип фестивалю пов'язаний з ідеєю розчинення мистецтва в природі та житті (все є мистецтвом), що характеризує постмодерну естетику. Завдання «залишити без сліду» ґрунтується на правилах екології.

Після завершення фестивалю його учасники прибирають за собою всі сліди присутності, щоб не зашкодити довкіллю.

Слід зазначити, що на фестивалі відсутні глядачі. Кожна людина бере активну участь у творенні творчих подій, артоб'єктів, побудові інфраструктури (житло, їжа тощо). Учасники зобов'язані поважати один одного і дотримувати правил безпеки з метою гарантії творчої атмосфери і комфорту для всієї спільноти фестивалю (громадянська відповідальність).

“Burning Man” є зоною, вільною від правил і норм традиційного суспільства (незалежність від суспільних стандартів). Це соціокультурний простір для експериментів з інноваційними формами мистецтва, спілкування, місце з економічними системами. Фестиваль є символом творчої свободи, альтернативної культури та спільноти, яка основана на цінностях самопрезентації, інклюзивності й піклування про довкілля.

Кульмінація фестивалю, а саме спалення величезної дерев'яної фігури чоловіка (the Man) як символ звільнення від обмежень, утілює постмодерний принцип специфічного ставлення до традиційності — не відкидати її, а інтерпретувати в еkleктичному існуванні. Уперше цей ритуал втілили відомі американські актори Ларрі Харві й Джеррі Джеймс, у 1986 р. на пляжі Бейкер у Сан-Франциско, спаливши дерев'яну фігуру людини на честь літнього сонцестояння. Ця подія започаткувала фестиваль “Burning Man”, який згодом перетворився на унікальне соціокультурне явище (з 1991 р. проводиться в пустелі Блек-Рок, штат Невада).

Костюми відіграють вирішальну роль фестивальної культури в аспекті філософії тотального самовираження. Постмодерна еkleктика презентується за допомогою креативних й екстравагантних образів. Мода на фестивалі поєднує елементи кіберпанку, бохо-шика, футуризму, стімпанку; від мінімалістичного одягу до складних високотехнологічних костюмів. Ці стилі поступово з'являються в колекції дизайнерів, що започатковує нові бренди у вуличній моді.

Широко використовується технологія hand made, що відображає тенденцію до унікальності й персоналізації в моді. Фестивальна мода DIY («зроби сам») акцентує важливість індивідуальності й, як наслідок, відхід від масового виробництва. Це репрезентує сучасне прагнення до постійної моди і кастомізованих предметів гардеробу.

Костюми фестивалю, автори яких зважають на екстремальні умови пустелі Блек-Рок, містять захисні й функціональні елементи (окуляри, маски, різноманітні накидки, хутряні плащі, багат шаровість, міцне взуття). Еkleктика втілюється в результаті поєднання цих елементів: наприклад, купальник разом із високими чоботями. Такий підхід до моди, де краса сполучається з функціональністю, стає дедалі популярнішим серед дизайнерів, орієнтованих на спорт-шик і утилітарні стилі.

Отже, “Burning Man” суттєво впливає на сучасну моду, особливо на нішеві й авангардні напрями; на дизайнерів, надихаючи їх експериментувати з формами, матеріалами та технологіями. Фестиваль, оснований на принципах радикального самовираження, креативності, унікальності та сталого розвитку, створює платформу для презентації експериментальних і нетрадиційних підходів у руслі постмодерного стилю.

I. Сікалов

ЦИРКІЗАЦІЯ ВИСТАВ “EASTFIRE SHOW”

I. Sikalov

CIRCUS TENDENCIES IN PERFORMANCES OF “EASTFIRE SHOW”

На початку 2000-х рр. на Харківщині відбувається низка креативних мистецьких подій, які ініціюють новий процес «синтезу» масових театралізованих видовищ і циркового мистецтва: музичні вистави для дітей Харківщини у Палаці спорту (з 2010 р.), III кінофестиваль «Харківський бузок» (2011 р.), фестиваль вуличних мистецтв (з 2015 р.) та ін. У створенні власного національного продукту задіяні авторські театри-лабораторії: «Театр 19», Нова сцена, «Прекрасні квіти», «Новий театр», «Кімната Т», «Мадригал» та колективи недержавних циркових шкіл і студій: «Старий цирк», “FLEX”, “Plastic”, «Бенефіс», «Надія», “Apelsin”, «Дружба», “East Fire Show”. Таке творче об’єднання стає поштовхом до створення оригінальних самостійних циркових вистав, співавторами яких стають режисери масових видовищ.

В інтерв’ю виданню «Вечірній Харків» директорка та художня керівниця «EASTFIRE Show» О. Лачко зазначає, що на той час потрібна була видовищність: «Є багато професіоналів високого класу, які демонструють філігранну техніку, але їхні виступи не викликають особливого захоплення у простих глядачів». На думку директорки, глядачів складно здивувати лише професійною технікою, оскільки ті не є спеціалістами в цій галузі, і тому кожен виступ «EASTFIRE Show» перетворюється на мінівиставу з унікальними сюжетами, хореографією і сучасними спецэффектами.

Аналізуючи постановки «EASTFIRE SHOW», можна дійти висновку, що протягом зростання колективу простежується основна тенденція — циркізація як окремих епізодів та номерів, так і масштабних тематичних шоу. Прикладом цього може бути міжнародний оперний open air фестиваль «Operafest Tulchyn». На той час колективом “EASTFIRE SHOW” було створено візуальну складову до мюзиклу «Танок вампірів». Для посилення сюжету мюзиклу були створені номери на базі циркових жанрів: вогняного та акробатичного шоу. Вони і стали магістральними в постановці мюзиклу, хоча в оригінальній версії «Танок вампірів» виконується лише з використанням танцювальних номерів.

Історія шоу “Alice” розпочалася з одного номеру, який був створений у межах міжнародного кінофестивалю. Виступ, за сюжетом “Alice”, був настільки яскравий, що з часом номер розширився до повноцінної вистави. Роботу над шоу вели два досвідчених режисери, а саме викладачі ХДАК О. Лачко та І. Сікалов. Разом вони розробили сюжетну лінію, яка відрізнялася від відомого сюжету Л. Керрола, та додали нових персонажів. Нові герої не лише розширили можливості сценічної дії, а ще й надали різноманіття у вигляді циркових, акробатичних й танцювальних номерів. Слід зазначити, що режисери вистави визначили жанр “Alice” як “amazing circus show”. Такий підхід дозволив відкрити нові грані “Alice”, зазначає О. Лачко: «Це не просто шоу чи вистава, а все разом: дуже масштабна театралізована, хореографічно-циркова постановка з мультимедійними технологіями».

Артисти шоу розповідають легендарну історію мовою тіла, створюючи нові сенси не словами, а складними трюками. На цей час колективом опановано дев’ять

різноманітних циркових жанрів: заворожлива повітряна акробатика, батутні номери, жонгливання, еквілібристика, улюблені герої на ходулях. Мова тіла і пластика в поєднанні із сучасною хореографією та інноваційними мультимедіа-ефектами надають глибинності сюжетній лінії.

Оповідачем відомої історії стає улюблений персонаж Чеширський кіт, який з'являється на великому LED-екрані і час від часу зникає, розчиняючись у повітрі, а потім з'являючись у найнеочікуваніших місцях. Такий сучасний самостійний мультиплікаційний елемент використано з метою посилення візуального ефекту, емоційного сприйняття та художнього збагачення постановки. До того ж, замість однієї Аліси, глядач на сцені спостерігає аж три дівчинки; сучасний клоун заміняє кролика; дві Королеви відточують свої вміння на величезному «Місяці». Такі режисерські знахідки мають на меті шокувати глядача нестандартними рішеннями музичного оформлення, костюмів і спецефектів та виконання трюків.

Прем'єра шоу "Alice" відбулася в Харкові у 2021 р., і до повномасштабного вторгнення російських військ в Україну виставу побачили глядачі декількох міст України. Нині триває вже третій сезон вистави в Туреччині. Наприкінці 2022 і на початку 2023 рр. актори мали нагоду вирушити в європейське турне Німеччиною, Швейцарією, Польщею та Чехією. У вересні і жовтні 2024 р. призначене друге європейського турне: у графік додалися нові країни — Іспанія та Бельгія.

У складі театру "EASTFIRE SHOW" працюють артисти світового рівня і випускники та здобувачі освіти ХДАК. Оновлений режисерський склад разом з драматургами й цирковими артистами створив новий творчий продукт, що базується на основних принципах створення циркових номерів та атракціонів. Такі творчі експерименти "EASTFIRE SHOW" (циркові та театральні інтеграції) запустили новий процес синтезу циркового й театрального мистецтва як найефектніші форми. Генезис нової естетики експериментальних шоу "EASTFIRE SHOW" орієнтується на використання трюків та атракціонів, що сприяє розвитку циркових жанрів у сценічному просторі.

A. Lebed

МІФОПОЕТИЧНА ПРИРОДА В СЦЕНІЧНИЙ ТРАКТОВЦІ ОБРАЗУ МАВКИ І ІНШИХ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ У ТВОРІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ»

A. Lebed

MYTHOPOETIC NATURE IN THE STAGE INTERPRETATION OF THE IMAGE OF MAVKA AND OTHER FEMALE CHARACTERS IN THE WORK OF LESIA UKRAINKA "FOREST SONG"

Феномен драматургічного та літературно-поетичного таланту Лесі Українки дійсно унікальний. І перш за все це проявлялось у тому, що письменниця майстерно і плідно працювала одночасно в різних жанрах та не боялася експериментувати з символічним та архетипічним у своїх творах. На початку ХХ ст. багато митців зверталися до форм і мотивів народного мистецтва, зокрема міфології. Це було зумовлено не лише потребою оновлення художньої творчості, а й прагненням відобразити приховані глибини людської свідомості. Леся Українка в «Лісовій пісні» не просто використовує міфологічні образи, а створює власний авторський міф, де

структура твору підпорядковується законам міфопоетики. Таким чином, міфологія стає не лише джерелом натхнення, а й формотворчим принципом.

Драматургія Лесі Українки вирізняється багатозаровістю та поліфонічністю, і твір «Лісова пісня» є яскравим прикладом поєднання фольклорних мотивів із міфологічним мисленням. Ця поетично-драматична поема розкриває теми чистого кохання, високих людських мрій і невинного прагнення до прекрасного; твір утверджує ідею, яка полягає в тому, що краса природи, як і людської душі, є вічною і невіддільною часу. Основний конфлікт п'єси полягає в протистоянні між високим покликанням людини та рутинною буденною життям, яке часто пригнічує поетичність і мрійливість душі. Водночас драма сповнена образами, які поєднують народну фантазію та реальність, що надає твору унікальних глибини й символізму.

Творчість Лесі Українки є прикладом інтелектуального підходу до літератури, у якому гармонійно поєднуються традиційні та новаторські елементи. Однією з ключових особливостей її стилю є синтез протилежних понять, що дозволяє створювати глибокі авторські образи на міфологічній основі. Жіночі образи, які письменниця створила у своїх творах, стали важливим внеском у культурну й літературну спадщину, піднімаючи тему жіночої самосвідомості та зміцнюючи її соціальний статус.

На сцені жіночі образи у «Лісовій пісні» часто підкреслюються за допомогою контрастів між акторськими техніками, костюмами та хореографією. Однак важливо проаналізувати і теоретично складові побудови кожного жіночого персонажа. Так, при детальному й уважному розгляді можна відзначити тенденцію, що всі жіночі образи у «Лісовій пісні» представлені через призму складних взаємозв'язків із природою, людськими почуттями та традиціями, відображаючи різні грані жіночої сутності й світогляду.

Головний конфлікт у «Лісовій пісні» відображає боротьбу між духовним і матеріальним у душах героїв, де коріння їхніх страждань приховане в самій людській природі. Леся Українка підходила до створення цього твору з двох напрямків: використовуючи елементи фольклору та народної демонології, а також шукаючи відповідні літературні паралелі. Таким чином, «Лісова пісня» виявляє спорідненість із творами світової літератури, зокрема із «Загопленням дзвоном» Герхарта Гауптмана, а серед українських письменників — із «Мавкою» Івана Франка та «Тінями забутих предків» Михайла Коцюбинського. У драмі «Лісова пісня» авторка акцентує на жіночих образах, що репрезентують багатство та яскравість української міфології.

Леся Українка у своїй драмі прагнула показати функції жіночих персонажів у двох паралельних світах — людському та міфологічному. Це чітко відображено у її творі через зображення героїнь, яким відведено в цих світах різні ролі. Письменниця трансформує первісні міфи, включаючи календарний міф, що символізує зміну пір року, перетворюючи його в основу для розвитку сюжету і відображення циклічності життя та природи.

Центральний образ, Мавка, є символом природи, свободи та духовної краси, яка протиставляється людському світу, зокрема через образи людських жінок, таких як Килина. Леся Українка використовує Мавку для відображення жіночої душі, яка прагне свободи й гармонії, але стикається з болем і трагічністю у зв'язку з нездатністю людського суспільства повністю прийняти її. Мавка є вільною від соціальних ролей та обмежень, але в результаті трагічних подій втрачає свій голос

та форму — це символ руйнування жіночої сутності під тиском цивілізаційних і соціальних норм. Мавка — це втілення природи, яка живе в гармонії з лісом. Її образ символізує свободу духу, відкритість до почуттів і красу, що походить із єдності з природою. Мавка зображена як дівчина, яка не підкоряється соціальним нормам, а керується внутрішнім імпульсом і своєю природною чистотою. Її кохання до Лукаша демонструє, як природа може відгукуватися на людські емоції, але водночас цей зв'язок із людським світом призводить до трагічного розриву між духовністю і матеріальністю.

Мова Мавки у «Лісовій пісні» є надзвичайно поетичною та ліричною, що захоплює не лише читачів, а й інших персонажів, таких як Лукаш. Спочатку він зачарований її словами, однак з часом, втративши до неї любов, критикує Мавку за її святковість у буденності. Він не здатний зрозуміти її романтичну натуру та образне мислення, що глибоко пов'язане з природою. Для Мавки природа жива і не німа: вона розуміє її мову, бачить у кожній квітці, дереві або природному явищі живі істоти з власними характерами та звичаями. Акторка, яка грає Мавку, повинна втілювати єдність з природою. Її мова — поетична, а рухи мають бути плавними та природними, щоб підкреслити її зв'язок із довкіллям. Для Мавки важливо передати внутрішню свободу та відчуття гармонії з навколишнім світом. Мавка — це символ романтичної ідеї свободи й духовності, яка стикається з буденністю. Акторка має майстерно передати цей конфлікт між бажанням жити в гармонії з природою і прагненням бути поруч із Лукашем, який уособлює людське, земне життя.

Образи, що оточують Мавку, такі як Русалка, мають давні корені в народній міфології. Однак у драмі Лесі Українки Русалка не є традиційною постаттю, як у народних уявленнях про нехрещених чи потоплених дівчат, а втілює сили природи.

У драмі «Лісовій пісні» образи Килини і матері Лукаша представляють духовне зубожіння та дисгармонію з природою. Їхній підхід до праці спотворений: вони вбачають у ній лише можливість матеріального збагачення. Акторська робота з образами, такими як Килина чи мати Лукаша, потребує приземленої, фізичної гри, яка підкреслює їхні матеріальну природу і прагматичний світогляд. Тут важливо втілити твердість і навіть певну грубість у жестах та інтонаціях. На сцені необхідно підкреслити контраст між світами: природним і людським, духовним і матеріальним. Це відображається як у грі самих персонажів, так і у взаємодії між ними.

Килина — це контрастний до Мавки образ. Вона уособлює жінку з людського світу, яка більше орієнтована на практичні й земні інтереси, на господарське життя. Її прагнення до матеріальних благ і побуту часто тлумачиться як загроза для духовного та естетичного світу Мавки. Образом Килини Леся Українка розкриває конфлікт між природою і цивілізацією, між ідеалістичною, мрійливою Мавкою і більш прагматичною Килиною.

Матір Лукаша — ще один важливий жіночий образ, який уособлює консервативні цінності й суспільні норми. Вона прагне знайти для сина дружину, яка забезпечить йому господарство і стабільність, тому її вибір падає на Килину, а не на Мавку. Цей образ показує тиск суспільних норм на особистий вибір і кохання, підкреслюючи, як у світі людей матеріальні цінності часто домінують над духовними.

Мати Лукаша втілює обмеженість світогляду, де щастя пов'язується з володінням майном. Саме тому вона обирає Килину як наречену для свого сина, оскільки та ближча до неї за духом, на відміну від Мавки, яка символізує мрійливість і гармонію

з природою. Мати негативно ставиться до гри Лукаша на сопілці, оскільки вона не приносить практичної користі, а також до Мавки, яку вона не сприймає як майбутню невістку, не схвалюючи її зв'язок із природою. Її уявлення про невістку полягають у тому, що вона повинна бути робітницею, яка ціниться за придане. Хоча мати Лукаша бажає синові добра, однак її прагнення матеріальної вигоди призводить до руйнування його життя.

Отже, жіночі образи у «Лісовій пісні» Лесі Українки розкривають широкі аспекти жіночої природи — від духовності й краси до прагматизму і побутової практичності. За допомогою їхнього взаємозв'язку з природою та суспільством письменниця створила глибокий конфлікт між духовним і матеріальним, що знайшло відображення в різноманітних сценічних постановках п'єси. Акторське мистецтво в «Лісовій пісні» ґрунтується на вмінні балансувати між поетичністю, міфологічною глибиною та реалістичною драматургією, і особливо це помітно при роботі над жіночими персонажами.

О. Світлична, А. Біленька

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА В КІНОФІЛЬМІ «МОВЧАННЯ ЯГНЯТ»

О. Svitlichna, A. Bilenka

THE FEATURES OF THE STAGE WORD IN THE FILM "THE SILENCE OF THE LAMBS"

Друга пол. 1980-х — перша пол. 1990-х рр. характеризується активним розвитком жанру «трилер», який взяв за основу стилістичні особливості кінострічок у напрямі «нуар», що був популярним у 40-х — 50-х рр. Таким чином, мовна складова кінострічок цього жанру, яка передбачає приглушену мову, активне використання нижнього регістру на переддиховій голосовій атаці, використовувалась і в трилерах 80-х — 80-х рр.

У 1991 р. на екрани вийшла картина, яка вважається одним з найкращих трилерів у світовому кінематографі і є однією з трьох картин, що завоювала «Оскар» в п'яти головних номінаціях кінопремії, серед яких є головна жіноча і чоловіча роль. Йдеться про стрічку «Мовчання ягнят» за книгою Т. Гарріса. Ця кінокартина стала культовою не лише серед глядачів, а й серед професіоналів кіноіндустрії та аналізується у вищих мистецького напрямку.

Е. Гопкінс зіграв вбивцю-канібала і колишнього психіатра Ганнібала Лектера, напружені діалоги якого з Кларисою Старлінг нагадують психологічну гру. Манера мови Ганнібала подібна до павука, який плете павутину і в будь-який момент готовий напасти на жертву. Уже перша сцена, в якій ми його бачимо, показує його нетиповим серійником. Він чемно і з посмішкою вітається з Кларисою, що відсилає нас до поведінки відомого серійного вбивці Теда Банді, матеріали з яким вивчав Гопкінс для створення образу Ганнібала. І хоча його перші пару фраз звучать тихо і спокійно на субтоні, то вже далі він починає поступово збільшувати гучність голосу і «атакувати» її звуком. Його мова дуже витончена, актор рідко використовує сучасне скорочення слів, хоча інколи, щоб сильніше «вколоти» Кларису, він використовує сленгові слова, виділяючи їх інтонаційно, щоб підкреслити, що це йому зазвичай не властиво і він вище людей, які зазвичай застосовують сленг і яких він вважає банальними, поверховими та нижчими за нього. Спочатку його мова

звучить спокійно і монотонно, але відчувається холодна владна інтонація, деякі фрази він закінчує майже на шепоті, а в емоційні моменти його мова за ритмікою схожа на білий вірш, з хвилеподібною динамікою звуку. Іноді він виділяє закінчення слів, неначе відчеканює їх. У найбільш напружені моменти він розмовляє кризь зуби з майже нерухомою нижньою щелепою. Також в деяких фразах він спеціально розтягує і акцентує приголосні в середині та вкінці слів. Загалом Ганнібал розмовляє на нижньому реєстрі, зрідка переходячи на середній. З деякими словами він практично грається на різний манер повторюючи їх, змінюючи мовний засіб чи голосову атаку. Перший діалог з Кларисою він закінчує криком, що підкреслює напруження сцени. В останньому діалозі у тюрмі він використовує багато штробасу, що підкреслює його розслабленість, психологічну владу над Кларисою і грайливий настрій. Він навіть прощається з нею таким же рівним тоном, як і перше вітався. Можна зазначити, що актор для створення цього образу послуговується майже всією палітрою мовних засобів.

Образ Ганнібала Лектера, втілений Е. Гопкінсом, у майбутньому надихнув інших акторів у зображенні серійних вбивць і психопатів, зокрема і в плані сценічного слова.

Варто зазначити, що хоча Клариса Старлінг, яку грає Д. Фостер, наділена сильним характером, але під час діалогів з Лектором за звуковою формою Клариса перебуває в позиції жертви. У цих сценах актриса майже не використовує нижній реєстр, а розмовляє лише на середньому, а також майже ніколи не накриває звуком Лектера. Вона майже постійно розмовляє на субтоні, навіть у діалогах з іншими персонажами. Коли вона розкажує про свої дитячі страхи, її голос тьмяніє і звучить ще глухіше, і хоча під час першого діалогу з Ганнібалом, вона періодично намагається контролювати ситуацію і дещо підвищує тон, але Лектер це відчуває, тому одразу ж «обрубає» всі її спроби, іноді навіть перебиваючи її. Іноді намагається прикрити свій страх сміхом і пробує розмовляти на посмішці, щоб виглядати сміливою і чемнішою. Також Ганнібал насміхається у першому діалозі над її акцентом. В останньому ж діалозі з маніяком, вона говорить майже шепотом. Описуючи тіло убитої на диктофон, її голос звучить більш впевнено (використання нижнього реєстру). В останніх емоційно напружених сценах, її голос звучить вже нижче, на м'якій, іноді стокатовій атаці, коли вона кричить. Під час короткої телефонної розмови з Лектером наприкінці фільму вона знову переходить на переддихову атаку, майже на шепіт, позаяк боючись Ганнібала вона так і не перестала. Цей образ також вплинув загалом на зображення агентів ФБР у такому ключі у вербальному вираженні.

Т. Левін, який втілює на екрані образ іншого серійного вбивці — Буффало Білла, для зображення персонажа використовує лише нижній голосовий реєстр, тому він «звучав» моторошно вже з самого початку. Звук трохі заглиблений (голосоведіння на зниженій гортані). Його дикція нечітка і лінива. Персонаж достатньо небагатослівний. Іноді він тихо мимрить щось під ніс, неначе наспівує. Лише зі своїм собакою він переходить на головний звук, що виявляє його ніжність до тварин і байдужість до людей. Коли його ув'язнена жертва починає кричати, він перекривляє її, але звук виходить абсолютно рівним і беземоційним, оскільки він вже не виявляє звичайних людських почуттів. В останньому діалозі з нею він починає кричати,

зриваючись на хрип. У кульмінаційній сцені з Кларисою він намагається інтонаційно врізноманітнити мову, щоб походити на звичайну пересічну людину.

Джек Кроуфорд у виконанні Скота Гленна загалом послуговується нижнім регістром, манера мови достатньо монотонна і трохи назалізована, що підкреслює його характер. Лише в одній сцені для передачі секретної інформації він переходить на шепіт. У сцені ж з літаком персонаж говорить вище і гучніше через шум транспортного засобу.

Отже, «Мовчання ягнят» з-поміж інших трилерів вирізняється новаторським підходом і детальним опрацюванням ролей у плані сценічного слова, що також і послужило натхненням для наступних поколінь кінематографістів у зображенні агентів ФБР, а також убивць-психопатів.

О. Гордєєва

ВИКОРИСТАННЯ ДИСТАНЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТА РЕЖИСЕРІВ НА ФАКУЛЬТЕТІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК

О. Gordeyeva

USING OF DISTANCE LEARNING TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF EDUCATION OF FUTURE ACTORS AND DIRECTORS AT THE FACULTY OF PERFORMING ARTS OF KSAC

Використання дистанційних технологій у процесі навчання здобувачів вищої освіти в Харківській державній академії культури набуло активного розвитку під час пандемії COVID-19 у 2020 р. З початком повномасштабного вторгнення росії в Україну в лютому 2022 р. застосування дистанційних технологій стало єдиною змогою організації навчального процесу у виші. За допомогою дистанційних технологій, з'явилася можливість проводити лекції, семінари та практичні заняття, незважаючи на географічне знаходження здобувачів та викладачів ХДАК.

Зараз багато науковців України досліджують особливості застосування онлайн-технологій у різних сферах сучасної освіти. Триває немало дискусій щодо їх впливу на якість навчального процесу. В особливій мірі це стосується занять, що передбачають активне використання комп'ютера, цифрового навчального матеріалу, матеріалу, розробленого відповідно до чинних освітніх програм. Ця форма є оптимальною для тих здобувачів освіти, які в умовах військового стану не мають можливості відвідувати навчальний заклад і здобувають фахову освіту дистанційно.

Навчання в ХДАК дозволяє використовувати велику кількість онлайн-ресурсів: відеолекції, електронні інформаційні джерела бібліотеки, презентації навчальних матеріалів, а також проведення майстер-класів викладачами академії, відомими митцями України та зарубіжжя (на запрошення). Завдяки цьому здобувачі вищої освіти можуть отримати додаткові професійні знання та навички, пізнавати вітчизняний і світовий досвід з акторської майстерності, режисури та інших фахових дисциплін (основи вокального виконавства, сценічна мова, сценічний рух, хореографія, музично-драматичний клас та ін.).

При цьому необхідно зазначити, що існують й недоліки дистанційної форми навчання: заняття з майбутніми акторами і режисерами з фахових дисциплін

є переважно практичними, а дистанційна форма спілкування викладачів зі здобувачами обмежує можливості їх безпосередньої взаємодії. До цього треба віднести й індивідуальні заняття з основ вокального виконавства та інших видів мистецьких дисциплін, що потребують безпосередньої присутності поряд зі здобувачами майстрів, які своєчасно коригують помилки учнів. Відсутність спілкування наживо позбавляє митців опції повністю впливати на організацію навчального процесу та світогляд і естетичні погляди здобувачів.

До того ж, онлайн-технології не здатні передати важливість емоційного стану, яке виникає у викладача під час використання дидактичних засобів навчання. Проте з початком дистанційної освіти як викладачі, так і здобувачі факультету сценічного мистецтва ХДАК проявляють дедалі більшу креативність та винахідливість у пошуках отримання максимальних результатів навчання. Так, починаючи з 2020 р., у Харківській державній академії культури відбуваються захисти навчальних теоретичних (реферати, курсові та дипломні роботи) та практичних робіт здобувачів-акторів і режисерів у дистанційній формі (різдвяні відеоконцерти, дипломні вистави та масові свята, благодійні вечори, «Посвята у першокурсники», творчі виступи під час «Днів відкритих дверей» та багато іншого).

Отже, активне використання інноваційних технологій під час дистанційного навчання на факультеті сценічного мистецтва в ХДАК забезпечує гнучкість у навчальному процесі, надає доступ до великої кількості методичних матеріалів, сприяє самостійності й креативності здобувачів у підготовці з усіх дисциплін, що входять у навчальні плани за освітньо-професійними програмами I та II рівнів.

В. Тополевський

КУЛЬТУРА МОВЛЕННЯ ЯК СКЛАДОВА ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

V. Topolevskii

SPEECH CULTURE AS A COMPONENT OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE ACTORS

Сучасні стандарти вищої освіти зі спеціальності «Сценічне мистецтво» передбачають формування в здобувачів комунікативної компетентності, але нині є нагальна потреба в комплексному підході — культивуванні культури мовлення майбутніх акторів.

Системний підхід до формування культури мовлення потребує від педагога реалізації триєдиного завдання: культивування в здобувачів фахового знання української мови, змістовності мовлення; образності та виразності застосування мови в професійній діяльності.

У низці фахових дисциплін зі спеціальності «Сценічне мистецтво» у здобувачів вищої освіти необхідно формувати навички грамотного письма українською мовою, літературного спілкування, бездоганної вимови та наголосів, доречного застосування афоризмів, епітетів, метафор, влучного вживання колоритних українських приказок та прислів'їв. Для фахівця в галузі сценічного мистецтва неприпустимим є вживання жаргонізмів, нецензурної лайки, яка нині поширена навіть у сценічних постановках. Актор має бути взірцем володіння літературною

українською мовою, мовною майстерністю й загальною культурою мовлення, формувати її не лише в себе, а і в глядача.

Ще під час навчання необхідно всіма засобами виховувати в здобувачів вищої освіти зі спеціальності «Сценічне мистецтво» навички змістовного літературного спілкування, розуміння колориту та мовних особливостей мешканців різних регіонів України. Практичні заняття з мовної майстерності та риторики мають передбачати формування в здобувачів навички самоконтролю літературного мовлення, збагачення лексичного запасу та опанування гармонійних мовних конструкцій. Надзвичайно ефективним є вивчення особливостей мовленнєвої майстерності відомих українських письменників, акторів, режисерів, засвоєння їх найкращих здобутків з метою їх відтворення в майбутній професійній діяльності.

Н. Хворостенко

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНОГРАФІЇ У ВИСТАВАХ РЕЖИСЕРА ЛЕСЯ КУРБАСА

N. Hovorostenko

FEATURES OF SCENOGRAPHY IN THE PLAYS DIRECTED BY LES KURBAS

Складно не погодитись із тим, що Лесь Курбас, як видатний український режисер і реформатор театру, прагнув перевершити традиційний реалізм і створити умовний, метафоричний простір, який підкреслював би ідеї кожної його вистави та розкривав би внутрішній світ персонажів за допомогою театральних засобів. Як режисер Лесь Курбас прагнув до синтезу різних мистецьких форм: сценографія, світло, музика, акторська гра — усе це було гармонійно поєднано для створення цілісного художнього твору.

Сценографія у виставах, пов'язаних із методом перетворення, є однією з ключових складових новаторської театральної естетики режисера. Метод перетворення в Леся Курбаса передбачав не лише акторські перевтілення, а й інтеграцію всіх елементів вистави — включаючи сценографію — у єдиний символічний простір, де все підпорядковувалося головній ідеї твору. Митець відмовився від натуралістичних декорацій і деталей, які просто відтворювали б реальний світ. Натомість його сценографія стала інструментом, який відображав психологічні стани персонажів, теми вистави, конфлікти та метафізичні питання.

У виставах Леся Курбаса сценографія була не лише естетичним елементом, а повноцінним учасником драматургічного процесу. Завдяки методу перетворення, сценографія ставала засобом візуалізації концепцій, що трансформувала глядацьке сприйняття, змушувала замислюватися над глибинними філософськими питаннями та підкреслювала центральну ідею вистави. У виставах, таких як «Газ» (1923), «Маклена Граса» (1933) чи «Мина Мазайло» (1929), Лесь Курбас активно використовував абстрактні, експериментальні декорації. Він працював над сценографією з кращими митцями свого часу, щоб створити унікальні простори, де традиційні сцени трансформувалися в символічні конструкції.

Лесь Курбас активно використовував символічні елементи в сценографії, що взаємодіяли з акторською грою та хореографією. У виставі «Газ» сценографія базувалась на принципах конструктивізму — з використанням геометричних форм, механізмів і багаторівневих платформ. Це підкреслювало індустріальну тематику п'єси і водночас створювало відчуття механізованого, відчуженого світу, де люди

перетворюються на гвинтики в бездушній машині. Декорації тут виступали не лише фоном, а і частиною загальної ідеї вистави.

Згідно зі своїм режисерським задумом, Лесь Курбас уводив динамічні декорації, які могли змінюватися разом із розвитком дії на сцені. Це завдання було викликом для його сценографів. Наприклад, у виставі «Маклена Граса» сцена трансформувалася з темного простору з простими елементами на сцену, де розгорталися драматичні події, що підкреслювали соціальні та політичні контексти. Такі трансформації сценографії мали на меті підсилити концепцію перетворення, яка була центральною у виставах режисера. Це створювало не статичний, а живий простір, де кожна зміна декорацій вносила новий сенс у розвиток драматичної дії.

Завдяки Лесю Курбасу цікавим сценографічним досвідом збагатився відомий художник-монументаліст Михайло Бойчук. Він у першому сезоні працював як головний художник Молодого театру. У 1918 р. в Києві почала діяти Студія декоративного мистецтва Олександри Екстер. В умовах постреволюційного міста вона перетворилася на своєрідну лабораторію нового мистецтва, яке мало стати частиною європейського художнього контексту, водночас зберігаючи національну самобутність. Цей підхід повністю відповідав прагненням Леся Курбаса створити нову українську культуру, яка поєднувала б європейську форму з національним змістом. Режисер уважав авангардну художницю своєю близькою подругою і хотів також залучити її до роботи в Молодому театрі. Проте замість Олександри Екстер до театру прийшов один із її найталановитіших учнів — Анатоль Петрицький.

Анатолій Галактіонович Петрицький, ставши головним художником Молодого театру в 1918 р., рішуче змінив концепцію ролі сценографа в українському театрі. Лесь Курбас відзначав, що робота Петрицького трансформувала підхід до художнього оформлення, перетворивши його з ілюстративної функції на самостійний драматичний чинник. Уперше в українському театрі сценографія стала активною частиною драматичної дії, не просто відтворюючи атмосферу, а впливаючи на розвиток сюжету.

Однією з найбільш зрілих робіт Молодого театру Лесь Курбас уважав виставу «Горе брехунові» Франца Ірільпарцера, яку трупа представила на гастролях в Одесі влітку 1918 р. Режисер продовжував знайомити українську аудиторію з європейським репертуаром, запозиченим із Відня, що збагачувало театральний досвід країни. Сценографія Петрицького в цій виставі була витримана в стилі комедії дель арте, де персонажі були яскравими й упізнаними, а просторове рішення підкреслювало театральність і ігрову природу спектаклю. Петрицький використовував сценічні об'єкти, змінюючи їх розміри й масштаб відповідно до потреб драматичної дії. Наприклад, іграшковий замок збільшувався, коли героям потрібно було в ньому сховатися. Колористика вистави вражала багатством, попри скромні матеріали, такі як діке та ряднина. Петрицький майстерно їх розмальовував, створюючи ілюзію коштовних середньовічних тканин з вишитими золотом зображеннями, що робило виставу візуально ефектною та оригінальною.

У 1918 р., коли робота над постановкою «Едіпа царя», що тривала вже два роки, добігала завершення, постало питання створення відповідного сценічного оформлення. Відомий мистецтвознавець і дослідник українського авангарду Дмитро Горбачов зазначає: «Петрицький відкинув натуралізм у декораціях. Такий підхід лише поверхнево торкається вистави й не розкриває її сутності. Він вважав,

що на сцені немає бути нічого зайвого — лише те, що служить для гри акторів». Для постановки Леся Курбаса «Едіп цар» Петрицький створив монументальну, але просту декорацію у вигляді грецького порталу й жертовника. На невеликій сцені художник використав різнокольорові сукна й колони в такій пропорції, що сценографія вже на рівні композиції занурювала глядача в атмосферу передчуття Софоклової трагедії. Особливо помітною була багряно-червона завіса, що ритмічно рухалася між колонами й посилювала враження від хору, особливо під час сцени благання народу. Вистава викликала великий резонанс у публіки.

Леся Курбас і Петрицький у 1920 р. разом створили новаторську синтетичну виставу «Гайдамаки», проте після цього їхні шляхи розійшлися. Соратником Леся Курбаса протягом наступних 12 років був головний художник «Березоля» Вадим Меллер.

Характерною особливістю вистав березільського театру було те, що сценічний простір, створений Меллером, міг не лише емоційно підкреслювати дії акторів, а й суворо регламентувати їхні рухи. Актори виходили на сцену як виконавці, виконуючи свої ролі. Але коли з'являлася сценографія й змінювалося освітлення, актори перетворювалися на персонажів. Глядачі в залі ставали свідками магії акторства, усвідомлюючи, що людина є водночас і людиною, і дійовою особою. Вадим Меллер привніс на сцену «Березоля» динаміку руху.

Леся Курбас захоплювався експресіонізмом і його драматичними можливостями. Це виражалось в театральному просторі за допомогою контрастних форм, динамічних ліній та сильних емоційних образів. Він використовував сценічний простір, щоб передавати внутрішні переживання героїв, підкреслюючи духовні і психологічні конфлікти. Режисер уважав, що сцена не має пасивно відтворювати реальність, а повинна діяти як активний учасник драми, підкреслюючи емоційний стан героїв та основні теми вистави.

Варто зазначити і те, що Леся Курбас одним із перших у світовому театрі почав використовувати мультимедіа та кіноекрани як складову основного наративу п'єси. Але й досі повнооб'ємного дослідження взаємодії режисера і сценографів немає, є лише опис взаємодії в окремих статтях та монографіях.

В. Гориславець, Є. Осипенко, С. Сабрук

ДВА МЕТОДИ ВИХОВАННЯ АКТОРА

V. Horyslavets, Y. Osypenko, S. Sabruk

TWO METHODS OF TRAINING AN ACTOR

Після коронавірусу та війни нам слід кардинально переосмислити програми навчання у зв'язку з певними причинами: глядач відвик від театру, актор в онлайні вимушено набув декілька паралельних навичок, таких як режисерські, операторські, сценографічні, драматургічні та менеджерські. Режисурі та дирекції театру вже слід буде враховувати ці навички, які проявляються у вигляді самостійності, ініціативності, незалежності. Соціальні зміни ж призвели до поділу театрів на приватні й державні. Держава, у свою чергу, не може дозволити собі велике фінансування такої їх кількості.

Усі ці зміни результували в те, що на сьогоднішній день слід віднайти значну редакцію в підготовці сучасного актора. Визначимо два найпопулярніші підходи:

1. Підготовка від простого до складного: від вправ до етюду, перехід до невеликих уривків, уявних ситуацій, я-перевтілення, потім — ціла сцена, акт, вистава.
2. Від цілого до простого, тобто курс відразу всі семестри націлений на прем'єру вистави. Усі студенти та основні спеціалісти з майстерності актора, хореографи, викладачі вокалу, сценічної мови, сценічного руху та інші націлені на конкретну головну мету. У процесі репетицій актор одразу розкривається і як учасник, і як режисер, драматург, письменник, хореограф, сценограф.

Слід зазначити, що ці два підходи вже активно досліджуються сучасною наукою. І при тому сама п'єса може писатися та редагуватися під час репетиційного процесу. Тобто, суть у тому, що актор намагається виразити пульс сучасності через себе, свій попередній досвід. Такий шлях можна використати у всіх сферах акторського навчання. Якщо перший принцип йде не лише з акторської майстерності: все тягнеться від давніх джерел, тобто історії стародавньої Греції, Риму та всіх періодів світового мистецтва, другий розпочинається з сучасності у всіх видах діяльності людства (тобто до Леся Курбаса, Брехта та Шекспіра ми дійдемо вже пізніше).

Існує думка, що якщо до п'ятнадцяти років молода людина не ознайомиться з основними принципами сучасної фізики, тобто квантовою теорією та теорією струн, то радше за все ця людина цю науку не осягне. Подібну ситуацію можна спостерігати і в театральній сфері — якщо пульс сучасності молодим митцем не буде відчутий з перших кроків у мистецтві, то він, мабуть, усе він життя ховатиметься поміж авторитетами та класиками.

Народження нових театрів завжди відбувалося з нових драматургії, форми, переосмислення сучасності. Головна помилка в тому, що студент, згідно з першим методом, із самого початку довго йде до цілісної картини твору, тобто витрачає величезні сили на дрібниці та пристосування. Використовуючи другий метод, ми одразу занурюємося в ціле й намагаємося виразити все через себе, форму, зміст сучасності, паралельно навчаючись не пропускати всі дрібниці, без яких театр, як відомо, не існує.

Поширеним є таке поняття, як творче вигорання. Лесь Курбас, Є. Гротовський, П. Брук, Р. Уілсон та інші відомі режисери, працюючи з акторами у своїх акторських студіях, відчули на собі вигорання акторів, яке виникало в результаті постійних пошуків сучасного. Актори прагнуть зачепитися за щось постійне, уже знайдене та перевірене, митець бажає нагород за свої пошуки, за своє знайдене та перевірене (тобто хочеться аплодисментів, повних залів, гарної зарплати та звання). Саме на боротьбу з передчасним вигоранням і націлений другий метод, який надає людині змогу «ввімкнути» свої інтуїцію та імпровізацію, тобто одразу в моменті редагувати, мислити та вигадувати (одночасно працюють дві півкулі). Колектив у такому середовищі націлений на створення свого унікального театру, він починає думати не про те, щоб потрапити в інший театр, а про те, як створити свої закони, методи, форми, щоб головною ціллю колективу була повага один до одного. Така студійна робота на курсі зумовлює потребу кожного і надалі працювати з цими людьми в професійному театрі, активізує живе сприйняття, щирість та природність, таке собі «сценічне хуліганство». Саме в таких умовах навчалися Б. Ступка, А. Бучма, А. Крушельницький, таким засобом і викристалізовувався метод дієвого аналізу по всьому світу: у Харкові, Києві та світовому Голлівуді, Берліні, Парижі.

Найголовніша перевага такого середовища полягає в тому, що студент навчається професії в студійних умовах, де він відкритий, перебуває в ігровому стані, працюючи зі своїми колегами без страху та осудження від інших. Людина може не чіплятися за знайдене, вона завжди готова до пошуків спочатку.

Перший метод може призвести до того, що людина починає звично повторювати, фіксувати; тут один варіант спектаклю, який є незмінним, як поставили 20 років тому, так і грається. Саме тому стане корисною роботою для відчуття сучасності — долучення елементів докудрами для того, щоб актор не лише шукав героя в літературі та драматургії, а й мав можливість зустрітися з ним наживо, тобто мав моменти спілкування, пошуків форми та проявів, те, як це у подальшому буде висловлено на сцені.

Також постійно слід напрацьовувати та наново вносити певні зміни в програму самих педагогів кожного курсу з урахуванням саме унікальності набраного курсу й кожного студента, адже робота націлена на співпрацю і після навчання. Перший метод окремо зосереджував на унікальності та таланті кожного студента, який піде працювати в державний театр. Виходить, що педагогу для другого методу доведеться детальніше цікавитися новинками сучасного мистецтва, філософії та психології, адже слід враховувати те, що кожен набір студентів щороку відрізняється різними типами якостей, особливостями характеру та й, звісно, темпераменту, який властивий тому чи іншому року й місяцю народження. Кількість студентів із яскраво вираженими лідерськими чи діловими якостями також слід неодмінно відзначати та враховувати їх одразу до становлення курсу, щоб й інші студенти мали можливість проявляти себе як лідер чи ділова людина.

Тому радше за все слід повернутися до набору акторсько-режисерських курсів, але ж з єдиним уточненням: людина, як у медичному вузі, на другому чи третьому курсі повинна мати можливість остаточно обрати спеціальність — актор, режисер, драматург, сценограф, менеджер, театральний критик. Студентам слід надати ширший вибір можливостей обирати, які саме заняття відвідувати: фізкультуру чи йогу, класичний танок чи основи фізичного театру. Як відомо, що правильний вибір фізичних занять впливає на підвищення рівня його IQ та EQ, уміння створювати власний енергетичний потенціал.

Отже, саме таким ми і бачимо випускника другого шляху виховання сучасного актора, нашого «розумного арлекіна», націленого на пошуки та створення власного унікального театру й знаходження своїх однодумців.

А. Гіхонк

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

A. Gikhonk

MULTIMEDIA TECHNOLOGIES AS AN INTEGRAL COMPONENT OF THE DEVELOPMENT OF MODERN THEATER ART

Сучасне сценічне мистецтво — це складна система взаємопроникнення жанрів, образів, сенсів, у якій різні види мистецтва, такі як література, акторсько-виконавська майстерність, дизайн, хореографія, інноваційна інженерія, органічно зливаються та поєднуються в межах сценічного простору. Це утворює складну

форму сучасного театрального мистецтва під назвою мультимедійне сценічне видовище.

Зробити сценічну дію видовищнішою за допомогою передових технологій відповідно до епохи — завжди було однією із головних цілей театрального мистецтва, починаючи з давньогрецького бога із машини та середньовічного вагончика видовищ і до сучасного використання передових комп'ютерних та інженерних технологій, інструментів таймкоду, штучного інтелекту для програмування сценічного освітлення, аудіовізуальних ефектів і зміни декорацій. Технології завжди відігравали й продовжують відігравати провідну роль для створення неймовірних відео-, аудіоефектів.

XXI століття — це епоха інновацій у сучасному театральній-сценічному мистецтві, що ґрунтується на руйнуванні стереотипів щодо театральних форм, експериментах зі змістом, формами та образами. Технологічні трансформації оточуючого середовища торкнулись і культурних реалій, що, відповідно, знайшло відгук у вигляді підвищення важливості та місця художньої виражальності сценічного простору.

Сучасне інноваційне мультимедійне обладнання, як-от лазерні проектори, мультимедійні просвітні та світлодіодні модульні екрани, голографічне обладнання, машини спецефектів і відповідне цифрове програмне забезпечення, набуло масового розвитку. Ключова особливість сучасних мистецько-видовищних форм — це глибоке проникнення мультимедійних форм у реалізацію сценічної дії. Проте, оскільки швидкість розвитку та розробки технологій невпинна, то існує постійна, систематична й нагальна потреба в діагностиці, вивченні та систематизації найпоширеніших форм використання мультимедійних технологій — від найпростіших до новітніх «технологій захоплення руху» — й використання штучного інтелекту.

Також невпинний розвиток мультимедійних технологій можна розглядати як певну загрозу експансії мультимедійними засобами сучасного театральній-сценічного простору. Водночас спостерігається також тенденція до підміни мультимедійними технологіями безпосередньої драматичної сценічної дії. Це відбувається в результаті надмірного використання режисерами та художниками новонабутих технічних компетенцій та перенасичення сценічного простору технічними засобами, які за своєю природою є активнішими динамічними і яскравими, такими, що перебирають увагу глядача з актора-виконавця на активніші спецефекти, що часто не несуть змістового навантаження та є виключно засобом виражальності. Водночас мультимедійні технології цілком довели, що можуть виступати не лише як засіб виражальності та театралізації, а і як цілком самостійний окремих вид мистецько-видовищної творчості. Сьогодні мультимедія визнано цілком самостійним видом мистецтва, які мають невичерпний потенціал для втілення найбільш інноваційних ідей та концепцій щодо сучасних творів мистецтва, ролі автора та аудиторії, взаємовідносин між реальністю й мистецтвом. Саме тому навіть представники театру та інших традиційних видів мистецтва звертаються до медіа в пошуках нових рішень, можливостей самовираження та уяви.

Сучасний театр змушений вирішувати одне з головних завдань, яке ставить перед собою глобалізація сучасної культури — необхідність поєднання високотехнологічної мультимедійної реальності з традиційними культурними формами мистецтва і віднаходити в цьому співіснуванні гармонійний баланс.

Медіамистецтво, безумовно, — це наймасштабніший тренд сучасного українського культурного середовища. Варто також зазначити, що в епоху медіа глядачі дедалі більше цікавляться театральним мистецтвом. Глядач у сучасному світі прагне безпосереднього емоційного контакту з акторами та виконавцями, творчого спілкування з витвором мистецтва. У поєднанні з сучасними тенденціями технологічного середовища це представляє особливий інтерес до театального мистецтва та утверджує його місце в культурному середовищі. У процесі вивчення технологічного впливу на художній образ сценічних подій, появи нових типів сценічного простору, зміни характеру діалогу в глядача складається цілісна картина вистави. За допомогою сучасних засобів можна максимально наблизити дію у виставі до реального життя та дозволити глядачам брати безпосередню участь у виставі, шляхом встановлення бар'єру між фантазією та нереальністю сценічної дії фактично відокремлюючи її від реальності.

Мультимедійний дизайн слід розглядати як сферу проектної діяльності, та саме мультимедіа-технології надають різноманітні опції для реалізації творчих можливостей і практично необмежені можливості реалізації творчих задумів митця, але водночас вони несуть багато обмежень, небезпек і вимог до процесу створення та результатів творчої діяльності професіоналів. Оскільки сучасні технології дозволяють створювати унікальні витвори мистецтва, то слід зважати, що їх застосування потребує максимально свідомого підходу.

Поглиблене вивчення, систематизація здобутих знань, можливості використання інноваційних сценічних технологій стають важливою частиною навчального процесу. Вивчення складних мультидисциплінарних взаємозв'язків, що стоять на межі між наукою і мистецтвом, між технологічними процесами і творчими процесами, сприяє підвищенню рівня професійної підготовки у сфері театально-сценічних напрямів.

Отже, основні зміни пов'язані зі складними процесами світової глобалізації, що торкається усіх сфер існування людства, та з високим рівнем досягнень у сфері науки та техніки. Глобалізація сучасної культурної сфери сприяє інтеграції технологій, які використовуються в театрі, і подальшим трансформаціям у його еволюційному розвитку.

Л. Кудрич

**КАФЕДРА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ
АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ ЯК НОВА ПЛАТФОРМА ДЛЯ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ
МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ**

L. Kudrych

**DEPARTMENT OF MUSICAL AND DRAMATIC THEATRE OF KHARKIV STATE
ACADEMY OF CULTURE AS A NEW PLATFORM FOR EDUCATION
OF MUSIC AND DRAMA THEATRE ACTORS**

Театр — одне з видовищних форм сценічного мистецтва. Різновидом музичної театальної творчості, де головний виконавець — актор-вокаліст, є музично-драматичне мистецтво. Усі почуття і характер героя передаються технічними можливостями голосу, його тембральними барвами та проникливістю, але без володіння акторською технікою, без пізнання поняття акторської майстерності це

здійснити неможливо. Лише при поєднанні практичного оволодіння акторською майстерністю, сценічною мовою, вокалом та сценічним рухом і хореографією можливе творче забезпечення актора музично-драматичного театру.

У 2023 р. в ХДАК на базі факультету сценічного мистецтва засновано нову кафедру — музично-драматичного театру. Ідея її створення плекалась як перспектива розвитку кафедри естрадного співу. На цій кафедрі повинні навчатися здобувачі, які прагнуть стати не просто естрадними співаками, а акторами-співаками.

Саме цим і мотивувалося формування кафедри на факультеті сценічного мистецтва. А два види майстерності, якими повинен володіти актор-вокаліст, стали головними в розробці навчальної програми з підготовки фахівців цього напрямку. Далі ці два види майстерності (вокальна та акторська) переходять до однієї мети, до сценічної дії. Вони взаємопов'язані, і лише це їхнє поєднання може привести до належного результату.

Зважаючи на розроблену програму, в абітурієнтів виникла зацікавленість новою кафедрою. У тому ж таки 2023 р. досить багатоплідно заявила про себе наша кафедра. Було створено близько десяти версій кліпів, що залучило режисуру, акторську гру, вокал та вміння сценічного спілкування. Кліп здобувачів кафедри посів II місце на пісенному конкурсі «Нас єднає пісня солов'їна». На кафедрі регулярно проводиться робота з режисерами на всіх заходах ХДАК, де набувається неocenений досвід для подальшої творчої роботи здобувачів.

На новорічних святах артисти кафедри виступали на головній ялинці в місті Харкові (Анастасія Романова, здобувачка II курсу та викладач кафедри, чудова співачка Оксана Миколаївна Михайлюченко, яку знають як керівника та солістку гурту «Душа»).

На кафедрі також працюють досвідчені викладачі: заслужена артистка України, доцент, зав. кафедри Людмила Володимирівна Кудрич; заслужена артистка України, доцент Людмила Олександрівна Красовська; доктор філософії Анастасія Миколаївна Біленька; заслужений працівник культури України, старший викладач Леонід Георгійович Космін; викладач Олена Вікторівна Стецкович; викладач Наталія Михайлівна Ігнат'єва та корифеї театрально-сценічного мистецтва: викладач Валентина Федорівна Кучина та викладач Ольга Олександрівна Світлична. Концертмейстери кафедри: Олена Сергіївна Гордеєва, Людмила Іванівна Потоцька. Особливо треба відзначити концертмейстера-аранжувальника Валентина Валентиновича Іванова, який допомагає в підготовці музичного матеріалу для кліпів та для роботи в музично-драматичному класі.

У 2024 р. було зроблено більший набір абітурієнтів ніж у минулому році. До кафедри на навчання вступили талановиті та цілеспрямовані здобувачі (Зубарев А., Коновченко К., Котолуп В., Паніна А., Чахлова О., Цибенко В.). Розвиток акторів-вокалістів відбувається згідно з їхніми творчими здібностями, формуючи амплу та стиль кожного артиста.

Не можна не назвати творчі роботи наших здобувачів, створені у 2023–2024 н. р. Це кліпи «Козацькому роду», «Ой на горі», «Я молюсь», «1944 рік» Джамала (квартет), «Все буде добре», «Новий рік», «Я Україна», «Вільні, нескорені» та ін. Індивідуальний підхід до пошуку творчого стилю надає можливість зробити кожного здобувача неповторним та яскравим, зі своїми харизмою й власним амплу.

А. Борзняк

УНІКАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

A. Borozniak

THE UNIQUENESS OF THE UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE

Сучасне українське суспільство, пов'язане з театральним життям, настільки звикло до великої кількості музично-драматичних театрів на теренах України, що люди деколи навіть не задумуються про унікальність не лише самого поняття, а й форми виявлення, світоглядної системи та кропіткого процесу створення сценічного образу.

По-перше, тлумачні словники не містять поняття «музично-драматичний театр», що підтверджує недостатній ступінь дослідження цієї теми. По-друге, якщо ми розглянемо театри світу, котрі містять музично-драматичну складову в репертуарі, то виявимо, що в назві фігурує лише «музичний театр», а не «музично-драматичний» (наприклад, найстаріший театр Естонії «Ванемуйне», що об'єднує оперу, драму, оперету та балет, або Лінцерський музичний театр, де наявне драматичне та музичне відділення). З цього постає висновок, що назва «музично-драматичний театр» притаманна саме українській культурі, котра акцентує на вдалому поєднанні музичного та драматичного компонентів у виставах. Саме цей факт дивує закордонних колег, коли наш театр репрезентується на світових театральних теренах.

Будь-який театр загартований на національній культурі, котра має безпосередній вплив на прогрес або ж регрес цієї царини. Генеза українського музично-драматичного театру пройшла тривалий шлях становлення, починаючи від архаїчних часів, плекаючись у традиціях та обрядах, закріплюючи особливості української світоглядної системи впливом культурних діячів, котрі творили задля розквіту акторської майстерності, і продовжуючи сучасними експериментами з жанрами та формами.

Тяжіння до поетичності та образності, персоніфікація, багатий пісенний і хореографічний матеріал — це генетичний код, світоглядна особливість українського народу, що відрізняється побудовою думок та способом існування в запропонованих обставинах. Ці особливості підкреслюють відмінність українського театру від інших.

Навіть драматичний театр України за формою тяжіє до музично-драматичного, оскільки включає активне використання пісенної та хореографічної складової. Тому перед акторами постає багато викликів, починаючи від майстерного володіння як вокальною, так і драматичною складовою, умінням обрати пісенний та хореографічний матеріал. Але один з найголовніших викликів — це опанування величезного пласта світоглядної системи, котра формувалася від архаїчних часів, проходила немало етапів та дійшла до сьогодення. І лише тоді, коли цей виклик буде успішно опановано, можливим стане природне існування в матеріалі, а не награна удаваність без рухливої та безперервної думки.

Саме тому музично-драматичний театр є унікальним явищем як українського театального процесу, так і світового, що пройшов тернистий шлях формування. Тому він потребує від актора немало обов'язків, оскільки передбачає широку

взаємодію різних творчих груп, що працюють задля спільної творчої мети; особливу світоглядну систему та логіку почуттів, вміння мислити поетично, знаходити влучні образи, володіти голосом, тілом та думкою. Тому ми потребуємо дедалі більше освітніх закладів, котрі змогли б і надалі виховувати сильну та конкурентну плеяду митців, щоб український музично-драматичний театр примножував здобутки та був знаний у всьому світі.

Г. Чернова

ПОСТДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР. ПОСТДРАМА

A. Chernova

POST-DRAMATIC THEATRE. POSTDRAMA

Постдраматичний театр — це не зовсім напрям, це радше вказівка на якийсь час, на ту ситуацію, яка склалася в театральному мистецтві після 60-х років. У ХХІ ст. він просто став мейнстримом. А ще показник того, що драматичний театр помер, тепер він може розвиватися. Сюди входять і глядацька думка та формати театральної критики.

У 1999 р. Ханс-Тіс Леман написав трактат, який досі має небувалу вагу в теорії театру — «Постдраматичний театр». Через 10 років він постав з новою доповіддю, відзначивши головну тенденцію розвитку — заміщення індивідуальної роботи колаборацією. Режисери та художники стали частіше взаємодіяти один з одним, об'єднуватись у колективи.

Одна з причин такої зміни — складні технології сучасного театру. Одній людині тепер набагато складніше впоратися з усім.

Друга відзначена Леманом тенденція — зміни відносин між сучасним театром і суспільством. Ще у 80-х роках режисери надто захопилися візуальною драматургією, новими медіа, цифровими технологіями та експериментами з театальною мовою. Усе це спричинило відрив від суспільства. Постдраматичний театр мало звертався до політики. Однак, на початку нульових, вона потроху повертала свої права на діалог з глядачем. Російський театр почав працювати з тими методами та ідеями, які вже давно були випробувані в Європі лише зараз.

Третя, і найважливіша тенденція, — танцювальні та хореографічні практики. Найчастіше використовують contemporary dance для т. зв. танцтеатру. Режисери все частіше почали звертатися до хореографії для мізансцен нетанцювальних вистав. До речі, танець теж почав розвиватись усередину, грубо кажучи, танцювати про себе самого.

І остання зазначена Леманом тенденція — реактуалізація слова, тобто повернення до драматичної літератури, текстів. Режисери стали частіше звертатися до романів, епічних текстів, історичних робіт, практично залишивши п'єси «за бортом». За роки розвитку театр навчився розповідати історії, не вдаючись до драмреалізму.

Сам драматичний театр — це, насправді, також лише вказівка на час і місце: він існував у XVIII–XIX ст. в Європі. Наприклад, в Азії в цей час театр ґрунтувався на інших формах виражальності — співах, танцях та ритуалах.

Драматичний театр надзвичайно жорстко зав'язаний на літературне джерело, він буквально надбудова над ним. Стандартна ієрархічна модель виробництва

спектаклю, де в основі — текст, з яким працює режисер (він може залишатися в межах історичного контексту, а може використати актуалізацію).

У 60-ті роки відбувається перформативний переворот. Практики і теоретики звернули увагу на дію, яка важлива сама по собі, навіть якщо спочатку не наділяється ніяким значенням. Так, перфоманси в 70-х роках не можна було аналізувати через призму традиційних естетичних теорій, які мають на увазі закладений у дію зміст. Сучасні постановки можна і потрібно інтерпретувати, але завжди слід розуміти, що вони все одно виходять за межі будь-яких інтерпретацій. Тим більше, що кожен глядач матиме свої думки з цього приводу. Усі ці зміни призвели до того, що ключовими відмінностями сучасного постдраматичного театру стали вивертання назовні внутрішніх механізмів роботи, зсув від акторської гри до виконання, проблематизація базової структури суб'єктивності, показ спектаклів поза стінами театрів, насильство над тілами перфомерів безпосередньо в ході розвитку спектаклю.

Разом із театром змінилася і робота актора. Якщо в драматичному варіанті він був ключовою фігурою, яка мала заряджати зал своєю харизмою, утримувати увагу, то в постдраматичному він стає просто виконавцем із широким колом завдань: від співу до акробатики. Тепер йому потрібно не проживати текст, а виконувати завдання, поставлені режисером. Грубо кажучи, актор починає виконувати самі функціональні ролі, як і світло, музика, сценографія.

Так як театр все ж таки уникає тексту, то зникає і простий зрозумілий нарратив, ланцюжок сюжету, за який можна зачепитися. Це важливий момент розвитку — глядача ставлять на один щабель із творцями. Адже, по суті, оповідь — це жорстка домінанта, нав'язування певних сюжетних рамок. Постдрама дозволяє глядачеві спокійно блукати простором вистави. Не всі готові до цієї свободи. До того ж більшість перфомансів спрямована не на раціональне сприйняття, а на емоційне, чуттєве.

Прикладом цього може бути будь-яка вистава Ромео Каstellуччі, де глядачі відчують неусвідомлену тривогу або взагалі нелюдський жах. Режисер обстоює принцип синтезу мистецтв у перформативному театральному дійстві, центром якого є тіло актора. Важливе місце в театрі Каstellуччі посідає імпровізація: спектакль "Tragedia Endogonidia" ставився в кожному з 10 міст Європи, у яких трупа його грала.

У деяких спектаклях режисер стирає грань між ігровим та документальним. Так, у постановці «Орфея та Еврідіки» Глюка в театрі Ла Монне брала участь паралізована дівчина, яка слухала трансляцію в лікарняній палаті в режимі реального часу. У постановці «Чарівної флейти» Моцарта в тому ж театрі брали участь сліпі жінки та чоловіки, які перенесли опікові травми.

Виникає логічне запитання: якщо немає сюжету, то що замість нього? І тут на зміну приходять колажність, фрагментарність, а іноді на сцені відбувається дійство, що абсолютно не піддається опису, набуває ознак самостійності, як візуальний театр або театр жестів.

Незважаючи на те, що епоха «постдрами» вже завершилась, немало режисерів продовжують використовувати ті ж методи у своїх роботах, що з'явилися ще в 70-х. Деякі люблять використовувати гротескність (при побутоподібній сценографії, наприклад).

Таким чином, постдраматичний театр звертається передусім до емоцій та почуттів, але це не «голлівудські» шаблони та стандарти, до яких ми звикли, це — біль, радість, впізнавання, співпереживання, де глядач відчуватиме «дивина», і ці відчуття — ключові.

О. Звонарев

ВИДОВИЩНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ У ФОКУСІ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

О. Zvonarev

MODERN SPECTACULAR CULTURE IN THE FOCUS OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES

Видовищна культура на тлі новітніх технологічних змін актуалізує стало нарощувані кореляції з інноваційними технологіями. Інтеграція новітніх технологій (VR, AR, голографії) зміщує акцент з пасивного споглядання, коли глядач стає не просто спостерігачем, а співтворцем. Процес активної участі є культуротворним нововведенням у комунікації між мистецтвом і глядачем, що радикально оновлює підходи до створення й сприйняття мистецьких об'єктів.

Констатуємо: новітні технології — віртуальна реальність (VR), розширена реальність (AR), голографія, мультимедійні інсталяції, цифрові шоу тощо — стали каталізаторами трансформації традиційних мистецьких форм і відчутно змінили інструментарій та сутність взаємодій глядацької аудиторії з об'єктом видовища. Різномірний пласт видовищних форм продукує модифікаційні орієнтації розвитку видовищної культури в руслі відтворень занурювальних й інтерактивних площин.

Віртуальна реальність VR дозволяє створювати штучні середовища, у яких глядачі можуть на новому рівні взаємодіяти з мистецькими творами, що раніше було неможливо в межах фізичних обмежень реального світу. Можна пригадати, наприклад, віртуальні експозиції проекту “Van Gogh Alive”, що дозволяють глядачам не просто споглядати відомі картини Вінсента Ван Гога, а й занурюватися в повністю реорганізовані, динамічні простори як відображувані «емоційні та художні контексти».

Розширена реальність (AR) уможлиблює поєднання фізичних і цифрових світів у єдине художнє ціле, що створює передумови для розвитку нових форм мистецького вираження, де глядачі можуть взаємодіяти з цифровими об'єктами через мобільні пристрої/інтерфейси (наприклад, вуличні інсталяції, де фізичний об'єкт доповнюється віртуальними шарами сенсів, що дозволяє виходити за межі фізичних обмежень простору як мистецтва інтерактиву).

Технології розширюють географію мистецького процесу, змінюють традиційне уявлення про інсталяції в масштабах урбаністичних просторів, де архітектурні форми є платформами для художніх експериментів, перетворюючи міське середовище в динамічні полотна мистецького вираження. Відеоінсталяції на фасадах будівель як мультимедійні шоу світла на фізичних об'єктах привносять у повсякденне життя малюючі візуальні ефекти й інтерактивний діалог з реципієнтом як частиною створюваного низкою зображень простору (наприклад, Amsterdam Light Festival). Мультимедійні та голографічні проєкції формують багаторівневі наративи, розширюючи контекстуальність і сенси, що переводить мистецтво гри світла в захопливий світ тривимірних реалістичних зображень.

Панорама, інтегруючи нові форми взаємодії між аудиторією та митцем, в руслі видовищних шоу, театральних подій, нових форматів перформансу, відкриває практично безмежні перспективи створення унікальних візуальних ефектів, де фізична присутність стає опціональною, а цифрові образи можуть інтерактивно взаємодіяти з аудиторією, що змінює традиційну природу сценічної видовищності.

Сучасна технологічна інноватика оперативно модифікує мистецький процес; технології здатні відтворювати глибокий емоційний і просторовий ефект занурення, створювати унікальні синестетичні простори, де світло, звук, рух, піротехніка та вода, гармонійно поєднуються, створюючи нові візуальні й сенсорні досвіди у потужному впливі на аудиторію. Слід згадати інноваційні світлові світло-музичні шоу «живої води» танцююче-співаючих фонтанів як химерного світу єднання візуальних проєкцій з аудіальним рядом та динамічними водними елементами.

Технології, стрімко підсилюючи технічну складову видовищної культури, розширюючи мистецький інструментарій, змінюють виміри естетичного сприйняття її компонент, відкриваючи в глобальному контексті нові горизонти для художніх експериментів, що виходять за межі традиційних форм.

Таким чином, видовищна культура сьогодення перебуває на етапі суттєвих трансформацій, спричинених технологічним прогресом, інноватикою технологій, що перетворюють сам мистецький процес. Технологічні інновації сприяють виникненню нових форматів взаємодії з глядачами, де естетичне сприйняття трансформується в багатовимірний процес участі та занурення.

Ю. Одокієнко

ЕНВАЙРОНМЕНТ ЯК ЗАЛУЧЕННЯ ГЛЯДАЧА ДО АРТПРОСТОРУ

Y. Odokyenko

ENVIRONMENT AS ENGAGEMENT OF THE SPECTATOR TO THE ART SPACE

Енвайронмент, інвайронмент — одна з форм авангардного сучасного мистецтва (виникла в США та країнах Західної Європи в 1960–1970-х рр.), концепція якої полягає в залученні глядача до артпростору (злиття доквілля з художнім об'єктом) з метою:

- зруйнувати історично сформовані розуміння та уявлення мистецтва як чогось відмінного від життя;
- створити натуралістичні артоб'єкти, що імітують реальне середовище;
- зробити глядача «співучасником».

Одним із засновників цього напрямку вважається американський художник Джордж Сігал. До течії слід віднести таких художників, як Роберт Смітсон, Хресто, Жанна-Клод, Нільс-Удо, Жан-Макс Альберт, Дуетин Хансон, Едвард Кінхольд, Лукас Самарас та ін.

Можна стверджувати, що енвайронмент як мистецтво зародився ще в давнину з наскальних малюнків палеоліту, у яких «описуються» важливі для печерних людей аспекти доквілля (зображення тварин та людських постатей як доісторичні спостереження за природою). Так чи інакше, природа протягом століть залишалася пріоритетною темою для творчості. Художники встановлювали глибокий зв'язок з доквіллям, його проявами, погодою, згодом переносячи ці спостереження у свої твори.

Роберт Смітсон представив есе “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” (укр. «Випадання розуму в осад: Земляні проекти»), яке стало потужним поштовхом до розвитку ленд-арту як виду мистецтва (1968 р.), створив “Earthworks” у “Dwan Gallery, New York, N.Y.”, роботи в експозиції якої кидали виклик традиційним уявленням про виставки, про традиційне розуміння мистецтв, не зображаючи пейзаж, а використовуючи його. Це мистецтво не стільки було пов’язане з ландшафтом, скільки включало його в себе. Відбулося зрушення в авангардному уявленні про ландшафт і відносини з ним, що «відкрило новий простір», і цим розширило способи документування погляду на художнє та його концептуалізацію (1960–70-ті рр.).

Поширення публік-арту стимулювало художників використовувати міський пейзаж як платформу з метою обміну ідеями та концепціями про довкілля з ширшою аудиторією. Багато художників в енвайронменті зараз хочуть не просто залучити глядачів для своїх робіт, а й розповісти публіці про значення та цілі свого мистецтва.

Алан Сонфіст представив ключову ідею енвайронменту як повернення природи до міського середовища “Time Landscape”, запропонованого як «пейзажний твір» в Нью-Йорку в 1965 р. про «стадії росту» «у нижньому Мангеттені на північно-східному куті La Guardia Place і West Houston Street».

На перший план в енвайронменті виходить зв’язок художника з природою та використання природних матеріалів. Ця концепція тісно пов’язана з ленд-артом і сферою екологічного мистецтва, що розвивається. Художники в енвайронменті часто використовують ідеї з науки та філософії, що робить сферу міждисциплінарною. Ця практика вміщує традиційні медіа, нові медіа та найважливіші суспільні форми виробництва. Роботи включають повний спектр ландшафтних/екологічних умов — від сільських до приміських та міських. Нерідко модне поняття «енвайронмент» пов’язується з екологічною проблематикою, але не обмежується лише нею.

Отже, енвайронмент концентрує фокус уваги більше не на формальних проблемах, а, швидше, на глибших зв’язках систем, процесів та явищ із соціокультурною проблематикою, пропонуючи переосмислити ленд-арт та предметно-орієнтоване мистецтво. Енвайронмент, тяжіючи до комплексних соціальних підходів, інтерпретованих як етичні, останніми роками на перший план виводить нове розуміння мистецтва, у якому панують, з одного боку, соціальні й культурні аспекти, з іншого, — роздуми про людську залученість у світ природи. Енвайронмент створюється з урахуванням ширшого впливу твору та його сприйняття стосовно довкілля, доступного для огляду ландшафту, іншими словами, як усвідомлене та цілеспрямоване залучення глядача до артпростору, маючи на меті вможливити пережити сильні емоційне враження і відчуття реальності подій, що відбуваються.

О. Любченко, П. Кучин, В. Кучина

ТЕАТРАЛЬНА ТА КІНОШКОЛА ІНГМАРА БЕРГМАНА

О. Lyubchenko, P. Kuchin, V. Kuchina

INGMAR BERGMAN THEATRE AND FILM SCHOOL

Інгмар Бергман народився 14 липня 1918 р. в м. Упсала, Швеція. Один з найвизначніших кінорежисерів і сценаристів ХХ ст., який став відомим завдяки своїм філософським і психологічним фільмам, що досліджують питання життя та

смерті, віри, кохання й людської самотності. Родина Інґмара Берґмана складалась з батька священника Еріка Берґмана, мати медсестри Карін Берґман, старшого брата Даґа та молодшої сестри Марґарет. Інґмар виріс у релігійно-консервативному середовищі, що викликало в нього певні конфлікти в молоді роки. Значний вплив на теми майбутніх робіт Берґмана, а особливо на питання віри та сумнівів справив батько, який був суворим лютеранським пастором.

Інтерес до театру та кіно виявився в Інґмара ще в дитинстві. Коли йому було дев'ять років, братові подарували на Різдво «чарівний ліхтар» — поширений на той час простий проєкційний апарат із газовою лампою як джерело світла. Інґмар запропонував Даґу в обмін на свою колекцію олов'яних солдатиків і приступив до дослідів. Чарівний ліхтар дозволяв проєктувати нерухомі зображення зі скляних пластин та невеликі фільми зі з'єднаної в кільце 35-мм плівки. Берґман використовував бокс-камеру для створення псевдофільмів із кількох кадрів, але у відрізках плівки зі змитою емульсією дядько Карл допомагав створювати йому власні мультфільми.

Після закінчення гімназії Інґмар Берґман вступив до Стокгольмського університету, де вивчав літературу і мистецтво. Під час навчання захопився театром і кінематографом, що стало його життєвим покликанням.

Професійно працювати в кіно Берґман почав у 1941 р., редагуючи сценарії. Однак невдовзі він написав власний сценарій під назвою «Цькування», який був екранізований у 1944 р. Пізніше Берґман почав знімати власні фільми. Світове визнання здобули його режисерські роботи 1950-х і 1960-х рр. «Сунична галявина», «Сьома печатка», «Посмішки літньої ночі», «Мовчання», «Персона» — ці фільми принесли Інґмару Берґману популярність і повагу професії. Видатний режисер продовжував активно працювати в кіно і наступні десятиліття, причому майже для всіх своїх картин сценарії писав сам.

Основні принципи театральної школи Інґмара Берґмана:

1. Психологічна глибина та інтимність.

Один з ключових аспектів стилю Берґмана — його глибокий психологізм. У театрі він надавав особливого значення детальному опрацюванню емоційних станів персонажів, що дозволяло акторам занурюватися в складні психологічні ситуації. Його сцени часто нагадували мікрокосм людських взаємин, де кожен жест, погляд або мовчання були важливими для розкриття внутрішнього світу героїв.

2. Робота з акторами.

Берґман уважав роботу з акторами однією з найважливіших складових своєї режисерської діяльності. Він часто працював з одним і тим самим акторським складом, що дозволяло йому розвивати глибокі професійні стосунки та досягати високої акторської майстерності. Берґман розвивав метод глибокого занурення в роль і вимагав від акторів повної самовіддачі.

3. Символізм та мінімалізм.

Берґман часто використовував мінімалістичні сценографічні рішення. Його постановки рідко включали складні декорації — натомість увага зосереджувалась на акторах, їхніх обличчях, рухах і діалогах. Він вірив, що театральний простір повинен підсилювати акторську гру, а не відволікати від неї. Символізм (освітлення або певні предмети на сцені) допомагав передавати глибші теми, такі як життя, смерть, віра, самотність і пошуки сенсу.

4. Експериментальні постановки.

У театральній школі Бергмана відчувається його захоплення експериментами з драматургією та режисурою. Він ставив як класичні п'єси, так і сучасні роботи, завжди підлаштовуючи їх під свій унікальний стиль. Бергман не боявся використовувати нові форми, скорочувати або змінювати класичні тексти, аби донести свої філософські ідеї. Його театральні роботи нерідко викликали дискусії серед критиків і глядачів через їхню новаторську природу.

5. Театр як простір рефлексії.

Як і у фільмах, у театральних постановках Бергмана часто порушувались важливі екзистенційні питання про віру, людську природу та взаємини. Театр для Бергмана був місцем рефлексії, де він міг досліджувати складні моральні дилеми та внутрішні конфлікти людей.

Отже, театральна школа Інгмара Бергмана, основана на мінімалізмі, психологічній глибині та символізмі, стала невід'ємною частиною світового театального мистецтва, залишивши багатий спадок для майбутніх поколінь режисерів і акторів. Беручи театральну школу акторської професії, можна відзначити, що специфічна школа Інгмара Бергмана базувалась на таких постулатах, як: природа відчуття голосів світу та своєрідний спосіб мислення акторів, зосереджений на глибині реального існування і минулого, а можливо навіть і невідомого.

Є. Заріцька-Лінькова

ОРГАНІЗАЦІЯ БЛАГОДІЙНИХ АУКЦІОНІВ ПІД ЧАС ВІЙНИ В УКРАЇНІ

E. Zaritska-Linkova

ORGANIZATION OF CHARITY AUCTIONS DURING THE WAR IN UKRAINE

Організація благодійного аукціону під час війни в Україні, з авторської точки зору, надзвичайно актуальна в наш час, адже благодійні аукціони є невід'ємною частиною наших реалій. Благодійна імпреза допомагає народу триматися разом та спільними силами долати ворога, просуваючи й наближаючи країну до перемоги. Водночас, з психологічної точки зору, аукціони з притаманним їм захоплюючим процесом вигравання лотів, що зосереджує на собі увагу учасників, є конструктивним засобом відволіктися від сьогоденних новин, які нерідко дійсно лякають глядацьку аудиторію. Слід зазначити, що з початку повномасштабного вторгнення Росії на територію України відчутно зросла кількість благодійних аукціонів на підтримку ЗСУ, госпіталів, людей, що постраждали під час війни.

Проаналізувавши інтернет-ресурси, визначено, що найбільш актуальними є благодійні аукціони формату онлайн. Цей формат дозволяє дистанційно брати участь в аукціонах та в безпечних умовах допомагати країні. Щодо основних онлайн-платформ благодійних аукціонів, то найпопулярнішими є: "Smart.Tender", "Prozorro.Sale", «Лоти Проти».

В організації онлайн-благодійних аукціонів слід означити декілька основних етапів: підготовка лотів, реклама аукціону, визначення мети аукціону, отримання зворотного зв'язку.

Для детального розбору процесу організації онлайн-аукціону автором було проведено інтерв'ю з Алісою Балановською, дівчиною, яка на першому році війни створила власний благодійний аукціон м'яких іграшок ручної роботи, та власними

зусиллями зібрала більше 200 000 грн. на допомогу ЗСУ. Відповідно, було з'ясовано всі тонкощі, складності та особливості організації благодійного аукціону формату онлайн.

Наступним було проаналізовано процес організації благодійних аукціонів формату офлайн. На жаль, такий формат аукціону в наш час не є найбезпечнішим варіантом, особливо для таких міст України, як: Харків, Дніпро, Запоріжжя, Одеса та ін.

Найчастіше формат офлайн-аукціонів проводиться в межах концертів сольних артистів або колективів, також з нагоди національних свят. Через поєднання аукціону з форматом артпроєкту, шоу або концерту можливо залучити якнайбільше людей до благодійності. Слід звернути увагу на рекламу аукціону, потрібно надати його учасникам інформацію, щоб впевнити їх в користі та необхідності залучення до благодійної справи.

Слід чітко визначити мету аукціону та отримати від учасників повну довіру. Покушці повинні бути впевненими у намірах організатора й розуміти, що їх внесок буде не марним. Варто звернути увагу на розповсюдження реклами таких заходів. Адже ворог найчастіше атакує місця з великим натовпом людей, що призводить до жахливих наслідків. Залучення учасників у такому випадку повинно відбуватися через особисті або електронні запрошення, а не загальні.

Таким чином, у такий нелегкий час спротиву наявний розвиток благодійних аукціонів відбиває зростаючу популярність цих заходів, що поєднують культурну активність з соціальною відповідальністю. Зростає кількість благодійних соціальних ініціатив і залучення широкої аудиторії. Найпопулярніші онлайн-платформ благодійних аукціонів: "Smart.Tender", "Prozorro.Sale", «Лоти Проти».

Д. Кондратова, В. Руденький

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

D. Kondratova, V. Rudenkiy

MUSIC CULTURE AS THE BASIS OF THE FORMATION OF THE NATIONAL UKRAINIAN THEATRE

Музика здавна відігравала ключову роль у формуванні української культури. Народні пісні відображали багатий духовний світ наших пращурів, супроводжуючи найважливіші етапи побутового життя, такі як народження, смерть, весілля, а також події, пов'язані з календарним циклом літніх, зимових та весняних свят. Музична культура України образно виражена в народних обрядах та ритуалах, які вже стали підґрунтям для зародження театрального мистецтва, адже художнє осмислення набувало елементів драматичного начала. Таким чином, можна стверджувати і те, що український професійний театр бере коріння в народних традиціях, ритуалах та обрядах, що синкретично поєднували драму з музичним мистецтвом. Саме на фольклорній основі народної обрядовості з її пісенністю й почала розвиватися традиція музично-драматичного театру, яка на початку ХХ ст. отримала новий імпульс завдяки творчості корифеїв українського театру.

Наукова новизна теми полягає у вдосконаленні поняття національної ідентичності в результаті залучення української пісенності в театральне дійство.

Одержало подальший розвиток дослідження ролі музики як ключового елемента в процесі становлення українського професійного театру.

Традиції вертепного дійства, народних пісень і танців, хороводів були основоположниками української театральності, що започаткувало формування українського професійного театру як музично-драматичного. Поєднання драматичної дії з музикою визначає специфіку українських театральних постановок, що створювалися на основі синтезу елементів фольклору із сучасною драматургією. Важливе значення в процесі розвитку українського музично-драматичного театру відіграли такі видатні митці, корифеї, як Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Михайло Старицький та Марко Кропивницький. У результаті їх діяльності були створені вистави, у яких музика органічно інтегрувалася в драматичне дійство, що сприяло посиленню емоційного та культурного впливу вистав.

Варто відзначити, що у виставах українського театру народні пісні та музичні елементи виконували декілька функцій. Перш за все, вони слугували засобом розкриття характерів персонажів. Використання традиційних мелодій сприяло яскравому вираженню індивідуальних особливостей характеру персонажів, у результаті чого їхні образи ставали більш зрозумілими аудиторії. Окрім цього, пісні були важливим інструментом у створенні необхідної атмосфери, супроводжуючи ключові моменти розвитку сюжету, що допомагало глядачам ще глибше зануритися в драматичну дію. Музика також є одним з ключових елементів для відображення національної ідентичності та культурної спадщини, яка відображалася в кожній виставі.

Музичні елементи на сцені українського театру не були лише фоновим супроводом. Вони інтегрувалися в саму драматичну структуру, відіграючи важливу роль у побудові сценічної дії. Наприклад, народні мелодії підсилювали емоційні моменти, допомагали розкрити внутрішній світ персонажів та акцентували основні драматичні конфлікти. Такий підхід до використання музики в театрі дозволив створити унікальну театральну естетику, де фольклорні мотиви ставали невід'ємною частиною постановок.

Корифеї українського театру не лише вводили музику у свої вистави, а й використовували її як засіб для формування національної театральної традиції. Їхні постановки відзначалися особливою увагою до музичної складової, яка підсилювала драматизм і додавала виставам самобутнього національного колориту. Внесок корифеїв у сценічне мистецтво складно переоцінити, кожен із них по-своєму сприяв розвитку українського театру, додаючи до нього унікальні елементи синтезу музики з драматичною дією.

Музика у виставах українського театру виконувала не лише естетичну, а й культурну функцію. Вона стала засобом збереження та передачі національних цінностей, допомагаючи формувати національну ідентичність через театральні вистави. Народні пісні, тріости музики й танці дозволяли глядачеві глибше розуміти культурний контекст, у якому розгорталися події на сцені. Використання музики як інструменту збереження національної самобутності сприяло розвитку національної свідомості і зробило український театр важливим елементом культурної спадщини країни.

Таким чином, музична культура стала невід'ємною частиною розвитку українського театру, поєднуючи драматичне мистецтво з народними традиціями.

Народна естетика сприяла формуванню національної ідентичності та культурної спадщини. Завдяки корифеям українського театру, музика стала основою театрального мистецтва і сприяла його розвитку як синтетичного виду мистецтва, що об'єднує драму і музику в єдиний художній образ.

В. Мандрик

ЧИ АКТУАЛЬНІ АРТПРОЄКТИ ПІД ЧАС ВІЙНИ?

V. Mandrik

ARE ART PROJECTS RELEVANT DURING THE WAR?

Тема «Чи актуальні артпроекти під час війни?» є досить маловивченою. Як відомо, мистецтво є важливим соціокультурним інструментом підтримки людей у складні часи. Дослідження обраної теми сприяє осмисленню ролі культурних програм, зокрема артпроектів, у впливі на самосвідомість співвітчизників.

Сучасний світ — це простір творчості, де мистецтво відіграє ключову роль у зростанні та розвитку економіки. Артпроекти широко досліджуються митцями та вченими не лише українськими, а й закордонними. Такі відомі в українському просторі проекти, як «Війна через призму мистецтва» чи міжнародний пісенний конкурс Євробачення та багато інших різножанрових артпроектів, які єднують молодих українських і зарубіжних митців задля подальшого створення культурного коду нашої нації.

Артпроекти — це новаторські події, що поєднують різні форми мистецької діяльності та художніх технік.

У період воєнної ситуації в Україні реалізовано: артпроект «Переведіть мене через Майдан», артпроект «Думи», українсько-польський артпроект «Війна через призму мистецтва», мистецький проект «ARTПЕРЕМОГА», артпроект «Бій за Україну» та переможний виступ Kalush Orchestra з піснею «Стефанія» у 2022 р.

Актуальність реалізації артпроектів під час війни полягає в тому, що вони дозволяють розкрити самобутність здобутків вітчизняної культури в період, який є надскладним для української спільноти, ініціюють важливий процес об'єднання людей у складні часи, сприяють формуванню української національної соборності, викликають позитивні життєствердні емоції. Вони здатні надавати психологічну та моральну підтримку людям, котрі переживають глибокий стрес.

Артпроекти здатні до проблеми війни залучити міжнародну спільноту. Слід підкреслити, що на підґрунті реалізації артпроектів створюються численні платформи для підтримки України і дієвої допомоги. Артпроекти вбачаються засобом висловлювання суспільних протестів і відданості своїй державі, крім того, збереження людяності та формування самосвідомості українців.

Під час війни артпроект набуває більшої значущості як елемент культури, який утверджує культурно-духовні надбання і цінності української нації, що самовіддано захищаються нашими співвітчизниками.

Крім очних проєктів у наявних укриттях, сьогодні виникають нові форми мистецтва, які стають більш доступними для широкої аудиторії, що створені з використанням цифрових технологій та соціальних мереж. Якщо пригадати, наприклад, найбільш бажаний і очікуваний всіма новорічний проєкт у метро Харкова, який мав назву «Разом до перемоги», можна визначити його принципово

сутєву роль як такого, що підіймав патріотичний і святковий настрій мешканцям та гостям міста на тлі маніфестації очевидної єдності незламного українського народу.

Отже, артпроекти під час війни є надзвичайно актуальними як джерело відтворення почуття консолідації української нації, утвердження об'єктивної історичної пам'яті як складової національної ідентичності, надання натхнення та сили, які підтримують моральний дух людей, сприяючи позитивним емоціям і вірі в майбутнє.

СЕКЦІЯ:

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА

Б. Фарафонов, Н. Мархайчук

ФУНДАТОР (ДО ІСТОРІЇ ФАКУЛЬТЕТУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК. Дмитро Головачов)

B. Farafonov, N. Markhaichuk

FOUNDER (TO THE HISTORY OF THE FACULTY OF AUDIOVISUAL ART, KhSAC. Dmytro Holovachov)

*«Якщо твої випускники приїжджають до Харкова і не заходять до тебе
хоч на п'ять хвилин поспілкуватися, то ти щось робиш не так. Мабуть,
душу в роботу не вкладаєш»*

Дмитро Головачов,
кінетелережисер, фундатор кіношколи ХДАК

Фактично історичним засновником факультету кіно-, телемистецтва у Харківському інституті культури був Дмитро Якович Головачов (1948–2019) — людина авторитетна в мистецьких колах Харкова. Режисерську освіту Д. Головачов здобув у ХДІК (майстерня заслуженого діяча мистецтв, О. Б. Скибневського). Після закінчення ХДІК працював на Харківській студії телебачення — другій після Києва студії в Україні. Це був час її розквіту: студія мала потужне інформаційне і соціально-політичне мовлення, власне кіновиробництво республіканського масштабу. Під час військової служби Д. Головачов як такий, що знав телевізійне виробництво, потрапив на Ленінградську телестудію, де зустрівся з кінетелеоператором П. Л. Засядьком (1944–1998), який на той час працював на «Лентелефільмі» і мав чималий творчий доробок (зокрема, у 1983 р. за фільм «Я возвращаю ваш портрет» отримав Державну премію СРСР). Саме П. Засядько, який, до речі, творчу кар'єру починав на Харківській студії телебачення, де пройшов шлях від освітлювача до оператора (учень одного з провідних операторів Харкова О. П. Магаса) познайомив Д. Головачова з майстрами ленінградського телебачення, спілкування з котрими творчо вплинуло на формування його як творчої особистості.

Після служби Д. Головачов повертається на Харківську студію телебачення в редакцію літературно-драматичного мовлення, де йде його швидкий зріст від асистента режисера до провідного режисера-постановника. На його рахунок — близько 40 телевізійних вистав та десятків ігрових телевізійних фільмів, серед яких і перший повнометражний телефільм «За пітерським часом». Враховуючи його авторитет серед колег та творчий потенціал, з часом він стає головним режисером студії.

Окрім цього, відчуваючи нові тенденції у розвитку телевізійного мовлення і, відповідно, творення телевізійного контенту, Д. Головачов пробує себе і як автор циклів телевізійних програм та продюсер. «Весь Харків — Золоті сторінки», «Открытое общество», «Лики времени» — це лише деякі з його проєктів, котрі харків'яни із задоволенням дивилися як на державному каналі, так і на недержавних каналах, які з'явилися на початку 1990-х рр. Межа 80-х–90-х рр. була найбільш кризовим часом для державного телебачення. Сегмент літературно-драматичного мовлення скорочувався і занепадав, позаяк грошей на нього катастрофічно не вистачало. Стратегія виробництва була спрямована на підтримку УТ-1, а регіональні студії були кинуті напризволяще. Новітнє обладнання якщо і з'являлось, то в такій кількості, що говорити про відповідність технологій виробництва вимогам часу не доводилось.

Відчуваючи, що ситуація заходить у глухий кут, Д. Головачов полишає посаду головного режисера і йде працювати сценаристом та режисером до науково-творчого центру «Авіа-фільм» при Харківському авіаційному заводі. Цей не такий вже і довгий період його творчого життя був для нього важливим в плані орієнтації в нових економічно-політичних умовах життя країни. Проте перспективи, що відкривались у творчому плані, були зруйновані розпадом СРСР. Було потрібно шукати нові шляхи реалізації.

У 1992 р. Д. Головачов, журналісти Є. Маслов та В. Ревенко та продюсер-початківець В. Піддубний заснували «Ніка-Відео», яка стала першою в Харкові незалежною студією-виробником екранного продукту. Засновники «Ніки-Відео» були переконані, що нова студія своєю діяльністю зуміє компенсувати дефіцит культурно-мистецьких програм, що утворився в харківському телебаченні. За роки діяльності «Ніка-Відео» не лише виробляла програми з художньо-мистецької та культурно-освітньої тематики, а й стала центром тяжіння для тих, кому в реаліях нового життя не вистачало оздоровлюючого озону культури. З «Нікою-Відео» співпрацювали ті, для кого мистецтво було не лише можливістю заробити. Студія стала центром, у якому зростали сценаристи і режисери, формувалась нова генерація митців екрану і саме з ними Д. Головачов здійснив одну з важливих справ свого життя, завдяки якій увійшов в історію української кіноосвіти як фундатор її харківського осередку.

Поява незалежного недержавного телебачення на початку 90-х рр. ХХ ст., спровокувала шалений наплив у нові медійні структури людей, які до цього ніколи екранною журналістикою і екранною творчістю не займалися, але мали велике бажання спробувати себе на цій ниві. Тому з'явився попит на кіноосвіту, на який починає реагувати ринок.

Тодішній ректор ХДІК В. Шейко, людина з розвиненим чуттям на нове, у 1997 р. пропонує Д. Головачову набрати курс режисерів телебачення. Під своє крило нову спеціальність взяла кафедра режисури (театрального факультету), яку очолював заслужений діяч мистецтв С. Гордєєв.

Разом з Д. Головачовим до ХДІК прийшли й перші викладачі фахових дисциплін: О. Білогуб (телережисура), Є. Павлов (операторська майстерність), О. Горб (технології монтажу). Починали реально «з нуля». Своєї техніки в ХДІК ще не було і навчання розпочалося на знімальному обладнанні «Ніка-Відео». Коли

стало з'являтися своє обладнання, знайшлося й приміщення для навчальної студії (знімального павільйону). Рік від року набори зростали, і у 2000 р. стало зрозуміло, що нова спеціальність потребує окремої кафедри.

Віокремлення в ХДАК «телевізійників» в окрему кафедру засвідчило, що у Харкові з'явилася кіношкола. Упродовж десяти років її очолював і розвивав (не полишаючи творчої роботи, без якої, як він уважав, «режисер кінчається як митець») Д. Головачов.

Творча робота Д. Головачова не обмежувалася лише рамками «Ніка-Відео». На запрошення З. Аласанія, який на той час займав посаду генерального директора ОТБ, Д. Головачов виступив як режисер-постановник телевізійного проекту «Театральний салон». Рейтинг цього проекту був настільки високим, що у 2006 р. Дмитро Якович стає лауреатом творчої муніципальної премії в номінації «Краща режисерська робота року». Однак головною справою Д. Головачова тих років була кафедра. Під його керівництвом вона швидко розвивалась, а популярність кіношколи ХДАК ширилась — здобувачі кафедри привозили нагороди з різних фестивалів студентських кіноробіт, як вітчизняних, так і міжнародних, а випускників кафедри телебачення ХДАК залюбки брали на роботу загальноукраїнські телевізійні канали.

Одним з факторів, що забезпечував успіх кафедри, став вдало і ретельно підібраний викладацький склад — команда однодумців, більшість з яких пройшла фаховий вишкіл у системі Держтелерадіо. Усі вони мали великий виробничий і творчий досвід як у роботі з документальним, так і з постановочним матеріалом, відповідну фахову освіту.

Із середини 2000-х рр. серед викладацького складу кафедри з'явилися молоді колеги — перші випестувані випускники кафедри. І це був лише початок. Д. Головачов прискіпливо відстежував як складаються фахові долі випускників, а це дозволяло корегувати навчальний процес. На кафедрі шуткували, що працюють на Київ, оскільки більшість випускників працевлаштовувалась саме там.

Д. Головачов любив повторювати стару кінематографічну приказку, що *істина на екрані і ніякі балачки не можуть її відмінити*, а тому уважно дивився все, що знімали учні. Кафедральні перегляди доробку майстерень з відвертою критикою і не менш відвертим визнанням досягнень академічних груп були невід'ємною частиною життя кафедри, а запрошення в якості Голови ДЕК професора В. Горпенка для кафедри було курсом підвищення кваліфікації.

У 2008 р. кафедра переросла у факультет кіно-, телемистецтва, в структурі якого були заснована Д. Головачовим факультетоформуюча кафедра телебачення, кафедра репортерської майстерності та теоретична кафедра літературознавства, мовознавства та мистецтвознавства.

У 2010 р. шляхи нового факультету і Д. Головачова розійшлися. Він продовжив викладацьку кар'єру в іншому навчальному закладі. Але для ХДАК він назавжди лишився засновником харківської кіношколи.

І. Печеранський

МЕДІААРХЕОЛОГІЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ЦИФРОВОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ЛАНДШАФТУ

I. Pecheranskyi

MEDIAARCHEOLOGY AS A RESEARCH METHODOLOGY OF THE EVOLUTION OF DIGITAL AUDIOVISUAL LANDSCAPE

У першій чверті XXI ст. академічні дискусії навколо медіаархеології тривають, що підкреслює її статус як насамперед критичної практики, а також критичної рефлексії, підсиленої історичною реконструкцією і операціоналізацією різноманітних практик пошуку та аналітики специфічних медіа в різні історичні періоди, на базі яких виникають нові програмні та апаратні форми. Незважаючи на контроверзу гомогенізованої структури академічних методик та анархічних практик протистояння описам медіаархеології як теоретичної парадигми, станом на сьогодні вона поки залишається «відкритим полем» й гетерогенним набором теорій і методів, опираючись на які вчені виявляють шляхи та зв'язки в межах генеалогії медіа. Тому досі актуальною є висловлена свого часу Е. Гуттамо теза про відсутність єдиної точки зору на визначення археології медіа, її методів, інструментів й навіть сфери, якою вона повинна опікуватися.

Важливо відмітити кілька тенденцій, які проглядаються в медіаархеології на сучасному етапі: по-перше, домінування щонайменше двох течій — культурно-технічний підхід у межах німецької традиції (Ф. Кітлер, С. Целінські, В. Ернст та ін.), де акцент зроблено на матеріальні умови комунікації та підкреслено роль технології як ключового драйвера культури (т. зв. технологічний детермінізм), та англо-американська традиція Cultural Studies, яка, попри значення конкретних технологічних фактів, наголошує на вирішальній ролі дискурсів, що охоплюють численні факти та генерують сенси (Е. Гуттамо, Ю. Парікка та ін.). При цьому тенденцією, яка об'єднує підходи представників цих груп, є спроби розглянути динаміку медіа не в лінійному ключі, а через «революційні розриви» як процес винаходів, що постали в результаті роботи продуктивної сили уяви і вражаючих, катастрофічних фальстартів.

Цікавим у контексті аудіовізуального дискурсу є дослідження Ю. Парікка. Учений підкреслив продуктивну роль активної взаємодії різних сфер, таких як дослідження кіно та культурологія, техніка культури та теорія архівів, історія мистецтв, що знаходяться під впливом природничих дисциплін, які збагачують інструментарій медіаархеології. Тяжіючи до матеріалістичної версії медіаархеології в напрямку постгуманістичної траєкторії, учений крізь призму матеріалістичної оптики культурного аналізу проводить паралель між світом комах та медіа. Опіраючись на етнологічні дослідження Я. фон Ікскуля, він вказує на тісний взаємозв'язок живих організмів, зокрема комах, з навколишнім середовищем, та припускає, що протомоделью мережевої культури як основи сучасної цифрової медіакультури може стати принцип роевого інтелекту комах. Так отримуємо підхід, який фокусується на трансверсалі тематичних досліджень й презентує нелінійну історію медіакультури.

Подібні наукові проби нашоухують автора на думку про можливу паралель між системою аудіовізуальної індустрії, технічними засобами аудіовізуального мистецтва та екосистемним підходом й мережевою структурою ландшафтів, що може бути використана під час реконструкції нелінійної історії аудіовізуальних практик, включаючи цифрову епоху, представлених мережею аудіовізуальних ландшафтів і субекосистем.

Також увагу привертає медіаархеологічний підхід В. Ернста, згідно з яким медіа та машини є суб'єктами генерування часу і вироблення артикуляцій, а тому вони перетворюються на агентів історії, набуваючи об'єктивної цінності. Сила технологій модулювати та структурувати темпоральні процеси в соціумі в епоху цифрових технологій переконує людину в необхідності компетентності, пов'язаної з новими інформаційними технологіями. Іншими словами, дослідник пропонує ввести в аналіз медіакультури (аудіовізуальної культури) технологічні режими, де на передній план вийдуть множинність практик та середовищ, й, нарешті, особливість подій як ознака матеріальності самих медіа. Це свідчить про відмову від герменевтики, лінійності та телеології. Схоже, що прихована робота цифрових пристроїв і алгоритмів переорієнтує медіаархеологію з фокусу антропологічного спостереження на необхідність вироблення оптичного сканера та нового схематичного бачення, що розкриває потужність коду в роботі цифрових технологій.

У 2016 р. була опублікована робота «Звукові машини часу» В. Ернста, а роком пізніше «Історія кіно як медіа-археологія» Т. Ельзессера. Ці тексти демонструють відмінність традицій: з одного боку, німецька теорія медіа Ернста з її акцентом на матеріальності та нелюдській (некультурній) логіці машини, а, з іншого боку, вплив Фуко, описаний у новій кіноісторії Ельзессера, тобто інтерес до зв'язків між очевидно розбіжними полями та практиками щодо рухомого зображення. Обидва автори розглядають медіаархеологію як виклик традиційній наративній історії. Т. Ельзессер пропонує альтернативний наратив, наприклад, у якому кіно та цифра мають спільне походження, тоді як Ернст розглядає звукову машину часу як новий технічний метод взаємодії з минулим.

Редактори збірника «Нова медіаархеологія» Б. Робертс і М. Гудолл додають до питань Паріккі («Що таке медіаархеологія?») і Ельзессера («Чому медіаархеологія?») ще одне: яка медіаархеологія? Що означає медіаархеологія на практиці? Медіаархеологи-емпірики вбачають потенціал своєї роботи в тому, щоб висновки щодо минулого трансформувалася в нові ідеї для майбутнього. Це може вплинути на низку практик всередині та за межами поля, пов'язаного з мистецькими проектами, музейними та кураторськими практиками, текстовим й аудіовізуальним виробництвом. Сама галузь справді була розроблена зі складної суміші теоретичних робіт з історії, культурології, філософії та медіадосліджень від сучасності до постмодерну і назад. Так, одним з прикладів експериментальної медіаархеології є «ADAPT», п'ятирічний дослідницький проект, що фінансується Європейською дослідницькою радою і базується в Royal Holloway (Лондонський університет). Мета проекту: дослідити та задокументувати історію британської технології телевізійного мовлення з 1960 р. до теперішнього часу. Окрім конференцій, симпозіумів та дисертацій, важливим аспектом проекту «ADAPT» є рекреація/відновлення/реконструкція.

Отже, медіаархеологія однозначно є цікавим та перспективним «полем» досліджень, підходи та результати в межах якого мають методологічну цінність для вивчення еволюції цифрового аудіовізуального ландшафту та окремих його екосистем.

Г. Погребняк, В. Грановська

ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА КІСІНА

G. Pogrebniak, V. Granovska

CREATIVE AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF VIKTOR KISIN

Як складова сучасної культури аудіовізуальне мистецтво (будучи без перебільшення наймасовішим і найбільш затребуваним у сучасному соціумі) за більш ніж столітню історію синтезувало широке розмаїття художніх засобів чи не всіх традиційних видів мистецтва й сформувало унікальну за своєю глибинною сутністю професію режисера, універсальність котрої полягає в можливості інтерпретувати й адаптувати в екранній площині практично всі види творчості.

Нині ж, коли в царині підготовки мистецьких кадрів (зосібна, режисерів) у галузі аудіовізуального мистецтва і виробництва вочевидь спостерігається значне перевиробництво саме режисерів, стає зрозуміло, що в жорстких реаліях кіно-, теледзунглів творчості виживуть найсильніші, найспритніші, найпідготовленіші, ті, що здатні (а, головню, потребують) до постійного саморозвитку й самонавчання, до акумулювання величезного обсягу знань, накопичених людством за його багатовікову історію, такі, що спроможні й мотивовані в оволодінні широкого спектру фахових компетентностей з метою створення високохудожньої конкурентноспроможної продукції, затребуваної як споживчим ринком, так і рафіновано-елітарним міжнародним фестивалним середовищем. Ймовірно, саме таких фахівців і намагався багато років поспіль виховувати у своїх творчих майстернях видатний український режисер і педагог Віктор Борисович Кісін, прагнучи до модернізації режисерської освіти через оптимальне поєднання підходів як у розвитку цілісного світосприйняття, окресленні світоглядних орієнтирів, установок і позицій студеїв, так і опануванні фахових компетентностей у режисурі й суміжних спеціальностях.

Сьогодні майстру режисерського курсу замало відібрати (з численних вступників-абітурієнтів) на вступних випробуваннях найталановитіших — їх ще треба навчити й привчити вчитись, а ще сформувати (й ретельно-невтомно вживляти в навчальний процес) свої методи виховання режисера, тим паче режисера-автора, щоразу доводячи учням, що режисура — то, звісно, мистецький талант, однак такий, який слід вибороти в натхненній і самовідданій праці.

У вихованні молодих режисерів В. Б. Кісін, на наше переконання, дотримував думки, що талант режисерові потрібен передовсім для того, щоби розпізнати, яка саме проблема чи тема цікавить широкий глядацький загал. Режисер повинен вміти чітко уявляти характери персонажів і в процесі чи то творення сценарію, чи безпосереднього фільмування на знімальному майданчику бути спроможним вибудувати логіку в чомусь непередбачуваної історії, у якій задіяні яскраві характери.

Не останню роль у підготовці режисерських кадрів відіграє і забезпечення студентів навчально-методичною літературою та ще й, приміром, такою, що вийшла

з під-пера самого майстра курсу й ніби скерована безпосередньо до кожного учня. Навчальний посібник В. Кісіна «Режисура як мистецтво та професія» (створений ще далекого 1998 р., однак цінний за своїм змістовним і теоретико-практичним наповненням дотепер) був покликаний щонайперше розкрити найширший спектр режисерської професії, зануривши (передовсім слудеїв) в історичні глибини зародження й розвитку мистецтва створення видовища, а отже, й режисури.

Уже першим розділом (вказаної книги) «Що таке видовище?» майстер розкриває своїм учням універсальні можливості режисерської професії, що насправді не закрита лише екраном, чи то навіть сценою, сценічним майданчиком (оскільки ж цариною реалізації режисерського ремесла є і сценічне, і аудіовізуальне мистецтво й, по суті, сфера видовищної культури), тим самим плекаючи духовний світ здобувачів освіти, формування котрого в скеровуванні на особистість залежить від структури та змісту індивідуальної свідомості й відбувається під впливом певних факторів, деякі з яких знаходяться в площині свідомо здобутої освіти, а також виявленої неабиякої здатності й прагнення до самовиховання, самонавчання, самовдосконалення, самоконтролю. Лише за такої умови творча особистість стає творцем самої себе.

Розкриваючи на сторінках вказаної роботи сутність видовищних мистецтв й особливості режисури як мистецтва створення будь-якого видовища й такого самостійного мистецтва, що починається від життя і закінчується народженням цього буття у видовищному акті, В. Кісін переконує читача, що без пізнання режисури у всьому розмаїтті видовищної діяльності усвідомлення основних принципів режисерської майстерності неможливе. Як режисер і педагог у своїх практиках В. Кісін доводив, що духовний світ майбутнього митця складають емпіричний та раціональний рівні його свідомості, що не в останню чергу залежить від якості набутих знань. Тоді як знаннями слід уважати ту систему відображених у свідомості людини й закріплених пам'яттю відомостей про навколишній світ і про саму людину.

У своїй педагогічній діяльності В. Кісін неодноразово аргументував колегам і студентам, що в здобутті режисерської професії саме за допомогою накопичення знань відбувається формування особистісного ставлення митця до результатів зовнішнього світу, позаяк саме знання виконують функцію орієнтації режисера в навколишньому світі. Крім того, майстер був переконаний і доводив це в роботі зі своїми вихованцями, що знання і розум перетворюються на особистісні характеристики тоді, коли людина на їхній основі виробляє здатність визначати своє ставлення до світу і до себе, оцінювати характер як своїх вчинків, так і вчинків інших людей, що й виступає (як особливість індивідуальної свідомості) характерною особливістю духовного світу митця.

У підсумку зазначимо, що впродовж своєї багатолітньої педагогічної діяльності В. Кісін дійшов думки, відповідно до якої методологічне обґрунтування сучасної режисерської освіти мало би починатись з детального визначення «духовний світ митця» і включати системний підхід до поєднання способів освоєння як дійсності, так і кіно-, телемистецтва, виявом чого слід уважати формування цілісності світоглядних засад і емоційних установок, інтелектуальних і раціональних підходів, свідомих і підсвідомих дій, індивідуальних і особистісних установок, естетичних і етичних, об'єктивних і суб'єктивних принципів мистецького навчання, дотримання яких сприяло би підготовці високопрофесійних фахівців аудіовізуальної царини.

Л. Міміна

ТИПОЛОГІЯ КІНОПРОЕКЦІЙ СОЦІАЛЬНОЇ ТЕКСТУРИ

L. Mitina

TYOLOGY OF THE SOCIAL TEXTURE FILM PROJECTIONS

Література як текст культури, за Р. Бартом, — «це такий соціальний простір», прочитання якого є засобом «висловлювання культури», що об'єднує читача й художній текст «в єдину знакову діяльність». Концепт «поетика культури», який досліджується в культурологічному літературознавстві, демократизує, за Д. Бахманн-Медік, розуміння тексту, «позбавляючи його від присмаку художньої форми», а бартівське формулювання трансформується наразі у вираз «література як соціальна текстура».

Культурною домінантою сучасності є візуалізація як ефект «іконічного повороту», що, за К. Батаєвою, «наслідує онтологічний, лінгвістичний повороти і фіксує перехід у засобах комунікації від вербального до візуального». Соціальна текстура перетворюється в «соціальне візуальне» за допомогою різноманітних проєкцій літературного тексту, серед яких виокремимо такі:

1. Ілюстративна (переважно у вигляді окремих ілюстрацій для друкованих та електронних книг).
2. Аудіовізуальна (аудіокниги з можливим відеорядом у вигляді тексту або ілюстрацій).
3. Театральна (різні форми театралізації літературного твору).
4. Кінопроєкція (різноманітні види екранізації літературно-художнього тексту).

Кінопроєкція, або екранізація (також кіноверсія, кіноінтерпретація, кіноадаптація, кінотранскрипція, кінооповідь тощо), за визначенням Ю. Коваліва, — це «інтерсеміотична трансформація», або «відтворення на підставі сценарію засобами кінематографа і телебачення творів інших мистецтв — фольклору, художньої літератури, театру тощо».

За О. Дубініною, кінематограф стає «новим серйозним читачем та інтерпретатором літератури», а кінопроєкція «в сучасному культурному просторі стає невід'ємним супутником самого літературного твору, виконуючи різні соціально-психологічні функції: або заміщує літературне першоджерело, або існує паралельно з ним, або спонукає до (пере)прочитання».

У класичній кіносеміотичній концепції Ю. Лотмана «кінооповідь — це, перш за все, оповідь. І хоча це може видатись парадоксальним, саме тому, що оповідання в цьому випадку будується не зі слів, а з послідовності іконічних знаків, у ньому найбільш яскраво виявляються деякі глибинні закономірності будь-якого нарративного тексту».

Кінопрочитання літературного твору розглядають як інтерсеміотичний (вербальне — невербальне) або інтермедіальний (з мови літератури на кіномову) переклад (перекодування, а також інтерпретація та явище інтертекстуальності — за О. Дубініною), що відображається тріадою екранізації: прототекст (першотвір, першоджерело) — претекст (сценарій) — паратекст (кінотвір, кінопроєкція). Зворотний процес інтерсеміотичного перекладу кіномови на мову літературну називають новелізацією, або романізацією.

Особливості співвіднесення літературного та кінотексту визначають типологію кінопроекцій, але їх комплексного інтермедіального дослідження наразі немає, тому існує множина визначень, серед яких відзначимо такі:

- 1) За критерієм відповідності послань прототексту та кінопроекції (О. Дубініна):
 - a) аналог — кіновір, рівний за величиною мистецького послання його літературному першоджерелу;
 - b) деформація — редуція (зменшення) або викривлення смислу мистецького послання в екранізації;
 - c) діалог (інтерпретація) — збільшення смислу в результаті додавання кінотворцями власних смислів до вже існуючих (виявлення прихованих смислів першоджерела, використання сюжету літературного твору як своєрідної художньої матриці тощо).
- 2) У межах архітектонічного підходу (П. Тороп):
 - a) адаптація — фільм на основі роману або оповідання;
 - b) контамінація — фільм на основі кількох романів чи оповідань;
 - c) наративізація — розповідний фільм на основі нерозповідного тексту.
- 3) За ступенем адаптації кінопроекції до першоджерела (Д. Свейн):
 - a) повне наслідування оригіналу;
 - b) часткове наслідування — відображення окремих ключових сцен оригіналу;
 - c) мотивація — використання першотвору лише як мотиву.
- 4) За типами інтерсеміотичного перекодування (П. Тороп):
 - a) точна — за основу береться інформація і зміст;
 - b) макростилістична — має домінанту в тексті і його формальних ознаках;
 - c) мікростилістична — виходить із персонажів;
 - d) цитатна — з домінацією мотиву;
 - e) тематична — базується на тематиці вихідного твору;
 - f) описова — виходить із конфлікту;
 - g) експресивна — з домінацією жанру;
 - h) вільна — виходить із інтерпретації та версій.
- 5) Інші види типологій:
 - a) аналогія – коментар – переміщення;
 - b) запозичення – перетин – трансформація;
 - c) твір-сировина – наративні зміни – точний переклад;
 - d) ілюстрація – коментар – аналогія тощо.

Значимо, що в сучасній компаративістиці зіставлення екранізації та її літературного першоджерела стосується не лише творів в цілому, а й провадиться на різних художніх рівнях (структура, жанр, простір, персонаж тощо).

Зворотний ефект кінопроекції, або вплив екранізації (за О. Дубініною):

- 1) Як паратексту на літературний прототекст:
 - a) нова інтерпретація (розуміння) літературного твору;
 - b) збільшення культурного потенціалу оригіналу (завдяки екранізаціям твори стають всесвітньовідомими, а їхні герої іноді набувають статусу культурного героя);
 - c) підвищення (екранізація-діалог) або зниження (екранізація-деформація) мистецького регістру першоджерела.
- 2) Створення нового літературного твору:

- a) новелізація;
- b) виникнення в літературі незалежного художнього продукту, зумовленого певною екранізацією.

Подальше дослідження типології міжсеміотичного перекодування літературного прототексту у візуальний паратекст мовою кіно є важливою складовою комплексного інтермедіального дослідження феномену соціального візуального.

O. Kosachova

VISUAL RHYTHM AND CINEMATIC TENSION IN POMPEII (2014)

O. Kosachova

ВІЗУАЛЬНИЙ РИТМ ТА КІНЕМАТОГРАФІЧНЕ НАПРУЖЕННЯ У ФІЛЬМІ «ПОМПЕЇ» (2014)

Paul W. S. Anderson's *Pompeii* (2014) provides an immersive portrayal of the historical eruption of Mount Vesuvius, weaving together personal narratives of love, social inequality, and survival. One of the film's most remarkable features is its use of visual rhythm, a cinematic tool that underscores the thematic tension between order and chaos, power and fragility. This essay examines the concept of visual rhythm in *Pompeii* through the lens of film theory, particularly Gilles Deleuze's work on cinematic movement and time. By analyzing the transitions between calm and destruction, the manipulation of pacing, and the interplay of visual motifs, this study argues that Anderson's directorial choices create a powerful rhythmic structure that elevates the film's dramatic intensity and philosophical undertones.

In order to fully understand how *Pompeii* employs visual rhythm, it is important to contextualize the term within cinematic theory. Gilles Deleuze, in his works *Cinema 1: The Movement-Image* and *Cinema 2: The Time-Image*, discusses how film can manipulate time and movement to create meaning beyond dialogue or traditional narrative structures. Deleuze argues that rhythm in film is not merely about pacing or the speed of editing; it is about the modulation of visual and temporal elements to reflect philosophical ideas and affective states. According to Deleuze, rhythm in cinema can serve as a tool for expressing transitions between stability and chaos, order and disarray, mirroring the tension within a narrative or a character's emotional arc.

Anderson's *Pompeii* can be seen as a cinematic exploration of such transitions, particularly in how it juxtaposes the stability of life in the city with the cataclysmic eruption that obliterates it. The rhythm of the film plays a crucial role in making the impending disaster both a physical and emotional presence, even before it is visually represented on screen.

One of the key aspects of *Pompeii's* visual rhythm is the contrast between moments of calm, often symbolizing the fragile order of human society, and scenes of intense destruction. In the early parts of the film, Anderson constructs a world of relative peace within the walls of Pompeii. The camera lingers on architectural grandeur, the bustling market, and the structured life of its citizens, from the wealthy elite to the enslaved gladiators. This slow, measured pacing reflects a deceptive sense of control and permanence. The tranquility of these scenes, underscored by the choice of wide-angle shots and warm lighting, symbolizes the Roman Empire's illusion of power and stability. This visual calm is, in fact, rhythmically

significant because it sets up the inevitable collapse, making the contrast with later chaos all the more striking.

Anderson's use of long takes and minimal cutting during these early sequences aligns with Deleuze's idea of the "time-image," where duration is allowed to unfold naturally, giving the audience time to settle into the world of Pompeii. The steady rhythm of these scenes lulls the viewer into a sense of security, mirroring the complacency of the city's inhabitants who are unaware of the approaching disaster. In this sense, the calm acts as a form of temporal foreshadowing, creating a visual rhythm that is soon to be disrupted.

As the film progresses, Anderson introduces visual and auditory cues that signal the impending eruption. The rhythm begins to quicken, not abruptly but through subtle shifts in tone, color, and camera movement. Small tremors in the ground, the distant rumblings of Vesuvius, and the occasional crack in the earth serve as precursors to the full-scale catastrophe. These disruptions break the previously established calm, initiating a more fragmented visual rhythm that mirrors the growing instability beneath the surface of the narrative.

When the eruption finally occurs, the rhythm of the film undergoes a dramatic transformation. Fast cuts, intense close-ups, and rapid movements replace the earlier serenity, creating a jarring visual experience for the viewer. Anderson employs what Deleuze would describe as the "movement-image," where action and dynamism dominate the screen. This shift from long, contemplative shots to frenetic sequences of destruction serves to heighten the viewer's sense of anxiety and helplessness, much like the citizens of Pompeii would have experienced. The rapid rhythm of the editing conveys the sense of urgency and chaos, as characters scramble to escape the falling ash, collapsing buildings, and fiery explosions.

One of the most effective uses of rhythmic contrast occurs during scenes where the eruption is juxtaposed with the gladiatorial combat taking place in the arena. The fight scenes, already dynamic and fast-paced, are suddenly intercut with shots of the volcano erupting in the distance. Here, the rhythm of human violence is overshadowed by the far more overwhelming violence of nature. This interplay between human and natural forces creates a layered visual rhythm that reflects the theme of human fragility against the elemental forces of the earth.

Beyond the contrasting rhythms of calm and chaos, Anderson masterfully manipulates pacing to maintain tension throughout the film. The eruption unfolds in stages, allowing for moments of temporary relief between waves of destruction. This ebb and flow of action keeps the audience in a state of constant anticipation, as no one, not even the viewer, can predict when the next violent eruption will occur. By modulating the tempo of destruction, Anderson avoids overwhelming the audience with a continuous barrage of visual noise. Instead, the pauses in the action serve to amplify the intensity of the next catastrophe, much like the way musical rhythms build and release tension over time.

These rhythmic modulations also serve a narrative purpose. As characters attempt to escape the city, moments of near-silence, such as when Milo and Cassia find brief shelter, provide emotional respite and space for character development. These quieter intervals are critical to the film's structure because they allow the audience to process the human stakes involved, making the subsequent destruction all the more tragic. The fluctuating rhythm between action and stillness, destruction and survival, mirrors the unpredictability of nature itself, reinforcing the film's central theme of human vulnerability.

Another crucial element of *Pompeii*'s visual rhythm is the use of repetition and rhythmic motifs. Throughout the film, certain visual patterns recur, creating a sense of inevitability and doom. The repeated imagery of the volcano looming over the city serves as a constant reminder of the impending disaster, even in scenes where the characters are seemingly safe. Anderson uses this visual motif as a rhythmic pulse that beats throughout the film, maintaining an undercurrent of tension that ties the disparate parts of the narrative together.

Moreover, the rhythm of destruction is paralleled by the repetition of human suffering and resilience. Anderson frequently returns to images of characters being crushed by falling debris, engulfed in ash, or overwhelmed by the chaos around them. These repeated scenes not only create a visual consistency but also emphasize the cyclical nature of human fragility in the face of overwhelming natural forces. Just as the volcano erupts in waves, so too do the characters' struggles for survival follow a rhythmic pattern of hope and despair.

The use of repetitive visual motifs ties into Deleuze's concept of the "crystalline image," where time itself seems to fold back on itself, creating layers of meaning. In *Pompeii*, the repetition of certain visual and thematic elements — such as the volcano, the gladiator combat, and the crumbling architecture — suggests that the characters are caught in an inescapable cycle of destruction. This cyclical rhythm underscores the film's philosophical message: no matter how advanced or powerful a civilization becomes, it remains vulnerable to the forces of nature that operate on a different, more destructive rhythm.

Pompeii not only explores the rhythmic tension between calm and chaos but also uses visual rhythm to comment on the relationship between human society and nature. The contrast between the ordered life of Pompeii and the chaotic destruction wrought by the eruption reflects the film's broader critique of social inequality and the illusion of control. The rhythm of the film mirrors the fragility of the Roman Empire's hierarchical structures, which collapse just as quickly as the city itself.

The film's pacing underscores this collapse, with the swift descent into chaos reflecting how easily social order can be dismantled. As the volcano erupts, the social distinctions between the characters — masters and slaves, elites and gladiators — become irrelevant. The rhythm of destruction levels all social hierarchies, just as nature itself does. Anderson uses rhythm not only to build cinematic tension but also to highlight the vulnerability of human institutions to forces beyond their control.

In *Pompeii*, Paul W. S. Anderson employs visual rhythm as a central tool to convey the film's thematic tensions between order and chaos, human power and natural destruction. By contrasting moments of calm with scenes of intense destruction, modulating the pacing of the eruption, and using repetition as a rhythmic motif, Anderson creates a cinematic experience that is both viscerally engaging and philosophically resonant. Drawing on Deleuze's theories of movement and time in cinema, the film's visual rhythm becomes a reflection of the larger forces at play in the narrative — both the uncontrollable power of nature and the vulnerability of human society.

Ultimately, the rhythmic structure of *Pompeii* underscores the film's central message: no matter how advanced or powerful human civilization may seem, it is always subject to the rhythms of nature, which can disrupt, destroy, and remind us of our inherent fragility.

А. Складенко

ФІЛЬМ «ЗИМОВИЙ ГІСТЬ» ЯК ДЕБЮТНА РОБОТА АЛАНА РІКМАНА

А. Skliarenko

“THE WINTER GUEST” FILM AS ALAN RICKMAN’S DEBUT WORK

Створення фільму завжди потребувало неймовірних зусиль, починаючи з роздумів про концепцію і закінчуючи ретельним підбором акторів та вибором місця зйомки. Перед людиною, що виготовляє кіно, постає неймовірно складна задача — розкрити свій твір так, щоб він знайшов відголоски у серцях глядачів та не залишив їх байдужими. Алану Рікману, британському актору театру та кіно, у 1997 р. вдалося створити свій перший фільм, що не втрачає своєї актуальності і до нині. У стрічці «Зимовий гість» кожен глядач або згадає, або знайде себе у тому чи іншому віці. Ця робота змушує нас замислитися над тим, що торкається кожного — це час, його влада над нами, над нашим тілом та свідомістю; це історія про те, що наше життя кінцеве, але крім цього у ньому є багато чого хорошого, доброго, заради чого треба жити.

Сюжет кінострічки розгортається в невеликому тихому прибережному шотландському містечку, де з перших хвилин глядач занурюється в атмосферу спокою та меланхолії.

Фільм розпочинається з того, що ми бачимо, як по засніжених порожніх вулицях, кульгаючи, долає шлях літня пані. Здається, що кожен її крок приносить неабиякий біль, але вона все одно цілеспрямовано продовжує йти вперед. Як потім стає відомо, це леді Елспет, котра йшла до своєї доньки Френсіс, яка нещодавно поховала чоловіка і дуже тяжко переносить цю втрату. Френсіс не дуже рада своїй балакучій, відвертій, самовпевненій матері, але вдягти нічого не може.

Паралельно з цією подією на екрані Рікман транслює ще декілька: дівчишко, що ховаючись, пробирається до вікна будинку Френсіс, аби пристерегти її сина Алекса, двох літніх пані, що чекають автобус на холодній зупинці, а також двох дітей, що вирішили прогуляти шкільні уроки.

Спостерігаючи за ходом фільму, ми розуміємо, що режисер створює у своїй роботі певні блоки, які по-різному транслюють ті чи інші проблеми та питання, що постають перед нами у різному віці.

Так, на екрані ми бачимо двох дітей, що втекли з уроків та, розмістившись на замерзлому побережжі, розмірковують про життя. Розвівши багаття, хлопці докоряють своїм батькам у тому, що ті змушують їх навчатися, хоча самі вони не бачать у цьому ніякого сенсу.

Паралельно, автор показує нам, як дві літні пані, що довго чекали на автобус, раптово відправляються на похорон своєї знайомої. Одну з леді спіткає приступ паніки перед усвідомленням кінчності життя і вона намагається у прямому сенсі втекти від цього, вибігти з автобусу та впавши біля берега покритого снігом моря.

Інша сюжетна лінія розповідає нам про початок закоханості двох підлітків, Алекса та Ніти, їх історію зустрічі та розвиток відносин.

Також ми можемо спостерігати за стосунками матері і доньки, які є вельми натягнутими. Френсіс, яка втратила чоловіка, перебуває у стані, схожому на депресію, її ж мати, хоча і приховує це, але вона стурбована за свою дитину та

намагається розрадити її, запросивши на прогулянку з фотоапаратом. Елспед теж має свої переживання, загалом вони відображають сум за тим, що її тіло постаріло і вона вже ніколи не буде молодою.

У своїй дебютній режисерській роботі Алан Рікман демонструє глибоке розуміння людських емоцій. Він вміло створює атмосферу інтимності і напруженості, що дозволяє глядачам відчувати складність переживань персонажів. Рікман акцентує на деталях, завдяки чому кожен діалог, кожен погляд набувають особливого значення.

Використовуючи у зйомці зимовий пейзаж та холодну обстановку шотландського містечка, автор певним чином додає символізму у своїй роботі, створюючи ізоляцію та емоційну відстань між героями. Зима у фільмі відображає втрату, самотність і безнадію.

Паралельні сюжетні лінії символізують різні етапи життя, їх взаємодії та циклічність.

Ми можемо бачити, як персонажі проходять через моменти глибокого суму, але також і через миті радості, що показує життя таким, яке воно є — з чорними та білими смугами.

Також фільм набуває глибини завдяки майстерно підібраній музиці, що відображає душевний стан персонажів, а також роботі талановитого оператора Шеймаса Макгарві, котрий створив на екрані вражаючі візуальні образи. Його здатність передавати атмосферу і емоції через світло та композицію допомагає глядачеві поринути у внутрішній світ персонажів. Кожен кадр, знятий Макгарві, стає окремою історією, що підкреслює напруження та глибину переживань, викликаних відносинами героїв.

Кінокартина має вельми символічне закінчення. На місто сходить густий туман, і хлопчики, що сиділи на березі застиглого моря, неочікувано вирішують ризикнути та пройти по тонкій кризі уперед у невідомість, що є початком і кінцем нашого життя.

Фільм «Зимовий гість» — це зображення самого людського життя, його зародження та кінечності. Кінокартина не залишає нас байдужими, оскільки ми бачимо у ній себе: свої страхи, проблеми, бажання. Таким чином, фільм залишається актуальним і донині, позаяк віднайшов відголосок у серцях людей та змусив їх замислитися над своїм буттям.

Р. Нікулін

ЕКСЦЕНТРИЧНА ПОГОНЯ В НІМОМУ КІНЕМАТОГРАФІ. РОЗВИТОК І ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ ЕКРАННЕ МИСТЕЦТВО

R. Nikulin

THE ECCENTRIC CHASE IN THE SILENT CINEMA. DEVELOPMENT AND INFLUENCE ON CONTEMPORARY SCREEN ART

Ексцентрична погоня стала однією з ключових форм комічного екшну в німому кіно, що не лише задавало ритм фільму, а й виступало важливим засобом вираження гумору, драматизму та напруження, який використовував фізичний гумор, швидку зміну локацій і небезпечні трюки для залучення аудиторії. Ексцентрична погоня активно розвивалася протягом 1910-х і 1920-х рр. та стала важливою частиною

кінематографу завдяки режисерам, які шукали нові способи створення гумору через візуальні засоби. Відтоді, як кінематограф переступив поріг звукового етапу, елементи ексцентричних погонь інтегрувались у різноманітні жанри. Вплив цього жанру залишається відчутним і в сучасних фільмах. Ця розвідка досліджує розвиток ексцентричної погоні в німому кінематографі та її вплив на сучасне екранне мистецтво, з акцентом на еволюцію технік зйомки й вплив технологій.

Ексцентрична погоня як жанр бере свій початок на ранньому етапі розвитку кінематографу. У перші роки кіноексперименти з камерою, кутами зйомки та монтажем створювали можливість для створення захопливих сцен переслідувань. Мак Сеннет та його студія “Keystone” стали одними з перших, хто активно експлуатував цей жанр, додаючи до нього комедійні елементи. Серед популярних ранніх прикладів можна назвати «Кістоунських копів» — короткометражні фільми про непрофесійних поліцейських, які переслідували злочинців, постійно потрапляючи в кумедні ситуації.

Інші режисери, такі як Чарлі Чаплін, який, до речі, і починав актором у Мак Сеннета на студії “Keystone”, використовували ексцентричні погоні як спосіб створення соціальної сатири. Наприклад, у фільмі «Малюк» (1921), Чаплін змушений був тікати від соціальних працівників, котрі намагались розлучити його з дитиною. Погоня тут виступає не просто комедійною сценою, а також критикою соціальної системи. Це демонструє, що ексцентрична погоня не обмежувалася лише фізичним гумором, але також ставала способом передачі глибших ідей.

Зі зростанням технічних можливостей кінематографу техніки зйомки погонь також еволюціонували. У німому кіно переслідування часто знімали на вулицях міст, використовуючи мобільні камери та новітні на той час технології монтажу. Це дозволяло створювати ілюзію швидкості й небезпеки.

З часом режисери почали використовувати складніші трюки та монтажні рішення для посилення ефекту погоні. Наприклад, у фільмі Бастера Кітона «Шерлок молодший» (1924) головний герой переслідує злочинців через серію фантастичних сцен, де реальність зливається з вигадкою. Це досягалось завдяки використанню передових на той час технік спецефектів і монтажу. Таким чином, погоні ставали не просто комедійними сценами, але й демонстрацією кінематографічного мистецтва.

З розвитком цифрових технологій багато аспектів зйомки переслідувань зазнали змін. Хоча класичні трюки та погоні часто вимагали виконання всіх сцен «наживо», сучасні режисери отримали можливість комбінувати фізичні трюки з комп'ютерною графікою (CGI), що дозволяє створювати ще більш вражаючі сцени.

Наприклад, у фільмі “Mad Max: Fury Road” (2015) Джордж Міллер поєднав реальні трюки з акторськими постановками та CGI для створення хаотичних і захопливих сцен переслідування в пустелі. Тут ми бачимо розвиток ексцентричної погоні як жанру, що зберігає свої корені в німому кіно, але також адаптується до сучасних технологічних вимог.

Ще одним прикладом є серія фільмів про Джеймса Бонда, де погоні є невід'ємною частиною кожної картини. У фільмі «Скайфол» (2012) переслідування на мотоциклах через ринки Стамбула знято з використанням як традиційних трюків, так і цифрових ефектів, що підсилює візуальний вплив на глядача.

Ексцентрична погоня, яка почала свій шлях у комедіях німого кіно, з часом проникла в різні жанри сучасного кінематографу. Бойовики, трилери, пригодницькі

фільми використовують елементи динамічних переслідувань для створення напруженості та активного розвитку сюжету.

У фільмі «Темний лицар» (2008) Крістофера Нолана сцена переслідування на автомобілях між Бетменом і Джокером використовує класичні елементи ексцентричної погоні: раптові зміни напрямків, перешкоди, що з'являються на шляху, та інтенсивний монтаж. Ця сцена стала важливою частиною сучасного кіно та демонструє, як погоні можуть переходити від комедійного жанру до більш серйозного контексту.

З наукової точки зору, ексцентрична погоня є складною кінематографічною технікою, яка базується на поєднанні кількох рівнів впливу на глядача: візуального, емоційного та психологічного. Оригінально використана в комедійних фільмах німого кіно для створення напружених, але водночас смішних ситуацій, вона виявилася універсальним засобом для передачі руху та динаміки, які можна адаптувати до різних кінематографічних жанрів.

Спочатку ексцентрична погоня виконувала функцію комічного елемента, як це було в короткометражних фільмах Мака Сеннета, Чарлі Чапліна або Бастера Кітона. Вона слугувала підґрунтям для фізичного гумору, що включав абсурдність ситуацій, плутанину або випадкові нещастя, які траплялися з героями під час погоні. З наукової точки зору, погоні в комедіях мають катарсичний ефект: глядачі, співпереживаючи героям, через сміх переживають емоційне розвантаження. Цей гумористичний ефект спрямований на зниження напруження та зняття психологічної втоми глядача, створюючи тим самим легку розважальну атмосферу. Прикладом є сцена з фільму «The General» (1926) Кітона, де персонаж стає жертвою кумедних обставин під час погоні на поїзді. І хоча події цього фільму відбуваються під час громадянської війни в Америці, геги та ексцентричний гумор створює неповторну атмосферу, у якій глядачі радіють несподіваним успіхам та перемогам головного героя.

Поступово жанр ексцентричних погонь трансформувався в потужний засіб створення напружених моментів у бойовиках та трилерах. У таких фільмах ексцентричні погоні більше не є джерелом гумору, а слугують інструментом для загострення емоційного напруження глядача. Зі збільшенням швидкості переслідувань, ризикових трюків та небезпек на шляху персонажів, погоня стає інструментом посилення драми.

Науковий аналіз цього аспекту свідчить, що в бойовиках ексцентрична погоня діє як засіб підтримки глядацької уваги, використовуючи швидкі монтажні переходи та напружену музику, що стимулюють емоційний відгук. Вона викликає у глядача стан «візуального захвату» (англ. *visual suspense*), що підтримується через швидкість зміни кадрів і реалістичність дій. Наприклад, у фільмі «Матриця: Перезавантаження» (2003) братів Вачовські, сцена погоні на автомагістралі стала кульмінацією фільму, де фізична динаміка поєднується з графічними ефектами для створення ефекту реального переживання гонитви.

Ексцентрична погоня стала важливою структурною частиною пригодницького та науково-фантастичного кіно, де вона часто виступає рушієм сюжету. Науковий підхід до аналізу демонструє, що погоня в цих жанрах не лише збільшує напруження, а й дозволяє розкрити характеристики персонажів: їх рішучість, сміливість та винахідливість. Сцени переслідування дозволяють глядачам побачити, як персонажі реагують на екстремальні умови та приймають швидкі рішення.

У науково-фантастичних фільмах такі сцени часто підсилюються технологічними ефектами. Наприклад, у серії «Назад у майбутнє» (1985–1990) Роберта Земекіса, сцени переслідування автомобілем “DeLorean” використовують елементи науково-фантастичних гаджетів, які інтегрують класичні погоні в контекст майбутнього. Цей підхід ілюструє, що ексцентрична погоня стала не лише засобом гумору, а й важливим елементом розвитку подій у жанрах, де рух і швидкість є частиною фантастичних реалій.

Усе це свідчить, що ексцентричні погоні, незалежно від жанру, виконують також соціальну та емоційну функції. Вони здатні символізувати боротьбу персонажа зі світом або з соціальними нормами, як це було в ранніх фільмах Чапліна, де погоні часто ставали метафорою втечі від соціальної несправедливості або від авторитарних структур. У сучасному кіно цей аспект зберігається, хоча на перший план виходить не гумор, а драматичний зміст таких сцен.

Сцени погонь також діють як колективний досвід глядача. У психологічному сенсі вони є інструментом для спільного переживання драми, що стимулює відчуття інтеграції та занурення в екранний світ. Це підтверджується сучасними дослідженнями кінопсихології, які вказують на важливість ритму та темпу фільмів для емоційного стану аудиторії.

Невід’ємною частиною успішних сцен погонь також є музика. Від раннього німого кіно, де музиканти супроводжували сцени переслідувань живим виконанням, до сучасного кіно, де саундтреки відіграють ключову роль у формуванні емоційного напруження. У науково-дослідницьких роботах вказується, що музичне оформлення таких сцен діє як каталізатор емоційної реакції глядача. Як приклад, музика Ганса Циммера у фільмі «Інтерстеллар» (2014) підсилює ефект від погонь, передаючи драматизм та епічність через інтенсивні звукові лінії.

Отже, з наукової точки зору, ексцентрична погоня є багаторівневим кінематографічним інструментом, який використовує елементи динаміки, напруження та фізичного гумору для різних цілей. Її еволюція від простих комедійних сцен до складних структурних елементів бойовиків і фантастики демонструє універсальність цього жанру. Сучасні технології та музичні рішення дозволяють ще більше загострити емоційний вплив на глядача, що робить ексцентричні погоні важливою частиною сучасного кіномистецтва. Від класичних трюків до використання CGI, ексцентрична погоня залишається незмінним елементом кінематографа, зберігаючи свою актуальність та емоційний вплив на аудиторію. Сучасні режисери, продовжуючи традиції, використовують цей жанр для створення захопливих сюжетів, що зберігають елементи класичного німого кіно.

М. Якименко

ДО ПИТАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ КІНОМОНТАЖУ

М. Якуменко

ON THE ISSUE OF THE AESTHETIC POTENTIAL OF FILM EDITING

Аудіовізуальне мистецтво і виробництво стрімко розвиваються. Технологічні підйоми в суспільній практиці надають поштовх вдосконаленню технічного забезпечення створення фільмів. Сучасні тенденції розвитку світового і українського кінематографа включають нові заходи використання можливостей монтажу.

Як відомо, мистецтво кіно неможливе без монтажу. За весь період розвитку кіновиробництва монтажні техніки суттєво змінилися до ускладнення і врізноманітнення функціональних можливостей. Технологічно монтаж пройшов шлях від простого з'єднання кадрів до потужного естетичного засобу. З естетичної точки зору основні принципи мистецтва можна відзначити при використанні монтажу під час створення фільмів.

Як відомо, одним з провідних принципів існування мистецтва є формування художніх образів. Саме завдяки монтажу нині можливо створювати складні і багатоаспектні художні образи. Коли режисер закладає певну логіку розвитку системи художніх образів, він може використовувати технічні, інформаційні, ШІ-засоби монтажу. Це надає додаткові можливості їх саморухливості, яскравої виразності і дозволяє проявити нові, несподівані смисли. Саме монтажні прийоми можуть зробити художній образ неповторним, який запам'ятовується глядачам. Таким чином, за допомогою монтажу більш цікавою може стати вся художня реальність кінопроєкту.

Важливо відмітити з точки зору перспективності використання монтажу естетичний принцип співвідношення змісту і форми. Зрозуміло, що митець повинен оптимально підібрати найбільш адекватну форму для прояву актуального змісту. Якраз сучасний монтаж дозволяє точно підібрати таку форму, котра по-новому проявить зміст і стане «родзинкою» фільму.

Неможна обійти увагою і принцип стильового оформлення творів мистецтва. Стильовий почерк майстра може стати найбільш інформативним під час вибору глядачем того чи іншого фільму для перегляду. Сучасному монтажу під силу відобразити стильові особливості творчого задуму режисера. Завдяки його прийомам можливо яскравіше означити тему і інтонацію, ціннісні аспекти кінострічки, більш виразно проявити національні стильові акценти. Стильова єдність кінооповідання багато в чому стає такою саме за допомогою майстерності монтажу.

Потенціал кіномонтажу слід активізувати і задля емоційно-чуттєвого впливу на глядацьку аудиторію. Монтажні техніки в змозі допомогти викликати яскравий ефект. Він може бути настільки ефективним, що буде мати навіть катарсичну дію. Таке могутнє враження не залишиться непоміченим. Наприклад, монтажні техніки необхідно використовувати для показу психологічного напруження.

Естетичні переваги монтажу можуть проявитись і під час кінематографічного моделювання реальності. Тут криються великі можливості при творчих експериментах з відеозображеннями і звуковими ефектами. Це може додати виразності кіноматеріалу й суттєво скоротити витрати на виробництво фільму.

Також треба означити і роль тих, хто працює над створенням фільму. Естетичне й художнє бачення концепції фільму, підбір художніх засобів зображення, новизна і оригінальність аудіовізуальних підходів робить актуальними професіоналізм і досвідченість працівників монтажу. Під керівництвом режисера вони можуть втілити його цікаві і сучасні задумки, посилити сильні сторони конкретного кінопродукту.

Вивчення естетичного потенціалу кіномонтажу надає змогу усвідомлено використовувати його сучасні переваги під час створення фільмів.

К. Аліфіренко

**ГОТИЧНИЙ ЖАНР У ТВОРЧОСТІ ТІМА БЬОРТОНА
НА ПРИКЛАДІ «СОННОЇ ЛОЩИНИ»**

К. Alifirenko

**THE GOTHIC GENRE IN THE WORK OF TIM BURTON
ON THE EXAMPLE OF “SLEEPY HOLLOW”**

Готичний жанр, що бере свої витoki з європейської літератури XVIII ст., сьогодні є одним з провідних кінематографічних напрямів, який проникнув майже в усі сфери мистецтва, включаючи живопис, музику та, звичайно, кінематограф. У кінематографі готика завжди посідала особливе місце завдяки своїй здатності передавати атмосферу страху, таємниці і надприродного. Готичні фільми часто використовують символи руїни, темряви та відчуженості, створюючи світи, де перетинаються реальність і фантазія.

З моменту зародження кінематографу готика стала популярним жанром для багатьох режисерів. Він дозволяє поєднати елементи фантазії з жахом, викликаючи сильні емоційні відгуки в глядачів. Класичні фільми жахів, як-от «Дракула» (1931) або «Франкенштейн» (1931), допомогли закласти основи візуальної естетики готичного кіно. Ці стрічки, хоча і видаються архаїчними на сучасний погляд, зуміли втілити ідею зіткнення людини з незвіданим і страшним, створивши атмосферу, що залишилася в культурі на століття.

У цьому контексті Тім Бьортон є однією з найвизначніших постатей сучасного кінематографу, який, осмисливши класичні мотиви готичного жанру, створив власний унікальний стиль, що поєднує готику з чорною комедією, сюрреалізмом та навіть дитячою наївністю.

Готичний жанр у кінематографі завжди відзначався унікальною візуальною естетикою. Його основні ознаки включають використання темних кольорів, глибоких тіней, напружених контрастів між світлом і темрявою. Серед найважливіших елементів — архітектурні символи: старі замки, руїни, покинуті будинки, що створюють атмосферу ізоляції та невідомості.

Готичний сюжет — це не лише візуальні ефекти, що наводять жах. Сюжетно готичні фільми часто досліджують теми страху перед невідомим, божевілля, смерті та надприродного. Персонажі в таких фільмах, як правило, стикаються з незвичними та лякаючими явищами, а також із внутрішніми страхами і дилемами. Сюжети часто грають на межі між реальним та надприродним, що дає глядачеві відчуття постійного напруження.

Тім Бьортон є одним із найбільш впливових сучасних режисерів, який не лише продовжив традиції готичного жанру, але й надав йому нового значення. Його фільми поєднують елементи класичної готики з фантазією, гумором і сюрреалізмом, створюючи унікальну атмосферу, що є впізнаваною і має значний вплив на культуру загалом.

Фільм «Сонна лощина» (1999) є одним із найкращих прикладів того, як Тім Бьортон використовує готичні мотиви, поєднуючи їх із власним унікальним стилем. Стрічка базується на класичній американській легенді про вершника без голови і, попри своє літературне походження, значною мірою опирається на візуальні та

сюжетні елементи, властиві готичному жанру. Похмурі ліси, покинуті ферми, темні небеса — усе це створює атмосферу ізоляції і постійної небезпеки. Бьортон чудово використовує контрасти між світлом і темрявою, підкреслюючи не лише моторошну атмосферу, а й психологічні стани героїв.

Новаторські підходи, символізм образів, використання спецефектів та мультиплікації, поєднання моторошних сюжетів з елементами казковості і гумору в стрічці «Сонна лощина» надає привід розглядати творчий доробок Тіма Бьортон як точку переосмислення готичного жанру у світовому кінематографі.

Отже, дослідження творчої спадщини Тіма Бьортон як однієї з ключових постатей сучасного кінематографу є вельми актуальним для розуміння впливу його доробку на еволюцію кінематографу в жанрах готики та фантастики, а також впливу нової естетики на інші жанри кіно.

М. Соломко

ЕВОЛЮЦІЯ ПРАКТИЧНИХ ТА КОМП'ЮТЕРНИХ ЕФЕКТІВ В ІГРОВОМУ КІНО

М. Solomko

EVOLUTION OF PRACTICAL AND COMPUTER EFFECTS IN FEATURE FILMS

Ігрове кіно завжди прагнуло створювати нові світи та вражаючі візуальні образи, що переносять глядачів в інші реальності. Розвиток технологій у сфері кінематографії значно вплинув на засоби втілення цих фантазій. Практичні спецефекти, що були основою візуального мистецтва раніше, нині активно доповнюються та замінюються графічними технологіями. У цьому матеріалі проаналізовано сучасний стан практичних та комп'ютерних ефектів в ігровому кіно, розкривається їх взаємодія, вплив на кінематограф та виклики, з якими стикається індустрія.

Практичні спецефекти довгий час були невід'ємною частиною кіновиробництва. Ручна робота майстрів, котрі робили механічні моделі, макети, накладали грим, спеціалістів, які відповідали за піротехнічні трюки, — усе це дозволило створювати реалістичні сцени, які впливали на глядачів емоційно. Вони забезпечують матеріальність та «фізичну присутність» у кадрі, що важко досягти виключно за допомогою комп'ютерної графіки.

Проте з розвитком цифрових технологій практичні ефекти стали менш популярними через складність, витратність та тривалість виробничих процесів. Однак саме в поєднанні практичних ефектів із сучасними цифровими технологіями кінематографісти знаходять нові творчі рішення, що поєднують кращі сторони обох підходів.

Комп'ютерна графіка (CGI) відкрила нову еру у кіновиробництві, дозволяючи створювати візуальні ефекти, які раніше були технічно неможливими або надто дорогими. Сучасні фільми часто на 50–80% складаються з візуальних ефектів, створених за допомогою комп'ютера, що робить CGI важливим інструментом для масштабних фентезійних та науково-фантастичних фільмів.

Так, комп'ютерні ефекти дозволяють створювати нові світи, реалістичних персонажів, таких як динозаври, монстри або космічні кораблі із фотореалістичною точністю, які неможливо було б так достовірно представити без цих технологій. Однак створені за допомогою CGI персонажі можуть страждати через надмірну

штучність та відсутність відчуття реальності, якщо використовувати ці технології без врахування балансу з практичними ефектами. Важливим аспектом залишається гармонійне поєднання обох підходів для досягнення максимальної реалістичності.

Отже, останнім часом кіноіндустрія все частіше обирає поєднання практичних та комп'ютерних ефектів для створення більш реалістичних та переконливих сцен. Прикладом є роботи таких режисерів, як Крістофер Нолан та Джордж Міллер («Темний лицар», 2008, «Початок», 2010, «Інтерстеллар», 2014 — Крістофер Нолан; «Шалений Макс: Дорога гніву», 2015 — Джордж Міллер), які поєднують традиційні трюки, моделі та CGI, щоб надати глядачам відчуття реальності. Цей симбіоз дозволяє досягти вищої якості візуальних образів, ніж при використанні виключно одного методу. Практичні ефекти викликають відчуття реальності, тоді як CGI доповнює сцени елементами, що інакше неможливі для цієї технології.

На наш погляд, це ставить перед кіноіндустрією нові виклики та перспективи. Зі зростанням попиту на високоякісні візуальні ефекти збільшується потреба у вдосконаленні технологій комп'ютерної графіки, особливо в контексті VR (віртуальна реальність) та AR (доповнена реальність). Це зумовлює нові виклики перед кіновиробниками: як поєднати інтерактивність, візуальну реалістичність та емоційний вплив? Також важливим аспектом стає етичне питання використання CGI для створення або «відродження» акторів у цифровій формі. Це викликає питання автентичності творчого процесу та прав акторів на свої образи.

Практичні та комп'ютерні ефекти відіграють ключову роль у сучасному ігровому кіно. Незважаючи на домінування CGI, саме поєднання цих двох методів дозволяє досягти високої якості візуальних образів та створити переконливі наративи. Еволюція цих ефектів визначатиме подальший розвиток кіноіндустрії, зокрема в умовах зростаючої інтеграції нових технологій.

Д. Ізмайлов

ЗАСОБИ ЕКРАННОЇ ВИРАЖАЛЬНОСТІ ЯК РУШІЙНА СИЛА СЮЖЕТУ НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ ВОНГА КАРВАЯ «ЛЮБОВНИЙ НАСТРІЙ»

D. Izmaylov

MEANS OF SCREEN EXPRESSION AS A DRIVING FORCE OF THE PLOT ON THE EXAMPLE OF WONG KARWAI'S FILM "LOVE MOOD"

На противагу драматургічному подієвому фільму в кінематографі стоять фільми, у яких відсутня подієвість. Також в них відсутні монологи-роздуми, кількість діалогів зведена до мінімуму. Постає питання: «Що в такому випадку рухає сюжет, якщо немає події?». У такому випадку рушійною силою виступають засоби екранної виражальності. Саме вони просувають історію вперед, підводять до кульмінації та викликають емоційний відгук у глядача. Яскравим прикладом може бути фільм Вонга Карвая «Любовний настрій». Унікальність фільму полягає в тому, що в історії відсутня подієвість як така, але розвиток історії кохання ми можемо бачити завдяки засобам екранної виражальності — кольору, крупним планам, закритій композиції та фреймінгу, низьким ракурсам, акторській грі тощо. Камера часто фокусується на обличчях героїв, їхніх жестах, що дозволяє глядачеві відчути кожен невисловлений емоційний момент. Діалоги є мінімалістичними, а невербальні деталі — ключовими для розуміння їхнього взаємного тяжіння і болю через усвідомлення зради.

Дія фільму відбувається в Гонконзі в 1962 р. Пан Чоу і пані Су того самого дня в'їжджають у дві сусідні кімнати в прибутковому будинку. Обоє одружені та їхні партнери часто затримуються на роботі. Самотність героїв підкреслюється тим, що завдяки закритій композиції і тому, що передній план завжди чимось перекрито, виникає враження відчужених фізичних та психологічних обмежень. Зеленовато-жовте освітлення першої третини фільму свідчить про брехню та лицемірство оточуючих. Саме в першій частині ми бачимо усіх людей, які брешуть та зраджують своїм коханим: начальника пані Су, друга-бабія пана Чоу та самих партнерів головних героїв, яких знімаються лише зі спини. Примітним є епізод, у якому головні герої дізнаються про зраду своїх партнерів: зелений колір приглушений, майже жовтий і знаходиться в рівному співвідношенні з червоним, молоді люди повторюють фрази та манеру поведінки один одного. Жести й міміка героїв свідчать про те, що новина про зраду їх приголомшила.

Герої починають відігравати сцени того, як могли познайомитися їх партнери і, разом з тим, оператор вдається до «ефекту підглядання»: знімає їх через паркан у парку, віконну раму в квартирі, відображення в дзеркалах або ж їх кроки та усмішки. Все це створює відчуття недовolenості та інтимності взаємин Су та Чоу. Співвідношення кольорів зміщується до червоного, який стає насиченим та яскравим. Між тим, головні герої відчувають провину за свою пристрасть, що ми можемо побачити в епізодах, де героїня сидить на ліжку, дивиться зі смутком вперед та поправляє сукню. Здається, вона на самоті, проте, подивившись у люстерко зліва, ми розуміємо, що об'єкт її роздумів поряд і це пан Чоу.

Коли головні персонажі дійсно перебувають на самоті, то оператор знімає їх здалека та обов'язково в оточенні інших людей чи предметів, таких як зачинені з усіх сторін двері, штори та вікна. Деякі сцени схожі одна на одну і задають спокійний темп оповіді, проте мають різне значення: якщо спочатку вони свідчать про нудне життя головних героїв, яких ми бачимо в оточенні сусідів та колег, то у другій половині фільму повторюються саме сцени за участі лише пані Су та пана Чоу, що свідчить про їх бажання довше насолоджуватися та приховувати свої взаємовідносини. Повторювана інструментальна композиція "Yumeji's Theme" є основним звуковим рефреном фільму. Вона супроводжує найінтимніші моменти між героями, створюючи меланхолійний настрій і підкреслюючи циклічність їхніх переживань. Музика відображає неможливість втечі від своїх почуттів.

У кульмінації фільму червоний колір стає дуже яскравим — таким, яким ми можемо побачити його лише на екрані. Задля підкреслення наявності любовного зв'язку між головними героями, режисер вдається до пропущених сцен. У кульмінації фільму Су приходиться у нову квартиру пана Чоу; ми бачимо кроки головних героїв та їхні обличчя в червоному світлі крупним планом, потім герої вже знову стоять біля входу в квартиру. Пані Чоу каже: «Ми не будемо як вони», що свідчить про її небажання повторити вчинок свого чоловіка, навіть якщо він їй зрадив раніше ніж вона йому. Залишається незрозуміло, чи то заходила жінка в квартиру, чи лише подумала про це.

Остаточно закінчиться ця історія кохання там, де і почалася, — біля стіни їх дому. Ле дощ, який змінювався разом із характером стосунків героїв — від проливної зливи під час палкого кохання до спокійного дощичку в момент розставання. Сцена знята крупними планами, з тих самих ракурсів, як і попередні

рази. Герої відпускають руки один одного та йдуть геть. Сцени біля стіни та короткі фрази, які ми бачимо на початку кожної частини фільму, нагадують початок глав середньовічного роману, коли перша фраза пояснювала зміст твору та правильне ставлення до героїв.

Аналізуючи фільм Вонга Карвая, можна сформулювати такі висновки: засоби екранної виражальності можуть бути вдалим рушієм оповіді навіть за відсутності діалогів, подієвості та рефренів; цей фільм можна вважати платформою для глибшого дослідження режисерсько-операторських інструментів та можливостей, він є їй прикладом того, що висока режисерська майстерність уможлиблює не створювати подію заради сенсу, а транслювати сенси безпосередньо.

А. Кузняна

ПРОМОСТРАТЕГІЇ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ: СУЧАСНИЙ ДОСВІД ПЛАНУВАННЯ І РЕАЛІЗАЦІЇ

A. Kuzniiana

PROMOTION STRATEGIES OF UKRAINIAN FILMS: MODERN EXPERIENCE IN PLANNING AND IMPLEMENTATION

Сучасний український кінематограф переживає період активного розвитку, але не приділяє достатньо уваги промостратегії. Це призводить до втрати можливостей залучити потенційного глядача та досягнення комерційного успіху на ринку.

Чому нам потрібно робити акцент на рекламній кампанії фільму вже на початку препродакшену:

- промостратегія формує інтерес до фільму, що може збільшити кількість переглядів;
- чітка стратегія дозволяє визначити, хто є цільовою аудиторією фільму, і адаптувати маркетингові кампанії відповідно до її потреб та вподобань;
- реклама впливає на касові збори. Чим більше людей дізнається про фільм, тим більша ймовірність, що вони його подивляться, а отже, фільм зможе окупити витрати, які були виділені на його виробництво, та додатково принести прибуток;
- завдяки ефективній рекламній кампанії можна сформувати брендову ідентичність фільму, що може підвищити його популярність і впізнаваність серед інших кінострічок.

Серед основних проблем, через які фільми стикаються з відсутністю якісної промостратегії, можна виділити такі: недостатня фінансова підтримка, недостатня інформаційна кампанія та нехтування соціальними медіа.

Відсутність достатнього фінансування українського кінематографу безпосередньо впливає і на проблеми з промостратегією, обмежуючи їхні можливості на кількох рівнях. Нестача ресурсів на дослідження ринку може стати причиною неефективного таргетування реклами, що зменшить охоплення цільової аудиторії і призведе до недостатньої видимості фільму на ринку. Найчастіше, якщо фінансування фільму було обмеженим, то більша частина бюджету витратиться на акторський склад, технічний персонал і зйомки, а маркетинг і дистрибуція в цьому випадку відійдуть на другий план. Це призведе до проблем з виробництвом рекламних матеріалів, таких як трейлери та постери, що може

негативно позначитися на першому враженні про фільм. Яскравим прикладом є фільм режисера Аркадія Непиталюка «Уроки толерантності» (2024). Більша частина коштів була виділена саме на виготовлення фільму, у той час як рекламна кампанія будувалася на поодиноких статтях у медіаресурсах. Це суттєво обмежило можливості для ефективного маркетингу та реклами.

Недостатня інформаційна кампанія суттєво впливає на промостратегію фільму, ускладнюючи його видимість та формування уявлень аудиторії про тематику і жанр. Без належного висвітлення в медіа та активного використання соціальних платформ фільм ризикує залишитися непоміченим. Брак інформаційної підтримки веде до відсутності чіткого уявлення про проєкт, тому глядачі можуть просто не зрозуміти, чому варто йти саме на цю кінострічку, а не на якусь іншу. Крім того, недостатня інформаційна кампанія обмежує можливості залучення партнерів і спонсорів, які можуть підтримати фінансування та просування фільму. Позитивним прикладом є фільм режисера Антоніо Лукіча «Люксембург, Люксембург» (2023). Основна стратегія інформаційної кампанії полягала в тому, щоб регулярно повідомляти про прогрес проєкту, релізи та інші важливі новини. Уже на періоді препродакшену на різних медіамайданчиках була присутня інформація про фільм, його каст та план зйомок. Протягом усього процесу виготовлення фільму режисер та актори брали участь у численних інтерв'ю та подкастах, де ділилися закулісними подробицями, що допомогло створити емоційний зв'язок між фільмом і глядачами.

У наш час соціальні медіа відіграють ключову роль у промостратегії фільмів, надаючи їм можливості для ефективного залучення аудиторії. Створення контенту, такого як трейлери, тизери та закулісні матеріали, дозволяє формувати інтерес та очікування глядачів. Використовуючи платформи на кшталт Instagram, Facebook і TikTok з'являється можливість активно поширювати короткі відео з фрагментами фільму, закадровими моментами або цікавими фактами про зйомки, роблячи їх вірусними або «трендом». Це приведе до обговорення користувачами, створить ефект «сарафанного радіо», що підвищує видимість фільму в медіапросторі. Фільм режисерки Ольги Ряшиної «Я, Победа і Берлін» (2024), демонструє нам приклад ефективного використання соціальних медіа в промостратегії фільму. На період продакшену фільм мав свої сторінки на платформах Instagram, Telegram та Spotify, і це забезпечило можливість публікації візуального контенту, включаючи трейлери, закадрові матеріали та фотографії, що допомогло краще презентувати фільм та підтримати інтерес глядача. Завдяки платформі Spotify з'явилася можливість ділитися саундтреками фільму, підсилюючи емоційний зв'язок з глядачами і залучаючи нову аудиторію, яка цікавиться музикою. Крім того, сторінки в соцмережах дозволяють швидко інформувати аудиторію про дати прем'єр, заходи та інші важливі новини, забезпечуючи актуальність інформації. Наявність стилізованого контенту на платформах допоможе створити впізнаваний імідж фільму, що сформує стабільну базу фанатів, яка зможе підтримувати проєкт у майбутньому.

Незважаючи на розвиток українського кінематографу, відсутність продуманої промостратегії впливає на втрату потенційних глядачів, порожні кінозали та низькі касові збори. Якщо робити акцент на ранньому етапі препродакшену, то це дозволить сформувати інтерес до фільму та отримати загальну підтримку на період прем'єри.

Д. Коновалов

**DIRECT CINEMA АБО CINEMA VARITE:
МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ УКРАЇНСЬКИХ ДОКУМЕНТАЛІСТІВ**

D. Konovalov

**DIRECT CINEMA OR CINEMA VARITE:
OPPORTUNITIES FOR UKRAINIAN DOCUMENTARY FILMMAKERS**

В умовах повномасштабної війни, яка відбувається тут і зараз, українські документалісти намагаються знайти можливості для створення нового реалізму в документальному кіно, здатного артикулювати те, що відомий американський документаліст Кен Бернз називає «драмою правди».

Розглянемо маніфести двох основних шкіл авторського документального кіно — «пряме кіно» (direct cinema) та «кіно правда» (cinema varite), спробуємо проаналізувати, які можливості вони надають українській документалістиці.

Слід зазначити, що як «пряме кіно», так і «кіно правда» з'явилися як протест проти ідеології телевізійного фільму, а саме використання в ньому афективних атракціонів для захисту аудиторії від «чутливого контенту» і дистанціювання від драми правди. Маніфест «прямого кіно» складається з такого переліку заборон:

1. Заборона на будь-які реконструкції подій. Єдина реальність — це реальність, зафільмована на камеру. Документаліст — це «муха на стіні», його непомітно, начебто його взагалі там немає, і герої поводять себе цілком природно, не зважаючи на присутність документаліста. Кожна спроба реконструкції реальності — це маніпуляція та спотворення «об'єктивної реальності».
2. Заборона на прямі інтерв'ю, оскільки майже завжди людина перед камерою поводить себе інакше, ніж у житті. За думкою представників «прямого кіно», герої фільму мають розкривати себе у взаємодії з іншими персонажами або через власні вчинки.
3. Заборона на використання саундтреку та взагалі будь-яких афективних атракціонів, що відноситься до більшості монтажних стилів.
4. Заборона на використання закадрового тексту, у тому числі авторського закадрового тексту.

Слід додати, що у різних відгалужень школи «прямого кіно» існують свої заборони. Наприклад, заборона на використання довгофокусної оптики чи штативу. Усе це націлено на досягнення максимального наближення до «об'єктивної реальності», яка і є головним важелем правди.

Представники «кіно правди» стверджують, що об'єктивної реальності не існує і документальне кіно є виключно авторською інтерпретацією реальності. Яскравий представник цієї школи — відомий режисер Джошуа Опенгаймер — стверджує, що ситуація, у якій документаліст намагається бути «мухою на стіні», є штучною, а намагання створити ілюзію відсутності камери — це маніпуляція. Основним постулатом маніфесту «кіно правди» є саме вимога не приховувати камеру. Навпаки, очевидна присутність режисера та камери сприймається режисерами «кіно правди» як найкращий спосіб наблизитися до правди.

Маніфест цього руху спонукає документалістів використовувати методи провокації та саме в контексті провокації робити реконструкції подій. У своєму

відомому фільмі «Акт убивства» (2012) Джошуа Оппенгаймер дає слово катам і масовим убивцям, відповідальним за геноцид 1965–1966 рр. в Індонезії. У своїх інтерв'ю кінодіяч ділиться своїми відчуттями, що він начебто опинився в гітлерівській Німеччині, яка зберіглася у своєму нацистському вигляді, а відтак, у державній ідеології геноцид євреїв подається як героїчна подія.

Режисерським рішенням фільму стали реконструкції злочинів в ігрових жанрах. Іншими словами, режисер запропонував убивцям знімати власні фільми. У цьому сенсі назву фільму “The Act of Killing” слід розуміти в значенні сценічного акту. Таким чином, Оппенгаймер слідує максими Девіда Лінча, згідно з якою фільм має бути схожим на сон, лише дуже реальний. Постановчі сцени фільму створюють атмосферу сюрреалізму, порушують логіку наративу і руйнують комфортну для глядачів бінарну опозицію добра і зла. Таким чином режисер досліджує механізми самовиправдання катів через практики дегуманізації своїх жертв.

В інтерв'ю режисер стверджує, що намагався знайти форму для нового формату документального фільму — «документального кіно уяви». Відповідно, перед документалістом відкриваються можливості документувати не лише «реальне», а й «уявне». Основне завдання — зрозуміти, як працює уява головних героїв.

Відповідно до цього, можна сформулювати такі висновки:

1. Маніфест «прямого кіно» створює можливості кінематографістам уникати симпліфікації та навіть певної примітивізації структури своїх документальних фільмів, коли для ілюстрації травматичного досвіду головних героїв використовують візуальні метафори, які емоційно неточні або навіть протилежні історіям протагоністів.
2. Традиційні реконструкції із залученням акторів та використанням прийомів ігрового кіно, як правило, використовуються виключно як ілюстрації, та вони не здатні створювати власні сенси. Водночас, провокативні реконструкції «кіно правди» дозволяють руйнувати очікування глядачів і завдяки провокації наближатись до драми правди.

Можливості працювати з «уявним» головних героїв також відкривають цікаві можливості для сучасної української документалістики.

Н. Черкасова

ПРИХОВАНА ІСТОРІЯ ҐАРЕТА ДЖОНСА: ПОСТАТЬ БРИТАНСЬКОГО ЖУРНАЛІСТА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

N. Cherkasova

HIDDEN STORY OF GARETH JONES: CHARACTER OF THE BRITISH JOURNALIST IN UKRAINIAN CINEMA

Нині Україна активно просуває міжнародне визнання Голодомору геноцидом. Кінематограф є важливою частиною інформаційного простору, могутнім засобом міжкультурної комунікації, тому що завдяки яскравому образному вираженню формує, культивує певний спосіб сприйняття, мислення і закріплення культурної ідентичності. Реальна історія життя Ґарета Джонса видалася найвдалішим матеріалом для розкриття найбільшої української трагедії ХХ століття. Джонс один з перших у західній пресі заявив про масовий голод в Україні у 1932–1933 рр. Переховуючись від спецслужб, він збирає інформацію про колективізацію,

репресії, голод і потім першим у британській пресі визначає дії радянської влади спланованим терором. Покинувши Радянський Союз, Гарет прагнув донести світові правду своїми статтями про злочини сталінського тоталітарного режиму проти українського народу. Свідчення репортера не захотіли почути, навіть намагались дискредитувати за допомогою впливових і корумпованих представників медійного середовища.

Український кінематограф намагається осмислити найтравматичніші епізоди української історії 1930-х рр., але фільмографія на означену проблематику залишається обмеженою. Разом з тим вітчизняні режисери і продюсери повернули ім'я сміливого валлійського журналіста-першовідкривача з невідомості, за допомогою художніх виражальних засобів кінематографу віддали належне йому місце в історії.

У документальному розслідуванні масштабу і причин Голодомору режисера Сергія Буковського «Живи» (2008) свідчення людей переплітаються з щоденниковими записами репортера Гарета Джонса. Документи, що цитуються у фільмі, вказують на інформованість урядів деяких країн про справжнє становище українського селянства, але на той час політика тісно вплітається у світову історію: економічна криза США, прихід до влади Гітлера в Німеччині. Автор фільму першим в Україні привернув увагу глядачів до постаті Гарета Джонса та його ролі в поширенні правди про Голодомор. Основний метод отримання інформації — численні інтерв'ю живих свідків трагедії. Подолання ефекту «балакучих голів» вдалося досягнути завдяки певній винахідливості Сергія Буковського: додатковим епізодам з журналістками, які розшифровували вихідні матеріали, а також показу комп'ютера у вагоні, на моніторі якого демонструються численні інтерв'ю з людьми. Інтер'єри поїзду і пейзажі за вікном дозволили з'єднати історію минулого з сучасністю.

Пізніше сценарист і режисер Олесь Санін у драмі «Поводир» (2013) звертається до аналогічного історичного періоду. За сюжетом герою потрібно передати таємні документи про масове вилучення продовольства британському журналісту Гарету Джонсу в Москві. Український Оскарівський комітет обрав фільм «Поводир» (2013) у номінації «Найкращий фільм іноземною мовою» на здобуття премії «Оскар» у 2015 р., але він не потрапив до Короткого списку Американської кіноакадемії.

Завдяки першому масштабному кінопроекту спільного виробництва України, Великої Британії, Польщі «Гарет Джонс» (2018, оригінальна назва «Mr. Jones», в Україні — «Ціна правди») ім'я відважного журналіста повертається до світового глядача. Історія вийшла за межі байопіка, реконструкції історичних подій на рівень осмислення масштабу трагедії Голодомору, її причин і наслідків. Загострена актуальність відображається на зображальному рішенні. Своєрідність режисури Агнешки Голланд полягає у формуванні емоційно-чуттєвого стану на екрані. В її інтерпретації різноманітні свідчення не стільки вербалізують, а насамперед візуалізують жахиття голоду. Особливості вираження почуттів кінематографічними зображально-виражальними засобами найбільше представлено в частині подорожі Гарета Джонса Україною. Особистість журналіста Гарета Джонса є дуже важливою для України і світу. Упродовж останніх років маємо нечувану зацікавленість цією людиною. Завдяки майстерності Агнешки Голланд, її авторському погляду та вмінню розкривати складні проблеми за допомогою виражальних можливостей кіномови, маємо потужне звернення до масової аудиторії, у якому йдеться про важливі речі,

які стосуються не лише України, а всього цивілізаційного поступу. Це універсальна тема і історія. Вона підіймає питання підступності політиків, корумпованості журналістів, маніпуляцій у медіа — те, що робить її дуже актуальною і релевантною для нашого часу.

Є. Ворожейкін

ВАРІАНТИ ПРАВДИ: ПРИНЦИПИ ПОКАЗУ РЕАЛЬНОСТІ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Ye. Vorozheikin

OPTIONS OF TRUTH: PRINCIPLES OF DEPICTING REALITY IN DOCUMENTARY CINEMA OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

На початку другої половини ХХ ст. виникло відразу декілька підходів до зображення реальності в документальних фільмах: «пряме кіно» (англ. direct cinema), «cinéma-vérité» (з фр. «кіноправда»), «кіно-спостереження» (англ. observational cinema). Така тенденція була зумовлена появою нових легких відеокамер та пристроїв для запису звуку і також соціокультурними змінами після Другої світової війни.

Розробники цих підходів шукали спосіб правдиво відтворити реальність, що реалізувалося в принципах зйомки та монтажу, а також процесі взаємодії з людьми, на яких була спрямована камера. У цій роботі буде здійснений порівняльний аналіз цих принципів.

У «прямому кіно», камера фактично не стоїть на місці, вона постійно рухається за розвитком подій — ніби боїться щось пропустити. Так само головним героєм у таких фільмах була людина дії, стурбована конкретною проблемою. Вона існувала в конкретному контексті і не виходила за його межі. Наприклад, у фільмі «Продавець» (1969) є кадр, де головний герой дивиться телевизор, але при цьому не перестає розповідати про свою роботу. «Пряме кіно» шукало кризові ситуації, оскільки вважало, що тільки в них може з'явитися правда: з одного боку, як ситуація прояву суб'єктивних якостей людини, з іншого — як ситуація, яка не дозволяє звернути увагу на камеру. Такою була ідея братів Мейслів, розробників цього підходу, але на практиці вона не завжди втілювалася в життя. У фільмі «Продавець» є момент, коли головний герой починає грати на камеру — в епізоді, коли він розповідає подрузі анекдот.

У «кіно-спостереженні» камера статично спостерігає, уважно вдивляючись у те, що відбувається навколо. Вона радше показує повсякденне життя, у якому все переплітається. Тому фільми Девіда Макдугалла, розробника цього підходу, часто присвячені спільнотам, життя яких існує за рахунок і всередині сільського господарства. Показовим є епізод дитячої гри у фільмі «Жити зі стадами» (1972). Мета гри — вгадати, що тримає в руці «ведучий». Гра показує бідність спільноти джі (Уганда) краще за все інше — важливим є не лише тип розваг, а й те, що комусь буде важко виграти в цю гру, маючи доступ до великої кількості речей. Кадр із дітьми доповнює кадр посмішки матері, у якій читаються її власні спогади про те, як вона в неї гралася. І тоді стає зрозуміло, що це суспільство існує в статистиці, постійному повторенні наступними поколіннями того, що робило попереднє. Схоже є у фільмі «Tempus de Baristas» (1993), але там вже інша ситуація — у нового покоління є вибір,

на відміну від представників спільноти джі. Це також фільми про кризу, але ту, яка складається з багатьох дрібних деталей.

«Cinéma-vérité», у свою чергу, існує десь на межі між прямим кіно та кіно-спостереженням: інколи камера різко рухається: йде з героями на роботу, додому, на відпочинок; іноді вона зупиняється і чекає, поки персонажі скажуть те, що думають. Багато в чому «cinéma-vérité» — це фільм про прогулянки між столиками в кафе та у вітальні. Можливо, це навіть у певному сенсі фланерство — отримання задоволення/результату від взаємодії — подивитися на інших і показати себе. Адже саме в «cinéma-vérité» автори фільму стають учасниками, з'являються в кадрі, задають питання та висловлюють власну точку зору. При цьому вони нагадують, що це лише одна точка зору. У «прямому кіно» цього немає — у ньому присутність режисерів максимально прихована. Люди в кадрі не повинні відчувати камеру, глядачі не повинні відчувати присутності режисера. Тому «пряме кіно» не використовувало голос за кадром для пояснення подій чи інших прийомів — брати Мейсли віддали перевагу «спонтанним зіставленням у самому житті». Вони навіть запросили іншу людину для монтажу для того, щоб через інший погляд на матеріал створити більшу об'єктивність. Крім того, це було пов'язано з тим, що один з братів не хотів розвивати своє монтажне мислення, оскільки це могло вплинути на процес зйомки.

«Кіно-спостереження» взяло естетику мінімалізму від «прямого кіно», але ввнесло деякі зміни. У ньому також немає різноманітних прийомів монтажу, однак допускається присутність людини з камерою. Так, у «Жити зі стадами» є епізод, де одна з жінок спільноти джі розповідає іншим, що оператор зараз буде знімати. У цьому фільмі для пояснення деяких моментів використовується голос за кадром, але пізніше в «Tempus de baristas» голос режисера за кадром з'являється лише в моментах реального спілкування з героями фільму.

«Cinéma-vérité», у свою чергу, є розмовним фільмом. У ньому істина народжується через спілкування — як на сеансі з психоаналітиком, рано чи пізно люди видають правду. Усе відбувається через взаємодію — режисер ставить запитання, а іноді просить самих героїв поставити запитання один одному. «Cinéma-vérité» вільно грає своєю формою. Так, у фільмі «Хроніка одного літа» (1961) є епізод з прогулянкою однієї з героїнь та монологом, який виглядає як епізод із художнього фільму. Втім, режисерів фільму це не бентежить, для них правда є позначенням моменту двозначності. Подібно до фільмів Дзиги Вертова, від концепції якого «cinéma-vérité» запозичило назву, у ньому також дозволені творчі експерименти, але їх використання має бути продемонстровано. Так, наприкінці «Хроніки одного літа» всі учасники зйомок дивляться матеріал і обговорюють, що для них було правдою, а що ні.

Отже «пряме кіно», «cinéma-vérité» та «кіно-спостереження» прагнули правдиво показувати реальність, але різноманітність їх підходів вказує на те, що здійснювали вони це тільки частково. Таким чином, це ще раз нагадує, що незалежно від естетичних принципів документального фільму, правда, яку він показує, завжди є суб'єктивною та мінливою. Головне, що об'єднує всі ці три підходи, — це відмова від дидактичності, що запрошує глядача робити висновки самостійно і це єдиний шлях до правди, яке кіно може надати.

Г. Кулик

**НОВА ЖАНРОВА ПАРАДИГМА ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

А. Кулик

**NEW GENRE PARADIGM OF DOCUMENTATION
AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

Здійснена нами розвідка пошуку ідентичності у візуальній мові документального кіно України кінця ХХ — початку ХХІ ст. унаочнила, що існує потреба у визначенні кола актуальних жанрів, поява та розвиток яких на початку ХХІ ст. привели до переосмислення проблематики ідентичності в документальному кінематографі України.

В основі нашого аналізу перебуває концепт документалізму як співвідношення ігрового та неігрового компоненту, що в ширшому контексті породжує дискусію про рамки ігрового та неігрового кіно. Ця проблема має очевидні додаткові складності в тому випадку, коли риса документалізму розглядається як ключова. У переважній більшості проаналізованих нами досліджень учені не прагнуть ані чітко розділяти художні та документальні контексти, ані демаркувати жанрові особливості кінострічки, що визначають характер звернення до глядача. З її точки зору, кінематограф здатен до одночасної репрезентації обох властивостей, при цьому не втрачаючи базової здатності до вираження наративного змісту. На наш погляд, це наочно демонструє специфіку жанрового аналізу документального кіно як головного інструменту інтерпретації змісту, що впливає на визначення всіх похідних оцінок — у тому числі й рефлексії ідентичності.

На початку ХХІ ст. документальне кіно продовжує активно трансформуватися, що відбивається в оновленні існуючих та появи нових жанрів.

Жанр інфотейменту. У своїй основі цей жанр походить від медійного спектра документалізму та віддзеркалює практику подачі медійних сюжетів у розважальній, ігровій формі, яка спрямована бути інструментом формування позитивного відношення до змісту, надавати мотив для його споживання. Проте в аспекті документального кіно, ця властивість набула дещо іншого значення. Закладені в природі інфотейменту (infotainment, від англ. інформація + видовище; information + entertainment) властивості використовуються як мотивуючі чинники для актуалізації оповіді, що апелює до важливих для глядача тем, але при цьому мають місце комерційно успішні форми репрезентації.

Жанр документального активізму виник у середині 1990-х рр. з поєднання громадсько-політичних подій та супротиву із необхідністю в актуальній інтерпретації інформації. Дослідники наголошують, що документальний активізм здатний органічно поєднати кіно, громадську діяльність і політику, формуючи ставлення до фактів і подій на високому емоційному рівні.

На перетині ігрового і неігрового кіно перебуває *жанр мокьюментарі*, який сучасні дослідники вважають найбільшим викликом для кінематографічного документалізму. Мокьюментарі — це іронічна інтерпретація англійського терміну «докьюментарі», або «документальне». У певному сенсі, ці терміни можна вважати парними, так як вони віддзеркалюють протилежні сторони одного і того самого

явища — презентації дійсності художніми засобами. Якщо документальне кіно робить це на ґрунті звернення до факту та події в їх об'єктивному значенні, то псевдодокументалістика зберігає форму документальної оповіді, проте реалізує в її формі цілковито художній зміст.

Окремим жанром документального кінематографу є *наукове та науково-популярне кіно*, яке стало потребою в екранній індустрії на зламі ХХ та ХХІ ст. Дослідники, котрі вивчають еволюцію цього жанру, вважають, що наукове кіно є своєрідним продовженням і різновидом документального, проте, на наше переконання, це є, скоріше, жанрове утворення, яке націлене на особливу увагу до відповідного тематичного напрямку. Учені часто розглядають науково-популярне кіно як окремий внутрішній піджанр документального кіно в цілому, або ще одного жанру — хронікального кіно. Проте нам здається більш правильною точка зору О. Венгринович, яка аналізує наукову документалістику як жанр «розумного» кінематографу, звертаючи увагу на поширеність та актуальність такого поняттєвого підходу.

Безумовно, украї важливим жанром документального кіно є *хронікальний жанр*. Кінохроніка не є винаходом ХХІ ст., це частина класичного репертуару кінематографу, який окремі дослідники взагалі схильні розглядати як історичну основу народження кіно. Зазначимо, що в Україні не випадково студія хронікально- документальних фільмів виникла саме на початку ХХІ ст., коли ідея оновлення хроніки та практика документування дійсності постали в усій складності й широті.

Таким чином, складність визначення документального та ігрового компоненту в контексті кінематографу, який прагне художніми засобами репрезентувати дійсність, є очевидною. Це стосується не лише вже визначених та охарактеризованих жанрів, а й явищ, які тільки заявляють про себе у видовій чи жанровій формах.

О. Городецька

ЗМІНА ЖАНРІВ ТА ФОРМАТІВ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ З ЛЮТОГО 2022 РОКУ ПО ЛЮТИЙ 2024 РОКУ

О. Horodetska

CHANGE OF GENRES AND FORMATS ON UKRAINIAN TELEVISION FROM FEBRUARY 2022 TO FEBRUARY 2024

Актуальність проблеми. Дослідження змін, що відбулися на українському телебаченні в період з лютого 2022 по лютий 2024 рр., є надзвичайно актуальним з кількох причин:

1. Цей період був означений повномасштабним вторгненням росії в Україну, що кардинально змінило інформаційний ландшафт країни. Війна поставила нові дослідницькі питання, пов'язані з впливом екстремальних ситуацій на медіаспоживання та змінами в медіаконтенті. Телебачення, як один з популярних і впливових засобів масової інформації, відіграло ключову роль у оперативному забезпеченні необхідною інформацією, а також у формуванні громадської думки та мобілізації суспільства.

Тому перша важлива причина: аналіз того, чому телебачення стало основним і надійним джерелом інформації, навіть поряд з великою конкуренцією анонімних телеграм-каналів, допоможе зрозуміти, як війна вплинула на українське ТБ.

2. Назріла потреба оцінити роль телебачення в суспільстві під час кризи і його конкурентність з новими медіа.

3. Зафіксувати рекомендації, що стануть у нагоді для подальшого професійного розвитку медіасектора в Україні.

Окреслимо рамки понять жанр та формат.

Жанр — це тип твору, якому притаманні певні ознаки. Наприклад, жанри поділяються на: інформаційні, аналітичні та художню документалістику.

Формат — це характеристика телепрограм з погляду медіаіндустрії. Наприклад: сюжет, включення, інтерв'ю.

Це дослідження має важливе значення як для науковців, котрі досліджують медіасферу, так і для практиків-медійників, адже спрямоване на створення більш якісного продукту.

Наукова новизна: дослідження цього періоду дозволить виявити нові тенденції в розвитку телебачення як медіа та зробити свій внесок у розвиток медіа наук.

Соціально-політична значимість роботи: телебачення є одним з традиційних засобів масової інформації, яке увібрало найкращі надбання різних культурних проявів, напрямів мистецтва та сучасних технологій. Тому дослідження його трансформації в умовах війни й кризи, уміння швидко переналаштуватись має велике значення для стабільності суспільства й вивчення інструментів впливу на формування громадських настроїв.

Практична значимість: результати дослідження можуть бути використані для розробки нових стратегій розвитку телебачення та інших медіа.

Об'єктом дослідження є трансформація жанрів та форматів під час війни й кризи. Причини домінування новинного контенту перед розважальним та освітнім. Це дозволяє провести глибокий аналіз трансформаційних процесів, що відбуваються в українському телебаченні.

Предмет дослідження — телемарафон «Єдині новини». Об'єднання всіх українських телекомпаній для роботи на одне державне медіа, зокрема приватних медіахолдингів “1+1 Медіа”, “Starlight media”, “Inter Media Group” та телеканалу «Рада», що належить Верховній Раді України.

З першого дня повномасштабного вторгнення в Україні створили єдиний інформаційний фронт. 24 лютого було прийнято рішення про об'єднання провідних українських телеканалів у спільний телемарафон. Спочатку він мав назву «UA разом», а з 1 березня 2024 р. — «Єдині новини». Цю назву зберігає і понині. Пряме влучання в телевежу в Києві, 1 березня 2024 р., показало, що противник планує посягти інформаційний хаос і лишити людей інформ-орієнтирів. Тому основний акцент було зроблено на одному з жанрів — інформаційному: оперативному інформуванні про ситуацію на фронті і наслідки влучання снарядів у тилу, гуманітарну допомогу та збори на потребу військових.

Змінився формат подачі новин: з'явилося більше прямих включень, інтерв'ю з військовими, експертами, а також репортажі з місць бойових дій.

Поступово серед суто інформаційних програм почали з'являтися проекти патріотичного спрямування, присвячені українській історії, культурі та традиціям. Популярності також набували документальні фільми про героїчну боротьбу українського народу. З'явилися нові телесеріали та фільми, які відбивали сучасні реалії України. Телепрем'єра найдорожчого блокбастера, художнього фільму,

зйомки якого почалися ще до «великої війни», «Олекса Довбуш», пройшла 24 серпня 2024 р. до Дня Незалежності України.

Значну роль відігравали соціальні проекти. Телеканали активно долучалися до збору коштів на потреби армії та переселенців. З'явився новий формат: публікація QR-коду на збір упродовж усього випуску новин.

Між новинами запустили соціальні проекти, спрямовані на підтримку психологічного здоров'я та морального духу населення (вправи для зняття напруження, інтерв'ю з відомими спортсменами, розповіді про успіхи українського спорту).

Одночасно кількість розважальних програм значно зменшилася, особливо гумористичних шоу. Закрилися тревел-шоу, кулінарні, пошук партнера для пари та ін.

Змінилось ставлення до гумору і навіть виникло кілька скандалів, наприклад, номер шоу «95 кварталу» «Дівчина сіськадовська».

Деякі розважальні програми були адаптовані до нових умов і набули соціального звучання. Відомий тревел-ведучий Дмитро Комаров адаптував свою програму. Медійник виїжджав з поліцією та ДСНС на ліквідацію руйнувань і розповідав про варварство ворога в Гостомелі та Бучі.

Але журналісти підняли тему цензури марафону «Єдині новини». Агенція «Детектор Медіа» проводила моніторинг і зафіксувала порушення стандартів достовірності та точності — гості й ведучі робили припущення, які видавали за факти, або посилались на авторів у соцмережах, а не на офіційні джерела. Було зафіксовано відокремлення фактів від думок у висвітленні питань безпеки України (Інтерв'ю Арахамії і Подоляка, аналіз ДМ від 1 квітня 2022 року).

Війна змінила форму споживання телеконтенту. Люди здебільшого дивились новини в смартфонах, тому відбулось зростання популярності онлайн-платформ, які дозволяли переглядати телебачення на різних зручних пристроях у польових умовах.

Потреба розміщення на онлайн-платформах змінила довгі формати телебачення на короткі. Активно поширився такий формат новин на ЮТубі як shorts — інформаційні відеоповідомлення хронометражем 59 сек.

Активізація телеканалів у соцмережах, потреба просування контенту збільшила взаємодію з аудиторією й дозволила глядачам швидко надавати зворотній зв'язок, публікуючи коментарі під матеріалами.

Висновки. Проведений аналіз контенту українського телебачення в період з березня 2022 по березень 2024 рр. дозволяє отримати такі результати:

1. Інформаційна складова стала домінуючою. Телебачення перетворилося на головне джерело інформації про війну для більшості українців.
2. Змінився формат подачі інформації. Новини стали більш динамічними, емоційними та наближеними до глядача.
3. Змінилось ставлення до розважальних шоу і до гумору.
4. Патріотизм став головною ідеєю. Українське телебачення об'єднало націю навколо ідеї захисту держави.
5. Посилилась соціальна відповідальність. Телеканали стали активно долучалися до вирішення проблем, спричинених війною.
6. Потреба контролю якості теппродукту залишається актуальною. Журналісти прагнуть дотримувати стандартів якості, навіть за необхідності «гайпувати» на заголовках у соцмережах.

Отже, війна в Україні стала складним викликом для українського телебачення. Припущення про те, що телебачення не надто сучасне і поволі помирає, виявились передчасними. Телеканали змогли адаптуватися до нових умов і відіграли важливу роль у консолідації українського суспільства.

Зміни, які відбулися на українському телебаченні, свідчать про його здатність швидко реагувати на виклики часу і виконувати свою соціальну місію. Активне представництво всіх телеканалів у соцмережах допомагає традиційним медіа конкурувати з новими анонімними каналами, але потребує постійного контролю відповідності журналістським стандартам.

Воєнний час вимагає концентрації зусиль у створенні інформаційного контенту, але поступово телеканали відновлюють власні етери.

У майбутньому можна очікувати подальшого розвитку онлайн-платформ. І телебачення, як перевірене медіа, з високим ступенем довіри лише збільшить кількість якісного українського контенту, а також посилить свою роль як інструмент інформування та освіти.

Х. Хлань

ПРОБЛЕМА УНОРМУВАННЯ НЕНОРМАТИВНОЇ ЛЕКСИКИ НА ТЕЛЕБАЧЕННІ

K. Khlan

THE ISSUE OF STANDARDIZING NON-NORMATIVE VOCABULARY ON TELEVISION

Телебачення залишається однією з найвпливовіших платформ масової комунікації. Воно формує громадську думку, є потужним інструментом у формуванні мовних стандартів для широкої аудиторії. Нині ми можемо спостерігати як збільшилося використання ненормативної лексики в телевізійних програмах різних жанрів, що дає привід задуматися про її вплив на суспільство.

Мета розвідки — дослідити, яким чином і з якою метою використовується ненормативна лексика на телебаченні, в яких форматах її найбільше, як аудиторія реагує на використання ненормативної мови, як це впливає на формування мовних норм у суспільстві.

Ненормативна лексика на українському телебаченні найбільше використовується в ток-шоу та розважальних програмах, також нерідко її можна зустріти в серіалах комедійного жанру. Причиною такого поширення є прагнення телевізійних каналів залучити молодіжну аудиторію, яка менш критично ставиться до таких висловлювань, переймає західні зразки мовної поведінки, де ненормативна лексика часто сприймається як засіб вираження емоцій. У новинах подібні звороти майже не використовувалися, за винятком окремих молодіжних чи гумористичних форматів.

Проте після 24 лютого 2022 р. все більше ведучих новинних і аналітичних програм вдаються до таких сміливих мовних рішень, нібито демонструючи українському суспільству унормованість подібної абсцентної лексики. Війна надала поштовх до вираження своїх емоцій, від злості до страху, від відчаю до рішучості. Ненормативна лексика стала багатоцільовим «інструментом» в цьому контексті, який може морально підтримувати своїх та нищити чужинців, причому не тільки висловлюючи ненависть, а й через зневагу та висміювання.

Таким чином, ненормативна лексика на телебаченні впливає на мовні норми в суспільстві. Оскільки телемедіа є важливим джерелом інформації та розваг, то часте використання такої мови в популярних програмах сприяє її сприйняттю як частини повсякденної норми. Молодь, більш відкрито ставлячись до таких висловлювань, може сприймати це як звичний спосіб самовираження, в той час як старші люди відносяться до цього критичніше.

Телебачення поступово зменшує межі допустимого мовлення, тому це і призводить до більшої толерантності суспільства до ненормативної лексики. Саме це впливає на формування нових стандартів та починає ставати звичним у публічній комунікації, де раніше воно вважалося недопустимим. На нашу думку, хоча телебачення і показує свободу вираження думок, проте невдовзі це може призвести до деградації, знецінення мовних норм та етичних стандартів, негативно вплинути на культуру мовлення й міжособистісну комунікацію.

Я. Кальченко

ІНФОРМАЦІЙНИЙ ФРОНТ: РОЛЬ ЛОКАЛЬНИХ ТЕЛЕКАНАЛІВ У ВИСВІТЛЕННІ ПОДІЙ ВІЙНИ (ДОСВІД КРИВОГО РОГУ)

Ya. Kalchenko

INFORMATION FRONT: THE ROLE OF LOCAL TV CHANNELS IN COVERING WAR EVENTS (THE CASE OF KRYVYI RIH)

Роль медіа під час війни є надзвичайно важливою та багатогранною, оскільки воєнні дії активно розгортаються як на фізичному, так й на інформаційному фронті. Крім того, медіа забезпечують населення актуальною інформацією про воєнні події, гуманітарну ситуацію, безпекові питання тощо. На інформаційному фронті медіа виступають основним інструментом протидії ворожій пропаганді та поширенню фейкових новин.

Іншим, не менш важливим під час війни завданням для медіа є підтримка психологічного стану та настроїв суспільства, намагання об'єднати громадян навколо спільних цінностей, надання прикладів людських історій, які показують людяність та героїзм, зберігають віру й моральний дух.

Насамкінець, через медіа та їхнє висвітлення подій привертається міжнародна увага до країни, відбувається глобальний розголос, викликаючи підтримку та гуманітарну допомогу, сприяючи збільшенню зусиль щодо завершення конфлікту.

Особливе значення в цьому процесі мають місцеві локальні телеканали, роль яких під час війни значно підсилюється можливістю вести безпосередню трансляцію «з короткої відстані», надаючи аудиторії максимально актуальну для неї інформацію. Громаді, в першу чергу, важливо дізнаватися про обстановку й умови життя в їхній власній локації.

Криворізький 1 міський телеканал, його медіафахівці завжди намагаються розповідати криворізьцям якомога більше новин про те, що відбулось саме у місті, зауважуючи, передусім, на деталях, які стосуються мешканців Кривого Рогу та регіону. До прикладу, відбувся обмін військовополоненими, і на загальнонаціональному каналі про це розповіли та показали декілька світлин з обміну, а ось на локальному можуть не лише про це розповісти, а, наприклад, якщо серед звільнених захисників був борець з Кривого Рогу, то розповісти про нього. Збирається деталізована

інформація про історію солдата, встановлюється оперативний безпосередній зв'язок з його рідними. Таким чином, криворіжці дізналися, що додому повернувся один з воїнів, який став на захист рідного Кривого Рогу та усієї країни. Зберігається надія, що прагнення людей повернути близьких з полону не є даремними.

1-й міський телеканал Кривого Рогу здійснює щоденне інформаційне мовлення та надає поточні новини міста у вечірньому випуску. Чіткий розклад прийдешніх новин створюється завчасно напередодні. Кожен репортер отримує певне завдання, яке виконує протягом дня. Як правило, до другої дня усі знімальні групи повертаються до редакції, і в кожного автора є дві години на формування сюжету. Надалі відбуваються озвучування з коментарями та монтаж. У першу чергу обираються ті сюжети, що виготовлені заздалегідь, але часто трапляються оперативні події, які стають у топ тем випуску, як-то черговий терористичний обстріл російського агресора та ліквідація його наслідків.

У сьогоднішній роботі місцевого телеканалу збільшилася зона небезпеки, оскільки саме місто охоплено такими локаціями. Це може бути місце прильоту, куди направляються репортери для збору та оприлюднення інформації. Такі місця зазвичай є небезпечними, оскільки там можуть бути повторні атаки, незнешкоджені боєприпаси або пошкоджені будівлі. У нашій журналістській практиці довелося стикнутися з такою ситуацією, коли разом з оператором ми збирали інформацію, опитуючи очевидців та здійснюючи фото- й відеофіксацію. У цей момент поліцейському по рації передали інформацію про повторні пуски, і він негайно передав наказ залишити локацію. У людей почалась паніка, всі намагалися якомога далі втекти від місця прильоту. Для репортера в такі хвилини важливо зберігати спокій та холоднокровність, щоб оцінити ситуацію і швидко прийняти правильні рішення.

Під час війни потреба в емоційній підтримці через медіа стає особливо гострою, оскільки люди переживають стрес, втрати та невизначеність. 1-й міський телеканал міста Кривий Ріг запустив розважально-інтелектуальну програму «До Дошки». Основна її мета полягає в наступному: запрошувати до студії школярів та у формі бліц-опитування задавати питання зі шкільної програми. Це можуть бути питання про географічні та математичні дані, знання з української мови, фізики, хімії і т. д. Подібного роду програми додають глядачам психологічного розвантаження від повсякденних тривог.

Війна суттєво впливає на місцеві ЗМІ, змінюючи їхню роботу як у короткостроковій, так і в довгостроковій перспективі. До короткострокових перспектив можемо віднести щоденну роботу в умовах підвищеної небезпеки, що вимагає адаптації та відповідних навичок. Це може включати евакуацію редакцій, роботу в захисних умовах або пересування для збору інформації в зоні бойових дій чи на місці ворожих атак.

Місцеві ЗМІ стикаються з величезним тиском щодо оперативності, оскільки населення потребує постійного оновлення інформації про бойові дії, евакуацію та безпеку. Водночас треба бути особливо обережними з поширенням неперевіраних даних через ризик дезінформації.

Замість звичних локальних новин про побутові чи культурні події більшість інформаційного простору займають воєнні новини, гуманітарні ініціативи,

висвітлення життя під час конфлікту. З'являється більше матеріалів про допомогу армії та постраждалим.

По закінченню війни місцеві медіа можуть посилити свою роль як надійні джерела інформації для громади. Досвід висвітлення воєнних подій підвищує довіру до місцевих видань, оскільки вони часто ближчі до своєї аудиторії і краще розуміють її потреби. Під час війни місцеві ЗМІ можуть перейти на цифрові формати, соціальні мережі та онлайн-платформи для швидшого донесення інформації. У довгостроковій перспективі це може привести до змінення традиційних медіа в більш цифрові медіакомпанії. Війна змушує місцеві ЗМІ зосереджуватися на соціально значущих темах, таких як безпека, відновлення інфраструктури, реабілітація ветеранів, психологічна допомога населенню. Після війни ці теми можуть залишитися пріоритетними.

О. Осадча

**ОПРИЯВНЮЮЧИ ФОТОГРАФІЧНЕ: МАТЕРІАЛЬНІСТЬ МЕДІУМА
ТА ЕЛЕМЕНТИ АБСТРАКЦІЇ В РОБОТАХ ЄВГЕНІЯ ПАРВЛА
1980-х — 1990-х РОКІВ**

О. Osadcha

**REVEALING THE PHOTOGRAPHIC ESSENCE: MATERIALITY OF MEDIUM
AND ELEMENTS OF ABSTRACTION IN THE WORKS OF YEVHENII PAVLOV
OF THE 1980s — 1990s**

Дискусії про можливість чи неможливість абстракції у фотографії виникають з помітною періодичністю, особливо в моменти радикальних змін, що піддавають саму природу фотографічного, як це відбулося під час, наприклад, інституціоналізації та музеєфікації медіума в 1960-х — 1970-х рр., чи під час поширення цифрової фотографії в 1990-х — 2000-х рр. Обговорення необхідності «теорії абстрактної фотографії» симптоматично синхронізуються з моментами кризи. У цьому імпліцитному ототожнюванні абстракції та ідентичності практики можна прослідкувати відлуння формалізму, що заклав підмурки для абстрактного мистецтва взагалі.

Головний парадокс закладається самим поняттям «абстрактний». У тексті до каталогу виставки “Cubism and Abstract Art”, що відбулася в МоМА, Нью-Йорк, в 1936 р., куратор Альфред Барра зауважує зв'язок слів «абстракція» та «абстрагувати» з *виведенням, віддаленням*. Продовжуючи логіку роздумів А. Барра, філософ Ламбер Візінг стверджує: «Коли ми абстрагуємо, ми ігноруємо щось і в такий спосіб демонструємо, що вважаємо це таким, що можна ігнорувати. Цим, у свою чергу, ми показуємо, що те, що ми ігноруємо, з нашої точки зору, не може бути суттєвим, оскільки суттєві речі, в принципі, не можуть бути проігноровані. Ось чому кожна абстракція завжди призводить до виявлення того, що вважається суттєвим; кожне абстрагування, кожне абстрагування, відвернення *від чогось* пов'язане з візуальним поворотом у *напряму* суттєвого». У випадку з живописом дистанціювання від фігуративності втілює програмну для модернізму ідею «чистоти» медіума через саморефлексію та визнання / використання своїх обмежень — пласкості, форми основи, якості пігменту (К. Грінберг). Але від чого може відвернутись фотографія? Як медіум вона не здатна повністю відмовитися від референта: природа цієї техніки не дозволить назавжди позбавитися тактильного «фантому» дійсності,

оскільки зав'язана на зовнішньому джерелі світла й несе його відбиток. Тому єдиною константою, до якої можна редукувати фотографію, є її *інфраструктура* (матеріали+акт зйомки+постобробка).

Саме тому всі інструменти абстрактної фотографії (масштабування, кадрування, фокус, тональність, колір) є абсолютно ідентичними інструментам фотографії фігуративної. Як вдало зазначив художник Валід Бешті, «не існує світлини, що фотографічніша за інші». Відтак, зводячи присутність сліду будь-чого в кадрі до мінімуму, ми лише унаочнюємо ті механізми, що традиційно використовуються для його фіксації.

З цієї позиції робота «Пил» (1994) одного із засновників Харківської школи фотографії Євгенія Павлова надзвичайно тонко вказує на периферію нашого уявлення про фотографію, на те, що ховається за її лаштунками. Перший погляд на відбиток створює ефект монохромного експресіоністського полотна. Однак уже за секунду ми бачимо, що «дріппінг» в дусі Джексона Поллока чи космічна констеляція насправді виявляються крилами комах, волоссям та пилом. Це ті дрібниці, які зазвичай дошкуляють фотографам, псуючи поверхню плівки. Подряпини порушують ілюзійність знімку, нагадуючи про матеріальність його носія.

За замовчуванням ми сприймаємо світлини як щось прозоре. Історик фотографії Джефрі Батчен зауважує: «У всіх нас є схильність дивитись на світлини так, ніби ми споглядаємо крізь двовимірне вікно якийсь зовнішній світ. Це майже фізична необхідність; адже, аби побачити, що зображене на фотографії, ми маємо спочатку придушити усвідомлення того, чим є фотографія». Цю невидимість відбитку-носія Євгеній Павлов й намагається подолати у своїх роботах 1980-х — 1990-х рр., зокрема в *Архівній серії* (1988). Цей проект складається з кількох десятків кадрів, зроблених художником з 1960-х рр. Напозір нічим необ'єднані, вони варіюються від колажів до документальних замальовок пізньюрадянського життя. Перенасичені потоком візуальної інформації, ми зазвичай швидко проскануємо подібний масив кадрів. Однак ці фотографії зупиняють погляд розфарбованими маркерами дефекти плівки та друку. Хоча самі світлини, безумовно, фігуративні, однак мерехтіння кольорових ліній згортає їхню глибину, раз по раз повертаючи нас до самої поверхні. Ми вимушено дивимося *на* відбиток, а не *крізь* нього, переносячи акцент на матеріал. «Пил всесвіту», як його називає автор, є моментом поза волею фотографа і наповнюється метафізичним напруженням: «Я гадаю, що те місце, куди не спрямована воля фотографа, зберігає свою божественну чистоту. Хоча це може бути й бруд».

Однак автор не зупиняється на мінімальній констатації фізичних якостей медіума. Він активно контролює та модифікує всі етапи створення робіт: в оптичних монтажах кінця 1980-х — середини 1990-х рр. композиції моделюються за допомогою ґраттажу (продряпування), масок, домальовування елементів. Емульсія негативів травмується, «фотографічне» зображення майже знищується: Павлов оприявнює матеріал через його крихкість та вразливість.

Як інтерпретує висловлювання митця Надія Бернар-Ковальчук, ускладнене фотографічне зображення вимагає як тривалішої роботи від автора, так і довшого споглядання від публіки. Однак моментальність та лінійність, властиві «чистій фотографії», заперечуються Павловим ще й в інший спосіб. Вразливість, палімпсест втручань уводять у монтаж свою особливу внутрішню темпоральність, що існує

в постійному триванні. Композицію отримують вимір «часу-як-творчого-акту», який, за спостереженнями Наталії Мархайчук, є однією з міфологем у концепції ненаративності.

Фотографія, яку часто концептуалізують як інструмент, що звільнив інші види мистецтва від тягара репрезентації, сама демонструє потяг до абстрактного. Однак його реалізація відбувається не в результаті виявлення того, що є очікувано-центральною для медіума, а, навпаки, через діалог та масштабування того, що є автоматизованим та рутинним.

О. Лемберська

АБСТРАКТНІСТЬ ЯК СПЕКТР: ФОРМАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДИСТАНЦІЮВАННЯ ВІД НАРАТИВНОСТІ ФОТОГРАФІЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ

O. Lemberska

ABSTRACTNESS AS A SPECTRUM: FORMAL ELEMENTS AS A TOOL FOR DISTANCING FROM THE NARRATIVENESS IN PHOTOGRAPHIC IMAGERY

Хоча фотографія приречена в силу своєї природи працювати з конкретними, реальними об'єктами, автори, такі як Олена Субач, показують, що ця практика також може бути носієм суб'єктивного бачення через численні засоби виражальності, наприклад, гру зі світлом, формами та структурою.

Олена Субач — українська фотографка, народилася в 1980 р. в м. Шептицький (до 2024 р. — Червоноград Львівської області), Україна. Живе і працює у Львові. Закінчила економічний факультет Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки у 2002 р. Член Асоціації «Українська фотографічна альтернатива» (УРНА). Її творчість зосереджена на дослідженні культурної пам'яті, ідентичності та буденності.

Серія мисткині «Ламкість» (2020) висвітлює моменти вразливості та крихкості, зокрема в контексті української культури та природи, акцентуючи увагу на тендітності як матеріальних, так і емоційних аспектів життя. «Ламкість» у певному сенсі продовжує попередню серію «Бабусі на межі раю», яка є синтезом спостережень за проявами релігійності в обрядах і святах Західної України та особистої історії взаємин авторки з її бабусею. Для реалізації проекту була використана техніка колажу, що полягала у вирізанні жіночих фігур із фотографій, зроблених під час релігійних свят, та переміщенні цих фігур в умовні «райські» пейзажі. Циклічність таких дій виступала способом опрацювання пам'яті про близьку людину та допомагала авторці долати психологічний біль, пов'язаний із прощанням. Використання спалаху при створенні зображень підсилювало референції до сакрального мистецтва, що було концептуально значущим для проекту. Спалах надає зображенням іконографічного світла, що нагадує сяйво навколо святих на традиційних іконах. Він акцентує на деталях, створює відчуття надприродної присутності, зупиняючи момент у часі, як це робиться в сакральному мистецтві для увічнення духовних образів. Крім того, техніка спалаху підкреслює тендітність і вразливість об'єктів, які фотографує художниця.

Спалах виконує функцію формування двовимірної графічності, порушуючи глибину простору кадру та надаючи кольорам більшої насиченості. У «Ламкості» використання такого прийому, як спалах, перегукується з темами нестабільності,

руйнації та водночас піднесення. Спалах ніби оголює тіло матеріального, надаючи йому духовного виміру, що є традиційним для релігійного живопису. Таке освітлення формує контраст між світлом і тінню, що також є характерним для іконопису, створюючи глибину і сакральний простір навколо буденних предметів.

Ця серія зроблена за допомогою цифрового зображення, також з використанням техніки колажу і використанням спалаху. Майже всі зображення в серії вертикальні. Яскраві, навіть надмірні кольори, підкреслена графічність впливає таким чином, що спочатку глядач не зовсім розуміє, що ж саме зображено.

Композиція в «Ламкості» вирізняється простотою та невимушеністю прийомів. Центральні «герої» — рослини, опори, садовий інвентар — часто розташовані в центрі кадру, з мінімалістичним фоновим оточенням. Така зосередженість на предметах дозволяє художниці втілити головну мету — монументалізувати повсякденне і непримітне. Такий підхід перегукується з концепцією Віллема Воррінгера про «абстракцію і емпатію», у якій автор розділяє два типи естетичних переживань — абстракцію та емпатію, де абстракція означає прагнення до відстороненості й геометричної простоти, а емпатія — до єднання зі світом через чуттєвість і розуміння природних форм. Фотографка, показуючи турботу літніх людей про свої сади, демонструє емпатію до їхньої праці і до тих простих речей, які зазвичай залишаються непомітними. О. Субач фіксує моменти турботи і старанності — наприклад, ретельне спорудження опор для рослин або догляд за крихкими паростками. Зображуючи сцени догляду за садом і крихкістю рослин, фотографка робить акцент на цих деталях, що відображає зв'язок з природою, притаманний концепції емпатії. Воррінгер уважав: людина може тягнутися до абстракції як до простих і зрозумілих форм, що відображає внутрішнє прагнення до порядку. У фотографіях О. Субач можна побачити саме таку простоту — мінімалістичне оточення, чітка композиція, що підкреслює центральні об'єкти.

Об'єкти на фотографіях О. Субач зберігають зв'язок зі своїм реальним контекстом, який ґрунтується на природному циклі зростання і занепаду. Її наближення до абстракції полягає не стільки в маніпуляції реальністю, скільки у виявленні поетичності в самій реальності.

І. Ченчик

СОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТ ВРАЗЛИВОСТІ ТА ОБ'ЄКТИВАЦІЇ ДИТИНСТВА У ФОТОГРАФІЧНОМУ ПРОЄКТІ СЕРГІЯ БРАТКОВА

І. Chenchyk

THE SOCIAL ASPECT OF VULNERABILITY AND OBJECTIFICATION OF CHILDHOOD IN SERHII BRATKOV'S PHOTOGRAPHIC PROJECT

Один з найяскравіших представників харківської школи фотографії, медіа-художник, фотограф сучасності — саме так можна розкрити постать Сергія Браткова. Народився в Харкові в 1960 р. в мистецькій родині. Попри те, що в 1983 р. Сергій здобув інженерну освіту, усе його життя зв'язане з творчістю. У 80-х роках він стає учасником фотографічної групи «Госпром», на той час досить популярним та активним майданчиком для самовираження молодих творців. У 1993 р., продовжуючи розвивати мистецьку сцену Харкова, став одним з організаторів artist-run галереї «Up / Down», яка успішно функціонувала до 1997 р.

У 1994 р., об'єднавшись з Борисом Михайловичем, Сергієм Солонським та Вікторією Михайловою, став учасником творчого об'єднання «Група швидкого реагування».

У своїх проектах митець поєднує різноманітні техніки та прийоми, починаючи зі скульптури й закінчуючи перфоменсами. Його ідеї проявляються в доволі іронічних, іноді саркастичних формах. Люди на його фото часто зображуються так, як вони самі про себе думають, але в цьому ніколи не зізнаються.

Роботи Сергія Браткова піднімають соціальні та глибокі історичні теми, через призму гумору, провокації, метафор та алегорій. Одна з таких робіт — «Заморожені пейзажі» (1994), яка була створена після загибелі людей у Харкові від холоду. Автор використав традиційні чорно-білі фотографії, колажі з постановочними фото, заморозивши їх у крижаній глибі. Фотографічним проектом під назвою «Принцеси» автор піднімає питання пострадянського менталітету, стереотипних уявлень про жіночу «роль» у суспільстві. У чотирьох портретах жінок, що тримають контейнери зі зразками сперми, фотограф розкрив тему дегуманізації та комерціалізації материнства з перетворенням людського тіла на інструмент для продовження роду.

Метафора вразливості та беззахисності читається в серії «Птахи» (1997), в якій автор поєднує фотографії дітей із дитячих будинків зі світлинами опудал птахів із природничих музеїв. У цих знімках автор передає буденне життя дітей-сиріт: тут діти граються, їдять за низькими столами, лежать у дитячих ліжечках, і всі ці фотографії зроблені зверху. Знизу догори зняті птахи, підвішені під стелею. Така побудова кадрів підштовхує до історії, у якій птахи кружляють над дітьми, уособлюючи майбутню свободу, коли діти, як говорив сам Братков, «покинуть своє гніздо». Дивлячись на птахів, одразу виникає асоціація з польотом, але в контексті серії цей символ відсилає до почуття ізольованості та безпорадності, які переживають головні герої — діти.

Актуальною ця тема є і нині, адже вихованці дитячих будинків переживають такі самі емоційні проблеми, як і діти 1997 р. Позбавлені моделі здорової сім'ї, вони не мають можливості сформувати безпечну прив'язаність. Також діти мають обмежену автономність та право вибору, позбавлені приймати власні рішення, робити вибір і керувати власним часом. Головними проблемами є брак уваги від дорослих і складнощі в соціалізації в суспільстві.

Серія «Птахи» стала дефініцією проблем дитячих будинків і нагадуванням про важливість мати щасливе, безтурботне дитинство. Вона продовжує резонувати своєю емоційною глибиною та візуальною символікою, порушуючи питання соціальної несправедливості, людської ізоляції та ролі суспільства в долі найвразливіших верств населення.

Ю. Анохіна

ЖАНР НІУ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ РУТГЕРА ТЕНА БРУКЕ

Yu. Anokhina

THE NUDE GENRE IN THE WORK OF RUTGER TEN BRUCKE

З покоління в покоління в людства не вщухає цікавість до навколишнього середовища: природа, люди, тварини, рослини. Фотограф фіксує своєю камерою все, що приваблює людину, в тому числі й людське тіло. Художня репрезентація оголеності пройшла кілька етапів розвитку, починаючи з класичного образотворчого

мистецтва, коли жінки та чоловіки приймали на себе образ античних богів, та закінчуючи радикальними експериментами постмодернізму.

Фелікс-Жак Антуан Мулен — один з перших, хто почав працювати з голизою в фотографії. Основною метою авторів, що зверталися до ню у своїх роботах, було пізнання людського тіла заради форм, а не еротичності. Жанр ню спочатку викликав обурення глядачів, через реалістичність знімків. У цьому контексті слід згадати роботу Оскара Густава Рейландера «Два способи життя» (1857). Під час виставки, на якій був представлений цей колаж, критик звинувачував майстра у вульгарності твору, через неприкрите тіло жінок. Але фотограф буквально копіював композиційні прийоми і сюжети з класичного живопису. Однак світлина через зв'язок з реальністю драгувала глядачів. З 1845 р. багато майстрів почали активно звертатися до актової фотографії.

Популярність жанру тільки зростала з часом, і він міцно увійшов у арсенал модерних майстрів, як-от Рутгер тен Бруке. Він народився в Нідерландах у містечку Арнем в 1944 р. Спочатку працював у фешен-фотографії, потім перейшов до жанру ню. Його роботи вирізняються увагою до краси та ніжності жіночого тіла, метафоричністю його зв'язку з природою. Тілесність жінки використана митцем не з метою сексуалізації тіла, а через інтерес до форм та їхньої емоційної виразності. Фотограф зазвичай працює з плівковою камерою середнього та великого формату, у зв'язку з чим відчуються легкість та свобода у кадрі. Великий формат надає можливість не зменшувати фокусну відстань при встановленні об'єктива. Якщо встановити об'єктив на плівковий фотоапарат з середнім форматом, то кадр буде зменшений. Митець презентує свої роботи виключно в класичній чорно-білій фотографії, завдяки чому він став відомим. У цій доповіді слід виконати аналіз трьох робіт автора.

Пропонуємо розглянути ілюстрацію, яка надає загальне відчуття того, з чим працює фотограф — це легкість форм жіночого тіла, що стає візуальною метафорою незалежності та особистого самовираження. На фотографії зображено силует оголеної жінки, знятий середнім планом (рік створення невідомий). Завдяки прозорій штормі в нас виникає відчуття невимуженості, а через невелику розмитість фотографії — прихованості. Композиція кадру закрита та статична, але бланки драпірування дають відчуття ритму. Сцена відбувається в приміщенні біля вікна. Задній план добре освітлений, світло малює форму та лінії, завдяки цьому віділяється темна текстура голови, тіла й ніг. Автор працює на контрасті між світлим та темним. Є відчуття опосередкованої присутності автора, оскільки нібито жінка прийшла до нього, а він милується нею.

Інша фотографія Бруке — «Індустріальний краєвид» — зроблена в Словаччині у 2014 р. Кадр знято на відкритій локації. Вона поділена на два плани — передній та задній. Центром експозиції є дві неодагнені молоді дівчини, які йдуть по полю. Тен Бруке цікавлять форми жіночого тіла, знімок зроблений без єдиного натяку на вульгарність. Попереду дівчат можна розгледіти гори та хмари. Рух рук дівчат створює динаміку кадру. Освітлення використано денне, природне, м'яке. Кадр зроблено на плівкову камеру, скоріше за все середнього формату, із закритою діафрагмою, тобто кадр у зоні різкості. Знімок передає відчуття безтурботної юності. Автор показує нам гармонію природи з людиною.

Наступна фотографія має назву «Плаваюча оголена». Знімок був створений у 1984 р. На фотографії ми бачимо жіночу фігуру, яка тримається на воді. Навколо неї безмежний простір — море, озеро або водойма. Позаду густий туман, крізь який проглядається делікатний силует гір чи пагорба. Руки та ноги формують візуально виразні лінії кадру. Фотограф, обравши таку локацію, кут зйомки, ракурс та позу, створює ілюзію: глядачу може здаватися, що жінка левітує в небі, навколо неї хмари і вона зараз впаде в прірву. Фотографія зроблена не в приміщенні, відсутність об'єктів по периметру кадрів конструює відкриту композицію. У кадрі наявна динаміка. Головний об'єкт — у зоні різкості, знятий на закритій діафрагмі. Освітлення — природне, м'яке. Кадр передає умиротворення, плинність та відчуття релаксу, як і більшість робіт фотографа.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що Рутгер тен Бруке створює гармонічно чисті кадри, поєднавши в них красу природи та жіноче тіло. Автор намагається передати через оголеність свободу й красу жінок. У фотографії частіше використовує денне, м'яке природне світло, що дозволяє уникнути жорстокості кадру. Головний інструмент Бруке — аналогова монохромна фотографія. Митець публікувався в багатьох відомих журналах, тому він є яскравим прикладом для початківців, які починають працювати у жанрі ню.

Д. Фаррахова

ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ЖІНОЧОГО ТІЛА У ФОТОГРАФІЇ

D. Farrakhova

THE PERFORMATIVITY OF WOMAN'S BODY IN THE PHOTOGRAPHY

Фотографія в наш час стає невід'ємною частиною сучасного мистецтва і набуває нових сенсів. За допомогою неї висвітлюються ідеї, а митці поступово відходять від фотографії як засобу документації фактів, намагаючись наповнювати кадр змістом.

Фотографи зверталися і звертаються до власних задумів та втілюють їх у кадрі. Так, у контексті фотомистецтва з'явилась перформативність, за допомогою якої митці створюють свій візуальний образ, часом через провокативні теми.

У статті Філіпа Ауслендера "The performativity of performance documentation", перформативними зображеннями можна вважати такі, що створені з документації перформансу на камеру, якщо вони призначені бути сприйнятими як ті, що переглядаються «тут і зараз» і взаємодіють з глядачем як зі своєю цільовою аудиторією.

Жіноче тіло, наприклад, було і є об'єктом зйомки, однак самі фотографки чутливіше й глибше можуть показати його. Тілесність — це один з основних аспектів у сучасній фотографії, де образ жіночого тіла постає об'єктом для дослідження соціальних, культурних і гендерних норм. Крім цього, мисткині почали використовувати інтерпретацію жіночого тіла не як об'єкт репрезентації, а й як інструмент для висловлення власних або суспільних ідей.

Перформативність у мистецтві — це концепт, який пов'язаний із тілесною участю фотографа у створенні твору. Це може виявлятися через автопортрет, інсценування або перформанс, який документується через фото. Жінки-фотографи часто використовують перформативність як засіб самовираження і критичного переосмислення власної ідентичності, переживання свого травматичного досвіду та ревізії цінностей. Цей підхід надає можливість жінкам не лише контролювати

свою репрезентацію, а й кидати виклик традиційним уявленням про жіноче тіло, яке історично було об'єктом для споглядання та бажання.

Важливим аспектом перформативності жіночого тіла є боротьба з стереотипами краси та візуального сприйняття. Фотографки використовують своє тіло як поле для експериментів, показуючи його в різних ситуаціях — вразливим, сильним, фрагментованим або таким, що не об'єктивується. Таким чином, жіноче тіло стає не об'єктом, а суб'єктом, який активно взаємодіє зі світом і викликає глядача на діалог.

Одним з найпоширеніших жанрів у перформативній фотографії є автопортрет. Відомим прикладом є роботи американки Сінді Шерман, яка через свої фотосерії переосмислює стереотипні образи жінок у кіно та медіа. Її серія "Untitled Film Stills" (Кадри з фільму без назви) (1977–1980) зображає Шерман у ролі типових героїнь класичних голлівудських фільмів, кожен із яких піддається аналізу та критичному осмисленню. Її кадри не представлені як кінематографічні кадри з фільму, вони радше нагадують візуальний вміст, композицію та формат стоп-кадрів, які використовуються для реклами фільмів. Як і в класичній скульптурі, персонажі завжди зафіксовуються між діями, у момент, що безпосередньо передують або слідує за невизначеною діяльністю, залишаючи глядачеві самостійно інтерпретувати можливі варіанти розвитку подій.

Також яскравим прикладом перформативності жіночого тіла можна вважати роботи іншої американської фотографки Франчески Вудман, яка працювала наприкінці 1970 — на початку 1980х рр. Мистецька мова цієї авторки включає в себе алегорії, метафори, поєднання буденних образів з історичними чи міфологічними. Будь-яка робота Вудман — це маленька вистава, ритуал, у якому вона з'являється та розчиняється у вічності. Кадри фотографки сповнені протиріч та парадоксів. Використовуючи численні атрибути (як-то люстерка) та атмосферу старих, закинутих інтер'єрів, вона створює ціле театральне дійство, що знаходиться поза часом. «Мене цікавить, як люди ставляться до простору», зазначає вона, досліджуючи стосунки між людиною та простором.

На її фотографіях головними героями були жінки, а частіше всього — вона сама; мисткиня знімала своє тіло в заплутаному, химерному просторі з свічадами, скляними шибками, різними тканинами. Роботи Вудман акцентують на питанні самої можливості створення картини, а також природнього середовища та меж візуального простору.

Наприклад, у своїй книзі «Деякі непорядковані внутрішні геометрії» (1981) Франческа Вудман зображає свої фото серед математичних задач про геометричні фігури. Сама вона про це писала, що «ці речі, отримані від моєї бабусі, змушують мене задуматися про те, де я вписуюсь у цю дивну геометрію часу». Тобто, мисткиня через свої роботи досліджує власну потрібність цьому світові, показуючи дивну дистанцію між м'якістю тіл та незграбними правилами геометрії.

Перформативність жіночого тіла у фотографії є потужним засобом художнього вираження, який дозволяє жінкам змінювати ставлення до них, ставити під сумнів соціальні та культурні стереотипи, а також досліджувати межі тілесності. Фотографки використовують своє тіло як інструмент для діалогу, політичної боротьби та самовизначення, створюючи нові форми візуального мистецтва, які виходять за рамки традиційної репрезентації жінки. Автопортрет стає засобом перформативного мистецтва, через який жінки не лише зображують себе, а й активно беруть участь у формуванні нового дискурсу про соціальні ролі та самовираження.

В. Тарасов

**ХУДОЖНІЙ СТАТУС ФОТОГРАФІЧНИХ ПРАКТИК:
МИСТЕЦЬКА АВТОНОМІЯ, ХУДОЖНЯ МОВА, СОЦІАЛЬНА ТЕХНОЛОГІЯ**

V. Tarasov

**ARTISTIC STATUS OF PHOTOGRAPHIC PRACTICES:
ARTISTIC AUTONOMY, ARTISTIC LANGUAGE, SOCIAL TECHNOLOGY**

Феноменологія фотографії має інвазивну природу. Як частина візуальної культури, вона набуває актуальності в той момент, коли мистецька візуальність вже існує, спирається на розлогу історіографічну традицію та оперує репрезентативними практиками споживання. У загальній еволюції візуальної культури все це дозволяє провести умовну демаркацію між «до-фотографічним» та «пост-фотографічним» періодами.

Додатковим фактором у генезисі феномену фотографії стали її інноваційні якості, які в середині — другій половині XIX ст. самі по собі розглядалися як технологічний та естетичний виклик. Важливо наголосити на тому, що в якості інновації розвиток фотографії мав чимало точок перетину з еволюцією практик дизайну, які набули актуального значення фактично одночасно із фотографією.

Таким чином, характеристика феномену фотографії потребує контекстуального підходу, у рамках якого мистецтво, дизайн та інновації формують спільний простір взаємодії. У його межах поступово виникає власна художня «територія» фотографії, яка вже на початку XX ст. спирається на широке дискурсивне поле.

Звернемо увагу на те, що ця умовна «територія» фотографії не виникла сама собі. Її визначення та формалізація стали органічною частиною соціокультурного розвитку кінця XIX — поч. XX ст., де реальна художня практика співіснувала з академічною риторикою та інтерпретацією дійсності.

На наш погляд, саме це є головною причиною того, що феномен фотографії в якості наскрізної проблематики, у першу чергу, спирався на питання статусу. Перефразовуючи В. Шивельбуша, представники першого фотографічного покоління для обґрунтування «території» фотографії мали знайти відповіді на дві групи питань:

1. Розв'язання дилеми художнього статусу: чому фотографія є мистецтвом, чому фотографія не є дизайном.
2. Визначення гносеологічного статусу фотографії: маніфестація відносин фотографії з дійсністю та способами її репрезентації.

В обох групах питань центральним компонентом є проблематика статусу як рефлексії дійсності, що вкотре вказує на неочевидність явища фотографії, ані в мистецькому, ані в соціальному контекстах.

На наш погляд, у сучасній феноменології фотографії співіснують декілька концептуальних напрямів, що в тому чи іншому аспекті торкаються питання статусу фотографії, а відповідно, і умовної «території» її побутування.

У якості найбільш поширеної назвемо представлення фотографічних практик як самостійної культурної парадигми, яка має автономний художній статус, тобто є мистецтвом. У цьому концептуальному напрямі фотографічні практики характеризуються власним простором художньої репрезентації, спираються на

характерні методи, а також специфічну дослідницьку (атракційну, риторичну і т. п.) проблематику.

Альтернативна концептуальна лінія представляє фотографію як одну із численних художніх мов мистецтва. У межах такого підходу не існує жодної іншої фотографії, крім художньої, оскільки візуальними засобами неможливо замінити дійсність, можливо лише узагальнити її. Так як узагальнення є художнім методом, то фотографія як мова мистецтва є інструментарієм. Відтак, фотографічну мову можна вивчати та досліджувати. Іншими словами, з фотографією як художньою мовою можна зробити все те, що роблять з іншими художніми мовами.

Варто зауважити, що в такій якості фотографія породжує додаткову складність для типології. Мова фотографії історично сформувалася як частина іншої артспільноти. Аналогову (плівкову) фотографію, яка породила відповідну художню феноменологію, помилково зараховують до числа зображальних, образотворчих мистецтв. Проте в річищі такого підходу вона має перебувати в типологічній групі технічно-медіативних засобів, художній апарат яких вимагає посередництва між дійсністю та митцем. У цьому разі в історичному просторі фотографії таким медіатором є плівка, з якою слід працювати технічно й граматно. У цій групі поряд із фото — кіномистецтво та, пізніше, дигітальні мистецтва (РС-арт, муушен-арт, цифрова анімація тощо).

Насамкінець слід зазначити, що важливим концептуальним напрямом є представлення феноменологічних якостей фотографії в контексті соціальної технології. У такому дослідницькому фокусі фотографічні практики є більш масштабними, ніж мистецька задача або художня мова. Вони набувають значення соціального феномену, який здатен змінювати структуру, зміст та рефлексію культури як такої.

Звернемо увагу на те, що всі зазначені концепції мають спільний знаменник: вони розглядають фотографію як феномен, що є головним візаві дійсності. У концептуальному полі еволюції мистецтва фотографія — це порушення монополії мистецтва на візуальність та репрезентацію дійсності. У рамках оптики художньої мови вона є очевидним викликом для інших художніх мов (приміром, живопису, скульптури або графіки) щодо права виступати від імені дійсності «якою вона є». Зрештою, соціальна параметрія фотографії рефлексує статус спільнот, мейнстрімів або субкультур, що створює ефект сприйняття соціальної природи фотографії як ізоморфної моделі соціуму.

Таким чином, в усіх трьох концептуальних якостях фотографія порушує монополію на відображення візуальності, яка існувала до моменту її появи та здобуття актуальності. Уже на середину ХІХ ст. фотографія зазіхає на монопольне право мистецтва фіксувати, візуально формалізувати, а в окремих випадках намагатися змінювати та транслювати дійсність. У певному сенсі фото зазіхнуло на більшу територію, ніж мало мистецтво до моменту його появи — вона зазіхнуло на реальність. Звісно, варто констатувати, що зазначений ефект сприйняття достатньо швидко знецінився в рамках академічного дослідження. Нині мало в кого викликає сумнів те, що фотографія — це не про нові можливості, а про нові обмеження в репрезентації дійсності. Тобто, раніше — до фотографії — дослідники усвідомлювали, що мистецтво не може ані відтворити, ані замінити собою дійсність, а тепер стало очевидним, що це не може зробити ще й фотографія. Проте на певний

період часу фотографічні практики перебували в авангарді процесу візуального пізнання світу.

Важливо підкреслити, що всі зазначені вище концептуальні форми репрезентації статусу фотографії не існують окремо одна від одної, але при цьому потрібні в сукупності для універсального погляду на проблематику феноменології. Зазначені концепції демонструють окремі характеристики цілісного феномену, які важко виявити поза межами аналітичної та компаративної методології.

У визначенні умовної візуальної «території» фотографії помітна роль належить інверсивній риторичі мистецтва та дизайну. Нагадаємо, що на час появи фотографічних практик на художній арені вже існувала глобальна мистецька парадигма, яка активно взаємодіяла із численними інноваційними викликами. У переважній більшості випадків в якості форми репрезентації інновації виступав дизайн — ще один новонароджений художній феномен, що заявив про своє право на цілих три «території» мистецтва: простір, об'єкт та візуальність.

А. Корнєв

ЕЛЕМЕНТИ МИСТЕЦТВА СЕЦЕСІЇ В ГРАФІЧНІЙ СЕРІЇ АМВРОСІЯ ЖДАХИ ЗА УКРАЇНСЬКИМИ НАРОДНИМИ ПІСНЯМИ

A. Korniev

ELEMENTS OF THE ART OF SECESSION IN GRAPHIC SERIES OF WORKS BY AMBROSE ZHDACHA BASED ON UKRAINIAN FOLK SONGS

На початку ХХІ ст. в українській мистецтвознавчій науці поширилася і поглибилася увага до проявів мистецтва сецесії на українських територіях, а в національному вимірі застосовується ще й термін «український модерн». Це пов'язано і з тим фактом, що можемо говорити про «століття модерну» в Україні, адже найбільш відомі мистецькі твори, виконані в цьому «останньому стилі», припадають на початок ХХ ст., і з тим, що в попередній, тобто радянський період, тема українського сецесіону вважалася ідеологічно небажаною. Творчість одеського митця Амвросія Ждахи (1855–1927) у своєму розквіті припадає саме на початок ХХ ст., і тому в ній також присутні елементи сецесіону, які відіграють важливу естетичну роль і впливають на образотворчу виразність його робіт.

Відомо, що сецесія, як мистецький напрям, був відверто синтетичним, він міг звертатися за зразками до середньовічного або ренесансного мистецтва, до еkleктики й історизму, до романтизму та символізму. У той же час митці сецесіону сформували його прикметні ознаки, які вирізняли його і робили впізнаваним у країнах Європи і США. Так, програмними для цього напрямку були: поєднання функціональності й утилітарності з декоративізмом та естетизмом, художності з природністю, надання кольорам і фактурам самостійної художньої якості. Щодо кольору, то погодимося із твердженням дослідниці О. Мосендз про те, що насичені «гучні» фарби, які полюбляли й народні українські майстри, знайшли свій відгук і в митців модерну, тому і професійні українські художники активно і теж цілком природно використовували такі кольори в композиціях «українського модерну».

Є і певні формоутворюючі елементи, які одразу вказують на сецесіон у різних видах візуального образотворчого мистецтва. Такою є, зокрема, «лінія Орта», тобто вигнута в різних конфігураціях змієвидна лінія, що присутня в декоративних

візерунках від плакату до архітектури. Для теми дослідження також надзвичайно важливим є орієнтація сецесіону на злуку з масовими формами виробництва та вжитку. У результаті цього чимало видатних художників тієї пори співпрацювали з різноманітними виробництвами, фірмами, видавництвами в царині реклами, плакатного мистецтва, виконували замовлення масових тиражних видань. І одним з проявів такої злуки стала графічна серія художника Амвросія Ждахи, присвячена українським народним пісням, переважно з козацького циклу.

Узагалі мистецький доробок А. Ждахи в царині графіки розмаїтий. Він робив оформлення для видавництв «Матезіс», «Народний стяг» (Одеса), «Час» (Київ), виступав як ілюстратор світової та української літератури. Зокрема, він був у числі перших ілюстраторів «Кобзаря» Т. Шевченка. У 1911 р. брав участь у першій виставці українських митців у Києві.

А. Ждаха почав працювати над ілюструванням пісень ще в 90-ті рр. XIX століття, натхнений бесідою з композитором Миколою Лисенком, але шлях від ідеї до втілення виявився довгим. У вигляді листівок ці роботи були замовлені і надруковані в Німеччині київським видавництвом «Час», стотисячним накладом. Таким чином, перша серія листівок з 10 піснями вийшла у 1911 р., друга серія з 11 ілюстраціями — у 1913 р., а ось випуску вже підготовленим 3 та 4 серіям завадила Перша світова війна.

Звернемося до прикладів, у яких нами виявлено елементи стилю сецесіон у роботах згаданої серії. Першою узагальненою особливістю є звертання митця саме до сторінок української героїчної минувщини, відображених у народній творчості. Як відомо, у цьому плані майстри сецесії продовжували традиції європейського романтизму, звертаючись до пошуків нових естетичних ідеалів на основі національних історичних легенд, нерідко спрямовуючи увагу саме на фольклор.

Другою особливістю є надання кольорам декоративних функцій, за допомогою чого навіть драматичні сюжети виглядали естетичними і навіть святковими. Такою є ілюстрація до тексту пісні-балади «Бондарівна». Сюжет самої пісні розгортається трагічно, але на листівку винесено сцену українського народного гуляння. І навіть пручання красуні-бондарівні польському пану та його залицанням не затьмарює насиченого фарбами, яскравого настрою цієї ілюстрації.

Також звернемо увагу на оформлення своєрідного картуша з нотами. Його хвиляста форма, підтримана вензелями, уквітчаними стилізованими синіми рослинами. Це і є варіації згадуваної «лінії Орта», які також по-різному використовуються А. Ждахою як декоративний елемент, але відповідно до теми малюнка. Так, в оформленні пісні «Ой не гаразд запорожці» вона перетворюється на елементи турецького декору. А в пісні «Ой да не знав козак да не знав Сусрун», також улюблена митцями сецесіону кругла форма головного зображення, «тримається» кутами, оформленими стилізованим рослинним орнаментом, який бере свої початки ще від стилю шинуазрі.

Узагалі, сецесіон приділяє обрамленню велику увагу, наслідуючи в цьому вподобання романтиків-прерафаелітів. Так саме вчиняє А. Ждаха, використовуючи не лише східні мотиви, а й українську національну традицію. Обрамлення ілюстрації до пісні «Стогне вітер вільний в полі» нагадує водночас зображення в середньовічних книжкових мініатюрах і народну вишивку. Ще яскравіше тема української народної вишивки постає у верхній рамці до пісні «Ой, ти дівчино»,

яка нагадує розгортку такого типу, які масово друкувалися в брошурах і альбомах фірми «Брокер». Загальновідомо, що брокерівські приклади суттєво вплинули на українську вишивку «хрестиком», починаючи з другої половини XIX ст.

Ці приклади вказують на прийоми, які широко використовували і Сергій Васильківський, і Василь Кричевський, і Микола Самокиш, й інші яскраві представники вітчизняного мистецтва, які працювали, в тому числі, в стилістиці сецесіону та «українського модерну». Таким чином, творчість Амвросія Ждахи в дослідженому нами циклі також може бути долучена до цього напрямку.

Ю. Пантюх

НАЦІОНАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В МУРАЛАХ GALICIA (ІСПАНІЯ) ТА GALICIA DE LOS CÁRPATOS (УКРАЇНА)

Yu. Pantiukh

NATIONAL TRAITS OF THE FEMALE IMAGE IN THE MURALS OF GALICIA (SPAIN) AND GALICIA OF THE CARPATHIANS (UKRAINE)

Важливим чином суспільство сприймає соціальні удари, такі як війна, світова криза, зміна політичного руху країни, демографічні падіння і міграція, та відображає їх у побуті, що витікає в неусвідомлюване мистецтво осмислення травми. Ці колективні переживання впливають на культурну пам'ять, формуючи нові художні наративи, де суспільство прагне віднайти сенс та відповіді на складні питання свого буття через творчість, символізм і емоційні вирази, які часто відображають глибокий біль і пошук зцілення.

Образ галісійської жінки в сучасному мистецтві часто пов'язується з темами ідентичності, культури та історії регіону Галісії, що на північному заході Іспанії. Галісійські жінки в мистецтві зазвичай представлені як символи традицій і культурної спадщини, але також як активні учасниці сучасного суспільства, які переосмислюють свою роль у контексті регіональних та глобальних процесів. Дослідниці та художниці у своїх роботах часто звертаються до жінки як образу в контексті сільськогосподарського життя, що має важливе значення для культурного спадку регіону, який знаходиться під впливом атлантичного клімату, має гірський рельєф та високу вологість, що давала змогу вести активну діяльність. У зв'язку з цим жінку часто зображують у вигляді природи, оточеної пишними травами зеленого регіону спекотної Іспанії. Наприклад, це мурал у м. А Корунья художника Sfhir під назвою «Віолончелістка», де жінка зображена натхненною природою Галісії, мурал у м. Нігран художника Lula Gose під назвою «Господина зірки» та мурал у м. Луго художника Yoe 33 з назвою «Копора». Усі три роботи були визнані кращими муралами за версією платформи "Street Art Cities", а сюжет різних за формотворенням робіт дав усвідомлення позиціонування Галісії у світовому мистецтві.

Водночас галісійські художниці, такі як Maguя Mallo, звертаються до феміністських ідей, досліджуючи жіночі ролі в суспільстві та критикуючи традиційні патріархальні уявлення. Їхні роботи нерідко зосереджені на рефлексії щодо історичної невидимості жінок і їхнього вагомого внеску в культуру Галісії. Цей підхід дозволяє художницям не лише переосмислювати свою ідентичність, а й звертатися до загальних питань справедливості, рівності та прав жінок, що надає їхній творчості глибоко соціального і політичного забарвлення.

Також однією з ключових тем для галісійських художниць є досвід еміграції, який глибоко вплинув на регіон. Жінки в цьому контексті часто зображуються як хранительки пам'яті та традицій, водночас — як активні учасниці глобальних процесів. У ХХ ст. під впливом репресій режиму Франциско Франко багато чоловіків Галісії та Іспанії загалом були вимушені бігти з країни, часто залишаючи жінок з дітьми вдома. Еміграція викликає відчуття не лише втрати та туги за домом, а й відповідальності за збереження культурної ідентичності, яку жінки часто несуть через покоління та географічні кордони. Цей досвід надає їхнім роботам додаткового виміру, адже через мистецтво вони відображають особисті та колективні переживання.

Ці теми в сучасному мистецтві віддзеркалюють багатогранність галісійської жінки, яка поєднує традиційні та сучасні аспекти. Вона стає символом неперервного діалогу між минулим і теперішнім, між культурною спадщиною та актуальними викликами сучасності, демонструючи силу, глибину і складність жіночої ідентичності в контексті як регіональних, так і глобальних змін.

Для України тематика еміграції, репресій та збереження традицій є не менш значима та болюча. Приклади феміністських течій, еміграції та поєднання традицій і сучасності можна знайти в мистецтві, пов'язаному з Галичиною — регіоном, що охоплює західну частину України.

Особливої уваги заслуговує «Пасічнянка читає в мережі “Типову Пасічну”» у м. Івано-Франківськ авторства Юрія та Марії Пітчуків, де жінка зображена в типовому національному одязі з ноутбуком, поєднавши традиції та сучасну рутину. Її слід віднести до вищезгаданої «Копори», де автохтонна галісійка зображена з археологічними знахідками м. Луго (кинджал та намисто). У Пасічнянки вдалося втримати атмосферу минувшини, увійшовши в сучасну еру діджиталізації, а особливий авторський стиль художників Пітчуків є ключовим баченням сучасного візуального мистецтва України.

Образ жінки, як берегині-природи, теж активно зустрічається в муралах Галичини. Прикладом є робота Юрія Пітчука в с. Більшівці, де на стіні школи можна побачити зображення жінки, що обіймає природу та важливі архітектурні будівлі, відсилаючись до того, як мати пестить дитину. Мурал має не тільки естетичне значення для місцевості, де знаходиться, а й, за даними Harvard Public Health, публічне мистецтво муралів здатне впливати на атмосферу в суспільстві, мати вплив на його психічне самопочуття. Тож дослідження свідчить, що громадські художні проекти можуть не лише прикрашати міський простір, а й вирішувати глибокі соціальні та психологічні проблеми, з якими стикаються мешканці міста. Це надає нам можливість аналізувати роботу Ю. Пітчука як можливість впливу на школярів образом матері, яка піклується навіть на відстані.

Жіночий образ у муралах Галичини є потужним символом, що поєднує в собі традиційні уявлення та сучасні соціальні виклики. У публічному мистецтві жінка часто постає не лише як берегиня національної культури, а й як уособлення змін, боротьби та нових ролей у суспільстві. Це можна побачити в муралах, де жінки зображуються як частина історичного контексту, але також як активні учасниці сучасних процесів — еміграції, політичної боротьби та соціальної трансформації.

Художники двох регіонів Galicia (Іспанія) та Galicia de los Cárpatos (Україна) у муралах звертаються до образу жінки, щоб у зображенні надати зліпок історичних процесів та жіночої ролі в сучасному світобутті, зберіганні підвалин та традицій.

ХУДОЖНЯ МОВА ДИЗАЙНУ: ЗМІСТ, СТРУКТУРА, ЗНАЧЕННЯ

ARTISTIC LANGUAGE OF DESIGN: CONTENT, STRUCTURE, MEANING

У теорії дизайну важливе значення має концепція двоприродної сутності форми. Її сутність полягає в тому, що будь-яке явище т. зв. другої природи (те, що створено людиною) за визначенням володіє двома якостями: функціональності та знаковості. Функція породжує практики фізичного використання, знаковість надає статус, декларує місце в художній ієрархії та формує т. зв. *плеже преміум* — задоволення від володіння. Ці дві природи невіддільні, проте їхня пропорційність у межах кожного матеріального явища є різною (приміром, стілець та трон: функціонал схожий, знаковість — різна).

Дизайн розглядається нами як проектно-художня діяльність, яка спрямована на надання об'єктам дійсності нових змістів. Іншими словами, це практика естетизації (художнього узагальнення), змінення художніх значень явищ, матеріальних об'єктів чи візуальних феноменів, які вже існують (тобто, дизайн не є винахідництвом у «чистому» вигляді).

Важливо підкреслити, що таке визначення дизайну окреслює властивості його інструментарію, розкриваючи змістовний простір, яким оперує дизайн-практика в процесі створення комунікативного феномену: *художньої мови дизайну*.

Структура художньої мови дизайну, у свою чергу, формується на перетині двох уявних «територій»:

- 1) фізично дійсної, матеріальної, яка безпосередньо візуалізує образи, формує аудіальні параметри, приміром, мультимедійної складової сприйнятті, будує сцену у відеографічному творі тощо;
- 2) уявної, образної, символічної, що відсилає глядача до простору інтерпретацій (що це? навіщо воно? чому саме таке? наскільки це явище є цінним?)

Ці дві території, два простори дизайну не можуть і не існують окремо. Так само і побудувати образ неможливо лише чимось одним. Фізично дизайнер формує свою художню мову через один набір правил та норм; символічно й уявлено він відсилає споживача до іншого набору референцій, що аргументують його (автора) семіотичну точку зору.

У просторі першої «території» матеріальних рис дизайну можна говорити про чотири основних складника: техніка та технологія; формоутворення; композиційно-пластичні рішення; образно-стильова програма.

На наш погляд, принципово важливе значення мають формальні та композиційні рішення.

Формоутворення (або морфологія) — одна з головних комунікативних норм дизайну. Дизайнер, у першу чергу, «розмовляє» формою. Саме формальні властивості об'єкта виражають базові змісти образності: контур, ракурс, власне об'єктність тощо. Форма визначає умовні «кордони» естетики: наприклад, плавні лінії та гострі кути — кардинальна різниця у формальному підході, яка вступаючи в комунікацію, повідомляє художньо-образну змістовність.

Особливе значення має і те, що форма здатна пропонувати власний діалог щодо емоційного контексту зображення. Маніпулюючи формою, дизайнер виражає ставлення до об'єкта, до художньої ідеї. Досить часто саме форма конкретизує візуальність об'єкта, визначає ті кордони сприйняття, що пропонує митець глядачеві (плавні лінії — м'якість; гострі кути — динаміка, рух, агресія тощо).

Композиційно-пластичні рішення є унормуванням окремих елементів цілого по відношенню до самого цілого. Образ у дизайн-проектванні — це завжди цілісне висловлювання, проте його «будують» окремі елементи, які при цьому завжди перебувають у певних відносинах один з одним: щось головне, щось другорядне, щось буде ритм, а щось відповідає за масштаб тощо. Образність може бути правильно «прочитана» лише за умови композиційної узгодженості. Композиція в дизайні — це пошук такого співвідношення елементів, які не дають загальному зображенню не бути цілісним.

Наприклад, художнім завданням є відтворення на площині ідеї хаосу, незапланованого руху, випадковості, які не виникнуть самі по собі, натомість мають бути навмисно створенні (спроєктовані). Тому аби навіяти глядачеві подібну образність, дизайнер має коректно побудувати її нормативними засобами формального та композиційно-пластичного узагальнення. Тобто унормувати за художніми законами сприйняття.

Таким чином, важливо наголосити на тому, що саме на ґрунті формоутворення та композиційно-пластичного узагальнення формується феномен стильової репрезентації. У певному сенсі, стиль — це завжди комбінація, поєднання всіх попередніх складників, яке формує нову візуальну систему. Іншими словами, стилістика «розмовляє» через техніку, форму та композицію, комбінуючи й визначаючи їхню послідовність і місце в цілісності художньої системи.

Yu. Kovalenko, A. Prasol

THE PERSONAL BRAND OF A VIDEO REPORTER IN THE AGE OF SOCIAL MEDIA: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES

Ю. Коваленко, А. Прасол

ПЕРСОНАЛЬНИЙ БРЕНД ВІДЕОРЕПОРТЕРА В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ

In the context of the rapid development of digital media and social networks, the phenomenon of personal branding has emerged, spreading across various fields, including journalism. A video reporter's personal brand is generally understood as a unique image and professional reputation, composed of professional skills, personal traits, work style, and interaction with the audience, which collectively make the video reporter recognizable and a trusted source of information. A distinctive feature of the modern media environment is the audience's preference for individual journalistic personalities over media companies. A reporter's demonstration of their personal values and beliefs creates a sense of transparency and builds trust. Therefore, the role of personal branding is becoming increasingly significant, especially in journalistic blogging on social network platforms.

Unlike in the past, today reporters are not limited in their professional activities to traditional television and radio. With the development of digital media, their work has

expanded to include online publications, YouTube, social networks, and independent platforms. Thus, traditional media are gradually losing their role as intermediaries between the journalist and the audience, shifting the model from “reporter — media — audience” to a simpler and more direct “reporter — audience” relationship. Instead, social networks are rapidly gaining importance as intermediaries, becoming platforms for this communication. YouTube, Instagram, TikTok, and other platforms serve as hubs for generating new media formats and ways of presenting information. There is increasing attention to personal journalistic pages, which audiences increasingly turn to for information and analysis.

Among the new formats for traditional video journalism, short videos, live streams, 360-degree videos, and interactive content (such as polls or discussions) have become popular formats. Interactive forms of work have enabled quick contact with the target audience and the ability to explore their needs. Given the challenges of the time, reporters must adapt their materials for various social platforms, which they often use simultaneously to achieve maximum audience reach.

The traditional reporting model involved not only gathering information for further transmission to the audience. A significant amount of time was spent on processing and editing the reporter’s material, including voiceovers and video editing. Today’s digital media formats significantly reduce the preparation stage, sometimes eliminating it entirely by delivering information in real time through streaming or quickly uploading videos to social networks.

With new technologies, the role of the reporter-author evolves, as they are now responsible not only for gathering information but also for processing, editing, and directly broadcasting it to the audience. The distance in communication is reduced, making the interaction more immediate and direct. Viewers gain a stronger sense of the author’s voice, image, and personal stance. The video reporter’s position becomes increasingly independent. Journalistic content acquires subjectivity, making interactions more natural and building trust. The one-way flow of information to a passive audience is replaced by a two-way interactive dialogue. The audience can leave comments, ask questions, and suggest topics for coverage. This interactivity brings reporters closer to their audience and creates a sense of direct involvement. The ability to choose the source of information personally individualizes the approach and forms a unique audience circle for each reporter who runs their own professional page. This opens up the possibility of developing a personal style of communication and informing the viewer. Freelance work allows reporters to independently create content based on personal interests, attracting their specific target audience.

New technologies, such as drones for aerial filming, 360-degree cameras, virtual and augmented reality, are shaping new screen expressions and formats. Working with smartphones, which cover the full audiovisual cycle, accelerates the communication process, making it more mobile and efficient.

In the digital era, video reporters have become not only carriers of information but also active content creators who use cutting-edge technologies to deliver news in real time. Their role has shifted from traditional journalists on television channels to media entrepreneurs who control the entire cycle of content creation, publication, and monetization.

Ю. Літинська

МЕДІАПСИХОЛОГІЯ: ЯК ЗМІ ФОРМУЮТЬ НАШЕ МИСЛЕННЯ

Yu. Litynska

MEDIA PSYCHOLOGY: HOW MEDIA SHAPE OUR THINKING

У сучасному світі засоби масової інформації стали невід'ємною частиною нашого життя, впливаючи на всі аспекти соціальної, політичної та культурної дійсності. ЗМІ можуть як інформувати, так і маніпулювати, змінювати наші погляди, створювати стереотипи, формувати громадську думку. Масова інформація завжди є результатом взаємодії конкретних людей. Тому щоб зрозуміти її розвиток та вплив на свідомість громадян, неможливо обійтися без сучасного психологічного знання про особистість.

Медіапсихологія як наука почала формуватися на початку ХХ ст., коли перші дослідники почали аналізувати вплив кіно на аудиторію.

Один з перших медіапсихологів, американський учений Гуго Мюнстерберг, у 1916 р. опублікував результати своїх досліджень щодо впливу кіно на свідомість глядачів. Його праці вважаються першими науковими дослідженнями в цій галузі. Згодом, у 1928 р., Луїс Терстоун експериментально довів, що фільми можуть провокувати девіантну поведінку серед молоді, що стало важливим кроком у розвитку медіапсихології.

Паніка 1938 р., викликана радіотрансляцією роману Г. Велса «Війна світів», також підіграла інтерес до психологічного впливу медіа. Слухачі прийняли фантастичну історію за реальний репортаж, що продемонструвало здатність медіа впливати на масову свідомість.

У 1950-х рр. дослідники зосередились на вивченні несвідомого впливу реклами через телебачення та інші форми медіа. Рекламні серіали та анімаційні фільми, що просували іграшки, продемонстрували, як медіа можуть стимулювати комерційні продажі, впливаючи на поведінку глядачів, особливо дітей.

З часом фахівці сфокусували свою увагу на впливі телебачення на дитячу аудиторію. Зокрема, як медіа формує навички читання, аналізу та наслідування зразків поведінки. У наш час дослідження медіапсихології активно зосереджуються на інтернеті, який об'єднує різні традиційні медіа. Наприклад, досліджується вплив інтернет-пошуковиків на процеси пам'яті та уваги, а також як соціальні мережі впливають на формування уваги дітей.

Таким чином, медіапсихологію можна описати як синтез наук про комунікацію, медіа і людську поведінку. Проте її вивчення ускладнюється деякими обставинами. Американський психолог Девід Джилз виділив кілька ключових аспектів: швидкий розвиток медіа та відсутність необхідних експериментально доведених узагальнень.

Особлива увага в медіапсихології також приділяється вивченню професійної деформації журналістів. Наприклад, однією з характерних особливостей є схильність до трансляції крайніх поглядів та екстраординарних подій, що поступово формується як норма для аудиторії. Друга деформація — це т. зв. «карусельна свідомість», коли інформаційні події швидко змінюють одна одну, не даючи часу на аналітичне осмислення.

Протистояти таким деформаціям допомагає рефлексія — психологічний механізм переосмислення подій та надання їм нового значення. Вона допомагає уникати маніпуляцій та підтримує розвиток самосвідомості.

Рефлексія може мати активну, пасивну або нейтральну форму. Активна рефлексія передбачає оцінку подій через суб'єктивні думки, що спонукають до активного обговорення та співпереживання. Пасивна рефлексія, навпаки, використовує думки експертів, а глядач залишається на позиції спостерігача. Нейтральна рефлексія надає лише факти, дозволяючи аудиторії самостійно приймати рішення.

Сучасні медіа також виконують функцію своєрідної психотерапії. Телевізійні та радіопрограми можуть допомогти позбутись відчуття самотності, задовольняючи психологічні потреби глядачів.

Сьогодні медіа все більше піддаються критичному аналізу з точки зору маніпулювання свідомістю. Це може бути як оперативне маніпулювання, яке використовує вже наявні у свідомості стереотипи, так і стратегічне, що формує певні цінності та ідеї протягом тривалого часу.

Медіапсихологія вивчає переживання та поведінку як виробників медіапродукції, так і її споживачів. Взаємодія різних суб'єктів у медіасередовищі визначає вплив на особистість, яка, у свою чергу, може формувати свою поведінку залежно від характеру взаємодії з медіа.

Медіапсихологія відіграє важливу роль у розумінні сучасного інформаційного суспільства. Медіа здатні не лише передавати інформацію, але й значно впливати на наші емоції, переконання і поведінку, часто залишаючись непоміченими як важливий чинник формування громадської думки. Усвідомлення цього впливу допомагає аудиторіям критично підходити до споживання інформації, краще розуміти механізми маніпуляції та уникати їхніх негативних наслідків. У контексті постійно зростаючого інформаційного потоку важливо вміти аналізувати та інтерпретувати медіавплив, щоб формувати власну незалежну точку зору.

М. Сайбеков, О. Калашиник

ПРОБЛЕМИ ЕТИЧНОГО ВИКОРИСТАННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

М. Saibekov, O. Kalashnik

PROBLEMS OF ETHICAL USE OF AUDIOVISUAL CONTENT IN SOCIAL NETWORKS

Аудіовізуальний контент відіграє ключову роль у культурній та інформаційній взаємодії, особливо враховуючи стрімкий розвиток штучного інтелекту та сучасних інформаційних технологій. Однак, разом зі зростанням обсягу контенту з'являються численні етичні виклики, пов'язані з його використанням. У цій доповіді ми зацентруємо на основних етичних проблемах, що виникають у контексті створення, розповсюдження та використання аудіовізуального контенту в соціальних мережах. Серед них — порушення авторських прав, неправомірне використання аудіовізуального контенту, а також використання аудіовізуального контенту в навчальних і некомерційних цілях без належного дозволу. Особлива увага приділена питанням плагіату, правомірності використання контенту на платформах соціальних мереж та правовим аспектам захисту інтелектуальної

власності. У доповіді надані рекомендації для відповідального і правомірного використання аудіовізуального контенту.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі сучасних морально-етичних проблем, що пов'язано з використанням аудіовізуального контенту в умовах цифрової епохи та глобальної комунікації. На відміну від попередніх досліджень, а саме: «Захист особистих немайнових і майнових авторських прав на твір в аудіовізуальному мистецтві та виробництві в ретроспективі: історико-правовий аспект» (автори: Сайбеков М. Г., Підпалий Р. Ю.) та «Захист твору в аудіовізуальному мистецтві та виробництві: морально-правовий аспект» (автори: Сайбеков М. Г., Підпалий Р. Ю.), ця розвідка акцентує на інтеграції правових, етичних та соціальних аспектів, що пов'язані з експлуатацією контенту на платформах соціальних мереж, які раніше не були достатньо вивчені.

Окреслимо ряд проблем, що недостатньо досліджені в наукових і фахових публікаціях:

- вплив новітніх технологій (GPT, дїпфейк) на етичні норми використання аудіовізуального контенту;
- дослідження правових та етичних аспектів авторського права в контексті цифрових платформ — зокрема, як алгоритми автоматичного поширення контенту можуть сприяти порушенню прав інтелектуальної власності (тобто алгоритми не завжди можуть відстежити, чи має контент законне походження). Це може призводити до поширення піратських відео або аудіозаписів без належного контролю;
- розгляд соціальних мереж як нової аудіовізуальної платформи, що сприяє поширенню контенту, часто без урахування правових і етичних норм (питання плагіату, несанкціонованого використання авторського контенту).
- проблеми маніпуляції аудіовізуальними матеріалами з метою поширення дезінформації або створення політичного та соціального впливу, що стають актуальнішими в сучасних умовах.

Цедослідження відкриває нові перспективи для подальшого міждисциплінарного вивчення взаємодії етики, права та технологій в аудіовізуальній культурі, надаючи рекомендації щодо формування правових рамок для відповідального використання такого контенту, складової аудіовізуального контенту — аудіовізуального твору:

1. Перед використанням аудіовізуальних творів (фільми, відео, музика, анімація тощо) необхідно переконатися, що права власників твору захищені або використання дозволено на законних підставах. Тому необхідно укласти ліцензійний договір, щоби отримати від автора дозвіл або ліцензію на використання контенту. Використання творів із відкритими ліцензіями (Creative Commons) також потребує дотримання умов використання.

2. Якщо аудіовізуальний твір використовується в освітніх або науково-дослідницьких цілях, необхідно дотримувати законодавства України, зокрема статті 22 Закону України «Про авторське право і суміжні права». Тобто, аудіовізуальний твір може бути відтворений як ілюстрація з необхідним обсягом, що відповідає визначеній меті навчального процесу або науковій діяльності.

3. Будь-яке несанкціоноване використання аудіовізуальних творів, зокрема фрагментів відео або музики без посилання на оригінальне джерело, може вважатися плагіатом. Важливо коректно посилатися на авторів.

4. На платформах YouTube, TikTok, Instagram потрібно бути особливо обережним, оскільки більшість із них мають чіткі правила щодо використання контенту, що захищений авторським правом. Деякі платформи пропонують власну бібліотеку безкоштовної музики та відео, що можна використовувати без порушення авторських прав.

5. Публікація або розповсюдження відео, що містить приватні зображення інших людей, вимагає отримання їх згоди. Це особливо важливо для зображень дітей та вразливих груп населення.

6. Не можна використовувати аудіовізуальні матеріали з маніпулятивною метою (наприклад, поширення фейкових новин або перекручених фактів). Під час створення та поширення контенту слід дотримувати стандартів журналістської етики і перевіряти правдивість поданої інформації.

7. Сучасні технології, такі як GPT та діпфейк, зумовлюють появу нових етичних викликів у створенні аудіовізуальних творів. Необхідно суворо регулювати використання таких технологій для уникнення маніпуляцій або порушень приватності.

8. Організація освітніх заходів та інформування громадськості про важливість дотримання авторських прав й етичних норм у використанні аудіовізуальних творів є важливими кроками для формування відповідального ставлення до контенту.

Дотримання цих рекомендацій сприятиме відповідальному і правомірному використанню аудіовізуальних творів, а також захисту прав як авторів, так і споживачів контенту.

У подальших наукових пошуках здійснено спробу детально проаналізувати питання алгоритмів автоматичного поширення аудіовізуального контенту в соціальних мережах і наслідки впливу на споживача такого контенту.

К. Попова-Коряк

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ПРАВОВОГО РЕГУЛЮВАННЯ СТВОРЕННЯ ПОДКАСТІВ

К. Popova-Koriak

CURRENT ISSUES OF LEGAL REGULATION OF THE CREATION OF PODCASTS

Подкасти стають все більш популярним засобом масової інформації та самовираження авторів. Вони надають можливість охопити широку аудиторію за допомогою різноманітного контенту, починаючи від розважальних програм та закінчуючи освітніми. В Україні подкасти також набувають популярності, проте правове регулювання їх створення та поширення знаходиться на початковому етапі.

У законодавстві України поки що відсутня спеціалізована правова база, яка регулювала б діяльність подкастерів. Основна проблема полягає в тому, що подкаст поєднує елементи різних видів контенту: аудіо- та відеопродукції, журналістських матеріалів, медіаконтенту, а іноді навіть і соціальних мереж. Відсутність чіткого юридичного визначення ускладнює правове регулювання подкастів і не дозволяє точно встановити, які ж закони та нормативні акти до них слід застосовувати. А це, в свою чергу, породжує певні проблеми як для творців подкастів, так і для правозастосовних органів.

Одним із проблемних питань для подкастерів є питання дотримання авторських прав. Подкастери часто використовують музику, звукові ефекти, цитати з книг чи фільмів, що підпадають під захист авторського права. Без дозволу на їхнє

використання можна порушити права інших авторів. Подкастерам потрібно бути обережними, щоб уникнути претензій на порушення авторських прав.

Актуальним питанням є і захист прав інтелектуальної власності самого подкастера, адже подкастери, як автори, мають авторські права на власний оригінальний контент. Складність виявлення плагіату та копіювання контенту полягає в тому, що подкасти легко копіювати, перезавантажувати або викладати на інші платформи без згоди автора. Інструменти для відстеження контенту не завжди ефективні, що ускладнює виявлення порушень.

Окремим проблемним питанням є відповідальність подкастерів за зміст своїх програм. В Україні подкасти регулюються загальним законодавством про інформацію та медіа. Подкастери повинні дотримувати норм, що стосуються захисту персональних даних, заборони на розповсюдження матеріалів, які направлені на розпалювання ворожнечі, тощо. Подкастери повинні завжди пам'ятати, що вони несуть відповідальність за розповсюдження недостовірної інформації, наклепів або порушення морально-етичних норм.

Щодо монетизації подкастів і податкової відповідальності. Подкастери в Україні можуть отримувати дохід від реклами або платного контенту, і це також підпадає під правове регулювання. Законодавство України вимагає від усіх осіб, що отримують дохід, сплачувати податки. Відповідно, монетизація подкастів має бути задекларована, а податки сплачені відповідно до встановлених норм.

З огляду на розвиток цифрових медіа в Україні, питання регулювання подкастів може отримати законодавче обґрунтування в найближчі роки. Наразі триває робота над розробкою нормативно-правових актів, які регулюють діяльність цифрових медіа, включаючи подкасти. Це дозволить чіткіше визначити права та обов'язки подкастерів, захистити їх інтереси, а також забезпечити дотримання авторських прав.

Відсутність чітких норм щодо регулювання подкастів в Україні створює виклики для подкастерів та аудиторії. Зрозуміле й ефективне регулювання може сприяти розвитку цієї сфери, забезпечуючи правовий захист і стимулюючи нових творців до створення оригінального контенту.

К. Коростиченко

НОВИНИЙ КОНТЕНТ В УМОВАХ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ

К. Korostychenko

NEWS CONTENT IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION

У XXI ст. в умовах глобалізації відбуваються фундаментальні структурні зміни у світовому та вітчизняному інформаційному просторі, у тому числі й в галузі медіа ринку та систем ЗМІ. Важливим чинником стрімких змін у медіа сфері є постійний розвиток Інтернету та сучасних мультимедійних технологій, які є чинником діджиталізації журналістики.

Інтернет став своєрідним механізмом забезпечення певної свободи в країнах, що розвиваються, оскільки він створює умови для відкритої комунікації та має багатofункціональний характер. З одного боку, інтернет поєднує всі основні види ЗМІ (кожна з яких функціонує в глобальному масштабі через інформаційні

агентства, газети, журнали, телеканали, радіо, онлайн-видання), а з іншого — сам по собі є унікальним джерелом інформації.

Однією з потужних тенденцій в інтернет-просторі останніх років є використання соціальних мереж не стільки для спілкування та розваг, як для отримання новинної інформації. Нині не буде перебільшенням ствердити, що соціальні медіа витіснили телебачення як основне джерело новинного контенту, що спричинило процес трансформації телебачення: редакції телеканалів все більше інтегруються на мережеві платформи, активно просуваючи свій контент через системи Smart TV, використовують інтернет-технології для трансляції ефірів, а також адаптують новинний контент під потреби споживача, імплементуючи його в соціальні мережі.

Основними передумовами виникнення потреби в інтеграції в соціальні мережі та адаптації новинного телеконтенту можна вважати те, що сучасний споживач втратив «психологічну витривалість» для перегляду новин у фіксованому часовому форматі, який часто не узгоджується зі стилем його життя. Через цей фактор споживач новин прагне отримувати інформацію негайно, у режимі «тут і зараз». Крім того, спостерігається підвищення рівня персоналізації інформації, що забезпечує формування контенту та реклами, оптимізованих під індивідуальні характеристики медіаспоживача.

Сучасна журналістика розвивається разом з інформаційним суспільством. Такі платформи, як YouTube, Telegram, Facebook, TikTok та Instagram, стали основним джерелом поточної інформації для сучасних медіаспоживачів. Розуміючи це, редакції телевізійних каналів створили на цих платформах офіційні сторінки та почали розміщувати на них вироблений телевізійний контент, адаптуючи його до вимог кожної з платформ.

Основними характеристиками таких адаптацій є *поліжанровість та мультимедійність*, які характеризуються тенденцією до інтеграції різних форматів і технологій, без обмеження кількості репрезентацій. Вони акумулюють та поєднують текстові, графічні, аудіовізуальні, анімаційні повідомлення в одному медіапродукті. Іншим важливим аспектом такого адаптованого контенту є *гіпертекстуальність*, яка дозволяє вбудовувати гіперпосилання на вебсторінки для полегшення орієнтації в інформаційному середовищі, знаходження першоджерел та проведення фактчекінгу. Важлива роль належить й *інтерактивності соціальних мереж*, що забезпечує зворотний зв'язок та комунікацію з аудиторією, є важливою перевагою порівняно з традиційним телебаченням, яке обмежене односторонньою передачею інформації. Ці чинники стали точкою опори для появи конвергентності, яка, у свою чергу, має на меті трансляцію оперативної інформації та поширення нових каналів комунікації.

24-годинні цикли новин в інтернет-виданнях та платформах, гонитва за високими рейтингами, конкуренція, рерайт новин з інших видань чи соціальних мереж, посилання на 1-2 джерела, журналісти не піклуються про баланс думок та експертну думку. Розмивається межа між традиційними формами і стандартами новинної журналістики та публічною комунікацією. Новинна журналістика стає «колективним продуктом». Як наслідок, журналістика повертається до ранніх часів, коли журналісти є власними редакторами та цензорами, охоплюючи великий масив інформації, опрацьовуючи, проводячи фактчекінг, реалізовувати.

Отже, на сучасному етапі, було сформовано певні стандарти створення та реалізації новинного контенту, серед яких виділяються: 1) регулярність, 2) об'єктивність і неупередженість, 3) чітка структура матеріалу та орієнтація на ширшу аудиторію.

Останнім часом спостерігається певне розмивання цих принципів, спричинене глобалізацією суспільства і медіа, перенасиченістю інформаційного простору подіями, фактами та явищами, що відкриває можливість для кожної людини як створювати, так і поширювати власний новинний контент. Це, у свою чергу, викликає зміни форматів традиційних медіа та формує запит на дослідження цих процесів.

I. Грїбїник

ПОЛІТИЧНА ПРОПАГАНДА В МЕДІА. ІСТОРІЯ МАНІПУЛЯЦІЙ ТА ВПЛИВУ НА АУДИТОРІЇ

I. Grybinyk

POLITICAL PROPAGANDA IN THE MEDIA. HISTORY OF MANIPULATION AND INFLUENCE ON THE AUDIENCE

Початок якісної пропаганди. Велика Британія.

На початку ХХ ст. англійці стали лідерами в пропаганді, розуміючи всі її механізми. У роки Першої світової війни вони змогли підняти бойовий дух не лише своїх солдатів і населення, а ще й допомогти своїм союзникам та перемогти ворога по всіх фронтах.

Головні гасла: “Women of Britain Say — Go!” — заклик до чоловіків йти на фронт заради жінок; “Your Country Needs You!” — зображення полковника Монтгомері, що мотивувало вступати до армії. Гордість бути солдатом була результатом пропаганди. Найзнаменитіше гасло: “The War to End All Wars!” — слоган, який описував війну як вирішальний конфлікт, який має покласти край усім майбутнім війнам.

Вплив англійців на Геббельса.

Англійська пропаганда стала взірцем для майбутнього головного пропагандиста. Він визнавав, що вивчав методи англійців часів Першої світової війни, зокрема емоційні маніпуляції, створення образу ворога та цілеспрямовані кампанії. Таким чином, досвід англійської пропаганди значно вплинув на формування геббельсівських підходів до маніпуляції громадською думкою.

Зародження телевізійної пропаганди разом зі становленням телебачення.

Німеччина.

Після Першої світової війни в Німеччині пропаганда стала ключовим інструментом впливу на політичне життя, особливо для Націонал-соціалістичної робочої партії (НСДАП) під керівництвом Адольфа Гітлера. НСДАП активно використовувала пропаганду через масові мітинги, плакати та кіно, створюючи образ сильного лідера і культивуючи культ особистості Гітлера. Центральним елементом пропаганди був антисемітизм, який об'єднував німецьке населення проти спільного ворога.

Нацисти також акцентували на фізичній культурі та расовій чистоті, пропагуючи здоровий спосіб життя. Після приходу до влади у 1933 р., вони встановили жорсткий контроль над засобами масової інформації, заклавши опозиційні видання та впровадивши цензуру. Важливою частиною стратегії була

формула Йозефа Геббельса: 75% розважального контенту та 25% пропаганди. Такий підхід допомагав приваблювати аудиторію через розваги і непомітно вбудовувати пропагандистські меседжі. Завдяки цим методам, НСДАП успішно маніпулювала суспільною свідомістю та зміцнювала свої політичні позиції, що стало ключовим фактором приходу Гітлера до влади.

Агітація в Радянському Союзі — формування патріотичних настроїв та дискредитації ворогів

На початку 1920-х рр. у СРСР було створено систему органів нагляду за агітацією та пропагандою, очолювану відділом ЦК РКП — Агітпроп. Він координував роботу різних культурних та інформаційних установ і до 1921 р. сформував державну мережу газет.

Ключові аспекти радянської пропаганди:

Роль Леніна. Володимир Ленін наголошував на важливості партійної пропаганди для формування політичної свідомості. Він активно використовував ЗМІ для цькування супротивників.

Організація. У 1935 р. Агітпроп був розділений на кілька відділів для покращення роботи: друк, партійну пропаганду та культурну освіту.

Фізична культура. Радянська влада активно просувала фізичну культуру та спорт, створювала секції з пропаганди здорового способу життя.

Культ особистості. Розвивався культ особистості, що підтримував владу, але після його смерті розпочалася децентралізація.

Таким чином, радянська пропаганда відіграла ключову роль у формуванні громадської думки та підтримці влади.

Друга світова війна.

Під час Другої світової війни пропаганда відіграла ключову роль у мобілізації населення та підтримці військових зусиль.

Нацистська Німеччина під керівництвом Йозефа Геббельса використовувала пропаганду для зміцнення культу особистості Гітлера, демонізації ворогів та виправдання агресії. Масові мітинги, кіно та плакати сприяли формуванню єдності нації під гаслом “Ein Volk, ein Reich, ein Führer” («Один народ, одна імперія, один вождь»).

У Радянському Союзі пропаганда фокусувалася на патріотизмі, єдності народу та героїзмі Червоної Армії, закликаючи до єдності й мобілізації ресурсів під гаслом «Все для фронту, все для перемоги!».

У США пропаганда заохочувала населення до активної участі у війні, підкреслюючи необхідність спільних зусиль під гаслом “We Can Do It!”, символізуючи мужність та відданість.

У Великобританії акцент робили на стійкості та моральній підтримці населення через гасло “Keep Calm and Carry On” («Зберігайте спокій і продовжуйте»).

Холодна війна (1950-ті — 1980-ті рр.).

Холодна війна яскраво відобразилася в культурі та спорті, де наддержави використовували свої досягнення для демонстрації переваги. Наприклад, бойкоти олімпіад у Москві та Лос-Анджелесі стали символом політичного протистояння, як і суперництво в здобутті золотих медалей на міжнародних спортивних подіях. Особливо запам’яталися хокейні суперсерії між збірними Північної Америки та Радянського Союзу.

Пропаганда також знайшла місце в кінематографі, де фільми на кшталт «Рембо» та «Роккі IV» зображували ідеологічний конфлікт між Заходом і СРСР. Література, зокрема твори Тома Кленсі чи Йена Флемінга, через свої бестселери та фільми про Джеймса Бонда підтримували ідеї Холодної війни.

Протистояння велося і через медіа. Програми західних радіостанцій, таких як «Голос Америки», були спрямовані вплинути на радянських слухачів, тоді як СРСР активно глушив ці сигнали. Водночас СРСР поширював книги, журнали і газети іноземними мовами, з критикою західної політики.

Обидві наддержави використовували культурну дипломатію: США — через кіно, літературу і дослідницькі центри, СРСР — через підтримку комуністичних рухів і культурні події.

Розвиток технік маніпуляції в еру масмедіа.

В еру масмедіа пропаганда та техніки маніпуляції суттєво еволюціонували. Політики та рекламодавці почали детально вивчати стратегії впливу через засоби масової інформації. Емоційна апеляція стала однією з ключових технік, використовуючи яскраві образи та звукові ефекти для виклику сильних емоцій, які формували не лише сприйняття подій, а й поведінку.

Іншою важливою технікою є таргетинг, який через дані про користувачів дозволяє персоналізувати вплив, ускладнюючи розпізнавання маніпуляцій. Таким чином, розвиток технік маніпуляції в еру масмедіа став ключовим фактором, який змінює способи впливу на суспільство. Це підвищило важливість критичного мислення для протидії сучасним методам впливу.

Цифрова ера та глобалізація.

Продукти пропаганди часів Другої світової війни та Холодної війни досі залишаються актуальними. В епоху інформаційного суспільства пропаганда набула нових масштабів, зокрема через масмедіа. Політики почали ретельно вивчати стратегії впливу, зокрема адаптувавши їх до сучасних умов.

Сучасні методи пропаганди стали складнішими та адаптивнішими, використовуючи алгоритми та великі дані для цілеспрямованого впливу на різні аудиторії. Однією з ключових ознак є дезінформація та фейкові новини, які швидко поширюються через соціальні мережі. Це викривляє сприйняття подій і сприяє поляризації суспільства.

Соціальні медіа стали важливими платформами для політичних кампаній, що дозволяє кандидатам взаємодіяти з виборцями безпосередньо. У результаті пропаганда XXI ст. стала більш доступною і впливовою, створюючи нові виклики для медіаграмотності та критичного мислення в суспільстві.

В. Бескорсий

ТЕОРЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ ВИКОРИСТАННЯ ПРОСТОРОВОЇ ОБРОБКИ ЗВУКУ

V. Beskorsyi

THEORETICAL PRINCIPLES OF SPATIAL SOUND PROCESSING

В аудіовізуальних творах особливого значення має акустичне трактування звучання музичного епізоду або окремих елементів партитури. Сучасні технології дозволяють працювати з просторовими ефектами обробки звуку з нечуваною раніше детальністю та багатогранними можливостями. Створення штучних просторів

(англ. artificial spaces) та імітація раніше створених пристроїв або натуральних просторових ефектів і приміщень — все це підвладно сучасній звукорежисурі. Але ці можливості використовуються звукоінженерами-початківцями деколи не зовсім коректно та з помилками. Ці помилки зумовлені, по-перше, незнанням історії створення штучної просторової обробки, а, по-друге, неправильним розумінням фізичного сенсу процесу реверберації. Нагадаємо, що реверберація — це процес зменшення інтенсивності звуку під час його багаторазового відбиття від навколишніх поверхонь. Основною числовою характеристикою є час реверберації. Затухаюча послідовність повторів, що запізняються в часі, моделює процес реверберації в натурних умовах і може бути створена пристроями штучної реверберації — ревербераторми.

Для того щоб розмежувати сфери застосування штучної реверберації, розділимо функціонально типи ревербераційних алгоритмів.

- 1) Спринг-реверберація (пружинна реверберація).
- 2) Плейт-реверберація (листова реверберація).
- 3) Чамбер-реверберація (камерна реверберація).
- 4) Рум-реверберація (кімнатна реверберація).
- 5) Хол-реверберація (моделювання концертного залу).

Також термін реверберація використовується як спецефект, що потребує окремої розмови.

Психоакустичний принцип віддалення базується на особливостях людського слуху бінаурально сприймати розміри приміщення, зважаючи на оцінку та співвідношення, насамперед, ранніх відбиттів, а також ревербераційного «хвоста». Якщо слухач помічає в ревербераційному сигналі явний акцент на ранніх відбиттях і слабко виражений ревербераційний «хвіст» за невеликої передзатримки реверберації, то він автоматично відзначає для себе таку реверберацію як кімнатну, тобто камерну. Джерело звуку, поміщене в подібну реверберацію, не може сприйматись як віддалене, оскільки розміри приміщення, емпірично відтворені слухачем, не дають для цього змоги. Якщо ж у ревербераційному сигналі слабко виражені ранні відбиття за їхньої широкої стереокартини та великого значення передзатримки, а також водночас яскраво виражений довгий ревербераційний «хвіст», який однозначно сприймають як частину фактури звуку, то сигнал, поміщений у таку реверберацію, слухач сприймає як істотно віддалений, такий, що знаходиться в дальньому, дифузному звуковому полі. Рум- і Хол-реверберація являють собою тип реверберації, що суб'єктивно віддаляє. При цьому зовсім не обов'язково позбавляти реверберації інструменти в ближньому звуковому полі. Саме для них використовують у художніх цілях плейт- і спринг-ревербератори, які є невіддаленими.

Пружинна спринг-реверберація насамперед добре знайома електрогітаристам, адже завдяки компактності пружинні ревербератори часто використовувались у гітарних підсилювачах. Для неї характерні такі акустичні властивості: невіддалений характер, вузька стереокартина, досить «темний» тембр. Характерний ефект вібрації пружин нівелюється зі збільшенням кількості пружин у приладі, що доступно для налаштування у великій кількості сучасних цифрових алгоритмів, наприклад: Spring Reverb від Softube, Spring Reverb Type 4 від GCI, Spring Box від PSP, Audio Things Springs та ін.

Прототипом сучасних цифрових плейт-ревербераторів є аналогові звукові рішення. Вони були особливо популярні у 1950–60-х рр. і сформували культуру звуку на десятиліття вперед. Плейт-ревербератор використовує електродинамічний привід (аналогічний використаному в гучномовці), прикріплений до габаритної сталеві пластини (2х1м, приблизно), який спричиняє вібрацію цієї пластини. Кілька електромагнітних звукознімачів використовуються для зняття сигналу віброючої сталеві пластини. Найвідомішим аналоговим плейт-ревербератором є ЕМТ-140 від компанії “Elektromesstechnik”, який використовувався в студії “Abbey Road” і, безсумнівно, залишив слід в історії культури звуку. З конструкції плейт-ревербератора абсолютно очевидно, що цей тип реверберації позбавлений ранніх відбиттів і не може сприйматись людським слухом як природна реверберація, а відтак є невіддаленим. Також деякої штучності плейт-реверберації додає металевий середньочастотний призвук, а також досить вузька, нетипова для фізичних приміщень стереокартина ревербераційного сигналу. На відміну від хол- і рум-реверберації, плейти можуть бути як довгими, так і короткими.

Рум-реверберація так само, як і хол-реверберація, моделює фізичне приміщення, має широкую стереокартину і є віддаляючою. Однак, на відміну від хол-реверберації, у якій основний наголос робиться на моделюванні ревербераційного «хвоста», а ранні відбиття виражені меншою мірою, в рум-реверберації акцентується на ранніх відбиттях, у той час як пізні виражені досить неявно. Помірна рум-реверберація не сприймається слухачем як частина фактури звукового сигналу. Сфера застосування цього ефекту — незначне віддалення інструмента за широкою картини реверберації. Наприклад, у народній та естрадній музиці рум застосовують на струнних щипкових інструментах, розташованих у лівій і правій частинах стереопанорами. Тривалість рум-реверберації — зазвичай у межах від 0,5 до 1 сек., тому її можна віднести до короткої.

Чамбер-ревербератори являють собою щось середнє між хол- і плейт-ревербераторами. Камера (chamber) — це зазвичай великий прямокутний корпус з матеріалу з високим коефіцієнтом відбиття, такого як метал або бетон. Це сприяє тривалому часу реверберації як у хол-, але з більш яскравими відбиттями, як у плейт.

Хол-реверберація є одним з найбільш помітних ревербераційних ефектів і неминуче сприймається слухачем як частина фактури звуку за рахунок характеру ревербераційного «хвоста». Її тривалість становить кілька секунд. Типова помилка — використання хол-реверберації на вокалі в естрадній музиці. Вокал — це монофонічний інструмент, який у більшості випадків розташовується в ближньому звуковому плані. При цьому хол є ревербератором, що віддаляє, має широкую стереокартину та специфічне тембральне забарвлення. Застосування цього типу реверберації до вокалу неминуче його віддалить, при цьому неприродним чином розширивши його стереокартину. Також ймовірно постраждає тембр голосу: типовим наслідком застосування хол-реверберації на голосі є сибілянти, що розсіпаються в ревербераційному сигналі, а також інші проблемні приголосні звуки. Оскільки недосвідчений звукоінженер не мислить категоріями віддалення і наближення, а також не враховує стереокартину джерела звукового сигналу, то ефект хол-реверберації на голосі з великою часткою вірогідності буде сприйнятий ним як певне абстрактне «розмазування» звуку, усунути яке можна зменшенням рівня надсилання сигналу до ревербератора. Зрозуміло, таке рішення не усуває

суті проблеми, оскільки не змінює алгоритм роботи хол-ревербератора, який продовжить виконувати свою функцію, просто в меншій пропорції. Таким чином, хол, насамперед, можна застосовувати на інструментах далекого звукового плану, які мають широку стереокартину або тяжіють до неї.

М. Конєва

**КУРАТОРСЬКИЙ ПРИЙОМ «ПЛАВАЮЧА ЕКСПОЗИЦІЯ»
В ПРОЄКТІ «ВІДЧУТТЯ БЕЗПЕКИ» ЯК АЛЕГОРІЯ НА УКРАЇНСЬКЕ СЬОГОДЕННЯ**

М. Конєва

THE CURATORIAL APPROACH OF “FLOATING EXHIBITION” IN THE “SENSE OF SECURITY” PROJECT AS AN ALLEGORY FOR UKRAINIAN REALITY

29 серпня 2024 р. в Харкові відкрився міжнародний мистецький проєкт «Відчуття безпеки», який об'єднав відомих митців з різних країн світу. Їх твори віддзеркалюють амбівалентність поняття безпеки, а також відображають особистий травматичний досвід авторів. Цей проєкт став своєрідним художнім дослідженням, що демонструє, як змінюється сприйняття безпеки в умовах війни.

Особливо цікавим є кураторський прийом «плаваючої експозиції». Більшість відеоробіт, представлених на виставці, переміщуються у просторі ЄрміловЦентру за спеціально розробленим алгоритмом. Це рішення символізує нестабільність, у якій перебуває кожен українець під час війни. Умови, що можуть змінитися в будь-яку мить, змушують суспільство, втіленням якого є глядач, швидко адаптуватися до нових викликів. Цей процес потребує переосмислення дійсності в режимі реального часу.

Наприклад, відеоробота Катерини Єрмолаєвої «Я просто хочу тиші», що спочатку проєктується в маленькій картонній коробці на вході, раптово з'являється на двоповерховому екрані центральної стіни. Натомість відео Лоран Лі Маккартні «Дехто», яке демонструє кадри з камер спостереження в приватних оселях, може опинитися поруч з інсталяцією Владислава Краснощока, що відтворює частину реального інтер'єру його будинку. Таким чином, виникають нові смислові зв'язки між творами, що опиняються поруч, і демонструється взаємопов'язаність подій в Україні зі світовою спільнотою.

Для підкреслення цього міжнародного зв'язку на екранах періодично з'являються т. зв. «мости солідарності». Це онлайн-включення, звернення та документація заходів з різних країн, пов'язаних із виставкою в Харкові.

Центральним елементом виставки є головний екран, що охоплює два поверхи ЄрміловЦентру, створюючи своєрідну агору — місце збору всіх відеоторів проєкту. Він є домінуючою локацією, яка поєднує весь простір виставки та всі художні роботи.

Таким чином, за допомогою «плаваючої експозиції» кураторам вдалося створити красномовну алегорію на сьогоденну дійсність українського суспільства, яке змушене адаптуватися до непередбачуваних зовнішніх викликів. Постійні зміни в просторі виставки відображають нестабільний стан, у якому перебувають люди під час війни, коли в будь-який момент усе може змінитися, змушуючи людей миттєво реагувати на нові обставини. Це, у свою чергу, підкреслює важливість гнучкості мислення та здатності швидко адаптуватися до непередбачуваних умов.

Проект «Відчуття безпеки» також ілюструє, як війна впливає на суспільство не лише на фізичному рівні, а й на психологічному та емоційному. Втрата відчуття стабільності, яка до цього була основою щоденного існування, змушує людей переосмислювати значення безпеки та своїх життєвих орієнтирів. Через цей проект ми бачимо, як відбувається переосмислення самої суті безпеки в умовах невизначеності та постійної загрози.

Крім того, цей проект піднімає важливі питання глобальної солідарності та взаємопов'язаності світових процесів. Відеовключення з різних країн демонструють, що події, які відбуваються в Україні, резонують в серцях людей по всьому світу. Міжнародна спільнота, представлена митцями та їх роботами, бере участь у цій колективній рефлексії на тему безпеки, демонструючи, що війна — це не лише локальна проблема, а й глобальний виклик.

С. Коновалова

КРИТЕРІЇ ВІДПОВІДНОСТІ СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ ТА ПРОВОКАЦІЇ ПРОТИРІЧ

S. Konovalova

CRITERIA FOR APPROPRIATENESS OF SOCIAL ADVERTISING AND PROVOCATION OF CONTROVERSIES

Одним із засобів, які формують суспільну морально-етичну думку, можна вважати соціальну рекламу. Вона актуалізує проблеми сьогодення в медіапросторі, виховує, впливає на формування цінностей, поведінкові патерни тощо. Інформаційний український простір соціальної реклами торкається тем різних сфер — політичної, екологічної, економічної, побутової, культурної. Визначаючи поняття соціальної реклами, необхідно звернути увагу на її тотожні терміни — «некомерційна», або суспільна реклама. Ми будемо визначати, що соціальна реклама — це вид взаємодії із суспільством, який звертає увагу соціуму на актуальні проблеми. Проблемою постає інтерпретація сенсів, закладених у рекламі, та ідейної спрямованості, адже в такого виду реклами дуже часто автор апелює до емоційного відгуку людини, не закладаючи відповіді на питання «чому погано те, що робить антигерой?». Виходить, що соціальна реклама транслює дії, які є неправильними, але причинно-наслідкові зв'язки здебільшого відсутні. Це впливає на глядача безпосередньо і спонукає до миттєвого імпульсу, не маючи довготривалого ефекту дії.

Критеріями, які визначають соціальну рекламу, є такі:

1. Конструкція реклами у своїй тематичній цілісності має повчальну історію із морально-етичними висновками, або дії героїв провокують та наштовхують на висновки, якщо вони не зазначені в аудіовізуальному творі. Яскравим прикладом може слугувати реклама на тему безпеки дитини в інтернеті. До хлопця приходять у квартиру різні дорослі люди, мати яких люб'язно пускає до кімнати семирічного хлопчика. Сюжет несе в собі історію, яку глядач зчитує як неприйнятну, висновуючи, що безпека дитини в мережі є важливою. Цей висновок підсилюється закадровим голосом.

2. Містить контраст між візуальною частиною та має різке протиставлення норми життя. Як правило, подається стан норми життя героя й на протиположності йому — стан надзвичайної ситуації, що сталася. Прикладом реалізації такої тези є реклама, яка розповідає історію дівчинки, що веде монолог про своє майбутнє, прямуючи до школи. Аж раптом монолог обривається — дівчинку збиває авто.

3. Автор апелює до контрасту емоцій глядача — від нейтрального стану на початку до повної емпатичності, співпереживання за героя.

4. Компасом, що встановлює морально-етичні орієнтири в рекламі, стає закадровий голос (монолог або внутрішньокадровий голос), який має на меті донести до глядача певну цінність, але не завжди збережено причинно-наслідковий зв'язок. Тобто, є ідея, згідно з якою дія або наслідки поведінки антигероя погані, але чому саме вони погані — не обговорюється. Інколи антигерой відсутній. Яскравим прикладом є реклами, де показують дітей сиріт, або дітей, позбавлених батьківського піклування. У такому випадку є фактажна історія про статистику дітей, що перебувають у дитячому будинку. Подібна реклама апелює до чуттєвої частини глядача інформацією про їхню самотність, але не даючи імпульсу до тривалого ефекту, не пояснюючи «чому ця ситуація неприйнятна».

5. Підсиленням емоційного впливу на глядача стає прийом раптового сюжетного повороту, який глядач не очікує. Більшість соціальних реклам базується на цьому принципі.

6. Зоровий образ, символ. У меншій кількості використовується образ або символ, що має магічну функцію для героя. Він є провідником між прийнятною та непринятною ситуацією. Наприклад, це можна побачити в екологічній рекламі, де дівчинка робить з пластикової пляшки підзорну трубу, але бачить через неї лише велику кількість пластику, серед якого живуть люди. Цей предмет і є зоровим образом, магічним провідником.

7. Життєвість ситуації є найважливішим критерієм у формуванні соціальної реклами. Історія, яка викличе співчуття глядача, має бути зрозумілою йому.

Отже, соціальна реклама може містити всі сім критеріїв або ж лише один, але більшість з них викликають протиріччя, оскільки не вичерпують тему. У глядача формується розуміння, що є поганим та які аспекти життя неприйнятні. Але не завжди це супроводжується поясненням «а чому?». Це проковує глядача до протиріч або не має ефекту дії. Адже соціальна реклама має наштовхувати на дії (наприклад, щоб вплинути на екологію Землі, потрібно сортувати сміття або піти в ліс збирати сміття) або хорошу «бездіяльність» (наприклад, не зробити те, що є не нормою для суспільства). Як показує реальна картина світу, соціальна реклама говорить про проблеми, але не впливає на результат. Можливим виходом із ситуації може стати більш продумана ідейно-тематична наповненість, яка розкриватиме тему в рекламі повністю. Аби формувати в глядача не лише критерії «що не можна», але й «чому це не можна».

Д. Стрижак

ЗМІШАНА ТЕХНІКА АНІМАЦІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ВІДЕОВИБРОБНИЦТВА: ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ТА НАРАТИВНІ МОЖЛИВОСТІ

D. Stryzhak

MIXED ANIMATION TECHNIQUE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY VIDEO PRODUCTION: INNOVATIVE APPROACHES AND NARRATIVE POSSIBILITIES

У сучасному відеовиробництві змішана техніка анімації набуває дедалі більшого значення як інноваційний інструмент для створення складних аудіовізуальних продуктів. Технічна та естетична інтеграція різних медіаелементів,

таких як фотографії, ілюстрації, скановані об'єкти та анімаційна графіка, відкриває нові можливості для розширення меж традиційного відеовиробництва. Основним завданням такої техніки є створення єдиного наративного простору, де фізичні та цифрові елементи взаємодіють для реалізації багатопланових метафор і смислових рішень.

Дослідники, такі як Мануель Де Ланда, відзначають, що сучасні технології дозволяють поєднувати анімацію та реальне відео для створення нових наративних структур і соціальних повідомлень (*A Thousand Years of Nonlinear History*, 1997). Катерина Кемпбелл підкреслює, що така техніка сприяє створенню нових візуальних метафор і має значний вплив на сприйняття глядачем (*Animation in a Hybrid World*, 2011).

Витоки змішаної техніки можна простежити ще в 60-70-х рр. ХХ ст., коли режисер Террі Гілліам у своєму скетч-серіалі *«Летючий цирк Монті Пайтона»* (ориг. *“Monty Python’s Flying Circus”*, 1969 р.) вперше почав експериментувати з колажованими зображеннями і вирізками, поєднуючи їх з рухомою анімацією. Ці експерименти заклали основи для сучасних проєктів, які нині застосовують розширені можливості комп'ютерної графіки та спеціальних ефектів. Проте справжній поштовх змішаної техніки анімації виходить на початок ХХІ ст. завдяки поширенню програмного забезпечення для цифрового композитингу, що зробило цей вид анімації доступнішим і дозволило створювати складніші наративні структури.

Дослідження свідчать: однією з ключових проблем у змішаній техніці анімації є синхронізація фізичних та цифрових елементів, що вимагає застосування сучасних методів композитингу й технологічних рішень. Успішна реалізація проєктів у цьому напрямі залежить від упровадження комплексних технік, зокрема сканування, ручного вирізання, накладання та фотографування, які забезпечують високу точність та деталізацію зображень (Fenlon, 2010).

Програмне забезпечення для постпродакшну, таке як Adobe After Effects, відіграє важливу роль у створенні узгодженого візуального ряду, що дозволяє поєднувати ці елементи в цілісний відеопродукт. Прикладом є стрічка *«Хто підставив кролика Роджера»* (ориг. *“Who Framed Roger Rabbit”*, 1988, реж. Роберт Земекіс), де за допомогою цієї техніки досягнуто унікальної інтеракції між живими акторами та анімаційними персонажами.

З точки зору наративної функції, змішана техніка анімації створює унікальні можливості для нових форм візуального сторітелінгу. Використання багатопланових зображень сприяє побудові складних наративів, які важко реалізувати за допомогою традиційних анімаційних технік (Weitzman, 2020). Такі наративні стратегії дозволяють досліджувати нові аспекти візуального сприйняття та створювати нові форми художнього висловлювання, які знаходять своє застосування в музичних кліпах, рекламних роликах та експериментальному кінематографі. Змішана техніка дозволяє створювати унікальні візуальні структури, де інтеграція архівних матеріалів та анімації допомагає побудувати багатопланові метафори. У фільмі *«Курт Кобейн: Клятий монтаж»* (ориг. *“Cobain: Montage of Heck”*, 2015, реж. Бретт Морген), використання архівних записів, фотографій та рукописних матеріалів разом із анімацією дозволяє створити інтимну та візуально складну картину внутрішнього світу головного героя — Курта Кобейна, що поєднує реальність і

символічні інтерпретації. Інтеграція анімаційних елементів із живими акторами, як це продемонстровано у фільмі «Хто підставив кролика Роджера», сприяє розширенню меж взаємодії між реальним та вигаданим світами, що забезпечує унікальне естетичне рішення для нарративу. Музичні кліпи, такі як *Take On Me* (1985, вик. А-на), демонструють здатність ротоскопії поєднувати живі зображення та мальовані елементи. Це дозволяє передати фантастичну подорож між двома різними візуальними світами, що підкреслює унікальний стиль і можливості змішаної техніки для побудови нарративу, який неможливо було б реалізувати традиційними методами.

Порівнюючи фільми, які використовують різні форми змішаної анімації, можна простежити різницю в нарративних підходах. Так, у стрічці «*Курт Кобейн: Клятий монтаж*» архівні матеріали поєднуються з анімацією для створення глибокого емоційного портрета музиканта, тоді як у «*Хто підставив кролика Роджера*» (1988) — використання анімаційних персонажів поруч із живими акторами слугує для побудови комедійного сюжету. Таким чином, змішана анімація може бути використана як для глибоких драматичних фільмів, так і для розважальних проектів, що підкреслює її універсальність.

Наукові підходи до змішаної техніки анімації демонструють її потенціал як важливого інструменту для вирішення соціально-культурних завдань. Зокрема, поєднання фізичних та цифрових об'єктів дозволяє візуалізувати складні соціальні концепти, використовуючи візуальні метафори й багатогарові символічні образи. Змішана техніка анімації сприяє не лише розвитку відеовиробництва, а й розширенню можливостей художнього висловлювання у візуальних мистецтвах. Цей вектор дослідження відкриває нові шляхи для вивчення та аналізу, що може значно вплинути на майбутнє аудіовізуального мистецтва й технічного розвитку медіа.

О. Поберайло

ГЕНЕРАЦІЯ ВІДЕО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ВИРОБНИЦТВА: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ

О. Poberailo

VIDEO GENERATION IN THE CONTEXT OF DAILY AUDIOVISUAL PRODUCTION: NEW POSSIBILITIES AND CHALLENGES

Аудіовізуальне мистецтво та виробництво зазнають суттєвих трансформацій під впливом новітніх технологій, які мають значний вплив на різні сфери людської діяльності, зокрема і на творчість. Серед найбільш перспективних технологій генерація відео посідає особливе місце, зокрема для представників аудіовізуального мистецтва, оскільки відкриває перед митцями безпрецедентні можливості для творчості та візуалізації ідей, водночас висуваючи певні виклики, що потребують вирішення.

Нові можливості, що надаються авторам аудіовізуальних творів, полягають у створенні умов для більш повної реалізації творчих задумів з використанням новітніх технологій. Генерація відео дозволяє реалізувати будь-які творчі ідеї. Те, що раніше було неможливим або потребувало суттєвих затрат на виробництво, в умовах технологічних змін може бути реалізовано з незначними затратами в стислі терміни невеликим творчим колективом. Упровадження технології генерації відео

в аудіовізуальне виробництво суттєво трансформує звичні виробничі процеси та змінює розподіл обов'язків у творчому колективі. Водночас актуалізується проблема авторства, творчої самореалізації й соціальної відповідальності митців, отже, цей процес супроводжується технологічними, творчими та соціальними викликами.

Технологічні виклики, пов'язані з упровадженням технології генерації відео в аудіовізуальне виробництво, полягають у тому, що суттєво змінюється традиційний процес виробництва аудіовізуальних творів. Зокрема, на підготовчому етапі суттєво розширюються можливості візуалізації авторських ідей, створення візуальних концептів, аніматиків та промоматеріалів. Це дозволяє оптимізувати фінансові витрати, скоротити час на виробництво й підвищити якість кінцевого продукту. Режисери та художники отримують можливість експериментувати з різними варіантами сцен майбутнього фільму, декорацій, костюмів героїв, спецефектів ще до початку зйомок, що сприяє забезпеченню втілення авторського задуму та дозволяє ефективно спланувати знімальний процес. Крім того, завдяки технології генерації відео творчий колектив отримує можливість оптимізувати графік зйомок, більш чітко визначити обсяг робіт та необхідних для створення фільму ресурсів.

На нашу думку, найбільших трансформацій зазнає етап продакшену, оскільки технологія генерації відео докорінно змінює принцип створення візуального контенту, дозволяє генерувати сцени, які складно знімати без застосування цієї технології, створювати за допомогою штучного інтелекту необхідні для фільму об'єкти та персонажів. На цьому етапі використання технології генерації відео мінімізує необхідність залучення фахівців з 3D-моделювання та анімації, уможливорює зйомки у віртуальних локаціях із віртуальними акторами. Використання віртуальної камери надає режисерам безпрецедентну свободу у виборі ракурсів та рухів камери, що дозволяє створити більш якісний аудіовізуальний продукт.

Використання технології генерації відео також видозмінює і етап постпродакшену, оскільки надає нові інструменти для створення реалістичних спецефектів, раніше недоступних або пов'язаних із суттєвими витратами.

Отже, упровадження технології генерації відео в процес аудіовізуального виробництва дозволяє оптимізувати витрати (коштів, часу, залучення фахівців), що вможливорює залучення до процесу створення аудіовізуального продукту більш широкого кола творців.

Відповідно, актуалізується проблема авторства та творчої самореалізації митців. Технологія генерації відео дозволяє втілити різноманітні ідеї, навіть нереальні за умови традиційного процесу виробництва, стимулює виникнення нових візуальних стилів та технік, дозволяє переосмислити естетичні канони аудіовізуального виробництва, сприяє виникненню нових жанрів і напрямів. Проте суттєвим викликом є вирішення питання авторського права щодо аудіовізуальних творів, створених з використанням штучного інтелекту. Саме тому вирішення цієї проблеми потребує активної участі правознавців та вдосконалення законодавства, у якому враховували б специфіку штучного інтелекту, визначали права та обов'язки всіх учасників творчого процесу. Ще одним викликом є можливість монополізації авторських прав на згенерований відеоконтент тими виробничими компаніями, які володіють технологіями генерації відео та обмежують доступ до нього, що може призвести до уніфікації візуального ряду й уповільнення розвитку аудіовізуального мистецтва.

Найгострішими серед викликів, пов'язаних з упровадженням технології генерації відео, на нашу думку, є соціальні, оскільки вони стосуються відповідальності авторів та виробників за потенційний вплив аудіовізуального продукту на особистість у соціумі. Зокрема, ці технології можуть бути використані для створення аудіовізуальних продуктів, що містять дезінформацію, пропаганду та маніпуляції, спрямовані на формування негативних соціальних настанов. Щоб запобігти цим негативним впливам, крім зміни законодавчої бази, необхідно приділяти значну увагу активізації соціального виховання, зокрема в результаті створення медіапсихологічних студій та поширення практик медіапедагогіки.

Соціальним викликом упровадження технології генерації відео в аудіовізуальне виробництво є суттєва трансформація професійних вимог до фахівців аудіовізуальної сфери (сценаристів, режисерів, операторів, акторів, фахівців з 3D-моделювання). Зокрема, такі фахівці як спеціалісти з 3D-моделювання, оператори можуть втратити актуальність, проте виникають нові спеціальності, пов'язані з використанням нейромережі та обробкою синтезованих даних, наприклад, нейромережеві художники та фахівці з обробки синтезованих даних. Ці трансформації професійної сфери можуть спричинити скорочення робочих місць та збільшення конкуренції на ринку праці. Сучасний фахівець аудіовізуальної сфери має бути не лише технічно обізнаним, а й володіти такими компетентностями, як: творче мислення, генерування ідей та вміння працювати в команді зі штучним інтелектом.

Отже, застосування новітніх технологій, зокрема генерації відео, не лише відкриває перед митцями нові можливості, а й висуває серйозні виклики, пов'язані з технологічними, творчими та соціальними проблемами. Урахування цих викликів та мінімізація їх негативних впливів стає важливою умовою розвитку аудіовізуальної сфери та вможливує переосмислення ролі аудіовізуального мистецтва в сучасному суспільстві. Перспективою подальших досліджень вважаємо акцентування уваги на подоланні творчих викликів аудіовізуального виробництва.

А. Тимошенко

КОНЦЕПЦІЯ «ГЕРОЇЧНОЇ ЧІТКОЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ» ТА НОВІ ВІЗУАЛЬНІ НАРАТИВИ

A. Tymoshenko

THE CONCEPT OF "HEROIC CLEAR VISUALITY" AND NEW VISUAL NARRATIVES

Шотландський письменник та есеїст XIX ст. Томас Карлайл відомий не лише тим, що вивчав феномен героїзму та героїв у світовій історії, але своїм особливим місцем у сучасних візуальних студіях, оскільки саме він пов'язав візуальність з концепцією героїчного, якщо бути точним, висвітлював моральний імперіалізм на чолі з великими людьми за допомогою візуального нарративу. У новітній літературі стверджується, що твори Т. Карлайла створюють образ візуалізованого героїзму: герой здатний досягнути цілісності історії, творити історію у своєму внутрішньому баченні завдяки видатним здібностям, які підносять його над хаотичним світом звичайних людей. Також важливо, що ідея Т. Карлейля про візуальність сягає корінням у середньовічну традицію, оскільки він позиціює цю візуальність як внутрішнє духовне сприйняття та «тілесний, матеріальний і фізичний справжній образ світу».

Герой є об'єктом візуальної оповіді, оскільки в наративі про шляхетного героя немає місця звичайним людям. Шотландський письменник під час зображення цієї ситуації вдається до принципу роботи моделі камери-обскура, у якій герой знаходиться в замкнутому просторі історичного зображення камери.

Традиції, героїзм, лідерство видатних людей, авторитарне бачення історії — усе це необхідно для майбутнього нації. Але такий підхід протиставляється моделі паноптикуму Джереми Бентама, яка забезпечує можливе соціальне покращення. Для Т. Карлайла бентамівська соціальна емансипація веде до хаосу, що не зовсім вписується в героїчний візуальний наратив історії, оскільки світ, у якому панують герої, вимагає, щоб до його антигероїв ставилися суворо. Якщо бентамів паноптикум припускає можливість інтеріоризації та покращення поведінки, то «біополітика» моделі Т. Карлайла передбачала витіснення небажаних антигероїв епохи й була частиною логіки британського імперіалізму, де працював механізм очищення нації від її проблемних (неідеальних/негероїчних) членів. Герой для Т. Карлайла — це той, хто бачить історію і перебуває у фокусі візуального наративу історії (модель камери-обскура), тоді як звичайні люди чи ті, які живуть у колоніях, не мають права на таку візію.

Отже, візуальність є демаркаційною лінією між тими, хто має право дивитися, і тими, хто навіть не має такого права. У візуальному наративі Т. Карлайла як здатність бачити (тобто розповідати), так і бути побаченим (об'єктом оповіді) є привілеєм героя. Така політика позбавляє людей поза візуальним наративом свободи волі та влади.

Цій логіці візуальності згодом були протиставлені два інші підходи: по-перше, це тактика «зворотної візуальності» Соджорнер Трут і, по-друге, «завуальована візуальність» У. Дюбуа. Перша, в минулому рабиня, протиставила свої світліни зразкам аболіціоністської фотографії. Одне з найвідоміших зображень показує її в сукні середнього класу, яка відповідає статі. С. Трут використала зображення, щоб передати не лише особистість, а й «субстанцію свободи». А вже з поняттям «завуальованої візуальності» прямо пов'язаний демонтаж карлайлівської ідеї візуальності, коли В. Дюбуа намагається показати, що негритянська раса, як і всі раси, також буде врятована завдяки своїм героям.

Модель «героїчної чіткої візуальності» Т. Карлайла добре вписується у простір сучасних гегемоністських політичних відносин, або те, що можна окреслити як постпаноптична візуальність. Чимало культурних практик XIX і XX ст. розгорнулися в межах західної структури мислення і гегемоністських візуальних наративів. Складність виходу за окреслені рамки полягає в радикальних змінах та переоцінці того, що ми вважаємо правдоподібним або науково прийнятним. Ці кордони вже оскаржував М. Фуко, підкреслюючи таксономічну ненадійність на прикладі «Китайської енциклопедії» Борхеса.

Однак за останнє десятиліття зростає кількість досліджень, мистецьких робіт, виставок і проєктів, які утворюють можливість подібної, але також розумної радикальної переоцінки. Пов'язані вони з претензією на «непрозорість», яка є більш демократичним способом візуальності, ніж «завуальована візуальність». Одним дуже прозорим аргументом, який привертає значну увагу у виставкових просторах, є контрвізуальний наратив корінних груп. Термін «непрозорість» використав Едуард Гліссант, який рекомендував деієрархізоване бачення світу

замість монолітного західного, де незрозумілість культурної відмінності не потребує розшифрування. Соціокультурна відмінність корінних груп потребує «погляду», який чіткіше відображає культуру і тому не намагається втиснути її репрезентацію в західну інтерпретаційну структуру.

У 2022 р. північні павільйони у Венеції змінилися на саамський павільйон. Саами, або сапмі — корінні оленярі, які живуть на півночі Швеції, Норвегії та Фінляндії та невеликої частини Росії. Земля належала їм до приходу народів-колоністів. Історії візуального мистецтва саамів, представлені у виставковому просторі, були травматичними історіями про примусове навчання, позбавлення мови і культури, примусову колонізацію, позбавлення прав, землі, комерціалізацію лісу.

У цьому ж році Tate Modern представив «Рік мистецтва: Австралія 1992» і, при цьому, відправною точкою проведення виставки стало рішення Високого суду 1992 р. про скасування британської “terra nullius”. Історичний наратив шоу в основному представлений з позиції художників-аборигенів, де на карті Австралії з усіма мовними групами корінних народів виправдовувалися їхні права на землю. Це вражає в контексті моделі Карлайла, для якого Австралія була лише виправною колонією. Невидимі аборигенні культури набувають видимості в стінах інституцій-гегемонів як самокритика політичної та культурної переваги.

З точки зору непрозорої візуальності, однак, Indigenous Karrabing Film Collective є більш влучним прикладом. Один із фільмів групи, “The Family” (2021), що був презентований на виставці “Serpentine Gallery Back to Earth” (2022). У стрічці наратив без сюжетної лінії, він метафоричний, візуальний, чуттєвий і міфічний. Під час його розгортання відчувається біль покинутої землі, убитих предків, зруйнованого довкілля, знищеної культури та майже безнадійного майбутнього. Зображення змінюють перспективу від людей до тварин або до духовних агентів. Експериментальний фільм намагається передати живий досвід думок, почуттів, бачення режисерів.

Такими ж прихованими «героями» новітньої мистецької практики та літератури є гриби. Анна Цін, яка у 2021 р. була другою за впливовістю людиною у світі мистецтва за версією “Artforum art power 100”, підкреслює важливість грибів для життя. Для неї спільна робота грибів з іншими видами є прикладом того, як можливе життя співіснування на землі. Проєкт групи грецьких архітекторів !Doxiadis+Entangled Kingdom! у Венеції привертає увагу до грибного царства, яке поєднує рослин та тварин. Як стає зрозуміло з виставки, життя виникає завдяки постійному обміну між організмами. У цьому процесі гриби незамінні. Вони також перетворили поверхню Землі на ґрунт, який уможливив життя.

У відеоінсталяції Анки Бенери та Арнольда Естефана «Видимі прояви невидимих сил» (2020) гриби розповідають про свій спосіб життя в рамках самонаративу. Ми дізнаємося про життєвий досвід цих колективних акторів, про їхні відчуття, поведінку, контакт із водоростями, і про те, як дерева спілкуються за їхньої допомоги, обплітаючи своє коріння міцелієм.

Отже, видимість, відчуття, герой, тілесна реальність — це терміни, які описують «режим піднесеного внутрішнього бачення», якому так симпатизував Т. Карлайл. Але саме поява нових візуальних наративів, які розкривають й обґрунтовують відмінну від карлайлової концепцію візуалізації героїчного, можуть розглядатися в якості методологічних підходів до дослідження національних культур у XXI ст.

О. Мусієнко

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА НА ФОРМУВАННЯ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

О. Musiienko

THE INFLUENCE OF SOCIAL MEDIA ON THE FORMATION OF THE EDUCATIONAL PROCESS IN HIGHER EDUCATION

В умовах швидкого розвитку технологій соціальні медіа відіграють центральну роль у трансформації традиційних методів навчання, інтегруючи нові підходи до взаємодії між студентами та викладачами. Наразі інтернет-платформи безперечно стали важливим чинником, що формує сучасне життя, і їхній вплив на освітні процеси у вищій школі вимагає особливої уваги.

Згідно з численними дослідженнями, зокрема Д. Гейла, Ш. Такер, М. Розенберга, З. Алфьорової, К. Кислюка та ін., соціальні медіа сприяють поширенню інформації, самонавчанню, командній роботі, комунікації, а також отриманню зворотного зв'язку. Ці платформи забезпечують доступ до різноманітних мереж, що розширює горизонти навчання та сприяє формуванню міждисциплінарних зв'язків.

Нині соціальні медіа стали невіддільною частиною повсякденного життя студентів. Найбільш популярні в Україні — Instagram, Facebook, TikTok та YouTube. Наведені хостинги надають можливість:

- в текстовій, аудіальній та візуальній формах презентувати себе та власну творчість;
- підтримувати комунікацію з членами спільноти хостингу;
- отримувати та розповсюджувати інформацію.

У вищій освіті соціальні медіа можуть не лише сприяти розвитку навичок технологічної грамотності, а й формувати професійно спрямовані підходи до використання цифрових пристроїв, що з часом стають стандартом у навчальному процесі. Можна зазначити, що використання соціальних медіа суттєво зросло, особливо в умовах пандемії COVID-19, яка підкреслила необхідність віртуальної комунікації. Це призвело до того, що інтернет-медіаплатформи стали популярним інструментом для реалізації особистих і професійних ініціатив, а також для підтримки соціального життя та освітніх цілей.

Однак вплив соціальних медіа не обмежується лише позитивними аспектами. Через спрощену форму комунікації студенти адаптують свої стилі спілкування під впливом інтернет-медіаплатформ, що може негативно позначатися на їхній комунікації, як усній, так і письмовій. У контексті освіти це означає, що зміни в мовленні здобувачів, спричинені швидкістю та неформальним стилем спілкування в соціальних мережах, можуть призводити до погіршення не тільки навичок граматики та орфографії, а й деградації формування критичної оцінки інформації.

Таким чином, для ефективного використання соціальних медіа в освіті вищої школи необхідно змінити парадигму сприйняття цих платформ, зокрема сприйняття використання студентами соціальних мереж як непродуктивного та забороненого елементів. Головною метою, на думку автора цих тез, постає розкриття потенціалу соціальних медіа за допомогою розробки стратегій, що забезпечать студентам розуміння розвитку та аналізу цифрових навичок у професійній орієнтації,

навчать їх розрізняти правдиву інформацію та використовувати соціальні медіа конструктивно та позитивно в навчальному процесі.

Наразі втілення подібних стратегій вимагає комплексного підходу, який включатиме у додавання до програм вищої школи відокремлених поглиблених тем з формування навичок критичного мислення при аналізі інформації з соціальних мереж, розширеного курсу медіаосвіти зі специфіки використання соціальних медіа та інструкцій з етичного використання цифрових технологій, що сприятиме інтеграції соціальних медіа в навчальну практику.

T. Suprun

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN TEACHING STUDENTS AUDIOVISUAL ART

T. Супрун

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Modern education is rapidly changing under the influence of new technologies. Artificial intelligence (AI) has become an important tool in various fields, including the education of audiovisual arts students. The question arises as to how AI can be integrated into educational processes, what advantages it provides and what challenges it faces.

AI is widely used in various aspects of education. AI systems can analyze students' progress and offer individual learning paths, adapting materials to their needs and interests. Neural networks can be used to automatically grade student work, such as videos or projects, saving teachers time and allowing for faster feedback. Tools such as generative neural networks can help students create graphics, music, and even screenplays, opening up new possibilities for creativity.

Using neural networks has its advantages. Students can access an extensive library of materials and tutorials that are recommended by AI based on their interests and skills, and develop their learning because AI can help students develop critical thinking and creativity by offering new approaches to solving creative problems. Tasks related to technical aspects, such as video editing or sound processing, can be automated, allowing students to focus on the creative part of the work.

Despite the many advantages, the use of AI in education also faces some challenges, as the issues of authorship and use of AI-generated content require careful consideration to avoid legal and ethical conflicts. Teachers and students must be prepared to work with new technologies, which may require additional efforts and resources. And the automation of learning processes can lead to a decrease in the interaction between teachers and students, which is important for creative disciplines.

The future use of AI in the education of audiovisual arts students is promising. The development of new AI-based platforms is expected to enable the creation of more interactive and engaging educational environments. AI can be used to create educational experiences in virtual and augmented reality that will help students better understand and master audiovisual skills.

Therefore, artificial intelligence opens up new horizons for teaching students of audiovisual arts. Its application can significantly improve educational processes, making them more personalized and effective. However, it is necessary to carefully approach the

issues of ethics and preservation of human interaction in the educational process. Overall, the future of AI education looks promising, and further research in this area could lead to even more exciting developments.

Ю. Великий

ВІДЕОЛЕКЦІЯ ЯК ІМІДЖ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Yu. Velykyi

VIDEO LECTURE AS AN IMAGE OF A HIGHER EDUCATION INSTITUTION

В умовах сучасного освітнього середовища дистанційне навчання стало невіддільною частиною навчального процесу. Відеолекції відіграють ключову роль у цьому форматі, оскільки вони забезпечують можливість ефективного навчання, зручність для студентів і доступність матеріалів.

Створення відеолекцій — це складний, але захоплюючий процес, що відкриває нові горизонти в дистанційному навчанні. Важливо пам'ятати, що ефективність навчання залежить не лише від змісту, а й від способу його подачі.

Слід зазначити, що інтерактивні технології в навчанні не лише покращують сприйняття інформації, а й сприяють розвитку критичного мислення та аналітичних навичок. Завдяки інтерактивним елементам, таким як опитування, ігри чи вікторини, студенти можуть активно залучатися до навчального процесу, що підвищує їхню відповідальність за власне навчання.

Однією з ключових переваг використання мультимедійних технологій є можливість адаптації навчального контенту під індивідуальні потреби учнів. Наприклад, студенти з різними стилями навчання можуть отримувати матеріал у форматі, який їм підходить найбільше — аудіо, відео або текст. Це забезпечує глибше розуміння теми та збільшує ймовірність засвоєння інформації.

Використання онлайн-платформ також дозволяє створити спільноти навчання, де студенти можуть обмінюватися ідеями, ставити запитання та отримувати зворотний зв'язок не лише від викладача, а й від своїх однолітків. Це, у свою чергу, формує навички командної роботи та комунікації, які є важливими в сучасному світі.

Нарешті, інтерактивні лекції повинні супроводжуватися постійним вдосконаленням навичок викладачів. Педагоги мають бути готові впроваджувати нові технології та методики, щоб підтримувати інтерес студентів і забезпечувати якісне навчання. Таким чином, роль лектора стає ще складнішою, адже він не лише передає знання, а й виступає в ролі технологічного фасилітатора, який допомагає учням орієнтуватися у великій кількості інформації та інтерактивних можливостей.

Відеолекції стали важливим елементом іміджу закладів вищої освіти, особливо в умовах швидкого розвитку технологій та змін у навчальних підходах. Ось кілька аспектів, чому відеолекції мають значення:

1. Доступність інформації: відеолекції дозволяють студентам отримувати доступ до матеріалів у зручний для них час, що підвищує гнучкість навчання.
2. Візуальна привабливість: якісно зняті та оформлені відеолекції можуть справити позитивне враження на потенційних студентів та їхніх батьків.

3. Інноваційний підхід: використання сучасних технологій у навчальному процесі демонструє прогресивність навчального закладу та його готовність до інновацій.
 4. Міжнародна аудиторія: відеолекції можуть залучати студентів з інших країн, розширюючи географію навчального закладу.
 5. Підвищення якості навчання: наявність записаних лекцій може служити додатковим ресурсом для повторення матеріалу, що підвищує рівень успішності студентів.
 6. Формування спільноти: відеолекції можуть сприяти створенню відчуття спільноти серед студентів, особливо якщо вони містять інтерактивні елементи, як-от обговорення або запитання.
 7. Промоція: відеолекції можуть бути використані в рекламних кампаніях, що підкреслюють унікальність програми або факультету.
- Таким чином, відеолекції не лише покращують навчальний процес, а й слугують потужним інструментом для формування позитивного іміджу закладу вищої освіти.

К. Сугак

ВІЗУАЛЬНИЙ СТОРІТЕЛІНГ ДЛЯ МЕДІА: ДОСВІД ТА ІНСАЙТИ ВІД ФАХІВЦІВ ЗІ ШВЕЙЦАРІЇ

К. Suhak

VISUAL STORYTELLING FOR MEDIA: EXPERIENCE AND INSIGHTS FROM EXPERTS IN SWITZERLAND

Сторітелінг є одним із найважливіших засобів оповіді в сучасних медіа, оскільки в такий спосіб висвітлювана тема та авторські міркування щодо неї мають максимально ефективне сприйняття аудиторією. Сама по собі практика сторітелінгу доволі універсальна та використовується в різних галузях людської діяльності (рекламі, бізнесі, корпоративному менеджменті, соціальних медіа тощо). Проте для професійної роботи відеоблогера і репортера, де безпосереднім способом комунікації є розповідь людських історій, сторітелінг є особливо актуальним. Теорії та практиці візуального сторітелінгу була присвячена серія майстер-класів від медіафахівців зі Швейцарії для студентів факультету аудіовізуального мистецтва ХДАК. Слухачі й учасники мали можливість долучитися до міжнародних професійних стандартів та практик оповіді людських історій.

Спікерами та менторами тренінгів були доктор Маріус Борн, який викладає візуальний сторітелінг в університеті прикладних наук м. Цюрих, Рольф Веспє — журналіст з великим досвідом, викладач та керівник навчання у швейцарській школі журналістики MAZ у Люцерні, та Дієго Янез, досвідчений практик та експерт з аудіовізуальних медіа, який понад 10 років очолював школу журналістики MAZ у Люцерні.

Було проведено два цикли практичних тренінгів з лекціями та завданнями. Теоретична частина майстер-класу Маріуса Борна містила концепції сторітелінгу з оглядом історичних етапів його розвитку та основних принципів, які професор досліджує в теорії аргументації та візуальній оповіді. Виконані практичні завдання обговорювалися на другому занятті, студенти отримували корисні поради щодо вдосконалення свого оповідального досвіду.

Маріус Борн працює в Інституті прикладних медіадосліджень (IAM) Цюріхського університету прикладних наук. Основну увагу у своїй лекції ментор зосередив на інструментах візуального сторітелінгу, надавши приклади успішних та невдалих історій у візуальних медіа. Було також зауважено на сучасних тенденціях у візуальному сторітелінгу, використанні різних моральних та філософських тем, які часто мали місце в розповідях: Давид проти Голіафа, добро проти зла, американська мрія тощо.

В основі концепції М. Борна лежить класична структура з трьох актів, означених як експозиція, протистояння та розв'язка. Адаптуючи її до кінооповіді, М. Борн описав модель мономіфу, основаного на подорожі героя через етапи виклику, випробувань та нагороди й повернення. Автор концепції п'яти шарів історії, Маріус Борн виділяє її ключові елементи: позиція оповідача, релевантність для аудиторії, внутрішня історія персонажів, сюжетна дія та настрої історії. Особливу увагу професор приділяє розумінню того, як історії сприймаються аудиторією і як різні фактори (вік, освіта, стать) впливають на їхню ефективність. Окремо наголошується на важливості фіналу історії, оскільки саме він має найбільший вплив на загальне сприйняття розповіді, навіть якщо загальний досвід не був позитивним.

Метою другого циклу майстер-класів було створення власної історії, практична складова була в центрі уваги. Рольф Веспе викладає сторітелінг у німецькомовних країнах, а також в Азії та Африці. Він є співавтором підручника зі сторітелінгу для журналістів, у якому пропонує стратегії та практичні інструменти для професійного розповідання історій у всіх журналістських ЗМІ. У своїй концепції Р. Веспе пропонує три методи для розробки історій, які спрямовані на привернення уваги та передачу абстрактної інформації в зрозумілий спосіб. Метод «Драбина абстракції» передбачає розвиток історії від конкретних деталей з поступовим переходом до абстрактних висновків. Метод «Крива історії» зосереджується на створенні інтриги на початку з поступовим підсиленням напруження через додавання деталей у напрямку до кульмінації. Третій з методів — «Знайди обличчя» — спрямований на персоналізацію історії через героя, що робить її емоційно захопливою.

Головними принципами сторітелінгу від Дієго Янеза є актуальність, яка дозволяє тримати увагу аудиторії, та конкуренція, через яку журналісти використовують історії заради виокремлення індивідуального авторського стилю.

Основні навички та уроки, отримані на тренінгах, допомогли навчитися структуровано створювати історії, опанувати техніки залучення аудиторії через емоції та наративи. Міжнародний досвід, участь у майстер-класах та тренінгах сприяє розширенню знань та підсилює мотивацію в професійному самовдосконаленні.

D. Biletska

ONLINE PLATFORMS AND TRADITIONAL REPORTER EDUCATION IN WARTIME: ADVANTAGES AND CHALLENGES

Д. Білецька

ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМИ Й ТРАДИЦІЙНЕ НАВЧАННЯ ТЕЛЕРЕПОРТЕРА В УМОВАХ ВІЙНИ: ПЕРЕВАГИ ТА ВИКЛИКИ

Online education has become a crucial part of learning and personal development in the context of the rapid development of digital technologies and the COVID-19 pandemic.

Distance learning technologies are especially relevant during wartime when students are remotely located in different countries and time zones. Online platforms provide access to materials, video lessons, and interactive tasks, even when it is impossible to be physically or synchronously present in classes. This is particularly important for students studying video blogging and TV reporting. Acquiring practical skills in the audiovisual field is greatly facilitated by these resources, as students can continue to develop their practical abilities using audiovisual technologies. Learning through online platforms offers more flexibility and allows students to gain new knowledge in safer conditions. Moreover, compared to traditional in-person learning, which focuses on theoretical knowledge, online platforms open new opportunities for practical work under limited access to audiovisual equipment. With various online resources, working on video projects and editing independently is possible. Combining these two formats allows for more comprehensive and effective learning outcomes.

During the war, many educational institutions have shifted to remote learning, whose primary advantages are safety and accessibility. The latter refers to the ability to join the learning process from distant locations and the inclusive practice of involving people with special needs. Another advantage is the flexible planning of an individual learning trajectory, allowing students to acquire new skills and knowledge at their own pace, which is particularly important in the stressful conditions of war. Additionally, students can revisit materials when necessary and work on topics conveniently. Feedback availability replaces face-to-face communication and maximizes the interaction between the instructor and the student. Through interactive tests and teacher comments, students receive quick feedback. Despite limited access to technical equipment, online platforms allow practical tasks to be completed in accessible conditions — creating videos on a smartphone, editing materials in simple programs, and sharing them on platforms.

The active use of online learning technologies presents challenges for instructors and students. The lack of face-to-face contact hinders full social interaction and requires high self-organization and motivation. Without constant supervision, maintaining discipline and completing assignments on time can be difficult. Some audiovisual production skills require professional equipment, such as cameras or editing software. Access to such resources is not always available at home, which can limit professional development. A potential solution to this issue is adapting educational tasks to the student's capabilities.

The constant stress caused by the war complicates the learning process, as does any activity. Self-discipline and focus on studies become serious challenges for many students. In distance education, there is also the issue of maintaining continuous access to the internet and stable electricity, which significantly hinders the quality of the learning process.

Innovative technologies, such as simulation creation or the integration of gamified elements into platforms, can solve many challenges of online learning during wartime. These technologies turn the learning process into an engaging cognitive experience, which is highly effective in mastering the skills needed for creating real reports or video blogs. Additionally, online platforms allow students to collaborate on group projects, even if they are in different cities or countries, thus enhancing teamwork and communication skills.

Educational programs and teaching methodologies can offer task options that consider the technical capabilities of each student, allowing them to work with minimal equipment.

Integrating more interactive elements, such as news reporting simulations or collaborative projects, will enable students to continue learning effectively even when studying remotely.

The combination of online platforms and traditional education during wartime ensures flexibility and the possibility of continuous development. While distance learning poses challenges, adapting educational programs and student support can make this process successful and productive for future specialists in video blogging and TV reporting.

It is important to continue improving this approach to maximize the benefits of both formats and ensure readiness for the challenges of the modern audiovisual industry. The future of education lies in the combination of online and traditional methods, which will provide both the quality and accessibility of knowledge.

СЕКЦІЯ:
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ

N. Bevz

MINDFULNESS IN LANGUAGE LEARNING: AN INTEGRATIVE APPROACH

Н. Бевз

МАЙНДФУЛНЕС У ВИВЧЕННІ МОВИ: ІНТЕГРАТИВНИЙ ПІДХІД

Interest in mindfulness has been on the rise, particularly regarding its application in foreign language education to enhance the well-being of both professors and students. This approach is relatively new within foreign language teaching and can effectively convert negative emotional responses in the classroom into positive learning experiences. By integrating mindfulness into foreign language instruction, educators can foster a more supportive and less stressful environment, allowing for better management of emotional reactions to classroom events. Nevertheless, many language teachers may need to be better versed in mindfulness practices, highlighting the need for guidance on how to incorporate these techniques into their teaching methodologies effectively.

The principles of mindfulness in language learning encompass several key aspects that significantly enhance the educational experience. First, present-moment awareness encourages students to concentrate on the here and now, thereby reducing anxiety related to language acquisition and improving concentration and retention. Active engagement is another essential principle, as mindfulness fosters proactive participation in learning activities, enhancing comprehension and language skills. Additionally, a holistic understanding is promoted by integrating various language skills—reading, listening, speaking, and writing—allowing students to recognize connections between these components for a more comprehensive grasp of the language. Mindfulness also encourages reflection and self-awareness, enabling students to evaluate their learning processes, identify strengths and weaknesses, and cultivate a growth mindset. Finally, emotional regulation is facilitated through mindfulness practices, helping students manage their emotions more effectively, which is especially beneficial in a learning environment where the fear of making mistakes can hinder participation.

Several tools and techniques can be employed across various language skills to integrate mindfulness into the classroom effectively. For mindful reading activities, students can

be encouraged to annotate texts by highlighting key ideas and jotting down questions or reactions in the margins, fostering more profound engagement. Guided reading sessions can promote discussion and critical thinking by allowing students to share insights within small groups. Regarding mindful listening exercises, students can maintain listening journals to reflect on elements such as tone and intonation from podcasts or videos. At the same time, role-playing activities can reinforce their understanding of speech patterns and prosody by having them mimic different speakers.

Additionally, nonverbal communication practices can be enhanced through gesture workshops, where students learn about cultural gestures and appropriate nonverbal cues, and video analysis of TED Talks or films to discuss the impact of nonverbal communication on message delivery. For speaking and interaction, mindful speaking exercises can help students focus on intonation and emphasis during presentations. At the same time, structured peer feedback sessions can cultivate self-awareness by providing constructive criticism in a supportive environment. Finally, incorporating mindfulness practices such as short meditations at the start of class can help students center themselves, complemented by reflective writing prompts that encourage them to consider their learning experiences, emotional responses, and overall progress.

Mindfulness in language learning adopts an integrative approach encompassing several principles and practical techniques to enhance student engagement and comprehension.

Key principles include:

- Present-moment awareness, which reduces anxiety and improves concentration;
- active engagement, encouraging proactive participation in learning activities;
- Holistic understanding integrates reading, listening, speaking, and writing skills, enabling students to see connections between these components.

Additionally, mindfulness fosters reflection and self-awareness, allowing students to assess their learning processes and develop a growth mindset, while emotional regulation helps them manage feelings of fear or anxiety that can hinder participation. Practical tools for the classroom include mindful reading activities like text annotation and guided reading sessions to deepen engagement; mindful listening exercises such as maintaining listening journals and role-playing to reinforce prosody; and nonverbal communication practices like gesture workshops and video analysis to enhance overall communicative competence. Speaking activities can involve mindful speaking exercises focusing on intonation and peer feedback sessions to promote self-awareness. Incorporating mindfulness meditation and reflective writing prompts helps students center themselves and reflect on their learning experiences.

The effectiveness of these strategies in modern education is evident through enhanced learning outcomes, cognitive and emotional benefits, improved social and collaborative skills, increased cultural sensitivity, and heightened intrinsic motivation. Integrating mindfulness into language learning strengthens linguistic skills and promotes overall well-being and emotional intelligence, making it a powerful approach in contemporary education.

І. Дерев'янюк

МЕТОДИ РОЗВИТКУ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ІНІЦІАТИВНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ

I. Derevianko

THE DEVELOPMENT METHODS OF STUDENTS' COGNITIVE INTEREST WHILE LEARNING FOREIGN LANGUAGES

В умовах сьогодення перед педагогічною наукою стоїть завдання створення ефективних дидактичних систем, що сприяли б всебічному розвитку особистості.

Організація навчального процесу у вищих навчальних закладах має бути скерована на виконання цього завдання і повинна забезпечити формування цілої низки особистісних якостей здобувачів вищої освіти. Серед цих особистісних якостей чільне місце посідає пізнавальна ініціативність.

Висока ефективність формування пізнавальної ініціативності забезпечується організацією спільної навчальної діяльності в процесі вивчення іноземних мов за таких умов:

- при створенні позитивного морально-емоційного мікроклімату у взаємовідносинах у групі;
- роботи викладача, яка спрямована на посилення навчальних контактів здобувачів вищої освіти з різними рівнями пізнавальної ініціативності;
- виявлення тим лідера з метою надання викладачам допомоги в управлінні парною, мікрогруповою та загальногруповою навчальною роботою;
- розробки відповідного методичного забезпечення: карток з індивідуальними та груповими завданнями, інструктивно-методичних вказівок;
- організації спільної навчальної діяльності в парах та мікрогрупах.

Оптимізація процесу формування пізнавальної ініціативності здобувачів вищої освіти передбачає вибір комплексу методів навчання, які стимулюють навчально-пізнавальну діяльність та забезпечують формування пізнавального інтересу до навчального предмету як системи.

Метод створення ситуацій успіху в навчанні використовується з метою активізації індивідуальної навчальної діяльності здобувачів вищої освіти з низьким рівнем пізнавальної ініціативності шляхом використання прилюдного заохочення, похвали за найменші успіхи у виконанні завдань. Викладач стимулює зацікавленість, актуалізує епізодичний інтерес, що допомагає формуванню стійкого пізнавального інтересу, створення в групі доброзичливого психологічного мікроклімату, який сприяє позитивній спрямованості на запропонований вид роботи.

В окремих випадках викладач вказує на недоліки в роботі студентів з метою формування у них почуття відповідальності.

Метод зацікавлення реалізується в процесі використання мультимедійних технологій.

Кейс-метод, або метод ситуаційних вправ, передбачає виявлення, визначення та розв'язання протиріччя задачі.

Метод виконання практичних вправ реалізується у: розробці відповідних завдань, які забезпечують формування пізнавальної ініціативності; виконанні завдань граматичного характеру з метою формування у студентів граматичних понять, умінь порівнювати, узагальнювати, формулювати правило із досліджуваного

явища; організації роботи над текстом з метою виявлення студентами основних понять та їх тлумачення (укладання резюме текстів, вибір текстів однієї тематики, укладання одного тексту на основі двох або трьох текстів; організації діяльності студентів по тлумаченню значення слів та словосполучень, розв'язання кросвордів або їх фрагментів, складання кросвордів на основі виявленого значення засвоєної лексики).

Метод пізнавальних ігор, а саме рольові ігри, диспут, навчальна дискусія, сприяють розвитку: критичного мислення; підвищення вольових якостей: організованості, впевненості, витримки, рішучості. При цьому ставлення до вивчення іноземної мови є зацікавленим і емоційно позитивним.

В. Клепач

РОЛЬ ЛІТЕРАТУРНО-ДРАМАТИЧНОГО ГУРТКА В РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ

V. Klepach

THE ROLE OF LITERARY AND DRAMATIC GROUP IN THE CREATIVE SKILLS DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL PREHIGHER EDUCATION STUDENTS

Оновлення змісту навчання та виховання, упровадження нових підходів до управління виховним процесом на основі гуманізації та демократизації, пропаганди здорового способу життя, забезпечення допрофесійної підготовки здобувачів освіти навчальних закладів фахової передвищої освіти залежить від педагога-предметника, а особливо від його активності в гуртковій роботі. Адже особливість позааудиторної освіти в тому, що знання, які вона дає молоді, виходять за межі навчальних програм, занять, підручників. Широкий світогляд і практичні навички, компетенції — ось мета, до якої повинні прагнути педагоги. Майстерність викладача полягає в ефективному використанні сучасних методик, спрямованих на вдосконалення програм, змісту, форм і методів діяльності.

Успіху виховної роботи сприяють правильне планування і розумна організація педагогічної діяльності керівника гуртка, підвищення професійної компетенції, постійний пошук ефективних шляхів вирішення педагогічних завдань, творчий підхід до організації занять.

Саме тому в цій розвідці подані матеріали з організації проведення навчально-виховної роботи в закладі фахової передвищої освіти на прикладі роботи літературно-драматичного гуртка «Глобус». Методичні вказівки можуть бути використані керівниками літературних гуртків.

Проблема розвитку творчих здібностей особистості є однією з пріоритетних в педагогіці, оскільки прогрес суспільства — це шлях постійної творчості, подолання стереотипів і вироблення нових, нестандартних, часто, несподіваних ідей, оригінальних підходів і шляхів до їх втілення.

На сучасному етапі все більше уваги приділяється пошуку перспективних підходів до вирішення проблеми гуманізації процесу виховання, стимулювання пізнавальної активності вихованців, накопиченню досвіду їх творчої діяльності. У реалізації цього складного процесу важлива роль належить мистецтву, що допомагає студентам глибше пізнати себе, свій внутрішній світ, спонукає до самовдосконалення.

Театр — це світ мистецтва, який духовно збагачує людину, допомагає глибше пізнати красу навколишнього світу. Привернути здобувачів освіти до театрального мистецтва, виховати й зберегти природну сутність особистості підлітка, його індивідуальність, вплинути на розвиток його духовно-естетичних якостей — завдання театрального гуртка. Театр — це синтез багатьох мистецтв:

- літературної діяльності (читання п'єси за ролями, постановка вистави);
- образотворчої діяльності (добір костюмів персонажів, підготовка декорацій, виготовлення атрибутів);
- музичної діяльності (виконання пісень, інсценування музичних творів, хореографічні постановки).

Тому в літературно-драматичному гуртку є можливість розкрити різні сторони творчих здібностей і нахилів вихованців, сприяти їх розвитку. Виходячи з цього, основними завданнями діяльності гуртка є:

- а) формування предметних компетенцій:
 - надання знань, умінь та навичок з театрального мистецтва;
 - залучення гуртківців до участі в різних сферах художньої діяльності на основі діагностики їх природних нахилів і здібностей;
 - розвиток у студентів образного та асоціативного мислення, емоційної виразності, спостережливості та пам'яті, уяви та фантазії, гарної дикції, ритмічності, здатності до виразного руху, пластичності, музичних здібностей;
- б) формування життєвих компетенцій:
 - розвиток естетичних потреб і почуттів вихованців;
 - формування гармонійно розвиненої особистості з високим національно-культурним потенціалом;
 - виховання духовної культури особистості та створення умов для вільного формування нею власної світоглядної позиції.

Мета гурткової роботи:

- освітня — формування в молоді уявлення про театр, театральне мистецтво і театральну діяльність;
- розвивальна — розвиток ерудиції студентів, їх загальної культури, збагачення та активація словника;
- виховна — виховання емоційно-позитивного ставлення до театрального мистецтва.

Основний зміст занять гуртка:

- Рольові ігри, етюди, імпровізації навчального характеру в поєднанні з роботою над п'єсою.
- Виконання самостійних творчих завдань.
- Екскурсії в театр, перегляд п'єс.
- Проведення бесід про мистецтво.
- Попередній розбір, аналіз твору та робота над його сценічним втіленням.
- Оформлення вистави й показ її глядачам.

Особливу увагу приділено практичній роботі з голосом, дикцією, вправам на розвиток творчої уяви, виразності рухів, ігроритміці, рольовим іграм. Учасники літературно-драматичного гуртка долучаються до участі у проведенні

загальноколеджівських виховних заходів (див. фото 1, 2), зокрема тематичних вечорів, свят, працюють над ілюстраціями до літературних творів, створенням власних поетичних творів.



Фото 1



Фото 2

Літературно-драматичний гурток «Глобус» працює десять років. Його роботу спрямовано на формування в студентів вмінь та навичок сценічного мовлення і руху, удосконалення виразного читання, виховання естетичних почуттів, розвиток творчої фантазії й уяви, виховання гуманістичних загальнолюдських цінностей. Заняття в гуртку дисциплінують, виробляють почуття відповідальності перед партнерами та глядачами, прищеплюють почуття згуртованості, любові до праці, впевненості в собі.

D. Nienova, O. Novikov

**CROSS-CULTURAL EXCHANGE AND MULTILINGUALISM:
ANALYSING THE ROLE OF ERASMUS+ IN SHAPING LANGUAGE EDUCATION
IN UKRAINIAN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS**

Д. Нєнова, О. Новіков

**МІЖКУЛЬТУРНИЙ ОБМІН ТА МУЛЬТИЛІНГВІЗМ:
АНАЛІЗ РОЛІ ERASMUS+ ІСМ У ФОРМУВАННІ МОВНОЇ ОСВІТИ
В ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ**

In Europe, with the support of the European Commission, the Erasmus+ program provides educational institutions with the help of various activities, mobility and exchanges of students, teaching, and non-teaching staff within and outside Europe. Erasmus+ states that the general objective of the International Credit Mobility (next, ICM) is to support, through lifelong learning, the educational, professional, and personal development of people in education, training, youth and sport. ICM programs take place in Europe and beyond, contributing to sustainable growth, quality jobs, and social cohesion, driving innovation, and strengthening European identity and active citizenship. Moreover, Erasmus+ states that one of the most powerful features of the incorporation of Credit Mobility programs into curricula of different higher educational institutions is cross-cultural development and multilingualism. Observing the case with Ukrainian universities, participation in ICM programs can make a difference in establishing a beneficial education process. Thus, this paper aims to observe and analyse the implementation of ICM in the educational process and assess its impact on learning and education in Ukrainian higher educational institutions.

Following European Integration, multilingualism is one of the cornerstones of the European project and a powerful symbol of the EU's aspiration to be united in diversity. Foreign languages play a significant role among the skills that will help equip people better for the labour market and make the most of available opportunities. Since the lack of language competence is one of the main barriers to participation in European education, promoting language learning and linguistic diversity is one of the crucial objectives of the ICM. Consequently, experiences gained in exchange programs can lead to diverse advantages for the educational process within particular institutions and the education system in general.

For the Ukrainian education system, incorporating regular exchange programs into the curricula can significantly impact students' language competence and enhance the quality of education. Through exchange programs, students engage with native speakers, participate in language and multidisciplinary courses, and adapt to various linguistic environments. Gaining this experience improves their proficiency in foreign languages. Moreover, it helps to cultivate a greater appreciation for linguistic diversity. Furthermore, it has been shown that students who participated in ICM programs tend to have higher motivation levels in their language activities, which can lead to lifelong language learning.

In order to assess the effects of integrating ICM into university curricula, a survey was conducted among the students. Participants in the questionnaire were first- and second-cycle students (bachelor's and master's degrees). Furthermore, it is important to note that all participants in the poll are non-native English speakers. The examination groups comprising non-native English speakers have allowed for a more thorough examination of the subject matter. After examining responses, the following conclusions were made:

1. All the respondents noted improvements in spoken language skills. The vast majority noticed improvements in written English as well. Moreover, they noticed that using language in everyday communication helped them expand their vocabulary.
2. The majority of students highlight the changes they experience in personal growth, such as increased self-confidence in their speaking skills, improved teamwork, and positive developments in their class performance and oral presentation abilities.
3. All the participants positively answered the following questions:
 - Do you feel more comfortable expressing your thoughts now?
 - Did you notice a significant improvement in your ability to express your opinions and ideas in writing?
 - Can you agree that participation in the ICM program helped you advance your skills in English as your second language?
 - After participating in ICM, can you agree that now you are more prepared for future career development and international work experience?
4. Students also focused on acquiring new skills, including decision-making, problem-solving, critical thinking, teamwork, time management, and self-organisational skills.
5. Ukrainian students involved in the investigation also highlighted a strong motivation to make a difference in their home universities. They valued practical approaches to the learning process and emphasised the significance of gaining real experience over theoretical education. They all feel confident enough to help their home universities in further development and are ready to suggest new perspectives to the curricula.
6. During their credit mobility, Ukrainian students were asked to identify the most beneficial learning approaches which they appreciated the most. These include

accessibility, interactivity, incorporation of cutting-edge technology, engagement in discussion and teamwork, usage of multimedia, and an atmosphere of constant innovation.

In addition to linguistic benefits, participation in ICM promotes cross-cultural understanding and identity formation. Students bring back a wealth of knowledge about different cultures, which can enrich the educational environment in their home universities. Therefore, active implementation of gained experience fosters an atmosphere of inclusivity and broadens perspectives, allowing students to see their own cultural identities from a new perspective. In the Ukrainian education system context, it is particularly significant as the country navigates its place within the broader European context.

To sum up, international student exchange programs are catalysts for promoting multilingualism within Ukrainian universities. These programs contribute to a more interconnected and diverse educational process. Moreover, as Ukraine continues its journey toward European integration, gaining brand-new practical experience and benefits of ICM can help cultivate a new system of learning and teaching foreign languages emphasising new perspectives suggested by students. Further research and investment in these programs will be essential to maximise their impact on language education and cultural exchange in the region.

O. Oliinyk

ChatGPT IN LANGUAGE LEARNING: OPPORTUNITIES, CHALLENGES, AND FUTURE DIRECTIONS

O. Олійник

ChatGPT У ВИВЧЕННІ МОВ: МОЖЛИВОСТІ, ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

The emergence of ChatGPT, an advanced generative AI language model by OpenAI, has stirred both excitement and debate in the field of language education. As with previous technological innovations—such as Google Translate, language apps, and voice assistants—ChatGPT has encountered skepticism, with concerns that it could inhibit learners' ability to develop authentic language skills (Reuters, 2023). However, past experience demonstrates that when new technologies are thoughtfully integrated, they can significantly enhance learning (Carr, 2008; Kaufman & McNay, 2017).

ChatGPT's core strength lies in generating human-like responses by analyzing patterns in extensive datasets, allowing it to facilitate meaningful conversations, translation tasks, and personalized tutoring sessions (Bonner et al., 2023). Unlike traditional search engines that retrieve static information, ChatGPT offers interactive, real-time feedback, making it a valuable tool for second-language acquisition (Thorp, 2023).

By simulating real conversations, ChatGPT helps learners practice speaking, correct grammar mistakes, and build vocabulary in a low-pressure environment (Kohnke, 2023). Research highlights that continuous interaction with chatbots can foster learners' motivation and reduce anxiety, making it easier to acquire new linguistic patterns (Fryer & Carpenter, 2006). This is particularly useful for adults learning English as a second language, as it offers immediate support, similar to having a personal language coach (Kovačević, 2023).

Teachers can also use ChatGPT to develop customized quizzes, generate reading materials tailored to students' proficiency levels, and simulate practical communication scenarios. These applications help reinforce grammatical structures and foster fluency through practice (Chiu et al., 2023; Huang et al., 2022).

Compared to earlier AI assistants like Siri and Alexa, ChatGPT offers richer conversational depth and adaptability. It engages students beyond simple voice commands, helping them notice linguistic nuances and providing corrective feedback aligned with modern second-language learning theories (Schmidt, 1990; Mackey, 2012). This makes it a more versatile tool for both structured lessons and informal practice sessions.

In addition, ChatGPT can support flipped classrooms, where learners engage with online content before class and spend face-to-face time practicing conversational skills. This integration enables teachers to focus on developing communicative competence while ChatGPT handles repetitive or foundational tasks (Turan & Akdag-Cimen, 2020).

Despite its potential, using ChatGPT in language education presents several challenges. There are concerns about learners becoming overly reliant on AI-generated responses, leading to shallow learning or a reduction in authentic language exposure (Adiguzel et al., 2023). Similarly, teachers worry about the accuracy and bias in ChatGPT's responses, as well as the potential for academic dishonesty, such as students using AI to complete assignments (Thorp, 2023). Ensuring responsible use requires digital literacy and ethical guidelines to help students benefit from AI without compromising essential skills (Meniado, 2023).

Another challenge is data privacy, as students must feel safe when interacting with AI platforms. Schools and educators need to implement policies to safeguard personal information and monitor AI outputs for unintended inaccuracies (UNESCO, 2023).

To maximize ChatGPT's potential in language learning, students and teachers need appropriate training. Although the COVID-19 pandemic accelerated the development of digital skills, further competence is essential to leverage ChatGPT effectively in educational settings (Moorhouse, 2023). Teachers can benefit from targeted workshops that demonstrate how to incorporate AI into lesson planning while maintaining pedagogical goals.

By striking the right balance between AI-powered learning tools and traditional teaching methods, educators can prevent over-dependence on technology while fostering meaningful language acquisition (Hockley, in press). AI should complement—not replace—face-to-face interaction, which remains vital for mastering communication skills.

While concerns surrounding AI tools like ChatGPT are valid, their potential to revolutionize language education is undeniable. When integrated thoughtfully, ChatGPT can enrich the learning experience by offering personalized, engaging, and adaptive language practice (Xu et al., 2023). Policymakers and educators must explore strategies to ensure that AI tools support students' long-term development rather than substituting essential skills.

In conclusion, ChatGPT opens new pathways for personalized and dynamic language learning, making practice more accessible for learners of all levels. With the right strategies and safeguards, it can become a powerful ally in transforming language education for the better. Balancing AI's benefits with human teaching will be key to fostering deeper learning and equipping students for real-world communication.

Т. Савенко, О. Савенко

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОСОБИСТОСТІ – ПЕРШООСНОВА ОВОЛОДІННЯ СТУДЕНТАМИ МОВЛЕННЕВОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ

T. Savenko, O. Savenko

INTELLECTUAL POTENTIAL OF THE INDIVIDUAL – THE PRIMARY BASIS OF STUDENTS' MASTERY SPEECH ACTIVITY

Проголошувані упродовж останніх років Міністерством освіти і науки сучасні тенденції модернізації системи вищої освіти в Україні потребують принципових змін стилю навчання насамперед у сенсі його системного, поглибленого впливу саме на формування і розвиток інтелектуального потенціалу студентів. Маючи на увазі загальний інтелектуальний розвиток, акцентуємо на тому, що насамперед йдеться про необхідність перегляду концептуальних поглядів і підходів щодо поглиблення ролі, функцій й активізації залучення в перебіг всього навчального процесу особистості власне викладача, принципової зміни в пропорційності репродуктивної та творчої діяльності прямих учасників навчального процесу — викладачів і студентів, про запровадження невідкладних, ба навіть жорстких, вимог заради того, щоб набуття нових знань стало органічною складовою системи інтелектуального розвитку студентів.

Нові вимоги сучасності мають спричинити зміни в підходах викладача до обсягу, кількісного і до сих пір, як правило, недиференційованого змісту навчального матеріалу, його осучаснення й логічного впорядкування, методики викладання. Іншими словами, затребуваний на сьогодні критичний перегляд дотеперішнього підходу до змісту навчання має підказати нові шляхи, а також допоможе розкрити наявні резерви, певна частина яких часто хоча й давно відома, але донині з усіляких причин так і не застосовується.

Дослідники справедливо відзначають, що нині серед проблем, які заважають оптимальному інтелектуальному розвитку студента, головними є: 1) невідповідність недостатнього рівня знань та інтелектуальних умінь студентів змісту навчання; 2) протиріччя між необхідністю інтелектуального розвитку студентів та діючою технологією навчання, котра, як правило, раніше зводилася здебільшого до елементарного запам'ятовування, а не до усебічного розгляду й критичного осмислення матеріалу.

У процесі інтелектуального розвитку у вищій школі студент повинен вдосконалювати логічне, абстрактне, творче мислення і здатність його практичного використання. Актуальною є розробка і впровадження методики формування й розвитку інтелектуального потенціалу студентів, що зумовлено радикальними цивілізаційними змінами в життєдіяльності людства, підвищеними вимогами суспільства до рівня інтелектуального розвитку особистості, а також практичною відсутністю в переважній більшості систем освіти планомірно й ефективно діючих механізмів формування і розвитку інтелектуального потенціалу студентської молоді.

Усвідомлення та розуміння обширу і глибини інтелектуального потенціалу здобувача вищої освіти, особливо на початковому етапі навчання, має особливо важливе значення при комунікативно-індивідуалізованому підході до організації навчання назагал. І стосується ця очевидна сентенція як вітчизняних, так й іноземних

студентів, адже з самого початку визначається відповідна стратегія методики й організації освітнього процесу викладачами-мовниками — оволодіння комунікативною компетенцією, яка має враховувати ступінь інтелектуального розвитку, визначати темп, якість, складність наповнення й подачі наукового матеріалу, можливість самостійного контролю рівня цієї комунікативної компетенції.

Скажімо, під інтелектуальним потенціалом іноземного здобувача ми розуміємо його розумово-психологічну готовність і здатність до оволодіння іноземною мовою, його минулий життєвий та освітній досвід, ступінь оволодіння й засвоєння матеріалу різних шкільних предметів, що в поєднанні є фактично безпомилковим індикатором і розумових можливостей та здатностей студента, а також дає можливість спрогнозування ймовірного розвитку творчих можливостей інофона. Безумовно, що при цьому необхідно враховувати: 1) інтереси конкретного контингенту студентів; 2) інтелектуальні особливості студентів та можливості їхнього розвитку в процесі вивчення мови; 3) самостійність у виборі стратегій оволодіння комунікативною компетенцією на базі свого інтелектуального потенціалу; 4) самоконтроль як необхідну компоненту критичного мислення.

Уявлення і знання викладача про зміст (і вмiст) інтелектуального потенціалу студента дозволить навчити активізувати його самостійну розумову діяльність, що логічно сприятиме підвищенню ефективності навчального процесу, а також своєчасному корегуванню чи навіть заміні стратегій у разі, якщо вони виявилися неспроможними чи вичерпали себе при реалізації мовленнєво-розумового процесу.

Самозрозуміло, що взаємодія інтелектуального потенціалу студента та його інтересів сприяє загальному інтелектуальному розвитку. Недотримання ж співвідношення між комунікативною компетенцією, інтелектуальним потенціалом та інтересами спричиняє дисонанс між інтелектуально-змістовим фоном студента й змістом навчання. Урахування вікових інтелектуальних особливостей студентів дозволяє максимально використовувати і їхній інтелектуальний, розумовий потенціал, тим самим цілеспрямовано й ефективно формувати навчальний матеріал для активізації комунікативного спілкування. Саме такий підхід допомагає розвивати в студентів абстрактне та критичне мислення, активність і еластичність мислення. Своєю чергою відчуття, знання й урахування інтелектуального потенціалу студентів певної вікової категорії дозволить: 1) включати в аудиторну роботу розумові вправи для розвитку інтелекту та внутрішньо мотивованої комунікативної та інтелектуальної діяльності; 2) використовувати комікси та малюнки-ілюстрації як вправи по самоконтролю й розвитку критичного мислення; 3) максимально ефективно використовувати міжпредметні зв'язки на операційному рівні для правильної побудови та трансформації стратегій при оволодінні комунікативною компетенцією; 4) використовувати різножанрові тексти для порівняльного аналізу словникового запасу студентів рідною та іноземною мовами; 5) використовувати тексти з т. зв. «дитячого фольклору», мультикоміксового набору та дитячої творчості з метою створення і проведення фонологічних ігор.

Оскільки студенти розглядають іноземну мову з точки зору іншомовної системи (тобто своєї рідної мови або мови-посередника), природно, що нерідко вони помічають і відзначають такі явища, що їх носії мови або не помічають, або не зважають на них. Тому викладач має бути завжди готовим до відповіді на найнесподіваніші запитання, які стосуються різних аспектів і життя, і, наразі,

мови — морфології, синтаксису, лексики та фразеології. І тоді вже все залежить від інтелектуального рівня, ерудиції, освіченості, ораторських та акторських умінь і здатностей викладача.

Творча особистість виявляється в активній багатогранній діяльності людини, що полягає у засвоєнні і накопиченні знань, умінь, явищ, фактів у відповідній галузі матеріального і духовного виробництва і є базою для інтелектуального пошуку за умови наявності в неї культури мислення, постійного розширення бази знань. Так, творчі здібності особистості є категорією психології і характеризуються як психологічні особливості людини, від яких залежить набування знань, умінь і навичок. Інтелект, обдарованість, задатки, які притаманні будь-якій людині, створюють лише передумови для виникнення і розвитку творчого процесу. Саме тому підготовка ініціативних, інтелектуально розвинених і творчо мислячих спеціалістів має здійснюватися на основі реальної єдності, глибокої продуманості і своєрідної зцементованості навчально-виховного процесу.

Загальновідомо про два рівні будь-якого змістового вигляду творчої діяльності — репродуктивного і продуктивного. Якщо суть і смисл продуктивної діяльності практично зрозумілі і не потребують особливого тлумачення і пояснення, то щодо репродуктивної діяльності, на наш погляд, варто зауважити, що вона передовсім скерована на одержання усталеними й відомими засобами наперед прогнозованого результату і криється у стереотипному повторенні, а також тиражуванні одного й того ж. При цьому не зайвим буде сказати, що продуктивна діяльність — це або створення нових цінностей, або нові досягнення з метою одержання бажаного результату новими, більш ефективними способами і засобами. Ці два типи діяльності не можна протиставляти, а тим більше відривати один від одного, адже репродуктивна діяльність майже завжди прислуговується як основа продуктивної, і одна фактично неможлива без іншої. Варто згадати бодай про те, що жодна людина не здатна стати творцем, не оволодівши усталеними, загальновідомими чи успадкованими нормами професійної майстерності. Тому якщо студенти не оволоділи ефективним стилем роботи, якщо в них ще недостатньо сформувалися професійні знання, методи, навички й уміння, то їхній творчий потенціал успішно розвиватися не може.

Отже, методологічною передумовою повноцінного формування творчої активності студентів є діалектична єдність репродуктивного і продуктивного типів діяльності в усій системі навчання, освіти і виховання, суспільному житті й спілкуванні. Знайти в кожному випадку оптимальний варіант такого поєднання — одне з найбільш складних і фундаментальних завдань викладача як педагога.

Таким чином, оскільки одну творчу особистість може формувати лише інша творча особистість, то безспірною наразі буде сентенція, що формування і розвиток інтелектуальної діяльності та творчої активності майбутнього спеціаліста вимагає адекватної системи взаємовідносин студента і викладача. Отже, необхідно усвідомлено й цілеспрямовано опікуватися врахуванням індивідуальних особливостей кожного студента, окремої студентської групи, а чи й курсу, потоку в цілому. Зауважимо, що при такому, здавалось би, масштабно колективістському підході у жоднім разі не можна ігнорувати роль, характер викладацьких вимог до контретного студента. Висловимо можливо для багатьох фахівців парадоксальну, але, на наш погляд, необхідну крайову умову — рівень цих вимог, не зважаючи

на складнощі навчання під час ковідної пандемії чи, особливо, повномасштабної російської агресії проти України, слід не зменшувати, послаблювати, а навпаки — підвищувати, адже будь-яке притлумлення і зниження порогу вимог до обсягу чи характеру засвоєння необхідних знань знижує власне саму пізнавальну й творчу активність студента, негативно впливає на спадання його інтелектуального потягу, зрештою створює хибне, неправильне, а то й спотворене уявлення про те, що вимагатиме від здобувача його майбутня професійна діяльність. Разом з тим повсякчас необхідно пам'ятати, що надмірність вимог, зі свого боку, також може породжувати у свідомості студента від'ємно негативний психологічний комплекс неповноцінності.

Насамкінець хочемо наголосити, що протиріччя між об'єктивними вимогами і суб'єктивними можливостями, яке віддавна є характерним для педагогічного процесу будь-яких епох і поколінь, нині належить переосмислити, якщо хочете — переінакшити і намагатися використовувати абсолютно в новій іпостаті — ставитися до цього не як до проблеми і перепони, а саме як до нового потужного джерела розвитку суб'єкта освіти в навчанні здобувача. Це одвічне протиріччя може вирішуватись як шляхом диференціації єдиних за змістом завдань, різноманітністю типів і засобів педагогічного керівництва, так і якістю методичного забезпечення інтелектуально-пізнавальної діяльності студента, контролю за її ходом, усезростаючим стимулюванням інтелектуальної, творчої діяльності майбутнього спеціаліста. У цьому зв'язку наразі ніяк не обійтись без вдумливого вдосконалення організаційних форм освітнього процесу як головного засобу розвитку творчого потенціалу студента при «виращуванні» його як висококваліфікованого, ініціативного, інтелектуально розвинутого спеціаліста.

Ю. Соловйова

ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНІ КОМПОНЕНТИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ НА ТЕМУ ВІЙНИ (НА МАТЕРІАЛІ АНТОЛОГІЇ «З ВІРОЮ У ПЕРЕМОГУ»)

Yu. Solovyova

FIGURATIVE AND SEMANTIC COMPONENTS OF MODERN UKRAINIAN POETRY ABOUT WAR (BASED ON THE “WITH FAITH IN VICTORY” ANTHOLOGY)

Тема війни, так чи інакше, проникає в усі сфери нашого життя. Вона є болючою, актуальною і знаходить відгук у творчості багатьох митців. Зібрані разом, ці твори мають величезний емоційний вплив на читача. Такими є поезії антології «З вірою у перемогу» (З вірою у Перемогу: Збірка творів, написаних (здебільшого харків'янами) на тлі повітряних тривог 2022–2023 рр. Харків: Майдан, 2024. 250 с.)

До антології увійшли вірші не лише харків'ян, а й авторів з інших міст України. Для багатьох авторів антології властиве намагання поглянути на події сучасності через призму успадкованого від минулого культурного досвіду. Оскільки європейська культура має два основні корені свого наповнення: антична традиція та християнство, то і морально-естетичне вирішення проблеми відбувається саме в цьому руслі.

Зокрема, в поезії Віктора Бойка зустрічаються апокаліптичні мотиви, викликані подіями сучасності. Драматизм зображення зумовлюється поєднанням світоглядних складників, з одного боку, біблійних часів, а з іншого — майже зовсім репортерського звіту з поля бою. Тобто, поєднанням абстрактного і конкретного:

*Про армагеддон ув апостолів думи,
а він в Україні спішисть наставати,
ракети на Харків, снаряди на Суми
і по Маріуполю гатять гармати.*

Поет звертається також до конкретних історичних подій, які мали свій фатальний вплив на розвиток стосунків між сусідніми народами:

*В росії вічно йде війна,
однак сама ні в чім не винна,
якщо ординська чужина...
А новгородська різанина,
стабільність шибениць щодня,
і свинства торжество, не панства,
«сиріт казанських» метушня,
синдром сибірства й астраханства?*

Для розуміння контексту поетичного твору необхідні, безумовно, знання конкретних історичних подій, які в зображеній ситуації набувають філософського узагальнення та символічного значення.

У поезії Олександра Бобощка усталені поетичні образи релігійного чи загальнокультурного змісту часом набувають досить несподіваної інтерпретації, коли пафос межує з іронією. Несподіваним у цьому ланцюжку асоціацій є вживання замість загальноприйнятого символу «вино — кров Христова» конкретного різновиду вина.

У священнодійстві споживання хліба, як тіла Христова, і вина, як його крові, має сакральне значення і відбувається у вирішальні моменти як долі окремої людини, так і людської спільноти:

*Їжте хліб. Це не тіло Ісуса, це просто хліб.
Наливайте вино. Це не кров, а кагор — та й годі.
Ми навряд чи в минулім столітті перемогли б;
у теперішнім наче з'явилась така нагода.*

Історико-культурні реалії в Україні, пов'язані з прийняттям християнства, мають свої унікальні особливості. Засвоєння багатьох християнських символів відбувалося через фольклор, що сприяло їхньому олюдненню. Саме в українській народній пісні зустрічаються образи апостолів, великомучеників, які виконують звичайну християнську роботу: пасуть волів, женуть через обрій отару овець, як Святий Петро. Через фольклор здійснювалася посиленна естетизація релігійних понять, які мали втілювати не лише високу духовність, мораль, а й красу. Найпопулярнішим образом такого типу є образ Богоматері. Для українців він особливо дорогий ще й тому, що пов'язаний з образом заступниці козаків — Покрови. Саме до образів такого плану звертається Олександра Ковальова у вірші:

*Місто Марії над морем печалі,
крові та сліз понад міру пролито.
Янгол спасіння сюди не причалив,
а милосердя голуба вбито.*

У сучасному світі найсвітліші образи людської віри, надії не спроможні принести спасіння, настільки потужне силове поле тваринного егоїзму.

Інший образ — плащаниця з написом «Діти», на яку летять бомби:

*Тут в плащаницю із надписом «Діти»
кидають бомби, пускають снаряди.
Морю від лиха нікуди не дітись,
в моря із лихом свої субпідряди.*

До переосмислення біблійних та загальнохристиянських образів в контексті реалій сучасної війни звертається й поет-фронтовик Олександр Лисак, вдаючись до поетичної форми молитви:

*Господи, нашли на них «ответку»,
ми вже скорегуємо, повір!
Всіх, хто цілували в дупу «z-ку» —
зачекався в пеклі хижий Звір.*

У поетичному просторі автора чітко виокремлюється вісь «верх-низ», що притаманна християнському світогляду. Угорі — Господь Бог, Син Божий, усе Святе Воїнство. Внизу — світ від лукавого. У самому зверненні до Бога автор дозволяє собі крайню відвертість, вживаючи наказовий спосіб дієслова. В образно-семантичному відтворенні картини «низу» автор часто вдається до естетики потворного. У його поетичному мисленні послідовно втілюється принцип дихотомії: «стійкість у вірі — віроломство», «янгольське милосердя — тваринна жорстокість». А з іншого боку, Олександр Лисак, як ніхто інший, намагається зобразити воєнні будні, не героїзуючи їх.

Для іншого поета-фронтовика Олега Бородая властиві глибокий ліризм, емоційність, образна виразність. Відчувається вплив народнопісенної інтонації. Вона в нього легка, поетичний синтаксис позначений простотою й прозорістю. І це не випадково, адже він виступає також як бард. Його епітети влучні, метафори доречні. Автор вибудовує свій поетичний світ на контрасті ідеального світу мрії і реального світу війни:

*Непомітно спливла ця весна
в чорно-білих тонах, як ніколи.
Цьогоріч не побачить зерна
пошрамоване мінами поле.*

Олег Бородай не оминає трагічних сторінок людського життя, але, незважаючи на все це, його поезія пронизана глибоким оптимізмом.

На окрему увагу заслуговує той факт, що більшість поетів-харків'ян у своїх творах вживають топоніми, пов'язані з Харковом. Як приклад можна навести вірш Віктора Тимченка:

*Вони за все, ці виродки, в одвіті:
за море крові та за море лжі.
У П'ятихатках й Салтівці щомиті
між смертю і життям нема межі.*

Віктор Тимченко належить до покоління дітей війни, яким довелося відбудовувати Харків після Другої світової війни. Тому для нього все, що пов'язано з рідним містом, особливо дороге і щемливе.

Антологія «З вірою у перемогу», безумовно, стала помітним явищем в українському літературному процесі. Твори, що містяться в ній, позначені глибокою змістовністю та високою художністю. Багата мовна палітра виражає широкий діапазон почуттів. Увагу читача привертають, передусім, вірші, позначені масштабним історико-культурним контекстом.

І. Фесенко

ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕПІЧНОГО ТВОРУ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ О. ЧУГУЯ

І. Fesenko

TRANSFORMATIONS OF AN EPIC WORK IN THE CREATIVITY OF O. CHUHUI

У творчому доробку О. Чугуя є інсценізація роману О. Гончара «Собор», високу якість якої вже відзначали літературознавці, зокрема О. Телехова: «Автор зумів засобами цього роду літератури передати глибокий ідейний зміст роману, особливість створених прозаїком багатограних характерів, красу і велич української мови. Значною мірою цьому сприяв досвід вилучення елементів драматургічної форми під час дослідження поетичних творів основоположника нової української літератури, що завершилося оприлюдненням окремої монографії, «Драматургічні елементи в ліриці Т. Г. Шевченка». Варто також згадати про студію цього ж автора «Драматургічне освоєння прози М. В. Гоголя корифеями українського театру». Дослідниця слушно наголошує на вмілому доборі персонажів, оскільки їх значно менше, ніж у романі О. Гончара. Це ж саме слід сказати й про доцільне скорочення окремих сюжетних ситуацій та введення нових, яких немає в романі, зокрема — весілля Олени Чечіль та Миколи Баглая, спроба Володьки підпалити Собор. Особливо вдало відтворено образ Собору, адже він є центральним в однойменному романі О. Гончара, зводячи усі сюжетні лінії в одну, стимулюючи постійний розвиток конфлікту, безпосереднє зіткнення персонажів. Він не витрачає своєї величі і духовного впливу на оточення, навіть будучи напівзруйнованим, незважаючи на посилену в ті дні атеїстичну пропаганду».

Для викриття її антигуманної суті автор інсценізації широко використовує засоби сатири, завдяки цьому прихильники ідеї перетворення Собору на музей з ринком та розважальним центром постають в образах представників звіриного і тваринного світу. «Аналогічним сатиричним зображенням відзначається також тісно пов'язаний з Собором епізод появи зі своїм військом Нестора Махна, його заручини з Галиною та характерне для анархіста самовозвеличення. Однак і вони виявляються благороднішими у порівнянні з тими, хто під різними приводами намагається зруйнувати Собор на угоду сучасним компартійним чиновникам».

Однією з особливостей інсценізації О. Чугуя є майстерне використання прийомів і засобів усної народної творчості, зокрема елементів весільно-обрядового дійства. Це легко простежується в епізоді вимушених заручин Олени Чечіль з Володькою Лободою, виписаному у виразно комедійному стилі.

Ще більш політичним є широке використання пісенних партій, незважаючи на те, що у творі О. Гончара вони майже не зустрічаються. В інсценізації ж ми маємо весь

спектр українського пісенного фольклору — від історичних («Зажурилась Україна») до ліричних («Ой чий то кінь стоїть») та жартівливих («Ой лопнув обруч»). І це не випадково. Адже українські народні пісні відзначаються виразним драматизмом, майже кожна з них є завершеною маленькою драмою, а відтак, готовим матеріалом для переробки епічного твору на драматургічний.

Слід зауважити, що в інсценізації «Собору» О. Гончара майстерно використані не лише засоби і прийоми комедійного стилю. У ній зустрічаються також епізоди, які наближаються до трагедійного завершення. Таким є важкі переживання Ізота Лободи, якого син відправив проти його волі у пансіонат для пенсіонерів, а також Олени Чечіль у момент відчаю і зневіри в людську гідність. Варто нагадати і про те, що інсценізація О. Чугуя завершується смертю Миколи Баглая, а не лише пораненням, як у романі О. Гончара.

Таке відхилення від сюжетної схеми епічного твору дослідники вважають цілком логічно умотивованим. З ними не можна не погодитися. Гончарів фінал, — слушно зауважує О. Телехова, — не відповідав основній логіці розвитку зображуваних подій. Він продиктований головною вимогою поетики соцреалізму, за якою будь-який твір про радянську дійсність обов'язково так закінчується оптимістично. О. Гончар не міг не рахуватися з цією вимогою, тому його роман має щасливе завершення.

Аналогічно достатньо переконливою є також назва інсценізації «Нескорений Собор». Адже саме таким він часто є у творі О. Гончара — як символ нескореності українського народу, саме за цю ідею письменник зазнав брутальної критики захисників тогочасного тоталітарного режиму.

Отже, велике епічне полотно — роман О. Гончара «Собор», в якому переважає розгорнута розповідь майже на 300 сторінок, під пером О. Чугуя перетворився в типову драму з виразними драматургічними характеристиками, майстерно побудованими діалогами та монологіями. Вона, як і більшість п'єс цього автора, є надзвичайно сценічною, що робить її привабливою не лише для професійних акторів, а й аматорських колективів та середньої школи, особливо зараз — у період театралізації навчально-виховного процесу.

СЕКЦІЯ:

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЧАСОПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

Г. Голяка, І. Довжинець

АКАДЕМІЧНА МУЗИКА В ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ: ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ

Н. Holiaka, I. Dovzhynets

ACADEMIC MUSIC WITHIN THE FRAMEWORK OF MODERN CULTURE: PECULIARITIES OF FUNCTIONING

Музика з давніх часів посідала провідне місце в житті суспільства, відіграла надважливу роль у культурних процесах, що відбувалися на різних етапах історичного розвитку. У сучасному музикознавстві під терміном «музика» прийнято вважати не лише «мистецтво, що відображає дійсність у звукових образах», безпосереднє звучання музичних творів, а й музикантів, які становлять невіддільну

цілісність з тим звуковим простором, який вони творять для споживачів музичного продукту. Тріада «композитор-виконавець-слухач» набула значення усталеної формули функціонування музичного мистецтва, у якій вміщено не лише процес створення, передання та сприйняття музичної інформації, а й певного хронотопу — соціокультурного контексту, у якому актуалізується мистецтво. Отже, музика є цілісним художнім простором в синергетичній парадигмі динамічного розвитку культури.

У ХХІ столітті людство вступило в нову епоху функціонування культури: єдиний культурний простір став об'єктивною реальністю існування музичного мистецтва, яке активно розвивається, змінюється, набуваючи нових форм і засобів вираження. Вся система жанрів, що сформувалася в процесі еволюції музичної культури, сьогодні піддається своєрідній ревізії: композитори експериментують на рівні композиційно-структурної організації форми (О. Гугель, С. Зажитко, О. Яковчук, С. Яруньский та ін.), створюють нові жанрові моделі (В. Рунчак — антисоната, неконцерт, несимфонія, «щось на зразок квартету» тощо), гібридні жанри (опера-балет, опера-ораторія, концерт-симфонія, симфонія-балет), «індивідуальні проекти» (фреймовий підхід до організації звукової системи С. Шарріно, Г. Лахенмана) тощо.

Автори музики оперують новими техніками й технологіями у створенні сучасних композицій. Поряд із техніками «живого» письма (модальність, серійність, атональність, сонорика, алеаторика, комбінаторика, пуантилізм тощо), композитори широко використовують комп'ютерні технології в роботі зі звуком (П. Булез, Я. Ксенакіс, І. Гайденок, О. Грінберг, О. Щетинський та ін.), які становлять важливий чинник вирішення композиторами складних творчих проблем на всіх етапах творчого процесу, впливають не лише на техніку письма, а й на композицію загалом, змінюючи її зміст.

Серед новацій сучасного музичного мистецтва — домінування видовищності, візуалізація, театралізація музичного процесу (інструментальний театр). Це відбувається як на композиторському рівні (твори С. Зажитка, В. Рунчака, К. Цепколенко, Л. Юріної, С. Яруньского та ін.), так і на виконавському й слухачькому аспектах комунікаційного процесу. Видовищність охоплює різні площини музичного дійства: введення немuzичних інструментів у контекст музичної партитури твору, нетрадиційні прийоми гри, імпровізування, елементи акторської гри, світло-кольорове оформлення, мультимедійні засоби, реквізит, костюми тощо. Акціонізм у музиці, як художня практика сучасного мистецтва, формує новий тип сприйняття. Відбувається зміщення акцентів з результату творчості на сам процес, у якому задіяні слухачі і сам автор, як безпосередній учасник музичного дійства, що змінює парадигму асаф'євської комунікаційної тріади: композитор стає режисером і виконавцем твору, а слухачі його співучасниками. Синтез мистецтв в акціонізмі зумовив формування нових жанрів (гепенінг, перформанс, саунд-арт тощо) і нову естетику сприйняття — орієнтацію на інтелектуального слухача, який може «вловити» ідею, домислити та розкрити її, оскільки музичний смисл переважно міститься не у формі й засобах виразності, а в концепті та ідеї твору.

Отже, стрімкі процеси, що відбуваються в сучасному глобалізованому світі, впливають на музичне мистецтво, яке набуває певних трансформацій на рівнях мови, змісту, форми, сценічної реалізації та слухачького сприйняття. Композиторські новації вміщені в концепції творів, контекстні соціально-історичним і науково-

технічним тенденціям і досягненням, що характеризують сучасність. Проте музика, вписуючись в умови й виклики свого часу, як творча інтуїція, випереджає його. Тож на нас очікують нові відкриття творчого генія.

Ю. Лошков

В. І. КУРИСЬКО ТА МУЗИЧНА ОСВІТА В ХДАК НА ЗЛАМІ ЕПОХ

Yu. Loshkov

V. I. KURYSKO AND MUSICAL EDUCATION AT KSAC AT THE TURN OF THE EPOCHS

Роль особистості в еволюції культури є визначальною. Це зумовлено специфікою формування людини як члена суспільства, яке відбувається в певних культурних умовах. Поняття «особистість» характеризує людину як активного суб'єкта соціальних відношень. Тобто особистість, вихована на певних культурних нормах, репрезентує та інтегрує їх під час самореалізації в суспільстві. Яскравим прикладом самореалізації особистості в суспільстві є організаційна діяльність Віталія Івановича Куриська (24.08.1939–02.04.2013), який пов'язав своє життя з Академією культури майже на 50 років. В. Курисько був прийнятий на посаду викладача кафедри народних інструментів на той час Харківського державного бібліотечного інституту (надалі — ХДБІ) за направлення Міністерства культури УРСР наприкінці липня 1963 р., коли відбувалося становлення професійної підготовки фахівців для сфери художньої самодіяльності.

Специфіка радянської культурної політики, яку один із творців «росієзнавства» Г. Федотов назвав «демократизацією культури», зумовила активне поширення організованого аматорства, або художнього самодіяльного руху, що, у свою чергу, актуалізувало кадрову проблему. У зв'язку із цим, у середині ХХ ст. сформувався специфічний освітній напрям, спрямований на підготовку т. зв. культурно-освітніх працівників: від організаторів художньої самодіяльності до керівників різноманітних гуртків, зокрема музичних, що зумовило включення до освітніх програм фахово-спрямованих дисциплін.

На надання таких освітніх послуг була спрямована діяльність факультету культурно-освітньої роботи (надалі — КОР), створеного в ХДБІ в 1950 р., де в 1959 р. започатковано підготовку клубних працівників, зокрема організаторів і керівників самодіяльних музичних колективів. Провідні позиції цього факультету в освітній діяльності ХДБІ зумовили реорганізацію закладу в 1964 р. в Харківський державний інститут культури (надалі — ХДІК).

Професійне становлення В. Куриська значною мірою було пов'язано саме зі сферою культурно-освітньої діяльності. Ще під час здобуття музичної освіти (1956–1959 — Харківське музичне училище, 1959–1963 — Харківська державна консерваторія), молодий музикант з 1958 р. працював баяністом у клубі Харківського тракторного заводу, баяністом й актором Харківського обласного драматичного театру, а з 1961 р. — провідним солістом-аккомпаніатором Харківської обласної філармонії. Як баяніст, В. Курисько займався виконавством, гастролюючи з концертною бригадою харківських музично-театральних установ на теренах СРСР, забезпечував культурне дозвілля під час подорожей туристичних груп до Болгарії, Польщі (1958), Угорщини (1963).

У той же період був організатором художньої самодіяльності в Палаці культури Зміївської ДРЕС; у 1962 р. в селищі Комсомольський Зміївського району створив дитячу музичну школу при Харківському обласному відділенні музичного товариства України, став її першим директором і залишався на цій посаді протягом 13 років.

Така специфіка виконавської та організаційної діяльності В. Куриська відповідала спрямованості музичної освіти на факультеті КОР ХДІК та стала запорукою успішного кар'єрного зростання молодого фахівця: у 1967 р. він був переведений на посаду старшого викладача, протягом 1972–1973 рр. та 1981–1983 рр. виконував обов'язки завідувача кафедри народних інструментів, з 1974 р. став заступником декана факультету КОР. Здійснюючи педагогічну та організаційну діяльність, В. Курисько у той період активно займався виконавством: виїздив з туристичними групами до Чехословаччини (1964), Сирії та Лівану (1970), грав партію баяна в створеному на кафедрі народних інструментів у 1964 р. Є. Бортником педагогічному ансамблі. Не полишав також митець зв'язків з аматорською сферою, надаючи методичну й практичну допомогу художнім самодіяльним колективам Харківщини.

Якісне виконання В. Куриськом функціональних обов'язків на відповідальних посадах стало запорукою призначення митця деканом факультету КОР заочного відділення в 1986 р. В офіційних документах ХДІК у 1987 р. відзначалися позитивні зрушення в роботі факультету на чолі з новим керівником: того року державні іспити проводилися на базі Золочівського і Бабаївського районних будинків культури та Палацу культури Харківського підшипникового заводу, що сприяло популяризації інституту серед трудящих; декан брав безпосередню участь в організації та проведенні науково-практичної конференції за участі обласного управління культури та випускників ХДІК.

17 років (1986–2003) В. Курисько обіймав посаду декана в ХДІК. Для цього періоду характерні значні соціокультурні зрушення в українському суспільстві, які мали суттєвий вплив на специфіку музичної освіти в закладі. Так, здобуття Україною державної незалежності в 1991 р. зумовило відхід від радянських ідеологічних настанов в освітній галузі. За цих умов, факультет КОР того року був перейменований на факультет культурології та народної художньої творчості, на базі якого в 1992 р. створені два окремих факультети: культурології та народної художньої творчості (надалі — НХТ). Останній очолив В. Курисько, який здійснював значний обсяг організаційної роботи в період реорганізації основного структурного підрозділу ХДІК. Як декан, В. Курисько посідав одне з провідних місць і в подальшій реорганізації очолюваного ним факультету.

Поступовий занепад художньої самодіяльності в Україні з 1990-ті рр., що деактуалізувало підготовку кадрів для цієї галузі, зумовило поступову переорієнтацію факультету на академічну музичну освіту. Так, у зв'язку з розширенням номенклатури освітніх спеціальностей, факультет НХТ у 1997 р. був розділений на факультети режисерсько-хореографічний та народного музичного мистецтва, на якому продовжувалася підготовка фахівці з НХТ і започатковано освіту за спеціальностями «Музична педагогіка та виховання» та «Музичне мистецтво». В той час, окрім питань, пов'язаних з організацією освітнього процесу на факультеті, В. Курисько керував, зокрема, підготовкою до відкриття набору

здобувачів освіти за новими спеціалізаціями («Музичне мистецтво естради», «Народний спів», «Естрадний спів», «Музичний фольклор») у закладі, на базі якого в 1998 р. було створено Харківську державну академію культури (надалі — ХДАК).

Про якість підготовки професійних музикантів на факультеті того часу свідчать численні концертні виступи творчих колективів на провідних сценах міста (Велика зала ХНАТОБ, обласна філармонія, ПК Червонозаводського району тощо), організацією яких займався декан В. Курисько. Під його адмініструванням і художнім керівництвом були здійснені виступи концертних колективів факультету в Києві (Національна філармонія, Національний палац мистецтв «Україна», Національний центр «Український дім»). Заслуги В. Куриська в розбудові музичної освіти в ХДАК були відзначені почесним званням «Заслужений діяч мистецтв України» (1997).

У 2000 р., після скасування спеціальності «Народна художня творчість» у закладах вищої освіти III–IV рівнів акредитації, освітній підрозділ ХДАК отримав нинішню назву — факультет музичного мистецтва, науково-педагогічний склад якого на чолі з В. Куриськом зосередився на підготовці фахівців за однойменною спеціальністю. Після звільнення з посади декана за власним бажанням у 2003 р. В. Курисько до 2010 р. продовжував педагогічну діяльність на кафедрі народних інструментів ХДАК, передаючи свій професійний досвід і знання студентам і колегам. Отже, організаційна, виконавська та педагогічна діяльність В. І. Куриська в Академії культури протягом другої половини ХХ ст. відіграла значну роль у формуванні творчого реноме провідного освітнього осередку ХДАК — факультету музичного мистецтва.

В. Щепакін

**ТВОРЧИСТЬ ВИПУСКНИКІВ ФАКУЛЬТЕТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК
ТЕТЯНИ І ВОЛОДИМИРА БОГАТИРЬОВИХ ЗА ЧАСІВ ПОВНОМАСШТАБНОЇ
РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ**

V. Shchepakin

**CREATIVITY OF THE GRADUATES OF THE FACULTY OF MUSICAL ART OF KSAC
TETIANA AND VOLODYMYR BOHATYROVS DURING THE FULL-SCALE RUSSIAN
AGGRESSION**

Факультет музичного мистецтва ХДАК протягом свого існування підготував тисячі висококваліфікованих фахівців, які своєю творчою діяльністю гідно презентують свою Альма-матер не лише в Харкові та в Україні, а й у багатьох країнах світу на різних континентах. Серед багатьох талановитих вихованців кафедри народних інструментів останніх років вирізняється подружжя Тетяни й Володимира Богатирьових.

По закінченні училищ культури (Тетяна — Мелітопольського, по класу домри, Володимир — Харківського, по класу гітари) в один рік вступили до ХДАК, де й познайомилися, і швидко стали не лише однокурсниками, а й закоханими одне в одного і в музику однодумцями й родиною, вірними супутниками в житті та творчості.

Попри те, що роком пізніше Володимир вступив до ХНУМ ім. І. П. Котляревського, де навчався вже як композитор, він постійно тримав творчі контакти

з академією, зокрема беручи участь як виконавець у репетиційній і концертній діяльності створеного на кафедрі народних інструментів за ініціативи старшого викладача Н. Мельник студентського ансамблю «Посіпаки», у якому грала його дружина і який у численних виступах зарекомендував себе як яскравий, артистичний, віртуозний колектив. Згодом, після закінчення магістратури в ХНУМ по класу композиції, Володимир повернувся до ХДАК, де отримав ступінь магістра як гітарист. Окрім того, Тетяна грала в студентському оркестрі народних інструментів ХДАК (керівники Н. Мельник і О. Савицька), а Володимир брав участь у студентському гітарному оркестрі ХНУМ (керівник В. Доценко).

Ще за часів навчання в ХДАК Тетяна й Володимир розпочали професійну діяльність як виконавці, керівники та учасники музичних колективів, педагоги, аранжувальники, а Володимир ще і як композитор. Нині він навчається в аспірантурі й водночас є викладачем кафедри композиції ХНУМ, учасником низки камерних колективів, композитором та аранжувальником Karazin Orchestra.

До початку повномасштабної агресії обидва молоді музиканти відбулися як висококласні фахівці, адже і Володимир як композитор, і Тетяна як виконавиця, педагог і керівниця колективів неодноразово ставали лауреатами музичних фестивалів та конкурсів різних рівнів.

Володимир є переможцем всеукраїнських композиторських конкурсів: ім. І. Карабиця (Київ, 2019), камерних опер (Львів, 2021), молодих композиторів імені Б. Лятошинського (Харків–Львів 2022), лауреатом Вагнерівської премії (Байройт, 2023). Останньою перемогою талановитого митця стала Перша премія Конкурсу композиторів ім. Д. Клебанова (2024), до складу журі якого ввійшли знані композитори українського зарубіжжя, включені як у загальноукраїнський, так і у світовий культурний контекст: Вірко Балей (США), Леонід Грабовський (США / Україна) і Олександр Грінберг (Німеччина / Україна). Твори Володимира ще в довоєнні часи звучали на міжнародних фестивалях «Два дні й дві ночі нової музики» (Одеса); «Контрасти» (Львів).

Численні оригінальні оркестрові й камерні композиції Володимира, зокрема ті, що є безпосередньою рефлексією митця на трагічні й героїчні події, що відбуваються нині в Україні і, зокрема в Харкові, постійно виконуються в концертах у Харкові, Києві, Львові, інших містах України. Молодий композитор неодноразово їх презентував, зокрема в серіях концертів Kharkiv Music Fest, ініційованих доктором мистецтвознавства, професором, проректором ХНУМ Юлією Ніколаєвською. У виконанні авторських творів Володимира неодноразово брав участь організований ним вже за часів великої війни і керований ним Ансамбль сучасної музики, який складається з молодих талановитих музикантів із ХНУМ і є, за висловом Ю. Ніколаєвської, своєрідним «плацдармом для експериментів сучасних компо-зиторів».

Окрім створення оригінальних яскравих творів на кшталт пронизливої «Колискової» або Сонати для альтя соло «Голосіння», «Відгомонів» для ансамблю чи «Concerto-collage» для оркестру тощо, Володимир надає нове життя й звучання майже забутим чи то відомим творам — від академічних зразків до народної та сучасної музики, роблячи професійні й дуже якісні оркестрування або аранжування. Так, у Львові уперше прозвучали оркестрована ним опера М. Вербицького «Підгір'яни», котра існувала раніше лише у вигляді клавіру, і класичний «шлягер» «Пори року» А. Вівальді, майстерно перекладений композитором для хору та органа.

Студентський аматорський колектив Karazin Orchestra ХНУ ім. В. Н. Каразіна, ансамбль “Vif” КЗ «Харківська спеціальна школа № 12» ХОР, якими керує Тетяна та її учні-домристи, мають десятки нагород за перемоги на всеукраїнських і міжнародних фестивалях та конкурсах, а їхня наставниця — численні подяки й грамоти від журі. У 2023 р. талановита музикантка стала лауреатом міського конкурсу «Молода людина року».

Особливо потужно багатовекторна творча діяльність подружжя проявилася за часів повномасштабної російської агресії.

Вже 26 березня на платформі станції метро «Історичний музей» відбудеться символічне відкриття Kharkiv Music Fest – 2022 — «Концерт поміж вибухів», у якому струнний квінтет виконав, серед іншого, обробки українських народних пісень, які були написані спеціально для цієї події Володимиром Богатирьовим. У квітні 2022 р. за участю Володимира і Тетяни серед руїн знакового для міста Палацу праці був записаний потужний кліп “Kharkiv needs help to stay alive”. Переїхавши ненадовго від обстрілів і бомбардувань до Кривого Рога подружжя активно продовжувало займатися творчою і — онлайн — педагогічною та репетиційною роботою з учасниками своїх колективів, розпорощеними по Україні та по різних країнах і континентах. А вже в серпні 2022 р., вимушено перетворившись з довоєнного струнного квінтету “Semplice” на однойменне тріо, подружжя Богатирьових і віолончеліст І. Бордачов здійснили майже місячний концертний тур низкою міст Правобережної України (Кропивницький, Вінниця, Хмельницький, Тернопіль, Львів, Івано-Франківськ, Коломия, Кам’янець-Подільський, Олександрія), виступивши з великими благодійними концертами на користь ЗСУ. Завершення туру відбулося в Харкові в Єрмілов-центрі, де музиканти зіграли дві програми. Переклад на інструментування творів класичного й народного репертуару було здійснено Володимиром. Благодійні виступи цих артистів, кошти з яких йдуть на потреби ЗСУ, постійно тривають і досі. Зокрема, після відновлення виступів наживо Karazin Orchestra, хай і в неповному складі, яке відбулося в листопаді 2023 р., збір від проведеного новорічного (2023/2024) благодійного концерту, що відбувся за ініціативи ХНУ ім. В. Н. Каразіна, у якому взяли участь і Богатирьови (Тетяна як диригентка Karazin Orchestra, а Володимир як композитор, аранжувальник і гравець на контрабасі), становив 130 000 грн.

Улітку 2023 р. Тетяна й керований нею підлітковий ансамбль “Vif” виїздили до Болгарії для участі в Міжнародному музичному конкурсі, де стали переможцями. Тоді ж Тетяна дала інтерв’ю про діяльність цього колективу радіо «Гомер». Цей вихід в ефір для Тетяни не є поодиноким, адже вона стала ініціаторкою та модераторкою проведення онлайн-зустрічей з учнями й викладачами музичних шкіл Харкова, у яких презентувалися різні музичні інструменти, особливості звуковидобування на них, презентувався концертний репертуар. Також Тетяна з керованим нею Karazin Orchestra стала учасницею здійсненого за декілька місяців до великого російського вторгнення, але оприлюдненого на YouTube лише восени 2023 р. цікавого медіапроект «Як звучить Харків».

Попри всі складнощі сьогодення подружжя молодих музикантів активно торує нові творчі шляхи, долаючи усілякі перепони, спричинені війною, і прикрашаючи своєю діяльністю наше драматичне буття.

Л. Шемет

**ТВОРЧИСТЬ ВИПУСКНИКІВ ХДАК У СФЕРІ ДИТЯЧОГО
НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВТВА**

L Shemet

**CREATIVITY OF THE GRADUATES OF KSAC IN THE FIELD
OF CHILDREN'S FOLK AND ORCHESTRAL PERFORMANCE**

У період наближення ювілейних дат завжди набувають актуальності питання досягнень кожного освітнього закладу у сфері навчально-виховної, методичної, наукової, творчої діяльності професорсько-викладацького складу та випускників, що є яскравим показником ефективності його функціонування та перспектив розвитку. У цьому ракурсі доволі цікавим видається дослідження творчості випускників ХДАК (до 1998 р. — ХДІК), які працювали з дитячими оркестрами народних інструментів у системі культури й освіти на базі клубних, позашкільних, навчальних закладів, сприяючи формуванню традицій колективного виконавства, репертуарної політики, організації та методичному забезпеченню навчально-виховного процесу, створенню умов для творчого спілкування тощо.

Ще студенткою 1964 р. організувала дитячий оркестр народних інструментів домрово-балалаєчного складу в с. Комсомольське (Слобожанське) Харківської області В. М. Біленька (заслужений працівник культури України). Упродовж 60 років вона є його незмінним художнім керівником і диригентом, торуючи шлях до успіху та досягнення колективом вагомих результатів у художньо-творчій і музично-просвітницькій роботі завдяки активній концертно-фестивальній діяльності, професійній орієнтації вихованців на музичну галузь, залученню їх до подальшої участі в репетиційному процесі й концертних заходах (випускник 1988 р. В. П. Афанасенко та ін.), тісній співпраці з композиторами, солістами-виконавцями, народно-інструментальними колективами різних регіонів України та деяких європейських країн. Чимало чудових інструментувань зробив випускник 1978 р. О. І. Лученков, який проходив на базі оркестру виробничу практику та після закінчення інституту залишився працювати концертмейстером колективу.

Все своє життя присвятив роботі з дитячими оркестрами народних інструментів випускник ХДІК В. М. Польогов, створивши домрово-балалаєчні колективи при Харківській дитячій музичній школі № 1 ім. Л. В. Бетховена в 1974 р. та Харківській загальноосвітній школі-інтернаті № 12 для дітей з вадами зору в 1982 р. Розроблена ним спеціальна методика навчання гри на народних інструментах дозволяла учасникам оволодівати основними виконавськими прийомами, вивчати оркестрові партії та поєднувати їх у загальному оркестровому звучанні. Вона склала міцне підґрунтя для постійного зростання виконавської майстерності колективу та його численних перемог на різноманітних фестивалях, оглядах, конкурсах протягом багатьох десятиліть.

З ім'ям заслуженого артиста України, випускника 1973 р. В. М. Цицирева пов'язана діяльність оркестру народних інструментів Харківської дитячої музичної школи № 12 ім. К. І. Шульженко, у якій він працював з 1982 р. по 2010 р. Під його керівництвом колектив брав активну участь у різних містечкських заходах та був постійною базою виробничої практики студентів ХДАК.

Серед випускників 1970-х рр. є чимало фахівців, які поповнили викладацький склад закладів середньої спеціальної освіти, долучившись до роботи з оркестровими колективами, зокрема Л. А. Добровольська керувала оркестром народних інструментів училища культури в м. Кам'янець-Подільський, Л. Л. Виготський працював з оркестром народних інструментів у Житомирському культосвітньому училищі, В. Цибенко заснував оркестр народних інструментів «Кобза» при Харківському училищі культури.

Високий рівень професіоналізму продемонстрували наші випускники, працюючи в південних регіонах України, зокрема Л. О. Корольова, яка в 1979 р. очолила дитячий оркестр народних інструментів, що працював спочатку при Севастопольському палаці культури будівників, а з 1991 р. — при Палаці дитинства та юнацтва, й вирізнявся жанрово-стильовим розмаїттям і художньою та технічною складністю виконуваних творів, численними перемогами на фестивалях народної творчості, оглядах-конкурсах, О. В. Комінарець — художня керівниця в 1990-ті рр. оркестрів народних інструментів Палацу творчості учнів та училища культури Миколаєва, що відзначались своєрідністю й майстерністю інтерпретації оркестрової музики, С. В. Осавелюк (Королькова), яка спочатку була учасницею оркестру народних інструментів Шевченківського центру дитячої та юнацької творчості Запоріжжя, а 1996 р. очолила його, провівши певні реформи з удосконалення навчально-виховної та художньо-творчої роботи колективу.

Широкі можливості для застосування професійних умінь та втілення креативних ідей студентам і випускникам нашого закладу вищої освіти надала Харківська дитяча музична школа № 13 ім. М. Коляди, у якій В. Кучинський та А. Моргун у 1994 р. створили оркестр народної музики України, залишившись працювати з колективом після отримання диплому, а А. Алейнікова 2000 р. організувала домрово-балалаечний оркестр, залучивши його до активної концертної діяльності на Харківщині.

Яскравий приклад спадкоємності традицій та їхнього оновлення демонструє випускниця ХДАК 2005 р. Я. Бабенко як художній керівник та диригент оркестру народних інструментів ім. В. А. Комаренка Харківської дитячої школи мистецтв № 2, експериментуючи з тембровим колоритом загального звучання, здійснюючи аранжування зразків класичної, популярної музики, використовуючи мультимедійні засоби в концертних програмах колективу.

Багато років успішно працюють в оркестрі народних інструментів Харківського палацу дитячої та юнацької творчості випускники ХДАК В. Кислинська — автор магістерської дипломної роботи на тему «Дитячі оркестри народних інструментів Харківщини» (2006 р.) та К. Хігушко — артист ансамблю «ЦимБандо» і викладач кафедри народних інструментів (за сумісництвом).

Сучасні випускники також виявляють професійний інтерес до дитячого народно-оркестрового виконавства. Приміром, О. Савченко став художнім керівником та диригентом оркестру народних інструментів Харківської загальноосвітньої школи-інтернату № 12 для дітей з вадами зору, а Т. Богатирьова, Д. Маяцький — викладачами спеціальних класів. Вони гідно вшановують пам'ять засновника цього колективу В. М. Польотова, творчо розвиваючи закладені ним традиції виховання дітей засобами народно-інструментального мистецтва.

О. Уманець

МУЗИЧНІ МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ: СТИЛЬОВІ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ВИМІРИ

О. Umanets

MUSICAL ART PROJECTS: STYLE AND CONCEPTUAL DIMENSIONS

Сучасний національний культурний простір демонструє неоднозначне суцільня різноспрямованих тенденцій формування новітніх мовно-мовленевих і виразових мейнстримів художнього опанування світу, діджиталізації суб'єктивізованої мистецької діяльності й водночас актуалізації відродження національних джерел художнього світобачення, повернення до автентичних настанов, позначених домінуванням колективного, соборного начала, а також тяжіння до стереотипізованих форм кітчевого спрямування та активізації художньої рефлексії щодо кардинальних, глобальних питань людського буття. Як один із відповідників пошуку нових концептуальних основ мистецького світобачення на початку ХХІ ст. складаються форми функціонування музичного мистецтва, що вирізняються новачійними концептуальними та стильовими параметрами. Демонструючи плідність апробації таких форм, певним чином зберігаючи традиції фестивального та конкурсного рухів, як царина репрезентації національного та світового художнього досвіду та водночас як потужний засіб інтенсифікації кроскультурного діалогу, постають мистецькі проекти.

Мистецькі проекти «Музика для життя» (2022 р.), який поєднав простори музичного мистецтва від бароко та класицизму до сучасності, «Українські варіації» (2024 р., у межах Міжнародного фестивалю «Контрасти. Ретроспектр»), у якому творчість сучасних європейських та українських митців як цілісна сфера духовного досвіду, маркована апеляціями до позачасової значущості вищих духовних цінностей, стали потужним засобом промоції не тільки новітніх творів європейських та українських митців — М. Гьорінга, М. Скорика, Б. Фроляк, О. Криволап, Ю. Рещтара, а й новітнього образу України на художній мапі ІІІ тисячоліття.

Мистецькі проекти стають і сферою всеохопного, мультикультурного синтезу художніх спрямувань. Імпреза «Ти. Романтика» (2024 р.), створена в межах проекту МУР (Мистецький Український Рух) колаборацією О. Хоменка, В. Ткаченка, Є. Дубовика та С. Жадана, демонструє новітнє осягнення концепту історичної пам'яті нації, пов'язаної з найбільшійшими сторінками її буття. «Вписування» долі митців часів Розстріляного Відродження — П. Тичини, М. Хвильового, М. Семенка, Леся Курбаса, М. Куліша В. Сосюри та ін. — у сучасні жанрово-стильові та виразові виміри відбиває актуалізацію суспільної потреби в переосмисленні історії української спільноти в умовах та знаходить вираження у вільному модифікуванні рус жанрової моделі мюзиклу в контексті стилістики репу та хіп-хопу.

Інший вимір актуалізації духовного досвіду нації репрезентує проект У. Бекірова "Studio cooperation" (2021 р.). Синтезуючи етніку, джаз, фанк і фьюжн, проект водночас постав як утілення поліфонічності української культури та водночас як плідне поєднання виконавських світів провідних джазових виконавців України (Д. Аду, А. Фролов, В. Павелко, А. Лебедев), консолідованих утвердженням значущості автентичних витоків та новітніх стильових спрямувань.

Трагічні реалії сучасності — детермінант концептуального переформатування художньої рефлексії, спрямованої на осмислення наслідків страждання і спільноти,

і природи. Мистецький проєкт, здійснений лабораторією Opera Aperta в колаборації композиторами І. Разумейка та Р. Григоріва — гала-опера-перформанс “GAIA-24. Opera del mondo” (2024 р.) порушує кардинальну проблему сучасного людства — збереження простору його існування як духовної опори. Невипадково тому в мелосі твору в єдину цілісність синтезовано інтонаційні, мелодичні, ритмічні маркери єврейської, циганської, кавказької, української тощо культур, алюзії-цитати Ф. Шуберта, «Місячного П'єро» А. Шенберга та Stabat Mater Дж. Б. Перголезі, а також автентики, року, техно, диско, репу. Їх злиття в мета-стильовий синтез позиціонує трагедію руйнації Каховської ГЕС — концептуальну зернину твору — у загальнолюдський контекст. Водночас гала-опера-перформанс “GAIA-24. Opera del mondo” слугує і потужним засобом культурної дипломатії, що засвідчує її репрезентація у світовому художньому просторі — на Венеційському бієнале та Міжнародному фестивалі опери та театру в Нідерландах за підтримки Українського Інституту.

І. Гайденко

«ГЕЛОН»: ІДЕЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ СТВОРЕННЯ

I. Haidenko

“GELON”: IDEA AND METHODOLOGY OF CREATION

У вітчизняному музикознавстві жанр авторського дослідження проблематики, пов'язаної з процесом створення нового музичного твору, є рідким явищем — цим традиційно займаються музикознавці та критики. Втім, результати музикознавчих розвідок, як правило, узагальнюють музичні події, що вже відбулись, стали історичним фактом і наразі втратили свою актуальність для майбутнього. Сучасне вітчизняне музикознавство, за нечастим винятком, не ставить перед собою завдання розвідки вірогідних шляхів музичного руху й не намагається брати на себе роль цілевказівника. Отже, композиторський самоаналіз процесу пошуку ідеї нового твору, генерації матеріалу та способів вирішення супутніх проблем є актуальним і практично корисним.

Ідея твору «Гелон» (“Гѐλων”) для хору та ударних прийшла майже тридцять років тому в процесі знайомства зі звуками електронного модуля E-mu Proteus FX. Серед різноманіття цікавих патчів у ньому були семпли хорових голосів та ударних, які архаїчно звучали, що надало ідею створити композицію на тематику давнини, наприклад — скіфську. З творів Геродота відомо, що скіфи жили в середині першого тисячоліття до нашої ери на теренах теперішньої України, що вони мали потужну культуру, військо, яке не здолав сам Олександр Великий, що вони мали такі тісні торговельні зв'язки з еллінами, що навіть мали грецькі храми у своїх містах. І, можливо, вони були нашими прямими предками. Все це стало основою для ідеї твору під умовною назвою «Скіфи».

Музично-апаратну базу в 1994 році складала секвенсорна програма Cubase на комп'ютері Atari 520 ST та звуковий модуль E-mu Proteus FX. На той час така конфігурація надавала композиторові небачені раніше можливості — повний контроль матеріалу через комп'ютерне редагування MIDI-інформації. Втім, наявні тоді доступні комп'ютерні технології ще не дозволяли використання «живих» голосів та інструментів.

Музична ідея була такою — остинатного типу партія литавр, що складалась із двох ритмо-інтонаційних елементів. Перший з них базувався на інтервалі кварта, у другому до цього додавався тритон. Це надавало можливість протиставлення стабільних та нестабільних гармонічних елементів. Партія вокальних голосів будувалась на гілсандуючих фрагментах та моноладовій монодії. Кульмінаційна зона п'єси тоді не мала визначеного рішення, але після неї був певний драматургічний транзієнт у більш рефлексивний настрій.

Сталось так, що п'єса сподобалась учасникам відомого рок-гурту “Nokturnal Mortum”, а автор був не проти подарувати їм цей трек. На нього солістом групи було накладено вокал у стилі дез-метал і включено до альбому “Lunar poetry”. Вокал (речитацію) додали саме до кульмінаційної зони, і це вдало підсилило драматургічну концепцію твору. Трек “Ancient Nation” звучав одночасно сучасно та архаїчно, що й було потрібно.

Прошло тридцять років. Війна проти зовнішнього агресора актуалізувала звернення до історії цієї землі, мешканці якої віками боролись із загарбниками за своє право існування. Так впливла ідея повернутись до матеріалу «скіфської» електронної п'єси й зробити сучасну її версію з живим виконанням колективом академічного студентського хору ХДАК.

Музичну складову та структуру вирішено було залишити без кардинальних змін, але потрібен був текст для вокалу. Вирішено було написати текст саме скіфською мовою. Лексичний матеріал брався зі словника В. Абаєва, слова обирались за змістом та фонетикою. *Arta* — божество, *Baga* — бог, *od* — душа, *spanta* — священний, *farna* — небесна благодать, *sugda* — чистий, *oior* — це людина-орій, *Oium* — країна людей, *arima* — один, єдиність. Слово *zhah*, яке має відповідне українське значення, використовується двічі — як ударна перебивка між повторами на початку та як фінальний музичний акцент.

Речитатив проповідника, що є кульмінацією твору, написано грецькою мовою. У ньому — звернення до вищих сил, моління допомоги, захисту від зовнішніх ворогів.

Назва «Гелон» відсилає до описаного Геродотом легендарного скіфського міста Γέλων, розміром і населенням не меншим за тогочасний Вавилон. Сучасні дослідження доводять, що розташоване у 150 км від Харкова Більське городище і є місцем його розташування. Від древнього міста залишилися потужні земляні вали та розриті кургани навколо. Думка про скіфську цивілізацію, що існувала тут дві з половиною тисячі років подовжує термін історичної пам'яті нашої країни на півтора тисячоліття і надає новий погляд на її справжню історію.

Методологія та етапи запису твору полягають у наступному. Нотну партитуру для мішаного хору та ударних було складено в програмі Dorico та передано для розучування учасникам хору. MIDI-інформацію конвертовано у програму Cubase, у якій і проходила наступна робота. Сформовані семпли хорових партій стали основою для запису хору в програмі Bandlab. Встановивши безкоштовну версію Bandlab на свої телефони або комп'ютери, кожен учасник хору записав свою партію, що потребувало певного часу та творчих й організаційних зусиль В'ячеслава Бойка та його концертмейстерів. У партії проповідника чути переконливий голос Ігоря Сахна.

Потім у програмі Cubase проходила ретельна робота із синхронізації голосів, формування звукового простору, додавання неவிпадкових ударних та шумів. Зокрема, використано звуки каменів з берегів річки Чорний Черемош у Карпатах, гук карпатського водоспаду Шепіт, який став матеріалом для синтезу басового інструментального голосу в речитативі. Це — часоємна й кропітка робота, яку доволі складно виконувати без багаторічного досвіду проведення саме таких робіт. І все ж фонограму твору закінчено й оприлюднено. Робота над твором зайняла кілька місяців.

У процесі виявлено передбачувані недоліки методу запису. Так, результат індивідуального запису голосів природно відрізняється від запису ансамблевого співу емоційно та за тонутом. Звідси витікає недостатня синхронна динамізація партій, що довелося згодом виправляти на етапі зведення й міксування. Відсутність досвіду студійної роботи в студентів теж не додавало якості запису. Так, майже неможливо технологіями «дати життя» в малоемоційне індивідуальне виконання. Ще можна згадати не дуже якісні мікрофони телефонів і погану акустику приміщення на запису.

Утім, попри все це, описана методика дозволила здійснити закінчену музичну роботу на доволі високому музичному рівні й отримати аудіофайл, що має гарне звучання, який планувалося перетворити у відеокліп.

З роботою «Гелон» у виконанні студентського академічного хору ХДАК можна ознайомитись на стрімінговій платформі Soundcloud.

Р. Лоцман

**ШКОЛА НАРОДНОГО УКРАЇНОСПІВУ:
«ВЕРБИЧЕНЬКА» З НОВОЇ ВОДОЛАГИ**

R. Lotsman

**SCHOOL OF UKRAINIAN FOLK SINGING:
“VERBYCHENKA” FROM NOVA VODOLAHА**

Школа народного українського співу має велику історію та славиться іменами тих, хто зберігав і передавав співочу традицію з уст — від матері до дитини, від вчителя до учня. Тенденція до вивчення та збереження національної культури в Україні особливо актуалізувалась в попереднє десятиліття через суспільно-політичні обставини та активізацію патріотично-виховної роботи з молоддю. Успадкування фольклорної спадщини юним поколінням носіїв є вкрай необхідним тепер, коли ми відстоюємо свою державність на очах у усього світу.

Проблему становлення та розвитку народнопісенного виконавства України досліджували К. Квітка, Ф. Колесса, С. Грица, А. Іваницький, А. Гуменюк, Л. Ященко, О. Бенч-Шокало, І. Сінельников, І. Павленко, В. Осадча, Р. Цапун та багато інших. Вагомий внесок у розвиток пісенної культури українського народу, методичне забезпечення процесу навчання українського співу зробили виконавці та керівники творчих колективів «Цвітень» (М. Пилипчак), «Веснянка» (В. Ковальчук), «Яворина» (І. Бонковська), «Ладоньки» (С. Садовенко), «Перлінка» (М. Сайпель), «Крالیця» (І. Сінельников), «Джерело» (Р. Цапун), «Волиняни» (Л. Гапон), «Муравський шлях» (В. Осадча), «Древо» (С. Єфремов), «Божичі» (І. Фетисов), «Хорея козацька» (Т. Компаніченко), відомі співачки Н. Матвієнко, В. Ковальська, М. Миколайчук,

Р. Кириченко, С. Карпенко та багато інших. У сучасному просторі активно розвивається творчість фольклорних колективів, народних хорів, ансамблів української пісні, котрі ставлять за мету своєї діяльності збереження й примноження традицій україноспіву. У межах цієї статті ми зупинимось на характеристиці одного з провідних презентаторів народнопісенної традиції Слобожанщини — фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» з м. Нова Водолага.

Наше перше знайомство з «Вербиченькою» відбулось завдяки рекомендації В. Осадчої, яка сконтактувала нас з керівниками колективу — Ольгою та Тетяною Коваль. Ми відвідали Нову Водолагу восени 2018 року в процесі реалізації проекту «Музей живої пісні» за сприяння Українського культурного фонду. Понад 30 років колектив під мудрим наставництвом Ольги та Тетяни Коваль не лише презентує на сцені культуру україноспіву, а й записує фольклор, переймає народні знання та живу традицію з уст автентичних виконавців. Перша зустріч з «Вербиченькою» зафіксована у відеоролику «Музей живої пісні: Нова Водолага».

Поглиблення співпраці з колективом відбулось у 2022–2024 рр. у зв'язку з долученням «Вербиченьки» до канадсько-української програми «Збережи мову та культуру своєї бабусі». Основною ідеєю її реалізації є стимулювання молодого покоління носіїв культури народного україноспіву до вивчення та використання в житті різноманіття діалектів української мови та автентичних пісень свого краю. Завдяки програмі створено 180 відеороликів з відтворенням мовно-пісенних діалектів за участю студентської молоді та вихованців фольклорних колективів з Хмельниччини, Тернопільщини, Черкащини, Вінниччини, Рівненщини, Київщини, Закарпаття, Донеччини, Львівщини та інших областей України. Слобожанщину в проєкті достойно представляє фольклорний колектив «Вербиченька», підготувавши десятки оригінальних відеороликів для проєкту впродовж 2022–2024 рр. Першими лауреатами премії «Збережи мову і культуру своєї бабусі» стали П. Вотінцева, В. Немашкало, А. Дарій, Є. Безценний, дует Шевченків.

Через військові дії на території України з лютого 2022 р. колектив не мав змоги збиратися, тільки в липні 2023 р. заняття відновились. На початку серпня 2023 р. відбулась наступна наша зустріч з «Вербиченькою». Талановиті керівники — мама й донька, Ольга і Тетяна Коваль — підхопили ініціативу щодо проведення спеціальних занять у межах нашого цьогорічного проєкту та за місяць підготували 14 відеороликів з учасниками колективу. Це автентичні пісні, казки, розповіді про святкування Великодня, історія рідного краю, вірші та небилиці — все це зі збереженням говірки, як у бабусь. Важливо зазначити, що матеріалом для підготовки відео стали експедиційні записи, здійснені раніше учасниками колективу. Ми мали змогу переглянути деякі відео та обговорити з дітьми особливості вимови. Цікаво було слухати розповіді старших учасників «Вербиченьки», які ділились спогадами про попередні експедиції селами Харківщини та Сумщини. Під час відеозйомки заняття-зустрічі діти вивчили танець-гру з автентичного запису та пробували відтворити народну говірку бабусь.

Школа народного україноспіву Ольги і Тетяни Коваль виховала понад 2000 юних носіїв української культури. Вражають обсяги науково-пошукової роботи колективу, систематизація архівів та видавнича діяльність. Завдяки діяльності колективу «Вербиченька» при Нововодолазькому будинку дитячої та юнацької творчості діє світлиця-музей «Свята спадщина», у якій представлено

надбання фольклорно-етнографічних експедицій колективу: рушники, полотна, сорочки, предмети побуту, музичні інструменти тощо. На основі опрацювання матеріалів історико-краєзнавчих, етнографічних розвідок видано туристично-краєзнавчий путівник Слобожанщиною, а також серію збірок «Нововодолазькі голосники», де подано оригінальні тексти народних звичаїв та обрядів, цікаві історії з життя старожилів краю зі збереженням місцевого діалекту. Привертає увагу книга про традиційне вбрання Слобожанщини, доповнена фотосвітлинами учасників колективу в автентичному вбранні, зібраному під час експедицій. 47 давніх казок, записаних від бабусь та дідусів вихованцями «Вербиченьки», увійшли до видання «Казки Слобожанщини».

На офіційному сайті проєкту «Збережи мову і культуру своєї бабусі» презентовано відеоролики вихованців «Вербиченьки», зокрема переможців 2023–2024 рр., серед яких: П. Вотінцева, Є. Немашкало, К. Нарикова, С. Зошук, Є. Безценний, А. Дарій, А. Кіценко, Я. Розторгуєва-Безпала, К. Кіценко, Я. Абдула, М. Бондар та інші. «В оповідках слобожанами передано багатогранність народних звичаїв і традицій календарно-обрядового циклу, які насичені локальними діалектами, яскравою говіркою та виражають найбільш стійку етнічну традицію: Різдвяні святки, Великдень, Трійця, Купала, Спиридона Сонцеворота. Родинні та сімейно-побутові традиції представлені яскравими весільними обрядодіями, а народні гуляння на колодках та вечорницях насичені розмаїттям слобожанської говірки», — зазначають керівники колективу Ольга і Тетяна Коваль, які підготували зі своїми вихованцями для проєкту відеоролики. У виконанні учасників колективу представлені перекази, легенди, казки, матеріали з історії: про Парасковіївську кріпость, про турків і козаків, про церкву та ікону Святої П'ятинки (с. Парасковія, Харківщина), про магічну гору Курган (с. Курган, Сумщина), про урочище «Образ» (с. Малий Бобрік, Сумщина). Спільно з оргкомітетом проєкту «Збережи мову і культуру своєї бабусі» та наставниками «Вербиченьки» розробляється науково-методичний посібник з вивчення й відтворення мовно-пісенних діалектів. До нього увійдуть напрацювання родини Коваль, зокрема стаття про особливості дослідження слобожанського фольклору й говірки та їх збереження-примноження в процесі функціонування унікальної школи народного україноспіву під назвою «Вербиченька».

Досвід відтворення специфічних ознак народної манери слобожанського україноспіву, діалектних особливостей, а також науково-дослідницька пошукова робота колективу стає прикладом для наслідування іншими творчими колективами закладів освіти й культури України. Зауважимо оригінальність підходу до кожного відео, що представлено в межах канадсько-українського проєкту: це розповідь особистих історій про свою родину, цікаві відомості про вечорниці, чумацькі походи, знаменні події, особливості святкування Великодня й Різдва тощо. Все це свідчить, що своєю творчістю нововодолазькі таланти роблять неоціненний внесок у забезпечення безперервності традицій свого краю, а також утверджують Україну на міжнародному рівні.

Ю. Карчова

НАРОДНОПІСЕННЕ ВИКОНАВСТВО В РЕАЛІЯХ СУЧАСНОСТІ

Yu. Karchova

FOLK SONG PERFORMANCE IN MODERN REALITY

Народнопісенне виконавство, зберігаючи та концентруючи в собі інтонаційний код нації, на зламі тисячоліть постає в статусі виразника національної ментальності, основи художньої рефлексії. Інтенсивність відродження настанов народнопісенного виконавства в реаліях сучасності пов'язана і з численними його модифікаціями. Позначені суб'єктивним мистецьким досягненням, вони урізномбарвлюють простір національного мистецтва, демонструють надактивний процес дифузії фольклорної, академічної та естрадної царин та водночас створюють прецеденти новаційного синтезу видів мистецтва — новітньої трансформації його первинної синкретичності.

Проте такий синкретизм, що є суголосним загальній тенденції глобального синтезу мистецтв і творення нової, багатовимірної художньої реальності, формує як нові модули репрезентації народнопісенного виконавства, так і нові небезпеки збереження його питомих настанов. З одного боку, це знаходить прояв у насиченні сучасного художнього простору тими формами репрезентації мистецької діяльності, що функціонально пов'язані з фестивалістичним та конкурсним рухом. Безумовно активізуючи художнє життя — часто за підтримки держави та громадських інституцій, вони мають фінансовий фундамент. У деяких випадках це ускладнює прилучення до них нових виконавців і колективів, а потреба в необхідності дотримання настанов фестивалів-конкурсів може обмежувати коло учасників. До того ж, складність і обмеженість участі етнофорів — носіїв народної пісенності в таких заходах стає чинником звуження їх виконавської аури.

Дифузія царин музичного мистецтва, з іншого боку, сприяючи певним чином відродженню значущості народнопісенного виконавства та закріпленню його настанов у художній перцепції, водночас містить у собі небезпеку збереження пісенної традиції в її первинному, автентичному вимірі. Це позначається на винятково інтенсивній модуляції народнопісенного виконавства в культурний простір міста, набутті статусу носіїв народної пісенності представниками професійного музичного середовища та тенденції професіоналізації народнопісенного виконавства. Це позначається і в загальному для музичного мистецтва процесі синтезування стильових показників, зокрема сучасних спрямувань естради, у які «вписуються» стильові та виконавські конструкти народної пісенності.

Нові реалії буття виконавця народної пісні, який вільно реалізується в принципово синтетичному просторі культури та «переміщується» в його площинах, обумовлюють необхідність формування нових методичних засад професійного виховання співака. На інтелектуальному рівні вони мають забезпечувати досягнення високого рівня осмислення власної творчої місії як носія колективної духовної спадщини. На технічному, виконавському рівні одним із нових методичних завдань стає формування виконавської мобільності співака, його здатності до гнучкого реагування на зміну «стильового простору», умов виконання та специфіку сучасної художньої комунікації, що характеризується, зокрема, активізацією діалогу виконавця й аудиторії.

Як проблематизуючий чинник сучасного функціонування народнопісенного виконавства, виокремимо й потребу збереження регіональної специфіки, обумовлену її певним нівелюванням в умовах урбанізації та активної міграції, а також загрозою її репрезентації як своєрідної виразової «локусної екзотики» в глобалізованому культурному просторі сучасності. Це актуалізує необхідність формування свідомої виконавської позиції співака на основі осмислення народної пісенності в її регіональному різноманітті як утілення художнього коду нації.

Органічне «вписування» народної пісенності в обрії композиторського мислення є одним із маркерів сучасної мистецької рефлексії. Проте опанування новітніх варіантів мистецької інтерпретації народної пісні та створення нових версій народнопісенного виконавства у виконавській практиці та освітньо-мистецькому процесі ускладнює дисонанс між затребуваністю таких нових творів і рівнем їх досяжності.

Народнопісенне виконавство, зберігаючи іманентну сутність і значущість для нації, у реаліях сучасності є імпульсом нескінченного, багатовимірного розгортання інтерпретаційного виконавського процесу, у якому традиції народної пісенності постають як вічна компонента музичного тезаурусу та основа створення нової, синтетичної художньої реальності.

Є. Дудник

ПРОГРАМНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

Ye. Dudnyk

SOFTWARE IN MUSICAL EDUCATION

Процеси інтеграції та глобалізації, перехід до цифрового суспільства зумовлюють необхідність пристосування музичної освіти до цих процесів. Однією з тенденцій у формуванні навичок гри на ударних інструментах стало використання інтелектуальних музичних інструментів і програмного забезпечення.

До прикладних програм спеціального призначення, які можна використовувати в музичній освіті, належать певні мультимедійні програми та редактори. Серед мультимедійних програм, які можуть бути використані з метою формування навичок гри на ударних інструментах, виділяються кілька категорій залежно від їхньої функціональності:

- плеєри для відтворення різних файлів (програвачі). Вони різняться переважно підтримуваними форматами;
- конвертери, які дозволяють конвертувати файли в інший формат.

Редактори, окрім відтворення та конвертації мультимедійного контенту, можуть редагувати, а іноді й створювати новий контент. Залежно від їхньої функціональності можна виокремити такі категорії редакторів:

- нотні редактори, які призначені для введення нотного тексту з можливостями його прослуховування, друку та конвертації у графічний формат;
- MIDI-редактори, що використовуються для створення композицій у MIDI-форматах та їх редагування;
- аудіоредактори, які призначені для роботи зі звуковими даними, включаючи звільнення від шумів, монтаж, додавання різних ефектів та інші можливості;

- програми багатоканального зведення (мікшування), що дозволяють змішувати окремі аудіотреки в єдине ціле. У більшості з них вже вбудований MIDI-редактор, що дозволяє зводити MIDI з аудіо;
- віртуальні ромплери, синтезатори та семплери, які генерують звуки й працюють з бібліотеками семплів (записані раніше зразки звучання інструментів);
- автоаранжувальники, програми-композитори, а також інше програмне забезпечення, яке дозволяє застосовувати стандартні звукові петлі та шаблонні методи аранжування.

З метою оптимізації процесу формування в учнів навичок гри на ударних інструментах рекомендується використання безкоштовних, а також придбання та впровадження платних мультимедійних програм та редакторів в освітній процес шкіл мистецького напрямку.

Також рекомендується розробка платформи для шкіл мистецького напрямку, на основі зарубіжного досвіду з використання таких продуктів, як Finale, яка дозволить учням втілити свої ідеї в життя, створювати, редагувати, імпортувати власні проекти музичної нотації, оживити музичні творіння. Створення такої платформи забезпечить викладачам можливість формування необмеженої кількості вправ на читання нот, що індивідуально налаштовуються під потреби кожного учня. Також стане можливим моментальний зворотний зв'язок для оцінки ритму, висоти та тривалості нот, завдяки чому навіть за умови дистанційного навчання освоєння нових творів буде значно спрощене та стане більш ефективним.

Ефективність розробки та впровадження в освітній процес шкіл мистецького напрямку програмного забезпечення й описаної платформи, а також оптимізація процесу формування у здобувачів навичок гри на ударних інструментах за рахунок їх використання пояснюються використанням ігрового підходу. Оскільки гра сприймається як розвага, учні мають більший інтерес і мотивацію до вивчення музики. Ігрова форма створює комфортну атмосферу, де навчання перетворюється на захоплюючий процес, а не на рутинне зобов'язання.

Отже, використання програмного забезпечення в музичній освіті покращує взаємодію здобувачів з навчальними матеріалами, підвищує їх мотивацію до навчання, відкриває нові обрії для творчого самовираження, сприяє розвитку навичок гри на ударних інструментах.

Т. Большакова

АКМЕОЛОГІЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК ФАКТОР УСПІШНОСТІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗВО

T. Bolshakova

ACMEOLOGICAL COMPETENCE AS A FACTOR IN THE SUCCESS OF THE PEDAGOGICAL ACTIVITY OF A TEACHER OF MUSIC ART IN HEI

Актуальність вивчення внутрішньоособистісних факторів та механізмів, що посилюють прагнення науково-педагогічних працівників ЗВО до підвищення педагогічної майстерності зумовлюється тим, що саме викладання є первинною діяльністю викладача музичного мистецтва, який при цьому може пріоритетувати виконавську чи наукову діяльність. У цій царині найбільш евристично цінним

напрямом досліджень вважаємо вивчення акмеологічних факторів особистісного та професійного розвитку викладача.

Для обґрунтування теоретичної акмеологічної моделі факторів успішності професійної діяльності викладача музичного мистецтва було обрано компетентнісний підхід, основним положенням якого є уявлення про компетентність як про динамічну характеристику людини, яка описує її як суб'єкта діяльності, здатного успішно виконувати свої функції в різних сферах життя, зокрема професійних. Втілюється компетентність у знаннях, вміннях, навичках та особистісних якостях.

О. Є. Гречаник та В. Григораш визначають акмеологічну компетентність учителя як інтегративне особистісне новоутворення, що характеризується усвідомленим постійним прагненням самовдосконалення в процесі професійної педагогічної підготовки / перепідготовки, педагогічними й акмеологічними знаннями та вміннями, спрямованими на розвиток особистості вихованця; розвиненими індивідуально-психологічними якостями (схильність до ризику, здатність до емпатії й самооцінки, виявлення типу поведінки, тривожності, лояльності до установи); критерії рівнів сформованості акмеологічної компетентності вчителя (спрямованість, знання, вміння, індивідуально-психологічні якості, які сприяють або заважають просуванню до акме).

На нашу думку, акмеологічну компетентність викладача музичного мистецтва можна визначити як мета-компетенцію, що забезпечує його особистісний та професійний розвиток та самовдосконалення задля більшої ефективності викладання, організації науково-дослідної, виконавської та інших видів діяльності здобувачів в освітньому процесі ЗВО.

Концептуалізована теоретична модель акмеологічної компетентності викладача музичного мистецтва ЗВО представлена феноменами прагнення до саморозвитку, самореалізації, особистісного здійснення, самоактуалізації та особистісного зростання.

Особистісний саморозвиток, який представляє собою «свідому, цілеспрямовану і самокеровану активність особистості, мета якої полягає в самозміні в позитивному напрямі, що і забезпечує самовдосконалення», дозволяє викладачу музичного мистецтва бути моральним та ціннісним прикладом для здобувачів, демонструючи їм важливість неперервного оновлення знань, вмінь та навичок, розвитку професійної майстерності виконавця та значущих особистісних якостей.

Прагнення до самореалізації як «найбільш повне використання здібностей, талантів, потенцій та можливостей людини, що здійснюються шляхом її включення в соціальні структури» дозволяє зробити викладання музичних дисциплін не просто процесом передавання знань та вмінь і формування компетенцій, але й способом реалізувати власні творчі та загальні особистісні можливості, знайти глибокий сенс у професійній діяльності, формою натхнення щодо виконавської та наукової діяльності.

Здатність до самоздійснення як «наявність у людини власного проекту (стратегії) життя та твердого наміру його реалізації, а також досягнення людиною поставлених життєвих цілей та розкриття її особистісного потенціалу» дозволяє викладачу музичного мистецтва досягнути втілення своїх особистісних і професійних цінностей у педагогічній діяльності, реалізувати свій особистісний

потенціал і мистецькі цінності, вибудувати гармонійні стосунки між внутрішнім світом та професійною місією.

Самоактуалізація як рух особистості від вирішення примітивних, інфантильних, уявних, тимчасових проблем до розв'язання справжніх, сутнісних проблем людського життя (Маслоу). Самоактуалізація відіграє важливу роль у формуванні та розвитку акмеологічної компетентності, через сприяння досягненню «акме» — найвищого рівня особистісного й професійного розвитку.

Особистісне зростання розкривається через «явище саморозвитку як безперервного процесу, у рамках якого людина набуває здатності керувати поточними подіями, формувати гарні та відкриті стосунки з іншими людьми, мужньо та послідовно захищати свої погляди, сприймати життя у всій його красі». Значення прагнення до особистісного зростання у акмеологічній компетентності викладача музичного мистецтва визначається тим, що особистість, яка постійно працює над власним розвитком, має, зокрема, глибше розуміння музичного мистецтва, вдосконалює свої методи викладання та розвиває здатність впливати на здобувачів через особистісний приклад. Це є невіддільною частиною аксіологічної компетентності, оскільки такі викладачі здатні не тільки транслювати знання та організувати формування навичок, але й прищеплювати цінності, що сприятимуть невпинному всебічному розвитку.

К. Підпорінова

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ ЯК ПРИНЦИП МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

К. Pidporinova

FORMATION OF ARTISTIC TASTE AS A PRINCIPLE OF ART EDUCATION

Надзвичайна швидкість та безмежність сучасного інформаційного простору, уніфікація та глобалізація систем зв'язку, всеосяжність соціальних мереж та комерціалізація всіх сфер людського життя, у тому числі й мистецької галузі, висувають нові вимоги як до конкурентоспроможного на світовій сцені музиканта, так і до вітчизняної системи освіти. Сучасна мистецька освіта в Україні ґрунтується на ступеневому принципі та охоплює початковий, профільний, фаховий передвищий та вищий рівні. Розвиток художнього смаку як ключової засади підготовки музиканта на всіх рівнях мистецької освіти (як слухача, аматора, професіонала) нерідко опиняється в налаштуванні «за замовчуванням» / by default, випадаючи з поля зору в навчальному процесі. Це зумовлює актуальність запропонованого проблемного ракурсу.

За умов вимушеної дистанційності освітнього процесу в Україні через карантинні заходи, пов'язані з епідемією COVID, і воєнні події суттєво зросла роль медійного ресурсу, який певною мірою мав компенсувати відсутність / скорочення «живого» офлайнного спілкування. Саме контент займає одну з провідних позицій у соціально-професійному сегменті сьогоденного життя. З одного боку, ми формуємо контент (створюємо, «лайкаємо», перепостимо, задаємо пошук тощо), з іншого боку — контент формує нас (насаджує певні стереотипи, алгоритми дій, маніпулює сприйняттям, спотворює / змінює реальні факти тощо). У царині мистецтва такий вплив не є виключенням.

Вочевидь, навчальна стратегія викладача-музиканта будь-якого мистецького рівня має зважати на роль інтернет-контенту як могутнього джерела впливу на професійний розвиток здобувача. Якщо ми говоримо про важливість для формування творчої особистості естетичного досвіду й ціннісних орієнтирів, то саме художній смак постає їх квінтесенцією. Нагадаємо, що під художнім смаком розуміється єдність естетичних критеріїв та відповідних уподобань, що виступають підґрунтям для ціннісно-оціночного сприйняття особистістю творів мистецтва.

Художній смак формується під впливом декількох факторів, а саме: культурного середовища, здобутої освіти, особистого досвіду та світоглядної позиції. Саме викладач (за покликанням, а не лише за професією) постає ключовою фігурою на шляху розвитку зазначених факторів впливу. Викладач може бути важливим ініціатором формування культурного оточення здобувача, безпосередньо є активним учасником освітнього процесу, через спілкування та взаємодію складає скарбничку особистого досвіду творчої індивідуальності й має неабиякий вплив на становлення її світогляду, світосприйняття та відповідної рефлексії.

Отже, у «медіабезодні» сучасного інтернет-простору (контенту) одним із домінуючих завдань вчителя має стати роль провідника, перекладача, пояснювача. На прикладі викладання концертмейстерського класу окреслимо деякі проблемні зони. Відомо, що розвиток індивідуальності значною мірою базується на принципі наслідування. Творче мислення оперує знаними елементами, утворюючи у свідомості музиканта нову художню цілісність. При роботі з різножанровими та різностильовими ансамблевими творами в умовах, зокрема, дистанційної освіти здобувач-концертмейстер активно користується відповідним медіаконтентом (відео-, аудіозаписами виконання), розташованим здебільшого на платформі YouTube. Якість, професіоналізм, стильова відповідність та інтерпретаційна цінність наявних матеріалів є дуже строкатою та нерівнозначною. Викладач має координувати цей процес освітньо-творчого діалогу, не лише надаючи певні рекомендації щодо вибору того чи іншого посилання, але й пояснюючи мотиви свого рішення. Наприклад, як правильно задати пошуковий запит, на що звертати увагу при прослуховуванні, як відрізнити художньо цінну інтерпретацію, які компоненти є важливими при порівнянні різних виконавських версій тощо.

На кафедрі концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, де в програмних вимогах здобувачів-піаністів фігурують твори різних національних шкіл, рекомендовано звертатися до творчості виконавців — носіїв традиції (французької музики — французів, італійської — італійців, іспанської — іспанців, німецької — німців тощо); при виконанні оперних фрагментів (арій, дуетів, сцен, ансамблів) здійснювати, за можливості, порівняння різних версій: постановок оперної вистави, оркестрового концертного звучання чи виконання з фортепіанним супроводом. Ансамблева єдність, відповідність тембрально-регістрової палітри голосу й фортепіано, переконливість художньої інтерпретації — такі є вектори музичного сприйняття.

Окрема увага спрямована на обговорення / аналіз штрихової специфіки, що відповідає стилю виконуваного твору, особливостям фразування, темпоритмічної організації, педалізації тощо. Через численну кількість недостатньо професійних записів, наявних у віртуальній мережі та, зокрема, на YouTube-платформі, доволі

важко, але вкрай важливо сформувати художній «фільтр», що в змозі протистояти «всеїдності», невибірковості, перенасиченості інтернет-простору.

Таким чином, медіаконтент є на сьогодні своєрідним «сірим кардиналом» навчального процесу. Його вплив на формування творчого мислення музиканта-виконавця не слід недооцінювати. Виховання художнього смаку здобувача, формування його ціннісних критеріїв, що, з одного боку, забезпечують зв'язок із традицією та школою, а з другого боку, слугують основою для вільних творчих пошуків, — постає нагальним завданням сучасної мистецької освіти.

Г. Косенко

ЗАСТОСУВАННЯ VR-ТЕХНОЛОГІЙ У ВИКЛАДАННІ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

G. Kosenko

THE USE OF VR TECHNOLOGIES IN TEACHING ART DISCIPLINES IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

Сучасна мистецька освіта переживає складні часи. Традиційні підходи у викладанні мистецьких дисциплін часто обмежені фізичними ресурсами, часом та доступом до інструментів. Особливо в нинішніх умовах стає вкрай важливим упроваджувати новітні технології в навчальний процес, що дозволяє модернізувати, оптимізувати та підвищити ефективність занять. Це особливо актуально для мистецьких дисциплін, які вимагають індивідуального контакту зі студентом. Потреба інтеграції сучасних технологій, таких як віртуальна реальність (VR), для розширення можливостей навчання є цікавим викликом для кожного відкритого до експериментів викладача.

Віртуальна реальність як технологія створення штучного середовища, що може імітувати реальний світ, або вигадане середовище, є чудовим рішенням для таких дисциплін, як спеціальний інструмент, оркестровий клас чи камерний ансамбль. Використання VR у мистецтві дозволяє симулювати навчальний простір і створювати інтерактивні мистецькі майданчики. Наприклад, можна створювати віртуальні концертні зали з аудиторією для імітації реального виконання, де здобувачі можуть відчувати навіть найменші рухи партнерів по ансамблю або їхнє дихання, що сприяє максимально злагодженому музичному виконанню. Це дозволяє студентам наблизитися до реальних концертних умов і розвивати навички професійного виконавства.

Основні переваги VR для викладання мистецьких дисциплін:

Імерсивність навчання: студенти можуть занурюватися у віртуальні музеї, галереї, концертні майданчики або творити в тривимірному просторі без обмежень фізичними матеріалами.

Доступність і повторюваність: віртуальні аудиторії, лабораторії або студії можна використовувати знову і знову, що робить мистецькі матеріали доступнішими для багатьох студентів.

Інтерактивність: можливість взаємодії з віртуальними моделями або інструментами дозволяє краще зрозуміти складні концепції.

Розширення творчих можливостей: у VR можна створювати мистецтво, яке неможливо відтворити в реальному світі через фізичні або матеріальні обмеження.

Однак впровадження VR у вищі навчальні заклади мистецького спрямування стикається з певними викликами, серед яких:

Технічні складнощі: висока вартість VR-обладнання та програмного забезпечення, а також вимоги до технічних знань викладачів і студентів.

Адаптація навчальних програм: необхідність оновлення навчальних програм і методики для інтеграції VR у навчальний процес.

Психологічні аспекти: використання VR протягом тривалого часу може призвести до втоми та дезорієнтації.

Однак приклади успішної інтеграції VR у мистецьку освіту мотивують до активного залучення цієї технології в навчальний процес. Досвід окремих викладачів, таких як Майкл Браун (США, музичне виконання та інтерпретація), Наталі Клайне (Великобританія, виконавська майстерність), Конрад фон дер Голц (Німеччина, спеціальний інструмент — скрипка), Андрій Маслов (Україна, режисура та акторська майстерність), демонструє результативність використання VR у викладанні.

Отже, віртуальна реальність має великий потенціал для трансформації мистецької освіти, роблячи її більш доступною, інноваційною та інтерактивною. Поступове впровадження VR може значно покращити якість навчання та розширити творчі можливості для студентів і викладачів.

Н. Зимогляд

ФОРТЕПІАННИ КОНКУРСИ В УКРАЇНІ СЕРЕДИНИ ХХ СТ.

N. Zimohliad

PIANO COMPETITIONS IN UKRAINE IN THE MIDDLE OF THE XX CENTURY

Аналізуючи виконавську діяльність українських піаністів і концертне життя України середини ХХ ст., треба відзначити не лише велику кількість прізвищ, розмаїття концертних форм, а й велику цікавість до різних конкурсів, що виявляли талановиту молодь.

Перші спроби організації конкурсу піаністів в Україні слід віднести до 1929 р. У 1931 р. в Харкові відбувся Всеукраїнський конкурс піаністів, який у публікації журналу «Музика мас» іменувався Другим, але насправді був першим представницьким оглядом молодих піаністичних талантів України. Першу премію на цьому конкурсі не присудили нікому. Серед тих, хто здобув нагороди, були Є. Сливак, М. Гозенпуд, особливо відзначили 14-річного Е. Гігельса.

1933 р. в Україні відбувся конкурс, що фактично став оглядом досягнень фортепіанного виконавства. На ньому продемонстрували своє мистецтво Е. Гігельс, М. Гозенпуд, Т. Гольдфарб, Р. Пирима, Л. Острін. Журі відзначило 26 піаністів. Найяскравіше враження, як на спеціалістів, так і на публіку справила гра Е. Гігельса, який посів перше місце. Критики відзначали притаманні його виконанню блискучий темперамент і технічну досконалість. Музикант яскраво розкрив художній образ фантазії В. А. Моцарта — Ф. Ліста «Весілля Фігаро», навдивовижу наповнене звучання й «співуча» поліфонія були присутні і в його інтерпретації Фути І. С. Баха — Л. Годовського.

Е. Гігельс значною мірою сформувався в лоні української фортепіанної школи та вийшов на міжнародну естраду. Молодий виконавець у 1936 р. став лауреатом

Віденського конкурсу (друга премія), а потім здобув тріумфальну перемогу на міжнародному конкурсі імені Е. Ізаї у Брюсселі. Піаніст часто відвідував міста України з концертами. В 1937 р. музикант виступив у Харкові, де виконав Сонати Л. ван Бетховена. Критика із захватом відзначала, що Харків добре пам'ятає виконавця, який відразу заявив про себе й завоював симпатії глядачів. 1938 р. Е. Гігельс гастролював у Києві, де в залі філармонії проникливо пролунали «Смерть Ізольди» Р. Вагнера — Ф. Ліста та Етюди Шопена. Блискучим також було виконання Шостої рапсодії Ф. Ліста.

Після конкурсу піаністи-лауреати здійснили гастрольні тури містами України, а далі почали інтенсивно готуватися до Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена у Варшаві. Першу премію на цьому конкурсі знов отримав представник української фортепіанної школи. Це був випускник Одеської консерваторії по класу М. Старкової, Я. Зак. Друге місце посіла Р. Тамаркіна, яка починала навчання в Києві у викладача М. Гольдинберг. Т. Гольдфарб одержала 9-ту премію та заявила про себе як активна концертна піаністка. Вона закінчила Одеську консерваторію по класу Б. Рейнгальд, а потім вчилася в Київській консерваторії в професора А. Луфера. Критики відзначали, що її виконання вирізнялося бездоганною технікою та свідомістю інтерпретації. Здебільшого Т. Гольдфарб грала музику романтиків, особливо віртуозні твори. Оцінка преси та слухачів була однозначною — Т. Гольдфарб найближчим часом посяде одне з провідних місць у шерензі талановитих українських піаністів.

Наступний конкурс музикантів-виконавців відбувся в Україні у 1945 р. Він став не лише оглядом молодого, повоєнного покоління піаністів, але й підсумував розвиток фортепіанного мистецтва України за минулі роки. Серед його лауреатів були вихованці Київської консерваторії Д. Тасін та Р. Гіндін, обидва випускники класу професора А. Луфера. Критика зазначала, що в програмах молодих піаністів чільне місце посідали твори українських композиторів, зокрема М. Вериковського. Своєрідним, дуже емоційним був виступ лауреата конкурсу Р. Лисенко.

У середині ХХ ст. в Україні поряд з всеукраїнськими конкурсами виконавців виникає їх нова форма — змагання між музичними навчальними закладами, що давало можливість виявити кращих перспективних молодих піаністів. Такі конкурси проходилися у 1934 та 1947 роках. Конкурси підсумували велику роботу педагогів і показали, що у вищих школах України навчається талановита молодь під керівництвом кваліфікованих наставників, здатних забезпечити належну музично-професійну підготовку.

Україна стала першою республікою, у якій було організовано конкурс піаністів. Надалі у середині ХХ ст. такі конкурси стали невід'ємною частиною її концертного життя. Саме в ці роки українська піаністична школа дала таких визначних музикантів, як Е. Гігельс, Я. Зак, Т. Гольдфарб, Б. Скловський.

А. Рум'янцева

**ВІТЛЕННЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ПІАНІСТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ
У ПЕДАГОГІЦІ ВИКЛАДАЧІВ ОДЕСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ**

A. Rumiantseva

**THE EMBODIMENT OF WESTERN EUROPEAN PIANO TRADITIONS
IN THE PEDAGOGY OF TEACHERS OF ODESA PIANO SCHOOL**

Українська фортепіанна педагогіка, яка сформувалася на підґрунті досягнень найкращих світових фортепіанних шкіл, успадкувала найпрогресивніші, усталені та випробувані часом методичні виконавські принципи, зокрема настанови західноєвропейських майстрів піанізму: Т. Лешетицького, К. Таузіга, Т. Кулака, Ф. Бузоні, Л. Годовського тощо.

Одна з найстаріших в Україні одеська фортепіанна школа, уславлена видатними іменами Е. Гігельса, Я. Зака, М. Грінберг, М. Старкової, М. Рибіцької, Б. Рейнґальд, Л. Гінзбург, також відчула на собі вплив західноєвропейського піанізму, особливо в період становлення.

Передумовами формування одеської піаністичної школи у XIX ст. (як і в інших вітчизняних культурних центрах) стали: побутове салонне музикування; інтенсифікація культурного, зокрема музичного, життя в місті; виступи місцевих (А. Жиліна, Н. Кашевського, К. Масалова, А. Герке, А. Гензельта) та гастролі західних піаністів, (Л. Мейера (1836–1837), О. Дрейшока (1841) та ін. у салонах М. Кирьякова, М. Мурзакевича, К. Зеленецького, М. Розберга, А. Скальковського, О. Левшина.

Одним з важливих чинників прискорення формування системи професійної фортепіанної освіти в Одесі стали 6 концертів піаніста-віртуоза й видатного композитора Ф. Ліста (1847). Незабутні враження від піаністичної майстерності угорського генія сприяли поширенню та популяризації фортепіанного мистецтва в місті, що зумовило необхідність створення закладів професійної музичної освіти, прообразами яких стали музичні класи в Інституті шляхетних дівчат (1828), Рішельєвському ліцеї (1817) та інших навчальних закладах, де учні отримували досвід гри на фортепіано. Популяризаторами фортепіанного мистецтва були приватні музичні навчальні заклади, такі як: музичні курси Ф. Кестлера (1854), М. Шмітта, Г. Рахміля, К. Лаглера та Р. Гельма (1888) — випускників Празького музично-педагогічного інституту (клас Ф. Прокша) та Лейпцизької консерваторій (клас Л. Плоді, Е. Венцеля, І. Мошелеса, К. Рейнеке); музична школа Л. Гарпфа (1877); музичні курси та класи Д. Ресселя (1892), який з 1882 р. впроваджував в Інституті шляхетних дівчат піаністичні принципи своїх педагогів: І. Мошелеса, К. Рейнеке (Лейпцизька консерваторія); А. Брукнера (Віденська консерваторія) та Т. Куллака (Берлінська музична академія), а також К. Таузіга, А. Лешгорна, А. Рубінштейна, Ф. Ліста, у яких музикант удосконалював виконавську майстерність після закінчення освіти.

Започаткування професійної музичної освіти в місті почалося після реорганізації (1897) створених при музичному товаристві музичних класів в Одеське музичне училище (1876). Серед перших викладачів училища виділялась постать чеського піаніста-віртуоза та композитора Ігнаца Тедеско. Учень Й. Трібензее та В. Томашека, у минулому викладач Інституту шляхетних дівчат, І. Тедеско упроваджував у свою

педагогічну практику традиції чеської фортепіанної школи. Віденську фортепіанну школу в Одеському музичному училищі репрезентували Г. Бібер (послідовниця класичного стилю виконавства) та Б. Дронсейко-Миронович (прихильниця романтичного виконавства), а також піаністи Р. Кауфман та Р. Фельдау. Настанови К. Рейнеке у виконавській та педагогічній діяльності використовував директор музичного училища, випускник Лейпцизької консерваторії Д. Климов.

У педагогічній та виконавській практиці одеські педагоги-піаністи втілювали успадковані від світових корифеїв піанізму кращі виконавські принципи західноєвропейських фортепіанних шкіл, зокрема філігранну технічну досконалість, точність відтворення нотного тексту, ретельне виконання авторських ремарок, бездоганну артикуляцію, майстерну педалізацію, різноманітне туше, аналітичне усвідомлене ставлення до проблем виконавства, відтворення стилістичних особливостей твору. Наслідуючи методичні постулати своїх європейських наставників, одеські музиканти збагатили усталені традиції фортепіанного виконавства чуттєвістю, емоційністю та експресією.

У створеній на базі музичного училища Одеської консерваторії (1913) продовжили свою педагогічну практику Р. Кауфман, Г. Бібер та Б. Дронсейко-Миронович, одна з перших випусниць якої Б. Рейнвальд своєю викладацькою діяльністю зробила вагомий внесок не тільки в українську, а й у світову музичну культуру.

Отже, становлення професійної освіти та педагогіки одеської фортепіанної школи відбувалося під величезним впливом та на підґрунті західноєвропейського піанізму. Фундаторами, які заклали основи піаністичної культури в Одесі, переважно були випускники західноєвропейських музичних навчальних закладів, що дозволило втілити в їхню практику прогресивні виконавські принципи, які акумулювалися, трансформувалися та транслюються подальшим поколінням.

О. Степанова

ВІД ТЕХНІКИ ДО ВИРАЗНОСТІ: СИНТЕЗ МАЙСТЕРНОСТІ ТА АРТИСТИЗМУ В ПІАНІЗМІ

О. Stepanova

FROM TECHNIQUE TO EXPRESSIVENESS: THE SYNTHESIS OF SKILLS AND ARTISTRY IN PIANISM

Розвиток фортепіанного мистецтва, упродовж усього часу, характеризується постійним генеруванням різноманітних виконавських прийомів, що призводять до формування пальцевої техніки, підпорядкованої художнім завданням. Виконання музичних творів не композиторами-віртуозами, вмотивованими роботою над удосконаленням гри на фортепіано під час публічних виступів, ставило перед музикантами нові завдання — забезпечення балансу між наближеністю до авторського задуму та певного рівня свободи інтерпретації, а також високі вимоги до техніки володіння фортепіано.

Основою є на градації виконавських типів піаністів, друга половина XIX століття знаменується переходом від типу віртуоза-композитора до віртуоза-інтерпретатора. У цей період поширеним було не лише створення музичних композицій, а й виконання творів інших авторів. Проте творча індивідуальність

митців вимагала передусім яскравого, художнього самовираження. Піанізм виконавської фортепіанної майстерності артистів зумовлював не лише вільне ставлення до тексту музичних композицій, але й сприяв підвищенню вимог до віртуозності гри.

Аналізуючи взаємозв'язок понять «майстерність» та «артистизм» у контексті фортепіанного виконавства, можна зауважити, що вони є нероздільними й взаємодоповнюючими поняттями. Зважаючи на те, що майстерність передбачає передусім досконале володіння піаністичною технікою, то артистизм передбачає не тільки досконале технічне виконання, а й здатність інтерпретатора передати емоційний зміст музичного твору та встановити контакт та єдність з аудиторією. Отже, артистизм розглядається нами як вищий рівень піаністичної культури.

Поняття піанізму, сформованого різними національними школами протягом XVIII–XX ст., можна вважати критерієм артистичної індивідуальності музиканта-інтерпретатора. Сучасні вимоги до виконавця включають не лише безпомилкове технічне виконання, але й вміння емоційно виразити зміст виконуваного музичного твору, тим самим досягнувши задум композитора. Глибинний аналіз піанізму сприяє тому, щоб молодий виконавець міг наблизитись до розуміння певної епохи й досягти артистичного виконання.

Зазначені композитором у нотному тексті авторські ремарки враховують особливості музичного інструменту, для якого написаний твір. Однак відсутність особливих позначень щодо манери виконання або ж сили звуковидобування потребують особливої уваги до кожної ноти, трактованої як інтонаема. Це, своєю чергою, висуває високі вимоги до виконавської майстерності та музичної освіченості інтерпретатора.

Основуєчись на вищезазначеному, констатуємо, що піанізм є синтезом технічної складової (майстерності) та артистичності, що передбачає процес одухотворення композиторського твору, що також дає змогу не лише простежити взаємодію між національними традиціями та зовнішніми впливами, а й вибудувати індивідуальний виконавський стиль.

Виявлена діалектика взаємовпливу піанізму й таких компонентів, як виконавська майстерність та артистизм, ґрунтується на природі інтерпретаційного процесу.

Оскільки в глобальну структуру піанізму входить не лише технічний аспект, але й емоційний компонент, це зумовлює розмаїття виконавських приймів. Таким чином, майстерність можна розглядати як метод досягнення фізичної сторони виконання через призму артистичного інтерпретування, що впливає на формування специфічного інтонаційного трактування «звукового образу» фортепіано (за А. Коплендом) і художньо-стильових його особливостей.

Р. Ніколенко

**KINDERSZENEN OP. 15 P. ШУМАНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РАДУ ЛУПУ:
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ОСМИСЛЕННЯ ЦИКЛУ**

R. Nikolenko

**SCHUMANN'S KINDERSZENEN OP. 15 IN 15 IN RADU LUPU'S INTERPRETATION:
PECULIARITIES OF THE PERFORMING COMPREHENSION OF THE CYCLE**

Творча постать видатного румунського піаніста Раду Лупу (1945–2022) незмінно привертає увагу світової музичної спільноти. Підтвердженням цьому слугують схвальні відгуки про Р. Лупу його колег-музикантів, зафіксовані в їхніх інтерв'ю, численні захоплені рецензії на концерти та релізи альбомів музиканта та статті, створені зарубіжними музичними критиками. З-поміж останніх робіт, у яких містяться влучні спостереження, що дозволяють збагнути специфіку творчої діяльності митця, варто назвати статті Льюїса Герайнта (*Icon: Radu Lupu*, опублікована 19 квітня 2022 р. на інтернет сторінці журналу *Gramophone*), Марка Шведа (*Appreciation: Remembering the incomparable pianist Radu Lupu and his legacy of brilliant work*, опублікована 19 квітня 2022 р. у журналі *Los Angeles Times*), а також Фрея Парра (*The 20 Greatest Pianists of all time*, опублікована 19 березня 2024 року на сайті інтернет-журналу *BBC Music Magazine*). Усі означені джерела надають цікаву інформацію стосовно особливостей виконавського амплуа музиканта та його манери гри, однак не дозволяють створити вичерпне науково обґрунтоване розуміння цього питання.

На сьогодні існує декілька музикознавчих досліджень, у яких розглядаються окремі аспекти виконавського стилю піаніста. Однак науковці зазвичай обмежуються порівняльним аналізом його виконавських версій окремих творів (переважно Ф. Шуберта, Й. Брамса а також В.-А. Моцарта) з виконавськими інтерпретаціями інших піаністів, або ж лаконічними характеристиками щодо специфіки його виконання. Це дозволяє скласти лише опосередковані судження щодо закономірностей індивідуального стилю митця.

Цікавим матеріалом для осягнення особливостей виконавського стилю піаніста, є його інтерпретаційні версії опусів німецьких композиторів-романтиків, яким у творчості музиканта відводиться одна з провідних ролей. У цій науковій розвідці звернемо увагу на специфіку інтерпретації Р. Лупу фортепіанного циклу “*Kinderszenen*” op. 15 P. Шумана. Цей твір був записаний під час виступу піаніста в січні 1993 р. в *Salle de Châtonneyre* (Швейцарія), а згодом включений у його відомий альбом “*Radu Lupu Schumann, — Kinderszenen. Kreisleriana. Humoreske*”, реліз якого відбувся в 1995 році. Зупинимося на розгляді саме концертного виконання “*Kinderszenen*”, яке доступне на інтернет-ресурсах та на відміну від альбому, де кожна п'єса представлена окремим треком, надає можливість збагнути усі найтонші деталі у вибудові піаністом циклу як єдиного драматургічного цілого.

Визначальною особливістю побудови виконавської драматургії “*Kinderszenen*” op. 15 є вираження змін музичних образів мініатюр за допомогою цезур між ними. Піаніст використовує більш тривалі цезури між мініатюрами, що суттєво контрастують одна до одної за своїм тематизмом та музичними образами: наприклад, між спокійно-споглядальною першою («Про чужі країни і людей») та

світлю, життєрадісною другою («Цікава історія»). Певним винятком у цьому сенсі є друга («Цікава історія») та третя («Гра в піжмурки») п'єси циклу. Р. Лупу уникає тривалої цезури між цими мініатюрами, підкреслюючи їхній образно-тематичний контраст завдяки різкому, дещо несподіваному співставленню.

Іншою особливістю побудови піаністом виконавської драматургії є виокремлення ключових п'єс циклу, яке також здійснюється за допомогою цезур. Р. Лупу відокремлює від загального становлення драматургії циклу Першу («Про чужі країни і людей») та останню («Поет промовляє») мініатюри, а своєрідним композиційно-драматургічним центром “*Kinderszenen*” виявляється сьома п'єса («Мрії»).

Також до визначальних аспектів виконавського прочитання Р. Лупу шуманівського фортепіанного циклу належить майстерна диференціація пластів фактури. Завдяки розкриттю темброво-обертонного потенціалу звучання різних регістрів інструменту за допомогою туше та багатій динамічній палітрі, піаніст наближує або віддаляє пласти фактури, створюючи своєрідну звукову перспективу. Це яскраво виявляється в п'ятій («Цілковите щастя»), сьомій («Мрії»), десятій («Майже серйозно») та дванадцятій («Дитина, що засинає») п'єсах. Іншим важливим моментом виконавського осмислення фактури циклу є її світле, прозоре, необтяжене звучання, що також досягається шляхом поєднання різних видів туше та динамічних нюансів. Означені виконавські знахідки дозволяють музиканту підкреслити безтурботність, легкість та щирість музичних образів п'єс, у яких віддзеркалено властиве для дитини сприйняття навколишнього світу й життєвих подій.

Окрім того, в інтерпретації Р. Лупу “*Kinderszenen*” варто відзначити прагнення музиканта до точного втілення авторського задуму твору. Піаніст ретельно слідує усім авторським ремаркам, лише інколи дещо відступаючи від них, що може бути обумовлене прагненням рельєфніше увіразнити образно-змістовну багатогранність і контрастність, притаманну музиці Р. Шумана.

Таким чином, завдяки майстерному поєднанню різних виконавських засобів виразності, Р. Лупу виявляє багатство темброво-динамічного потенціалу звучання роляю, диференціюючи насичену фактуру шуманівських п'єс. Також піаніст розкриває образно-змістовний потенціал кожної окремої мініатюри “*Kinderszenen*” та вибудовує їх у цілісну, чітко окреслену драматургічну лінію.

А. Калашинова

СИСТЕМА СЕМІОЛОГІЧНИХ ЗНАКІВ МУЗИЧНОЇ МОВИ В. СИЛЬВЕСТРОВА

А. Kalashnykova

SYSTEM OF SEMIOLOGICAL SIGNS OF V. SYLVESTROV'S MUSICAL LANGUAGE

Цікавою авторською версією загальнонаціональної сучасної музичної мови є своєрідна система семіологічних знаків, вибудована у творчості Валентина Сильвестрова упродовж останньої чверті ХХ ст. До 1970-х рр. творчість цього композитора була майданчиком для випробування нових композиторських технік, проте вже в той час почали формуватися ознаки індивідуального стилю В. Сильвестрова. Характеризуючи музичну мову В. Сильвестрова, слід особливо наголосити на процесі «одужання» музичної думки наприкінці ХХ ст., цій відчайдушній спробі подолання інерції подальшого безладу музичної тканини

завдяки опорі на традиційні поняття: звукова краса, мелодизм, симетрія тощо. У творчості композитора еволюціонують фундаментальні етнічні мистецькі прообрази, з новою силою актуалізується давня включеність українського музичного вислову у світові семіологічні процеси.

Нерозділене співіснування тонального й атонального, їх плавне перетікання в музиці В. Сильвестрова асоціюється з гармонічною взаємозалежністю протилежностей Інь-Янь у східній філософії, нероздільністю хаосу та порядку у світобудові. Водночас зі зняттям протидії між тональністю й атональністю в музиці на особливу увагу заслуговує тенденція, яку можна позначити як вивільнення консонансу.

Завдяки В. Сильвестрову в сучасну музичну мову повертається часова плинність, що вміщує розірвану пульсацію кінця часів в особистому недискретному метакроносі. Митець немов подолав часовий поріг, знявши протидію між континуальністю та дискретністю, нескінченністю та кінецьністю, вічністю та миттєвістю.

Як для митця другої половини минулого століття, типовим є поновлення в музиці мелодизму як типу мислення. З погляду композитора, увіковічнити музику здатна лише мелодія, яка є тим шляхом, завдяки якому можливий вихід в безмежний простір ноосфери, залучаючи пласти слухачької мистецької пам'яті й водночас висловлюючись гуманно, просто і щиро. Звернення В. Сильвестрова до базових основ музичного мистецтва, серед яких консонанс, мелодизм, тональність тощо, являє своєрідне замкнення кола формування музичної реальності за останні пів тисячоліття.

За думкою композитора, завдання сучасного митця полягає у відкритті вже готової семантики по-новому. Творчість В. Сильвестрова останніх років асоціюється з об'єднанням деяких фрагментів потужного європейського музичного мистецтва, тому вона виявилась незламно стійкою стосовно всезаперечуючого авангарду минулого століття. Також у творах композитора часто спостерігаються алюзії на ранні композиції, самоцитування. Упродовж всієї своєї творчості В. Сильвестров застосовує широкий діапазон нетипових засобів звукодобування, серед яких найпоширенішим у нього є беззвучне вдунання повітря в партіях духових інструментів («Містеріозо» для кларнета соло, «Лісова музика», V симфонія).

Окремого розгляду потребують національно-своєрідні лексеми, характерні його творчості. Особливістю їх уведення є те, що В. Сильвестров показує «ментальне поєднання» з етнічною музичною свідомістю, а національно-своєрідні характеристики його музичної мови проявляються опосередковано. Водночас у творчості композитора відсутні цитування народної музики. У творах В. Сильвестрова подекуди можна відзначити національно-своєрідну «кантовість» фактури, зокрема в ліричних фрагментах. Як ознаки українського бароко сприймаються модальність ладової організації, паралельні квінти в басовій партії, гармонічні затримання (хоральний епізод у сонаті № 2 для фортепіано).

У зразку ранньої творчості — «Містерії» для флейти й ударних, композитор скористався незвичним фактурним прийомом: створенням гармонії через педальне затримання звуків мелодії. Із часом цей принцип став головним у фактурних рішеннях В. Сильвестрова й використовувався ним у різних творах з різними

варіантами, відповідно до можливостей певних виконавських складів (оркестру, хору, квартету).

Завдяки творчості В. Сильвестрова українське музичне мистецтво збагачується ще одним виміром — естетичним, що набуває особливої актуальності в умовах постмодерністичної культури. Для митця — це шлях повернення до природних підвалин музичного мистецтва, відновлення його комунікативних й гуманізуючих функцій. А поступове акумулювання нових мовленнєвих кодів відкриває перспективи подальшого розвитку української музичної мови у XXI ст.

Чжоу Ні

УТІЛЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЧЖАН ЦЗО

Zhou Ni

EMBODIMENT OF MODERN TRENDS IN CHINESE PIANO PERFORMANCE IN THE CONCERT ACTIVITY OF ZHANG ZUO

Серед потужної когорти молодих китайських музикантів, які на початку XXI ст. дедалі все активніше стали завойовувати світову популярність, одне з провідних місць по праву належить піаністці Чжан Цзо (сценічне ім'я *Zee Zee* за першими латинськими літерами її імені і прізвища).

Талановита мисткиня народилася в 1988 р. на півдні Китаю в м. Шеньчжень. У віці п'яти років дівчинка разом із батьками, які отримали роботу в Німеччині, переїхала до Берліна, де й розпочалися її музичні заняття. Не знаючи німецької мови й не маючи можливості вільного спілкування з однолітками, Чжан значну частину часу приділяла заняттям на фортепіано, адже загальна атмосфера навколишнього середовища дуже сприяла цьому: за спогадами піаністки, з кожної кав'ярні столиці нещодавно об'єднаної німецької держави звучала музика Бетховена, а таксистки залюбки вмикали в авто уривки з опер Вагнера. Першою вчителькою майбутньої зірки була скрипачка за фахом, яка не обтяжувала ученицю тренуванням з вірної постановки рук і обов'язковим вивченням вправ, гам та етюдів — її розвиток у цьому напрямі відбувався на природному, інтуїтивному рівні, тож здібна дівчинка, швидко вивчивши ноти та майже промайнувши традиційний початковий етап навчання, практично одразу розпочала вчити серйозні й доволі складні для її віку фортепіанні твори на кшталт Фантазії № 3 d-moll Моцарта, яку вона чула по радіо. Неабиякий талант цього самородку був настільки самобутній і яскравий, що до повернення в семирічному віці в Китай дівчинка здобула третю премію на міжнародному дитячо-юнацькому конкурсі піаністів Steinway.

По поверненні в Китай Чжан вступила до школи мистецтв Шеньчжєня до відомого викладача фортепіано й методиста Дена Чжаої, з класу якого в різні роки вийшли відомі далеко за межі Китаю піаністи Лі Юнді, Чень Са, Чжан Хаочен, Хе Ціжень, Сюе Сяоцзю та ін. Від початку навчання в цього відомого педагога Чжан розпочала отримувати й справжню професійну, насамперед технічну, підготовку. З того часу не було жодного конкурсу — здебільшого міжнародного рівня, всього близько двадцяти, на якому би вона не отримала нагороду. У віці 10 років дівчина дала свій перший сольний концерт у Великому театрі Шеньчжєня. Ще навчаючись у Китаї, Чжан почала завойовувати престижні концертні естради світу, зокрема такі,

як Карнегі-Хол, Центр Кеннеді, Зал Корто в Парижі тощо, і дедалі частіше виступати з оркестрами.

Одною зі знакових подій в її життя стала участь у VI Міжнародному конкурсі юних піаністів Володимира Крайнева в Харкові навесні 2002 р. і отримання на ньому гран-прі в молодшій групі. Того року рівень конкурсантів у цій групі був настільки високим, що поважне міжнародне журі поділило гран-прі між трьома фіналістами, з яких на нинішній час музиканткою, яка постійно концертує по різних континентах і країнах, є лише Чжан Цзо.

Наступні етапи творчого зростання піаністки пов'язані із періодом її навчання в США, куди талановита дівчина переїхала в 17 років. Спочатку це була Істменська школа музики, а згодом — знаменита Джульєрдська вища школа, де вона здобула ступінь бакалавра, навчаючись у Йохедед Каплінські, а потім — магістратура, коли її педагогом став Роберт Макдональд, який прищепив учениці любов і до камерного музикування. Вже після отримання диплому магістра Цзо Чжан, яка на той час обрала собі сценічне ім'я Зі Зі, удосконалювала майстерність у двох метрів сучасного піанізму в США: Леона Флейшера і Альфреда Бренделя.

Ще за часів учнівства в США Зі Зі, окрім участі в численних конкурсах, дуже активно концертувала Америкою і світом, граючи як сольні програми, концерти з оркестром, так і камерну музику.

У 2015 р. Зі Зі, будучи учасницею оркестру BBC New Generation, познайомилася з учасниками цього колективу, музикантами-віртуозами скрипачкою корейського походження Естер Ю та віолончелістом-вірменином Нареком Ахназаряном, які склали тріо “Z.E.N.”, назване за першими літерами імен його учасників і як певний натяк на дзен-філософію, за якою вони, ставлячись до виконання музики, відмовляються від себе заради повної єдності в інтерпретації і звучанні творів. Оскільки кожен з учасників, що склали це тріо, активно виступає як соліст, то колектив періодично об'єднується для виконання або запису певної програми, або участі в конкретному фестивалі, гастрольному турне, творчому проекті. Проте рівень кожного з трійці настільки високий, що, не виступаючи постійно, тріо “Z.E.N.” досягає високохудожніх результатів під час виконання концертних програм.

Колектив дебютував у 2018 р. на престижному музичному фестивалі в Аспені, наступного року тріо здійснило гастрольний тур шістьма містами Північної Америки: Сан-Франциско, Ванкувер, Санта-Барбара, Бостон, Вашингтон і Маямі, а після вимушеної перерви, зумовленої пандемією COVID-19, тріо в 2022 р. здійснило тур з 10 концертів Австралією, виступивши в Аделаїді, Сідней, Мельбурні, Перті, Ньюкаслі, Гобарті, Даббо й Канберрі. Тоді музиканти презентували дві різні програми, включно зі світовою прем'єрою тріо «Маленькі катаклізми» (2022) молодого австралійського альтиста й композитора Метта Лейнга, створеного спеціально для цього ансамблю. Окрім проведених концертів, кожен з учасників тріо проводив майстер-класи з австралійськими студентами. Нарешті, у 2024 р. музиканти об'єднувалися двічі: у травні, на міжнародному фестивалі «Празька весна», і в жовтні, на Міжнародному фестивалі мистецтв у Белфаст. Тріо записало два компакт-диски: перший з творами Й. Брамса та А. Дворжака (2017), другий — з музикою С. Рахманінова, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна, А. Хачатуряна (2019).

Як сольна виконавиця Зі Зі, живучи зараз переважно в Німеччині, об'їздила з концертами всі континенти, виступала з найкращими оркестрами світу і з багатьма

видатними диригентами: Марін Олсоп, Джонатаном Блоксемом, Леонелем Брінгіє, Шарлем Дютуа, Алондрю де ла Парра, Домінго Хіндоюном, Неєме і Пааво Ярві, Крістофом Концом, Міхалом Нестеровичем, Юном Марклом, Юліаном Рахліном, Яном Паскалем Тортельє, Робертом Тревінью, Сіань Чжан та ін.

Разом із виконанням численних творів європейських, американських, австралійських композиторів, Зі Зі, постійно відчуючи себе представницею китайської культури, неодноразово зверталася до творчості митців своєї батьківщини, презентуючи камерні і для фортепіано з оркестром твори Тан Дуна, Чжан Чао та ін. Саме в Піднебесній піаністка започаткувала проведення щорічного міжнародного фестивалю камерної музики “Z+” в Шанхаї. Авторитет молодой піаністки одразу дозволив цьому фестивалю стати одним із найбільших і найвідоміших фестивалів камерної музики в Азії, котрий широко висвітлювався в пресі. А ще під час вимушеного перебування в Китаї під час епідемії — серії онлайн концертів-лекцій для музичного розвитку й заохочення до класичної музики малечі, на кшталт виступів видатного китайсько-американського віолончеліста Йо-Йо Ма в дитячому телешоу «Вулиця Сезам».

Не маючи такої шаленої світової популярності, як у старшої її на рік Юджі Ванг, Зі Зі, тим не менше, нині по праву входить до еліти сучасних піаністів, є бажаною виконавицею в багатьох країнах світу, про що свідчать численні відгуки на її виступи. Так, про виконання піаністкою в Цюриху музики Дебюссі, критика, серед іншого, зазначила, що вона відтворила призи світла, ніби творила суцільну магію під водою. Газета «Лос-Анджелес Таймс» назвала Зі Зі сильною, пристрасною та переконливою представницею чистого артистизму. Нарешті, диригент Пааво Ярві, частий партнер піаністки по виступах, назвав її одним із найвидатніших і найпристрасніших піаністичних талантів, які йому колись траплялися.

Отже, можна стверджувати, що поєднання величезної працездатності з яскравим віртуозним артистизмом, витонченістю нюансів і водночас глибиною інтерпретування музики, що демонструє Зі Зі, є типовими ознаками багатьох яскравих сучасних піаністів з Піднебесної.

Линь Даньлі

ЛІ МІНЦЯН ЯК ЗНАКОВА ПОСТАТЬ КИТАЙСЬКОГО ПІАНІСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Lin Danli

LI MING QIANG A SIGNIFICANT FIGURE OF CHINESE PIANO ART

Розвиток музичної культури Китаю в ХХ ст. ознаменувався потужними змінами в сприйнятті та впровадженні в країні, яка має багатющі тисячолітні політичні, філософські й культурні традиції, багатьох аспектів культури західного світу. Це стосувалося й музичного мистецтва, зокрема фортепіанного виконавства, адже на китайському тлі воно прищеплювалося саме завдяки діяльності численних представників європейських академічних музикантів, котрі передавали свій досвід молодим китайським митцям, які поступово, завдяки спілкуванню й безпосередньому з ними, долучалися до західної культури, опановуючи її і переносючи передові напрацювання європейців та американців на благодатний національний ґрунт.

Одним із найяскравіших китайських піаністів середини 1950-х — 1960-х рр., чия концертна (на жаль, недовга), а згодом педагогічна діяльність далеко перетнула національні кордони і, попри дуже поважний вік музиканта, триває й досі, є Лі Мінцян. Майбутній лауреат декількох престижних міжнародних фортепіанних конкурсів і шанований педагог, один із найдосвідченіших членів журі численних музичних змагань світового рівня Лі Мінцян народився в 1936 р. у Шанхаї в родині з Чженхая, Чжецзяну (тепер район Бейлун, місто Нінбо), у якій до нього музикантів не було.

Від 10-річного віку хлопчик почав опановувати гру на фортепіано під керівництвом першого вчителя — німецького скрипаля й піаніста єврейського походження з Бреслау (нині — Вроцлав), учня Йозефа Йоахіма Альфреда Віттенберга, якому в 1939 р. пощастило втекти з родиною з Німеччини до Китаю від переслідувань нацистів, і де він жив і працював до кінця свого життя. Завдяки таланту цього музиканта, котрий у першому у своєму житті концерті в 10-річному віці зіграв два концерти: на скрипці — Ф. Мендельсона і на фортепіано — Ф. Шопена, Лі Мінцян почав осягати мистецтво європейського піанізму і, вочевидь, закохався в музику Шопена, що згодом стало запорукою отримання ним звання лауреата VI Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена. У документальному фільмі режисера Чень Іфея «Втеча з Шанхаю» (1999) зазначається, що різнобічно обдарований як педагог Віттенберг виховав у Шанхаї скрипаля Таня Шуженя, диригента Лі Делуня, віолончеліста Сіту Чжівеня, піаніста Лі Мінцяна та інших талановитих представників ранньої китайської музики західного спрямування, зокрема й піаніста Фу Цуня, який також недовго навчався у Віттенберга.

Після смерті цього педагога в 1952 р. Лі Мінцян продовжив навчання в китайського піаніста й композитора Юй Бяньміна, лауреата другої премії Першого конкурсу китайських композиторів на створення кращого національного твору для фортепіано (Варіації до-мінор), учня найпершого впроваджувача професійного фортепіанного виконавства в Китаї Маріо Пачі.

У 1956 р. 20-річний музикант був прийнятий до Східної філії Центральної музичної консерваторії в Шанхаї (нині — Шанхайська консерваторія) в якості репетитора оркестрового класу, проте доволі швидко перейшов на фортепіанний факультет, а вже наступного року на III Міжнародному конкурсі імені Б. Сметани в Чехословацькій республіці в межах міжнародного фестивалю молоді й студентів «Празька весна» завоював III премію. Одним із найяскравіших творів у його виконанні стала Соната № 5, до-мінор, Л. Бетховена, оп. 10 № 1.

Після цієї нагороди керівництво консерваторії вирішило направити його для подальшого вдосконалення до класу відомої в СРСР піаністки й педагога Тетяни Кравченко, яка в другій половині 1950-х рр. викладала в цьому закладі. За роки навчання в неї молодий обдарований піаніст ще двічі ставав лауреатом міжнародних конкурсів, що проводилися в країнах соціалістичного табору: I конкурсу імені Дж. Енеску (Бухарест, 1958, I премія і перший в історії китайського фортепіанного мистецтва прецедент перемоги на міжнародному конкурсі піаніста з Піднебесної) та одного з найбільш престижних у світі VI конкурсу імені Ф. Шопена (Варшава, 1960, IV премія).

За час недовгої виконавської кар'єри, зупиненої для музиканта назавжди з початком Культурної революції, він встиг здійснити гастролі в понад 20 країнах

Європи, Америки, Азії, Австралії та Океанії. У Чехії, Румунії та в Китаї були зроблені записи низки платівок, які зберегли для наступних поколінь зразки його видатної піаністичної майстерності. Згідно з інтернет-публікацією *The Art of Li Ming Qiang* (7CD). URL : <https://hkushop.com/4818319.html> вони були перевидані в CD-форматі у 2019 р.:

Disc 1: Beethoven: Piano Concerto No. 3 in C minor, op 37; No. 5 in E-flat major, Op. 73 “Emperor”.

Disc 2: Mozart: Piano Concerto No. 27 in B-flat major, K. 595; Beethoven: Piano concerto No. 3 in C minor, Op. 37.

Disc 3: Rachmaninov: Rhapsody on a Theme by Paganini, Op. 43; Liszt: Sonata in B minor.

Disc 4: Beethoven: Sonata No. 31 in A-flat major, Op. 110; Schubert: Sonata in C major, D. 840; Brahms: Six Pieces for Piano, Op. 118.

Disc 5: Enescu: Suite No. 2 for Piano in D major, Op. 10; Enescu: Adagio from Suite No. 1 for Piano in G minor, Op. 3; Constantienscu: Toccata; Bach: Prelude and Fugur in A minor, BWV 865; Handel: Suite in D minor, HWV 428.

Disc 6: Chopin: Polonaise No. 1-5; Chopin: Ballade No. 1 in G minor, Op. 23; Chopin: Etude in C minor, Op. 10, No. 12 “Revolutionary”.

Disc 7: He Lu Ting: Five Piano Pieces; Ding Shan De: Variations on a Chinese Folksong Theme, Op. 4; Ding Shan De: three Preludes, Op. 3; Zhu Jian Er: Five Folksongs from Yunnan; Wang Jian Zhong: Five Folksongs from Yunnan; Wang Jian Zhong: Ballade; Liu Zhuang: Variations; Wang Jian Zhong: Five Folksongs from Yunnan; “Yellow River” Piano concerto.

Судячи із цих безцінних записів, Лі Мінцян належав до піаністів стриманих зовні, проте з величезною внутрішньою енергетикою, з мужнім, графічним стилем виконання, яке органічно сполучалося з глибокою змістовністю, навіть філософічністю інтерпретацій.

Виконавська й педагогічна кар’єра талановитого музиканта були жорстко перервані за часів Культурної революції, коли фортепіано було визнане буржуазним інструментом, а сам Лі Мінцян на 7 років був засланий на північ країни на важкі сільськогосподарські роботи, під час яких суттєво пошкодив праву руку, що унеможливило повернення митця до концертної діяльності після реабілітації. Єдиний концерт після повернення Лі Мінцяна із заслання, у якому було виконано 12 прелюдій Ф. Шопена, відбувся в Гонконгу 11 травня 1978 р.

Від кінця 1970-х рр. і до сьогодні Лі Мінцян є одним із найповажніших педагогів-піаністів і методистів Китаю, який входить до складу журі численних престижних фортепіанних конкурсів і дає майстер-класи по всьому світові, записи яких публікуються на різних сайтах, зокрема на bilibili.com. На початку 2000-х рр. він двічі відвідав Україну, увійшовши за запрошенням українських піаністів до журі Міжнародного конкурсу імені М. Лисенка (Київ, 2002) і Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева (Харків, 2004). Нині 88-літній Майстер обіймає посаду президента *Euregio Piano Award*, беручи участь в організації, проведенні цього конкурсу та наданні півтки в життя молодим талановитим піаністам — презентантам різних традицій і шкіл.

На переконання Лі Мінцяна, відмінною характеристикою китайських піаністів від західних є опора на мелодику музичного твору, адже в китайській традиційній

культури відсутнє багатоголосся і поліфонія. Для китайської ментальності не є характерним зовнішній прояв почуттів, тож робота над відтворенням класичної та романтичної музики відбувається насамперед через внутрішні відчуття виконавців. До того ж, китайським концертним музикантам, які отримують вищу освіту на батьківщині, а не в Європі чи Америці, доволі складно зрозуміти сутність багатьох позначок характеру музики західними композиторами та відчути їх. Отже, процес осягнення ними сутності таких творів має відбуватися здебільшого на інтуїтивному рівні при детальному вивченні оригінальних текстів.

Пань Хе

ANNÉES DE PÈLERINAGE ПІАНІСТКИ ЗІ ЗІ

Ран Хе

ANNÉES DE PÈLERINAGE BY PIANIST ZI ZI

Китайська піаністка Цзо Чжан (нар. 1988 р.) належить до найяскравіших представниць світової музичної еліти сучасності. Її різноманітні сольні програми, численні виступи з кращими оркестровими колективами світу, а також як ансамблевої виконавиці не залишають байдужими слухачів на будь-якому континенті.

Насичена гастрольна діяльність музикантки, що розпочалася з дитячих років, триває постійно. Єдиним виключенням у її виконавській кар'єрі став сезон 2019/2020 рр., коли народження доньки збіглося з пандемією, й ці дві обставини на понад рік призупинили її концертні мандри світом. Таке творче мандрівне життя притаманно більшості сучасних великих артистів, які не уявляють себе без сцени та постійного спілкування з публікою.

Для Цзо Чжан, яка має сценічне ім'я Зі Зі, такі переміщення світом розпочалися у віці років, коли її батьки переїхали з Китаю до Німеччини, де отримали роботу. Саме в Берліні розпочалося навчання дівчинки гри на фортепіано. За два роки родина повернулася в Китай, де протягом десяти наступних років Цзо вчилася в школі мистецтв Шеньчжєня. Проте і цей період не обійшовся без подорожей, адже талановита піаністка неодноразово брала участь у конкурсах національного й міжнародного рівнів, на кожному отримуючи звання лауреата або переможниці, і численних концертах у різних містах Китаю, і Німеччині, Франції, США, Україні, Нідерландах.

У 17-річному віці дівчина переїхала до США, де продовжила здобувати музичну освіту в Джульєрдській школі. І знову її супроводжували постійні концертні поїздки, звання лауреата конкурсу Королеви Єлизавети в Брюсселі і робота в оркестрі BBC New Generation у Лондоні. Нині гастрольні подорожі піаністки охоплюють усі континенти й десятки країн світу. Серед її численних партнерів по виступах — провідні сучасні диригенти та інструменталісти.

До великого й різностильового репертуару Зі Зі чи не постійно входять твори завзятого мандрівника XIX ст. Ф. Ліста, які завжди захоплено сприймаються публікою. Не випадковим є те, що на першому записаному музиканткою CD містилися виконані нею з оркестром Philharmonia & Мо під орудою Пааво Ярві, випущеному в жовтні 2019 р., були концерти М. Равеля і Ф. Ліста. А другий диск, записаний восени 2021 р. і випущений Зі Зі в травні 2022 р., має назву "The Journey" (подорож або мандрівка). На цьому диску піаністка записала твори самого Ф. Ліста

з кожного з трьох частин циклу «Роки мандрів»: «Долина Обермана» (I том — Швейцарія), «Тарантела» (доповнення до II тому — Венеція і Неаполь) і «Фонтани вілли д'Есте» (III том — Італія). Саме ці п'єси, на думку Зі Зі, якнайкраще уособлюють загальний тон кожної з частин циклу і найбільш суголосні їй як мисткині.

Окрім перелічених, піаністка також вибирала музичні твори композиторів, які або перебували під сильним впливом Ліста, або тісно пов'язані з ним. Так, у новому альбомі вона виконує прелюдію до першої дії опери Р. Вагнера «Трістан та Ізольда» у транскрипції З. Кочіша, адже Вагнер і Ліст були не лише друзями, а й пов'язаними одруженням Вагнера з донькою Ліста Козімою. На цьому диску презентований і твір М. Равеля «Гра води», який був створений французьким митцем під впливом лістівських «Фонтанів вілли д'Есте». Нарешті, до цих творів піаністка додала також запис «Неаполітанської сюїти для фортепіано» Ф. Пуленка — як відгомін Неаполя в Ліста, а також «Drei Klavierstücke» op. 11 А. Шенберга — як символ продовження новаторських пошуків різноманітних барв фортепіано, започаткованих Лістом.

Ідея записати такий CD виникла в Зі Зі, за її словами, з міркувань стосовно того, що подорожі є невід'ємною частиною життя кожного музиканта, а в епоху після пандемії складність і незручність подорожей надають цьому альбому особливого значення, адже з музикою ми все ще продовжуємо нашу музичну подорож. До речі, коли міжнародні кордони через пандемію ще були зачинені, піаністка, яка нещодавно стала мамою, гастролями подорожами різними містами Китаю в 2021 р. з виконанням програм із творів Ф. Ліста відзначила 210-річний ювілей угорського митця. Першим виконаним твором у цих гастролях Зі Зі усередині країни став Перший фортепіанний концерт Ліста з філармонічним оркестром Гонконгу під керуванням Крістофа Конча, що прозвучав 5 травня в Культурному центрі Гонконгу.

У вересні того ж 2021 р., коли обмеження на пересування світом вже були пом'якшено, на Люцернському музичному фестивалі Зі Зі зіграла три номери з «Років мандрів», які записувала на CD. За відгуком критика, «...Зі Зі наповнила «Vallée d'Obermann» тим, що звучало як дитячий голос: невинний, допитливий, схильний до вагань, перед тим, як вибухнув чистий динаміт, а потім настала майже спричинена наркотиками нірвана завершення твору. «Les Jeux de aux à la Villa d'Este» невблаганно бризкали й бризкали так, що піаністці довелося з зусиллям витерти лоб, а швидкість деформації Тарантелли разом із приголомшливим синкопом завершила сольний концерт пишним феєрверком. Зі Зі тупнула ногою й широко всміхнулася, відчувши, що її дебют на фестивалі пройшов з відмінною оцінкою». Окрім цих п'єс піаністка виконала цикл М. Равеля «Нічний Гаспар», який, подібно до трансцендентних етюдів Ліста, був охарактеризований самим композитором як «три романтичні поеми трансцендентної віртуозності».

До репертуару музикантки, окрім першого, постійно входить і другий концерт Ліста для фортепіано з оркестром. Так, після виконання Зі Зі цього твору в Гонконгу в 2023 р. місцева преса відзначила майстерність китайської піаністки, «в інтерпретації якої вразила не лише енергійна спритність іскристих пробіжок чи ідеально підібрані каскадні подвійні октави. У більш рефлексивні та витончені моменти вона також виявляла багато інтимної ніжності, насолоджуючись грайливою віддачею та ніжністю».

Як виконавиця камерної музики, Зі Зі входить до складу фортепіанного тріо музики, вона здійснила декілька великих подорожей зі своїми колегами по

утвореному в другій половині 2010-х рр. фортепіанного тріо “Z.E.N.”, до якого, окрім неї, ввійшли яскраві музиканти Естер Ю і Нурек Ахназарян, кожен з яких провадить активну сольну концертно-гастрольну діяльність. Проте музиканти збираються для запису нового диску або участі в черговому яскравому проєкті, фестивалі чи спеціальному гастрольному турі на кшталт концертної подорожі різними штатами США або виступів у шести містах Австралії.

Зазначені факти переконливо свідчать про значення мандрівної філософії у творчості Ф. Ліста у виконавській діяльності Зі Зі, яка є уособленням сучасного музиканта-гастролера.

Т. Шершова, М. Рагуліна

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК:
ВІД КЛАСИЧНОГО СПІВУ ДО СУЧАСНИХ ЕСТРАДНИХ ПРАКТИК**

T. Shershova, M. Rahulina

**TRANSFORMATION OF VOCAL TECHNIQUES:
FROM CLASSICAL SINGING TO MODERN POPULAR PRACTICES**

Сутність проблеми пошуків ефективних вокальних технік вимагає від викладачів вищих навчальних закладів осмислення феномену їхньої трансформації, яка відбувалася упродовж століть. Існує багато підходів до розуміння поняття вокальної техніки. Ми трактуємо його як свідоме керування процесом звукоутворення, яке досягається розвитком спеціальних компетентностей, заснованих на поєднанні вокальних умінь і навичок.

На сучасному етапі розвитку досліджень цього питання відомо, що зародження вокальної педагогіки тісно пов'язане з виникненням оперного жанру, яке відбулося наприкінці XVII ст. Відтоді формувалися вокальні педагогічні школи: венеціанська оперна школа К. Монтеверді, що була головною в становленні італійської вокальної школи *bel canto*; французька національна вокальна школа композитора і педагога Ж.-Б. Люллі, яка базувалася на прийомах афективної декламації. П. Гара, О. Шорон та інші педагоги Паризької консерваторії мали різні підходи до формування співацького голосу: одні наслідували італійську школу, а інші були прихильниками поглядів Ж.-Б. Люллі та декламаційної школи.

Вокальна педагогіка Франції XIX ст. представлена діяльністю трьох найвидатніших представників вокального мистецтва — співака-реформатора Ж. Дюпре, педагогічна методика вченого М. Гарсія-сина та оперного співака, професора Паризької консерваторії Ж. Фора; німецька національна вокальна школа Ф. Шмітта сформувалась в середині XIX ст., не визнавала прикриття верхнього діапазону, вважаючи, що це призводить до руйнування голосу. Пізніше німецький вокальний педагог Ю. Гей виокремлював три періоди розвитку однорідного звучання співочого голосу по всьому діапазону: формування натурального, нормального та ідеального тону.

Вокальна педагогіка XX століття характеризується пошуком нових форм: цей період розширює поняття «італійської школи співу», від співака вимагається бути не тільки високо професійним вокалістом, але й інструменталістом, добре відчувати форму та інтонації. Заняття в консерваторії базуються на загальних установках

прагнення до еталонного звучання — округлого, на опорі, з вираженим вібрато в голосі.

Французькі вокальні педагоги та виконавці ХХ ст. піддають критиці вітчизняні методичні принципи педагогічної думки ХІХ ст., вважаючи їх застарілими, статичне звучання «звук на опорі» неактуальним, тому що музика ХХ ст. вимагає ширшої тембрової палітри тону й багатства барв. Р. Фюжер пропонує власні підходи до вокальної педагогіки, відзначаючи, що залежно від виразу обличчя в трьох станах: здивування, суму, радості — звук набуває відповідного забарвлення. Ще один яскравий представник французької вокальної педагогіки зазначеного періоду, оперний співак, видатний вчений, основоположник нейрохронаксічної теорії Р. Юссон зазначав, що частота імпульсів, які йдуть до голосниць (резонаторів) по нерву із центральної нервової системи в точності відповідає частоті основного тону, що утворюється в гортані; педагогічні підходи представника німецької школи примарного тону ХХ ст. Ю. Штокгаузена засновані на синтезі італійської та французької шкіл із врахуванням фонетики німецької мови.

Сягнувши історичних глибин вокальної педагогіки, розуміємо, що в пошуках істини педагогічних підходів до академічного вокалу існували протиріччя, у результаті яких виникло поняття «еталонного звучання» в класичному співі. З розвитком естрадного мистецтва, ці принципи були переосмислені, що сприяло появі нових напрямів дослідження звукоутворення. З'явилися нові вокальні школи, авторські методики та наукові підходи щодо розвитку голосу, які ґрунтуються на сучасних фоніатричних дослідженнях. Фізіологічним та акустичним аспектам голосового апарату присвячені наукові розвідки зарубіжних і вітчизняних дослідників Л. Берга, Л. Дерев'янка, Н. Дрожжиної, Д. Естіл, В. Ємельянова, К. Садолін, Р. Юссона.

Естрадний спів — особливий вид сучасного вокального мистецтва, який спрямований на пошук неповторного звучання голосу виконавця. Якщо в академічному вокалі правильне звучання голосу досягається завдяки однорідному звучанню по всьому діапазону, то в естрадному співі припускається різна подача звуку на окремих ділянках діапазону.

Підґрунтям сучасних естрадних вокальних практик є усвідомлений спів, коли вокаліст добре розуміє фізіологію звукоутворення, приділяє максимальну увагу механіці та соматичі звуку. Вільне володіння вокальними техніками досягається завдяки злагодженій взаємодії вокальних структур. Сучасні вокальні школи (EVT, CVT) приділяють увагу будові голосового апарату, м'язам та хрящам, які беруть участь у звукоутворенні. Д. Естіл, засновниця методу Estill Voice Training, підкреслювала, що голос можна розкрити завдяки знанням про рухливі структури голосового апарату та вмінню їх контролювати. Так, для виконання таких вокальних прийомів, як *belting*, *twang*, необхідною умовою є нахил щитоподібного хряща.

CVT зосереджує увагу на зміні тембру голосу, який контролюється слуховими відчуттями. К. Садолін не надає особливої уваги естетичному аспекту звучання, акцентуючи на динаміці, силі та експресії. У вокальній педагогіці також активно використовуються методи Б. Меннінга, Ш. Портера, С. Пігса, К. Темпліна. Відмінністю від методів EVT і CVT є відсутність наукової бази. Метою цих методів є утворення потужного мікстового звучання по всьому діапазоні голосу. Методики С. Пігса “*Speech Level Singing*” та його послідовника Б. Меннінга “*Singing Success*”

360” ґрунтуються на «співі у мовленнєвій позиції», що, на думку авторів, дозволяє уникнути перенапруження голосового апарату.

І. Цуканова, авторка методики різножанрового вокалу Improvination, започаткувала в естрадному вокалі «гортанну вузькість», яка, на її думку, є необхідною передумовою виконання складних вокальних пасажів.

Попри різноманітність підходів до сучасного вокалу, не існує єдиної обґрунтованої методики, сучасна вокальна педагогіка потребує вдосконалення й вивчення наявних підходів. Саме тому у своїй вокальній практиці ми намагаємось поєднати елементи різних методик, що враховуємо при розробці методичного забезпечення освітнього компоненту «Сольний спів», що входить до сертифікатних освітніх програм «Художньо-творча діяльність (Естрадний вокал)» для здобувачів першого (бакалаврського) та «Естрадний вокал» для здобувачів другого (магістерського) рівнів освіти, які впроваджуються в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка.

С. Манько

РІЗНОМАНІТТЯ ВОКАЛЬНИХ ПРИЙОМІВ У СУЧАСНІЙ ЕСТРАДНІЙ МУЗИЦІ

S. Manko

VARIETY OF VOCAL TECHNIQUES IN MODERN VARIETY MUSIC

Сучасна естрадна музика як в усьому світі, так і, зокрема, в Україні має широкий спектр виражальних засобів. Високий рівень глобалізації, безумовно, здійснив помітний вплив на запозичення великої кількості вокальних прийомів з кардинально різних музичних культур.

Естрадна вокальна музика будь-якої країни насичена передусім національними характерними рисами, що притаманні певній музичній культурі. Однак у ХХІ ст. ми бачимо, як ці межі стають все більш розмитими й використання вокальних прийомів виконавцями естрадної музики суттєво розширюється. Це не говорить про втрату ідентичності естрадної національної пісні, адже вона не припиняє власного існування, а навпаки, збагачується великою кількістю прийомів та ефектів, насичуючи творчість артистів суттєво доповненим спектром виражальних засобів, впливаючи на творчі портрети сучасних естрадних виконавців.

Різні стилі вокальної естрадної музики налічують власні характерні особливості. Однак вокальні прийоми, притаманні одній стилістиці, доволі часто застосовуються як доповнення в іншому стилі. Так, джазові імпровізації та скет часто використовуються і у звичайній популярній естрадній музиці або в рок-вокалі. Мелізматичні фрагменти теж можуть зустрічатися в будь-якій стилістиці (рок, поп, фолк тощо).

Завдання професійних сучасних естрадних вокалістів у наш час — оволодіти всіма головними вокальними прийомами під час навчання, задля того щоб їх творчість була різноманітною та цікавою у виконавському сенсі. Адже імпровізаційність напрацьовується поступово в різних варіаціях, як і мелізматика. Стосовно мелізматика добре, коли виконавець володіє цією технікою бездоганно, але потрібно не втрачати й почуття міри, переводячи акцентуацію зі змістовного компоненту на необґрунтовані постійні мелізматичні прикрашення, що йдуть

у розріз із сенсом пісні. Завжди потрібно не втрачати почуття міри, демонструючи технічність голосового апарату й зводячи нанівець його змістовність.

Щодо таких прийомів співу як йодль та горловий спів, то їх в естрадній музиці також використовують для прикрашання творів, йодль — для створення легкого настрою та колориту, а горловий спів — задля створення певного емоційного напруженого й драматичного стану. Ці прийоми є допоміжними в переданні образності й характеру композицій.

Субтоновий спів використовується в естраді в різних стилістичних напрямках від джазу і популярної музики до лірики та R-n-B. Можливо, субтон у контрасті з іншими прийомами співу виглядає найпростіше, але вміння ним користуватися дуже важливе для естрадних виконавців.

Стосовно прийому розщеплення звуку, то його елементи зазвичай використовують доволі часто і не лише в рок-музиці, а і в джазовій, популярній музиці та особливо в екстремальних напрямках. Цей прийом допомагає додати експресивності і драматизму звучанню. Важливо оволодіти ним правильно, адже не професійний підхід до його виконання може стати небезпечним для голосових зв'язок виконавців. Окрім того, існують різні підвиди розщеплення звуку, такі як скрім, гроулінг, гуттурал, харш. Всі вони суттєво відрізняються й мають кожен свою специфіку. Отже, до роботи кожного з них має бути дещо різний підхід для їх відпрацювання.

Таким чином, професійний естрадний вокаліст має бути багатогранним артистом. Це стосується як поєднання у творчості важливих різних не вокальних складових (вміння органічно рухатись, не збиваючи дихання; бути артистичним), так і найважливіше для естрадного сучасного співака — вільно володіти власним голосовим апаратом, опанувавши головні різноманітні технічні прийоми, які можна комбінувати у власній творчості залежно від репертуару й від обраної стилістики твору. На естраді не існує шаблону як в оперних творах, як має звучати певна композиція, тому один і той же твір різні виконавці будуть виконувати кардинально по-іншому і за подачею, і за використанням індивідуально обраних вокальних прийомів та технік.

А. Верещака

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПРОВЕДЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ФЕСТИВАЛІВ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

А. Vereshchaka

MODERN TRENDS OF HOLDING UKRAINIAN VARIETY SONG FESTIVALS

Музичні фестивалі є невід'ємною частиною сучасної культури України, як одна з найпопулярніших форм культурного життя в країні. Музичний фестиваль — це значна подія в музичному мистецтві вже багато років, адже дозволяє артистам проявити високий рівень виконавського професіоналізму. Музичний фестиваль надає можливість створити соціокультурні умови для ефективного обміну творчим, соціальним і духовним музичним досвідом, продемонструвати нові результати спільної творчості, а відомим виконавцям — досягти нового рівня розвитку.

Нинішній рівень фестивального руху сучасного музичного мистецтва, зокрема естрадної пісні в Україні, характеризується позитивними тенденціями, оскільки розвивається україномовний естрадний репертуар. Відповідно до чинного

законодавства, а також за власним бажанням, українські виконавці, а також і глядачі почали масово відмовлятися від російських пісень, що зробило українську естраду більш популярною. Сучасна українська естрадна музика набуває тематичної та стилістичної індивідуальності, а саме тих особливих ідентифікаційних ознак, які значно відрізняють її від зразків західноєвропейської та американської пісенної творчості. Сьогодні поп-музика в Україні має широкий спектр виконавців, які представляють різні музичні жанри — джаз, рок, поп, фолк, хіп-хоп, електронну музику, а також їх численні гібриди.

Сучасний фестивальний рух має стати каталізатором розвитку національного стилю в українській поп-музиці, зробити її відомою та підтримати національну ідентифікацію, зібрати в собі всі популярні тенденції та пробудити в різноспрямованих за музично-стильовими вподобаннями кіл слухачької аудиторії інтерес до культурного надбання нації.

Проте слід відзначити й негативні тенденції в розвитку сучасного фестивального руху естрадної пісні, адже через військові дії, часті ракетні обстріли та повномасштабне вторгнення в Україну, організатори не можуть гарантувати безпеку артистам та відвідувачам фестивалю, що значно стримує фестивальний рух.

Однак попри це, фестивальний рух в Україні ще тримається, багато фестивалів є благодійними та мають на меті збір коштів на потреби ЗСУ, частина фестивалів присвячена героям України, які загинули на війні. Серед музичних фестивалів 2023 р. слід виділити: Faine Misto (28–30 липня 2023 р., . Львів), Brave! Factory (26–27 серпня 2023 р., м. Київ). Кількість відвідувачів була не такою великою, як до повномасштабного вторгнення, через неможливість зосередити велику кількість глядачів на одній ділянці.

Таким чином, сучасні тенденції українських музичних фестивалів естрадної пісні, як передової ланки музичного життя України, свідчать про значні труднощі, з якими стикнувся фестивальний рух. Повномасштабне вторгнення в Україну позбавляє можливості організувати музичні фестивалі на тисячі людей в умовах воєнного часу. Тож сучасні реалії вимагають розроблення нових форматів проведення музичних фестивалів в Україні як на рівні держави, так і міжнародних заходів, адже онлайн-формат дозволяє залучити глядачів зі всього світу.

Р. Тетерін

ВПЛИВ JAZZ KOLO НА РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

R. Teterin

THE INFLUENCE OF JAZZ KOLO ON THE DEVELOPMENT OF JAZZ VOCAL PERFORMANCE IN UKRAINE

Проект “Jazz Kolo” був заснований у 2007 р. відомим українським джазменом і композитором Ігорем Закусом разом із солісткою Заслуженого академічного Ансамблю Збройних Сил України та Київського театру естради Юлією Олійник. Із самого початку “Jazz Kolo” став важливою платформою для підтримки й популяризації джазової музики в Україні, сприяючи розвитку молодих талантів і зміцненню позицій українського джазу на міжнародній сцені.

Ігор Закус є видатним українським бас-гітаристом, композитором і викладачем, удостоєним звання заслуженого артиста України. Він народився 6 березня 1966 р. в Червонограді, закінчив Львівську музичну академію як гобоїст. Однак музикант знайшов своє покликання в джазі та ф'южн, де здобув визнання завдяки своїм віртуозним навичкам гри на бас-гітарі. Ігор є автором альбомів «Посвяти» (2003) та «Тут був Закус» (2006), які стали значним внеском у розвиток української музики.

Протягом своєї кар'єри Ігор Закус співпрацював із багатьма відомими українськими співачками, такими як Оксана Білозір, Ірина Білик, та залишив помітний слід у їхній творчості. Його вміння поєднувати різні музичні стилі та імпровізації стало запорукою успіху під час виступів з іншими артистами.

Завдяки зусиллям Ігоря та його команди, український джаз отримує нове дихання, стає важливою частиною сучасного музичного життя. Проект “Jazz Kolo” надав більше можливостей для провідних джазових виконавців з Європи та інших країн приїжджати до України. Кожен виступ у межах проекту записується в аудіо- та відеоформаті, створюючи безцінний архів українського джазового виконавства. І. Закус брав участь у створенні CD-альбомів за участі джазової співачки Юлії Роми “Heartbeats”, “Paints” піаністки та композиторки Наталії Лебедевої (Natalia Lebedeva) (2006) та “Medium Cool” (2008).

Протягом 2016–2018 рр. проектом “Jazz Kolo” було організовано одинадцять всеукраїнських конкурсів молодих джазових виконавців, що сприяло виявленню, стимулюванню та розвитку талановитої молоді. У період з вересня 2017 по червень 2018 р. в межах проекту “Jazz Kolo” було реалізовано п'ять міжнародних заходів. У цих концертах музиканти з Польщі, Австрії, Німеччини, Куби та Угорщини виконували власну авторську імпровізаційну музику спільно з українськими виконавцями. Як зазначає І. Закус у своєму пості (2017), “Jazz Kolo” об'єднав відомих українських музикантів, таких як Р. Іванов, Н. Лебедева, А. Менделенко, О. Саранчин, О. Лебеденко, В. Шабалтас, Ю. Шепета та інших. Завдяки активній рекламній підтримці видавництва «Темпора», проект сприяв популяризації українського джазу та формуванню музичного смаку публіки на основі імпровізаційної музики, натхненої фольклорними традиціями. Такі комунікаційні взаємодії розширили можливості проекту, зробивши його гнучким і відкритим для використання різних моделей творчої діяльності, що забезпечило йому довготривале існування завдяки стратегічному плануванню.

“Jazz Kolo” є важливим рушієм розвитку української джазової сцени, оскільки демонструє різноманітні підходи до поєднання джазу з іншими музичними напрямками. Наприклад, «Jazz Kolo. Українські музичні барви» акцентує на злитті національних музичних традицій із джазовими елементами. Проект “Jazz Kolo Hip-Hop (Netherlands — Ukraine)” об'єднує джаз і хіп-хоп, залучаючи музикантів з України та Нідерландів. Етно-джазовий проект «Співанки» створює синтез українських етнічних мотивів та джазових імпровізацій, а “Jazz Sound of Ukrainian Classics” переосмислює класичну музику українських композиторів у джазовому стилі. Проект “Jazz Kolo. Українська пісня. Неформат” додає джазового звучання відомим українським пісням. Усі ці ініціативи не лише розвивають українську музичну сцену, а й популяризують її на світовому рівні.

Нині “Jazz Kolo” відновлює свою діяльність в історико-музичному культурному центрі “Universum hall”, де продовжить представляти українських музикантів і

сприяти розвитку імпровізаційної музики. Музиканти проекту також планують організувати концерти двічі на місяць, зокрема тематичні програми, міжнародні колаборації, презентації альбомів і підтримку молодих музикантів. Окрім цього, планується відновлення Міжнародного фестивалю “Jazz Kolo”. Відкриття нового сезону відбудеться 26 жовтня 2024 р. з програмою Ukrainian Jazz Standards, де звучатимуть народні мелодії та твори українських джазових музикантів, що стали національними стандартами. Серед учасників концерту співачки Сусанна Карпенко, Юля Рома, Денніс Аду — флюгель-горн, Юрій Шепета — піано, Денис Мороз — гітара, губна гармошка, Ігор Закус — бас, Олександр Селезньов — барабани.

Таким чином, відновлення діяльності “Jazz Kolo” в новому сезоні є символом відродження української джазової культури, яка прагне не лише зберегти традиції, а й відкривати нові горизонти для творчості, вираження національної ідентичності, де кожна нота несе в собі дух українського мистецтва, а молоді таланти отримують можливість проявити себе в унікальному світі імпровізаційної музики.

В. Іванов

КОМП'ЮТЕРНЕ АРАНЖУВАННЯ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ: ОСОБЛИВОСТІ ТА НАПРЯМИ РОЗВИТКУ

V. Ivanov

COMPUTER ARRANGEMENT OF MODERN VARIETY SONG: FEATURES AND DIRECTIONS OF DEVELOPMENT

Сучасна естрадна музика стрімко розвивається завдяки досягненням технологій. Комп'ютерне аранжування стало невід'ємною частиною музичної індустрії, надаючи виконавцям і продюсерам безліч нових можливостей для створення унікальних музичних творів. Розглянемо ключові особливості комп'ютерного аранжування, його вплив на сучасну музику, а також основні напрями її розвитку.

Комп'ютерне аранжування — це процес створення музичної композиції з використанням цифрових інструментів і програмного забезпечення для обробки звуку. Сучасні аранжувальники часто використовують такі програми, як Logic Pro, Cubase, FL Studio, Ableton Live та інші цифрові аудіостанції (DAW). Основна відмінність комп'ютерного аранжування від традиційної полягає в широкому спектрі інструментів і звуків, доступних для використання. Електронні синтезатори, віртуальні інструменти та бібліотеки семплів дозволяють створювати практично будь-який звук, від симфонічного оркестру до електронних біт.

Однією з ключових особливостей комп'ютерного аранжування є її гнучкість і точність. Завдяки сучасним програмам можна детально опрацювати кожен аспект звуку: від гучності й панорами до еквалізації та реверберації. Це дозволяє композиторам і продюсерам досягати ідеального звучання своїх творів, не обмежуючись можливостями традиційних інструментів і виконавців, а також відкриває нові горизонти для експериментів, дозволяючи поєднувати різні жанри і стилі музики. Крім того, комп'ютерне аранжування значно прискорює процес створення музики. Раніше запис альбому міг зайняти кілька місяців, тоді як сьогодні за допомогою програмного забезпечення та високоякісних семплів можна створити повноцінну композицію за лічені дні, а іноді й години.

Важливу роль у розвитку комп'ютерного аранжування відіграють сучасні технології. Одним із ключових факторів є доступність якісних віртуальних інструментів, таких як VST-плагіни (технологія віртуальної студії), які дозволяють створювати будь-які звуки, будь то акустичні інструменти, електронні синтезатори або незвичайні звукові ефекти. Різноманіття бібліотек семплів також відкриває нові можливості для створення оригінальних композицій. Машинне навчання та штучний інтелект також починають відігравати важливу роль в аранжуванні. Ці технології дозволяють аналізувати та передбачати музичні тренди, автоматизувати процес створення композицій і навіть пропонувати унікальні рішення для аранжування.

Штучний інтелект може генерувати ідеї для мелодій і гармоній, підлаштовуючись під стиль та вподобання композитора, що значно полегшує творчий процес. Комп'ютерне аранжування справило величезний вплив на розвиток сучасної естрадної музики. Насамперед воно спростило процес створення композицій і зробило його доступним для широкого кола виконавців. Якщо раніше для запису пісні були необхідні послуги студій звукозапису та оркестрів, то сьогодні достатньо мати комп'ютер і програмне забезпечення для створення професійного треку.

Сучасна естрадна музика все більше залежить від технологій, і комп'ютерне аранжування дозволяє створювати складніші та цікавіші звукові палітри. Наприклад, такі жанри, як EDM (електронна танцювальна музика), майже повністю побудовані на електронних звуках і ритмах, створених за допомогою комп'ютерів. Водночас традиційні жанри, такі як поп та рок, також активно використовують цифрові технології для створення оригінальних і сучасних звучань.

Комп'ютерне аранжування також сприяє розвитку музичних колаборацій. Тепер музиканти можуть працювати над однією композицією, перебуваючи в різних куточках світу. Цифрові технології дозволяють обмінюватися проектами, редагувати треки та додавати нові елементи в режимі реального часу, що значно прискорює процес спільної творчості. Щороку комп'ютерне аранжування продовжує розвиватися, і можна виділити кілька ключових напрямів її еволюції. Як уже зазначалося, штучний інтелект вже використовується для автоматизації процесу створення музики. У майбутньому очікується, що штучний інтелект зможе не тільки пропонувати ідеї, а й брати участь у створенні повноцінного аранжування, пропонуючи варіанти, які задовольняють навіть найвибагливіших композиторів. Розробники VST-плагінів продовжують покращувати якість звучання віртуальних інструментів, роблячи їх все більш схожими на реальні.

У майбутньому можна очікувати появи ще реалістичніших та гнучкіших інструментів, які замінять традиційні музичні пристрої. Нові технології, такі як віртуальна та доповнена реальність, відкривають нові можливості для створення та сприйняття музики. Віртуальні студії звукозапису й інтерактивні музичні середовища дозволяють композиторам і виконавцям взаємодіяти з музичними треками на новому рівні, занурюючи їх у тривимірні звукові простори. Сучасні додатки для створення музики стають все потужнішими й доступнішими. У майбутньому можна очікувати ще більшого переходу музичної індустрії на хмарні сервіси, де музиканти зможуть створювати, редагувати та зберігати свої проекти будь-де за наявності доступу до інтернету.

Комп'ютерне аранжування значно змінило музичну індустрію, зробивши процес створення музики доступнішим, гнучкішим та інноваційним. Сучасні технології дозволяють створювати унікальні композиції, використовуючи широкий спектр інструментів та ефектів, а майбутнє цієї галузі обіцяє ще більше дивовижних відкриттів. Вплив штучного інтелекту, розвиток віртуальних інструментів і поява нових способів взаємодії з музикою відкривають нові горизонти для композиторів та виконавців, дозволяючи їм створювати твори, які раніше здавалися неможливими.

Л. Потоцька

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МЮЗИКЛ ЯК СФЕРА ПРОФЕСІЙНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ АКТОРА

L. Pototska

MODERN UKRAINIAN MUSICAL AS A FIELD OF PROFESSIONAL SELF REALIZATION OF THE ACTOR'S CREATIVE PERSONALITY

У культурній ситуації поч. ХХІ ст., насиченій тенденціями мультикультуралізму, інтенсифікації культурного полілогу, комерціалізації мистецької діяльності тощо, формується новий образ актора — мобільної творчої особистості, яка здатна до миттєвого опанування нової лексики театру, експериментальних пошуків драматургів і режисерів, нових засобів виразності тощо. Поява й закріплення в художній культурі зламу ХХ–ХХІ ст. нових художніх явищ — хепенінгу, перформансу, рок-опери, мюзиклу, а також новаційних версій усталених жанрів — опера-реквієм, опера-цирк, імпровізаційна опера — стали вагомим чинником розширення сфери професійних компетентностей сучасного актора.

Бурхливий розвиток жанру мюзиклу, що на рубежі ХХ–ХХІ ст. характеризує національний музично-драматичний театр, стає цариною такого професійного вдосконалення актора, у якій поєднуються традиції та новації. Традиційне начало знаходить прояв у суголосності рис мюзиклу давнім настановам національного театру, який поєднував власне театр і музику, хореографію, новаційне — в апробації новітньої стилістики та системи засобів виразності. Сучасний український мюзикл, постаючи в різнобарв'ї тематичних, образних, стильових та виразових орієнтирів демонструє різні моделі співвідношення традицій і новацій та орієнтує сучасного актора на мобільне їх опанування. Мобільність актора в контексті мюзиклу обумовлюється й органічністю поєднання та різноманіттям співвідношення акторських, вокальних, хореографічних складових творчого образу виконавця.

Так, мюзикл В. Васалатій та Ю. Рибчинського «Едит Піаф. Життя в кредит» має основою стилістику французького шансону. Це, з одного боку, розширює стильові обрії актора, з іншого боку, спонукає до артикуляційної гнучкості — опанування специфікою артикуляції французької мови, що водночас обумовлює і специфіку звуковидобування, звуковедення та дихання.

Мюзикли О. Коломійцева «Фемінізм по-українськи», як своєрідний постмодерний парафраз «Бой-жінки» Г. Квітки-Основ'яненка, та «Divka» — фольк-мюзикл на основі «Наталки-Полтавки» І. П. Котляревського демонструють значущість фольклорних витоків у їхній новаційній репрезентації. Цей фольклорний струмисько національному мюзиклі орієнтує акторів на опанування настановами народного

пісенного виконавства, яке вирізняється мовною позицією вокального апарату, відкритим звуком, насиченістю специфічними прийомами — несталім інтонуванням, змінами вокального та мовного звуковидобування та звуковедення, глісандо тощо. Своєрідність стилістики мюзиклу «Фемінізм по-українськи» обумовлюється також суміщенням фольклорних основ із хіп-хопом, роком й електронними звучаннями, що має результатом стильовий мікс, який потребує високого рівня розвитку вокальних навичок.

Мікс культур, синтез стилів становить основу мюзиклу «Welcome to Ukraine, або Подорож у кохання» Б. Струтинського. Мюзикл стає для акторів цариною апробації вокальних навичок в усьому різноманітті виконавських манер. Це і фольклорні настанови, обумовлені уведенням у твір традиційної національної обрядовості, і академічні, пов'язані з наявністю симфонічного начала та опорою мюзиклу на знакові для української спільноти інтонації творів Л. Колодуба, Є. Станковича, І. Поклада, і естрадні, обумовлені активністю репрезентації джазу тощо.

Тематична гнучкість мюзиклу та його висока адаптативність щодо соціокультурних реалій обумовлюють здатність жанру до художньої репрезентації актуальних подій. Таким є мюзикл “Got to be free” В. Лавренчука, присвячений подіям Революції Гідності. Рок-стилістика твору вимагає від акторів не тільки виняткової емоційної напруги, а й володіння типовими для цієї стильової сфери засобами — екстремальною динамікою, ритмічною імпровізаційністю, гроулінгом, скримінгом, белтінгом, субтоном, драйвом тощо. Додаткові складнощі для акторів створює і багатомовність твору, що вимагає артикуляційної варіативності, і велика кількість спецефектів і хореографічних номерів у стилістиці contemporary, за яких потрібна виняткова усталеність вокальних навичок, зокрема точності звуковидобування та витривалості дихання.

Новаційним різновидом жанру є дитячий мюзикл, який попри тематичну та образну досяжність, розрахованість на непідготовлену публіку демонструє стилістичну яскравість, виразну переконливість й «опуклість» характеристик героїв, значущість видовищності та хореографічного компонента, сюжетну концентрованість і виховну спрямованість тощо. Характерною рисою вокального пласту дитячих мюзиклів є синтез настанов академічного й естрадного вокалу, значущість пісенного начала та особлива темброва виразність партій, що потребує від актора водночас і навичок створення тембрової аури ролі та її драматургічно обумовленої тембрової динаміки.

Урізнобарвлюючи жанрову палітру сучасного національного музично-драматичного театру, концептуально та стилістично розмаїті українські мюзикли становлять собою сферу, у якій уможливується всеохопна реалізація творчого потенціалу сучасного актора, для якої розвинені вокальні навички стають необхідним компонентом його універсальної творчої особистості, основою максимальної самореалізації в різних стильових і жанрових просторах.

I. Liva

КОНЦЕРТ ТОШИРО МАЮДЗУМІ ДЛЯ КСИЛОФОНА Й КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

I. Liva

CONCERT OF TOSHIRO MAYUZUMI FOR XYLOPHONE AND CHAMBER ORCHESTRA IN THE CONTEXT OF COMPOSER'S ART

Тоширо Маюдзумі (1929–1997) — класик японської музики ХХ століття. У своїй творчості він поєднував сучасні та традиційні принципи композиції, спирався на японську народну музику, поєднуючи народні мотиви з авторською та західноєвропейською інтонаційністю. Серед основних творів композитора: опера «Золотий павільйон» (1976), балет «Бугаку» (1962), симфонія «Нірвана» (1958), симфонія «Мандала» (1960), кіномузика.

Важливе місце у творчості Маюдзумі займає жанр інструментального концерту, якому він приділяв велику увагу протягом всієї творчої діяльності. До головних творів митця в жанрі концерту можна віднести наступні: Концерт для ксилофона і камерного оркестру (1972), Концертино для ксилофона і камерного оркестру (1970), Концерт для духових і камерного оркестру (1977), Концерт для флейти і симфонічного оркестру (1986). Слід підкреслити, що інструментальні концерти Маюдзумі відрізняються глибокою концепційністю, опорою на японську музичну інтонаційність у поєднанні із сучасними композиційними тенденціями. Митець приділяє велику увагу семантиці тембру, мотивно-лінійному викладенню музичного матеріалу, втіленню технік лейтінтонацій, засобам колористики. В інструментальних концертах Маюдзумі помітні новаторські риси, технічні прийоми, які, на мій погляд, осучаснюють сонатну циклічну форму, додають їй динаміки та нових семантичних властивостей.

Так, Концерт для флейти із симфонічним оркестром, написаний в одночастинній формі, відповідно до парадигми сонатного Allegro. В каденції Концертино для ксилофона й камерного оркестру збільшена семантика креативного ритму, що робить цю структуру самостійною одиницею драматургії. Акомпануючу партію оркестру Концерта для ксилофона й камерного оркестру композитор симфонізує завдяки поліфонізації та складному ладогармонічному розвитку музичної тканини, що робить акомпануючий пласт більш самостійним та виразним.

Концертино для ксилофона й камерного оркестру Тоширо Маюдзумі написане в сонатній циклічній формі з рисами імпровізаційності, наявністю лейтінтонацій, лейтритмів та новаторським поглядом на деякі особливості структурування цілісності. Структура циклу має такий вигляд: перша частина — Allegro, друга частина — *Allegretto*, третя частина — *Presto*. Перша частина Концертино написана у формі сонатного Allegro з елементами імпровізаційності. Вона починається віртуозним вступом, в основі якого короткі мотиви, оспівуючи тритони, з акомпануючими хроматизованими пасажами у висхідному напрямку в партії оркестру. Ці мотиви будуть відігравати важливу роль лейтінтонацій у драматургії циклу. Партія соліста, у матеріалі вступу, викладена комбінаціями різних ритмічних малюнків у виконанні подвійними нотами. Кульмінаційна зона вступу яскрава та виразна, завдяки використанню прийому тремоло в партії соліста та ефектному

оркестровому октавному руху, який підводить до появи основного тематичного матеріалу першої частини Концертино.

Тема головної партії експозиції рухлива, енергійна. В її основі лежить інтонаційність ритмічно-ритуального японського бойового танцю Аїкідо. Тема викладена в гомофонно-гармонічній фактурі з наявністю мотивно-лінейних елементів. Відразу після декларування вона набуває активного розвитку.

Невелика за розміром побічна партія, що проводиться виключно в партії оркестру, є іншою за семантикою та образністю. Вона побудована на мотивах вступу (тобто лейтінтонаціях циклу), і мелодичних зворотах японських народних ліричних пісень. Розробка першої частини твору умовно складається з двох розділів. У першому розділі, завдяки мотивному методу, активно розвиваються елементи побічної партії, тоді як другий розділ розробки побудований на інтонаційних зернах головної партії, які зазнають активних варіантно-варіаційних перетворень. У кульмінаційній зоні розробки розміщується каденція соліста, яка побудована на лейтінтонаціях та появи нового ритмічного зерна у вигляді тремоло на одній ноті. Слід вказати, що цей ритмічний малюнок буде виконувати функцію лейтритму в драматургії другої та третьої частин циклу. Реприза, у традиційному вигляді, в цій частині Концертино відсутня, можливо у зв'язку з інформативністю розробки. Перша частина закінчується лаконічною кодою на матеріалі головної партії.

Друга частина, *Allegretto*, починається оркестровим вступом, в основі якого є лейтритм циклу. Вона написана в простій тричастинній розвиваючій формі АА1А, та виконує роль повільного центру драматургії Концертино. Для музичної тканини оркестрового вступу характерні барвисті гармонії, колористичні фігурації, прийоми репетицій, складні ритмічні малюнки. Протягом вступу композитор використовує виключно гомофонно-гармонічну фактуру. Основна тема другої частини виразна, лірична, побудована на мелодичних зворотах буддійських піснеспівів у поєднанні з мелізматикою японського народного інструментального награшу. Після декларування ця тема зазнає мотивно-мелодичного розвитку.

Слід зауважити особливу інтонаційну пластику та виразність цієї вишуканої мелодії. Вона має своєрідні хвилі розвитку, підйоми та спади, локальні кульмінаційні зони та моменти інтонаційного розрідження. Особливо хочеться підкреслити оспівування окремих інтервалів у цій темі — мелодії, а саме: малої та великої терцій, великої та малої секунд, тритонів.

Частина А1 — кульмінаційна зона *Allegretto*, у якій композитор використовує барвисті акорди джазового напрямку, кластерного типу, колористичні фігурації, вишукану мелізматіку. Закінчується друга частина Концертино хроматизованими акордами в партії оркестру та яскравим мелодичним зворотом у партії ксилофона.

Яскравим завершенням циклу є третя частина музичного твору (*Presto*), яка має гротесково-танцювальний характер. Ця частина написана в простій тричастинній контрастній формі АВА з елементами сонатності. *Presto* починається темою вступу, яка є носієм гротескної образності та містить елементи лейтритму. Тема частини А — скерцозна, вона містить танцювальні, інтонаційно-ритмічні малюнки. Розвивається ця тема мотивним методом. Частина В побудована на хроматизованій, гнучкій, одноголосній темі — мелодії загальної інтонаційності, яка не набуває інтенсивного розвитку та вигідно контрастує з темою частини А. Слід зазначити, що вона проводиться виключно в партії оркестру в супроводі яскравого акомпанементу,

у якому композитор використовує різноманітні фактурні прийоми, такі як трелі, тремоло, виразні фрагменти синкопованого ритму, зіставлення простих і складних ритмічних малюнків.

Репризна частина А простої тричастинної контрастної форми АВА, у якій написано Presto, подається в скороченому вигляді. Особливої уваги заслуговує метод опрацювання основної скерцоно-гротескової теми в цій частині. Композитор приділяє велику увагу варіантно-варіаційному методу обробки та розвитку елементів теми. Третя частина Концертино закінчується кодою, яка буквально побудована на матеріалі вступу до I-ї частини Allegro з характерними лейтінтонаціями. Отже, композитор завдяки використанню прийому інтонаційно-сислової арки досягає драматургічної єдності особливої, циклічної сонатної форми.

Підсумовуючи, можна зазначити, що Концертино Тоширо Маюдзумі для ксилофона й камерного оркестру є цікавим з точки зору методу композиторського опрацювання матеріалу, який ґрунтується на використанні та обробці окремих зразків японської народної музики в професійному жанрі, у поєднанні народних мотивів з авторською та загальною інтонаційністю. Таким творчим шляхом у жанрі інструментального концерту йшли видатні композитори ХХ ст.: С. Барбер, Б. Барток, Б. Бріттен.

Також слід підкреслити новаторський погляд Маюдзумі на циклічну форму інструментального концерту: втілення лейтінтонацій, лейтритмів, інтонаційно-сислових арок. В художньо-практичному сенсі Концертино має велику кількість технічних прийомів та засобів виразності, необхідних для формування високого рівня виконавської компетентності.

Значення творчості Тоширо Маюдзумі, зокрема і в жанрі інструментального концерту, полягає в тому, що композитору вдалося об'єднати елементи національної японської музичної культури зі світовим музичним досвідом, тим самим посівши гідне місце у світовій музичній культурі.

О. Тимошина

ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА

О. Тимошина

CREATIVE LIFE OF MYROSLAV SKORYK

Творчість Мирослава Скорика (1938–2020) є вагомою частиною сучасної української музичної культури. Його твори свідчать про високий професіоналізм і неординарність мислення сучасного митця, який у своїй творчості спирався на національну музичну традицію та світові класичні зразки, активно засвоював різноманітні творчі досягнення музики ХХ століття.

Мирослав Скорик народився у Львові 13 липня 1938 р. в інтелігентному середовищі, яке мало глибокі музичні та культурні традиції. Майбутній композитор був внучатим племінником видатної української співачки Соломії Крушельницької. В 1945 р. Мирослав Скорик вступив до львівської музичної школи. У 1947 р. сім'я Скориків була репресована та вислана до Сибіру. Повернення родини до Львова відбулося тільки після смерті Сталіна. У 1960 р. митець закінчив Львівську консерваторію як композитор (клас проф. Солтіса) і музикознавець, а в 1964 р. — аспірантуру при Московській консерваторії по класу композиції (Д. Кабалевський).

Завдяки навчанню в класах видатних майстрів та самотності молодого автора в 60-ті роки з'являються такі його оригінальні твори, як «Гуцульський триптих», Партита № 1 для струнного оркестру, п'єси для фортепіано, кантати «Весна» та «Людина».

Із середини 60-х років почалася плідна педагогічна діяльність Мирослава Скорика. У цей час він захистив дисертацію, був обраний доцентом, а потім і професором, став лауреатом Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка. У класі Скорика у цей час навчалися такі видатні композитори, як Я. Верещагін, В. Шумейко, О. Кива, Є. Станкович, І. Карабіц.

Також у цей період творчості митець приділяє велику увагу пісенному жанру, створює пісню «Намалой мені ніч», засновує ВІА «Веселі скрипки», що виконував джаз, популярні пісні та мелодії, які ламали штампи радянських музичних традицій. Ці твори звучали у виконанні таких видатних діячів української естради, як С. Рогару, Т. Кароль.

Наступний етап творчості Мирослава Скорика, 1970-ті роки, видався особливо плідним у композиторському плані. У цей час були написані: Концерт для оркестру, «Карпатський концерт», Концерти № 1, № 2 для фортепіано з оркестром, Партити № 3-6 для оркестру, «Три українські весільні пісні» для голосу з оркестром, балет «Каменярі», де було використано цікаву, сучасну техніку письма. Також у цей час композитор писав естрадні пісні, музику до кінофільмів («Тіні забутих предків») та драматичних спектаклів. Наприкінці 70-х років композитор виконав важливу редакторську роботу: завершив і оркестрував оперу М. Леонтовича «На Русалчин Великдень», Юнацьку симфонію М. Лисенка, оперу «Роксолана» Д. Січинського. Значну роль у творах цих років відіграють народнопісенні елементи. Такий спосіб їх трактування отримав назву: «Нова фольклорна хвиля».

Вершиною «неофольклорного» періоду творчості композитора є «Карпатський концерт» для оркестру (1972). Композиція поєднала гуцульські наспіви з гостросучасними ритмами джазу й оркестровими барвами. Твір складається з чотирьох частин. У першій і третій частині переважає імпровізаційний характер та відчувається гуцульській колорит. Мелодичні звороти створюють алюзію гри на трембіті. Парні частини є більш масштабними. У них панує танцювальність. Музична тканина розгортається стрімко та цілеспрямовано. На інтонаційному рівні в цих частинах відчуваються зв'язки з жанрами коломийки та аркану. Цей концерт звучав у багатьох країнах Європи.

У 80-ті рр. композитор, поряд з роботою над скрипковим Концертом, створює ряд транскрипцій, зокрема класичних мелодій. Транскрипції можна поділити на три групи; 1 група — обробки музики українських авторів, 2 група — обробки музичних творів інших авторів, 3 група — звернення митця до мелодій і ритмів популярної музики та джазу. Композитор здійснив транскрипції, парафрази та аранжування на композиції: «Отче Наш» М. Березовського, Мелодію А. Дворжака, творів Д. Гершвіна, Ф. Шопена, М. Бруха, пісень «Бітлз», популярних пісень, танго А. П'яццолли та джазових творів Брубeka. Не полишає композитор і пісенного жанру. Саме в цей час для одного з кінофільмів була написана знаменита Мелодія Ля мінор, яка в наш час виконується у всьому світі та стала символом незламності та нескореності України.

На початку 1990-х рр. Мирослав Скорик від'їжджає до Америки, де плідно працює в різних жанрах до 1998 р. За цей період композитор написав: 3 скрипкові

Концерти, 7 Партит, у яких відчуваються барочні тенденції, та багато інших творів для різних складів: для камерного, струнного, симфонічного оркестрів, духового квінтету, фортепіано.

Наприкінці 1990-х рр. композитор повертається в Україну. З 1999 р. Мирослав Скорик очолював кафедру історії музики в Київській консерваторії.

У 2001 р. відбулась прем'єра найбільш масштабного твору композитора — опери «Мойсей» (за однойменною поемою І. Франка), створеної до 100-річчя Львівського оперного театру. Це не перше звернення Скорика до творчості видатного українського поета. Дипломна робота композитора, кантата «Весна», балет «Каменярі», романси теж написані на вірші І. Франка.

Опера «Мойсей» — знаковий твір для музичної культури України. Масштабна композиція складається з двох дій, пролога та епілога. Ця опера синтезувала провідні ідеї Франкового твору — інтерпретацію біблійного сюжету та алегорії самоусвідомлення української нації, так і оригінальне музичне втілення об'єднало традиції національної музики та сучасної стильової музичної мови Мирослава Скорика. Опера виконувалась у різних країнах світу. У 2006 р. композитор створює балет «Повернення Батерфляй», в основі якого реальні факти творчої біографії оперної співачки кінця XIX — початку XX століття С. Крушельницької. Балет складається з двох дій. Музична мова балету заснована на поєднанні елементів оперних партій Пучині та тематизму Мирослава Скорика.

В останні роки композитор плідно працював на педагогічній ниві, виховавши видатну плеяду діячів української культури та мистецтв, серед яких: О. Козаренко, Б. Фроляк, А. Гаврилець. Помер Мирослав Скорик 1 червня 2020 р. в Києві.

Підсумовуючи можна зазначити, що творча діяльність видатного українського композитора М. Скорика продовжує мистецькі традиції Львівської композиторської школи. Автор широко використовував мелос українського фольклору, міського музикування, а також сучасної популярної музики, знайшовши механізм плідного поєднання елементів народної музики з авторською та загальноєвропейською інтонаційністю. Творчість Мирослава Скорика є величезним вкладом як в музичну культуру України, так і у світову культуру загалом.

П. Кириченко

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МУЗИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

P. Kirichenko

THE USE OF DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE MUSICAL ACTIVITY OF A MODERN CONCERTMASTER

Використання концертмейстером комп'ютерних цифрових технологій стало неодмінною та обов'язковою частиною його професійної діяльності. А при запису фонограм, акомпанементу це стало життєвою необхідністю. Професійні сучасні музиканти вже відчули на собі, яка неймовірна різниця відбувається між виступом наживо та записом музичних творів онлайн.

Тому на сьогодні, в умовах дистанційного навчання, для здобувачів освіти музичних спеціальностей концертмейстеру потрібно підготувати якісний професійний акомпанемент. Слід зазначити, що під час запису акомпанементу буде

відсутній емоційний зв'язок між виконавцями, тому він повинен бути з гарним якісним звуком, витриманим метроритмом, з побудованою динамікою, без зайвих нот тощо. В більшості випадків твори, які входять до програми студентів, доволі об'ємні, складні, із насиченою фактурою, тому записати їх з початку до кінця якісно та бездоганно доволі складно. Також слід усвідомлювати, що цей запис буде зафіксований назавжди, тому помилки та неточності будуть помітні всім слухачам.

Зважаючи на всі вимоги сьогодення, сучасному концертмейстеру необхідно використовувати цифрові технології для покращення якості та ефективності запису фонограм. Завдяки великому вибору в інтернеті спеціалізованих софтів для редагування та обробки аудіозаписів, різноманітних музичних редакторів, застосунків, ми маємо можливість виправляти неточності, покращувати якість звучання, обрізати непотрібні частини, з'єднувати епізоди, конвертувати файли в різний формат, навіть змінювати темп і тональність. Звичайний диктофон таких можливостей не надає.

У процесі пошуку необхідних програм саме для смартфонів, зустрічається множина додатків, які були або складними, або платними, або неякісно змінюють темп і тон (Super Sound, Up Tempo, Music Speed Changer, AudioLab тощо). Тому на сьогодні можуть заслуговувати уваги принаймні дві програми, які адаптовані та найкраще підходять для професійної роботи концертмейстера. Перевагою для рекомендацій саме цих програм є особистий досвід використання в процесі запису фонограм. Це мобільні додатки, які можна встановлювати на смартфон або планшет.

Перший додаток містить зручний у використанні музичний редактор Music Editor, що має простий та доступний інтерфейс. Він уможливорює здійснювати запис (адже працює як диктофон), обирати необхідну якість звучання, користуватися функціями обрізки, об'єднання, конвертації тощо.

Друга програма — Bandlab, яку можна встановити як на комп'ютер, так і смартфон, — надає можливість музикантам створювати, записувати, редагувати та спільно працювати над музикою в онлайн-середовищі. Ця програма має безліч функцій, що відповідають сучасним вимогам до діяльності музикантів. Зареєструватися на Bandlab можна через електронну пошту або обліковий запис Google або Facebook. Для створення музики можна використовувати: вбудовані інструменти для креації унікальних мелодій та композицій (понад 330 віртуальних MIDI-інструментів, Studio на 16 треків). Доступ до різноманітних звуків та зразків сприяє розширенню творчих можливостей.

Зазначена програма надає можливість спільно працювати над проектами в реальному часі, навіть із великою кількістю учасників (через коментарі, чат та інші інструменти для зручного обговорення деталей проєктів), обмінюватись своєю музикою з іншими користувачами, а також обмінюватись досвідом, отримувати поради та взаємодіяти з іншими музикантами.

Звук можна записувати з різних джерел, також завантажувати вже наявні треки. Виникають можливості використовувати редактор для обрізання, з'єднання, зміни темпу, тону та інших аспектів записаного матеріалу; застосовувати функції мастерингу та мікшування для поліпшення звучання своїх треків; користуватися метрономом під час запису треку. Автоматичне зберігання проєктів у хмарі дозволяє отримати доступ до них з будь-якого пристрою. Можливість експорту та завантаження готових треків забезпечує їх подальше використання.

Таким чином, BandLab надає зручний і доступний інструментарій для розвитку творчого потенціалу музикантів та сприяє спільноті в області музичної творчості.

Т. Пасичинська

РЕНЦО РУДЖЕРІ — ПРЕМ'ЄР ДЖАЗОВОГО АКОРДЕОНА В ІТАЛІЇ

Т. Pasichynska

RENZO RUGGIERI — PREMIERE OF JAZZ ACCORDION IN ITALY

Серед плеяди провідних джазменів світу дедалі частіше можна зустріти імена акордеоністів, які не тільки уславилися віртуозним виконанням джазових стандартів, а й збагатили репертуар оригінальними темами.

Інформація про одного з таких митців — Ренцо Руджері, майже відсутня у вітчизняному музикознавстві, та й на теренах інтернету можна знайти лише окремі відомості про його творчий шлях та біографію. Однак велика кількість відео- та аудіозаписів, нотні матеріали, афіші, коментарі колег та численних шанувальників надають інформацію для дослідження творчості цього видатного акордеоніста.

Ренцо Руджері (Renzo Ruggieri) народився в 1965 р. в Розето-дель-Абруцці, Італія. З раннього дитинства навчався грі на виборному акордеоні в класі Вітторіо Поманте та на готовому акордеоні в Альдо Рампи. У 1993 р. отримав диплом CPM (Centro Professione Musica) у Мілані в класі відомого італійського джазового піаніста Франко Д'Андреа.

Ренцо Руджері — віртуозний та темпераментний виконавець-акордеоніст з яскравим талантом імпровізації та постійною жагою пошуку нового звучання. Він виступив як соліст, учасник різноманітних ансамблів та оркестрів на понад 2000 концертах по всьому світу, зокрема в США, Канаді, Мексиці, Бразилії, Китаї, Великобританії, Німеччині, Франції, Іспанії, Бельгії, Норвегії, Данії, Швейцарії, Шотландії, Словаччині, Ірландії, Ісландії, Голландії, Фінляндії, Литві, Боснії та Герцеговині, Албанії, Туреччині, Україні та інших.

Ренцо Руджері є автором та керівником багатьох музичних проєктів з різними оркестрами: “Kramer Progett”, “Napule 1000 Culure”, “Opera”, джазової театральномузичної постанови із читцем та симфонічним оркестром на теми італійських опер для Римського оперного театру. Він також виступав на численних міжнародних фестивалях і концертах, де презентував свій унікальний стиль гри на акордеоні, який сам охарактеризував як: «Я почав грати джаз, бо люблю імпровізувати. Зараз я часто беру за основу популярну музику, роблю аранжування у класичному варіанті та для повноти звучання додаю туди імпровізацію із джазу. Мої композиції — це мікс одразу з кількох жанрів».

Музику Ренцо Руджері в сольному та ансамблевому виконанні можна почути в численних відео- та аудіозаписах. Він першим серед акордеоністів створив повністю імпровізовані компакт-диски з “Solo Accordion Project”, а компакт-диски “Inni d'Italia” та «Колекція» отримали престижну нагороду «Орфей» як найкращі компакт-диски року для джазового акордеону. У 2007 р. він аранжував пісню “Souvenir d'Italie” для виконання на фестивалі в Санремо. У 2009 р. був удостоєний нагороди «Золотий голос» на Міжнародному фестивалі в Кастельфідардо. Ренцо Руджері брав участь у понад ста сценічних постановках та аранжував музику для таких театральних творів, як “Il Ratto di Proserpina” (Античний театр м. Таорміна, 1997), “La Leggenda

del Fiore di Lino” (Римський оперний театр, 2001), «Ван Гог і Тутанхамон» (Театр Олімпіко, м. Віченці, 2013) та ін.

Свою інноваційну методику джазового навчання Ренцо Руджері виклав у книгах “Elements of Jazz music”, “Elementi di musica Jazz”, “Ten approaches to (Jazz) improvisation” та впровадив у власній музичній школі «Клуб прагнення до мистецтва» (“Club Voglia d’Arte”), яка також включає студію звукозапису та лейбл “Voglia d’Arte Production”. Цей метод він впроваджував під час викладання в консерваторіях Козенци, Кастельфранко-Венето, Ночера-Теринезе та в консерваторії “Gaetano Braga” (м. Терамо, Італія), де й донині веде поглиблені курси сучасного та джазового акордеона. Його учні Маріо д’Амаріо, Алессіо ді Санте, Вероніка Тодорова, Антоніо Спакаротелла, Данило де Паолонікола стали переможцями таких престижних міжнародних конкурсів, як CIA, CMA, PIF Primus Ikaalinen, Italia Award та інш. Багато з них займаються викладацькою, звукозаписною та концертною діяльністю.

Ренцо Руджері брав участь у різноманітних культурних проєктах, які спрямовані на популяризацію акордеону: проводив міжнародні семінари в Італії, Канаді, США, Китаї, став художнім керівником музичних фестивалів Pineto Accordion JF, Dolci Romori JF, Fisarmonica d’Oro Fest, заснував «Фестиваль акордеонного мистецтва» та Міжнародну престижну акордеонну премію Castelfidardo International (PIF).

Флавіо Капрера Фельтрінеллі в «Словнику італійського джазу» (Мілан, 2014) зазначив, що Ренцо Руджері «є одним із найвідоміших італійських акордеоністів як на місцевому, так і на міжнародному рівнях».

М. Тряннов

ТВОРЧА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЛОС-АНДЖЕЛЕСЬКОГО ГІТАРНОГО КВАРТЕТУ

М. Trianov

CREATIVE IDENTITY OF THE LOS ANGELES GUITAR QUARTET

Лос-Анджелеський гітарний квартет (LAGQ) є одним з найвидатніших та найвпливовіших камерних ансамблів у світі. Унікальний репертуар цього квартету характеризується багатством жанрів, стилів та технік, що дозволяє говорити про нього як про колектив з унікальною творчою ідентичністю.

Унікальність Лос-Анджелеського гітарного квартету сформувалася під впливом декількох ключових чинників: отриманої якісної музичної освіти, перетину особистісних мистецьких вподобань та багатого професійного досвіду учасників. LAGQ заснований у 1980 р. чотирма гітаристами, які отримали ґрунтовну академічну музичну освіту. Це дало їм можливість вільно орієнтуватися в класичному репертуарі й використовувати його як базис для експериментів. Проте класична основа не обмежила квартет; навпаки, вона стала платформою для розширення творчих горизонтів. До першого складу увійшли тоді ще студенти Університету Південної Каліфорнії: Аніса Ангарола, Джон Дірман, Уільям Каненгайзер та Скот Теннант.

Репертуар LAGQ охоплює широкий спектр музичних жанрів: від класичної музики до сучасних композицій, джазу, латиноамериканської музики та популярних мелодій. Важливим аспектом спільної творчості учасників колективу є те, що вони не лише виконують вже існуючі твори, але й активно створюють нові аранжування та композиції. Це дозволяє їм формувати унікальні концертні програми й

створювати студійні записи, які відзначені престижною премією Греммі. Значна частина репертуару квартету складається з п'ес, спеціально написаних для них сучасними композиторами. Яскравим прикладом такої взаємодії є записаний у 2021 р. музичний альбом "Road to the sun". Шість композицій, що об'єднані в соїту, були написані американським джазовим гітаристом та композитором Петом Метіні та вперше виконані Лос-Анджелеським квартетом у 2016 р. на сцені Денверського університету.

Вплив різних музичних традицій є важливим аспектом творчої ідентичності LAGQ. Наприклад, квартет відомий своєю пристрасною до іспанської та латиноамериканської музики, що проявляється у виконанні творів таких композиторів, як Ісаак Альбеніс, Хоакін Родріго та Астор П'яццолла. Ці впливи надають музиці ансамблю особливого колориту та глибини, а інтерпретації відомих творів відзначаються особливою тембральною вишуканістю. Крім того, з вищезазначеного відомо, що квартет звертається й до джазових елементів у своїй творчості, що надає їхній музиці додаткової динамічності та імпровізаційного характеру. Таким чином, виходячи за межі традиційної класичної музики, колектив збагачує свою творчість елементами інших культур.

Одним із ключових аспектів творчої ідентичності LAGQ є прагнення до новаторства, особливо у використанні сучасних технологій. Квартет активно використовує електроніку, розширюючи можливості гітарного звучання. Це дозволяє артистам досліджувати нові звукові простори й створювати унікальні аудіовізуальні перформанси, які виходять за межі традиційного концертного формату. Використання штучної реверберації та мікрофонного підсилення нині є певною нормою концертної практики сучасного гітарного ансамблю, але очевидно, що творчість Лос-Анджелеського квартету мала безпосередній вплив на формування такої вишуканої естетики.

Лос-Анджелеський гітарний квартет відомий своїми колабораціями з іншими виконавцями та артистами з різних сфер мистецтва. Це підкреслює мультидисциплінарну природу колективу та бажання виходити за межі класичних жанрів. Такі колаборації дозволяють гітаристам постійно оновлювати своє музичне бачення, відкриваючи нові шляхи для розвитку колективу. Одним із найвідоміших прикладів міжстильової взаємодії є проєкт з вокалісткою та композиторкою Лучіаною Соузою, у якому музика гітарного квартету поєднується з фольклорними елементами бразильської культури. Подібний підхід не лише розширює репертуар, але й дозволяє глибше інтегруватися в плюралістичний культурний контекст сьогодення.

LAGQ має значний вплив на розвиток сучасної гітарної музики та камерного ансамблю загалом. Здатність синтезувати класичні традиції з новими музичними стилями та технологіями робить учасників квартету одними з найпопулярніших гітаристів сучасності. Ансамбль з понад сорокарічним досвідом є яскравим прикладом колективу, який зумів сформувати унікальну творчу ідентичність, що базується на поєднанні класичних традицій, культурної різноманітності, інновацій та експериментальних підходів. Творчість Лос-Анджелеського гітарного квартету є свідченням того, як камерна музика може еволюціонувати, збагачуватися новими впливами та залишатися актуальною в сучасному світі.

О. Василенко

**МОДУСИ ГРИ ТА ДІАЛОГУ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ БАЯНА З ОРКЕСТРОМ
КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦЬКОГО**

O. Vasylenko

**MODES OF PLAYING AND DIALOGUE IN THE CONCERTO
FOR ACCORDION WITH ORCHESTRA BY KRZYSZTOF PENDERECKI**

Польське баянно-акордеонне мистецтво посідає помітне місце у світовому музичному просторі. Будучи репрезентоване значною кількістю композицій, різноманітних за жанрово-стильовими та мовно-стилістичними напрямками та течіями, польська баянно-акордеонна музика стоїть в авангарді оригінальних мистецьких пошуків та творчих ідей. Не є винятком і жанр концерту для баяна з оркестром.

Жанр концерту для баяна з оркестром у творчості польських композиторів представлений значною кількістю творів. Так, серед чималого різноманіття композицій у зазначеному жанрі виключне місце посідає «Концерт для баяна з оркестром» сучасного польського композитора та диригента Кшиштофа Пендерецького. Творчість Кшиштофа Пендерецького (Krzysztof Eugeniusz Penderecki, 1933-2020) має помітний вплив на баянно-акордеонне мистецтво. Такі твори композитора, як: «Три мініатюри» (1956), «Sinfonietta № 1» (1990-1992), «Chaconne — in memoria Giovanni Paolo II» з «Польського реквієму» (2005) вже міцно вкоренилися в сучасний баянно-акордеонний репертуар та викликають значний інтерес у слухацької аудиторії.

«Концерт для баяна з оркестром» («Concerto per fisarmonica ed orchestra») був написаний у 2017 р. Цей твір є аранжуванням «Подвійного концерту для скрипки та альтя з оркестром» («Concerto doppio», 2012), яке було здійснено польським баяністом Мацеєм Фронцкевичем (Maciej Frąckiewicz). Слід зауважити значний вклад музиканта в розвиток контемпорального баянно-акордеонного мистецтва. Він є першим виконавцем чималі кількості творів, зокрема в концертному жанрі. Серед них слід назвати: «Konzert für Akkordeon und Orchester» (2011) Даріуша Пшибильського (Dariusz Przybylski); «Rhythm Games» (2014) Миколи Майкусяка (Mikołaj Majkusiak); «Accordion concerto» (2016) Зигмунта Краузе (Zygmunt Krauze); та «Accordion concerto» (2022) Миколая Горецького (Mikołaj Górecki). Перше виконання «Концерту для баяна з оркестром» К. Пендерецького відбулося 12 січня 2018 р. в місті Гданськ (Польща) за участі Балтійського філармонічного оркестру (диригент — Ваг Папян) та соліста — баяніста Мацея Фронцкевича.

Концерт є одночастинним, композиція містить ознаки сонатності з її експозиційністю та розробковістю, а також елементами варіаційності. Отже, композитор прагне створити власну індивідуалізовану форму, характерну виключно для цієї композиції. Склад оркестру в Концерті є подвійний. За формою солювання соліста та оркестру між собою композиція належить до «паритетного (біцентричного)» типу взаємодії, за структурною організацією та розвитком тематичного матеріалу у творі — до групи концертів симфонізованого типу. В основі драматургії Концерту лежить протистояння трьох тематичних ліній, кожна з яких виконує визначну роль. Так, у пролозі та епілозі-підсумку композитор уводить тематичний матеріал,

наділений рисами трагізму, сакральності, тоді як дві інші — ліричного та віртуозно-скерцозного характеру вступають у конфлікт між собою в основній частині Концерту. Музичне наповнення прологу (тт. 1-35) загалом відображене монодією в партії баяна без участі оркестру, тож для цього розділу властива одноголосна форма солювання.

Другою іпостассю концертування у творі є скерцозність (театральність), яка ґрунтуються на принципі віртуозності. Цей тип вимагає значної технічної майстерності та наділений чималою кількістю фактурних типів у партіях соліста та оркестру. Серед яскравих прикладів композиторської фактурної винахідливості в партії соліста слід назвати, зокрема: широкі арпеджіо (тт. 171-175); фігурації 64 нотами (тт. 164-165); хроматичні пасажі (тт. 211-212); пасажі подвійними нотами (т. 192); гра октавами (тт. 159-161, 177-178, 230-231); акордове міхове тремоло (тт. 305-314); чотиридольні рикошети (т. 190) тощо.

Ансамблева комунікація соліста та оркестру, зокрема в головній партії концерту, репрезентована діалогічними фігурами «підтвердження-підсилення» та «підхоплення репліки», у яких партії баяна та оркестру швидко передають одне одному короткі фрази та мотиви, створюючи ефект скерцозності, театрального начала. Організація реплік соліста та оркестру в експозиції концерту представлена діалогом узгодження модусного типу, свідченням чого варто назвати, зокрема, 122-149 такти твору, де короткі мотиви в партіях оркестру та баяна знаходяться в тематичній та емоційній єдності.

Другий тип концертування репрезентований біцентричною формою солювання соліста та оркестру між собою, у якій кожна з груп наділена значним рівнем самостійності викладу тематичного матеріалу. Це рішення зумовлене бажанням відобразити розробковість тематичного матеріалу, її конфліктність та загальну драматургію. Попри принципи концертності та діалогічності, які є основоположними в зазначеному Концерті, варто також відзначити ознаки жанрових модуляцій. Так, яскравими прикладами цих інтенцій потрібно назвати імплементацію елементів танцювальних та театральних жанрів, зокрема скерцо (у 55-96 і 122-149 тт.) та польки (у 181-191 тт.). Окрім цього, у творі спостерігаються жанрові риси пасакалії (тт. 321-348), які посилюють величність та трагізм в епілозі твору. Композиція має дві сольні каденції: перша розташована на 192-му такті, друга — на 229-му. Перша з них репрезентована розлогими, віртуозними пасажами, тоді як друга, менша за обсягом, виконує функцію яскравої імпровізованої вставки або тропу.

Третім архетипом концертності в Концерті слід назвати ліризм. У його основі лежать короткі, низхідні мотиви в помірному темпі, які інтонаційно не містять напруги, конфлікту, проте семантично викликають емоції томління, меланхолії. Ліричний тип у творі презентований більшою мірою комунікативною формою ансамблевої взаємодії «тема — фон», де тематичний матеріал виконується солістом, водночас як гармонічна та ритмічна складова залишається за групою оркестру. Проте, епізодично, зокрема в 193-209 тактах можна спостерігати діалог, побудований на паритетному принципі ансамблевої гри, у якому характер емоційно-сміслових відносин представлений типом «діалогу-бесіди».

Окрім цього, композитор нерідко звертається до моноансамблевої моделі внутрішньої взаємодії в Концерті, зокрема в тт. 55-71. У зазначеному епізоді партії

лівої та правої руки баяна ведуть діалог, створюючи інтеракцію, яка підкреслює змагальність та віртуозність композиції. Також, у контексті дослідження принципів гри соліста та оркестру в концерті варто відзначити розробку твору, яка репрезентована діалогом-незгоди диктумного типу. Так, у 230-245 тт. митець, зображаючи стихію конфлікту та діалогічного зіставлення партій баяна та оркестру, вводить ігрову логічну фігуру «ексцентричних акцентів», у 246-254 тт. ігрову фігуру «зміни модусу».

Фінал композиції представлений епілогом (тт. 321-376), трагічною кульмінацією твору. Складно стверджувати, чи планував композитор алюзію на фугу з «прелюдії та фуги *b moll*» І тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, проте інтонаційно можна відчувати схожість фіналу Концерту з експозиційним проведенням теми фуги. Завершується Концерт мінорним тризвуком з квартою від тону *d* поступовим *morendo* на динамічному відтінку *pianissimo* в партіях оркестру та соліста. Тому у творі можна також спостерігати жанрові ознаки балади, які проявляються, зокрема, в 1) наявності послідовної сюжетності з елементами сакрального та трагічного фіналу у творі; 2) чергуванні монологічного та діалогічного викладу тематичного матеріалу; 3) обрамленні композиції прологом та епілогом-кодою.

Отже, «Концерт для баяна з оркестром» К. Пендерецького є яскравим зразком імплементації неоромантичної стилістики в зазначеному жанрі. Втілюючи у творі ліричний, трагічний та віртуозний архетипи, композитор створює композицію, яка поєднує в собі разом жанрову специфіку концерту, ідею демонстрації технічних можливостей, багатогранність емоцій та переживань внутрішнього героя твору. Відсторонюючись від класичних принципів побудови сонатної форми, звертаючись до варіаційних та баладних композиційних принципів, уводячи пролог та епілог до композиції, митець формотворчо наближає зазначений твір до інструментальних концертів романтичної епохи. Окрім цього, створюючи алюзію з «фугою *b moll*» «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха К. Пендерецький підсилює драматургію композиції, зокрема його фінальну частину трагічною, гіперболізовано-експресивною складовою, значно розширюючи градації семантичної палітри Концерту.

Урізноманітнюючи ігрову та комунікативну складову у творі, композитор імплементує численні форми ансамблевої взаємодії, зокрема «тема — фон», діалоги згоди та незгоди, «моноансамбль», діалогічні ігрові фігури («підтвердження-підсилення», «підхоплення репліки», «зміна модуса», «ексцентричні акценти»), різноманітні типи солювання тощо. Тож, «Концерт для баяна з оркестром» К. Пендерецького, як уособлення різноманітних градацій, емоцій та почуттів, надзвичайної віртуозності та мозаїки діалогічних та ігрових форм, заслуговує на значну увагу в жанрі концерту для баяна з оркестром та в сучасному баянно-акордеонному мистецтві загалом.

К. Трикозюк

**ТЕМБРОВО-ФАКТУРНІ ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ АДАПТАЦІЇ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
У ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ ХАРКОВА**

К. Trikozyuk

**TIMBRE AND TEXTURE REINCARNATIONS IN THE PROCESS OF ADAPTATION
OF INSTRUMENTAL WORKS FOR THE ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS
IN THE WORKS OF KHARKIV ARTISTS**

Важливе місце в процесі формування концертного репертуару для оркестрів народних інструментів в Україні, зокрема у Харкові, займають версії-адаптації творів вітчизняних композиторів, створених для інших інструментальних складів. Вагомою часткою з них є композиції, написані для солюючого інструменту в супроводі фортепіано.

Одним з таких яскравих зразків є «Ескіз у молдавському стилі» (1973) для скрипки та фортепіано Л. Колодуба. Композиція втілює молдавський мелос, репрезентований у двох моделях народних танців — молдовеняска та хора. Інструментальну версію, яка міцно увійшла у концертну практику народно-оркестрових колективів Харкова, було виконано у 2017 р., на той час студенткою, а наразі доктором філософії, викладачем кафедри народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського — К. Сліпченко спеціально для студентського оркестру цього навчального закладу. Особливість адаптації «Ескізу у молдавському стилі» для народного оркестру полягає в тому, що, на відміну від оригіналу, написаного для солюючого інструмента та фортепіано, в оркестровій версії цей твір постає як самостійна оркестрова п'єса. Авторка адаптації не виділяє партію соліста як окрему та по чергово передає її групі перших домр та баянам. Утім, каденцію виконує лише одна домра, що зумовлено доволі вільним способом її викладення (*ad libitum*).

Ще одним зразком аранжування твору для солюючого інструмента в супроводі фортепіано постають Варіації на тему української народної пісні «Ой, за гаєм гаєм» (1990), створені для домри та фортепіано видатною українською композиторкою-домристкою Л. Матвійчук. Композиція репрезентує українську народну пісенність, яка є близькою до тембральної та художньої специфіки звучання народних інструментів. Зважаючи на таку звукообразність, у 2018 р. для Народного оркестру народних інструментів імені П. Васюри було виконано інструментування цього твору О. Єськовим — керівником та аранжувальником вищезгаданого колективу. Специфіка адаптації Варіацій для оркестру народних інструментів полягає в тембровому переінтонуванні фортепіанної партії з метою виокремлення соліста із загальної маси оркестрового звучання зі збереженням його домінантної ролі, як динамічно, так і темброво. Тембральна спорідненість солюючої домри з групою оркестрових домр також зумовлює зміни теситури звучання пластів фактури оригіналу. На сьогодні Варіації на тему української народної пісні «Ой, за гаєм гаєм» Л. Матвійчук для домри з фортепіано є доволі виконуваним твором у концертній програмі колективу, а в ролі солістів залучаються діти мистецьких шкіл Харкова.

Єдиним оригінальним зразком твору, створеного для дитячого виконання у супроводі оркестру народних інструментів у доробку українських композиторів, є «Концертино» (початок 2000-х рр.) для домри з оркестром Ю. Яковенка.

Композиція написана спеціально для міського конкурсу молодих виконавців на народних інструментах, у якому учасники другого туру мали виконати твір у супроводі оркестру народних інструментів Дитячої музичної школи № 9 імені В. І. Сокальського. Варто зазначити, що композитором було створено партитуру для домри та фортепіано, автором народно-оркестрової версії є О. Безгодков, який на той час очолював оркестр народних інструментів.

В основі «Концертино» закладено дві різнохарактерні українські народні пісні («На вулиці скрипка грає» та «Не щечечи соловейко»). Специфіка оркестровки полягає в особливостях використання оркестрової фактури, теситури оркестрової партії відносно солюючої, її тембрового забарвлення. У вступі та оркестрових програшах О. Безгодков застосовує дуже щільну фактуру, нагомість в епізодах із солістом вона постає доволі прозорою та не перевищує нюансу *mezzo piano*. Також автор народно-оркестрової версії чергує прийоми звуковидобування в домровій групі та партії соліста (тремоло, удар) з метою виокремлення солюючого голосу із загального оркестрового звучання, що зумовлено виконавським рівнем музикантів, для яких створювався цей твір. «Концертино» для домри з оркестром Ю. Яковенка є унікальним прикладом у творчості українських композиторів для оркестру народних інструментах, який ще не було розглянуто в музикознавстві.

Отже, розглянувши три приклади народно-оркестрових адаптацій творів, створених для солюючого інструмента у супроводі фортепіано з репертуару оркестрів народних інструментів Харкова, варто зазначити, що особливою рисою тут постає увага авторів оркестрових версій на інструментальних складах та сферах функціонування колективів (студентські, аматорські, дитячі). Особливості оркестрового мислення митців також розкриваються в співвідношенні солюючої партії та темброво-однорідними з нею оркестровими групами. Таким чином, питання визначення специфіки темброво-фактурних перевтілень при адаптації творів з різних інструментальних складів, зокрема для солюючого інструмента в супроводі фортепіано, є багатограним та потребує подальшого вивчення із залученням до музикознавчого аналізу більшого числа партитур з репертуару народно-оркестрових колективів Харкова.

Н. Мельник, О. Савицька

РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА АНСАМБЛЮ «ЦИМБАНДО»: ВІД СТВОРЕННЯ ДО ЛЮТОГО 2022 РОКУ

N. Melnik, O. Savytska

REPERTORY POLICY OF THE ENSEMBLE “CIMBANDO” FROM ITS CREATION UNTIL FEBRUARY 2022

Творчі музичні колективи в чомусь схожі і чимось відрізняються один від одного. Інструментальне тріо «ЦимБанДо» має свій стиль, своє обличчя, своє неповторне звучання, свою специфіку завдяки унікальності свого репертуару. Кожен твір адаптується під інструментарій колективу й аранжується самими учасниками тріо. У 2006 р. ансамбль був створений як квартет (цимбали, бандура, домра і кобза контрабас), а з 2015 р. — тріо (цимбали, бандура, кобза контрабас), учасниками якого стали викладачі кафедри народних інструментів.

Перший виступ ансамблю був присвячений 250-річчю з дня народження В. А. Моцарта, тому, щоб зберегти естетику гри на народних інструментах (серед виконавців оригінальної музики Моцарта), учасниками квартету було вирішено поєднати I частину Сонати ля мажор і Концертне рондо В. Новікова «Вибач мене, Моцарте» (побудоване на матеріалі III частини сонати). Цей твір (в обробці учасниць колективу) отримав назву «Вибач нас, Моцарте» і визначив подальший напрям вибору репертуару. Квартет «ЦимБандо» став працювати в жанрі «музичний гумор»: з театральними обіграваннями та зі словесними діалогами. Наступною була зроблена Фантазія на «комахові» теми, яка була написана за мотивами «Польоту джмеля» і поєднувала в собі твори трьох різних авторів, імітацію дзигжання комах і навіть танець іграшкової бджілки під час фіналу. До цього першого періоду творчості належить і твір В. Ільїна «Молода я, молода», у якому присутні словесні діалоги між учасницями та з'являється тарілка як нова тембральна й образна краска звучання, потім Фантазія на музику В. Городовської «Калінка» з імітуванням гри на гуслах, «Свято на Молдаванці» В. Власова із зображенням волинки, Танець «Яблучко» за музикою з балету «Червоний мак» Р. Глієра з виходом і грою по одній учасниці, роздачею яблук глядачам у залі й засинанням цимбалістки в середині твору, пробудження якої переносить глядача в яблуневі сади Закарпаття, «Кубанська-залихватська» Є. Дербенка зі співом, Фуга на теми дзвінка телефону “Nokia” зі дзвінками із залу, Вальс Тьєрсена з «ляльковим» завмиранням і відмиранням. Творів з назвою «Веселі ложки» було в репертуарі два — у квартеті на музику О. Зацепіна з к/ф «Операція «И» та ін.» і в тріо на тему української народної пісні «На вулиці музиченько грає» в обр. О. Чуєва — у якому учасники ансамблю грають на своїх інструментах різними за розмірами ложками, яким, навіть, дали назви як в сімействах інструментів: пікколо, прима, альт, тенор, бас і контрабас. Також було дві «Зимові магії». Перша — для тріо й сопілки — на музику А. Вівальді, В. Дмитренка і М. Леонтовича. Друга для тріо — з музикою О. Скрипки, В. Дмитренка і М. Леонтовича. Ще двічі була використана тема Е. Гріга із сюїти «Пер Гюнт» «Ранок» у поєднанні з українською народною піснею «Ой під вишнею», яка в аранжуванні «ЦимБандо» має назву «Ранок у вишневому садку». Перший варіант був написаний для сопілки й тріо, а в другому — контрабас був замінений балалайкою, учасники співають і у фіналі звучить запальне «Кантрі» А. Гуревича.

Наступний етап творчості визначився поєднанням музики і поезії — це музично-літературні композиції. Першою такою композицією став твір В. Дмитренка «Імпровізація і танець», у якому на фоні каденції цимбалів декламувався вірш Л. Костенко «Вечірнє сонце» у виконанні Надії Мельник. Цей твір «живе» в колективі всі 18 років, змінилась трохи редакція музики й вірш був замінений на «Люди, будьте взаємно красивими», але популярність серед глядачів є незмінною. Потім з'явилась Басня «Квартет», слова до якої з відомої басні І. Крилова переробила на історію «ЦимБандо» Олександра Савицька, на музику з трьох музичних творів В. А. Моцарта, Дж. Фінна, В. Дмитренка й драматичний твір А. Белошицького «Місячна ніч» з щемливим і проникливим віршем про маму. Декламацію віршів використовували і в інших творах, таких як «Повертались козаченьки із війни» на музику Л. Горенка тощо. На 10-річчя ансамблю була створена II частина Басні «Залишились у трьох» також за мотивами І. Крилова про те, як квартет перетворився на тріо.

Всі учасники колективу мають вищу освіту і, мабуть, саме цей факт з рівномірною періодичністю повертає до залучання в концертну програму творів класичних академічних композиторів, але з дотриманням деталей, які вже стали притаманні «стилю “ЦимБандо”». Передусім це три обробки творів на теми Моцарта («Вибач нас, Моцарте», «Дивовижний Моцарт» і «Вибач, Моцарте»), Фантазія на теми опери Ш. Гуно «Фауст» П. Сарасате, «Замальовки на теми Чайковського» О. Глотова зі співом «Червоної рути» у фіналі й перевертанням бандури, імітуючи гру на гітарі, «Ніч на Харків-горі» за мотивами М. Мусоргського і В. Дмитренка, Фантазія «Пір'яссімо», яка увібрала в себе найвідоміші твори, пов'язані з образом птахів, написана за музикою К. Сен-Санса «Лебідь», Г. Дініку «Жайворонок», Л. Дакена «Зозуля», О. Аляб'єва «Соловей», Півниковою полькою, фугою «Чижик-пижик» та «Два веселих гуси», з використанням жалейки, імітацією рухів пташиних крил та ніжним польотом пір'я наприкінці твору. До зимового сезону 2012–2013 рр. виконувався твір «Слобожанська-прохолодна» на «зимові» твори композиторів В. Дмитренка, В. Городовської та М. Леонтовича. У 2013 р. в репертуарі квартету «ЦимБандо» з'явився твір неперевершеної краси й підвищеної складності, який мав назву «Пляска фурій» за музикою опери К. Глюка «Орфей і Евредика». Лінію «театралізації» продовжує Фантазія на вітамінні теми за мотивами балету К. Хачатуряна «Чиполіно», у якій учасники квартету мінялись місцями й грали на чужих інструментах.

Окрім основних інструментів — цимбалів, бандури, домри і контрабаса — іноді залучаються й інші інструменти, якими володіють учасники ансамблю, як вже було зазначено раніше. Так, для сопілки (якою майстерно володів Петро Юха) було аранжовано «Дойну» О. Назаренка і виконано на ювілей автора (разом з «Жайворонком» в обробці ювіляра). На 10-річчя ансамблю був виконаний твір «Драйв-коло» (В. Дмитренко, Г. Дініку) із солюючою партією сопілки, а також твір надзвичайної краси Й. Брамса — III частина 3-ї симфонії. З появою Костянтина Хітушка в тріо зазвучала та балалайка — «Дощик» І. Гайденка (окрім балалайки ще задіяні парасолька, окуляри і віяло), «Маска, я тебе знаю» Р. Паулса (з ефектом «ляльок» і зніманням масок під час гри). Також всі учасники грають на ударних інструментах. Як кажуть самі виконавці, «коли є вільні руки», задіяні ложки, коробочки, бубон, трикутник, дзвіночки, тарілка.

Знаковим твором, у якому було використано найбільшу кількість додаткових інструментів, можна назвати «Гопак» А. Хачатуряна з балету «Гаяне». Це твір — шоу. Як танцюристи в цьому номері показують найскладніші трюки, так і артисти тріо «ЦимБандо» змінюють інструменти за секунди, не перестаючи грати основні партії. Гопак — український танець, краса і складність якого визнана у всьому світі, тому в репертуарі ансамблю їх було аж три. Перший (виконуваний квартетом) мав назву «Гопалки» і виглядав як жартівлива побутова сценка із зазиванням до танцю, спілкуванням гостей, накриттям столу й веселим гулянням. Другий — «Гопак» А. Хачатуряна, про який було сказано вище. А третій — мав назву «Гопачок», але така трохи легковажна назва зовсім не визначала цей твір як простий для виконання. Як і подобає справжньому Гопаку, номер вийшов найвіртуозніший: з темпами від Andante до Prestissimo, з приказками, із сольними «проходочками», зі свистом і навіть з танцем музикантів під час гри!

А ще є твори, поява яких у репертуарі пов'язана з певною особистістю, яка якимось чином або вплинула, або вразила, або була поруч, або підтримала учасників колективу. Так, після знайомства та виступу на одній сцені зі славетним скрипалем Робі Лакатошем, з'явився твір «Присвята Робі Лакатошу», як згадка про спільний виступ, про його підтримку, про спілкуванням з метром музичного світу. І цей твір у репертуарі вже 10 років. Знайомство з композиторкою О. Гончарук залишило по собі п'єсу «Хочу в Карпати». Участь артистів тріо в роботі журі відзначилась композицією Depean «Квіти моря». Колективні поїздки до Одеси зобразились у творах «Прогулянки по Дерибасівській», «Бесарабочка», у якій задіяні не притаманні бандурі засоби звуковидобування. Дружба з В. Дмитренком простежується упродовж всього творчого шляху ансамблю, зокрема композиція «Ой пришла весна» побудована на темах двох творів цього автора. Постійне спілкування зі студентами теж залишає слід у вигляді нових обробок для ансамблю: «Дятло-dance» з танцями, джазовим співом і соло ударних коробочок, «Циганочка» як гумористична присвята всім дачникам, музично-поетична композиція «Що треба для щастя» на сл. Д. Друдич, муз. М. Грушевського, «Стихії смутку і любові» за музикою Р. Паулса.

У 2022 р. сталась подія, яка вплинула на життя всіх українців й учасників тріо «ЦимБандо» так само і змінила підхід до вибору репертуару. Емоційний стан, життєві обставини ансамблів і людей навколо під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну вийшли на перший план при виборі й аранжуванні творів. Надія Мельник і Олександра Савицька завжди ставили собі за мету популяризацію саме української культури на народних інструментах. Доказом того є концертна діяльність їхніх колективів — Капели бандуристів «Сонце» ХНУМ імені І. П. Котляревського, безліч ансамблів бандуристів ХДАК, ансамблів народних інструментів «Посіпаки» і «Чудасія», ансамблю народної музики «Стожари» та оркестру народних інструментів «VIVO» кафедри народних інструментів ХДАК. А тепер тим паче — тільки українська музика, українські автори, пісні, мелодії. Це новий етап у творчості тріо, коли те, що неможливо висказати словами, можна виразити музикою, яка звучить на найкращих струнних українських інструментах — бандурі, цимбалах і кобзі.

«Так звучить Слобожанщина...» — вважають учасники колективу. І публіка з ними погоджується.

О. Гончаров

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ В КЛАСІ БАЯНА / АКОРДЕОНА

О. Honcharov

FEATURES OF WORK ON POLYPHONIC WORKS IN THE ACCORDION CLASS

Виховання сучасного музиканта неможливе без високохудожнього та різноманітного репертуару, який повинен складатися із творів різних за характером, темпами, композиторів різних часів, стильовими особливостями тощо. Саме репертуар є основою для всебічного розвитку природних здібностей музикантів, їх музичного мислення, художньої інтуїції та виконавського досвіду.

Вагоме місце в репертуарі сучасних баяністів / акордеоністів займають поліфонічні твори, або взірці з елементами поліфонії. Робота над поліфонічними

творами вельми корисна та вкрай необхідна, оскільки сприяє подальшому накопиченню та розширенню відповідних засобів звуковидобування, впливає на подальший розвиток музичної пам'яті, мелодичного та гармонічного слуху тощо.

Поліфонічний твір (або твір з елементами поліфонії) — це передусім завершений музичний зразок певного характеру та художньо-образного змісту, певного композитора з усіма притаманними його творчому стилю та жанровому напрямку особливостями. Тому залучати до репертуару відповідний поліфонічний твір треба дуже обережно, особливо на початковому етапі оволодіння музичним інструментом. Треба зважати не тільки на складнощі фактури вибраного твору та його образно-художнього змісту, але й на відповідність виконавського рівня баяніста / акордеоніста, тому що процес навчання повинен бути спрямований на поступове набуття та закріплення музикантом виконавсько-технічних навичок і певних художніх прийомів, які необхідно постійно вдосконалювати шляхом поступового ускладнення музичного матеріалу. Це стосується і постійного контролю за виконавським апаратом — положенням правої та лівої рук виконавця, і підбору зручної та професійно виправданої аплікатури, розвитку майстерності володіння міхом, штрихами, динамічною шкалою, філіруванням звуку тощо.

Треба зазначити, що сучасні баяни та акордеони завдяки особливостям лівої клавіатури («виборної») мають можливість практично без змін виконувати поліфонічні твори відомих композиторів-класиків Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. Моцарта, які створені в оригіналі для фортепіано, клавісину або органу. Більш складні музичні твори потребують певного пристосування, тобто перекладення (викладу музичного твору для іншого, порівняно з оригіналом музичного інструменту), що передбачає різні засоби викладу фактури перекладаемого твору, які дають можливість краще пристосувати оригінал до особливостей іншого музичного інструменту, зміни звукової специфіки твору, його тембрових барв, переосмислення динаміки та артикуляції. Однак мелодійна та ладогармонійна основа оригіналу — повинні залишатися непорушними.

Також при перекладенні клавірних творів треба дуже уважно корегувати питання аплікатури, оскільки положення рук виконавців, засоби звуковидобування на різних музичних інструментах теж різняться. Тому головними принципами підбору аплікатури повинні бути зручність, доцільність та художня необхідність, які допомагатимуть учню баяністу або акордеоністу реалізувати необхідні технічні та естетико-художні виконавські завдання голосоведіння, фразування, потрібного балансу звучання при виконанні поліфонічних творів.

Важливе місце в процесі досягнення динамічної та художньої виразності звуку займає міховедення. Якість міховедення — один з найважливіших показників рівня виконавської культури баяністів та акордеоністів, і особливо при роботі над творами поліфонічного складу. Змінювати напрямок руху міху треба зовсім непомітно, не порушуючи логіку розвитку музичного твору. Краще за все повертати міх під час фразировочної цезури, але, як свідчить практика, не завжди існує така можливість і не завжди це зручно робити, наприклад — при виконанні поліфонічних творів або доволі тривалих музичних фраз на *legato*. У таких випадках змінювати напрямок руху міху треба дуже швидко, але без поштовху, не допускаючи розриву звучності. Дуже важливо, також, повністю дослуховувати тривалість ноти або фрази, яка

знаходиться перед зміною напрямку руху міху, тому що щонайменша зміна характеру руху міху автоматично змінює динаміку та довжину звуку, його характер.

Від правильного, художньо-доцільного руху міху залежать також усі відомі засоби звуковидобування, зокрема штрихи — тобто певний характер виконання музичного звуку, який є результатом того чи іншого засобу звуковидобування та залежить від потрібного, художньо-виправданого змісту звучання.

Г. Рало

PREREQUISITES FOR THE EMERGENCE OF THE PERCUSSION INSTRUMENTS CLASS IN ODESA

G. Ralo

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ КЛАСУ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОДЕСІ

Development of teaching to play percussion instruments in Odesa is a complex process associated with formation of the first music schools and music classes, which became the prerequisites for the creation of special music education institutions that contributed to the improvement of the cultural development of society.

While investigating this issue, we primarily relied on archival sources collected in the funds of the Department of Local History “Odesyka”, the Department of Rare Publications and Manuscripts (“Odesyka Collection”), the Arts Department of Odesa National Scientific Library, as well as in the fund of rare publications of the Scientific Library of I.I. Mechnikov Odesa National University, which contains information about the formation of professional music education in Odesa in the XIX and early XX centuries, as well as various statutory documents of the Societies engaged in concert performance and professional training, as well as facts reflecting the development of the musical life in the city, including a number of articles from periodicals of the XIX century. In addition, we used memoir literature, letters of prominent composers and musicians, and literature on the city history to understand and reflect this era, the environment, and the conditions in which music education was formed and performance developed.

In the process of work, we discovered that the economic development and prosperity of the city contributed to the development of social relations, which, in turn, made adjustments in the cultural and musical spheres.

The creation of music salons of aristocrats, in which vocal and instrumental evenings were arranged, was of great importance to the musical art of that time. Representatives of high social society provided significant support in the promotion of various artists who could not only get the opportunity to perform on the main stage of Odesa at that time — the City Theater, but also visit other cities and countries with concert performances under their patronage.

In the 1860's, the impetus for the development of musical performance culture was the emergence of a number of Societies whose activities were aimed at raising the performance level of musicians, creating and holding various concert events.

Despite the fact that the activities of the Society of Music Lovers and L'École musicale de la Société des Beaux-Arts were connected with the foundation of the orchestra, holding constant rehearsals in fact, during this period in Odesa, a problem can be traced connected with the lack of professional personnel, and, first of all, orchestral musicians. This

circumstance became a significant obstacle to the organization and holding of symphonic evenings due to the lack of its own musical group.

The specified problem was solved by creating wind instrument classes, where students were enrolled free of charge, and the best performers, artists of the City Theater orchestra, graduates of foreign conservatories were invited to teach them and improve their professional level.

During this period, a course of joint playing the wind instruments was introduced, and, finally, a separate class of percussion instruments was created. In our opinion, its appearance, or rather the class of timpani, was connected with the opening of the class of orchestral playing in 1891 and the formation of the own student orchestra of Music classes, which required orchestral musicians of various specializations for its permanent functioning.

Личуань Чжан

**СИМФОНІЧНІ КОНЦЕРТИ ФРАНЦА КУЧЕРИ В ХАРКОВІ
ЛІТНЬОГО СЕЗОНУ 1899 Р.**

Lichuan Zhang

**FRANZ KUCHERA'S SYMPHONIC CONCERTS IN KHARKIV
IN THE SUMMER SEASON OF 1899**

Поширення симфонічного виконавства в Харкові в останні десятиліття XIX ст. зумовлене, з одного боку, стабілізацією практики виступів у місті оперних та опереткових труп, з іншого, діяльністю Харківського відділення Російського музичного товариства (ХВ РМТ) під керівництвом І. І. Слатіна. Якщо до 1880-х рр. виступи в Харкові музичних театральних антреприз, для яких оркестри були обов'язковою складовою, обмежувалися осінньо-зимовим сезоном, то надалі опереткові трупи почали давати вистави й влітку.

З того ж часу антрепренери літніх садів міста запроваджували, окрім традиційних військових капел, оркестри зі струнно-духовим складом для виконання популярної в масах танцювально-пісенної музики. Це сприяло тому, що в Харкові почали залишатися після закінчення осінньо-зимового сезону оркестрові музиканти з надією мати постійну роботу влітку. Контингент оркестрових музикантів у місті також поступово збільшувався завдяки функціонуванню музичних класів (з 1883 р. музичного училища) ХВ РМТ та підготовці в цьому закладі з 1896 р. виконавців на духових інструментах. Така ситуація сприяла створенню повноцінного симфонічного оркестру для виступів на літніх майданчиках міста.

Літні симфонічні концерти Ф. Кучери 1898 р. мали позитивний розголос в освіченому середовищі Харкова та, зокрема, у харківській пресі, що сприяло поширенню в розважальних садах міста оркестрів зі струнно-духовим інструментальним складом. Так, вже влітку 1899 р. в харківському саду купецького зібрання виступав приватний оркестр місцевого бізнесмена І. К. Величченка під керівництвом капельмейстера Люфта.

Влітку 1899 р. симфонічний оркестр Ф. Кучери проводив другий сезон у саду комерційного клубу. Проаналізувавши свою діяльність з організації та керівництва виступами оркестру попереднього року, Ф. Кучера покращив, зокрема, інструментальний склад музичного колективу. Якщо в 1898 р. оркестр налічував

36 музикантів, то наступного року склад збільшився до 44 оркестрантів за рахунок поповнення передусім струнно-смичкової групи. Персональний склад колективу ґрунтувався на музикантах місцевих оперного та театрального оркестрів, викладачах, вихованцях і учнях Харківського музичного училища. На провідні позиції та як солісти були запрошені досвідчені виконавці: трубач Шефер з Дрездену, валторністи Вебер з Києва й Рихтер з Тифліса, альтист і виконавець на популярному на той час інструменті цитра киянин Зигель. З оркестрового складу 1898 р. залишилися подружжя Зенглауб (кларнетист та арфістка). Посаду концертмейстера обійняв перший скрипаль берлінського оркестру угорець Пік Штейнер, який відзначався «видатною технікою, красивим тоном і художністю виконання».

Після відкриття літнього сезону в саду комерційного клубу 01.05.1899 р. рецензент писав, що, попри несприятливу погоду, саме виступ симфонічного оркестру привернув увагу численної публіки, що свідчило про позитивне враження харків'ян від колективу Ф. Кучери зразка 1898 р. У виконанні оркестру прозвучала різноманітна програма, зокрема увертюри Ф. Мендельсона «Рюї Блаз», Дж. Россіні до опери «Вільгельм Тель» та А. Тома до опери «Міньон», Вальс-фантазія М. Глинки, 1-а рапсодія Ф. Ліста, вальс Б. Годара, мазурка з балету «Копелія» Л. Деліба тощо. Висловлюючи враження від музичного колективу, критик писав, що оркестр «грав дружно, з відповідними нюансами та захопленістю, немов би вже давно зігрався», та відзначав роль у якості виконання і оркестрантів, і Ф. Кучери.

Характеризуючи щоденні виступи симфонічного оркестру в саду комерційного клубу, провідний музичний критик Харкова того часу В. Сокальський писав, що різноманітна програма колективу Ф. Кучери розрахована на будь-які смаки та доступна розумінню кожної більш-менш культурної людини. Шукаючи шляхи до успіху в пересічній публіки, Ф. Кучера запроваджував тематичні концерти, зокрема вечори вальсів, солістів тощо; проводив серед відвідувачів саду анкетування, у якому пропонував означити п'єси з репертуару свого музичного колективу, які було бажання ще раз почути. За таким анкетуванням були складені програми виступу симфонічного оркестру 09.08.1899 р., вечора солістів 16.08.1899 р., останнього симфонічного концерту 30.08.1899 р.

Продовжуючи традиції виступів 1898 р., Ф. Кучера 20.05.1899 р. провів 1-й симфонічний концерт, програму якого склали 5-та симфонія Л. Бетховена, сюїта «Арлезіанка» Ж. Бізе, увертюра до опери «Анакреон» Л. Керубіні; оркестр супроводжував виконання П. Штейнером скрипкового концерту Ф. Мендельсона. Концерту передувала надрукований у місцевій газеті розлогий анонс, де, за традицією симфонічних зібрань І. Слатіна, харків'ян знайомили з образним строем музичних творів та їх авторами. Надаючи такий матеріал, В. Сокальський наголошував, що для сприйняття мистецького надбання публіка має бути відповідно налаштованою, «інакше найпіднесеніші звуки залишаться для неї гласом волаючого в пустелі». Такі просвітницькі статті друкувалися перед кожним симфонічним концертом оркестру Ф. Кучери.

У підготовці керівником оркестру симфонічних концертів простежується певна системність, яка стосується не тільки їхньої періодичності (раз на тиждень), а й формування програми. Так, здебільшого, у програмі кожного симфонічного концерту звучали: симфонія, 1–2 тривалі за звучанням симфонічні твори (увертюра, поема, фантазія тощо) та легша для сприйняття пересічною публікою

різнохарактерна оркестрова музика. Окрім того, у таких концертах обов'язково брали участь солісти-інструменталісти, які грали як із супроводом, так і без супроводу оркестру. Так, у програмах 2-го та 3-го симфонічних концертів відповідно 3 та 10 червня 1899 р. монументальним твором була 6-та симфонія П. Чайковського, окрім якої 3 червня прозвучали симфонічна поема "Phaeton" К. Сен-Санса, 1-а сюїта «Пер Гюнт» Е. Гріга та у виконанні Зенглауба із супроводом оркестру Концертино для кларнета К. М. Вебера, а 10 червня — увертюра Й. Хартмана "Eine nordische heerfahrt", сюїта «Костюмований бал» А. Рубінштейна, Рапсодія Е. Лало та Рігодон з оркестрової сюїти Й. Раффа.

Завдяки такій побудові концертних програм, відвідувачі саду комерційного клубу з травня по серпень 1899 р. почули: «Шотландську» симфонію Ф. Мендельсона, симфонії g-moll В. А. Моцарта, h-moll Ф. Шуберта, e-moll П. Чайковського, «Героїчну» симфонію Л. Бетховена, «Сільське весілля» К. Гольдмарка; увертюри "Leonora" (№ 3, C-dur) Л. Бетховена, «Моя вітчизна» А. Дворжака, «Римський карнавал» Г. Берліоза, «Сакунтала» К. Гольдмарка, до опер «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка, «Продана наречена» Б. Сметани, «Тристан та Ізольда» Р. Вагнера, увертюри-фантазії «Ніч у Мадриді» М. Глинки, «Ромео і Юлія» та «Буря» П. Чайковського, симфонічні поеми «Ідеали» та «Прелюди» Ф. Ліста, музику до п'єси Г. Чезі «Розамунда» Ф. Шуберта та іншу симфонічну музику. Преса констатувала, що симфонічні концерти Ф. Кучери заслужено користувалися симпатіями харківської публіки, оскільки і репертуар, і його відтворення «не залишали бажати нічого кращого».

Отже, літні симфонічні концерти оркестру Ф. Кучери в 1899 р. у саду харківського комерційного клубу відзначалися якісними зрушеннями порівняно до виступів у літньому сезоні 1898 р., які виявилися в: а) доведенні кількості музикантів оркестру до стандартів подвійного складу груп духових інструментів за мінімальної кількості виконавців у струнній групі; б) тематичному урізноманітненні концертних програм; в) підвищенні виконавського рівня оркестру, що сприяло суттєвому розширенню репертуару за рахунок високохудожнього симфонічного надбання.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням специфіки літніх симфонічних концертів у Харкові з початку ХХ ст.

Д. Янжула

НЕТРАДИЦІЙНІ ПРИЙОМИ ВИКОНАННЯ НА ТРОМБОНІ: ДОСВІД КЛАСИФІКАЦІЇ

D. Yanzhula

NON-TRADITIONAL PERFORMANCE TECHNIQUES ON THE TROMBONE: EXPERIENCE OF CLASSIFICATION

ХХ століття ознаменувалось безпрецедентними суспільними потрясіннями. Наслідком цих зрушень стала деактуалізація попередніх та культурних парадигм, що створило запит на нові творчі форми та естетичні концепції, які могли б відобразити реалії сучасного світу. Це спонукало до пошуків «свіжих» форм мистецького вираження, в тому числі і в музиці. Зміни в інструменталізмі стали невід'ємною частиною цього процесу, зокрема щодо духового виконавства.

Тромбон, як важлива складова духової групи інструментів, також зіткнувся із цією кризою. Його виражальні можливості потребували переосмислення й

адаптації до нових музичних вимог, що викликало появу нових прийомів гри та «актуалізацію» традиційних технік у відповідь на тенденції музики Новітнього часу. Як зазначає Ділявер Муєдінов: «Процес розвитку нетрадиційних прийомів гри в історії виконавства на духових інструментах був нерозривно пов'язаний з пошуком нових виражальних засобів, вдосконаленням виконавської технології і відповідав естетичним принципам певної епохи». Дослідник поділяє нетрадиційні прийоми гри на трубі на музичного і немусичного походження. До першого виду він відносить виконання мікроінтервалів, видобування гармонічних інтервалів та акордів, гра на препарованому інструменті, комп'ютерні та електроакустичні методи обробки звуку. До другого — немусичні виконавські прийоми — ударно-шумові ефекти, імітація звуків природи, тварин, тощо. Як видається, цей поділ є актуальним і для тромбона, але з певними уточненнями, зумовленими специфікою інструмента.

Більш деталізованою та спеціалізованою (у контексті гри на тромбоні) постає концепція сучасних нетрадиційних прийомів гри на тромбоні, запропонована Герольдом Марценюком: 1) двоголосе виконання; 2) мікрохроматика; 3) базинг; 4) педальні звуки; 5) темброва різноманітність (збагачення тембру завдяки використанню різноманітних прийомів «вібратори»); 6) колористичні ефекти (за рахунок різних типів сурдин), та інші прийоми. Під останнім слід розуміти і ті, які ми бачили в класифікації Далявера Муєдінова, і стосуються вони сценічної репрезентації тромбонавої гри. Подальший екскурс до кола питань, пов'язаних зі специфікою виконання цих прийомів, потрібен для того, щоб мати змогу актуалізувати існуючі класифікації, запропонувати нові підходи до їх систематизації.

Досліджуючи прийоми гри на тромбоні у тому вигляді, який вони мають у теперішній час, слід відразу розподілити їх на: 1) традиційні, апробовані та закріплені в академічній практиці; 2) новітні (індивідуалізовані традиційні), які не є нетрадиційними, а являють собою модифікації сталих традиційних; 3) власне нетрадиційні, які частіше за все слугують разовим виразовим завданням і в цьому сенсі часто є експериментальними.

Що стосується мультифоніки, то цей прийом, на наш погляд, є саме нетрадиційним — адже традиційні прийоми гри на тромбоні передбачають виконання одноголосся, а все що виходить за межі цього — може позначатися з приставкою «не», адже на мелодичному інструменті виникає штучно утворене дво- і багатоголосся.

Окремим різновидом тромбонавої гри є мікрохроматика. Як зазначає Ділявер Муєдінов, мікрохроматика пов'язана з виконавським мистецтвом давньогрецьких авлетистів, виконання якого могло здійснюватися кількома способами: 1) за допомогою амбушюрної техніки; 2) застосування альтернативної; 3) із застосуванням спеціальних конструкцій енгармонічних авлосів. Як видається, цілком слушним буде проведення аналогії «спеціальна конструкція» і куліса тромбона. Саме куліса, яка виділяє тромбон з-поміж інших членів мідної духової групи, дозволяє виконувати будь-які інтервали, лише з поправкою на складність інтонування. Звідси ми висновуємо, що мікрохроматика, тією чи іншою мірою, була присутня в інтонуванні на цьому інструменті завжди. Це дозволяє віднести її в запропонованій нами класифікації до переліку «індивідуалізованих традиційних прийомів».

Сюди ж, наприклад, можна віднести перманентне дихання, яке являє собою ускладнений різновид тромбонавого дихання і входить до його системи. Як

зазначають дослідники, перманентне дихання було відоме ще з давніх часів. Його методика вже давно розроблена в навчальній практиці, є доволі складною і «доступною» лише для віртуозів, тому за запропонованою нами класифікацією належить до «індивідуалізованих традиційних прийомів».

Викремлений Герольдом Марценюком прийом під назвою базинг — видобування звуків з допомогою лише мундштука інструмента. Автор прямо вказує на його подвійне значення — як один з методів формування правильної постановки, а також як специфічний прийом виконання. У другому із цих значень базинг прямо належить до нетрадиційних (у художньому сенсі) прийомів тромбової гри.

Наступним з нетрадиційних прийомів гри дослідник називає «темброву різноманітність», під якою розуміє «збагачення тембру за рахунок прийому «вібрато». Однак Ділявер Муєдінов у своїй роботі зазначає, що прийом вібрато має «давню історію і поширену практику, через що у сучасному виконавстві відноситься до традиційних» прийомів гри.

За запропонованою нами класифікацією сам по собі цей прийом не є нетрадиційним, оскільки його зразки використовувалися і раніше в тромбовій практиці. Нових якостей (відмінних від традиційного використання) вібрато може набути при використанні кулісного способу його виконання, коли воно, використовуючи технічні особливості відтворення, становить художню доміанту певного епізоду твору, як це відбувається, наприклад, у п'єсі Екріке Креспо «Імпровізація № 1».

Наступними з переліку нетрадиційних прийомів є колористичні ефекти, створювані за рахунок сурдин. Сурдини на мідних аерофонах — явище відоме вже доволі давно, а тому не підпадає під категорію нетрадиційних прийомів гри, а краще характеризуються як традиційні індивідуалізовані засоби звуковидобування.

У деяких випадках ефекти створювані за рахунок застосування сурдин, у поєднанні з позамузичними чинниками, складають сутність того чи іншого музичного образу, як правило, жанрово-характеристичного. Тромбон із сурдиною — головна «дійова особа» п'єси № 5 Лучано Беріо із циклу під загальною назвою *Sequenza*. Композитор у цій п'єсі відтворює свої дитячі спогади, малюючи образ клоуна, який грає на тромбоні. Головним «інструментом» задля створення цього якраз і є тромбонна сурдина, застосування якої чергується з вимовою вербального тексту і грою без сурдини (плюс грим, костюм, пантоміма та інші атрибуції сценічної репрезентації). Приклад п'єси Лучано Беріо показує можливість суміщення в одному і тому ж творі двох різновидів нетрадиційних прийомів тромбової гри, які в класифікації Ділявера Муєдінова позначаються окремо різним походженням — музичного й немусичного. При цьому перший з них (сурдина) у повному сенсі не є нетрадиційним, другий з прийомів повністю належить до нетрадиційних і навіть виходить за межі власне музичного виконавства, наближуючись до перформанса.

Вивчення неакомпонованих сольних творів для тромбона відкриває нові перспективи в дослідженні та апробації нетрадиційних прийомів гри. Ці твори слугують своєрідною лабораторією, де тромбоністи можуть експериментувати з різними техніками, такими як мультифоніка, мікрохроматика, базинг, використання сурдин та інші. Саме в таких умовах стає можливим поєднання різних прийомів, що розширює виконавські можливості інструмента та сприяє розвитку нових підходів до інтерпретації музики за участі тромбона. Подальше дослідження цього

репертуару відкриває ширші можливості для розвитку сучасного виконавства на тромбоні, стимулюючи пошук нових художніх і технічних рішень.

Є. Козеняшев

ДЕРЕВ'ЯНИЙ ОФІКЛЕЇД – ВІДОМИЙ І НЕВІДОМИЙ

E. Kozeniashev

WOOD OPHICLEIDE – KNOWN AND UNKNOWN

Назва інструменту «офіклеїд» є мало розповсюджена й відома тільки вузькому колу музикантів-професіоналів. Натомість інструмент, який початково отримав це ім'я, широковідомий і улюблений і професіоналами, і аматорами. Мова йде про *саксофон*.

«Дерев'яний офіклеїд» — так назвав свій винахід бельгійський майстер Адольф Сакс на початку 1840 р. Він вже мав декілька патентів, працюючи в майстерні свого батька в м. Дінан. У роботі над усуненням інтонаційних розбіжностей між дерев'яними та мідними духовими інструментами і з метою заміни недосконалих басових офіклеїдів на більш вдосконалені, він створює інструмент з конічним металевим розтрубом та мундштуком від кларнета з одинарною тростиною та системою клапанів Теобальда Бьомо.

Вперше новий інструмент прозвучав у творі французького композитора Гектора Берліоза Хорал для шести духових інструментів. А у своїй статті в паризькому “*Journal debates*” 12 червня 1842 р. Берліоз дає нову назву цьому інструменту — саксофон. Він писав у мемуарах: «Саксофон — це новий член сімейства кларнетів, і при тому дуже цінний за умовою, що виконавці навчаться виявляти всі його якості. Він повинен зайняти особливе місце в системі консерваторського навчання, тому що вже близько часи, коли усі композитори забажають його використовувати».

Історія створення інструменту на базі добре знаного й розповсюдженого у XIX ст. офіклеїду доволі не проста. Спочатку офіклеїд (з грецької «змія» і «ключ») — мідний духовий музичний інструмент, різновид бюгельгорна з клапанами — був запатентований у 1814 р. Ж. І. Асте й виготовлявся у трьох строях: басовий, альтовий і контрабасовий. Найбільше використовувався басовий офіклеїд.

Пізніше, у 1821 р., ще один французький майстер Елері запатентував свій варіант офіклеїду, подібний до фагота. Він також мав кілька строїв і був доволі використовуваним у духових оркестрах Франції.

Цікава історія ще одного духового інструменту, який створювався майже паралельно з саксофоном. У 1856 р. два винахідники П'єр-Огюст Саррю та П'єр-Луї Готро створили інструмент, який назвали «саррюсофон». Це металевий інструмент з подвійною тростиною і сильним різким тембром, що призначався для гри поза концертними залами. Сопрано й сопраніно мали пряму трубку, а альтові, тенорові та інші різновиди — вигнуту. Їхня аплікатура схожа з аплікатурою саксофона, гобоя і флейти. Частіше використовувався в симфонічних оркестрах замість контрфагота під час гри на відкритому повітрі.

А тим часом, 12 березня 1846 р. Адольф Сакс отримує у Франції патент на «систему духових інструментів, які мають назву саксофони, і мають у сімействі 8 одиниць». Серед усіх винаходів XIX ст. власне саксофон, волею долі, отримав «довге і щасливе життя». У цьому році йому «виповнюється» 178 років.

С. Романенко

ПРОЧИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ

S. Romanenko

READING OF A MUSICAL TEXT

Поняття «музичний текст» та «нотний текст» не є тотожними, на що вказують сучасні дослідники. Проте доволі часто музичні твори, як у рукописному, друкованому, так і в електронному вигляді «читаються» як нотно-графічні знаки. Здається, а як інакше, якщо виконуються такі властивості, як висота та тривалість звуку, лад і тональність мелодії; можливо, темп, гучність, штрихи тощо, тому що такі позначення найбільше привертають увагу. Та чи достатньо цього для розкриття змісту музики?

У добу Середньовіччя Гвідо Аретинський (д'Ареццо) здійснив революційну реформу, винайшовши систему нотопису. Можна вважати це найпотужнішою подією музичної спільноти, на кшталт винаходу колеса у світовій історії людства. В епоху класицизму ця система набула сучасних ознак з певними правилами, зрозумілими для всіх дотичних до музичного мистецтва. Вона продовжує оновлюватися, враховуючи нові можливості звукоутворення (приклад, запис чвертьтонів), розвиток новітніх композиторських технік та інших компонентів.

Чи можна обійтися без означеної нотографічної системи? Звісно, так. Цей факт підтверджується традицією усного функціонування музики у фольклорі та практикою виконання народними майстрами вокальних та інструментальних творів без знання нот. У такому випадку «спрацьовує» природний хист щодо аудіально-слухового сприйняття, музичної пам'яті та музичного інтонування. Фактор музичності виконання залежать від емоційного розвитку, емпатії, інтуїції тощо.

Вміння читати графічні символи значно прискорює швидкість і покращує якість оволодіння музичною майстерністю. Професійне читання нотно-музичного тексту спрямоване на опанування всієї письмово зафіксованої інформації та уможливить більш достовірну виконавську інтерпретацію. Саме тому необхідною умовою такого опанування є усебічний аналіз не лише нотного матеріалу, але й додаткових даних. Суттєво важливим для розкриття змісту твору є заявлена в ньому назва (що виявляє програмність або жанр) та вказівка постаті — презентанта певної епохи, національної школи. Додаткова (самостійно знайдена) інформація про обставини життя, стиль творчості автора композиції в даний проміжок часу, історії написання даного твору суттєво поглиблюють уявлення про його сутність та приховані сенси.

Окремим і необхідним ракурсом аналітики є образність, композиційно-драматургічні та жанрово-стильові закономірності, а також сукупність музично-мовних параметрів музичного тексту (ладотональність, тематизм, гармонія, фактура, тембр, метроритм), що залежать від художньо-історичного контексту та підпорядковуються авторській індивідуальності. Значним є окреслення комплексу таких мобільних засобів, як темп, динаміка, артикуляція, штрихи, фразування тощо, що належать до кола виконавських та становлять значний сегмент процесу виконавсько-інтерпретаційного прочитання.

Формування подібного алгоритму аналітики й читання музичного тексту, з метою розкриття його образного змісту твору та засобів його утілення, а також виявлення потенціалу виконавських прочитань постають складними завданнями, принципово важливими особливо для концертного виконавця. Алгоритми щодо прочитання тексту стосуються й конкурсного творчого випробування, якщо воно містить такий вид завдання, і прослуховування на виконавську вакансію, і дисципліни «читання нот з листа», і будь-якої роботи із музичним матеріалом.

А. Бобух

ВПЛИВ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ВИДАТНИХ БАС-ГІТАРИСТІВ НА РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

А. Bobukh

THE INFLUENCE OF THE PERFORMANCE WORK OF OUTSTANDING BASS GUITARISTS ON THE DEVELOPMENT OF JAZZ ART

Вплив творчості Жако Пасторіуса на джазову музику великий, що прийнято поділяти бас-гітару на «те, що було до Пасторіуса, і те, що стало після». Жако значно розвинув у виконавському процесі традиційні функції бас-гітари (гармонічної та ритмічної опори) і перетворив цей інструмент у солюючий, здатний утілювати різні емоції та настрої. Висока технічна майстерність, віртуозність утілення музикантом складних композицій (особливо у швидких темах) не поступалися виконанню Діззі Гіллеспі і Чарлі Паркера. Прагнучи постійного удосконалення власної манери гри, звуковидобування, Жако йшов шляхом трансформації усталених жанрово-стилістичних меж та пошуку оригінальної виконавської стилістики, що отримала номінацію “punk-jazz”.

Пасторіуса слід віднести до типу гранично експресивних музикантів-виконавців, який епатував публіку під час своїх концертних виступів, сполучаючи віртуозну гру зі стрімкими рухами по сцені, потужними стрибками, проявами сценічної агресії (побиття інструменту). Сценічний імідж та резонансні прояви «інструментального театру» сприяли широкій популяризації музиканта та наповненості концертних залів під час його виступів. У віці 24 років бас-гітарист записав свій найкращий сольний альбом “Jaco Pastorius”, який виявився знаковою подією в джазовій сфері музики та двічі номінувався на премію «Греммі». Проте справжнє визнання та ушляхення Жако Пасторіуса в джазовому світі музики відбулося посмертно. Так, на честь музиканта Майлз Девіс у співавторстві з Маркусом Міллером записали композицію “Mr. Pastorius”. У 2003 р. вийшов меморіальний альбом “Words of Mouth Revisited”, у якому партії, що традиційно виконував Жако, зіграли кращі басисти світу. Фірма Fender випускає іменну *модель JazzBass — Jaco pastorius*.

Значно вплинув на сферу джазового виконавства бас-гітарист Луїс Джонсон — віртуоз-аматор, винахідник особливої техніки гри — «слепо». Саме завдяки застосуванню останньої бас-гітара отримала можливість частково брати на себе функцію ударних (за рахунок різкої атаки звуку й можливості яскраво акцентувати різні ритмічні малюнки). Суттєвим новаторським досягненням музиканта слугує також розробка разом із Лео Фендером звукознімачів для бас-гітари Music Man Stingray, призначених саме для гри в згаданий техніці.

Відомий у мистецькій сфері передусім як студійний музикант, Джонсон працював з багатьма відомим виконавцями, серед яких Стіві Вандер, Пол Маккартні, Майкл Джексон. Значним досягненням Луїса стала розроблена відеошкола гри на бас-гітарі, де він легко й доступно ділиться секретами своєї техніки.

Особливо значущою, майже культовою для бас-гітаристів світу постає постать мультиінструменталіста, композитора й продюсера Маркус Міллера. Майбутній музикант, який у дитинстві вчився грі на блок-флейті та кларнеті, освоював бас-гітару (що на той час не була складовою музично-освітнього процесу) самостійно, спираючись на власні слухові враження. Важливим для розвитку музичної кар'єри Міллера стала його співпраця з Майлзом Девісом та його колективом. Вершиною їх спільної творчої роботи став записаний у 1986 р. альбом "Tutu", у якому Міллер зіграв майже усі інструментальні партії.

Розпочата у двадцятирічному віці успішна продюсерська діяльність Маркуса (продюсований ним альбом отримав «Греммі») активізувалася у 1990-ті рр. У цей період Маркус продовжує продюсувати інших музикантів та записувати сольні альбоми, а також захоплюється кіномузикою — ним озвучено близько 20 картин.

Маркус Міллер, як фронтмен свого творчого колективу, постає яскравим взірцем бас-гітаристу нового типу, який розкриває яскраві імпровізаторські здібності, демонструє здатність відтворювати провідні теми, різноманітні звукообрази, розкривати значний виражальний потенціал та віртуозні сольні-виконавські можливості інструмента.

А. Комар

ОНЛАЙН-ЗАНЯТТЯ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

А. Комар

THE IMPACT OF ONLINE LESSONS ON LEARNING TO PLAY WIND INSTRUMENTS

Прискорений розвиток технологій, пандемія та повномасштабне вторгнення суттєво змінили підходи до навчання, зокрема музичну освіту в Україні. Онлайн-заняття стали необхідністю й популярною альтернативою традиційним індивідуальним урокам. Однак питання ефективності онлайн-освіти в контексті викладання гри на духових інструментах залишається відкритим, особливо в частині організації домашньої підготовки.

Як відомо, онлайн-формат є величезним викликом для викладачів, які мусять реорганізувати свої робочі програми, так і учнів, рівень зацікавленості яких прямо впливає на кінцевий результат — якість отриманих знань.

Серед основних недоліків онлайн-освіти ми можемо виокремити якість звуку та технічні обмеження. Для гри на духових інструментах критично важливою є точність передачі звуку. Онлайн-заняття можуть ускладнювати адекватне сприйняття інтонації та динаміки через затримки звуку та знижену якість передавання аудіо. Це може призвести до того, що вчитель буде не в змозі точно оцінити виконання учня та надати негайні корективи.

Складнощі з контролем техніки. Оскільки духові інструменти вимагають точних технічних навичок, таких як дихання, позиція губ і язика, викладачу важко

контролювати ці елементи через екран. Учень може не помічати помилок у техніці, що потребують негайного виправлення.

Однак, крім таких суттєвих недоліків цього типу навчання, є й позитивний момент — учні можуть переглядати відеозаписи уроків і повторювати складні моменти стільки разів, скільки потрібно для розуміння.

Важливо наголосити на тому, що ефективність навчання (особливо онлайн) напряму залежить від належної домашньої підготовки. Головне завдання вчителя полягає в підтримці максимальної мотивації та *навчанні* студента *ефективно навчатися*, оскільки відповідальність за успішність значною мірою переходить до самого учня. Дві ключові умови для досягнення успіху:

1. Організація самостійної роботи студента, адже обмежений контроль з боку викладача під час онлайн-занять вимагає більшої самостійності та відповідальності з боку учня. Важливо, щоб учні регулярно виконували завдання, спрямовані на вдосконалення техніки гри та інтерпретації творів. Без належної підготовки до занять успіх у навчанні може бути мінімальним.

2. Якісний зворотний зв'язок з викладачем. Для забезпечення ефективності онлайн-занять вчителі повинні надавати учням часті й детальні відгуки щодо їхньої гри. Це може включати як індивідуальні консультації в реальному часі, так і перегляд відеозаписів виконань учнів із подальшим аналізом. Такий підхід дозволяє підтримувати високий рівень технічної підготовки учня, навіть якщо навчання проходить у дистанційному форматі.

Стратегією організації ефективної домашньої підготовки є:

- 1) чітка структура занять та вправ. Учням слід надавати конкретні інструкції щодо технічних аспектів виконання (постановка виконавського апарату, артикуляції, дихання), а також чіткий план репетицій. Кожне заняття має містити рекомендації з детальними завданнями для самостійного опрацювання.
- 2) використання записів та мультимедіа. Запис виконання учнем музичних творів дозволяє аналізувати власну гру, виправляти помилки та порівнювати результати з попередніми. Також це дозволяє вчителю переглядати виконання поза межами уроку та надавати корективи.
- 3) систематичність і дисципліна. Успіх в опануванні духових інструментів значною мірою залежить від регулярності вправ. Учням важливо дотримуватися чітко розробленого графіку репетицій для досягнення максимальних результатів.
- 4) використання технологій для покращення домашньої підготовки. Використання спеціальних музичних додатків, наприклад спеціальних програм для аналізу гри на духових інструментах, які допомагають учням оцінити свою техніку, темп та інтонацію. Це, зокрема, такі програми, як TonalEnergy Tuner & Metronome, Soundbrenner або Tunable. Такі інструменти можуть значно полегшити процес самостійної підготовки.

Отже, попри обмеження онлайн-навчання, його ефективність значною мірою залежить від належної організації домашньої підготовки студента. Викладачі мають адаптувати свої методики для дистанційного формату, надаючи чіткі завдання та постійний зворотний зв'язок. Студенти, у свою чергу, повинні розвивати навички самостійної роботи та відповідально підходити до виконання домашніх завдань. Важливим аспектом успіху є використання сучасних технологій для аналізу гри та підтримки мотивації учнів.

О. Бурда

**ЕМОЦІЙНИЙ ВПЛИВ РИТМІЧНИХ ПАТЕРНІВ НА АУДИТОРІЮ:
ПСИХОАКУСТИЧНИЙ АНАЛІЗ У КОНТЕКСТІ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

O. Burda

**EMOTIONAL IMPACT OF RHYTHMIC PATTERNS ON THE AUDIENCE:
A PSYCHOACOUSTIC ANALYSIS IN THE CONTEXT OF PERCUSSION
INSTRUMENTS**

Емоційний вплив музики на слухачів є однією з ключових тем сучасної музикознавчої науки та музичної психології. Ударні інструменти, завдяки своїй здатності створювати складні, багатотонарні ритмічні конструкції, мають значний вплив на емоційний спектр сприйняття музики. Психоакустичний підхід дозволяє глибше дослідити механізми впливу ритму на психологічні реакції слухачів, що надає нові можливості для розуміння феномену емоційної синергії між виконавцями та аудиторією. Розвиток психоакустики у ХХ столітті був тісно пов'язаний з потужним технічним прогресом та розвитком таких наук, як фізіологія, психологія, особливо в плані інженерних рішень у галузі науково-дослідного інструментарію. Одним з найбільш вагомих внесків у розвиток психоакустики стали роботи Гарві Флетчера та його колег у лабораторії Bell Labs. Вони проводили численні експерименти, спрямовані на визначення порогів чутливості людського слуху до частоти, інтенсивності звуків та їхніх спектральних характеристик. Зокрема, Г. Флетчер розробив концепцію маскування звуків та запропонував математичне моделювання поведінки слухової системи.

На сучасному етапі розвитку психоакустики з'явилися нові напрями досліджень, зокрема дослідження електрофізіологічних реакцій мозку на звукові стимули за допомогою магнітно-резонансної томографії та електроенцефалографії. Ці методи дозволяють детально вивчати нейронні процеси, які лежать в основі слухового сприйняття та відкривають нові горизонти для розуміння складних психоакустичних явищ, таких як музикальний слух, ритм і тембр.

Екстраполяція наукових напрацювань у цих галузях на сучасну виконавську практику виконавців, вивчення психоакустичного компоненту ритмічних патернів на конкретних творах надає змогу сформуванню нового рівня науково-теоретичного осмислення музичного мистецтва, тим самим значно підвищуючи рівень виконавського мистецтва.

Ритм є архіважливим компонентом музики, його фундаментом та каркасом, що окреслює структуру й часопросторову організацію музичного твору. Основними параметрами, які впливають на сприйняття ритмічних патернів, є:

- Темп. Швидкість має прямий вплив на емоційний фон композиції. Швидкий темп асоціюється з енергією, активністю, напругою, тоді як повільний ритм може викликати почуття спокою або навіть суму. Агогічні відхилення безпосередньо впливають на драматургічне сприйняття твору;
- Метр і акценти. Складні ритмічні структури, зокрема поліритми або зміщені акценти, можуть створювати відчуття неспокою або хаосу. Простіші та симетричні патерни сприймаються як більш стабільні та передбачувані, що асоціюється з позитивними емоціями;

- Інтенсивність звуку. Рівень гучності ударних інструментів може підсилювати або пом'якшувати емоційний ефект. Наприклад, голосні удари барабанів можуть викликати фізіологічну реакцію, пов'язану зі збудженням або навіть страхом.

Ритмічні патерни ударних інструментів мають потужний емоційний вплив на слухача в широкому жанровому спектрі: від академічних творів, до року, електронної музики та сучасних народних стилізацій.

Таким чином, можна стверджувати, що ритмічні патерни здатні взаємодіяти з аудиторією на психоакустичному рівні, визначаючи її емоційний стан у процесі сприйняття музики. Вони стають тим з'єднувальним елементом, на якому утворюється синергія виконавця та слухача. Ритмічний елемент, через свою складну психофізіологічну природу, є одним із ключових інструментів для емоційної ретрансляції «живого» музичного процесу в метажанровому контексті.

Т. Селеменова

СУЧАСНЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСТВО: ШЛЯХИ ПОСТУПУ

T. Selemeneva

CONTEMPORARY VIOLIN PERFORMANCE: WAYS OF PROGRESS

Скрипка є універсальним інструментом, який гармонічно впливає на будь-який стиль музики, вона додає в сучасні жанри музичного мистецтва нотки камерності, тобто класичного скрипкового виконавства й, навпаки, сучасні жанри роблять скрипку більш рішучою, експериментальною та цікавою для молоді. Такий зв'язок дає потужний рух у напрямі вдосконалення та створення нових ідей у сучасному скрипковому виконавстві.

Актуальність теми обумовлена тим, що сучасний скрипковий виконавець повинен відповідати нормам сучасного світу. А саме в сьогоденніших реаліях слухач вибирає більш популяризовану та естрадну музику. Із цих причин необхідно розширяти знання та вміння своєї техніки гри на інструменті та репертуару. Тому цим дослідженням хочу звернути вашу увагу на сучасне скрипкове виконавство та шляхи його поступу з минулого.

Для того щоб почати вивчати нові сучасні тенденції скрипкового виконавства, потрібно спершу вивчити історичні дані про сам інструмент та його походження, більш детально розглянути структуру та нюанси виготовлення, адже кожен майстер у минулі часи робив інструмент на свій лад і від цього кожна скрипка була унікальна й зі своїм звуковим тембром.

Переглядаючи історичне минуле скрипки, у її витоках з'являються риси більш камерного звучання, народне замінюється світським. Композитори створюють нові жанри саме для скрипкового виконавства, а також поступово вписують скрипкові партії у свої витвори мистецтва. З'являються нові музичні школи зі своїми техніками та методами навчання, які виховують скрипкових майстрів, поціновувачів музики. Ставляться нові художні завдання, пов'язані з масштабністю гри, віртуозністю та зміною способу тримання інструмента.

Музичне мистецтво ХХ ст. характеризується інтенсивними пошуками нових засобів виразності та збагаченням великою кількістю стильових течій. Однією з

рис цього століття є поєднання культур різних країн світу, що призвело до нових напрямів: неоромантизм, неокласицизм, неоімпресіонізм, «нова фольклорна хвиля», постмодернізм тощо. Значним поштовхом стала поява та поширення звукозапису та кіно. Перші електроінструменти дають змогу подивитися під іншим кутом на природу й можливості звуку. Виникають перші електронні експериментальні студії, нові жанри — поп-музика, рок-н-рол.

На межі XIX–XX ст. в США зароджується новий вид музичного мистецтва — а саме джаз. Основними характеристиками цього напрямку є біт, поліритмія, імпровізація, свінг, новий тембровий ряд та яскрава гармонія. Цей напрям дає новий поштовх у розвитку музики й пізнання нових професійних навичок. Скрипка починає імпровізувати та малювати нові техніки звукодобування. З'являються нові відомі джазові скрипалі, які стають еталоном цієї епохи — Д. Венутті, С. Граппеллі, С. Сміт, С. Сладуро та ін.

Багато хто з виконавців цікавляться появою можливості вдосконалити свої навички в межах імпровізації, нових методів артикуляції в естраді, пізнання технічних засобів електронної музики та електроінструментів. Нині популярність такого інструмента як скрипка знаходиться на високому рівні, цим обумовлено включення її в сучасні ансамблі та оркестри. Сольні виконавці шукають свій стиль гри на скрипці та нові тенденції в скрипковій музиці для того, щоб перетворити камерний інструмент в щось нове та ексклюзивне.

На початку XX ст. з'явився новий вид скрипки — електроскрипка. Вона візуально подібна до класичної скрипки, проте поєднується з електричним підсилювачем, що робить її потужнішою за звучанням та гнучкішою до експериментів у музичному світі. Яскравими прикладами сучасної скрипки є такі виконавці, як Девід Гаррет, Ліндсі Стірлінг, Ванесса Мей. У своїй творчості вони поєднують класику з естрадними жанрами, використовують електричні інструменти та електронну техніку для створення каверів поп-музики та інтерпретацій класичних творів. У наші дні стають популярними симфорок оркестри — це поєднання новаторства та традицій, професійних вмій та саунд-технологій. Одним з таких є PRIME ORHESTRA.

Таким чином, вивчення сучасного етапу розвитку скрипкового виконавства є важливим для становлення світогляду музиканта-скрипаля та покращення професійних вмій на творчому шляху. Сучасний світ не стоїть на місці, він розвивається, з ним розвивається і музичний світ. Щодня на музичному просторі зароджуються нові тенденції, жанри, інструменти. Кожну годину людина чує нове звучання й намагається висловити це у власному стилі. Тому завдання кожного музиканта йти пліч-о-пліч із сучасністю і знати не тільки камерну історію свого інструменту, а й прагнути бути різноманітним, обізнаним в естраді.

СЕКЦІЯ:
ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В КРОСКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

В. Бойко

**ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ КОМПОЗИТОРА ІГОРЯ ГАЙДЕНКА
ТА АКАДЕМІЧНОГО ХОРУ ХДАК**

V. Boiko

**CREATIVE COLLABORATION BETWEEN COMPOSER IHOR HAIDENKO
AND THE ACADEMIC CHOIR OF KSAC**

Актуальність теми зумовлена необхідністю збереження й просування української культури та мистецтва під час війни.

Творчо-виконавське співробітництво композитора І. Гайденка та академічного хору студентів ХДАК в 2016–2019 рр. (концертне виконання хорових творів: «Всякому городу нрав і права» (текст Гр. Сковороди); «Дивна ніч»; “Sanctus” (для хору та симфонічного оркестру). Відповідність творчих ідей композитора соціальним запитам.

Ранок 24 лютого 2022 р. став найбільшим потрясінням для всіх українців і залишитися кривавим рубцем у душі кожного із нас... Ворог намагається знищити Україну як державу, а український народ як націю, руйнуючи інфраструктуру, економіку, завдаючи нищівних ударів саме по українській культурі. Нещадних бомбардувань зазнає Харків, де зосереджено чимало визначних пам'яток української культури (знищено близько 200 культурних об'єктів)... Всі ці події були передумовами, що викликали ідейний задум, сюжет відеокліпу «То не вітер віє» (муз. І. Гайденка, текст Володимира Сосюри, відеосценарій В. Бойко).

Робота над твором розпочалася ще наприкінці 2022 р. Після сумісних пошуків із Галиною Зуб (концертмейстером академічного хору студентів ХДАК), та звернення до поезії Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Хвильового, С. Жадана, вибір було сконцентровано на вірші видатного українського поета Володимира Сосюри «Знов москаль мордує мій коханий край». Твір було написано понад сто років тому, у часи, коли українці втратили державу й на тривалий час опинилися під окупацією. Вірш у виконанні Валентини Тигипко допоміг у визначенні драматургії майбутньої композиції з її кульмінацією та оптимістичним закінченням. Загальна концепція твору цілком відповідає подіям сьогодення — війна Росії проти України. І. Гайденко підтримав задум, написав твір для мішаного хору. Особливості творчого підходу у використанні композиторської техніки, засобів музичної виразності, використання електронних технологій допомогли композитору у створенні нового синтетичного жанру музичного мистецтва для хорового колективу.

Наступним етапом було визначено запис твору хоровим колективом у форматі mp3. Методологія запису твору: конвертування MIDI інформації (програма Cubase); записані хорові партії — основа для запису хору в програмі Bandlab. Зважаючи, що навчальна робота вже протягом кількох років проводиться в online режимі, а майже всі здобувачі знаходяться в різних містах України та Європи, це був достатньо складний та тривалий процес. Виникла проблема індивідуального запису голосів (відсутність досвіду студійної роботи, відсутність обов'язкових параметрів

вокально-хорової звучності, природної емоційності тощо). Все це потребувало певного корегування.

Заключним етапом була робота в програмі After Effects. Вирішення проблеми синтезу візуального мистецтва та музичних образів хорового твору. Виникнення нових можливостей для відтворення життєвої реальності — відеофутажі, використання принципів колажу, технологій кліпмейстерства, шумові комплекси, візуальні інсталяції тощо. Як кінцевий результат — слухач сприймає музичний твір як подію з емоційною насиченістю тематизму, де виникають реальні картини знищеної Харківщини, активних бойових дій, що, у свою чергу, спонукає музичний матеріал твору до активного розвитку та цілеспрямованості, наростання динаміки, експресії руху тощо.

Твір «Гелон» (грец. — “Γέλων”) І. Гайденка для хору та ударних інструментів (2024). Складові процесу звукового втілення авторського задуму та виконавська інтерпретація твору композитора. Тема твору висловлює напрям інтелектуального задуму композитора І. Гайденка — відтворити історичну пам’ять про скіфську цивілізацію, скіфське місто Γέλων, що існувало під Харковом (Більське городище) дві з половиною тисячі років тому. Ідея твору, за словами композитора: «...ідея твору прийшла майже тридцять років тому в процесі знайомства зі звуками електронного модуля E-mu Proteus FX...». На нашу думку, ідея твору може сприйматися як сакральне посилення на символічне значення певних складових сьогодення (війна Росії проти України). Звукові форми хорового твору ніби утворюють ретроспективу асоціативних образів художнього символічного значення. Таким чином виникає уявний діалог між автором, хоровим колективом, «проповідником» (соло Ігоря Сахно) і слухачем. Складається враження, що композитор ніби програмує реакцію слухача, що занурюється в зміст твору з прихованими символічними сенсами. Дотепер твір записано академічним хором студентів ХДАК у форматі mp3 (стрімінгова платформа Soundcloud), але маємо сподівання на втілення цього проєкту у відеокліп.

Г. Шпак

«ДИПТИХ» В. СИЛЬВЕСТРОВА В РІЧИЩІ ДУХОВНО-ЕТИЧНИХ ШУКАНЬ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНУ

Н. Шпак

“DIPTYCH” BY V. SYLVESTROV IN THE STREAM OF THE SPIRITUAL AND ETHICAL SEARCHES OF POST-MODERN UKRAINIAN CULTURE

В. Сильвестров є одним з провідних представників академічної музики сучасності, безпосередньо причетних до духовно-релігійних шукань культури постмодерну та показового для нього феномену «нової простоти», доповненого *генетичним зв'язком з традиціями церковної музики*. На початку 1970-х рр. формується релігійне світобачення В. Сильвестрова, що, у свою чергу, не могло не вплинути на його естетичні позиції. Свій власний стиль композитор іменує «*мета-музикою*» (*метафорична музика*), що обумовлено домінуванням у ній медитативних настроїв. У змістовному плані це включає в себе сферу споглядання, рефлексії, самозаглиблення, роздуми, філософську зосередженість, що в сукупності також сприяють формуванню в його творчості «*поетики тиші*». «Розтікання»

часу у В. Сильвестрова, — вважає О. Козаренко, — стає знаком самозаглиблення в мікрокосм, а через це — злиття із Всесвітом, Вічністю, Макрокосмом. При цьому акцент у його музиці робиться на втіленні «тиші» як сакрального явища. Саме це відрізняє твори митця від ряду інших творчих шукань сучасних композиторів.

Одним з показових опусів В. Сильвестрова, що втілює зазначене стильове спрямування, поєднане з глибоким осмисленням поезії Т. Шевченка («Заповіт») та тексту канонічної молитви «Отче наш», є **кантата «Диптих» для хору a cappella** (1995). Заголовок твору вказує не тільки на композиційний задум у формі двочастинного циклу, але й через етимологічні смислові показники його жанрового визначення виявляє глибинний образно-семантичний зміст названої композиції. Автор образно визначив «Диптих» як «Два заповіді»: Божественний («Отче наш») і людський («Заповіт»), що ніби підтверджують і доповнюють одне одного.

Серед вершинних поетичних творів української літератури «Заповіт» Т. Шевченка посідає особливе місце. За змістовно-виразними ознаками він нагадує жанр «пам'ятника», що був відомий ще із часів античності й в пізніший поетичний традиції. Водночас у творі згадується й інший адресат — нащадки, що зближує цей твір із не менш популярним жанром «послання». Стиль шевченківського «Заповіту» увібрав у себе широкий спектр літературних традицій, які, з одного боку, сходили до біблійної, візантійської та давньоукраїнської духовної поезії, а з іншого — відтворювали власний духовно-поетичний досвід Т. Шевченка, у якому блискуче поєднувався високий ораторсько-проповідницький стиль із засвоєнням найкращих традицій рідної української мови.

Перша частина хорового «Диптиху» В. Сильвестрова — це інтонаційне озвучення молитви «Отче наш» — Божого заповіту людям — розгортається у формі медитації-молитви, зверненої до трансцендентного світу. Друга частина — елегійний реквієм, своєрідний «відблиск» цієї молитви у вигляді послання Кобзаря — адресована не тільки сучасникам, але й нащадкам, як духовна заповідь всьому українському загалу. У «Диптиху» превалюють споглядальні настрої, що апелюють до нескінченного фантастично-просторового континууму й відлуння («на небі і на землі»). Обидві частини «Диптиху» представлено в єдиному темпі Adagio, який свідчить про плинне, неспішне розгортання уповільненого музичного хронотопу.

«Диптих» також належить до розряду так званих «тихих пісень». Гучна динаміка зустрічається тільки один раз у другій частині («Кайдани порвіте!»). Все інше — суцільні градації піано й піаніссімо, коливання сповільнення та пришвидшення (rit... — ass... rit) у поєднанні з градаціями «тиші» (наприклад: p > ppp, p < mp > p, pp > ppp...). Перед слухачем постає своєрідний сплав власне церковного співу та фактурно-інтонаційної специфіки української музичної культури. Перший є очевидним у спіранні на виразність звучання низьких фундаментальних басів. Це авторське відтворення тембрової семантики давнього церковного співу доповнюється повільними темпами, мінімалізованою динамікою, хроматикою, що віддалено нагадує візантійську ладову систему та калофонічний спів. З іншого боку, «Диптих» генетично сходить також до традицій власне українського мелосу (особливо в другій частині), що є відчутним у терцієвих паралелях, що є також атрибутом партесного стилю, поширеного в українському співацькому мистецтві, починаючи з доби бароко.

За вказівкою композитора, базовою ремаркою, способом інтерпретації цілого ряду його творів, зокрема й «Диптиху», *е sotto voce*, сенс якого співвідносимо не тільки з динамічною градацією («напівголосно», «з невеликою силою звуку», «ледь чутним голосом»), а й з психологічним нюансом «про себе», що походить із загальної концепції твору і його епохи. Орієнтація В. Сильвестрова на «відчуття тиші» як на кінцевий результат слухового сприйняття багатьох його опусів, зокрема й «Диптиха» як цілісного твору, також постійно підкріплюється ремаркою «*lontano*» («здалеку», «далеко»).

Виокремлені типологічні якості «Диптиха» нерозривно пов'язані і з особливостями інтерпретації цього хорового опусу, а також з авторським підходом до феномену хорового співу загалом і співочого голосу як такого, що асоціюється у В. Сильвестрова з глибоким внутрішнім світом індивіда та його духовною сутністю («Співати, як би вслухаючись в себе»). У «Диптиху» подібного роду підхід виявляється тісно співвідносним з молитовно-сповідальною якістю текстової основи твору, виявляючи тим самим глибинні духовно-релігійні настанови української культури й музики, що сходили, зокрема, й до сакральних принципів її першоджерела — візантійської культури.

В. Чучман

УКРАЇНСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ФРАНЦУЗЬКОГО ХОРУ “ACHORINY”

V. Chuchman

UKRAINIAN REPERTOIRE OF THE FRENCH CHOIR “ACHORINY”

У країнах Європейського Союзу існує багато аматорських хорів, які виконують українську хорову музику й складаються з українських емігрантів або українців, які тимчасово перебувають на території тих країн. Такі хори не є дивиною чи рідкістю, адже хоровий спів для українців завжди був і залишається великою об'єднавчою силою як на батьківщині, так і поза її межами. Натомість доволі рідкісними є такі хорові колективи, репертуар яких базується на творах української музики, а серед учасників хору жодного або лише декілька співаків українського походження, а усі решта — корінні громадяни тієї чи іншої країни ЄС. Найвідомішим прикладом такого кроскультурно-мистецького феномену є Візантійський хор, заснований Мирославом Антоновичем в Утрехті 1951 р. Цей хор складався виключно з голландців, але виконував українські релігійні твори та народні пісні мовою оригіналу. Подібним феноменом є хор “Achoriny” з агломерації Сен-Кантен-ан-Івлін (Saint-Quentin-en-Yvelines) біля Парижа.

Назва хору “Achoriny” («Акоріні») є абрєвіатурою повної назви громадської організації “Atelier choral de Saint-Quentin-en-Yvelines” («Хорова майстерня (ательє) у Сен-Кантен-ан-Івлін»), яку було засновано 1997 р. з ініціативи Рене Тронша (René Tronche) — великого ентузіаста хорового співу, який багато років був президентом хору й дотепер продовжує співати в ньому. Хорове товариство об'єднало багатьох співаків-аматорів, різних за віком і професією, які розпочали спільний творчий пошук у межах новоствореного хорового колективу, запрошуючи до співпраці різних диригентів, експериментуючи з репертуаром — від музики епохи Ренесансу до пісенного фольклору народів Східної Європи.

У 2006 р. керівником хору “Achoriny” став Василь Борис — уродженець м. Долини на Івано-Франківщині, випускник Рівненського інституту культури, який у той час переїхав на постійне місце проживання до Франції. Саме В. Борис відкрив своїм французьким хористам красу української пісні. Справа в тому, що до нього хором керувала хормейстерка російського походження, яка ввела до репертуару чимало російських пісень. З приходом В. Бориса хористи поступово перейшли від «Калінка, малінка» до «А калина не верба» й почали цікавитися, що ж це за така співоча країна, де знаходиться ця Україна?

Перший візит хору “Achoriny” в Україну відбувся в травні 2010 р. У Львові французький хор виступив із концертом в Будинку органної та камерної музики спільно із заслуженою хоровою капелюю України «Боян» імені Євгена Вахняка (керівник — Василь Чучман). Творча дружба між цими двома хоровими колективами започаткувалася завдяки Оксані Мельничук. Вже в 2011 р. капела «Боян» і хор “Achoriny” мали спільні концерти у Франції. Крім концертних виступів, хористи-аматори активно спілкувалися між собою під час репетицій, екскурсій, а також в домашній атмосфері (під час поїздки українські хористи проживали в сім'ях своїх французьких друзів). Таким чином, у творчому та приватному спілкуванні відбувалося взаємне пізнання культури іншого народу, як кажуть, «з перших рук».

У 2012 р. хор “Achoriny” мав творчу співпрацю та спільні концерти у Франції та Нідерландах із Голландським хором імені Миколи Лисенка. У 2013 р. хор “Achoriny” мав спільний концерт з Катедральним хором св. Володимира Великого в Парижі, а у 2014 р. приймав із творчим візитом хор «Квінта» з Одеси. У грудні 2017 р. в межах святкування 20-ліття творчої діяльності хору “Achoriny” відбулася серія концертів спільно з капелюю «Боян» зі Львова. А в травні — червні 2019 р. французький хор вдруге відвідав Україну, спільно з капелюю «Боян» виступив із концертами у Львівському університеті та в Центрі культури і мистецтв м. Долини (у родинному місті В. Бориса), відвідав м. Київ.

Хор “Achoriny” функціонує у двох форматах — у мішаному й чоловічому складах. Українським напрямом свого репертуару, як вже було зазначено, обидва хори завдячують своєму керівникові В. Борису. Для роботи над українською мовою доводиться робити транслітерацію усіх текстів і багато працювати на репетиціях, пояснювати фонетичні та орфоепічні особливості, а також доносити зміст виконуваних творів.

Поступово відбулася еволюція українського репертуару хору “Achoriny” в жанрово-стилевому плані. Якщо в перші роки керування В. Бориса хор виконував переважно обробки жартівливих народних пісень («А калина не верба», «Їхав козак з України» та ін.) в супроводі акордеона, то із часом, у міру глибшого пізнання французькими хористами української національної культури, до репертуару ввійшли такі твори, як «Реве та стогне Дніпр широкий» в обробці А. Авдієвського та «Думи мої» в обробці Є. Козака. На концерті у Львівському університеті у 2019 р. пісню Наталки з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» виконувала Патриція Крехель (французкеня польського походження), а соло у творі А. Кос-Анатольського «Чотири воли пасу я» — Наомі Бекерт (французкеня японського походження). Надзвичайно проникливо у виконанні французів прозвучала пісня «Взяв би я бандуру». Після цього концерту хтось із глядачів сказав: «Щоб навчитися

по-справжньому любити й цінувати свою культуру, багатьом українцям потрібно побачити, як цінують і люблять її ці іноземці».

Духовна (релігійна) українська музика в репертуарі хору “Achoriny” займає меншу частку. Це пов'язано передусім зі специфікою французького суспільства, де релігійне життя є особистою справою кожного. Крім того, серед хористів є атеїсти та представники різних релігій (не лише християни). Хор не супроводжує своїм співом богослужінь, але час від часу виконує твори духовної музики як артефакти історичного та культурного надбання (напр.: «Різдвяні ірмоси» А. Веделя, «Благовісти, душе моя, Господа» К. Стеценка). Водночас програми Різдвяних концертів хору складаються переважно з колядок і щедривок, а їх усі хористи співають з величезним задоволенням.

Після початку повномасштабного вторгнення військ агресора в Україну в 2022 р. хор “Achoriny” з перших днів активно долучився до прийому біженців, збору коштів і гуманітарної допомоги для України. Французькі хористи прийняли у себе багато жінок і дітей з України, які поповнили склад хору і тепер також беруть активну участь у його творчому житті та благодійних акціях на потреби України. Багато українок, які поповнили склад хору, є професійними музикантами. Вони збагатили звукову палітру концертів хору не лише вокальними, а й інструментальними тембрами (три скрипки, бандура, гітара, фортепіано), що дає можливість значно урізноманітнити репертуар. Для прикладу, у програмі концерту, який анонсовано 24 листопада 2024 р., зазначено 18 хорових і 3 інструментальних номери. Серед інших у цьому концерті прозвучать такі хорові твори: «Ой у лузі червона калина» (солісти: Зоряна Володимир і Патриція Крехель); «Ой гиля-гиля, гусоньки на став»; «Гей видно село»; «Спи, Тарасе» та «Верховино, світку ти наш» (соліст — Томукі Сугайя (студент з Японії)) та ін. Розпочне концертну програму «Запорізький марш» Є. Адамцевича, у якості інструментальної інтермедії прозвучить «Елегія» М. Скорика, а завершиться виступ всесвітньовідомим «Щедриком» М. Леонтовича та українським славнем.

Хорова культурна дипломатія, розпочата Олександром Кошицем, продовжена Мирославом Антоновичем, Василем Борисом і багатьма іншими українськими диригентами, є найбільш ефективним способом популяризації української культури та української національної ідеї у світі. Наша хорова спадщина незмінно викликає захоплення й зацікавлення людей різних культур не лише в стані пасивного слухання-споглядання, але й в процесі активної, доволі трудомісткої музично-виконавської творчості.

Ю. Воскобойнікова

**“MATINAS DO NATAL” ХОСЕ МАУРИЦІО НУНЕС ГАРСІЇ
ЯК ЗРАЗОК ДУХОВНОЇ ХОРОВОЇ КЛАСИКИ КІНЦЯ ХІХ СТ.**

Yu. Voskoboynikova

**“MATINAS DO NATAL” BY JOSÉ MAURICIO NUNES GARCÍA AS AN EXAMPLE
OF A SPIRITUAL CHORAL CLASSIC OF THE LATE XIX CENTURY**

Європейська хорова музика Віденського та «пост-Віденського» часів, безперечно, має багато властивостей, притаманних саме класичному стилю. І це не дивно, зважаючи на доволі активні культурні контакти між діячами цього періоду. Проте вражає діяльність композитора, чиє життя проходило далеко від Європи,

більше того — не було пов'язано з європейськими культурними процесами навіть освітою, адже Хосе Мауріціо Нунес Гарсія не був учнем європейських композиторів.

У сучасних енциклопедіях Хосе Гарсія згадується передусім як композитор, хоча він не отримав відповідної освіти. Цікавим є походження бразильця. Його тато й мама були народжені від рабинь, і, з огляду на відсутність записів про ім'я батька в церковних записах про хрещення, в обох випадках були народжені від господарів. Сам Хосе Мауріціо народився у вільній родині, був мулатом, щоправда, ця особливість зафіксована лише окремими портретами композитора.

Народжений у 1767 р., хлопець рано втратив батька. Мати виховувала його разом з тіткою, яка й помітила музичне обдарування дитини. Затягнувши пояси, жінки намагалися заробити грошей на навчання Хосе. Так, він був прилаштований до Сальвадора Хосе де Алмейду е Фарія, у якого отримав початкову музичну освіту.

Із часом хлопець почав співати в хорі місцевого собору, маючи гарне сопрано та дуже гостру музичну пам'ять. У 12 років він вже викладав музику місцевим заможним жінкам, а оскільки ніколи не мав власного клавесину, відпрацьовував техніку прямо під час занять. Пізніше він опанував гру на органі, бразильській металевій гітарі та інших інструментах.

У 1792 р. Хосе Мауріціо був висвячений у священника. У 1807 р. португальський принц-регент Іоанн, який приїхав в Бразилію, рятуючись від війни з французами, почув гру Гарсії та призначив його капелмейстером королівської каплиці. Із цією діяльністю він залишиться пов'язаним майже до своєї смерті.

За час творчої діяльності Хосе Мауріціо Нунес Гарсія написав понад 400 творів, 240 з яких збереглися понині. Серед них багато літаній, гімнів, мес, антифонів, псалмів, мотетів, градуалів, всенічних, різноманітних заупокійних співів, а також декілька світських творів, включно з симфонією та оперою.

“*Matinas do Natal*” — різдвяна вечірня, написана у 1799 р. для голосів й органа та оркестрована у 1801 р. для камерного складу симфонічного оркестру. Складається з 8 частин та повністю виконана у вишуканому стилі, причому звучання хорової партитури нагадує не лише духовні твори віденських класиків, але й духовні твори Дмитра Бортнянського. Хорова фактура настільки різноманітна та самодостатня, що цілком спроможна звучати без супроводу, нагадуючи кращі твори українських класиків кінця ХІХ — початку ХХ століть.

Характерними особливостями структури кожної частини “*Matinas do Natal*” є контрастні зіставлення епізодів, які, слідуючи за текстом, відбивають всі нюанси його емоційно-релігійного змісту. Притаманні віденським класикам зміни темпу, метроритму, тональні зіставлення реалізовані паралельно з використанням фактурних змін, характерних для українського духовного класичного концерту, щоправда, у більш композиційно стислому викладенні. Якщо, приміром, концерти Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя мають доволі розлогі частини, сповнені внутрішньої драматургії та побудовані з використанням засобів розробки музичного матеріалу, то у Хосе Гарсії характер епізодів, імовірно, нагадує експонування різних образів без їхнього подальшого розвитку. Проте сама хорова фактура, за виключенням відсутності розвинутої поліфонії, дуже нагадує роботи українських класиків своїм розумінням голосових можливостей хору, вдалим поєднанням сольних та туттійних епізодів, а також тембровою майстерністю та вишуканим мелодизмом.

Оскільки біографія Хосе Мауріціо Нунес Гарсія є недостатньо дослідженою, варто більш докладно дослідити помічені особливості хорового письма на предмет знайомства композитора з творчістю класиків української духовної музики. Зважаючи на щільні контакти з португальським королівським двором, цілком ймовірно, що Хосе Гарсія мав доступ до європейських нотних матеріалів та був ознайомлений з творчістю Бортнянського, який свої найяскравіші хорові концерти написав у 1790–1797 рр., тобто за декілька років до створення “*Matinas do Natal*”.

Є. Московка, М. Лобач

ВІДРОДЖЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ХОРІ «КАЛИНА» ІМЕНІ ГРИГОРІЯ ЛЕВЧЕНКА

Ye. Moskovka, M. Lobach

THE REVIVAL OF NATIVE ART IN THE HRYHORII LEVCHENKO UKRAINIAN FOLK CHOIR “KALYNA”

Українські митці та діячі культури покликані розвивати й примножувати, захищати й зберігати, відроджувати та популяризувати унікальну вітчизняну культуру, яка неповторною зіркою яскравіє на вишуканому небосхилі світових надбань людства. Еколого-культурологічна місія (Ю. Гринь, Р. Чорний) митців і мистецьких колективів актуалізується в трагічних умовах війни як потужний чинник гуманізації соціокультурного простору України.

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка (далі — ПНПУ імені В. Г. Короленка) упродовж 120 років свого існування був осередком української культури. Згадаємо деяких митців, учених, етнографів і фольклористів із світовим ім'ям, які працювали в навчальному закладі, як-от: В. Верховинець, Р. Кириченко, В. Оголевець, Ф. Попадич, М. Фісун, В. Щепотьєв та ін. (побіжно зауважимо, що до скарбниці вітчизняної музичної культури, за словником В. Щепотьєва (1880–1937 рр.), увійшли понад 400 полтавців). В університеті діяли / діють найрізноманітніші студентські мистецькі колективи — академічні та народні хори, духові й народні оркестри, вокальні та інструментальні ансамблі різних напрямів (академічні, фольклорні, естрадні) і складів, навіть оперна студія, яка виступала на сцені не лише університету, а й Полтавського обласного театру імені Миколи Гоголя з операми корифеїв української культури — М. Лисенка «Наталка-Полтавка» та С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

З-поміж славних краян варто назвати відомого хормейстера, фольклориста, композитора, педагога, заслуженого діяча мистецтв України, засновника й незмінного керівника українського народного хору «Калина» з 1979 р., фундатора й керманіча кафедри музики ПНПУ імені В. Г. Короленка, професора Григорія Семеновича Левченка (1933–2022 рр.). Митець із своїм унікальним колективом пропагував українську народну пісню не тільки в Полтаві та на Полтавщині, але й у різних містах України та зарубіжних країнах (Австрія, Бельгія, Болгарія, Італія, Німеччина, Польща, Туреччина, Франція, Швейцарія, Швеція). Репертуар «Калини» записано на компакт-дисках у професійних студіях звукозапису Швейцарії та Німеччини. І нині аудіозаписи знаного в Європі хорового колективу звучать у найрізноманітніших заходах на підтримку України, застосовуються в музичному оформленні репортажів, програм, фільмів і театральних вистав, у домівках

поціновувачів української пісні та прихильників народного хору педагогічного університету Полтави. Так, «калінянка» Тетяна Черевко, яка вже понад 20 років мешкає в Німеччині, ділиться спогадами: «Якось їду центром німецького міста і чую до болю знайомий спів. Зрозуміла, що звук лине з театру. Зайшла. Поцікавилась виконавцями. Співрозмовниця здивувалася: «Ви не знаєте? Це виконує найвідоміший український народний хор «Калина» Маєстро Левченка!» І я з радістю і гордістю переконалася, що не помилилася!» Творчість Григорія Семеновича глибоко вивчена й проаналізована в дисертаціях Н. Дем'яно, Ю. Комишан, Н. Сулаєвої.

На сьогодні мистецькі традиції та культуротворчі ідеї педагогів-митців ПНПУ імені В. Г. Короленка продовжують жити й розвиватися в українському народному хорі «Калина», який нині має ім'я свого основоположника — Григорія Левченка. Завдяки ініціативі та підтримці докторки педагогічних наук, професорки, членкині-кореспондентки НАПН України, ректорки Полтавського педагогічного університету Марини Вікторівни Гриньової, 2023 року було відроджено «Калину». 18 лютого відбулася перша репетиція хору під орудою заслуженого діяча мистецтв України (з 2024 р.), який пройшов «калінянську» школу, Євгена Микитовича Московки. Багатий досвід менеджерської, мистецько-педагогічної та хормейстерської діяльності нового керівника, а головне — відданість українській пісні та рідному колективу «калінян» минулих років, вихованців Г. С. Левченка, які склали потужне ядро відродженого хору, сприяли його успішному відновленню. 14 березня (менше ніж через місяць!) «Калина» вже виступала на сцені Міського будинку культури Полтави з двома складними творами — українськими народними піснями «Їхав козак» в обробці А. Пашкевича та «Ой, у лузі червона калина» в обробці Г. Левченка.

Український народний хор «Калина» включає три групи — хорову, оркестрову та танцювальну. У такий спосіб за формою хорового виконавства його можна кваліфікувати як ансамбль пісні і танцю.

Сучасним оркестром народних інструментів керує композитор і педагог, випускник Донецької консерваторії Костянтин Валерійович Крепак, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України. Він є автором симфонічних (симфоніста, симфонічна поема «Дума Кобзаря», «Вечорниці» та ін.), камерних (сонати, прелюдії, струнні квартети, романси тощо) і вокально-хорових творів, зокрема й обробок українських народних пісень. Загалом творчість митця ґрунтується на українському фольклорі. Спорідненість світоглядів із колегами-митцями, любов до народної пісні, прагнення служити українській культурі в реальній виконавській практиці привело його до потужного хорового колективу, перед яким відкриваються нові творчі перспективи.

Як танцювальна група до хору приєднався відомий в Україні та за її межами ансамбль народного танцю «Весна» ПНПУ імені В. Г. Короленка, який має почесне звання народного. Ансамбль функціонує при навчальному закладі так само, як і «Калина», з 1979 р., є лауреатом міжнародних і всеукраїнських мистецьких конкурсів та фестивалів. Його керівник — заслужена працівниця культури України, доцентка кафедри хореографії Лілія Борисівна Пригода. На нашу думку, репертуар «Весни» в хоровому колективі збагатиться творами Полтавщини, записаними відомою фольклористкою та етнографкою, «Берегинєю полтавського танцю» Ніною Уваровою (1923–2011 рр.).

Отже, під орудою високопрофесійних керівників український народний хор «Калина» імені Григорія Левченка творчо відроджує у своєму репертуарі вокально-хорову, інструментальну та танцювальну культуру України.

Ф. Воскобойніков

ПЕРШІ АРХІЄРЕЇ ХАРКОВА Й МІСЦЕВА ЦЕРКОВНО-СПІВАЦЬКА ОСВІТА НА ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ

F. Voskoboïnikov

THE FIRST BISHOPS OF KHARKIV AND LOCAL CHURCH-SINGING EDUCATION IN THE BEGINNING OF THE XIX CENTURY

Музична освіта в Харкові, зокрема церковний спів, вже мали свою історію на момент заснування Слобідсько-Української і Харківської єпархії, якій цього року виповнюється 225 років. У 1799 р. високий рівень навчання надавали два заклади — Харківський колегіум (з 1726 р.) та Народне училище (з 1789 р.). Колегіумісти щонеділі та на церковні свята співали богослужіння не тільки церковнослов'янською, але й грецькою мовами. В 1768 р. почали освітній процес «Прибавочні класи», що згодом перетворилися в Казенне училище, поєднане в 1789 р. з Народним училищем. З 1773 р. до прибавочних класів додали клас вокальної та інструментальної музики з виділенням на нього окремих коштів. Документальні описи світських урочистих заходів останньої чверті ХVІІ сторіччя свідчать про активну участь у них хору, який включався в загальний сценарій періодичним виконанням різних кантів.

У Харкові 1 квітня 1800 р. відбувається зустріч свого першого єпископа, нащадка славнозвісного козачого роду — Христофора Сулими. Він облачається в Нікольському храмі й урочистою хресною ходою переходить в Успенський собор для звершення Літургії. Процесію зі священників, причетників, учнів Колегіуму, останні з яких йдуть з вербовими гілками, супроводжує дзвін всіх церков, співи хору. Цей хор включав і півчих, що виявили бажання слідувати за преосвященним Христофором з попередньої Феодосійської кафедри та заздалегідь прибули до Харкова.

Єпископ додав у навчальну програму Колегіуму «словесні класи», у яких викладався й нотний спів. Випускники цих класів мали змогу влаштуватися на церковні причетницькі місця. Учні Колегіуму та Народного училища, що мали гарні музичні здібності, співали в архієрейському хорі. На тому не обмежувалися можливості їхнього кар'єрного зростання. Відомо, наприклад, що у 1804 р. студент богословія Харківського Колегіуму Петр Збукарев за вимогою Д. С. Бортнянського був прослуханий та відібраний до співу в Імператорській капелі. На прохання батька студента звільнити його від навчання та надати рекомендаційні листи, єпископ Христофор відповів, що на це необхідний указ Синоду, без якого це здійснити неможливо. Йому, як адміністратору, було шкода втрачати студентів, що досягли найвищих ступенів навчання.

Коли ж відкрився Харківський університет, владику віддав туди двадцять найкращих учнів Колегіуму. Урочистості з відкриття відбулися 17 січня 1805 р. Імператорську грамоту, що затверджувала заснування університету, було перенесено та покладено на аналої в центрі Успенського собору. Після звершення Літургії,

промови єпископа Христофора та переходу до університету захід було завершено співом хорового концерту «Тебе Бога хвалим», імовірно, Д. С. Бортнянського.

У 1806 р. єпископ Христофор, піклуючись про покращення умов навчання студентів Колегіуму, звернувся до Священного Синоду з проханням збільшити щорічну суму фінансування закладу. На той час вона становила 2000 руб. Паралельно він докладніше описав ситуацію обер-секретарям Синоду Журихіну й Савицькому, останній з яких був випускником Колегіуму. Старання владики мало успіх — щорічне фінансування було збільшено вдвічі.

Виконуючи синодальні розпорядження й рекомендації, Преосвященний благословив духовним правлінням харківських повітів та благочинним відкриття нотних шкіл. Ідея виконувалася, але мала далеко не тільки позитивні наслідки. Відгуки та документи того часу свідчать про низький рівень освіти, а іноді й жорстоку поведінку вчителів.

Архієрейський хор був доволі високого класу, що дозволяло виконувати йому модні в той час концерти. При хорі був також повний (за тогочасними уявленнями) інструментальний оркестр. В офіційних паперах весь цей склад мав назву «Катедральна вокальна музика» під завідуванням протодіякона — «директора півчих».

Другий єпископ Харківський Аполлос, порівняно до майже тринадцятирічного управління кафедрою Христофором, правив недовго — трохи понад три роки. Одною з перших його справ було покращення умов життя учнів Колегіуму в їх гуртожитку — бурсі. Він надбудовує другий поверх, вкриває будівлю залізним дахом замість дерев'яної гонти, влаштовує в нових приміщеннях церкву для зручності доступу та богослужбово-співацької практики тих малолітніх сиріт, що там жили. Навесні 1815 р. Преосвященний Аполлос освятив цю церкву на ім'я апостола Іоанна Богослова. У 1826 р. церкву було перенесено в наступний новозбудований великий корпус бурси. Пізніше, наприкінці XIX ст. в старому корпусі розташовувалася лікарня Харківського духовного училища.

Аполлос вдосконалював справу свого попередника в організації периферійних нотних шкіл. Особливу увагу він приділив добре розвинутим Ахтирській і Куп'янській школам, просував ідею щодо перетворення їх у вищі рівнем духовні училища, здійснив певні організаційні кроки для цього, але реалізація плану дісталася вже його наступнику єпископу Павлу Сабатовському.

Перші єпископи Харкова здійснили значний вплив як, зокрема, на церковно-співочу освіту Слобідської України, так і на вдосконалення широкої освіти Слобожанщини взагалі. Активне оновлення музичного життя Харкова, його розбудова, яка в дослідженнях висвітлюється частіше як лише університетська ініціатива, відбувалася за активної участі й на основі давньої практики церковних інституцій.

Е. Атаманчук

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА ЄВГЕНА ГУНЬКА
В КОНТЕКСТІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ТА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ
ТЕРНОПІЛЬЩИНИ**

Е. Atamanchuk

**THE CREATIVE FIGURE OF CONDUCTOR AND CHOIRMASTER YEVHEN HUNKO
IN THE CONTEXT OF CHORAL ART AND MUSIC EDUCATION
OF TERNOPIIL REGION**

Українське хорове мистецтво є одним з найяскравіших проявів національної культури, що сприяє формуванню національно-свідомої та культурно-розвиненої нації. Особливу значущість у цьому процесі мають керівники хорових колективів, аранжувальники та композитори, чия відданість та професіоналізм є невіддільними складовими досягнення високого рівня хорового мистецтва. Їхня праця забезпечує не лише розвиток хорового мистецтва, а й підтримує культурну спадщину, створюючи міцний фундамент для майбутніх поколінь. Значний внесок у розвиток диригентського виконавства Тернопільщини зробив заслужений артист України, доцент Гунько Євген Іванович.

Євген Гунько (06.02.1940–05.07.2019) родом з Івано-Франківщини, музичну освіту здобув у Тернопільському музичному училищі та у Львівській консерваторії, працював головним диригентом у Чернівецькому та Хмельницькому музично-драматичних театрах. З 1984 р. Євген Іванович розпочинає педагогічно-викладацьку діяльність у Тернопільському національному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка. У вищому навчальному закладі очолює загально-університетський хор, жіночий хор та хорову капелу «Освіта», а також створює вокальний чоловічий квартет «Акорд», художнім керівником якого був до останніх днів свого життя.

«Виховувати пісню» — таким було творче кредо Євгена Івановича. Його завданням була підготовка майбутніх музичних педагогів, нового покоління диригентів-хормейстерів та музикантів загалом. Маючи великий досвід керівника музичної кафедри й головного диригента в театрах, а також, будучи автором музичного оформлення вистав, він приділяв значну увагу досягненню точного інтонування та аранжування виконуваних творів, саме тому його хорові колективи були учасниками не лише усіх вузівських мистецьких заходів, а й різноманітних концертних програм у місті та області. Диригентська манера митця відображає риси диригентської школи М. Колесси. Його жести демонструють точність, стислість і стриманість, а також передають глибоку емоційну насиченість. Диригент Євген Гунько висуває високі вимоги до звукової культури, приділяючи особливу увагу тембру хору та гармонійному поєднанню голосів. Він прискіпливо звертається до чистоти інтонації, гармонії, дикції, контролю голосу, злиття тембрів. Крім того, митець наголошує на значущості форми й драматургії кожного твору, а також на відтворенні художнього стилю та оригінального письма композитора, результатом чого є майстерна та переконлива інтерпретація як хорових, так і інструментальних творів.

Євген Іванович був одним із перших диригентів, які використовували хореографічні постановки хору під час виконання творів. Чимало творів було іноземними мовами: італійською, німецькою, іспанською, англійською, польською мовами.

Вокальний квартет «Акорд» — творчий проєкт Євгена Гунька — і нині продовжує свою діяльність як окремий колектив Тернопільської обласної філармонії. Співпраця колективу з Євгеном Гуньком принесла «акордівцям» численні визнання й здобутки в царині музичного мистецтва. Основу репертуару колективу становлять твори в обробці та гармонізації керівника. Українська народна пісня «Ой чий то кінь стоїть» в обробці Євгена Гунька допомогла вокальному квартету «Акорд» розвернути чотири тренерських крісла в телевізійному шоу «Голос країни» та отримати від суддів чотири «так» у польському телевізійному конкурсі «Тільки музика». Сьогодні саме ця обробка знаходить практичне втілення у фаховій підготовці майбутніх диригентів та привертає увагу сучасних здобувачів освіти під час слухання на уроках музичного мистецтва в закладах загальної середньої освіти.

Чудовим був тандем Євгена Гунька разом із дружиною Марією, яка писала вірші на музику свого чоловіка, наприклад «Пісня в дарунок», «Прощальна». Марія Гунько також творча особистість, музикант і викладач. Доволі часто вона була автором сценаріїв для концертів творчих колективів Євгена Гунька і перекладачем іншомовних літературних текстів.

«З музикою в серці» — саме таку назву має нотний збірник з обробками для хору та чоловічого квартету Євгена Івановича. Збірник присвячений 70-літньому ювілею доцента, заслуженого артиста України Євгена Гунька, виданий у 2010 р. на кафедрі музикознавства, методики музичного мистецтва та вокально-хорових дисциплін ТНПУ ім. В. Гнатюка, редактор-упорядник Володимир Семчишин. Сюди увійшли кращі твори та аранжування диригента, композитора.

Випускники та колеги характеризують диригента як спокійного, врівноваженого та стриманого у висловлюваннях митця. На репетиціях дотримувався порядок і дисципліна із взаємоповагою, але було цікаво, тому що в Євгена Івановича було особливе почуття як такту, так і гумору. Як диригент, ніколи не прагнув слави, адже вважав головним на сцені саме хор. Саме його скромність та повага як до колег, так і студентів створювали атмосферу взаєморозуміння та співпраці. На факультеті мистецтв сформувалась нова, науково не описана, але так яскраво виражена диригентська «школа Євгена Гунька».

Підтримуючи українську пісню, Євген Гунько приділяв увагу творам українських класиків, таких як Г. Хоткевич, І. Біликовський, чим збагачував виконавський репертуар своїх колективів. Він також звертався до народної творчості, відновлював духовну спадщину та піснеспіви. Це все свідчить про глибоку значущість його творчого доробку у формуванні музично освіченого та національно свідомого молодого покоління.

Отже, творча діяльність диригента й педагога, композитора та аранжувальника Євгена Івановича Гунька — важлива сторінка в історії становлення та розвитку факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка. Як майстерний інтерпретатор пісенних скарбів, митець завжди намагався вивільнити популярні музичні твори від виконавського штампу, глибоко проникати у світ авторського задуму. Його педагогічна діяльність мала важливий вплив на розвиток музичної освіти в регіоні та на формування нових хорових кадрів, що підтверджується великою кількістю студентів, які згодом стали успішними диригентами, виконавцями та педагогами. Аналіз особливостей творчої постаті диригента дає змогу по-новому поглянути на сучасне хорове мистецтво Тернопільщини доби Незалежності України.

Чжу Сюаньян

**ВІХИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДЖ. РАТТЕРА В КОНТЕКСТІ ДУХОВНИХ ТРАДИЦІЙ
АНГЛІЙСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Zhu Xuanyang

**MILESTONES OF THE CREATIVE ACTIVITY OF J. RUTTER IN THE CONTEXT
OF SPIRITUAL TRADITIONS OF ENGLISH CHORAL MUSIC OF XX CENTURY**

Музична культура Англії є унікальним явищем європейської культури, що характеризується не тільки яскравими особистостями (Г. Перселл, Дж. Дауланд, Б. Бріттен, Дж. Тавенер та ін.), але й своєрідним історичним шляхом, відзначеним як періодами злетів, так і «епохою мовчання», яка тривала з другої половини XVIII до останньої третини XIX століття. В Європі Англія в різні часи асоціювалася з однією з найбільш передових країн. Зауважене співвідносне, зокрема, й з вікторіанською епохою, що позначила не тільки високий розквіт її державно-політичного, духовного життя, але й всіх сфер культури, які стали носіями високих етичних ідей, показових для англійського «образу світу». На цій основі фактично сформувалася концепція «вікторіанської моралі», яка являє собою сукупність цінностей, що ґрунтуються на строгому кодексі поведінки, нетерпимості до його порушень і злочинів. Водночас висока оцінка працелюбності, пунктуальності, поміркованості та господарськості безпосередньо співвідносилися з духовно-етичними настановами англіканської церкви та її традиціями. При всій неоднозначності та суперечливості вікторіанської епохи її установки виявилися значущими й для наступних етапів англійської історії та культури.

Відзначена домінантна роль морально-етичного фактору проявляється не тільки в англійській літературі, театрі та образотворчому мистецтві цього періоду, але й у музиці, яка, починаючи з другої половини XIX — початку ХХ ст., переживала період розквіту. Окрім активного розвитку фольклорного руху, симфонізму, камерного інструментального та вокального мистецтва, формування основ англійського музичного театру, особливу значимість набуває *відродження англійської хорової традиції*. У національній композиторській свідомості у XIX столітті хоровий початок має головне значення, а хорові жанри давно набули статусу яскравого втілення духовно-етичних ознак «англійськості».

Творча практика англійських композиторів, що виявляли великий інтерес до жанрів духовної хорової музики та близьких їм, була також тісно співвідсною і з розквітом *англійського хорового руху*, який набув згодом різноманітних форм буття — від любительських провінційних до високопрофесійних столичних. Наприкінці XIX ст. розквіт хорового мистецтва і у творчій і у виконавській практиці Англії сусідив і з відродженням музики Г. Пьорселла та інших майстрів барокової музичної культури, у творчості яких хорові жанри посідали одне з провідних місць. Суттєва роль у позначених процесах належить і віковим традиціям англійських хорових шкіл, пов'язаних безпосередньо і з культовою практикою англіканської церкви, і зі світовою духовною традицією, що в багатьох випадках визначило початкові етапи творчої діяльності більшості представників англійської музичної культури, зокрема й Дж. Раттера (1945).

Відомо, що його активна творча діяльність розпочалася під час навчання в Хайтгейтській школі, де Дж. Раттер здобув першу музичну освіту в класі Джона Тавенера. Пізніше він вступив у Клер — коледж Кембриджу, де став півчим концертуючого хору учнів. Велике враження на юного композитора справило виконання їхнім колективом «Військового Реквієму» під керівництвом Бенджаміна Бріттена, а також безпосередня участь у першому записі цього твору в 1963 р. в ролі хориста. За словами Дж. Раттера, ця подія пізніше спонукала його написати свій Реквієм, який композитор присвятив пам'яті батька, смерть якого стала для нього великою втратою. Відтоді духовне хорове мистецтво стало фактично провідною жанровою сферою у творчості Дж. Раттера — композитора, хорового діяча, диригента, аранжувальника, редактора та продюсера.

Більшість творів Дж. Раттера — це духовні хорові твори, де одне з домінуючих місць належить різдвяним хоровим гімнам (керол). У межах цього жанру він створив десятки нових аранжувань вже відомих гімнів та написав багато оригінальних творів цього жанру. Серед його великомасштабних хорових композицій — «Глорія» (1974), Реквієм (1985) та «Дитяча меса» (2003). Він також підготував нове видання Реквієму Габрієля Форте, який був для нього джерелом натхнення під час створення власного Реквієму. Серед інших його творів вирізняється Концерт для двох фортепіано на теми Beatles; твори для камерного оркестру, зокрема «Антикварна сюїта» (натхненна Бранденбурзькими концертами Й. С. Баха); кілька творчих музичних «байок» для оповідача, хору та оркестру та ін.

Аналізуючи композиторський стиль Дж. Раттера, можна підсумувати, що його музика *еклектична*. Своїм корінням, жанровими перевагами вона, безумовно, сходить до витоків старовинної християнської музики, хоча сам композитор у численних інтерв'ю неодноразово зауважував, що не вважає себе традиційною віруючою людиною. Проте у розмові з одним із музичних критиків Дж. Раттер зізнавався, що завжди любив церковну музику.

Водночас у його композиціях простежується вплив багатовікових хорових традицій Англії та французької культури початку ХХ століття. Доповненням до стильової «еклектики» у його творах можна вважати й жанрові ознаки американського класичного джазу та пов'язаного з ним вокального мистецтва. Дж. Раттер у своїй творчості фактично сповідує шлях *традиціоналізму*, віддаючи перевагу тональній музиці та закономірностям її письма. Позначена позиція виявляє як специфіку авторського стилю Дж. Раттера, так і його генезу, вкорінену саме в традиціях духовного співу, настільки істотного саме для англійської музично-історичної традиції. Відповідно, творчість при такому підході мислиться не тільки (і не стільки) у категоріях індивідуального авторського самовираження, скільки на рівні духовно-емоційного єднання людської спільноти, її залучення до Високого та Прекрасного.

Фу Сіньбінь

ВІРТУАЛЬНІ ХОРОВІ ПРОЄКТИ ЯК ФОРМА МУЗИЧНОЇ РЕЛІГІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Fu Xinbin

VIRTUAL CHOIR PROJECTS AS A FORM OF MUSICAL RELIGIOUS ACTIVITY

Діяльність віртуальних хорових проєктів за останні роки перетворилася з екстремальної новітньої форми музичного виконавства на багатофункціональний інструмент творчих та освітніх процесів. Вона використовується як для презентації творів, так і для вдосконалення вокалу, а також навчання певним навичками хорового співу (лише «певним», оскільки віртуальна діяльність, як правило, не може забезпечити достатньої синхронізації для роботи з навичками ансамблювання).

Водночас дослідження найпопулярніших віртуальних проєктів, що є популярними на відеохостингу YouTube, показало доволі неочікувані результати.

Нами був зроблений статистичний зріз вибірки за пошуковим запитом “virtual choir” за кількома параметрами:

- географічна локація (результати оцінки цієї ознаки ми вже оприлюднювали в тезах конференції Одеської національної музичної академії «Віртуальний хор: географічний аспект»);
- статус хору (його адміністративне підпорядкування та наявність формальної належності до інших структур або, навпаки, його самоорганізованість);
- очікуваний рівень виконавської майстерності (самодіяльний, професійний, навчальний та ін.);
- роки активності;
- реальний рівень виконавської майстерності (складність репертуару та якість його опанування колективом);
- кількість учасників та ін.

За результатами статистичного аналізу інформації з’ясувалося, що дуже велику кількість віртуальних хорів становлять хори релігійної (переважно християнської) спрямованості, а саме із 70 обслідуваних колективів їх виявилось загалом 26 (понад третину), з яких 8 — хори релігійних навчальних закладів, 18 — хори релігійних спільнот та організацій. 15 із 26 знаходяться в США, по 2 — у Філіппінах та Франції, по 1 — у Чилі, Німеччині та Канаді, 3 проєкти є міжнародними, локацію 1 з’ясувати не вдалося.

Більшість проєктів (22 з 26), пов’язаних з релігійною діяльністю, були створені під час карантину 2020 р. й були разовими або містили не більше 10 записаних творів. Такі проєкти створювалися з метою підтримати своїх братів і сестер у найгостріші часи локдауну.

Три організації засвоїли створення віртуальних хорів як одну з місіонерських форм діяльності. Вони здійснили до 30 проєктів кожна протягом найважливого часу карантину. Дві організації зберегли цю форму діяльності як інклюзивну для тих, хто не може відвідувати богослужіння або бажає долучитися до співу в хорі, але не має такої фізичної можливості. Опанувавши віртуальні засоби музичної комунікації, вони стали випускати такі проєкти регулярно, до сьогодні створивши від 70 до 100 відео кожна.

Кількість учасників у релігійно спрямованих віртуальних хорових проєктах, як правило, є доволі невеликою: 12 з них залучили до 30 учасників, по 5 — від 30 до 50 та від 50 до 100, у 4 проєктах взяли участь 450–500 людей (у кожному), 1 проєкт перевищив всі показники, залучивши 2300 людей до запису одного треку.

Складність програми (до якої ми віднесли виконання а капелла, поліфонічну фактуру, складні авторські композиції та ін.) можна оцінити як високу в 7 віртуальних колективів.

Варто також зазначити, що кількість переглядів є доволі значною: лише 6 проєктів набрали від 1 000 до 10 000 переглядів, 12 подивилися від 10 000 до 100 000 глядачів, 3 проєкти отримали понад 100 000, а 4 набрали понад 2 млн переглядів. Порівняно до загальних цифр всіх проаналізованих 70 проєктів, це дуже оптимістична статистика, тому що серед інших 44 нерелігійних проєктів позначку в 1 млн переглядів перетнули лише 3 колективи, і лише 3 проєкти залучили до участі понад 200 людей. Таким чином, ефективність проєктів, що мають релігійний зміст, суттєво вища.

Лю Шаньшань

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА КАНТАТИ Й. БРАМСА «РІНАЛЬДО»

Liu Shanshan

GENRE-STYLE SPECIFICITY OF THE CANTATA “RINALDO” BY J. BRAHMS

Хорова музика, кантатно-ораторіальні твори становлять велику частину спадщини Й. Брамса. Звернення композитора до вокально-хорових жанрів нерозривно пов'язане з його захопленням народно-співочим мистецтвом Німеччини та Австрії. Інтереси Й. Брамса в цій галузі простягаються від німецького національного хоралу до традицій Liedertafel'я. Крім цього, інтерес до кантатної сфери творчості в композитора також стимулювався високим пієтетом щодо творчості німецьких композиторів XVII–XVIII ст. і супутніх їм духовно-етичних ідей, що зберігали актуальність і у творчості класиків німецької поезії.

Кантата «Рінальдо» для тенора, чоловічого хору та оркестру була створена на слова Й. В. Гете в 1868 р. Ще в 1863 р. Й. Брамс познайомився з поетичною кантатою «Рінальдо» великого німецького поета, написаною в 1811 р. для принца Фрідріха Готського, що володів приємним тенором. Сюжет кантати був запозичений Гете з відомої епічної поеми Т. Тассо «Звільнений Єрусалим» як одного з найвідоміших творів літератури Ренесансу. Фабула сюжету, побудована на протистоянні язичницької чарівниці Арміди та християнського лицаря Рінальдо (Рено), виявилася привабливою не лише для епохи Тассо, а й у наступні часи. Особливої популярності цей сюжет набуває в європейській опері XVII–XIX ст., будучи представленим оперними шедеврами Ж. Б. Люлли, Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка, Й. Гайдна, Дж. Россіні та ін.

Як бачимо, у цьому переліку імен представлено практично всі провідні оперні школи Нового часу, кожна з яких мала можливість відтворювати на основі цього оповідання широкий спектр актуальних духовно-етичних, філософсько-релігійних та художньо-естетичних ідей свого часу, серед яких протистояння особистого почуття та обов'язку, язичництва й християнства, любові-пристрасті та любові духовної тощо.

Й. В. Гете у своїй «кантаті» зосереджує увагу не на образі Арміди, а на фінальній сцені оповідання, де головним героєм є духовно перетворений лицар Рінальдо, який прощається із чарівним світом Арміди й прагне за закликом своїх товаришів (лицарів) до цінностей християнства (до Єрусалиму). Саме страждання та подальше духовне перетворення Рінальдо стали відправною точкою цієї версії відомого сюжету, викликаючи певні аналогії з Енеєм, Тезеєм, Ясоном та іншими персонажами давньогрецьких міфів. Водночас очевидною є і принципова відмінність героя Гете — Брамса, що належить християнському, а не язичницькому світу.

Заявлений виконавський склад кантати Й. Брамса, з одного боку, виявляє контактність із традиціями музичного театру та нагадує оперну сцену. Сказане багато в чому визначено структурою твору, що базується на чергуванні хорових розділів та закінчених сольних номерів (речитативи та аріозні побудови в партії Рінальдо). В інтонаційній мові твору відчувається стиль К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Л. Бетховена (прийоми оркестрування в драматичних епізодах), а в ліричній сфері автор певною мірою апелює й до стилістики музичних драм Вагнера.

Простежується також одна з визначальних ідей драматургії цього твору, заснована на протиставленні казково прекрасного і водночас таємничо насторожуючого світу садів Арміди (оркестровий вступ до кантати, а також окремі епізоди партії Рінальдо, що нестерпно переживає розрив з Армідою) і суворого світу, уособлюваного хоровою партією лицарів. На особливо виразній і вражаючій силі впливу світу Арміди наполягав сам Й. Брамс, який зазначав, що «музикант обов'язково має дати нам надихатися особливим повітрям, яке панує на острові чарівниці. І лицарям нехай стане трохи тривожно, і нехай вони відчують якась тремтіння, коли заспівають: *“Тут нехай проявить себе сильний духом!”*». Його примарність, фантастичність знаходять відбиток у великій кількості синкопованих ритмів (ефект постійного зсунення сильної долі), хроматики, тональної нестійкості, гармонійної химерності тощо. Християнсько-лицарський «комплекс» представлений у кантаті «Рінальдо» принципом «узагальнення через жанр» завдяки ключовій ролі маршу та хоралу. Значна роль останнього є особливо очевидною в заключному номері, що об'єднує в умовах героїчного Es-dur Рінальдо та його друзів лицарів у їхній спрямованості до святинь Єрусалиму.

З іншого боку, заявлена атрибутика оперності в «Рінальдо» має доволі умовний характер. Вірші Гете, як слушно зауважує Гейрінгер, не дають підстави до драматичної дії; водночас Брамс ще посилює елемент статичності багаторазовими повторами тексту. Все це залишає твір у межах лірико-малювничої сцени. Тип її театральності скоріше наближується до зразків опери-seria XVIII століття, ніж до сучасної Й. Брамсу опери.

Позначений «елемент статичності», на наш погляд, дозволяє співвіднести «Рінальдо» Й. Брамса також і з німецькими барочними духовними хоровими композиціями, оскільки основна дія в цьому випадку виявляється зосередженою не так на зовнішніх подіях оповідання (основні події сюжету вже фактично відбулися), як на внутрішньому духовному перетворенні головного героя. «Неоперність» «Рінальдо» виявляється у відсутності традиційної оперної інтриги (хоча сюжет таку передбачає) і необхідного в цьому випадку жіночого персонажа. Контактність із християнською співочою практикою підкріплюється й тембровою специфікою твору, у якому домінують чоловічі голоси.

З. Гнатів, Є. Шуневич

ОСОБЛИВОСТІ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ЦИКЛУ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Z. Hnativ, Ye. Shunevych

FEATURES OF DISTANCE LEARNING IN CLASSES OF VOCAL AND CHORAL CYCLE IN HIGHER SCHOOL

Дистанційне навчання вже упродовж декількох років, починаючи від пандемії Covid-19, стало значним викликом для системи освіти, тією формою, яка потребує постійного вдосконалення з використанням нових освітніх технологій. Перед педагогами постало завдання пошуку моделей реалізації дистанційного навчання, відтак набуття нових компетенцій. Якісно стала можливою та модель, яка задовольняє потреби як викладача, так і здобувача освіти, сприяє виконанню освітньої мети й завдань, сприяє підвищенню рівня знань студента.

Практика музично-педагогічної роботи спонукає до пошуку розв'язання проблем дистанційного навчання, яке має як свої переваги, так і недоліки. Серед переваг — можливість навчання з будь-якої точки України та світу. Сьогодні на дистанційному навчанні можна опанувати іноземну мову, здобути кваліфікацію, закінчити заклад освіти, підвищити рівень знань, вмінь, навичок, взяти участь у різноманітних мистецьких конкурсах, науково-практичних конференціях, проєктах тощо. Позитивним тут є також питання часу, яке можна обирати / коригувати самостійно, а також вибір предметів чи послідовність їх вивчення.

Ведучи мову про дистанційне навчання в освітній галузі мистецького спрямування, зауважуємо більшість його недоліків, адже неможливість мистецької взаємодії між учасниками освітнього процесу є вкрай негативною в процесі їхнього фахового становлення, оскільки специфікою навчання мистецьких дисциплін є їх невіддільний зв'язок з невербальною комунікацією, набуття практичних навичок, безпосереднього дотику до естетичного. Під час проведення дистанційних занять у класах постановки голосу, хорового диригування, інструментальної підготовки в рази зменшується якість навчання, втрачається аудіальний та візуальний контроль за опорно-руховим апаратом студентів, постановкою рук, дихання, роботою голосового апарату. Неправильність, неякісність цих аспектів відображається як на формуванні музиканта-педагога, так і на його здоров'ї та може провокувати різноманітні професійні захворювання. Тому тактильні засоби корекції педагога, його особистий показ, демонстрація матеріалу на заняттях є необхідною та важливою складовою навчального процесу. За дослідженнями американського психолога Альберта Міробояна відомо, що лише 7 відсотків інформації сприймається через сутність та значення слів, 38 відсотків сприймається через звук голосу і 55 відсотків через невербальні засоби, мову тіла. Тому невербальна комунікація є вкрай необхідною та важливою в процесі мистецької освіти, у процесі дотику до прекрасного, у процесі музикування, адже мімікою, жестами, дотиками педагог встановлює взаємозв'язок зі студентами, коригує емоційні стани, особливості вивчення тієї чи іншої дисципліни.

На очних заняттях хорового класу комплексно виробляються навички хорового співу, вміння функціонувати як єдиний організм зі всіма навичками та

вміннями вокально-хорового виконання: від співочої постави до співочого дихання, загально хорового й ланцюгового дихання, слухових, ритмічних навичок, чистоти інтонування, округленості, рівності звучання голосів, звуковедіння, словоутворення, артикуляції, дикції, слухової уваги та контролю, розуміння ауфтактів, чітких вступів і зняття, емоційної виразності, динамічного плану, ансамблю, співу без супроводу, художньо-образного виконання. Дистанційна освіта позбавляє можливостей такого контакту, можливостей координації дій між всіма його учасниками.

Так, ще одна з проблем дистанційного навчання в індивідуальних класах — у спільній роботі з концертмейстером, де також дотримання особливостей специфіки музикування є невід'ємним складником. Віддаленість, технічні засоби зв'язку, через які здійснюється дистанційне навчання унеможлиблюють процес спостереження за діями інших учасників процесу та встановлення тактильного контакту. Адаже в технічному плані затримка сигналу становить мінімум 0,2 с.

Окремої уваги потребують проблеми, пов'язані з психічним здоров'ям та психологічними станами, які в умовах пандемії, війни, дистанційного навчання можуть переживати як педагоги, так і здобувачі освіти. Це — стрес, страх, сум, підвищена тривожність, відчуття невизначеності, небезпеки, самотності тощо. Все це підсилює певна ізольованість від соціуму, друзів, колег, обмежена можливість перебування на свіжому повітрі, малорухливий спосіб життя тощо, знижується мотивація, зосередженість, концентрація уваги та ін.

На дистанційному навчанні на заняттях вокально-хорового циклу більше часу приділялось теоретичній основі вокального виконання, хорознавству. Як приклад, на дисциплінах хорового класу зі студентами I курсу заочної форми навчання проводились відкриті навчальні семінари на теми: «Виклики дистанційного навчання в межах дисципліни “Хоровий клас та практикум роботи з хором”: особливості підбору репертуару». Завдання такого семінару — формування й вдосконалення вмінь і навичок пошуку доцільного та високохудожнього хорового репертуару, презентації навчального матеріалу, розуміння основних аспектів аналізу музичних творів, налагодження системи комунікацій. Метою семінару є встановлення комунікаційного зв'язку в умовах дистанційного навчання зі студентами I курсу для розуміння рівня сформованості їхньої вокально-хорової підготовленості, умінь підбору хорового репертуару, етапів розучування хорових творів, рівня інформаційних, пізнавальних, творчих навичок. У роботі семінару студенти презентували самостійно обраний хоровий твір, обґрунтовуючи його доцільність, демонстрували вміння вести вступну бесіду в процесі розучування твору, знання хорових партій, проводили короткий музично-теоретичний та вокально-хоровий аналіз самостійно обраного твору. За результатами семінару проаналізовано можливості взаємодії викладача й студентів у межах дисципліни «Хоровий клас та практикум роботи з хором» в умовах дистанційного навчання, основні труднощі, які виникли під час виконання поставлених завдань та їх реалізації, виявлено рівні сформованості вокально-хорової підготовленості студентів (високий, середній та низький), найтипівші «бар'єри», які можуть виникнути в хормейстера-початківця на шляху формування фахових компетенцій мистецтва керування хором, сформовано хоровий репертуар для вивчення у хоровому класі студентів I курсу заочної форми навчання на I семестр 2022–2023 н. р.

Метою семінару «Формування професійного тезаурусу диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва» було розширення інформаційного обміну з проблем формування фахового тезаурусу диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, що входить до складу його загальних та професійних компетенцій. Під час семінару студенти мали можливість комплексно опановувати знання основних понятійних категорій теоретичної складової дисципліни «Хоровий клас та практикум роботи з хором», набути нових вмінь опрацьовувати навчально-методичний матеріал, синтезувати інформацію та застосовувати її в навчальній, виконавській, педагогічній, науково-дослідній діяльності. За результатами семінару виявлено рівні сформованості знань студентами понятійно-категоріального апарату вокального-хорового мистецтва (високий, середній, низький). Такі види робіт допомагають педагогу розуміти білі плями в процесі підготовки студентів задля підвищення результатів навчання.

В. Гіголаєва-Юрченко

ВОКАЛЬНИЙ ГОЛОС ТА ГЕНДЕР: КУЛЬТУРНИЙ, СОЦІАЛЬНИЙ ТА БІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

V. Hiholaieva-Yurchenko

VOCAL VOICE AND GENDER: CULTURAL, SOCIAL AND BIOLOGICAL ASPECTS

Еволюція гендерних норм та вокального голосу — це складний процес, який переплітає соціальні зміни, культурні впливи та музику. Гендерні норми впливають на те, як сприймаються голоси різних типів (зокрема, чоловічі й жіночі) і які ролі можуть виконувати співаки та співачки.

Відомо, що сприйняття людського голосу формується під впливом гендерних стереотипів, біологічних особливостей та культурних уявлень про роль жінок та чоловіків у суспільстві.

На розвиток вокального голосу впливають певні фізіологічні чинники, зокрема довжина та товщина голосових складок, розмір гортані й резонаторних порожнин (грудна клітка, рот, носоглотка). Біологічна різниця між чоловічими та жіночими голосами зазвичай проявляється в наступних аспектах:

- у «чоловічих голосів» превалює нижчий діапазон частот через довші й товстіші голосові складки та масивнішу гортань. Їхній звук є більш «резонансним» та «глибоким». Типовими голосовими категорії для чоловіків є низький «бас», середній «баритон», високий «тенор» та надвисокий «контртенор»;
- порівняно до «чоловічих голосів» «жіночі голоси» звучать завжди вище, оскільки їхні голосові складки коротші та тонші, а гортань менша. Типові стандарти жіночих голосів — це високе «сопрано», середнє «меццо-сопрано» та низьке «контральто».

У різних культурах голос виконує різні гендерні ролі; реалізується через різні очікування та стереотипи (щодо того, як повинні «звучати» люди протилежної статі, а також які якості голосу слід вважати «чоловічими» або «жіночими» відповідно до очікувань суспільства).

Стереотипність «чоловічих голосів» традиційно асоціюється з такими якостями, як «сила», «влада» та «авторитет». У багатьох культурах низький голос — це ознака впливовості та гендерної «маскуліності».

Чоловіків, які мають більш високі голоси, іноді сприймають як менш «мужніх» через культурні упередження про гендер та маскуліність.

Якість жіночого звучання зазвичай характеризується «м'якістю», «лагідністю» та «емоційністю». Високі, тонкі голоси сприймаються більш «жіночно», водночас як володарки низьких голосів доволі часто справляють враження сильних та впевнених, через це в деяких випадках вони можуть стикатися зі стереотипами, що ставлять під сумнів їхню гендерну «фемінність».

Для людей, чия гендерна ідентичність не відповідає їхній біологічній статі, голос може відігравати важливу роль у вираженні цієї ідентичності. Наприклад, трансгендерні та небінарні люди можуть прагнути змінити свій голос, щоб він більше відповідав їхній гендерній самовизначеності.

«Трансжінки» (люди, які перейшли з чоловічої в жіночу стать) підвищують тон свого голосу через голосову терапію або тренування, щоб зробити його більш відповідним до їхньої гендерної ідентичності.

«Трансчоловіки» (люди, які перейшли з жіночої в чоловічу стать) використовують гормональну терапію (тестостерон), яка природно знижує тон голосу, роблячи його більш глибоким та «чоловічим».

Голосова терапія та тренування є важливими для трансгендерних людей, оскільки це допомагає зменшити дискомфорт, пов'язаний з розбіжностями між їхнім голосом та гендерною ідентичністю.

У вокальному мистецтві голос також відіграє важливу роль у визначенні гендерної характеристики персонажів. Особливо це помітно в таких жанрах, як опера та традиційний драматичний театр, де голосові типи (вокальні ампула) чітко пов'язані з певними гендерними ролями та їх гендерними очікуваннями. Наприклад, у класичній опері жіночі героїні (сопрано чи меццо-сопрано) зазвичай виконують романтичні або драматичні партії, тоді як чоловіки (тенори або баритони) зображують героїв, королів чи закоханих.

Сьогодні з розвитком суспільства гендерні норми щодо вокального голосу стали більш гнучкими. У сучасній культурі спостерігається активна прийнятність гендерної ідентичності через голос.

Гендерні очікування в музиці та опері з часів «бароко та класичної епохи» до ХХ століття значно лібералізувалися. Вокальні партії більше не розглядаються як виключно «чоловічі» або «жіночі», та артисти частіше отримують можливість виконувати ролі, незалежно від свого біологічної статі.

Гендерні норми продовжують змінюватися, що призводить до більшої кількості експериментів та картингів, пов'язаних з гендерною презентацією на сцені. Сучасні постановки, зокрема в авангардних театрах, стають відкритими до голосів, що не відповідають традиційній класифікації, пропонуючи ролі акторам будь-якої статі, незалежно від традиційних гендерних очікувань. Тенор або бас може бути сприйнятий як «жіночий» голос у певному контексті, а сопрано або альт — як «чоловічий».

Така трансформація гендерних норм та вокального голосу свідчить про поступову еволюцію музичної культури в бік більшої відкритості, прийняття різноманітності та свободи у виконанні.

Гендерні кордони розмиваються, стимулюючи й слухачів переосмислювати зв'язок між гендерними та вокальними параметрами.

Таким чином, вокальний голос є важливим аспектом гендерної ідентичності; він залежить як від біологічних, так і від культурних чинників, а його соціальні стереотипи щодо гендерних очікувань поступово змінюються, дозволяючи кожній творчій особистості вільніше самовиражатися.

Ж. Німенська

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ ДАЛІЛИ

Zh. Nimenska

CHARACTERISTICS OF THE DALILAH'S OPERA IMAGE EMBODIMENT

У сучасному світі опери меццо-сопранове амплуа (від «травесті» юнаків до грандіозних героїнь і антагоністів) досі залишається ключовим. Цей широкий спектр представлених персонажів (від другорядних барокових партій до провідних оперних ролей, що вимагають технічної майстерності, емоційного багатства та драматичної сили) формувався поступово під впливом різних історико-культурних та мистецьких факторів.

За свій двадцятирічний стаж роботи в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка, я втілила майже всі головні партії меццо-сопрано західно-європейського та європейського репертуару. Одним зі знакових для мене став образ філістимлянки Далілі з опери французького генія К. Сен-Санса «Самсон і Даліла».

В основу сюжету французького шедевр покладена відома біблійна історія, що розповідає про могутнього воїна Самсона, який прославився перемогою над філістимлянами, очоливши іудеїв, та про підступну філістимлянку-блудницю Далілу, якій вдалося хитрістю здолати Самсона, дізнавшись про таємницю його сили.

Цікаво, що К. Сен-Санс писав партію Далілі спеціально для примадонни Поліни Віардо, присвятивши їй всю оперу. Франко-прусска війна та офіційна відмова Паризької Гранд-опера (ідея постановки опери на сюжет зі Старого завіту не влаштувала вищі кола) завадили композитору вчасно провести прем'єру на Батьківщині.

Просуванню опери на велику сцену сприяв видатний музикант, поважний урядовець м. Веймара, старий друг та однодумець К. Сен-Санса Ференц Ліст, який із самого початку пророкував опері великий успіх

Нарешті, після тривалої підготовки, 2 грудня 1877 р. в м. Веймарі відбулася прем'єра, яка пройшла на сцені головного театру міста (у Великому театрі при дворі Величного Герцога, що сьогодні має назву — Німецький національний театр та Державна капела м. Веймара). На жаль, ця подія пройшла без участі головної Музи — на цей момент П. Віардо вже покинула сцену.

Відтоді *опера* «Самсон і Даліла» не сходить зі сцен кращих оперних театрів світу.

Партія Далілі, з огляду на її драматичний та вокальний потенціал, не випадково вважається вершиною меццо-сопранового репертуару, займає відоме положення й потребує дуже високих вимог виконання (як вокальних, так і акторських) та не перестає привертати до себе увагу видатних і талановитих співачок.

Вперше моя Даліла предстала перед слухачем під час прем'єрного показу 20 квітня 2005 р. на сцені Харківського національного академічного театру опери та

балету ім. М. В. Лисенка (ХНАТОБі), що став однією з помітних репертуарних подій театру та шанувальників високого оперного мистецтва.

Партія сповнена:

- ніжності, томління, магнетизму в I дії (арія Далілі-Весни “*Printemps qui commence*” з дівчатами-філістимлянками, де вона манить і зачаровує Самсона);
- холодної рішучості та цинізму в II дії (арія “*Samson recherché ma presence*”);
- та під час виконання центральної арії “*Mon cœur s’ouvre à ta voix*”, як кульмінації II дії, героїня відверто спокушає Самсона, знищуючи його дух.

Багатогранність цього вокального амплуа вимагає від виконавиці не тільки сильної та витривалої вокальної техніки, але й повного акторського перевтілення.

Для органічного відтворення партії потрібно глибоко зануритися у внутрішній конфлікт і мотиви Далілі, яка коливається між почуттями «любові» та обов’язком зради. Особисто для мене було дуже важливо передати глибину, неоднозначність та приреченість своєї героїні.

При цьому моя Даліла є харизматичною та впевненою в собі жінкою (Даліла, або Даліда в перекладі з давньоєврейської — ослаблена, а з арабської — та, що показує дорогу), яка домінує на сцені. Її владу над Самсоном, окрім вокальних акцентів, я сценічно відтворювала через виразні жести, пластику тіла, рухи та міміку.

Вокальний діапазон партії охоплює від “f” малої октави до “b” 2-ї октави, в той час середні регістри мецо-сопранового голосу мають звучати рівно, глибоко-насичено й оксамитово.

Обов’язковим також є контроль за вокальною динамікою під час виконання м’яких, нижніх фраз (особливо в арії “*Mon cœur s’ouvre à ta voix*”), де потрібно зберігати емоційну виразність та точність вокальної інтонації при виконанні довгих, повільних фраз, що вимагають майстерного legato та бездоганного дихання.

Під час виконання центральної арії “*Mon cœur s’ouvre à ta voix*” (що є кульмінацією любовного дуету Самсона та Далілі у II дії) моєю метою було — майстерно передати ілюзію ніжності й «любові», тоді як насправді мотиви моєї героїні — зрада та очікування великої винагороди (5500 сіклів срібла, або 5500 шеклів срібла).

Моя Даліла — це спокуслива, маніпулятивна героїня, чия емоційна глибина варіюється від ніжної «любові» до рішучої жорстокості. І я, як співачка, повинна була передати цю багатогранність характеру через власну вокальну інтерпретацію та акторську гру.

В особистій інтерпретаційній версії я прагнула підкреслити контраст між пристрасною та, разом з тим, зрадливою натурою Далілі, її ніжними, спокусливими кульмінаціями та стрімким напором. Для розкриття динаміки стосунків, приділяла багато уваги взаємодії із Самсоном.

Моя героїня повинна була не лише вражати вокально, а й відтворювати яскраву сценічну харизму, акторськи демонструвати велику глибину й неоднозначність характеру, та врешті-решт повністю захопити увагу публіки.

Наостанок підкреслю, що опера К. Сен-Санса «Самсон і Даліла» — займає особливе місце в репертуарі оперних театрів.

Сюжет твору дарує свободу для творчості (різні трактування, тимчасові перенесення та втілення оригінальних режисерських ідей), а багатовимірність характерів персонажів — розкриває горизонти для вільної акторської інтерпретації мотивів їхніх вчинків.

Опера французького генія вдало поєднала в собі вокальні та драматичні таланти, що робить її виконання пам'ятним для глядачів. Мабуть, саме в цьому причина того, що сучасні постановки цієї блискучої опери завжди дуже очікувані публікою.

С. Пасека

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ ДЖУЛЬЄТТИ З ОПЕРИ Ш. ГУНО «РОМЕО ТА ДЖУЛЬЄТТА»

S. Paseka

PERFORMANCE ANALYSIS OF THE IMAGE OF JULIET FROM THE OPERA BY CH. GOUNOD "ROMEO AND JULIET"

Опера французького композитора Шарля Гуно «Ромео та Джульєтта», безсумнівно, є найяскравішою сторінкою французької ліричної опери, у якій сумна історія хвилиночки та розбурхує серце, тому що зачіпає вічну тему трагічно розбитого кохання.

На відміну від інших композиторських версій, у відомій опері Ш. Гуно образ Джульєтти як один із центральних персонажів трагедії є особливо багатограничним та поєднує в собі юнацьку безтурботність зі здатністю до глибокого кохання та самопожертви.

Характер героїні розкривається через розвиток її почуттів: коли вона з наївної дитини перетворюється на зрілу жінку, яка жертвує своїм життям заради кохання.

В опері композитор використовує різноманітні вокальні засоби для детального передання еталонної жіночої ролі, її емоційних змін протягом розвитку дії, відображаючи емоційно насичений та музично-витончений образ відомої шекспірівської героїні з усіма його духовними трансформаціями.

Починаючи з першого акту, слухач занурюється в чарівний, безтурботний світ юної Джульєтти. Вона молода, жвава та невинна дівчина, яка ще не знає справжніх випробувань життя.

Після зустрічі з Ромео Джульєтта кардинально змінюється. Вона швидко переживає перехід від безтурботного дівочого життя до глибокого й щирого кохання. Її дуети з Ромео відображають зростаючу пристрасть та відданість. Їхня любов — це всепоглинаюче почуття, яке Джульєтта приймає без вагань.

У міру розвитку подій героїня проявляє неабияку силу волі: попри юний вік, вона стає більш рішучою та готовою піти проти волі своєї родини, аби бути з Ромео. Сцена, де героїня наважується випити зілля, щоб удавати мертву та уникнути ненависного шлюбу, символізує її готовність ризикувати всім заради кохання та своєї свободи.

Останній акт опери є кульмінаційним в емоційному стані героїні. Джульєтта пробуджується в гробниці та бачить мертвого Ромео. Її відчай стає непереборним, і вона вирішує піти за коханим. Це вчинок підкреслює глибину її почуттів та трагічну долю, яка зумовлена конфліктом між коханням й фатальними обставинами. Музика, що супроводжує фінальну сцену, ілюструє сум та велич самопожертви Джульєтти.

Представлена портретна контрастність головної героїні геніально розкрита композитором Ш. Гуно в центральних аріях Джульєтти — першої "*Je veux vivre*" («У тьмяних мріях») та останньої "*Amour, ranime ton courage*" («Любов, поверни мою відвагу»).

Перша арія «У тьмяних мріях» — це момент безтурботної молодості та радості, коли Джульєтта ще не зустріла Ромео і не зіткнулася з трагічними подіями, які змінять її життя. Арія є гімном до життя, щастя та свободи й передає юнацьке бажання жити та насолоджуватися кожною миттю. Джульєтта співає красу життя, прагне залишитися в цьому безтурботному стані, без тягара обов'язків та турбот. Вона наївна, її світогляд не затьмарений трагедією.

Арія написана у швидкому, жвавому темпі вальсу (3/4) у тональності *D-dur*, що надає їй світлого, блискучого настрою та життєрадісності. Вокальне соло, прикрашене колоратурними пасажами, підкреслює легкість, елегантність та грайливість образу; та насичене технічно складними колоратурами й швидкими арпеджіо вимагає виконавської віртуозності.

Контрастно першій звучить остання арія Джульєтти «Любов, поверни мою відвагу» із четвертої дії, коли героїня прокидається у склепі та знаходить Ромео, який вже випив отруту. Це момент глибокої трагедії, коли вона розуміє, що їхні долі з'єднані в смерті, а не в житті.

Ця арія сповнена болю та відчаю. Джульєтта більше не наївна дівчина, яка мріє про життя, як у першій арії. Вона пережила кохання, страждання та смерть. Її звернення до любові — це молитва, яка закликає повернути їй сили, щоб возз'єднатися з Ромео в смерті.

Арія починається в повільному, меланхолійному темпі, що підкреслює відчай героїні, з поступовим прискоренням, що символізує наближення до трагічного рішення. Тональність *g-moll* додає темного, трагічного забарвлення музиці, створюючи відчуття невідворотності. Вокально-драматичне соло, сповнене широкими фразами, несе в собі сильний душевний біль, що вимагає від виконавиць глибокого емоційного занурення. Джульєтта більше не співає про радість, її світ розбитий. Вона глибоко усвідомлює свою долю та приймає її з гірким почуттям, що справжня любов до Ромео тепер може існувати лише в смерті.

Таблиця №1

Аспект	Перша арія “ <i>Je veux vivre</i> ”	Остання арія “ <i>Amour, ranime ton courage</i> ”
Емоційний настрій	Радість, безтурботність, молодість	Розпач, трагізм, рішучість
Тональність	D-Dur (світла, радісна)	g-moll (темна, трагічна)
Темп	Швидкий, вальсовий	Повільний, драматичний з наростанням
Вокальна техніка	Легкі колоратури, віртуозність	Драматичніші, широкі фрази, емоційна насиченість
Оркестровка	Прозора, легка	Густіша, драматичніша
Символіка	Життя, молодість, насолода	Любов, смерть, самопожертва

Узагальнюючи сказане (Таблиця № 1), стає зрозумілим, що дві центральні арії Джульєтти ілюструють два абсолютно різні етапи її життя й характеру: юнацьку радість та оптимізм у першій арії, та глибокий трагізм, зрілість та рішучість у фіналі, тому перша арія — про життя, а остання — про смерть.

Ш. Гуно майстерно використовує музику для розкриття цього розвитку, переходячи від легких колоратур та вальсового темпу до складних, драматичних пасажів, що підкреслюють глибину почуттів героїні в її останні моменти.

Dai Fenly

OPERA AS A CULTURAL HERITAGE OF CHINA

Дай Фенлі

ОПЕРА ЯК КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА КИТАЮ

The history of “Chinese opera” is a long and rich journey, spanning over a thousand years. It represents a unique blend of music, dance, drama, literature, and visual art. Chinese opera has evolved through numerous historical periods, influenced by cultural, political, and regional factors. It is one of the oldest forms of dramatic art in the world.

Chinese opera traces its roots to ancient forms of performance that existed as early as the “Shang” (1600–1046 BC) and “Zhou” (1046–256 BC) dynasties. During these periods, ceremonial music, dance, and rituals played important roles in religious and courtly life. Early performance arts were closely tied to shamanistic rituals, harvest festivals, and worship, with performers often telling stories of deities and mythological figures.

By the “Han Dynasty” (206 BC — 220 AD), performance arts began to develop further. During this period, popular entertainments such as “baixi” (百戏, “hundred entertainments”) emerged. These were grand shows that combined acrobatics, music, dance, and pantomime. Although not yet formalized opera, these performances laid the groundwork for the operatic traditions that would develop later.

The Tang Dynasty is often considered a golden age of Chinese culture, and it was during this period that the first formalized operatic performances emerged. One key figure was “Emperor Xuanzong” (685–762), who established the “Pear Garden” (梨园, Líyuán) in the capital city of Chang’an. This was an imperial academy for training musicians, dancers, and actors, often considered the birthplace of professional Chinese opera.

Tang Dynasty performances featured elements of music, dance, and storytelling, and were performed at court for the imperial family. These early performances were relatively simple in terms of narrative, but the Pear Garden laid the foundation for the artistic skills and traditions that would later define Chinese opera.

During the “Song Dynasty” (960–1279), Chinese opera began to take a more structured form. This period saw the rise of “zaju” (杂剧), a type of variety play that combined comedic sketches, dance, and music. “Zaju” became especially popular in urban areas and was characterized by its lively performances, often centered around humorous or satirical themes.

The “Yuan Dynasty” (1271–1368) marked a significant period of development for Chinese opera. The Yuan era saw the rise of a more formalized form of zaju, which combined “prose, poetry, and music” into a single performance. The structure of these plays included a combination of “spoken dialogue” and “singing”, with music playing a central role in narrating the story. Yuan zaju often had four acts, each accompanied by a specific melody, and were performed in both court settings and public theaters.

During the “Ming Dynasty” (1368–1644), Chinese opera continued to evolve, with regional styles becoming more distinct and codified. One of the most significant developments was the rise of “kunqu” (昆曲), a highly refined and elegant form of

opera that originated in the Jiangsu province. “Kunqu” featured graceful movements, sophisticated poetry, and a highly ornamental singing style. It became the dominant form of opera at court and among the literati during the Ming and early Qing dynasties.

The “Qing Dynasty” (1644–1912) saw the emergence of “Peking opera” (京剧, Jīngjù), which would become the most famous and influential form of Chinese opera. Peking opera originated in the late 18th century and reached its peak in the 19th century. It combined various elements from different regional operas, such as “Hui opera” and “Han opera”, and was strongly influenced by “Kunqu”.

“Peking opera” features highly stylized movements, elaborate costumes, and vivid makeup that symbolizes characters’ traits and social roles. It employs four main role types:

- “Sheng”: Male roles (scholars, officials, warriors);
- “Dan”: Female roles, including young maidens, warriors, and older women;
- “Jing”: Painted-face roles, typically representing warriors, gods, or powerful characters;
- “Chou”: Comedic or clown roles, often bringing humor to the story.

Peking opera performances rely heavily on a combination of singing, speaking, dancing, and martial arts. The music uses traditional Chinese instruments, such as the “erhu” (a two-stringed fiddle), “jinghu” (a smaller version of the erhu), “pipa” (lute), and various percussion instruments.

During the Qing Dynasty, other regional forms of opera also flourished, including:

- “Cantonese opera” (粤剧, Yuèjù) in southern China;
- “Sichuan opera” (川剧, Chuānjù) in the southwest, known for its “face-changing” (变脸, biàn liǎn) technique;
- “Huangmei opera” (黄梅戏, Huángméixì), a folk style originating from the Anhui and Hubei regions.

The 20th century brought significant changes to Chinese opera, especially during the “Republic of China” period (1912–1949) and the “People’s Republic of China” (1949 — present). Traditional Chinese opera faced challenges with the arrival of Western theatre, film, and new forms of entertainment.

During the “Cultural Revolution” (1966–1976), traditional Chinese operas were suppressed, and only a few “model operas” (“yangbanxi”, 样板戏) that reflected communist ideology were permitted to be performed. These model operas combined revolutionary themes with operatic techniques and were heavily influenced by political propaganda.

Following the end of the Cultural Revolution, traditional Chinese opera experienced a revival, with efforts to preserve and restore regional opera forms. Government and cultural institutions began to recognize the importance of traditional opera as a key aspect of Chinese cultural heritage. In 2001, “Kunqu opera” was listed as a “Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity” by UNESCO, and in 2010, “Peking opera” was also included in UNESCO’s “Intangible Cultural Heritage list”.

In the 21st century, Chinese opera continues to evolve, with modern adaptations and innovations introduced to appeal to new audiences. Some productions incorporate elements of Western theater, such as modern staging, lighting, and even fusion with other genres, including jazz and electronic music.

However, the core of Chinese opera — its symbolic use of gestures, makeup, and music — remains a vital part of Chinese cultural identity. Efforts to preserve traditional operatic forms, while also finding ways to modernize the genre, continue to shape its future.

Chinese opera is a deeply rooted cultural tradition that has evolved over centuries from ancient rituals and folk entertainment to a highly developed form of dramatic art. With numerous regional styles and forms, each representing the unique culture of its area, Chinese opera remains a testament to the diversity and longevity of China's cultural heritage.

Dean Gayron

PECULIARITIES OF CHINESE VOCAL TECHNIQUE

Дін Гайрон

ОСОБЛИВОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ

Vocal techniques in Chinese music, particularly in Chinese opera and traditional folk singing, are highly distinctive and differ significantly from Western vocal styles. These techniques are deeply rooted in cultural aesthetics and are tied to the unique characteristics of the Chinese language, such as its tonal nature, as well as the storytelling traditions found in various forms of opera and folk performance. One of the key vocal techniques and characteristics of Chinese music is the technique of opera singing.

Chinese opera incorporates various vocal techniques that are used to express emotions, highlight character roles, and advance the narrative. The singing in Chinese opera is highly stylized and emphasizes clarity, projection, and ornamentation.

In Chinese opera, there is frequent use of “falsetto”, especially for “Dan” (female) roles that are traditionally played by male actors in genres like “Peking opera” (京劇, Jīngjù). The performers must skillfully switch between “true voice” (zhēnshēng, 真人聲) and falsetto (jiǎshēng) to achieve a clear, high-pitched tone, which is considered elegant and graceful for female characters.

This technique is used to produce a bright and piercing sound that can cut through the accompaniment of instruments, projecting the voice over a large performance space without the use of amplification.

Similar to Western operatic technique, Chinese opera performers use both “head voice” and “chest voice” to achieve different vocal colors. “Head voice” is typically used for high-pitched, ethereal passages, while “chest voice” gives power and authority, often employed by male characters or in more dramatic moments.

Gliding between pitches, or “glissando”, is an essential technique in Chinese opera singing. Singers frequently slide between notes to create emotional emphasis or transition smoothly between different pitches. This technique is especially important in “Kunqu” (昆曲) and “Peking opera”, where it contributes to the stylized, flowing nature of the music.

Chinese opera vocal lines are often ornamented with various “grace notes” and “turns” that make the melodies more intricate and expressive. These ornaments, such as quick upward or downward slides, add complexity and are a hallmark of operatic performance.

In Chinese opera, great emphasis is placed on “clear enunciation” of the lyrics, as the words and their tones play a crucial role in conveying meaning. This is especially important because Chinese is a tonal language, and a slight change in tone can alter the meaning of a word. Therefore, singers must ensure that their pronunciation is accurate and that the tones of the words are preserved, even while singing.

“Jinsheng” (tight voice) refers to a controlled, tense vocal production often used in emotional or intense scenes, where the singer’s voice may sound more pressed or strained for dramatic effect.

“Fangsongsheng” (relaxed voice) refers to a more open, relaxed vocal production, used in calm, lyrical passages. It contrasts with the more forceful sound of jinsheng, helping to create a dynamic emotional range.

Chinese folk singing emphasizes more natural and earthy vocal production, differing from the highly stylized techniques found in opera. Folk singers often sing in a straightforward, unadorned manner, but with clear projection and emotion.

In many Chinese folk singing traditions, singers use a “straight tone” with little to no vibrato, creating a pure, direct sound. This reflects the simplicity and sincerity of folk music, which often conveys stories of rural life, nature, or love. The lack of vibrato allows for greater clarity and precision in the articulation of words, which is important in a tonal language like Chinese.

A nasal vocal quality is often favored in Chinese folk singing, especially in northern folk music styles. Nasality helps in projecting the voice over long distances, which was practical for singing in open spaces. It also gives the voice a sharp, piercing character that is culturally associated with folk traditions.

Like in Chinese opera, folk singers often use “melisma” — singing multiple notes on a single syllable — to create an ornamented, flowing vocal line. This technique is common in regions like “Yunnan” and “Sichuan”, where folk songs are known for their melodic complexity.

In some regional folk styles, singers use falsetto to achieve a light, airy sound, especially in songs that are meant to evoke pastoral or romantic imagery. This is particularly prominent in “Hakka” folk songs, where male singers may use falsetto to express tender emotions.

Apart from opera and folk music, China also has a rich tradition of “narrative singing” (说唱, shuōchàng), in which stories are told through a combination of speech and song. This genre includes forms like “pingshu” (评书) and “dagu” (大鼓), which are accompanied by drums and other instruments.

In narrative singing, performers switch between “spoken narration” and “melodic singing”. The rhythm of the speech is highly controlled, often timed with percussion instruments to create a rhythmic flow that blurs the line between speech and song.

This technique allows for greater flexibility in storytelling, as performers can emphasize certain parts of the narrative through melodic embellishments.

In certain forms of narrative singing, the voice itself becomes a percussive instrument, with rapid changes in tempo, pitch, and dynamics. The singer may emphasize specific syllables in a sharp, percussive manner, mirroring the accompanying drumbeats.

Given China’s vast size and cultural diversity, vocal techniques in traditional music vary significantly across different regions:

- “Cantonese opera” (粤剧, Yuèjù) features a more lyrical and soft vocal style, with emphasis on falsetto and fluid transitions between notes;
- “Huangmei opera” (黄梅戏), from Anhui and Hubei, is known for its sweet, melodic lines that resemble folk songs more than the declamatory style of Peking opera;

- “Sichuan opera” (川劇, Chuānjù) includes rapid changes in pitch and tone, often to enhance its famous “face-changing” performances, creating an exaggerated and highly expressive vocal style.

Chinese opera singers undergo rigorous training to develop the strength, control, and precision required for operatic singing. This training includes:

- “breath control”: Mastery of breath is crucial in Chinese opera, as singers must sustain long, drawn-out phrases while maintaining clarity and projection;
- “projection”: Since traditional Chinese opera performances were often held in large outdoor spaces without amplification, singers are trained to project their voices with great force and clarity;
- “character portrayal”: Singing is closely tied to the portrayal of specific characters, so the voice must reflect the personality and emotional state of the role being played.

The vocal techniques of China are diverse, shaped by the various forms of traditional music and regional styles. Whether in the highly stylized world of Chinese opera or the more natural expressions of folk singing, Chinese vocal techniques emphasize clarity, precision, and emotional expression. From the piercing falsetto of Peking opera to the nasal, straight-toned delivery of folk songs, these techniques reflect Chinese music’s deep cultural traditions and aesthetic values.

Du Yuling

CULTURAL DIVERSITY OF VOCAL SCHOOLS IN CHINA

Ду Юйлін

КУЛЬТУРНЕ РОЗМАЇТТЯ ВОКАЛЬНИХ ШКІЛ КИТАЮ

Its diverse cultural history and regional distinctions shape China’s rich vocal traditions, giving rise to various “vocal schools” across its vast territory. These schools, particularly within Chinese opera and folk music, reflect unique styles, techniques, and approaches to vocal performance.

We present a detailed overview of famous vocal schools in China that specialize in opera and traditional singing.

“Peking Opera (京劇, Jīngjù) Vocal School”.

“Peking Opera” is the most famous form of Chinese opera, and its vocal schools are divided according to different role types. Each role has a distinct singing style and vocal technique, and prominent performers have often founded their own schools or styles (流派, liúpài). Some of the main vocal schools in Peking Opera are:

1. “Mei School” (梅派, Méipài) was founded by Mei Lanfang (梅蘭芳), one of the most famous Chinese opera performers. He created this school based on his performances of “Dan” (female characters). Mei’s style is characterized by “elegance, grace, and subtlety” in both singing and movement. His voice was clear and melodious, often using “falsetto” to depict young female characters. The “Mei School” focuses on “lyricism” and “emotional depth”, using soft and controlled vocal tones that convey inner feelings with delicacy.

2. “Cheng School” (程派, Chéngpài) was founded by Cheng Yanqiu (程硯秋). He was another master of the “Dan” role. His school is known for its “tragic intensity” and a more “melancholic” tone compared to the “Mei School”. Cheng’s vocal style features slower tempos, “heavy vibrato”, and “deep emotion”, often focusing on roles that portray suffering

or sorrowful characters. The school emphasizes “emotional weight” and “pathos”, making it distinct in the portrayal of dramatic and tragic figures.

3. “Qi School” (麒派, Qípài) was founded by Qi Lintong (麒麟童). He was known for playing “Lao Sheng” (old male roles), and his style focuses on “strength, nobility, and dignity” in vocal delivery. The “Qi School” is marked by a “rich, resonant voice” that conveys wisdom and authority, with powerful yet controlled singing, often using the “chest voice”.

4. “Tan School” (谭派, Tánpài) was founded by Tan Xinpei (谭鑫培). The “Tan School” is known for its distinctive “Sheng” (male role) vocal techniques, specifically in the portrayal of dignified characters like officials, scholars, and warriors. Tan Xinpei’s style emphasizes “crisp articulation”, “forceful projection”, and “clear enunciation”, focusing on projecting a strong and heroic image. This school is also recognized for its “precise rhythm” and “structured phrasing”, making the voice a key instrument for conveying authority.

“Kunqu (昆曲) Vocal Schools”.

“Kunqu opera”, one of China’s oldest forms of traditional opera, is known for its “soft, lyrical” style and “elegant melodies”. Kunqu emphasizes a more delicate and refined singing technique compared to Peking Opera. Some of the major vocal schools in Kunqu include:

1. “Wei School” (魏派, Wèipài) was founded by Wei Liangfu (魏良辅). He is often credited with transforming Kunqu opera into its modern form during the Ming Dynasty. His style is known for its “lyricism”, “graceful ornamentation”, and “soft tone”.

The “Wei School” focuses on “smooth transitions between notes”, “clear articulation”, and the use of “vocal ornaments” like trills and slides.

2. “Jiang School” (蒋派, Jiǎngpài) was founded by Jiang Chaozong (蒋超宗). This school emphasizes “sophisticated vocal techniques” and “precise articulation”, requiring singers to maintain clarity of tone while delivering highly ornamented melodic lines.

“Jiang School” often credited with transforming Kunqu opera into its modern form during the Ming Dynasty. His style is known for “lyricism”, “sophisticated ornamentation”, “soft tone”.

The “Jiang School” is often associated with more “melodramatic roles”, focusing on the emotional depth and inner conflict of characters.

“Cantonese Opera (粤剧, Yuèjù) Vocal Schools”.

“Cantonese opera” is popular in southern China, especially in Guangdong, Hong Kong, and Macau. The vocal style in Cantonese opera differs from northern opera styles like Peking opera and has its own set of schools and traditions.

1. “Ma School” (马派, Mǎpài) was founded by Ma Shizeng (马师曾). He was a renowned “Sheng” (male role) performer in Cantonese opera, known for his “strong, full voice” and “powerful projection”. The “Ma School” focuses on “heroic” and “noble” characters, with a vocal style that emphasizes “forcefulness” and “emotional clarity”.

2. “Hong School” (红派, Hóngpài) was founded by Hong Xiannü (红线女). She was one of the most famous “Dan” (female role) performers in Cantonese opera. Her style is marked by a “high, clear voice”, with “delicate phrasing” and “emotional depth”. The Hong School emphasizes a more “feminine” and “lyrical” quality, making it distinct from the more heroic Ma School.

“Folk Singing Vocal Schools”.

China has a vast array of regional folk singing traditions, each with its own vocal techniques and styles. These styles are usually connected to specific regions and ethnic groups.

1. “Northern Folk Songs (北方民歌)”. The northern regions of China, such as Shanxi, Inner Mongolia, and Shaanxi, are known for their “bold, resonant” folk singing styles. Singers use a “strong, chesty voice”, often characterized by “nasality” and “straight tone” without vibrato. This vocal style helps project the voice over long distances, which was historically useful in open-air agricultural settings.

- Examples include the “Shanxi folk songs” and “Inner Mongolian long songs”, which are known for their “sustained notes” and “vocal power”.

2. “Southern Folk Songs (南方民歌)”. Southern Chinese folk songs, particularly from regions like Jiangsu, Zhejiang, and Hunan, are characterized by “soft, melodic singing” with “fluid phrasing”. Singers from these regions often employ a “lighter, more nasal tone”, with “graceful ornamentation” and “smooth transitions” between pitches. “Hakka folk songs” from Guangdong, for example, use “falsetto” in a soft, airy way, while “Wu songs” from Jiangsu are more lyrical and understated.

3. “Tibetan and Uyghur Vocal Traditions”. In China’s western regions, ethnic minority groups like Tibetans and Uyghurs have distinct vocal traditions. “Tibetan singing” is known for its “deep, guttural tones” and the use of “overtone singing” (where the singer produces multiple tones simultaneously).

“Uyghur singing” is highly melodic, with “rich ornamentation” and “emotional expressiveness”, often accompanied by plucked string instruments like the “rawap”.

There are other “*regional opera vocal schools*”:

1. “Huangmei Opera (黄梅戏, Huángméixì)”. Originating in Anhui and Hubei provinces, “Huangmei opera” has a much “lighter” and more “folk-like” vocal style compared to Peking or Kunqu opera. The vocal technique emphasizes “naturalness” and “simplicity”, with soft, flowing melodies that are easy to sing and understand.

- The vocal delivery is “less ornamented” than in other opera forms, making it more accessible to common people, and it is often compared to folk singing in its straightforwardness;

2. “Sichuan Opera (川剧, Chuānjù)” from southwestern China, is known for its lively vocal style and “rapid transitions” between different vocal registers. Singers frequently switch between “high-pitched falsetto” and “low, chesty tones”, adding dramatic flair to the performance. Sichuan opera is also famous for its “face-changing” (变脸, biànliǎn) technique, where performers quickly change masks to express different emotions.

China’s vocal schools are a reflection of its vast cultural diversity, with each school rooted in specific regional, historical, and social contexts. Whether through the highly stylized and refined traditions of “Peking” and “Kunqu opera”, the regional folk singing styles, or the emotionally powerful expressions of “Cantonese opera”, these schools represent the depth and richness of Chinese vocal arts.

Each school has developed its techniques for breath control, ornamentation, projection, and emotional expression, ensuring the preservation of China’s vocal heritage for future generations.

Wei Weinyun

CHINESE FOLK SONG: TRADITIONS AND MODERNITY

Вей Вейньюн

КИТАЙСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ: ТРАДИЦІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Chinese folk music has ancient roots, stretching back over 2,000 years. Traditional Chinese folk songs were passed down orally and often reflected the everyday lives of people — farmers, fishermen, workers, and villagers. These songs typically included themes of nature, the seasons, rural life, love, and struggle. Common instruments used in traditional folk music included:

- “Guqin”: A seven-string zither;
- “Erhu”: A two-stringed bowed instrument;
- “Pipa”: A four-stringed lute;
- “Dizi”: A bamboo flute;
- “Guzheng”: A plucked zither.

The Chinese folk song (中国民谣, “zhōngguó mínyáo”) refers to a genre of Chinese folk music that combines traditional Chinese folk styles with modern elements, creating a unique sound often associated with social commentary, nostalgia, and personal storytelling.

The term “penny” here is colloquial, reflecting a down-to-earth, everyday quality, similar to “penny” used in English to describe something modest or common. Although Chinese folk music has a rich history going back thousands of years, the specific “folk penny” genre, with its modern influences, began to take shape in the 20th century.

Traditional folk songs varied greatly by region, with northern folk music being more rhythmic and robust, while southern styles were more lyrical and melodic.

In the early 20th century, China went through significant political and social upheaval. Folk music began to be influenced by external factors, including Western music, the rise of urbanization, and new technologies like radio and phonographs.

During this period, folk music began to blend with popular music and urban culture, incorporating Western instruments like the guitar. This was also a time when music became a medium for expressing the emotions of the working class and addressing social issues, especially during the era of the May Fourth Movement (1919), which promoted modern ideas and social change.

After the establishment of the People’s Republic of China in 1949, folk music took on a new role. The Communist Party encouraged music as a tool for political messaging, and traditional folk tunes were often adapted into revolutionary songs (“红歌, hóng gē”) to promote socialist ideals. Many folk musicians were involved in creating patriotic anthems and songs that glorified the working class and the rural peasantry.

During the Cultural Revolution (1966–1976), traditional and modern folk music faced suppression, as it was often labeled as “bourgeois” or counter-revolutionary. However, revolutionary songs and state-approved music flourished, often drawing on folk themes but with overtly political lyrics.

After the Cultural Revolution, China experienced economic reforms and an opening to Western culture during the 1980s under Deng Xiaoping’s leadership. This period saw a revival of traditional Chinese culture, including folk music. A new generation of musicians began exploring folk traditions while blending them with modern, often Western, musical elements.

“Cui Jian” (崔健), often called the “father of Chinese rock”, was a central figure in the blending of folk and rock music. In the late 1980s, his songs combined folk sensibilities with rock, addressing themes of social alienation, youth rebellion, and political dissatisfaction. This period marked the rise of a more rebellious and introspective form of folk music, sometimes labeled “Chinese folk rock”.

By the early 2000s, “Chinese folk penny” became associated with a new generation of musicians who further merged traditional folk elements with modern styles, including indie, rock, and pop music. These musicians often performed with acoustic instruments, focusing on storytelling through their lyrics, which reflected personal experiences, nostalgia for rural life, and social commentary on contemporary Chinese life.

Key characteristics of this modern genre include:

- “Acoustic, guitar-based sound”: While traditional Chinese instruments may still be used, the guitar became central to the genre, offering a simple, stripped-down sound that highlighted the lyrics;
- “Nostalgia and social reflection”: Many songs look back on simpler times or reflect on the rapid modernization and urbanization of China, addressing the struggles and isolation faced by individuals in modern society;
- “Simplicity and authenticity”: The term “penny” in this context can symbolize the simplicity and authenticity of the music, which avoids heavy production in favor of raw, acoustic soundscapes.

Notable artists in the contemporary folk scene include “Zhao Lei” (赵雷), “Ma Di” (马頔), and “Li Zhi” (李志). Their songs often focus on personal journeys, love, and the changes in China’s urban landscape. Zhao Lei’s hit song **成都** (Chengdu) is a prime example of how modern folk music captures the feelings of nostalgia and longing associated with specific places or experiences.

The “Chinese folk penny” genre is a continuation and modernization of traditional Chinese folk music, blending acoustic sounds and heartfelt lyrics with contemporary influences. Its history is shaped by China’s cultural, social, and political changes, and it remains a powerful genre for expressing personal and societal reflections in modern China. The simplicity and directness of its sound allow it to connect deeply with listeners, making it a genre that both honors the past and speaks to the present.

СЕКЦІЯ:
СВІТОВІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ПАРАДИГМИ РОЗВИТКУ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

М. Колногузенко

МАЕСТРО УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

М. Kolnoguzenko

MASTER OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHY

Ім'я народного артиста України, академіка, професора, Почесного громадянина Харківської області Бориса Миколайовича Колногузенка по праву знаходиться серед імен видатних балетмейстерів народно-сценічного танцю України останньої чверті ХХ — першої чверті ХХІ століть.

Після закінчення балетмейстерського відділення Краснодарського державного інституту культури його основна діяльність була пов'язана з всесвітньовідомим Державним Кубанським хором, куди його запросили одразу на дві посади — артиста танцювальної групи та педагога-балетмейстера.

У 70-ті роки працював артистом балету в Харківському академічному театрі опери та балету ім. М. Лисенка, головним балетмейстером і провідним солістом у Полтавському музично-драматичному театрі ім. М. Гоголя, балетмейстером і солістом Львівського вар'єте «Високий замок», викладачем та керівником ансамблю танцю Кам'янець-Подільського училища культури, головним балетмейстером ансамблів пісні і танцю Чорноморського та Тихоокеанського флотів.

На постійне проживання до м. Харкова Борис Миколайович переїхав у 1981 р. І присвятив розвитку хореографічного мистецтва цього міста, регіону, Сходу та Півдня України не лише свій багатогранний талант, а й усе життя.

За 43 роки активної, наполегливої творчої праці в рідному місті він зміг з дитячого танцювального колективу «Щасливе дитинство» обласного Палацу дитячої творчості зробити зразковий ансамбль танцю всеукраїнського значення. Зміг відродити народний ансамбль народного танцю «Жайворонок» Південної залізниці, зробити його одним із найкращих колективів Харківщини, України, СРСР. Саме тому ансамблю «Жайворонок», під керівництвом Б. М. Колногузенка, була надана честь представляти українське мистецтво в культурній програмі Ігор Доброї Волі у США, у м. Сіетл.

У 1989 р. під його керівництвом у Харківському державному інституті культури було відкрито відділення хореографії, а в 1990 р. — створено театр народного танцю «Заповіт». У вересні цього ж року «Заповіт» у складі делегації Харківської міської ради з успіхом виступав у Цинцинаті, Вашингтоні і Нью-Йорку. У подальшому новий творчий колектив Харкова — студентський театр народного танцю — став невід'ємною складовою всіх головних свят м. Харкова.

За 34 роки активної творчої діяльності народний театр народного танцю «Заповіт», з авторськими творами і програмами Б. М. Колногузенка, представляв мистецтво українського танцю в багатьох країнах світу. Десятки концертів з незмінним успіхом в різні роки проходили в Іспанії, Франції, Італії, Португалії, Бельгії, Польщі, Німеччині, Туреччині, Грузії, Нідерландах, Болгарії, США, В'єтнамі. Він став володарем гран-прі найпрестижніших конкурсів хореографічного мистецтва в багатьох цих країнах. Лише за останні роки артисти театру «Заповіт» стали володарями гран-прі та лауреатами I-го ступеню конкурсів в Нью-Йорку (США) “Christmas in New York”, Парижі (Франція) “Stars of Paris”, Римі (Італія) “Roman Holiday”, Відні (Австрія) “VIENNA STARS 2023”, Таллінні (Естонія) “EESTI ARABESKID”. Вибороли гран-прі та чотири перших місця Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народного танцю ім. П. Вірського, перше місце у Всеукраїнському конкурсі народного танцю ім. М. Вантуха, перше місце і два гран-прі на Міжнародному фестивалі-конкурсі народної хореографії «Веселкова Терсихора», два гран-прі Міжнародного конкурсу хореографічного мистецтва «Одеські перлини», гран-прі Міжнародного фестивалю-конкурсу “Golden lion”.

У 2011 р. Б. М. Колногузенко став засновником, художнім керівником та головним балетмейстером Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю. З його авторськими яскравими танцювальними композиціями ансамбль став володарем

гран-прі Всеукраїнського конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського в номінації «Професійні ансамблі», здобув Велику бронзову медаль серед всіх підприємств України з театральної та концертної діяльності, а вокально-хореографічні композиції Бориса Колногузенка увійшли до «TOP-15» кращих сценічних творів України. ВАСАПТ гідно та яскраво представив танцювальну культуру України в Ізраїлі, Польщі, Бельгії, Франції. Видатний хореограф України Б. М. Колногузенко входив до постановчої групи урядових концертів Соціалістичної Республіки В'єтнам: у 2014 р. — у Ханой, у 2016 р. — у Хошиміні.

Після всіх цих подій наймолодший професійний ансамбль України здобув статус Академічного.

У 2015 р. на конкурсі «Всеукраїнська танцювальна премія» у м. Ужгороді поважне журі на чолі з народною артисткою України Кларою Балог за вокально-хореографічні композиції Великого Слобожанського ансамблю пісні і танцю визнано Б. М. Колногузенка кращим балетмейстером України 2015 року з врученням спеціального призу та диплому «Хореограф року».

Хореографічні і вокально-хореографічні композиції Бориса Миколайовича Колногузенка мають свої характерні особливості. Це завжди цікавий сюжет, міцна драматургія, що постійно знаходиться в активному розвитку, який увінчує яскрава кульмінація. Часто останньою частиною драматургії є розв'язка, яка додає невеличку заключну інформацію, яка підбиває підсумок всьому, що відбулося, або натякає на продовження подій та взаємовідносин персонажів у майбутньому. Образи усіх творів завжди яскраві завдяки індивідуально створеному хореографічному тексту і тонкому відчуттю музичного матеріалу. Також однією з характерних особливостей хореографічного почерку Бориса Миколайовича є вміння в сценічному просторі створювати мереживо яскравих малюнків, які також активно впливають на розкриття образів дійових осіб та всього сюжету хореографічного твору. Зміст його творів ніколи не повторюється і не дублює танцювальні роботи інших авторів.

Уважаємо, що такі його композиції, як «Засвіт встали козаченьки», «Буде весілля», «Вітає Україна», «Закликання весни», «Ой, летіли дикі гуси», «Свято гуцульського краю», «Ой, при лужку, при лужку», «На винограднику», «Вишиванка», «Гості табору», жартівливий український танець «Розваги парубків» та ряд танцювальних мініатюр вже сьогодні входять до скарбниці кращих творів з народно-сценічного танцю видатних українських хореографів.

Неможливо переоцінити внесок Б. М. Колногузенка в розвиток хореографічної педагогіки. Саме він був організатором та незмінним керівником протягом 20 років кафедр народної й сучасної хореографії та факультету хореографічного мистецтва. За його методичними розробками й навчальними посібниками навчаються студенти багатьох ВНЗ України.

Б. М. Колногузенко є одним з провідних українських хореографів, який брав участь у створенні Національної хореографічної спілки України. Майже 20 років входив до складу президії Спілки та очолював її Харківський обласний осередок.

Коли восени 1999 р. голова Національної хореографічної спілки України, народний артист України, лауреат державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, академік, професор Мирослав Михайлович Вантух вітав Бориса Миколайовича з отриманням почесного звання «Народний артист України», то він зазначив:

«Колногузенко в Україні один! Немає у нас іншого хореографа, який на такому високому рівні може створювати сценічні твори, займатися теорією народно-сценічного танцю та вести плідну організаційну роботу!»

К. Бортник, К. Островська

ДІЯЛЬНІСТЬ ГЕОРГІЯ ЖЕЛЕЗНЯКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПРИКАРПАТСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

К. Bortnyk, K. Ostrovska

THE ACTIVITIES OF HEORHII ZHELEZNIAK IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF PRECARPATHIAN FOLK-STAGE DANCE

Українська народна танцювальна культура має одну з найрізноманітніших палітр, яку становлять танці різних регіонів, що значно відрізняються своєю хореографічною лексикою залежно від різних географічних, історичних та культурних чинників. Вагому роль у розвитку народно-сценічного танцю відіграє хореографія Прикарпатського краю, адже являє собою унікальний феномен, репрезентуючи танцювальну культуру п'ятох етнічних груп (гуцулів, бойків, лемків, опільчан, покутян), чого не має жодна регіональна танцювальна культура. Хореографічна культура Прикарпаття широко представлена в науковому дискурсі дослідженнями В. Верховинця, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка, Р. Затварської, Я. Чуперчука, В. Шухевича та сучасних хореологів — О. Бігус, О. Квецко, К. Куртевої, А. Тимчули, Л. Триняк, Н. Марусик та ін. Проте постать Г. Железняка взагалі не знайшла наукових обґрунтувань, хоча його внесок має велике значення в розвитку прикарпатського танцю та збереженні народних танцювальних традицій.

Г. Железняк народився 18 червня 1939 р. в Дніпропетровську, а після Другої світової війни переїхав з родиною до Станіслава (нині Івано-Франківськ). Освіту здобув у хореографічній школі при Львівському державному академічному театрі опери і балету імені Івана Франка в класі О. Голдріча. Працював артистом балету Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю (нині Національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія»).

Важливий вплив на становлення творчої особистості Г. Железняка мали В. Петрик, І. Долинський, В. Чуперчук, В. Дрекало, І. Курилюк, які були його партнерами по сцені.

Найсуттєвішим внеском Г. Железняка у розвиток прикарпатського народно-сценічного танцю стала його діяльність в аматорському ансамблі пісні і танцю «Карпати», куди хореографа запросили на посаду головного балетмейстера в 1966 р. (у 1970 р. колектив здобув звання народного). Першою роботою Г. Железняка стала хореографічна композиція «Гуцулка на царині» (1967), пізніше ним були створені «Український вітальний», «Аркан» та багато інших танців.

Г. Железняк плідно співпрацював з В. Петриком, який часто проводив творчі експерименти з «Карпатами». Колектив був своєрідною творчою лабораторією, де створювалися нові рухи та композиційні будови, які згодом переходили в номери репертуару ансамблю.

«Карпати» брав участь у зйомках фільмів «Олекса Довбуш», «Червона рута», був лауреатом міжнародних фольклорних, всесоюзних та всеукраїнських фестивалів.

Окрім балетмейстерської діяльності, Г. Железняк проводив методичну роботу, працюючи старшим методистом з хореографії в Будинку художньої самодіяльності облпрофради (з 1969 р.), а також входив до складу журі обласних і районних оглядів художньої самодіяльності. Завдяки цьому він набував величезного досвіду роботи різноманітних хореографічних колективів, ділився знаннями з їх керівниками, співпрацював з багатьма балетмейстерами.

Після розпаду хорової групи «Карпат» (1986 р.) колектив опинився перед загрозою припинення свого існування. Завдяки Г. Железнику та його учню й послідовнику Я. Семковичу (нині художній керівник «Карпат»), які доклали багато зусиль, щоб колектив не розпався, «Карпати» був реорганізований в ансамбль танцю, після чого він багато гастролював за кордоном, брав участь у фольклорних фестивалях, презентуючи самобутнє мистецтво українського танцю Прикарпаття та завойовуючи призові місця.

У 1998 р. оновлений склад ансамблю став лауреатом Міжнародного фестивалю «Стежками Мавки» в Рівному, взяв участь у хореографічному святі «Прикарпатські візерунки», виступав на святі з нагоди 1100-річчя Давнього Галича, продовжував активну концертну діяльність містами Польщі, а також був прийнятий до Всесвітньої федерації фольклору.

Творча біографія Г. Железняка була пов'язана також із бальним танцем. Під час роботи методистом в Будинку художньої самодіяльності він брав участь у республіканських семінарах з бальних танців. Його вважають засновником європейської стандартизації в бальній хореографії на Прикарпатті, він був членом оргкомітетів міжнародних, всеукраїнських, обласних конкурсів, тренером виконавців бальних танців міжнародного класу. Чимало його учнів стали переможцями різних конкурсів, закінчили Снятинське та Калуське училища культури, очолили хореографічні колективи Англії, Ізраїлю, Польщі, Туреччини

Г. Железняк був справжнім митцем, авторитетним керівником, знавцем етнографічного фольклору Прикарпаття, що дозволило йому залишити неоціненний творчий доробок. У 2014 р. здобув звання «Заслужений діяч мистецтв України», що дійсно є гідним його наполегливій праці та відданості своїй справі.

Г. Железняк помер 5 лютого 2019 р. в Івано-Франківську. Його пам'ять шанується всіма учасниками ансамблю «Карпати», який і нині продовжує активну творчу діяльність під керівництвом Я. Семковича. Колектив зберігає хореографічний доробок свого засновника та продовжує творчі експерименти в галузі українського народно-сценічного танцю Прикарпатського регіону, презентуючи його мистецтво на різноманітних українських хореографічних конкурсах і фестивалях, творчих звітах художніх колективів та здобуваючи визнання як в Україні, так і за кордоном.

Я. Сянего

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ КЛАРИ БАЛОГ

У. Сапего

FEATURES OF THE FORMATION OF THE FOLK CHOREOGRAPHIC CULTURE OF TRANS-CARPATHTHIA IN THE CREATIVE ACTIVITY OF CLARA BALOG

В історії становлення та розвитку українського танцювального народного мистецтва є визначні митці, які своєю фундаментальною та ґрунтовною мистецькою діяльністю зробили вагомий внесок у багатогранність й унікальність регіону України. Український народно-сценічний танець у кожному регіоні відрізняється своїми змістом, композиційною побудовою, малюнками, костюмами, манерою, характером тощо. Закарпаття — це унікальний синтез багатьох танцювальних культур. Протягом багатьох століть на теренах цього краю бурхливо відбувалась асиміляція інших народів. Протягом ХХ століття стрімкий та активний розвиток українського народного-сценічного мистецтва породив цілу плеяду видатних балетмейстерів, які збирали та обробляли автентичний танцювальний матеріал за сценічними законами й канонами, до них належать: П. Вірський, Я. Чуперчук, Д. Демків, О. Голдріч, В. Петрик, М. Вантух та ін.

Але однією із найвідоміших хореографів України, яка після себе залишала неймовірний скарб, який дійшов крізь призму часу, є К. Балог. Видатна хореографиня, фольклорист та етнограф детально досліджувала й вивчала архівні матеріали з історії Закарпатського краю, їздила на польові дослідження, спілкувалася з людьми, які проживали на цій території тощо. Головним завданням К. Балог було продемонструвати всю красу та різноплановість традиційної танцювальної культури Закарпатського регіону, донести це до звичайного глядача.

Саме тому метою нашого дослідження є мистецька-творча спадщина як невід’ємна складова українського народного сценічного танцювального мистецтва.

Свої перші професійні творчі кроки майбутня балетмейстериня почала в Ужгородському музичному-педагогічному училищі. Після його закінчення вона потрапила до складу танцювальної групи Закарпатського народного хору, і майже зразу стала солісткою. Вона неймовірно передавала художній образ в кожній хореографічній картині, її акторська та танцювальна технічна майстерність вражала тодішнього головного балетмейстера В. Ангарова.

Після закінчення танцювальної кар’єри К. Балог стає головним балетмейстером Закарпатського народного хору. Її суттєва та неоцінена заслуга як балетмейстера-постановника в тому, що вона зафіксувала, записала, обробила традиційний автентичний танцювально-пісенний матеріал, який дійшов для прийдешніх поколінь. Адже, на думку К. Балог, найбільший у світі митець — народ. Своє мистецтво він творить протягом тисячоліть. Воно живе до тих пір, доки живе сам народ.

Головне, що вона добивалися і від себе та від інших балетмейстерів, — не лише знайти народний танцювальний зразок, але обов’язково зберегти першоджерело характеру танцю, фольклорного колориту, музичної основи, народного одягу. Цей шлях видатна хореографиня перейняли від реформатора та легендарного

балетмейстера українського академічного танцю П. Вірського. Вона записала такі фольклорні танці, як: «Раковецький кручений», «Кумлуський чардаш», «Чотирианка», «Березнянка», «Інвертіта», «Яроцька карічка». К. Балог як творець конструктивно та чітко прибудовувала свої сюжети, теми, ідеї, початок, фінал, кульмінацію хореографічної картини, виразно бачила й подавала увесь цей спектр у загальній картині. У багатьох її танцювальних композиціях, на перший погляд і зазвичай, — прості рухи та малюнкові перебудови, але в них є чарівність, краса, внутрішня динаміка, граціозність, задушевність, і саме тому загалом виникала вражаюча картина неймовірного сценічного дійства. В репертуарі Закарпатського народного хору К. Балог створила понад 40 хореографічних композицій, вокально-хореографічних композицій та сьют, де яскраво відображається традиційна танцювальна культура Закарпаття, Гуцульщини та Покуття.

У співавторстві з відомими композиторами — Д. Задором, С. Мартоном, М. Кречком, В. Теличком, на слова поетів В. Вовчка, В. Густі, В. Діянича була поставлена неймовірна кількість сучасних вокально-хореографічних композицій з широким використанням народної хореографії інших національностей, а сама: «Свято виноградику», «Шовкова косиця», «Вас вітає Верховина» та ін.

Творча дружба з найвідомішим балетмейстером українського народно-сценічного танцю П. Вірським — це ціла сторінка в біографії К. Балог. Побачивши декілька композицій у виконанні танцювальної трупі Закарпатського народного хору, видатний маестро запросив поставити деякі з них у Державному ансамблі танцю України. І нині в репертуарі легендарного колективу є весільний танець «Березнянка», поставлений К. Балог. Кожна танцювальна композиція, створена нею, відрізнялась ретельно продуманими рухами, які передавали настрій і характер Закарпатського краю. Діячка використовувала різноманітні хореографічні прийоми, що базувалися на місцевих звичаях, побуті та обрядах. Її танці були наповнені життям, кольором і емоціями: від запальних угорських чардашів до плавних та граційних рухів русинських танців. Видатна хореографія також приділяла багато уваги костюмам, які були невід'ємною частиною її постановок. Яскраві, вишукані вбрання з вишивками, стрічками та іншими елементами народного одягу підкреслювали особливості кожної танцювальної групи.

Таким чином, виступи К. Балог ставали не лише хореографічними постановками, а й справжніми театралізованими дійствами, де глядач міг побачити і відчути дух Закарпаття. Адже все своє свідоме життя К. Балог присвятила служінню величі та красі українського народного танцю. Своїм унікальним і багатограним талантом, високим професіоналізмом, уболіванням за чисте джерельне мистецтво народної танцювальної мови балетмейстерка завуювала повагу не лише на теренах України, а й за її межами, залишивши після себе в історії української народної хореографічної культури універсальний та різноплановий доробок.

М. Бологов

ТАНЕЦЬ «КОЗАК»: ВІД ВИНИКНЕННЯ ДО ЗАБУТТЯ. ЙОГО ВПЛИВ НА ТАНЦЮВАЛЬНЕ СЦЕНІЧНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

М. Bologov

“COSSACK” DANCE: FROM THE ORIGIN TO THE OBLIVION. ITS INFLUENCE ON THE DANCE STAGE ART OF UKRAINE

Український народний танець має свій довгий і тернистий шлях формування, який налічує не одне століття. Перш ніж дійти до нас у своєму сучасному сценічному вигляді, він зазнав багато трансформацій і видозмін. Козацтво ж, у свою чергу, є одним з основоположних чинників розвитку українського танцювального мистецтва. Воно додало танцю свого яскраво вираженого характеру, оригінальності й самобутності, допомігши зробити його впізнаваним у всьому світі.

Приєднувались до запорожців люди з різних регіонів України й навіть зарубіжжя. І кожен мав у собі частку своєї культури та ідентичності. Це ж стосується й хореографічної складової. Тому не дивно, що з часом відбулось змішування й поєднання різних танцювальних традицій в один характерний танець. Так і утворився «козак». Він увібрав у себе прості танці, котрі складались або з одного руху, або з однієї фігури, беручи свою назву безпосередньо від основного руху: гопак, голубець, гайдук, тропак тощо.

Зазвичай «козак» виконувався двома чоловіками, а метою було перетанцювати один одного. Це було своєрідне веселе і жартівливе змагання з елементами імпровізації, у якому кожен виконавець міг проявити себе, застосувавши творчу фантазію, силу, вправність і професіоналізм. Тому логічно, що в цьому танці відбувався пошук нових форм та елементів, і в подальшому це привело до збагачення лексики української народної хореографії.

«Козак» нерідко виконувався під музичний супровід бандури або кобзи, маючи у своїй основі двочастинну форму — більш повільну та швидку. І саме в період Козаччини набуває популярності українська інструментальна танцювальна музика, утворюючи симбіоз народних мистецтв.

Згодом козацькі традиції виходять за межі Запорозької Січі й поширюються в спільнотах міської та сільської молоді. У цей час й починає зазнавати перших видозмін танцювальна культура козаків. Зокрема, це стосується й «козака». До танцю додається дівчина та стає в пару до хлопця, перетворюючи манеру виконання з героїчної на більш шляхетну й граційну. Таким чином з'являється побутова версія «козака», яка отримує назву «козачок».

Ліквідація Запорозької Січі вносить глобальні зміни в існування танцювальних козацьких традицій. Відтоді козаки були змушені шукати собі «нове життя» по різних містах і селах. Були й ті, хто подавався в чумаки. І саме серед чумацтва найдовше зберігся й проіснував в автентичному вигляді танець «козак». Згадують про нього етнографи у своїх працях на початку XIX ст.

Друга половина XIX ст. знаменна появою професійного українського драматичного театру, у якому танцювальному мистецтву одразу знаходиться місце. Український народний танець починає набувати виражених сценічних особливостей, а яскравий колорит, темперамент і різноплановість лексики, що було притаманно козацькій танцювальній культурі, зачаровують глядача.

З багаточисельними гастрольними концертами побував український народний танець у складі драматичного театру. З того часу він набуває широкої слави і популярності й за межами України. Тільки ось царська й радянська цензури не пропускають слова «Запорозька Січ», «козак». Так у репертуарах театральних вистав з'являються танці з назвами «гопак», «козачок», «тропак» тощо. Таким чином відбувається процес забуття «козака» та стійко закріплюються інші танцювальні назви. Звідси можна виснувати, що певними владними органами здійснювались не випадкові дії, котрі мали на меті замовчувати й не висвітлювати події, пов'язані з козацтвом.

У першій половині ХХ ст., завдяки багатьом відомим хореографам і дослідникам, динамічно розвивається сценічний український народний танець. З'являються академічні ансамблі танцю й хори, котрі у своїй творчості звертаються до козацької тематики, зберігаючи й збагачуючи українську культуру. Прикладами слугують ансамбль танцю ім. П. Вірського, хор ім. Г. Верьовки, ансамбль пісні і танцю «Гуцулія». Їм вдається вдало передавати колорит й специфіку танців козаків через різноманітні хореографічні й вокально-хореографічні композиції. Ці знані колективи й надалі продовжують представляти Україну на вітчизняній та світовій арені, зберігаючи у своїх піснях, музиці й танцях козацькі традиції.

Отже, козаки багато в чому посприяли розвитку українського сценічного танцювального мистецтва, а танець «козак» був і є його міцною основою. І саме у зв'язку з недостатністю уваги до цього танцю зараз неабияк актуально популяризувати, досліджувати й шукати нові форми його прояву.

T. Brahina, Yu. Brahina

UKRAINIAN FOLK STAGE DANCE AS A SUBJECT OF ETHNOCHOREOLOGY

T. Брагіна, Ю. Брагін

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ПРЕДМЕТ ЕТНОХОРЕОЛОГІЇ

Since ancient times, Ukrainian folk dance existed as an important form of human activity, the significance of which is determined by various reasons: it can be presented as a way of socialization, entertainment, competitions, performances, ceremonial events. Folk choreography, leaving behind the incessant desire to create new movements, is able to conduct a dialogue with the past instead. While the «avant-garde» in Western stage dance was once seen as the embodiment of the «New» and considered distinct from dance forms marked by tradition, these distinctions are now contested by dance historians and artists.

Reconstructions of folk-dance phenomena are able to destabilize the distinction between artistic and academic spheres as they highlight the performative nature of «history making» and contemporary modes of inquiry in a staged setting that include lectures, texts and documentation. The past is thus a site for the present, a notion of history that is also encouraged academically by critical historiography that reflects on the narrative structures implicit in dance history. History, like the act of memory, is now seen as a process that constitutes and modifies its object while creating new models and means of commemoration. Ukrainian folk dance, as a kind of relay of the system of moral norms and cultural values of Ukrainians, plays an important role in the formation of spiritual landmarks of modern society and preserves cultural memory.

Dance and the role it played — along with the meaning it embodied in various societies around the world — gradually became an important area of research and study. The academic study of dance in the context of national (ethnic) culture became increasingly widespread in the West due to the influence of a number of anthropologists in the United States, who were interested in the study of human movement. Scientists note the work of ethnochoreologists in Europe who, since the 1960s, have been involved in field research and study of dance in their respective cultures. Scientists in multidisciplinary fields of study including anthropology, ethnochoreology, ethnomusicology, ethnology of dance, sociology, philosophy, cultural studies, cultural geography and feminist scholarship have argued for the importance of dance and the body as a way of illuminating and understanding issues related to human and cultural development.

Despite the expansion of the literature on performing dance history on stage, the problems of working with an ethnographic perspective have been almost never resolved. We consider studios within the framework of ethnochoreology to be a relevant research vector of the art of folk stage dance. Folk stage dance is a subject of ethnochoreology, which investigates the essence, specificity, transformation of folk dance and creates its semiotic interpretation. The isolation of such scientific direction testifies to the tendency to the emergence of new sciences and educational disciplines in the interdisciplinary field: ethnocultural studies, ethnomusicology, ethnochoreology.

A. Merlyanova believes that considering ethnochoreology as a science only within the boundaries of folkloristics is insufficient, “because it deprives off the opportunity to investigate folk dance in all the variety of connections with derivative forms (folk-scenic, characteristic, «folk» (conventionally used to denote a synthesis elements of folk and contemporary dances)”. According to the researcher, the subject of ethnochoreology should be not only folklore artifacts in their connection with traditional culture, but also the entire complex of phenomena related to folk dances, that is folk choreographic culture in general.

The approach substantiated by A. Merlyanova creates wider opportunities for the interpretation of folk dance, as it allows us to clarify how the works of professional folk and stage art in recent decades have an impact on folklore creativity. Without distinguishing folk and folk-stage dances as related phenomena, the researcher notes that their mutual influence was constantly observed in the historical dynamics of culture. This trend has become especially evident in the last decade, when elements of folk stage dance art, both amateur and professional, as a result of diffusion penetrate into folk dance, where they live in the natural environment of folklore.

A significant contribution to ethnochoreological studies is the dissertation of O. S. Boyko, devoted to the analysis of the artistic image in Ukrainian folk and stage dance. The author not only singled out the features of the image as an aesthetic category, but also characterized its specificity in choreographic art. There is a number of works devoted to the art of folk-stage dance of certain regions of Ukraine: the dances of Prykarpattia were analyzed by R. Gerasymchuk, the folklore traditions of the folk-stage dance of Kirovohrad Region were studied by B. Kokulenko, Hutsul choreography was studied by N. Marusyk. A. Pidlypskyi studied the activity of amateur collectives of the Ternopil region in the second half of the XX — beginning of the XXI century.

The thesis of I. Mostova is a successful attempt to conceptualize the artistic features of the folk dances of the population of Slobozhanshchyna.

The interdisciplinary nature of ethnochoreology enables the integration of various scientific research approaches to the study of the ethnic and regional specifics of traditional dance and also makes it possible to identify and investigate the factors that determined the dynamics of choreographic traditions and innovations in the context of cultural development.

We see the prospects for further study in clarifying the interdisciplinary nature of ethnochoreology and its connection with ethnomusicology and related disciplines.

А. Близнюк

ВИДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОМСЬКОГО ТАНКУ

A. Blyznyuk

TYPES THE PECULIARITIES OF THE ROMA DANCE

Види ромського танку дуже різноманітні, і в минулих століттях вони використовувались здебільшого для заробітку, так як, наприклад, фламенко, який став складовою хореографічного мистецтва Іспанії. Одними з найвідоміших виконавців стали Хосе Кортес, Кармен Амайя. В умовах глобалізації мистецтво фламенко поширилось по всьому світу, його виконують як професійні колективи, так і аматорські.

Пращури сучасних ромів покинули Індію приблизно у V ст. н.е., і розпочалась їх міграція на захід — Іран, Вірменія, Візантія, де вони проживали досить тривалий час. Там вони заробляли гроші на прожиття ворожінням, ковальством, ювелірною справою, розважаючи глядачів виставами з елементами хореографії. У цей час починається становлення ромського танку як окремого виду хореографічного мистецтва.

Пізніше роми розселились в інших країнах Азії та Європи, і їх хореографічне мистецтво поширилось далі. Унікальність ромського танку полягає в тому, що він поєднував хореографічні традиції етносів, серед яких проживали роми, але при цьому зберіг свої традиції та класифікацію.

За класифікацією, ромські танці можна поділити на табірний, вуличний, сценічний та салонний.

Головними особливостями табірної танцю можна назвати те, що його рухи дуже різноманітні, виконавець відрізняється високим рівнем хореографічної імпровізації. Зараз здебільшого можна побачити цей танок під час якихось родинних свят.

Вуличний ромський танок можна назвати попередником сценічного танку. Виконавці широко використовують імпровізацію, але вона може бути обмежена такими чинниками, як наявність вільного простору для танцю, кількість глядачів, особливість підлоги, ґрунту, асфальту під ногами. Яскравим прикладом такого танцю можна вважати фламенко. Цей танець часто виконують вуличні танцюристи. Відома виконавиця Кармен Амайя розпочинала свою сценічну кар'єру саме з вуличного танцю, під час якого її і помітив відомий художній критик Себастьян Гаш.

Сценічний ромський танок, як свідчить назва, виконується на естрадній та театральній сцені. Може виконуватись як окремий танок або як окремий номер театральної вистави. Характерними особливостями цього танку є наявність спецефектів — звукових, візуальних, для посилення видовищності вистави.

Зазвичай у виконавців яскраві сценічні костюми, експресивна манера виконання. Сценічний танок виконується професійними артистами, але бувають і виступи аматорських хореографічних колективів.

Салонний танок зараз менше користується популярністю, але все ще існує та розвивається. Цей вид ромського танку має багато спільного з вуличним і сценічним танком. Відрізняється тим, що частіш за все відсутня сцена і простір для виконання досить обмежений. Як і сценічний, він вирізняється видовищністю, манерою виконання. Але, як і у вуличному танку, рухи у виконавців мають бути оптимізовані з урахуванням умов виконання. Також враховуються побажання замовника щодо манери виконання, музичного супроводу, сценічних костюмів.

Здебільшого ромський салонний танок виконується на якихось заходах, таких як весілля, якісь святкові заходи та, можливо, і вдома, але рідше.

Роми, як було зазначено вище, у своєму хореографічному мистецтві використовували надбання інших народів у цьому виді мистецтва. Прикладом цього може слугувати ромська ора. Унікальність цього танку полягає в тому, що він парний. Це для ромських танків рідкість. Це танок балканських ромів, елементи якого запозичені в балканських народів. Виконують його люди однієї статі, може бути як чоловічим, так і жіночим. Жіноча версія цього танку вирізняється більшою грацією, плавними рухами, жінка може обертатись навколо себе.

Нині ромський танок набуває розвитку, і навіть у деяких мистецьких навчальних закладах уведено курс мистецтва виконання ромського танку.

А. Паладійчук

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

A. Paladiychuk

FOLK-STAGE DANCE IN THE TRAINING OF FUTURE SPECIALISTS IN BALLROOM CHOREOGRAPHY

Бальна хореографія є порівняно новим напрямом підготовки в українській танцювальній освіті. Протягом трьох десятиліть — з 1990-х рр. і до сьогодні — створюються й розвиваються програми підготовки майбутніх бальників-професіоналів, і народно-сценічний танець у тому чи іншому обсязі наявний в усіх відповідних освітньо-професійних програмах.

Останнім часом навчальна дисципліна «Народно-сценічний танець» у програмі підготовки фахівців з бальної хореографії отримала новий імпульс розвитку. Суспільно-політичні події минулого десятиліття значно вплинули на розвиток українського бального танцю, змусивши остаточно переорієнтуватись на західноєвропейську танцювальну спільноту, її філософію, етику, естетику і методологію. Відтак, пострадянський підхід, орієнтований перш за все на суто спортивні досягнення, високі турнірні результати, рейтинги і ранню професіоналізацію, поступово втрачає актуальність.

Натомість на перше місце виходить індивідуалізація конкурсного бального танцю, відроджується його природа як масового танцю, позасценічної хореографії, форми проведення дозвілля різних вікових груп. Неабияку роль відіграє патріотичне піднесення як ментальний спротив російській військовій агресії. Чим більше

турнірів проходять під стандартизовані вокально-інструментальні композиції української популярної музики, тим більше в костюмах національної символіки і елементів традиційного народного вбрання. Образи і канони української культури поступово втілюються в канонізованих і стандартизованих інтернаціональних формах конкурсного бального танцю, закладаючи підвалини становлення його національної школи.

У цих умовах навчальна дисципліна «Народно-сценічний танець» у програмі підготовки фахівців з бальної хореографії набуває нового значення як джерело нових творчих підходів, ідей і форм. Розширюючи уявлення про танцювальну культуру світу, ця дисципліна водночас подає фольклорний танцювальний матеріал у систематизованій і узагальненій формі, акцентуючи на найбільш виразних образних, ідейних, композиційних прийомах, мотивах і рухах, надаючи багатий матеріал для вироблення власного танцювального стилю, розширюючи творчі обрії, закладаючи можливості подальшої професійної і дослідницької самореалізації здобувачів освіти.

Програма народно-сценічного танцю для здобувачів освіти Харківської державної академії культури передбачає поглиблене вивчення особливостей народних танців різних регіонів України і різних етнічних груп, які здавна мешкають поруч з українцями на широкому тлі світової народної культури, що значно розширює творчий світогляд бальників, зазвичай зосереджених на підготовці до конкурсів різних рівнів, відвідуванні інтернаціональних танцювальних таборів, зборів і семінарів, відточуванні техніки конкретних рухів, відпрацюванні наперед складених турнірних варіацій. Народно-сценічний танець натомість залучає до осмислення широкого діапазону життєвих ситуацій, фундаментальних проблем людського буття, додає вміння сприймати і втілювати в танці почуття великих груп людей, поруч з розвиненим індивідуалізмом і зосередженістю на особистій історії, що властиве бальній хореографії.

Таким чином, багата на творчі здобутки і яскраві індивідуальності традиція народно-сценічного танцю Харківської державної академії культури сприяє становленню різнопланових і компетентних фахівців-бальників.

О. Широковська

БАЛЬНІ ТАНЦІ ТА ГЕНДЕРНІ РОЛІ. ЕВОЛЮЦІЯ ТА ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ СУСПІЛЬСТВО

О. Shirokovska

BALLROOM DANCE AND GENDER ROLES. EVOLUTION AND IMPACT ON MODERN SOCIETY

Бальні танці мають давню історію, яка тісно пов'язана з соціальними та з культурними змінами різних епох. Одним з ключових аспектів впливу на розвиток цього мистецтва є гендерні ролі. Від самого початку існування бального танцю гендерні ролі танцівників були чітко визначені та відображали загальну соціальну структуру суспільства, у якій чоловік домінує та виконує роль ведучого, а жінка — підкорюється чоловіку і є веденою. Такий розподіл ролей багато років дозволяв створювати гармонійні та вишукані танцювальні композиції, будувати чітку структуру танцю, що полегшує навчання й виступи. Фізичні характеристики

чоловіка та жінки завжди доповнювали одне одного, чоловіки часто виконували й виконують більш динамічні та силові рухи в бальному танці, тоді як жінки додавали та додають плавності, елегантності, витонченості. Техніка бальних танців розроблена з урахуванням фізичних можливостей чоловіка та жінки. Стереотипні уявлення про чоловічі та жіночі ролі все ще мають важливий вплив на партнерство, координацію рухів та на візуальну естетику бального танцю, дозволяючи досягти ідеального поєднання сили та грації.

У ХХ ст. зі змінами в суспільстві почали змінюватися і гендерні ролі в бальних танцях. Під впливом феміністського руху та інших соціальних змін жінки стали змінювати традиційні костюми та експериментувати з рухами. Уже в 1923–30-х рр. жінки почали танцювати разом у спільнотах під час світових воєн. Велику популярність у Великобританії набувають Sequence dancing. Спочатку це були народні танці, які виконувалися у великих залах під час балів та суспільних заходів. Завдяки легкості у вивченні та можливості танцювати у групі вони широко розповсюдилися. Sequence dancing були включені до програми “Blackpool Dance Festival” з 1949 р., і почали репрезентувати, крім т. зв. «старих танців», адаптовані версії нових бальних танців, а пізніше і латиноамериканських танців. Сьогодні Sequence dancing продовжує свій розвиток, адаптуючись до сучасних музичних трендів і включаючи елементи сучасних танців.

Бальні танці також продовжують еволюціонувати під впливом сучасних тенденцій. У бальних танцях набуває популярності соло-виконання. Бальні танці соло леді — це формат, у якому жінки виконують бальні танці самостійно, без партнера. Це може бути важливим кроком у напрямку розширення гендерних ролей у танці, де жінки можуть виступати як лідери, мати самовираження з більшою свободою для своїх творчих ідей та емоцій через рухи, а отже, і отримувати відчуття власної значущості. Танець соло дозволяє жінкам зосередитися на вдосконаленні власних навичок і техніки. Відсутність партнера дозволяє танцівницям більше уваги приділяти кожному руху, розвивати персональний стиль та експериментувати з хореографією. Завдяки зростаючій популярності танцю соло з’являються нові конкурси та фестивалі, де жінки можуть показати свої таланти без партнера. Це розширює можливість підвищення професійного рівня та створює поле для соціальної взаємодії, сприяючи розвитку спільноти.

Також розглядаючи розвиток бальних танців необхідно відмітити появу пар виконавців однієї статі. Саме поява таких пар сприяє руйнуванню стереотипів та гендерних обмежень, дозволяючи кожному танцівнику обирати роль, яка їм найбільше підходить. Незважаючи на певний опір консервативних кіл, у багатьох танцювальних школах і студіях починають проводитись заняття, де учні можуть навчатися танцювати в парі з виконавцем тієї ж статі. З’являються спеціалізовані конкурси та фестивалі, де виконання танців одностатевими парами не лише дозволяється, а й заохочується. Такі змагання, як “Out Games” або “Gay Games” багато років приймають виступи пар учасників однієї статі. Це відкриває нові можливості для творчої реалізації кожної людини в бальній хореографії. Танці одностатевих пар підкреслюють інклюзивність і різноманітність у танцювальній спільноті. Відсутність гендерних обмежень дозволяє створювати нові рухи і композиції, експериментувати з ролями та стилями. Поширення одностатевих танців сприяє підвищенню прийняття й підтримки різноманітності в суспільстві і доводить, що

бальний танець — це мистецтво, яке має бути відкритим та доступним для всіх, незалежно від статі та сексуальної орієнтації.

Відомий своїми дослідженнями гендерних ролей у танці американський танцівник та хореограф Джон Міллер обстоює ідею, що танець може бути інструментом для переосмислення та руйнування гендерних стереотипів. Він часто використовує свої виступи, щоб довести, що кожен може вільно виражати свою ідентичність через танець. Однак індустрія бальних танців все ще стикається з викликами, пов'язаними з гендерними ролями. Збереження традицій, з одного боку, та одночасна адаптація до сучасних реалій вимагають балансування між новаторством та повагою до історії. Сучасні танцювальні клуби повинні балансувати й активно працювати над тим, щоб забезпечити рівні можливості для всіх учасників.

Отже, гендерні ролі в бальних танцях мають глибокі історичні корені. З часом вони зазнали значних змін під впливом соціальних важелів. Сучасні тенденції демонструють, що бальні танці можуть бути майданчиком для гендерної рівності і кожен має право на самовираження. Але для досягнення цієї мети необхідно працювати над забезпеченням толерантності та подоланням стереотипів.

В. Горголь

СУТІСНІ ОЗНАКИ ФОРМЕЙШН ЯК ТАНЦЮВАЛЬНОГО ВИДУ СПОРТУ

V. Horhol

ESSENTIAL CHARACTERISTICS OF FORMATION AS A DANCE TYPE OF SPORT

Актуальність використання хореографії і танцювальних видів спорту в формальній, неформальній та інформальній освіті зумовлена тим, що вони є поєднанням найбільш дієвих засобів фізичного, морального й естетичного виховання і розвитку здобувачів освіти, задоволення їх духовних запитів, вікових, спортивних та творчих інтересів. Особлива роль танцювальних видів спорту в цьому процесі зумовлена їх змагальним характером і притаманною їм спрямованістю на вищі результати та об'єктивні закономірності їх досягнення.

Важливим кроком у процесі розвитку сучасного хореографічного мистецтва стала його інтеграція в систему фізичної культури і спорту. Яскравим підтвердженням тому є брейкінг, або брейк-данс, який із вуличного танцювального стилю набув статусу олімпійського виду спорту і був включений у 2024 р. в програму Олімпійських ігор у Парижі, де отримав шалений ажіотаж. Нині до танцювальних видів спорту з-поміж 58 олімпійських і 120 неолімпійських визнаних в Україні видів спорту відносяться: художня гімнастика та брейкінг (олімпійські види спорту); акробатичний рок-н-рол, естетична групово-гімнастика, спортивні танці, танцювальний спорт, черліденг (неолімпійські види спорту).

Дефініція «формейшн» використовується в міжнародній і національній танцювальній спортивній практиці досить давно, проте в різних світових й українських літературних джерелах та інформаційних ресурсах можуть зустрічатися різні трактовки цього поняття. Проведений контент-аналіз визначень цього терміна дозволяє дійти висновку, що сутність поняття «формейшн» у запропонованих визначеннях розкрита надзвичайно поверхово і потребує ґрунтовного наукового дослідження.

Формейшн є складнокоординаційним, командним, техніко-естетичним різновидом танцювального спорту. Команда формейшн, будучи основною одиницею змагань, являє собою спортивну команду, що складається з восьми або шести танцювальних пар. Команди формейшн змагаються між собою, виконуючи спортивну програму формейшн — музично-хореографічний твір, побудований з обов'язковим використанням усіх конкурсних танців європейської або латиноамериканської програми, що складається зі вступу (презентації), основної (змагальної) частини і закінчення (фіналу).

Спортивна програма формейшн характеризується великою ритмічною різноманітністю та значною тривалістю. Правилами проведення змагань визначено максимально можливу тривалість усієї програми (6 хвилин) та її основної (змагальної) частини (4,5 хвилини). Для формейшн виключно важливим є організація точних перебудов, що виконуються з різною швидкістю та послідовністю, що визначає траєкторії руху танцюристів команди та їхню різноманітність; спортивна програма команди формується з використанням базових та ускладнених танцювальних фігур. Обсяг танцювальної лексики великий, що вимагає від усіх спортсменів команди високого рівня підготовленості (однаково якісно виконувати кроки, фігури на початку й у кінці спортивної програми) та синхронності виконання всіх танцювальних фігур і елементів.

Як і в багатьох техніко-естетичних танцювальних видах спорту, спортивна програма формейшн найчастіше є завершеним творчим проектом зі своєю темою, яка розкривається за допомогою спеціально підготовленої музичної фонограми, костюмів спортсменів, лексики та малюнка танцю. Малюнок танцю — традиційно використовуване в хореографії поняття, під яким розуміється розташування та переміщення виконавців сценічним майданчиком у певній послідовності. Однак у спортивній програмі команди формейшн малюнок має свої характерні особливості: фрагменти танців у спортивній програмі формейшн можуть іти один за одним у будь-якій послідовності; також не лімітовано їх тривалість і кількість повторень. Більше того, у формейшн дозволено музичні фрагменти з ритмічною структурою, відмінною від прийнятої в танцях, що входять до відповідної програми.

Зважаючи на правила проведення та суддівства змагань серед команд формейшн, можна стверджувати, що класифікаційний підхід до дослідження формейшн дозволив виділити такі його сутнісні ознаки як танцювального виду спорту:

1. Об'єднання в одній команді 6 або 8 танцювальних пар, що взаємодіють у різних системах («спортсмен» — «спортсмен», «спортсмен» — «пара(и)», «пара(и)» — «пара(и)»).
2. Специфічний спосіб виконання спортивної програми, що передбачає збереження рівняння в геометричних картинах, які вибудовуються, і синхронності виконуваних елементів, при багаторазовій зміні музичного розміру і темпу звучання фонограми.
3. Зміст спортивної програми та вимоги до її музичного супроводу, з обов'язковою наявністю всіх п'яти стандартних або латиноамериканських танців, а також регламентована тривалість спортивної програми та її частини змагання.
4. Виконання спортивної програми, що передбачає побудову геометричних картин та здійснення їх змін з орієнтуванням на зазначені центр майданчика та місцерозташування тренера.

5. Різномірне розміщення суддівських бригад навколо танцювального майданчика, що дозволяє забезпечити оцінку спортивної програми формейшн за особливою системою суддівства, що характеризується своїм набором програмних компонентів (загально- та спеціально-технічних).
6. Наявність різних форм функціонування формейшн, реалізованих у світовій практиці, що відрізняються рівнем розвитку, особливостями організації та типом конкуренції.

В. Медяник

ІМПРОВІЗАЦІЯ В БАЛЬНІЙ ТА СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

V. Medyanyk

IMPROVIZATION IN BALLROOM AND MODERN CHOREOGRAPHY

Проблема з імпровізацією в бальній та сучасній хореографії є важливою, оскільки про неї мало хто з викладачів говорить чи пише як своїм учням, так і в соціумі. Уміння імпровізувати, наприклад, у танцівників спортивного бального танцю частіше за все відсутні або малорозвинені. І це стосується спортсменів-танцівників попереднього базового рівня, спеціалізованого базового рівня, рівня підготовки до високих досягнень, а також рівня максимальної реалізації індивідуальних можливостей (етапи багаторічної підготовки за Платоновим). Так само можна зазначити і про танцівників сучасної хореографії, у яких теж дуже мала частина володіє цими вміннями виконавської майстерності.

Спостереження впродовж останніх чотирьох років за учнями, які прийшли у віці 9–12 років до групи хіп-хоп і котрі вже до цього займалися цим видом сучасної хореографії в інших танцювальних студіях, чітко засвідчили помітну відсутність навичок імпровізувати під випадкову музику. І це при тому, що їм треба виконувати танець в їхньому виді хореографії, а вони вже мали досвід виступів групою на фестивалях різного рівня. Діти звикають до відпрацьованих комбінацій під конкретно заданий трек, поставлений викладачем, інакше їм уже складно мислити. Також їм складно імпровізувати, так як відсутня інформація про цей вид виконавської майстерності, а викладачі танцю цих знань не надають.

Кращі обставини в тих колективах, де тренер чи викладач вивчає і практикує з ними т. зв. «танцювальні батли», у яких танець виконується один на один, два на два тощо. У цьому випадку включається випадково вибраний трек і танцівники по черзі за одну хвилину, наприклад, мають показати свою створену на ходу хореографію за певний час і переконати всіх присутніх у тому, що саме він (чи вона) переміг на танцмайданчику. Проте частіше за все можна побачити не імпровізацію, а, знову ж таки, хореографію, частково взятую з концертного номеру або декількох номерів. Якщо учня запитати «Що таке танець?», «Чим він відрізняється від інших видів мистецтва?», то, вірогідніше за все, відповідь буде неповною і неточною.

Другим прикладом є обстановка з імпровізацією в бальному танці. Задаючи ці ж два запитання учням, ми не отримуємо чіткої та повної відповіді. А імпровізація в бальних танцях (в спорті називають їх спортивними танцями) — це, частіше за все, гарно поставлена тренером та відпрацьована учнями вступна частина перед танцюванням основної варіації в кожному танці (переважно використовується в латиноамериканській програмі). Вимушеним чином імпровізацію в бальному танці

використовують, коли хтось заблокував прохід партнера, партнерки чи пари. Ще одним вимушеним варіантом імпровізувати є ситуація, пов'язана з несподіваним падінням одного з партнерів чи пари в цілому. Як варіант, випадково може відбутися імпровізація, коли партнер забуває під час виступу другу частину танцю "Passo doble". І тоді, коли є хоча б невеличка навичка імпровізувати, то партнер танцює фігури, котрі він знає у своєму придуманому по ходу танцю порядку.

Є важливий нюанс, що партнерка має відчувати партнера, слухати тілом чого він бажає і чітко слідувати, заповнюючи його форму в парі. Але все ж імпровізація в бальній хореографії у своєму основному розумінні відсутня. А було б цікаво зробити категорію на змаганнях, наприклад, «ча-ча-ча імпровізація», де пари виконували б танець, відчуваючи ритми, мелодію, вокал, і показували створення танцю в реальному часі, використовуючи основні фігури «Д», «С», відкритого класу та пози, підтримки тощо. Другим варіантом можна зробити програму для старших дітей і дорослих, котрі для себе танцюють, а саме навчати їх основним фігурам, можливим зв'язкам фігур, позам, підтримкам, прийомам ведіння в парі, принципам komponування декількох фігур та використання знань на практиці.

Ми визначили в конкретному аналізі деяких спостережень у роботі викладачів танцювальних шкіл та студій, що імпровізація мало використовується в сучасній та бальній хореографії. Їй приділяється недостатня увага або взагалі вона відсутня. Пов'язано це з необізнаністю викладачів або нерозуміння важливої ролі імпровізації в сучасній та бальній хореографії.

Н. Семенова, Т. Семенова

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ШЛЯХ БАЛЕТНОЇ ТРУПИ СХІД-ОПЕРА

N. Semenova, T. Semenova

THE EUROPEAN PATH OF THE SXID OPERA BALLET TROUP

За період російської агресії українське балетне мистецтво переживає складні часи. На певний період діяльність балетних театрів була призупинена. Одним із виходів для збереження творчих колективів, щоб артисти не втратили професійні компетентності, стали гастрольна діяльність та робота поза межами України. Так, балетна труппа Харківського національного академічного театру опери та балету імені Миколи Лисенка (далі Схід-опера) опинилася в Західній Європі і почала свій гастрольний шлях. Під час туру першочерговим завданням було не лише забезпечення артистів можливістю працювати, а й демонструвати українське хореографічне мистецтво, знайомити європейців з культурним надбанням, популяризувати його, зберігаючи національні ідентичність та самобутність.

Європейський шлях балетної труппи Схід-опера було висвітлено на офіційних сторінках у соціальних мережах, у періодичних виданнях. Але комплексного мистецтвознавчого аналізу діяльності харківського балету протягом останніх двох років ще не здійснено. Тому виникла необхідність розглянути творчі події, що проходили під час гастролей, та проаналізувати їх.

Почався гастрольний тур Схід-опера наприкінці квітня 2022 р. у Литві. На сценах міст Даугай, Молентайн, Поневежежес, Йонашкіс, Палпнга, Каунас, Вільнюс вже на початку травня пройшли концерти «Гала балет», які склалися з різноманітних номерів. Харківські артисти продемонстрували фрагменти кла-

сичних балетів, зокрема, «Баядерка», «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та «Корсар» А. Адана та окремі концертні номери. А в середині травня у Клайпеді та Даугаї було показано двохактний балет-пророцтво на музику Р. Вагнера «Містерії Пандори». Створений та вперше продемонстрований на сцені ХНАТОБу він був у 2019 р. Автором лібрето та хореографом-постановником стала заслужена артистка України А. Радієвська, яка і очолила балетну групу Схід-опера на гастролях.

Балет-пророцтво «Містерії Пандори» — це переосмислення міфологічного сюжету, його інтерпретація в сучасність. Музика Р. Вагнера, просякнута філософським змістом, найкращим чином підійшла до хореографічного втілення міфу про красуню Пандору, яка відкрила скриньку та випустила жахття у світ. Але у творців вистави ідея полягала не лише в проведенні паралелей з сучасним світом, коли людство намагається вчитися на власних помилках, а не попереджати про них, а й у тому, що надія є завжди і що в майбутньому все буде добре. Хореографія вистави багата на цікаві хореографічні рішення як у сольо-дуетних танцях, так і у масових сценах. Постановниця вдало використала потенціал артистів харківської балетної трупи, поєднуючи класичну лексику з сучасним танцем, а традиції балетного театру з театральними прийомами, зокрема театру тіней, та відеоконтентом, що підсилює атмосферу сценічної дії.

Поновлення «Містерії Пандори» під час європейських гастролей балетної трупи Схід-опера мало важливе значення. Артисти показали, що здатні демонструвати повноцінні, самостійні авторські хореографічні твори з філософським підтекстом, що є актуальним сьогодні. З успіхом вистава пройшла і у Театрі імені Павола Осага Гвездослава в Братиславі у Словаччині, куди балетна трупа потрапила в червні 2022 р. У відновленій версії «Містерій Пандори» трактування античного міфу було посилене болючими почуттями, з якими артисти зіштовхнулися у своєму житті. Вони ніби не танцювали, а саме переживали руйнування світу та одвічної боротьби добра зі злом, що відображало реальність.

Саме Словаччина прийняла харківський балет на постійне проживання та репетиційні періоди. На сценах Габчіково, Кошице та Братислави балетна трупа дала низку концертів «Гала-балет», а вже у липні 2022 р. вирушила на міжнародний фестиваль “Nervi Music Ballet Festival” в Генуї в Італії. На фестивалі було показано два класичних балети «Жизель» А. Адана та «Собор Паризької Богоматері» Ц. Пуні, що вкотре підтвердило майстерність та професіоналізм балетної трупи Схід-опера.

Новий театральний сезон 2022–2023 рр. харківський балет розпочав низкою концертів «Гала-балет» та балетом-пророцтвом «Містерії Пандори» у Словаччині. До традиційних фрагментів з класичних балетів артисти поступово додавали сучасні хореографічні номери: «Сіртакі», «Піаніст», «Танго», «Per te», «Відвертя» та ін.

На початку грудня 2022 р. у німецькому місті Біберах-ан-дер-Ріс балетна трупа Схід-опера показала дитячий балет «Білосніжка та сім гномів», а вже у середині грудня гастролювала разом з колективом Національної опери України в Парижі у Франції, презентуючи балет «Жизель», що знову показало високий професійний рівень харківського балету.

На початку 2023 р. — гастролі по латвійських містах з балетами «Білосніжка та сім гномів» і «Жизель» та концертами «Гала-балет». Повертаючись на тимчасову базу у Словаччині, балетна трупа постійно вдосконалює техніку, опановує сучасну хореографію, зокрема працює над підготовкою мюзиклу «Вогні Бродвею», виступи

з яким пройшли з успіхом у Кишиневі в Молдові. Улітку 2023 р. харківський балет разом з оперою та оркестром з концертами гастролує у Бельгії, знову бере участь в італійському “Nervi Music Ballet Festival” з виставою «Собор Паризької Богоматері».

Сезон 2023–2024 рр. починається балетом «Жизель», який труппа показала в грецьких Салоніках, хорватському Загребі, литовському Каунасі, естонському Йхви та латвійському Лівани. У грудні — поїздка до Ашаффенбургу в Німеччині з балетом «Білосніжка та сім гномів» та міст Хорватії з концертом “Strauss Christmas concert”. Навесні 2024 р. харківський балет готує оновлену версію класичного балету «Пахіта» Л. Мінкуса, у якій багато складних жіночих варіацій. Його прем'єра з успіхом проходить у Словаччині. Крім того, здійснюється постановка та йдуть активні репетиції вистави «Красуня та чудовисько» на музику композиторів-класиків, яка презентується в грецьких Афінах у травні 2024 р.

Постановку вистави «Красуня та чудовисько» було здійснено в ХНАТОБі у 2018 р. Лібрето та хореографія Й. Нуса. Музична композиція вистави поєднала твори композиторів різних епох: І. Баха, Л. Деліба, Ж. Оффенбаха, І. Пахельбея, Е. Саті, Г. Холста, І. Штрауса. Чарівна історія кохання Красуні та Чудовиська вирішена засобами поєднання класики та сучасного танцю. Візуальне сприйняття вистави посилене сучасними мультимедійними технологіями та елементами театру тіней, що додає казковості й гарно сприймається сучасним глядачем.

А на початку літа з балетом «Жизель» балетна труппа Схід-опера гастролує у австрійському Тальхаймі. Закінчився європейський тур харківського балету у червні 2024 р. Артисти повернулись у рідне місто, де завершують сезон концертом «Гала-балет» на сцені ХНАТОБу.

Так, подорожуючи Європою, балетна труппа Схід-опера з успіхом презентувала українське балетне мистецтво, що сприяло не лише його збереженню, а й показало її конкурентоспроможність поряд з іншими хореографічними колективами. Демонстрація різноманітних концертних програм та окремих балетних вистав на сценах європейських країн продемонструвала національну особливість українського балету, його високий професійний рівень та здатність творчого пошуку і формування нових надбань у складних гастрольних умовах.

Д. Білоконова

ВПЛИВ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ СВІДОМОЇ ТА ГАРМОНІЙНОЇ ОСОБИСТОСТІ

D. Bilokonova

THE INFLUENCE OF DANCE ART ON THE FORMATION OF A HOLISTIC AND HARMONIOUS PERSONALITY

Танець відіграє важливу роль у процесі формування свідомості людини, оскільки поєднує такі компоненти, як: фізична активність, емоційне вираження, застосування когнітивних та комунікативних здібностей. Це мистецтво не обмежується лише рухами тіла під музику, воно дозволяє гармонійно інтегрувати ці аспекти, забезпечуючи всебічний розвиток особистості.

Діти, які займаються танцями, не лише вивчають численні рухи та комбінації різного рівня складності, а ще набувають та покращують важливі якості й навички, необхідні для життя. Якщо дивитися на фізіологічну сторону хореографії, то без

вагань можна відзначити велику кількість переваг. Регулярні заняття танцями сприяють зміцненню різних груп м'язів та серцево-судинної системи, розвиненню гнучкості та дихального апарату, підвищенню витривалості й загальної стійкості тіла. Варто зазначити, що за допомогою використання ігрових форм, які тренер повинен уміти адаптувати під кожну вікову групу, тренування для дітей стають більш ефективними та захопливими.

Танець є одним з найкращих способів вираження своїх емоцій і почуттів, що відіграє вагомую роль у психічному здоров'ї, як дитини, так і дорослої людини. Через мову тіла ми можемо позбутися внутрішніх переживань та болю. Психологи давно довели, що стримування емоцій може призвести до негативних наслідків, таких як стрес, тривожність та депресія. Доктор Алісія Фонт Янь з факультету медицини та охорони здоров'я Сіднейського університету сказала: «Попередні дані свідчать про те, що танець може бути кращим за інші фізичні навантаження для покращення психологічного здоров'я; соціальний зв'язок і психологічний ефект танцю мають властивість пом'якшити симптоми психічних розладів». Дитина, завдяки танцю, може виражати радість, смуток, злість чи тривогу, що дозволяє висловити почуття, які вона не завжди може пояснити словами. Невербальне спілкування розвиває не тільки емоційну стійкість, але й здатність до абстрактного мислення, тобто вміння застосовувати уяву та творчо підходити до вирішення завдань. Один з найбільш ефективних шляхів розвитку фантазії є імпровізація. Ця хореографічна методика виникла в результаті поєднання танцювального мистецтва та психологічної практики. Головними завданнями імпровізаційної хореографії є вміння взаємодіяти з простором та в деяких випадках з партнером, розвиток творчого вираження, покращення рухової свободи й передачі емоцій. Імпровізація — достатньо корисна техніка, тому велика кількість тренерів упроваджує її в робочий процес заняття з дітьми, щоб покращити їхні творчі здібності, підвищити гнучкість мислення та підтримувати здатність вільного самовираження через рух.

Розвиток розумової функції дитини є третьою перевагою танцювального мистецтва. Узимку 2015 р. Медична Школа Гарварду опублікувала статтю на тему “Dancing and the Brain”, у якій детально дослідили вплив танцю на когнітивні здібності людини. Під час хореографії мозок танцівника одночасно зосереджений на кількох аспектах: ритм музики, послідовність рухів у комбінації, розташування в наданому просторі та взаємодія з іншими виконавцями. Така здатність, як багатозадачність, сприяє вмінню адаптуватися до змін і переходити від одного завдання до іншого. Також варто зазначити, що запам'ятовування різноманітних комбінацій вимагає від танцівника активного застосування довгострокової та короткострокової пам'яті. Якщо дитина з раннього віку почала розвивати цю здібність, то в майбутньому це позитивно вплине на загальну функціональність мозку в інших сферах життя. Дослідження 2003 р. в журналі “New England Journal of Medicine”, проведене дослідниками з Медичного коледжу А. Ейнштейна, виявило, що танець — єдиний вид діяльності серед досліджуваних, який знижує ризик деменції серед учасників, за допомогою розумових зусиль та соціальної взаємодії.

Комунікація — це ще один аспект, який не можна залишити без уваги. Танець не лише розвиває навички командної роботи та співпраці, а й застосовує невербальну взаємодію з партнером чи групою. Діти та дорослі вчаться передавати свої емоції,

думки та наміри через рухи тіла, міміку, жести. Це допомагає краще зрозуміти мову тіла інших людей, що посилює емоційну взаємодію та здатність до співпереживання.

Отже, танцювальне мистецтво є унікальним засобом всебічного розвитку, що допомагає людині стати більш свідомою, впевненою та гармонійною. Завдяки танцю можна навчитися керуванню власним тілом, розвинути здатність до самовираження та вдосконалити соціальні навички. Крім того, танцювальна діяльність зміцнює емоційну стійкість і підвищує самооцінку, що робить хореографічне мистецтво ефективним інструментом у формуванні цілісної особистості.

Т. Гончарова

ТАНЦІ ТА ІНТЕЛЕКТ. УПРОВАДЖЕННЯ ВПРАВ НА РОЗВИТОК ПІВКУЛЬ МОЗКУ В ЗАНЯТТЯ З ХОРЕОГРАФІЇ

Т. Honcharova

DANCE AND INTELLECT. IMPLEMENTATION OF BRAIN DEVELOPMENT EXERCISES INTO CHOREOGRAPHY CLASSES

Під час танцювальних рухів відбувається інтегративна діяльність різних систем ЦНС — зорова (повторити рухи за тренером, побачити розташування пар на танцполі та рухатися у відповідному напрямку, уникаючи зіткнень, тощо), слухова (слухаємо музику та вибудовуємо рухи відповідно до ритму, стилю, характеру танцю), вестибулярна, вегетативна (тренується дихальна, серцево-судинна системи, потовиділення, терморегуляція та ін.).

Усі ці аспекти потребують прийняття швидких рішень нашим мозком — саме це називається «інтелектом». Під час танцю часто потрібні лише секунди для вирішення тієї чи іншої дії, що активізує відразу кілька функцій мозку — кінестетичну, раціональну, музичну та емоційну.

«Усі люди гарні, але танцюристи трішки кращі», — так завжди говорить мені тренер. І хореографічна діяльність повністю виправдовує ці слова. Окрім фізичного навантаження, хореографії притаманні складні координаційні елементи, вміння швидко орієнтуватися в просторі та мати стрімку реакцію. І за це відповідає саме наш мозок.

Як відомо, мозок складається з двох півкуль. Їх робота обох відразу надзвичайно важлива для людини. У новонародженого обидві півкулі розвинені однаково, і він користується ними повною мірою, але в процесі розвитку, навчання одна з півкуль розвивається активніше за іншу. Ліва півкуля переробляє інформацію логічно та послідовно. У високій мірі це пов'язане з мовою та інтелектом, вона відповідає за аналіз та прийняття рішень. Ліва сторона мозку точно знає назву речей. Права півкуля, навпаки, схильна до співпраці. Вона обробляє інформацію просторово, цілісно та візуально. Це означає, що вона бачить предмет із кількох сторін одночасно, і встановлює зв'язки — фізичні, емоційні, інтуїтивні.

Тому необхідно розвивати зв'язки між півкулями. Міжпівкульна взаємодія — особливий механізм об'єднання лівої та правої півкуль мозку в єдину інтегративно-цілісну систему.

На власному досвіді можна відзначити, що впровадження вправ на розвиток міжпівкульних зв'язків неабияк допомагає при роботі з дітьми. Відомо, що дітям маленького віку ще досить складно утримувати увагу протягом тренування, але

застосування вправ на розвиток координації та зв'язку між півкулями мозку поміж вивченням танцювальних рухів значно покращує їх концентрацію на заняттях і допомагає більш продуктивно провести тренування.

Розглянемо як приклад декілька вправ, які можна включити в тренувальний процес:

- Ліва рука складена в кулак, великий палець убик (кулак розташований пальцями до себе). Права рука в горизонтальному положенні торкається мізинця лівої. Далі міняємо руки. 6–8 повторень.
- «Вухо — ніс». Лівою рукою взятися за кінчик носа, правою — за протилежне вухо. Одночасно відпустити, плеснути в долоні та взятися навпаки. 6–8 повторень, чим більша швидкість, тим кращий результат.
- «Зайчик-бичок». Спочатку однією рукою покажемо вказівний та середній палець вгору («зайчик», «V»), потім іншою, потім двома; далі тренуємо «бичка» — піднімаємо вгору вказівний палець та мізинець на правій, лівій, одночасно на обох руках, й надалі поєднуємо ці рухи по черзі між собою, чергуючи «зайчика» та «бичка» на двох руках одночасно. Цю вправу можна ускладнити, замінюючи комбінацію «бичка» на «ОК» (вказівний палець і великий палець притискаємо один до одного, інші пальці випрямлені), а також виконувати її без зорового контролю.
- «Ловимо тенісний м'яч одночасно двома руками». Вихідне положення: стоячи на двох ногах, тримаємо в кожній руці по тенісному м'ячику. Найпростіший варіант — це кидати спочатку один м'яч правою рукою, 5–8 разів поспіль. Потім повторити для лівої руки. Складніший варіант — це одночасно двома руками кидати тенісні м'ячі в підлогу, одночасно ловити їх, використовуючи верхній хват. Найскладніший варіант вправи — виконання його без зорового контролю із заплющеними очима. Для цього потрібно запам'ятати амплітуду руху.
- «Захват м'яча». Вихідне положення: стоячи на двох ногах, в одній руці — тенісний м'яч. Спочатку треба спробувати відпускати та ловити м'яч так, щоб він не встиг впасти на підлогу. Амплітуда кидка не повинна бути великою. Виконуємо вправу правою рукою (10–12 повторень), потім лівою. Коли учні добре освоїли хват м'яча однією рукою, то можна спробувати виконувати вправу двома руками одночасно. Найскладніший варіант цієї вправи — це почерговий хват м'яча (кидаємо м'яч правою рукою, а ловимо лівою).

Для більш досвідчених дітей можна поетапно додати вправи на жонглювання. Спочатку підкидувати м'яч вгору правою, лівою, обома руками одночасно. Потім перекидати м'ячик з однієї руки в іншу по дузі — важливо навчитися дотримувати однієї амплітуди кидка, через деякий час додавати другий м'ячик, і останній етап — три м'яча.

Слід додати, що ведення таких та подібних вправ у процес навчання хореографії, крім позитивного ефекту щодо розвинення міжпівкульної взаємодії, робить заняття більш цікавими і не монотонними та допомагає дітям бути більш уважними і сконцентрованими на процесі.

Тому можна підсумувати, що використання цих вправ має низку позитивних особливостей: зміцнення фізичного здоров'я; покращення уваги, пам'яті і, відповідно, запам'ятовування окремих танцювальних рухів, а потім — складних

танцювальних композицій; розвиток просторових уявлень на паркеті; зниження стомлюваності та підвищення здібностей. Згодом це спричиняє збільшення нейронних сполук, а отже, і підвищує інтелект.

О. Курдупова, Л. Дегтяр

КЛАСИФІКАЦІЙНІ ОЗНАКИ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНИ

O. Kurdupova, L. Dehtiar

CLASSIFICATION SIGNS OF CHOREOGRAPHY TEAMS OF UKRAINE

Танцювальне мистецтво є важливим складовим компонентом у розвитку культурного простору кожної країни. Танець, як універсальна система виражальних засобів, має унікальну можливість передавати ідеї, емоції, настрій, переживання за допомогою рухів, пластики тіла, композиційних малюнків. Незалежно від національних особливостей культури кожної країни, танець сприймається інтуїтивно, дозволяючи пробуджувати почуття та викликати емоційний відгук у глядачів. Саме тому діяльність хореографічних колективів завжди знаходиться в центрі уваги суспільства.

Хореографічне мистецтво України, незважаючи на складні умови сьогодення, продовжує свій розвиток і під час воєнного стану. Танцювальні колективи зіткнулися з численними проблемами, але більшість колективів змогли змінити формат своєї діяльності та продовжити роботу в складних умовах.

На сучасному етапі розвитку танцювального мистецтва ми можемо спостерігати діяльність різноманітних хореографічних колективів у нашій країні. І виникає необхідність чіткої класифікації хореографічних колективів для вивчення особливостей їх роботи.

Звичайно, питання класифікації хореографічних колективів розглядалося в теоретичних працях науковців, котрі працюють у галузі хореографічного мистецтва. Автори В. Волчукова, Н. Бугаєць, О. Ліманська, О. Тищенко, О. Голдріч, О. Мартиненко надають визначення декількох понять, пов'язаних з терміном «хореографічний колектив», наводять приклади діяльності різноманітних танцювальних колективів. Але чіткої й повної класифікації хореографічних колективів немає, яка відповідає сучасному стану розвитку хореографічного мистецтва України.

Отже, хореографічний колектив — це група людей, творча співдружність особистостей, об'єднаних для вивчення, створення та виконання танцювальних композицій під керівництвом одного чи декількох викладачів. Хореографічний колектив є не лише місцем для вивчення якоїсь певної танцювальної техніки, а й простором для творчої самореалізації, колективної діяльності однодумців та розвитку і популяризації надбань танцювального мистецтва.

Хореографічні колективи можна класифікувати за такими ознаками:

1. Класифікація за рівнем хореографічної підготовки та метою діяльності:
 - професійні;
 - аматорські.

Наступні ознаки можуть характеризувати роботу лише або професійних колективів, або аматорських. При цьому є ознаки, що можуть бути використані для цих двох груп: і для професійних, і для аматорських хореографічних колективів.

2. Класифікація професійних та аматорських хореографічних колективів за видами танцювального мистецтва:

- колектив класичного танцю;
- колектив народно-сценічного танцю (різновид цієї підгрупи: танцювальна група при народному хорі, ансамбль пісні і танцю, фольклорні вокально-хореографічні ансамблі);
- колектив сучасного танцю;
- колектив бального танцю;
- колектив естрадного танцю;
- колектив спортивного танцю;
- колектив, що використовує у своїй діяльності декілька видів танцювального мистецтва (наприклад, естрадно-спортивні колективи, колектив класичного та сучасного танцю тощо).

3. Класифікація аматорських колективів за віком учасників:

- дитячі хореографічні колективи;
- дорослі хореографічні колективи.

4. Класифікація аматорських колективів за місцем приналежності до установи:

- хореографічні колективи при палацах культури, будинках культури, центрах дитячої та юнацької творчості тощо;
- хореографічні колективи при загальноосвітніх навчальних закладах;
- хореографічні колективи при мистецьких навчальних закладах.

5. Класифікація професійних хореографічних колективів за вагою досягнення в танцювальній діяльності:

- національний хореографічний колектив;
- академічний хореографічний колектив;
- заслужений хореографічний колектив.

6. Класифікація аматорських хореографічних колективів за вагою досягнення в танцювальній діяльності:

- народний хореографічний колектив;
- зразковий хореографічний колектив.

7. Класифікація аматорських хореографічних колективів за моделлю хореографічного навчання. Модель хореографічного навчання визначається метою роботи колективу і характеризується певними принципами організації й проведення навчально-тренувальної та творчої роботи. У практиці роботи хореографічних колективів існує три моделі навчання:

- «Академічна модель хореографічного навчання» пропонує підготовку танцівників на високому професійному рівні, що можливе завдяки тривалому систематичному тренуванню. У процесі управління таким колективом переважає авторитарний та авторитарно-демократичний стиль керівництва;
- «Модель творчої співпраці» створює умови для гармонійного розвитку учасників хореографічного колективу з урахуванням індивідуальних особливостей, засвоєння хореографічних навичок відбувається на базовому рівні, що може в окремих випадках наблизитися до професійного рівня. У процесі управління таким колективом переважає демократичний стиль керівництва або демократично-авторитарний;

- «Модель вільного розвитку особистості» надає можливість учасникам колективу отримувати задоволення від процесу занять хореографічним мистецтвом на початковому або простому базовому рівні. У процесі управління таким колективом переважає ліберальний або ліберально-демократичний стиль керівництва.

Усі хореографічні колективи України, незалежно від своїх класифікаційних ознак, відіграють важливу роль у розвитку та популяризації національної культурної спадщини нашої країни. Завдяки діяльності різноманітних хореографічних колективів відбувається збагачення культурного життя суспільства, формування національної ідентичності та збереження культурних надбань.

Т. Брацун

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗАНЯТЬ У ДИТЯЧОМУ ТАНЦЮВАЛЬНОМУ КОЛЕКТИВІ

T. Bratsun

INNOVATIVE APPROACHES TO CHOREOGRAPHIC CLASSES IN A CHILDREN'S DANCE GROUP

Завданням керівників та викладачів дитячих танцювальних гуртків є створення сприятливих умов не лише для занять танцювальним мистецтвом, а й для загального розвитку дитини, її соціалізації та творчого проявлення. Враховуючи зміни в суспільстві, нові тенденції в освітньому процесі, розвиток науково-технологічних галузей, керівник дитячого колективу повинен бути готовий до постійних пошуків та досліджень новітніх підходів, методів та засобів навчання, а також запроваджувати інновації в практичну діяльність. Це зумовить постійний розвиток хореографічного мистецтва не лише на професійному рівні, а й на початковому етапі.

Інновація (від англ. «нововведення») — результат упровадження в практичну діяльність продуктів розумової праці: ідей, винаходів, що сприяє створенню кращих за властивостями. Відповідно до цього, сформулюємо визначення інноваційного підходу у сфері хореографічної позашкільної освіти — це зміни в межах системи, що поліпшують розвиток і результат освітнього процесу.

Заняття в дитячому хореографічному колективі включають багато аспектів: освітній, виховний, комунікативний, творчий тощо. Тому запровадження інноваційних підходів має бути комплексним та торкатися всіх аспектів роботи.

В освітньому процесі інноваційними підходами можна вважати орієнтованість на індивідуальні здібності учня, зміщення фокусу уваги з викладача на учня, використання додаткових допоміжних атрибутів під час занять, запровадження практик акторської майстерності та танцювальної імпровізації, застосування цифрових технологій тощо.

Виховний аспект у дитячому танцювальному колективі є не менш важливим за освітній, оскільки складає базу та формує не лише якості потенційних майбутніх танцівників, а й особистостей. Це означає, що керівники та викладачі мають створювати та підтримувати здорову атмосферу в колективі, запобігати булінгу й цькуванню, приділяти увагу мотиваційним заходам. Також необхідно враховувати вплив військового стану в Україні на психоемоційний стан дітей, а також вибудовувати довірливі стосунки з учнями та їхніми батьками.

Процес виховання в дитячому колективі тісно пов'язаний з комунікацією. Перш за все, слід зазначити про важливість зворотного зв'язку викладача з кожним учнем або з батьками. Це може бути індивідуальна бесіда, тестування для учнів більш старшого віку, опитування для батьків дітей молодшого віку. Одним із засобів загальної комунікації може бути ведення соцмереж, у яких керівник доносить правила, цінності колективу, висвітлює процес роботи, демонструє результати та досягнення. Також сучасні інструменти дозволяють проводити швидкі опитування безпосередньо в соцмережах, що впливає на загальний розвиток танцювального гуртка.

Вище зазначено, що в сучасному освітньому процесі фокус уваги зміщується з вчителя на учня. Це означає, що завданням викладача стає не лише навчити вихованців хореографічним навичкам, правильному виконанню рухів, а, в більшій мірі, розкрити їхній творчий потенціал, навчити розглядати танцювальне мистецтво не лише як яскраве сценічне явище, а й як інструмент самовираження. Це набуває актуальності в контексті військового стану країни, оскільки будь-який вид творчості має ще й терапевтичні властивості.

Слід зазначити, що проводилися схожі дослідження, які торкалися інновацій у виховному аспекті діяльності танцювального колективу, або розглядалося впровадження інноваційних методів у професійній хореографічній освіті. Проте формування базових навичок майбутніх хореографів починається, як правило, з дитячих танцювальних колективів і охоплює не лише сферу виховання.

Саме тому, розглядаючи інноваційні підходи до занять хореографією в дитячому колективі, ми маємо на увазі комплекс новітніх підходів в освітній, виховній, комунікативній та творчій діяльності, які спрямовані на безперервний загальний та особистий професійний розвиток потенційних майбутніх хореографів, і, як наслідок, — хореографічного мистецтва України в цілому.

Н. Росенко

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В ПРОФЕСІЙНІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ

N. Rosenko

INNOVATIVE APPROACHES IN PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Хореографічна освіта є важливою складовою культурного розвитку суспільства, забезпечуючи підготовку професійних танцівників, педагогів і режисерів. Сучасні тенденції розвитку мистецтва, технологічні інновації та глобалізація впливають на структуру й зміст хореографічної освіти. Інноваційні підходи дозволяють не лише покращити методи навчання, а й сприяти розвитку творчих здібностей студентів, адаптації до вимог сучасного ринку праці та досягненню високого рівня професіоналізму.

Інновації в освітній сфері полягають у створенні, впровадженні та поширенні нових ідей, методик, педагогічних та управлінських технологій у практиці навчання. Це сприяє підвищенню якості освіти і переходу системи на новий, вищий рівень. Інновації охоплюють не лише саму ідею, а й процес її практичної реалізації.

Нині мистецька освіта все більше орієнтована на активне залучення майбутніх фахівців до творчого процесу. Під час вивчення профільних дисциплін студент — це

не лише слухач, а й творець, що дозволяє йому набувати професійних навичок уже на етапі навчання.

Одна з нових тенденцій, що виникла під впливом глобалізації та євроінтеграції, — це проведення майстер-класів, тренінгів і семінарів за участі провідних світових хореографів. Взаємодія з іноземними викладачами надає можливість освоїти нові або вдосконалити існуючі техніки, ознайомитися з різними способами подачі матеріалу, а також сформуванню власну методику викладання хореографічних дисциплін з урахуванням міжнародного досвіду в педагогіці та хореографії.

Цифрові технології стали невід'ємною частиною сучасного освітнього процесу, і хореографічна освіта не є винятком. За їх допомогою можна значно покращити методику викладання, зробити навчання більш інтерактивним та ефективним. Одним із ключових напрямів інновацій у хореографічній освіті є використання цифрових технологій. Сучасні мультимедійні засоби, віртуальна реальність (VR) та доповнена реальність (AR) допомагають створити інтерактивне навчальне середовище, де студенти можуть вивчати та аналізувати рухи, працювати над технікою виконання і взаємодіяти з віртуальними викладачами та колегами. Наприклад, використання програмного забезпечення для аналізу рухів (наприклад, Dartfish) дозволяє детально розглядати виконання кожного танцювального елемента та вдосконалити техніку за допомогою точного зворотного зв'язку. Також онлайн-платформи для дистанційного навчання, такі як Zoom, Google Meet, YouTube, стали популярними ще під час пандемії COVID-19, що дозволило значно розширити доступ до навчальних ресурсів та майстер-класів провідних фахівців у галузі і продовжувати навчання.

Упровадження цифрових технологій в освітній процес відкриває доступ до величезної кількості матеріалів, які раніше були обмеженими через географічне розташування або інші обставини. Використання технологій дозволяє отримувати миттєвий зворотний зв'язок через відеоаналіз або інші форми комунікації.

Хореографія тісно пов'язана з іншими видами мистецтва та науками, такими як музика, театр, психологія, анатомія і навіть фізика. Інноваційним підходом є інтеграція цих дисциплін у навчальні програми для розвитку в студентів багатогранного розуміння мистецтва руху. Викладання хореографії через призму культурологічного аналізу сприяє ширшому розумінню танцювальних стилів і традицій різних народів. Це допомагає студентам розвивати креативність та створювати нові хореографічні твори на основі взаємодії з іншими культурами. Саме завдяки такому підходу студенти мають можливість всебічно розвиватись, що допомагає не лише в професійній діяльності, а й у житті загалом. Інтердисциплінарність дозволяє студентам бачити хореографічне мистецтво через призму різних культурних, наукових і художніх перспектив.

Серед інноваційних упроваджень в освітній процес майбутніх хореографів-педагогів є зосередження на індивідуальних потребах студентів. Персоналізоване навчання в хореографії дозволяє студентам розвивати власний стиль і підхід до виконання танцю, враховуючи їхні сильні сторони, інтереси та потенційні професійні шляхи. Викладачі використовують індивідуальні стратегії навчання, які враховують фізичні особливості кожного учня, його психологічний стан та рівень підготовки.

Також одним з інноваційних педагогічних методів є розвиток креативності і самовираження студентів. Важливу роль у цьому відіграють імпровізація, творчі завдання та робота над створенням власних хореографічних творів, які пропонує вже безпосередньо викладач. Інтерактивні вправи, що стимулюють уяву, дозволяють студентам створювати унікальні танцювальні композиції та досліджувати нові форми руху. Однією з популярних практик у сучасній хореографічній освіті є методика «колаборативної хореографії»: студенти мають працювати в командах для створення спільних творів — це сприяє розвитку навичок командної роботи, лідерства та комунікації.

В умовах сьогодення, при стрімкому цифровому розвитку, інноваційні підходи у хореографічній освіті дозволяють значно підвищити якість підготовки професіоналів, адаптуючи їх до умов сучасного світу. Використання цифрових технологій, інтеграція міждисциплінарних знань, персоналізація навчання та креативні методи педагогіки сприяють розвитку не лише технічних навичок, а й творчого потенціалу студентів, розвиваючи їх всебічно.

A. Abdikhamidov

IMPORTANCE AND RELATIONSHIP OF MUSIC IN CHOREOGRAPHY

A. Абдіхамідов

ЗНАЧЕННЯ І ЗВ'ЯЗОК МУЗИКИ В ХОРЕОГРАФІЇ

Music is the basis of dance. The word music comes from ancient Greece. Music has its own count: 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, which is called the rhythm of the music. Rhythm is the decoration of a musical system. He describes measure as the temporal organization of musical tones, which refers to the rate at which musical patterns change. There are soft, quiet, slow, and strong types of rhythms. They start when the music system counts down to «1». One, two, or three soft blows should be followed by one strong blow.

For example, if «1» is a strong beat, and the next «2-3» is played more softly, it is felt that it is a «waltz» tune in 3/4 measure. It is called «Tango», «Samba» or other types depending on size. Between strong beats is called a tact. Time signatures are set at the beginning of the notation in 2/4, 3/4, 4/4, 6/8. Rhythm divisions are the division of a musical system into equal parts. Notes are divided into twos, threes, fours, sixes, and eights. One must first learn to hear and count music when learning to dance. You need to count out loud and then reduce the leg movements to this count. After understanding the melody, you can perform the actions without making a sound. The faster people move, the faster their heartbeats. The speed of music also indicates its character, that is, moving or quiet, depending on the unit of time. In sheet music, the speed of the music is given by the words. «Allegro» — fast, «Andante» — medium speed, etc. You can also count the speed of the music. A musical measure can be counted by the number of «beats» per minute, like the heartbeat.

From the very beginning, the dance culture of any nation has relationships with other art forms and the interaction of different genres. During its development, the art of dance defined the tools specific to the art and methods that allow the conveying of various information that make up the content of the art of choreography. We see and understand that in ballet performances, big jumps, small short dances, or a set of folk stage dances are shared with the audience.

In the early stages of development, dance lived in harmony with music and song. The content and meaning that separate each art complement each other. The expressive means of dance did not develop by themselves; they are all interrelated and complement each other as the image's content.

Choreography is an integral view with its forms and existing dance drawings. Among them, a common thing unites choreography with other art forms: music and song. This feature is manifested in the specific means of expression of choreography, which differs from all other forms of art that create choreographic images. In dance, as in any other art form, artistic reality finds only its emotional expression, distinguished by its means of expression. Expressive means of dance:

- plasticity of the human body (movements, poses, gestures, facial expressions);
- dance vocabulary (traditional, figurative, imitative);
- dance drawing (spatial structure of the dance);
- music;
- stage design of the dance (costume, make-up, lighting, scenery).

All these means of expression forming a whole are called dance composition.

Dance culture (along with song) is directly related to everyday life and influences fashion. In its symbolic content, the standards of taste and aesthetic standards of each era are broken; the expression of dance music reflects the appearance and behavior of the people of this period.

At first, dance was united with words and music but gradually acquired stable forms and began to separate from syncretic art. Movements changed and were subjected to artistic generalization, resulting in the formation of dance art, one of the oldest forms of folk creativity.

The main expressive means of dance art are harmonious movements and poses, plastic expressiveness and facial expressions, movement dynamics, tempo and rhythm, spatial image, and composition. Costume, theater props, and expressive means of dramaturgy also play a significant role; they greatly enrich and strengthen the dance, giving it a remarkable impact. But any dance cannot be imagined without music, which enhances the expressiveness of the dancers' movements and gestures and the emotional structure of the dance as a whole.

Dance is an image in movement and music that must be skillfully delivered to each audience. It is a highly expressive image, but at the same time, it has the visual rights of ballet plasticity.

Choreography, including various art forms, reveals cooperation with them, with which they have common features. Different arts do not exist in dance by themselves but interact in an enhanced form, interdependently with choreography. Choreography as a synthetic art combines several types of artistic creativity and several of its components — for example, script, music, and visual arts. The center of this association is dance. The identity of the arts presupposes the preservation of relative independence. In their synthesis, there is a strengthening of each other and a colorful enrichment, in other words, a bright, creative unity, strengthening the artistry of the whole.

If music did not help plasticity, the emergence of dance would be impossible. It increases the expressiveness of dance plasticity and adds an emotional and rhythmic basis to it. The art of dance was originally synthetic because it did not exist outside of music. Some Eastern and African nations have dances that only follow the rhythm of percussion

instruments. However, the rhythm and music of the percussion instruments are at least an integral part of it. Percussion instruments — musical instruments do not accompany the rhythm of the dance without sound.

Rhythm is a characteristic that manifests itself as the ratio of elements of emotional perception: sound, speech, and visual. Music can be considered music only when it acquires timbre, color, duration, and the arrangement of sounds harmonizes one after the other, and there is melody, which is the basis of the art of music. A combination of several melodic themes creates a musical theme. The logic of composing a musical expression, the image born, will allow you to find the necessary choreographic solution with music and create the corresponding dance vocabulary.

Not every movement can be the language of dance, just as in music. Not every sound is music. Music is an integral part of choreography and the basis for developing specific expressive means of choreography. His role in the creation of a choreographic work is many. The art of dance music develops mainly based on general laws. The difference is that music lives only in time, but dance lives in time and space.

If we look at the history of music, we will see that many suites, sonatas, and even symphonies are based on dance music. Prokofiev's «Classical symphony», Shostakovich's «Holiday overture», Shchedrin's «Ozorniye chastushki». In the work of every performer and choreographer, it is a source that feeds his inspiration and defines the environment, mood, and character of the created artistic image. During the performance of the dance, the music helps the audience to understand their character, the emotional state of the characters, the atmosphere of the dance, the environment being performed, and get into its content.

Music affects dance in two ways: on the one hand, it is the subjection of dance to the laws of music, which may reveal the possibilities of dance development that have not yet been discovered. On the other hand, the musical effect of the development is effective if it does not conflict with the laws of dance development. Otherwise, the introduction of foreign dance drawings into it weakens its aesthetic effect and shortens its life on the stage. Music plays a vital role in examining stylistic riches, with its multi-layered structure and richness of harmonic components.

Music and dance complement each other and create audible and visual images. If these images understood and felt each other correctly, he could reveal the language of dance, the images inserted into the music with the help of plastic means. Even in ancient times, the most essential stages in human life were reflected in dance. Hunting, fighting, joy of victory — ancient people tried to express all these emotions in dance. In the musical accompaniment of ancient tribal dances, we find the rhythmic basis and the emotion associated with the dance solution.

The choreographer finds material in the musical work to reveal the national characteristics of the characters, and the intonation to characterize his choreographic solution reflects all this. The power of the influence of genuinely artistic choreographic work in the unity of music and dance is undoubtedly one. The advantage of synthesizing choreography and music is that the choreography can reveal such an idea in the content of the music that the development of the dance complements and enriches the perception of the music. Music plays an increasing role in the search for stylistic riches with its multi-layered structure and wealth of harmonic components. The tempo of the music is crucial for the dance: it determines the general tempo of the dance and its changes.

Dance music should have its value. If they prefer to live together in a choreographic work, it is undoubtedly not to enslave each other but for mutual support, for the multifaceted illumination of the ideas and images they have come up with together. Even a choreographic composition without a plot to music not intended for dance not only «expresses» or «reveals» the content of the music but also emphasizes, clarifies, if you like, and narrows it down. Based on this, the composition often has more or less clear plot characteristics. Musical and dance forms such as plot and interlude flourish when dance is connected with music and emerges.

Choreography and the art of music are undoubtedly interrelated. Music provides emotional and symbolic content and affects the entire choreographic work's drama, structure, and rhythm of dance movements. It is clear that choreography in no case becomes a prisoner of music, becoming its structural and rhythmic copy. It always damages the image and the dramatic content. Dance and music complement each other, and they are self-sufficient.

I. Кисельов, В. Лісневський

ЗНАЧЕННЯ ШТРИХІВ У ВИКОНАННІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ АКОМПАНЕМЕНТУ В НАРОДНОМУ ТАНЦІ

I. Kiselyov, V. Lisnevskiy

THE MEANING OF STROKES IN THE PERFORMANCE OF ACCOMPANIMENT IN A FOLK DANCE BY A CONCERTMASTER

У наш час перенасичення різною музичною інформацією дедалі більше вимог виникає при акомпанементі народних танців на репетиціях. Так як активна частина населення «пересичена» багатю одноманітністю звукових тембрів, ритмів у музиці, що звучить по різних радіостанціях, телебаченню і часто в багатьох соцмережах. Це «притуляє» сприйняття образного та художнього змісту сучасної музики.

Музика стає своєрідним «черговим» заповненням тиші в супермаркетах, деяких кафе, ресторанах та в особистому житті для зміни настрою.

У народній музиці зберігаються багаті «коріння», з яких різні аранжувальники або композитори розвивають барвисті «рослини» — акомпанемент до народних танців.

Акцентуючи на виконанні штрихів, концертмейстер допомагає хореографу та танцівникам більш виразно розкрити ті чи інші образи, сюжети, характерні елементи танців.

Розглянемо таку особливість виконання, як штрихи, які в акомпанементі на баяні для народних танців мають важливе значення. Вони визначають, як витягуються звуки: плавно, різко, коротко чи протяжно. При плавних, жіночих рухах у хороводах, ліричних місцях танцювальних композицій виконується штрих легато — тобто ноти грають на інструменті без пауз, «склеено» переходячи з однієї ноти до іншої.

Також для виділення або підкреслення певних рухів у танцях, як жіночих, так і чоловічих, застосовується штрих акцент або деташе, залежно від характеру танцювальної композиції. Акценти більш властиві чоловічим танцям, деташе — жіночим.

У народних танцях часто використовуються чіткі ритмічні малюнки, та акомпанемент на баяні має підтримувати та підкреслювати ці ритми. Стакато чи маркато, наприклад, допоможуть виділити ударні, опорні частки, створюючи більш динамічний та енергійний супровід, що допомагає танцівникам стежити за ансамблем і танцювати чіткіше і, найголовніше, як кажуть музиканти, — «у частку», тобто всі разом.

Різні штрихи в акомпанементі допомагають і регулюють різну гучність виконання, роблять музику більш живою та виразною, підкреслюючи зміну темпу чи настрою в танці, а також створюють динамічні хвилі, що сприяють кращій виразності сюжету танцю танцівниками і зачіпають увагу та слух слухача.

Баян у народних танцях є основою акомпанементу і виконання штрихів, має ще й пізнавальне значення для студентів у хореографічних закладах України, де вони вчать розуміти звучання та значення штрихів із синхронізацією рухів танцю та характеру, образності. І в цьому мають їм допомагати хореограф у спільній роботі з концертмейстером.

Концертмейстер повинен обов'язково синхронізувати виконання із задумом викладача хореографії та допомагати йому домагатися необхідної виразності та ансамблю танців, використовуючи можливості штрихів й інструменту наскільки це можливо. Баян часто задає основу ритму, яка допомагає танцівникам орієнтуватися у танці. Наприклад, короткі та чіткі штрихи створюють «пульс», на який спираються танцівники, щоб синхронно рухатися. Зв'язне легато визначає м'які рухи, але з базуванням на опорних частках в акомпанементі.

Правильний вибір штрихів допомагає концертмейстеру бути в гармонії з танцем, підтримуючи рухи танцівників та підкреслюючи ритм і характер танцю. Ці характерні особливості в музичному виконанні вчать студентів ясніше, чіткіше «читати», бачити музику, яка розповідає їм про той чи інший образ чи історію, виходячи з сюжету танців.

Є. Подкопай, Д. Шаршонь

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР І MOODLE: ШЛЯХИ ВЗАЄМОДІЇ (ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ)

Y. Podkopaï, D. Sharshon

ACCOMPANIST AND MOODLE: WAIS OF INTERACTION (PRACTICAL RECOMMENDATIONS)

Дистанційне навчання нині відіграє провідну роль на території України, особливо в прифронтових регіонах. Є багато освітніх платформ, завдяки яким здійснюється комунікація між усіма учасниками навчального процесу. У Харківському національному педагогічному університеті імені Г. С. Сковороди дистанційне навчання базується на платформі Moodle. Незважаючи на те, що ця платформа більше орієнтована на теоретичні дисципліни, однак, як показав час, вона може застосовуватися та виправдовує себе при викладанні практичних дисциплін, які переважають у навчальному процесі на кафедрі хореографії. Розуміння специфіки алгоритму дій концертмейстера при роботі з освітньою платформою Moodle й надання практичних рекомендацій, котрі ґрунтуються на практичному досвіді та

пройшли відповідну апробацію, спрямовані на підвищення професійного рівня музикантів-концертмейстерів та є актуальним завданням сучасної педагогіки.

На кафедрі хореографії можна виділити таких учасників навчального процесу — це викладач, концертмейстер і здобувач. Викладач має провідну роль — він формує загальний та детальний план навчання. Концертмейстер є активним помічником, «правою рукою» викладача, допомагаючи як безпосередньо в процесі танцювального уроку, так і на всіх підготовчих етапах. Концертмейстер створює необхідні музичні записи (фонограми) до заданих вправ, аналізує (пояснює, розписує) звуковий супровід хореографічних композицій, займається пошуком музично-ілюстративного матеріалу до дисциплін, що викладаються, створює (компанує) цілісні композиції з різних музичних фрагментів на кшталт аранжувальника, підбирає музику на слух та записує нотний текст, допомагає розписувати комбінації, надає поради здобувачам щодо музичного оформлення творчих завдань тощо.

Концертмейстер, як і викладач, має доступ до платформи Moodle і виконує низку функцій, зокрема: записує та завантажує музичний супровід до комбінацій, наданих викладачем, готує теоретичний матеріал стосовно елементарних знань з теорії музики (музичної грамоти), допомагає аналізувати музику для створення здобувачами власних хореографічних композицій та відповідає на будь-які запитання стосовно музичної компоненти, реалізуючи модель feedback-зв'язку.

Для ефективної організації роботи концертмейстера на платформі Moodle пропонуємо покрокову інструкцію завантаження музичних файлів — відповідний алгоритм дій. По-перше, концертмейстер записує музичні фрагменти на диктофон у форматі mp3. По-друге, завантажує ці композиції в окрему папку на власному google-диску й обов'язково надає на неї посилання з відкритим доступом. Ще один із можливих варіантів — додати до mp3-запису зображення у форматі jpeg та завантажити на власний youtube-канал (який має бути заздалегідь створений). Щоб не плутатися у великій кількості фонограм та навчальних курсів, радимо робити на youtube-каналі плейлисти з назвою дисципліни, роком та прізвищем викладача. Надалі це спрощує та економить час на пошук необхідних композицій, а також дозволяє здобувачеві в самостійній роботі працювати без пауз, позаяк усі музичні фрагменти викладено послідовно, саме так, як вони виконуються на уроці. Підкреслимо, що обов'язковою умовою при використанні в Moodle можливостей google-диску є надання спільного доступу, щоб здобувачі мали змогу прослухати та завантажити представлені музичні фрагменти, обравши для себе найзручніші — відповідні за темпом (більш повільні чи швидкі), зрозумілі за інтонаційно-мелодичною будовою, або такі, що емоційно більш припадають до душі чи «лягають на вухо». По-третє, після виконання попередніх кроків концертмейстеру необхідно зробити необхідні дії безпосередньо в Moodle. Для цього слід зайти на потрібну дисципліну та увімкнути функцію редагування (у правому верхньому куті у налаштуваннях, що мають позначку шестерні). Далі обирається потрібний модуль, секція, завдання та за допомогою ресурсу «URL (вєбпосилання)» додається посилання на власні музичні записи (файли). Щоб не засмічувати платформу Moodle великою кількістю завантажених документів (файлів), потрібно все прикріплювати у вигляді посилань. Зараз це є особливою вимогою для всіх, хто працює на платформі.

Після введення будь-якої інформації обов'язково зберігаємо те, що завантажили, та вимикаємо функцію редагування.

За допомогою ресурсу «Сторінка» або «Файл» на платформі можна розміщувати теоретичний матеріал, який допомагає здобувачам у навчальному процесі. Це може бути план аналізу музичної композиції до власноствореної постановки, план розписування танцювальної комбінації за елементами та приклади або базові поняття музичної грамоти. Принцип додавання файлів аналогічний, як і музики. Через функцію редагування в потрібну секцію додається ресурс «Сторінка» або «Файл», у яку завантажуються обраний документ. Дозволено прикріплювати файли обсягом не більше 10 Мб.

Усі перераховані ресурси створюють необхідне теоретичне підґрунтя для опанування різних практичних дисциплін. Найголовнішим є те, що здобувач має змогу повертатись до представленого навчального контенту необмежену кількість разів та оновлювати свої знання. У будь-який час доби ресурси відкриті для перегляду і дозволяють здобувачу вчитися в зручний для себе час, що є запорукою успішності асинхронної дистанційної моделі освіти.

Е. Самойлова

СИНТЕЗ ФОЛЬКЛОРУ ТА СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

E. Samoilova

SYNTHESIS OF FOLKLORE AND MODERN CHOREOGRAPHY IN THE CONTEXT OF THE PRESENT

У сучасному хореографічному мистецтві дедалі частіше простежується тенденція звернення до національних традицій, зокрема до фольклорних джерел. Вплітання елементів народної культури в танцювальні постановки дозволяє не лише переосмислювати минуле, а й збагачувати новими сенсами сучасні творчі форми. Нині в хореографії фольклорні танці зазнають переосмислення та адаптації до сучасних тенденцій. Хореографи використовують народні рухи, мелодії й ритми, інтегруючи їх у контемпорарі або модерн. При цьому фольклорний танець зберігає автентичність, але водночас стає зрозумілим для сучасної аудиторії. Фольклорні елементи часто комбінуються з різними техніками сучасного танцю, такими як контемпорарі, хіп-хоп або навіть балет. У хореографії сучасного танцю відбувається вишукане поєднання традиційних танцювальних мотивів із новаторськими формами руху. Такий підхід надає змогу фольклорним мотивам отримати нове життя, ставши частиною інноваційних перформансів. Наприклад, традиційні українські народні танці, такі як гопак або аркан, можуть бути переосмислені через призму сучасних сценічних технік. Це дозволяє по-новому трактувати народні танцювальні рухи, додаючи їм нового звучання. У багатьох сучасних постановках використовуються проєкції, світло, музичні обробки з елементами електронної музики, що надає фольклорним мотивам нових, сучасних вимірів. Модернізація музичного супроводу допомагає поєднувати етнічні мелодії з електронними звуками, створюючи нове аудіовізуальне сприйняття. Фольклор є важливим елементом національної ідентичності, і його інтеграція в сучасну хореографію допомагає не лише зберегти, а й розвивати культурну спадщину. Танцювальні колективи, такі

як Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. Вірського, поєднують традиційні танці з елементами сучасного мистецтва, популяризуючи українську культуру на світовій арені. Багато сучасних хореографічних постановок, оснований на фольклорі, висвітлюють важливі соціальні або політичні теми. Фольклор стає основою для роздумів над такими питаннями, як війна, глобалізація, національна пам'ять або екологічні проблеми, дозволяючи за допомогою танцю створювати потужні художні меседжі. Сьогодні багато хореографів і танцювальних колективів експериментують з фольклором. Фольклор у хореографії виступає не лише естетичною, а й ідентифікаційною основою. Сучасні колективи й окремі хореографи шукають способи переосмислення національних традицій, щоб передати їх сучасній аудиторії, але при цьому не втратити культурну автентичність. У цьому контексті важливо, щоб народні елементи не стали лише поверхневим декором, а зберігали свою глибину і змістовність. Один із прикладів — колектив *DakhaBrakha*, який поєднує традиційні українські мелодії та елементи з сучасними ритмами і рухами. Їхній виступ — це синтез етнічної музики з сучасними перформативними елементами, що робить фольклор актуальним і живим. Синтез фольклору та сучасної хореографії виходить за межі окремих націй. Багато сучасних хореографів використовують елементи фольклору різних народів, створюючи інтернаціональні хореографічні твори. Це сприяє культурному обміну та взаємозбагаченню різних традицій. Нині в хореографії відбувається активний міжкультурний обмін, коли елементи фольклору різних народів інтегруються в сучасні танцювальні практики. Це не лише дозволяє популяризувати етнічні традиції в глобальному культурному просторі, а й сприяє створенню нових форм мистецтва, у яких зливаються різні культурні ідентичності. Синтез фольклору і сучасної хореографії є важливим інструментом для як збереження національної спадщини, так і розвитку нових художніх форм. Цей процес дозволяє сучасним танцювальним митцям відкривати нові виміри творчості, зберігаючи зв'язок із традиціями, але водночас й виходячи за межі звичних культурних рамок.

I. Макарова

РЕКВІЗИТ ЯК ОБРАЗНА ОДИНИЦЯ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ТВОРІ

I. Makarova

PROP AS A FIGURATIVE UNIT IN A CHOREOGRAPHIC WORK

Сучасне хореографічне мистецтво є одним з найбільш динамічних культурних феноменів. Сукупність різних танцювальних напрямів, пластичних образів, що виникають у процесі експериментального пошуку, а також синтез культурних практик та концепцій, є мовою висловлювань відчуттів балетмейстера в певний проміжок часу. Сислове забарвлення хореографічного твору тісно пов'язане з хореографічним образом і стає актуальним вже на початковому етапі композиції та драматургії хореографічного твору. Щоб хореографічний твір мав на сцені найбільш повне та яскраве втілення, балетмейстер може вдаватися до використання додаткових виражальних засобів, один з них є реквізит.

Реквізит — це предмети, що використовуються виконавцями для вдосконалення дієвої картинки. Такими предметами можуть бути різноманітні аксесуари, що доповнюють сценічний костюм актора, або дрібні речі побуту чи меблі.

Додавання реквізитів у хореографічний твір може посилити конкретні сценічні завдання, що виходять із дії, сюжету, ідеї твору та наскрізної лінії образу, а також це може стати своєрідним містком зрозумілості між виконавцями та глядачем. Реквізит може виступати як допоміжна деталь і відігравати другорядну роль для створення враження, так і використовуватись як центральний об'єкт і виконувати в хореографічній композиції функцію джерела конфлікту.

За своєю сутністю, реквізити поділяються на справжні (лавки, подушки, музичні інструменти, хустки тощо) та бутафорські (дерева, каміни, смолоскипи, квіти, солодощі тощо). Також треба зазначити, що з функціональної точки зору реквізит ділиться на стаціонарний і мобільний. Стаціонарний реквізит найчастіше визначає зміст танцю чи місце дії, а мобільний реквізит, з яким безпосередньо взаємодіють танцівники, — алегоричний або символічний підтекст ідеї хореографічного твору.

Багатофункціональні реквізити дозволяють танцівникові здійснювати з ним максимальну кількість образних просторових рухів, виглядати на сцені завжди по-різному за допомогою своєї мобільності та викликати численні асоціації, створюючи гру смислових відтінків.

У сучасних хореографічних постановках речі та предмети допомагають створювати нову логіку прочитання пластичної дії. Маніпуляції танцюриста з предметом можуть сприйматись як аналог душевних якостей або психологічних колізій. Танець з предметом допомагає візуально виразити внутрішні монологи, розумові процеси людини, які зазвичай приховані від сторонніх очей.

Використання побутових речей та предметів у хореографічних постановках є невід'ємним компонентом сучасної постановки. Реквізитам у сучасній хореографії надається велике образно-смісловне звучання, і за допомогою однієї й тієї ж речі створюються нові значення, у яких може ховатись код до розуміння глибини балетмейстерського задуму.

Отже, у хореографічному творі інформація шифрується і «живиться» через візуальні образи й має певні «мовну» систему та методики, за допомогою яких здійснюється зв'язок між творцем твору та його глядачем.

І. Мостова, О. Іваницький

ОСОБЛИВОСТІ ПРОСУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПРОЄКТУ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

І. Mostova, O. Ivanytskyi

FEATURES OF PROMOTING A CHOREOGRAPHIC PROJECT ON SOCIAL NETWORKS

Нині рекламний ринок розвивається відповідно до сучасних економічних вимог. Продюсування хореографічного проєкту має свої особливості, хоча і реалізовується за загально визначеними принципами побудови рекламної кампанії. Одним з важливих компонентів реклами хореографічного проєкту на сучасному ринку послуг виступає використання соціальних мереж та інтернет-платформ. Сучасні хореографи можуть використовувати для просування власних хореографічних творів, освітніх послуг у галузі хореографічного мистецтва, перформансів та інших творчих задумів такі соціальні мережі, як YouTube, Instagram, Facebook, TikTok тощо.

За даними досліджень, проведених DataReportal, кількість користувачів соціальними мережами серед дорослого населення України становить 24,3 млн (дані на початок 2024 р.). Відповідно до цих показників, користувачів Facebook — 13,85 млн (за даними Meta, потенційне охоплення реклами зросло на 1 млн користувачів); користувачів YouTube в той же період — 24,3 млн користувачів; користувачів Instagram — 12,4 млн; користувачів TikTok — 16,47 млн.

Відповідно до цих кількісних показників розвивається рекламна індустрія, яка значно змінилась за останні десятиліття.

Перевагами реклами хореографічного проекту в соціальних мережах є: значне охоплення аудиторії, чітка сегментація аудиторії (хореограф може заздалегідь визначитись з адресатом реклами та спрямувати свою увагу на обраний об'єкт), високий рівень довіри користувачів (аудиторія соціальних мереж відкрита до додаткової рекламної інформації, особливо, якщо вона є контекстною), швидка цілодобова комунікація.

Окрім того, орієнтуючись на кількісні показники користувачів соціальних мереж можна спрогнозувати результати проведення рекламної кампанії створеного/запланованого хореографічного проекту. Для просування танцювального задуму в інтернеті можна використовувати різні види реклами: банерну, контекстну, медійну.

Контекстна реклама хореографічного проекту виглядає малоефективною на перший погляд. Під час запуску такого різновиду реклами можна зіштовхнутися з проблемою відсутності результатів. Це може бути наслідком низької впізнаваності вашого бренду, низької присутності хореографічного проекту в соціальній мережі, відсутності кваліфікованого опису проекту. Для вирішення проблем слід спрямувати свою діяльність на визначення аудиторії, формування контенту та чіткого таргетингу рекламної кампанії.

Банерна та медійна реклама актуальніша для продюсування хореографічного проекту. Застосовуючи такий вид реклами, можна використовувати фотографії, відеоматеріал, що характеризують задум. Медійна реклама дозволяє зосередити увагу її адресатів, швидко створити впізнаваний образ, збільшити аудиторію за допомогою зацікавлених осіб. Завдяки розміщенню медійної реклами в соціальних мережах також уможливується проведення постійного самоаналізу та перспектив реалізації проекту. Серед недоліків упровадження подібного варіанта реклами в соціальних мережах слід відзначити обмеженість сприйняття інформації аудиторією. Для її результативності найважливіша інформація про хореографічний захід повинна розміщуватись у перших двох секундах, що ускладнює її вироблення. Також слід постійно звертати увагу на тренди й намагатись створювати креативний цікавий контент.

Для просування таких хореографічних проектів, як майстер-клас або танцювальна студія, можна використовувати органічну рекламу. Для цього підходить зйомка лайфкаових відео, рекомендацій, відео з інноваційними методиками викладання або з іншим контентом, що зосередить увагу на вашому проекті.

Зважаючи на вищесказане, можна ще раз підкреслити, що реклама в соціальних мережах нині — це активний інструмент просування хореографічного проекту. Вона допомагає одночасно залучити численну аудиторію без значних фінансових вкладень. Окрім того, хореографи можуть повноцінно реалізовувати просвітницьку

місію, розвиваючи хореографічне мистецтво, удосконалюючи свої компетентності, комунікуючи з іншими балетмейстерами, танцівниками та колективами.

О. Чепалов

«ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» — ПОЕТИЧНА ЛЕГЕНДА В БАЛЕТІ

О. Chepalov

“SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS” — A POETIC LEGEND IN BALLET

У 2024 р. відзначається 100-річчя видатного митця, народного артиста України та Вірменії Сергія Параджанова. Звертаючись до його особливого досвіду в українському поетичному кінематографі, слід згадати, що останній був докорінно переналаштований після кінострічки «Тіні забутих предків».

Але Параджанов був не лише кінематографістом. Його значення суттєво ширше та вагоміше у свідомості радянського соціуму, обмеженому культурними заборонами. Не варто забувати, що саме прем'єра цього фільму в київському кінотеатрі «Україна» 1965 р. стала одним з перших актів непокори, на якій І. Дзюба оголосив про арешти у Львові українських патріотів за обвинуваченням в націоналізмі. А В. Чорновіл закликав «піднятися з місць всіх, хто проти тиранії». І це викликало чимало репресій влади. Український режисер та прогресивний суспільний діяч Л. Танюк називав свого друга Параджанова «вільною, не зашнурованою людиною: кінорежисер і художник, колекціонер та каторжник, блискучий парадоксаліст й містифікатор, максималіст і скептик».

Не кожний митець іншої нації спроможний висловити українську ідентичність. Параджанов зміг. Він був безпосереднім учнем двох видатних українських кінорежисерів — І. Савченка та О. Довженка. Пізніше вивів Київську студію ім. Довженка на світовий мистецький простір з глухого кута провінціалізму та відданості радянським ідеологічним канонам. Оскільки і сам був доєднаний до найкращих у висловах Ф. Фелліні, Ф. Трюффо, Л. Вісконті, М. Антоніоні, А. Курасави та багатьох інших митців, які вступалися за нього під час судових переслідувань.

Балетний варіант «Тіней забутих предків» був втілений на львівській сцені задовго до кінематографічного — ще в 1960 р. на лібрето Н. Скорульської та Ф. Коцюбинського в постановці Т. Рамонової. Музику написав В. Кирейко, майстер цього жанру, у якого на основі цього досвіду в творчому доробку з'явилися інші балети української тематики.

У 1963 р. в Київському театрі опери та балету балет «Тіні забутих предків» В. Кирейка поставила сама Н. Скорульська, а в 1990 р. створено кіноваріант з хореографією В. Федотова.

1960-ті рр. не були найкращими для українського балету. І ці постановки практично не вирізнялися від побутово-пантомімічних балетних драм у стилі соціалістичного реалізму, який, до речі, сам Параджанов називав «соціалістичною макулатурою». До того ж, музика спокушала балетмейстерів переносити на балетну сцену не завжди доречні фольклорні сцени, переважати виставу етнографічними деталями. Тому, як не дивно, в українському балеті поетичні метафори Коцюбинського ще не були на той час до кінця використаними.

Наступного разу історію кохання Івана та Марічки, українських Ромео та Джульєтти з ворожих гуцульських родин, у 2023 р. зовсім по-іншому втілює у

хореографії молодий український хореограф А. Шошин, провідний соліст Київського театру сучасного балету. Він намагався зробити за мотивами легендарного твору «не просто щось нове, а те, що відповідає запитам глядача сьогодні». І в цьому допомагала не лише нова, сучасна музика (Іван Небесний), а й принципово інша естетика оформлення й танцювальна стилістика, яка не ілюструє сюжет у прямий спосіб.

Перед цим нову танцювальну версію «Тіней забутих предків» зробили О. Нестеров у Запорізькому муніципальному театрі танцю та у 2015 р. режисер І. Уривський в Одеському музично-драматичному театрі ім. В. Василька з великою кількістю пластичних сцен (хореограф — П. Івлюшкін).

Параджанов взагалі належав до художників, які змістили звичні уявлення в багатьох жанрах. Він навчився грати на скрипці та співати. При всій своїй гладкості він був напрочуд пластичним, і було не дивно дізнатися, що всі пантоміми у фільмі «Колір гранатів» ставив сам Параджанов. Коли в 1973 р. до Києва приїхала небачена за стилем модерністська група Х. Лімона (він сам на той час уже помер, а керівником став Д. Льюїс), Параджанов був не лише на всіх виступах, а й на репетиціях, щоб побачити всі особливості сучасного танцю, який на багатьох афішах звично представлявся як балет.

16 американських танцівників з найбільшим успіхом виступали в Ризі, мешканці якої вже орієнтувались на західні танцювальні моделі, потім в досить консервативному Ленінграді та після Києва дали кілька спектаклів у столиці СРСР. У їхньому репертуарі були знамениті «Павана мавра» (тобто «Отелло» для чотирьох танцівників), «Танці для Айседори», що відтворюють стиль знаменитої американської танцівниці в її декількох іпостасях. Також була виконана композиція «Є час», основана на контрасті протилежностей, з Еклезіяста («Час народжуватися» і «Час помирати»). Цілком можна припустити, що такі теми і стиль виконання були дуже привабливими для Параджанова. Його легко можна уявити в ролі хореографа, але шкода, що це робили інші режисери, причому не завжди успішно.

Нагальним є питання, чому таке полісемантичне художнє явище, як Саят-Нова, зашифроване у фільмі «Колір гранатів», не було перекладено мовою пластики і танцю. І лише нещодавно стало відомо, що в січні 2024 р. відбулася прем'єра танцювальної вистави «Колір граната» у театрі «Санчата» у м. Дезінес поблизу Ліона. Цим вірмено-французьким проектом у Франції розпочалися заходи, присвячені 100-річчю від дня народження Параджанова.

Автор вистави — М. Мерзукі, відомий у Європі хореограф, для якого танець слугує інструментом комунікації та асоціюється насамперед із вуличними стилями. Ідея створення вистави належить С. Хачатрян, керівнику театрального об'єднання «Сате-Атг» у Франції. Складно уявити, наскільки стиль танцю Мерзукі може бути пов'язаний з вишуканістю «Кольору граната» і національними традиціями, але є сподівання, що доля цього проекту буде щасливою.

Крім того, слід згадати ще один проект в межах ювілейних заходів — це хореографічний перформанс «Балет Параджанова», який підготували режисер і балетмейстер А. Мехрабян з трупою “Ballet Preljocaj junior” з Франції та Державний ансамбль танцю Вірменії “Varekamutuyun” Національного центру народної музики і танцю. Вірогідно, що творчість Параджанова з цими проектами отримала в наших та зарубіжних митців новий творчий імпульс для творчості й світове визнання.

SEKCJA:
СХОДОЗНАВЧИ СТУДІЇ

E. Kamińska

**ROLA ESTETYKI W ŻYCIU CODZIENNYM WSPÓŁCZESNEGO
SPOŁECZEŃSTWA JAPONSKIEGO**

Е. Камінська

РОЛЬ ЕСТЕТИКИ В ПОВСЯКДЕННІ ЯПОНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Podczas wielu lat studiów nad Japonią i jej kulturą zdobywamy nie tylko wiedzę, ale posiadamy też pewne oczekiwania dotyczące zbieżności teorii i rzeczywistości w momencie, kiedy mamy możliwość podróży do tego kraju. Będąc już w Japonii zastanawiamy się często nad pytaniem o rolę estetyki w życiu codziennym jej mieszkańców. Nasze europejskie wyobrażenia o wysoce wysublimowanej kulturze japońskiej — znanej przykładowo z poezji haiku lub świątyń i ogrodów w Kioto — podlegają natychmiastowej weryfikacji w konfrontacji z życiem codziennym w zatłoczonych miastach o chaotycznym krajobrazie architektonicznym. Jednakże wrażenie braku dbałości o doznania estetyczne w natłoku codziennych spraw w miejskich aglomeracjach jest do pewnego stopnia złudne.

Dbłość ta, chociaż na pozór niewidoczna, pojawia się wszędzie tam, gdzie w życiu codziennym świadomie nawiązuje się do klasycznych form piękna wykształconych między innymi w sztuce, ceremonii podawania herbaty, kaligrafii, w tworzeniu kompozycji kwiatowych, w wyborze kimono, kulturze jedzenia, tworzeniu przedmiotów rzemiosła artystycznego oraz etykiecie. Jest to przede wszystkim dbałość o harmonię z naturą poprzez używanie ornamentów związanych z daną porą roku na przedmiotach codziennego użytku, spożywanie sezonowych potraw, szacunek dla naturalnych właściwości materiałów stosowanych w projektowaniu wnętrz, podkreślanie piękna niedoskonałości i eleganckiej prostoty, nawiązywanie do symboli, szczególnie troskliwość o detale oraz zawile formy komunikacji niewerbalnej.

Przeciwieństwem dla tych wartości estetycznych są elementy wszechobecnej kultury “słodkiego” infantylnego stylu *kawaii*, który zdominował przede wszystkim młodsze pokolenie. Te dwa konkurujące ze sobą nurty stały się nieodłącznym elementem estetyki w życiu codziennym współczesnego społeczeństwa japońskiego. Na wybranych przykładach pokażę w jaki sposób estetyka kontrastów może wzbogacić życie codzienne współczesnego społeczeństwa japońskiego.

Akiko Kasuya

CREATING SOCIAL COMMUNICATION THROUGH ART AND PUBLIC SPACES

Акіко Касуя

**СТВОРЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ
ЧЕРЕЗ МИСТЕЦТВО ТА ПУБЛІЧНІ ПРОСТОРИ**

Introduction. This paper explores how the integration of art into public spaces can foster social communication, cultural revitalization, and meaningful interactions within communities. Using case studies from Tatsuno, Japan, and the Museum of Modern Art in Warsaw (MSN), it examines the role of art in shaping public spaces that encourage

dialogue, inclusion, and social cohesion. These examples highlight the potential of public art initiatives to address social and cultural challenges across borders.

Through these two cases, the paper considers how public spaces infused with art can enhance social well-being, bridge tradition with modernity, and offer innovative responses to sociopolitical dynamics.

1: *Tatsuno Art Project and Community Engagement*. Art initiatives in Tatsuno demonstrate how local art can revitalize rural areas, encourage intergenerational communication, and contribute to sustainable cultural development.

The fusion of nature, tradition, and contemporary art is a defining characteristic of Tatsuno's approach. Since 2011, the Tatsuno Art Executive Committee has hosted workshops, performances, and exhibitions combining traditional culture with contemporary art, aiming to both highlight local cultural heritage and promote international artistic exchange with residents. This year, an aria excerpt from the opera *Queen Himiko* by local composer Shoichi Yabuta will be performed by the local symphony orchestra, with a full opera performance planned for next year. This endeavor further bridges historical and contemporary expressions, connecting the community with its cultural heritage.

The collaborative and inclusive aspect of art practices here is also noteworthy. Interactive art activities with children and residents contribute to social cohesion by ensuring diverse groups have access to art. This initiative focuses on *satoyama*, the traditional rural landscape, encouraging people to rediscover relationships between nature, culture, and sustainable living.

The Tatsuno Art Project invites international artists into the local community, fostering cross-cultural dialogue and artistic innovation. These activities provide a platform for participants to engage with contemporary global issues, promoting empathy and sustainable community practices.

2: *The Opening of MSN in Warsaw and the Role of Public Museums*. The new Museum of Modern Art in Warsaw (MSN) serves as a symbolic and functional space where art meets social and political realities.

The opening of MSN exemplifies the relationship between art and public space in a sociopolitical context, reflecting Poland's evolving cultural and political landscape and emphasizing the importance of free expression and public access to contemporary art. Public museums like MSN act as platforms for dialogue and inclusion, offering spaces through exhibitions and events for citizens to address complex historical and social issues.

The high level of public participation at MSN's open programming is also notable, with over 50,000 visitors in the first three days, underscoring the strong interest in this initiative. Participatory art installations and performances facilitated exchanges between artists and the public. This approach positions the museum not merely as a repository of artifacts but as a dynamic site for ongoing dialogue about art, politics, and society.

MSN's programming contributes to balancing globalization with local identity. By emphasizing both local heritage and global art trends, it fosters a sense of belonging while addressing cross-border issues. The museum's role in promoting cultural exchange aligns with broader European and global movements that seek to unite people through art across borders.

Discussion and Conclusion. These two case studies illustrate how art in public spaces can act as a catalyst for social transformation, promoting communication across

generations, cultures, and social groups. In both Tatsuno and Warsaw, art serves as a medium for civic engagement, promoting inclusion and mutual understanding.

Integrating public art into urban and rural spaces provides communities with opportunities to reconsider cultural identity within the context of global challenges. The opening of MSN exemplifies how public museums can function as platforms for critical dialogue and cultural diplomacy, while Tatsuno's efforts demonstrate the transformative power of community-based art projects.

By creating spaces for exchange, reflection, and collaboration, public art encourages societies to approach contemporary issues with empathy and openness. This paper concludes by emphasizing the importance of continued investment in public art and cultural spaces as essential elements for social well-being and cultural development.

С. Рибалко

**ТЕАТР НО В МІЖКУЛЬТУРНОМУ ОБМІНІ:
40 РОКІВ ПРОГРАМИ Т.Т.Т.**

S. Rybalko

**THE NOH THEATRE IN INTERCULTURAL EXCHANGE:
40 YEARS OF THE TTT PROGRAM**

Театр Но (яп.: 能 — майстерність, талант) — одна з найдавніших театральних традицій у світі, що веде свій родовід від XIV ст. Відтоді завдяки діяльності Кан'ами Кійоцугу (1333–1384) та Дзеамі Мотокійо (1363–1443) народна пісенно-театральна вистава саругаку (яп.: 猿樂 — мавпяча музика) перетворилася на вишукане професійне мистецтво. Цей естетично осмислений комплекс театральних принципів, що охоплює всі аспекти вистави (від структури п'єси та репертуару до засобів акторської виразності, моделей руху, стилістики співу до костюму та реквізиту) передається з покоління в покоління й до сьогодні. На перший погляд несумісна із сучасним ритмом життя архаїчна мова Но з її уповільненими рухами, паузами, зарозумілою старояпонською мовою, користується стійкою підтримкою своїх шанувальників. Актори Но, крім безпосередньо акторської діяльності, викладають у школах, вищих навчальних закладах (курс за вибором), у культурних центрах. Но для японців — це культура.

Попри специфічність цієї театральної форми, що шліфувалася під впливом дзенських практик, Но здобув підтримку й у міжнародній спільноті. Першими ентузіастами, дослідниками й пропагандистами цієї японської традиції стали американські громадські діячі та науковці. Слід відмітити, що завдяки їм Но як театр і вижив у карколомні часи соціально-політичних зрушень доби Мейджі (1868–1912). У 1984 р. викладач, науковець, режисер і продюсер Йона Зальц разом з актором театру Кьоген (спорідненої з Но театральної традиції) Акіра Шігеяма започаткували програму тренінгів з традиційного японського театру (Т.Т.Т.: Traditional Theatre Training). Метою цих тренінгів була популяризація японських театральних традицій як шляху до оновлення та взаємозбагачення театральних практик. Накопичений масив перекладених англійською японських п'єс міг би бути реалізованим на сцені.

Перші тренінги проходили протягом двох місяців улітку в Кіото, у приміщеннях храмового комплексу Ясака. Як згадує Йона Зальц, багато хто тоді задавався питанням «хто може бути настільки божевільним, щоб прийхати у два

найспектоніших місяці до Кіото?». Водночас, саме викладачі та актори, зайняті цілий рік, тільки влітку могли звільнитися. Перших учасників приваблювала можливість отримати знання «з перших рук», безпосередньо від професіональних акторів, з якими у звичайному житті навряд чи довелося би зустрітися поза сценою. Крім того, Кіото, як культурна столиця, відкривав широкі можливості для відвідування вистав, музеїв, пам'яток світового значення.

Протягом 40 років програма вдосконалювалася. Останні два десятиліття заняття відбуваються під гостинним дахом Кіотського Артцентру. Структура програми передбачає трьохтижневі заняття за одним обраним класом і одним додатковим. Зазвичай серед основних класів — групи Но, Кьоген і Ніхонбуїо. Додатково учасникам пропонуються заняття з музики — гра на маленькому барабанчику (коцудзумі). Родзинкою програми є фінальний виступ на театральній сцені одного з найстаріших кіотських театрів Но — в Ое-Ногакудо.

Цьогорічна ювілейна програма відбувалася в Кіото з 18 липня по 9 серпня. Заняття проходили за двома основними класами — Но та Кьоген, які вели спадкові актори: клас Но — Катаяма Шинго, Тамої Хіромічі, Ое Нобуюкі; клас Кьоген — Шігеяма Сеннодзо, Сузукі Мінору, Ямашіта Моріюкі. Додатково було запропоновано курси гри на коцудзумі та Ніхонбуїо. Склад учасників — інтернаціональний: аспіранти, викладачі, режисери, виконавці з таких країн, як США, Японія, Китай, Тайвань, Камерун, Італія, Бельгія, Польща, Румунія, Україна. Усі студенти проходили кастинг: серед багатьох заявок потрібно було відібрати по 9 до кожної групи, адже навчання театральній майстерності потребує уваги до кожного учня індивідуально.

Розмаїття бекграундів в учасників створює неповторну творчу атмосферу і надає програмі додаткового виміру як майданчика для обміну творчим і науковим досвідом. Зазвичай учасники виступають з доповідями перед групою.

Інтенсивні тренування доповнювалися відвідуваннями вистав Но. Цьогоріч учасники тренінгу мали можливість відвідати три вистави Но та фестиваль Кьоген у Кіото, Кабукі та Бунраку — в Осаці. Для багатьох учасників справжнім відкриттям стала вистава англломовного Но «Блакитний місяць над Мемфісом», яка присвячена Елвісу Преслі, — результат співпраці американської драматургині Дебори Бревурт і почесного професора університету в Мусашіно, сертифікованого майстра Но (школа Кіта) Річарда Еммерта. Цей новий глядацький досвід розкрив важливу грань Но і як театральної форми, що створює діалог між живими та мертвими, і як питомого джерела в пошуку сучасної пластичної мови.

D. Fiut

FROM BUDDHIST SERMONS TO POPULAR CULTURE. JAPANESE TRADITIONAL STORYTELLING THEATRE — RAKUGO — AND THE CHANGE OF TIMES

Д. Фіут

ВІД БУДДІЙСЬКИХ ПРОПОВІДЕЙ ДО ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ. ЯПОНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ ТЕАТР ОПОВІДАННЯ — РАКУГО — І ЗМІНА ЧАСІВ

Traditional Japanese storytelling, *rakugo*, has been a steady part of Japanese culture since the Edo period (1603–1868). It's an interesting case of intertwining modernity with nostalgia in the form of a performing art. Despite many changes continuously occurring

in Japan, *rakugo* managed to mostly retain its original look and style; at the same time, unlike other theatrical forms which kept to their strict traditions, it began to seek ways in which audiences would not leave it behind, forgotten in the mists of history like other, less popular, entertainment. Today, *rakugo* is still a pretty recognizable element of Japanese heritage, albeit not so much in the Western cultural sphere. Its pejorative character, mostly comedic repertoire and simplicity prevents it from gaining the status of widely-appreciated and recognized theatre such as *kabuki* or *noh*. However, with the many attempts of promoting Japanese culture overseas (*cool Japan*), and *rakugo*'s adaptability to various different modes of communication, it has the potential to reach new audiences, even outside its native environment. This paper focuses on *rakugo*'s changing history, bringing attention to how it retained its historical style throughout the years, and how its presence in today's popular culture resulted in a phenomenon called *Rakugo Boom* at the end of Heisei era (1989–2019). It talks about a few most important and influential examples of Japanese storytelling theater in pop culture.

Traditional *rakugo* performance involves one single person (*rakugoka*), who sits in the *seiza* position on an elevated platform. They use their voice, mimicry, and a few gestures or posture shifts, to represent different characters in the story they're telling. Typical performance consists of one story, which is preceded by a *makura* — some loose talk which is meant to let the performer know about the general mood of the listeners, and prepare them for an upcoming tale. The main story is usually comedic, but it can also be scary, sometimes sentimental — stories vary. At the very end of the performance, there's *ochi* — a punch line. *Rakugoka* is a lone performer who takes years to reach the mastery of their craft.

There are a few theories about the beginnings of *rakugo*, but the definite development of this theatrical art form can be traced to the 16th and 17th century, to the work of *otogishū*, as well as Buddhist sermons. Buddhist monks used stories with elements of legends, folklore and anecdotes connected to everyday life (*setsuwa*) to make their teachings more engaging for the audiences. An important source of them was a collection of stories called *Uji Shūi Monogatari*, compiled in early 13th century (hence claims that *rakugo*'s roots reach much further back than previously thought). It included some Buddhist didactic elements, but overall lacked strong emphasis on the religion. It may have had influence on later *rakugo* canon, which remains secular. On the other hand, *otogishū*, originating from jesters performing in front of feudal lords (*daimyō*), were storytellers and entertainers. When no longer needed by their masters, they began seeking solo careers, telling humorous stories, mainly to those living in the growing Edo; the cityscape later became the primary ground for *rakugo* storytellers, at first known as *hanashika*.

Rakugo in its contemporary shape appeared in the 17th century, with the publishing of *Seisuishō*, funny stories written down by a monk named Anrakuan Sakuden (1554–1642), who's known as a forefather of the art of storytelling. Lots of aspiring storytellers got inspired by Sakuden's tales, showing them to the public in small venues across Edo. Those venues were known by the name *yose* — small variety theatres. *Rakugo* is most commonly shown in a *yose* theatre to this day. During the Edo period, *rakugo* was one of the most popular entertainment among citizens of Edo, and it continued to be so even during Meiji. In 1905 the first *Rakugo Association* was formed, meant to protect the integrity of the art. As the years went by, *rakugo* faced hard times and possible threat of being forgotten with the advent of radio and cinema, but it managed to persevere despite the odds and turbulent

history of the 20th century. There were many ways in which *rakugoka* attempted to stay relevant in the public eye. Some decided to broadcast their work on the radio, and later, after the Pacific War, they made way onto the television screen. *Rakugo* has proven itself as a very adaptable form of art, able to adjust to the changing times while staying true to its simple traditional style. Thanks to that, it stayed low for a while only to come back into full relevancy in recent years.

The end of the 20th century and the beginning of the 21st marked a new spark in *rakugo*'s acclaim, which coincided with the spread of popular culture. The storytelling theatre became a subject of many books, and some *rakugoka* began to publish their own works. To this day, books about *rakugo* provide valuable insights into the world of storytelling. With the development of cinematography in Japan, some storytellers turned to work as voice actors for foreign movies and, later, for animation. *Rakugo* originally reached wider audiences with the help of the radio — recordings of performances were sold and allowed people to interact with the art, and, in the case of aspiring *rakugoka*, practice the classic stories based on the performances of the masters — even those who already passed away.

The storytelling theatre is present in the sphere of television to this day. *Rakugoka* are personalities, voice actors, presenters and actors. Drama shows like *Tiger & Dragon* (2005), *Chiritotenchin* (2007–2008) are examples of *rakugo*'s wider reach into the multi-media world. *Shōten*, one of the longest running variety programmes in Japanese TV's history (broadcasted to this day since the 60s) features *rakugo* performers who tell jokes and engage with their live audience in a humorous ways; it brought widespread fame to a lot of them. The artists on *Shōten* wear colour-coded kimono, and share a hierarchy on-screen similar to that in the lives of *hanashika*. What once seemed like a threat to *rakugo* — new media, mainly television, turned out to be one of the most popular ways of distributing it to audiences. One of the main components of the so-called *Rakugo Boom*, a surge of popularity of solo storytelling theatre which occurred at the end of the Heisei era was *rakugo*'s presence in mainstream animation and comics which became popular among viewers from all kinds of paths in life.

The most important contributor in bringing *rakugo* to a wider crowd is *Shōwa Genroku Rakugo Shinjū* (2010–2017), originally a comic later — an *anime* adaptation and a live action drama. It tells a life story of a *rakugoka*, and tackles his struggle with the art. The series can be called a love letter to *rakugo* — it's rooted in the real history of the tradition and brings attention to the struggles performers may face in their lives. It's the world of *rakugo* in a nutshell. It gained critical and audience acclaim, inspiring a lot of people to become fans of *rakugo*. Following in its footsteps, a popular *manga* series called *Akane Banashi* (2022 — present) is an exploration of the world of *rakugo* seen through a woman's eyes; the protagonist, Akane Arakawa, is not only a female performer (a thing quite unheard of in the past), but she embodies a lot of qualities of a traditional *shōnen manga* hero, making her a character who can be followed by even the younger audiences.

Nowadays, *rakugo* expanded its reach from the *yose* stage to not only paper, recordings and the television screen, but also to the Internet. As master Ryuraku Sanyūtei mentioned in one of the interviews, he hopes *rakugo* can “cultivate the richness of imagination and bring some solace to the world”; those words were said in the context of the COVID-19 pandemic, during which most artists turned towards new technologies. In the present day, *rakugo* is still shown in its traditional form, on the wooden stage of the *yose* theatre, but

it adapted to other ways of presentation, allowing people who never set a foot in a *yose* to familiarize themselves with this form of storytelling.

Summary: *Rakugo*, traditional solo storytelling from Japan, has faced many trials and tribulations over the years. It managed to adapt to new ways of communication and bring in novel audiences, all the while staying true to its original style and tradition. Nowadays, its presence in popular culture is significant, engaging younger fans and expanding *rakugo*'s potential as a form of storytelling that could be enjoyed by anyone.

О. Новікова

ДОСЛІДЖЕННЯ АРКУШІВ ІЗ СЕРІЇ «53 СТАНЦІЇ ДОРОГИ ТОКАЙДО» УТАґАВИ КУНІСАДИ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ

O. Novikova

STUDY OF PRINTS FROM THE SERIES “53 STATIONS OF THE TOKAIDO ROAD” BY UTAGAWA KUNISADA FROM THE COLLECTION OF THE KHANENKOS MUSEUM

Історія колекції японської кольорової ксилографії Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків бере свій початок із часів фундаторів музею. Низку творів японської ксилографії, відому також під назвою укійо-е, Богдан Ханенко придбав у Парижі, на аукціоні готелю Drouot 1912 р. Ймовірно, частина (49 аркушів) серії «53 станції дороги Токайдо» Утаґава Кунісади Тойокуні III (1786–1865), створена ним 1852 р., теж була частиною тієї купівлі.

Упродовж дослідження аркушів серії, раніше атрибутованих Галиною Біленко, завідувачкою Відділу мистецтва країн Сходу Музею Ханенків з 1989 по 2021 рр., було встановлено низку проміжних результатів та визначено цікаві аспекти, а саме: історію створення серії, особливості зображень, сюжети окремих аркушів, а також на низці гравюр встановлено печатки граверів, видавців і цензорів.

Історія створення серії. Низка аркушів «53 станції дороги Токайдо» представляє зображення акторів театру Кабукі в певних амплуа на тлі зупинок маршруту Токайдо. Як відомо, японським художникам-граверам було заборонено портретувати акторів у зв'язку із політикою тодішнього уряду Японії. Тому митцям доводилося бути винахідливими, аби обійти заборони шьогунату. Зокрема, Утаґава Кунісада вдався до створення серії з образами відомих акторів на пейзажному тлі, однак без написання імен.

Імовірно, автора надихнув один з акторів Кабукі, Оное Кікуґоро III, який подорожував шляхом Токайдо пішки та заробляв тим, що розважав виконавською грою постояльців на станціях цього популярного маршруту. Кунісада поєднав образи акторів у серії з пейзажами, узявши за взірць іншу відому серію гравюр «53 станції дороги Токайдо» славетного пейзажиста Андо Хірошіґе з видання «Хоейдо» (Hōeidō, 保永堂) 1831 р. як тло, що було досить поширеною в ті часи практикою. Автор відтворив «портрети» відомих японських акторів театру Кабукі як героїв вистав на тлі пейзажів станцій, що сюжетно чи історично були пов'язані з подіями цих п'єс. Серія миттєво стала популярною: на честь автора складали пісні та шанобливо називали «Квіткою Едо» (столиці шьогунату, нині — Токіо).

Успіх серії, що стала одним з найпопулярніших видань, певно, пов'язаний із вдалим поєднанням Кунісадою двох жанрів укійо-е (пейзажів фукейґа та портретів акторів Кабукі якуся-е) в одному зображенні. Після видання серії «53 станції»

Кунісада також створив продовження серії із зображеннями акторів на тлі т. зв. проміжних станцій. До слова, в колекції музеї Ханенків із цієї додаткової серії зберігається 30 аркушів.

На кожній з гравюр, деякі з яких одразу видавались як парні, себто диптихи, представлено погруддя певного актора на тлі однієї зі станцій маршруту Токайдо. Вибір актора, ролі та пейзажу насичено очевидними каламбурами й натяками, інспіраціями та алюзіями з японської літератури та історії.

Кунісада, як відомо, не обтяжував себе прогулянкою маршрутом Токайдо «з етюдником у руках». Натомість він покладався на гравюри Хірошіге із зображенням різних станцій, у цьому випадку, на видання Кітідзо 1850 р.

Підписи, печатки та сигнатури. На кожному з аркушів, у фігурних картушах вгорі, зазначено назви станцій, імена персонажів із п'єс Кабукі, а також назву самого маршруту Токайдо.

На всіх гравюрах, окрім печаток цензорів, видавців та граверів, присутня печатка-підпис Утагава Кунісади Тойокуні III — «Тойокуні га» (豊国画, Toyokuni ga) — «картина Тойокуні» у т. зв. отошідама-картуші. Цей картуш має вигляд червоного прямокутника із жовтим обідком, верхня частина якого дещо нагадує гусинь. Насправді ж, картуш повторює обриси популярного новорічного подарунка — скрученої хустини або шматка паперу із монетами. Його використовували художники школи Утагава, до якої належав і Кунісада.

Також на кожному з аркушів містяться печатки із зазначенням дати (1852 рік та місяць) у вигляді стилізованого зображення щура (за китайським календарем) та зі схематичним зображенням місяця, упродовж якого було створено той чи інший аркуш.

Щодо інших позначок, то на низці гравюр, окрім «підпису» самого Утагава Кунісади, наявні печатки граверів та видавців, рідше — друкарів, серед яких є Ісея Канекічі, Хорітаке, Хоріміно, Сумійшія Масагоро, Ідзусуя Шокічі, Сурі Окую, Тсудзьокая Бунсуке (Кіншодо).

На всіх аркушах присутні печатки цензорів, серед яких найчастіше зустрічаються імена Хама, Магоме, Кінуґаса, Мурата, Мера та Ватанабе.

Загадки та невіршені питання. Кількість гравюр у серії досить велика й існує очевидна прогалина у визначенні їх точного числа. Дослідник Хорст Гребнер (Horst Graebner) визначив, що деякі із цих гравюр одразу видавали парами — диптихами, адже їх тло і окремі деталі суміжні. Він також припустив, що серія разом з додатковим виданням «Проміжними станціями дороги Токайдо» налічувала близько 218 аркушів.

Опис та контекст зображень окремих аркушів серії. Серед 49 гравюр 18 представляють диптихи, зображення в яких пов'язані візуально, а часом і контекстуально. До прикладу, диптих із зображенням станції Йошівара представляє акторів Араші Рікана III (1812–1863) та Іваї Камесабуру III (1829–1882) у ролях жінок Тонасе та її доньки Конами з вистави «Скарбниця вірних васалів» (Канадехон Чусінгура, Kanadehon Chushingura, 仮名手本忠臣蔵) (160 ГРВ МХ, 117 ГРВ МХ). На гравюрах зображено сцену із 8-го акту п'єси, у якій героїні прямують до замиського маєтку, де мешкає наречений Конами — Рікія. Разом зі своїм батьком Юраносуке вони стали ронінами. Ситуацію ускладнило те, що батьки наречених — васали ворогуючих даймьо.

Наступний диптих, об'єднаний пейзажем 39-ї станції Окадзакі, представляє акторів Накамура Утаемона IV (1798–1852) та Оное Байко IV (1808–1860) в образах Масаемона та його дружини Отані з п'єси «Окадзакі» (55 ГРВ МХ, 58 ГРВ МХ). Ця вистава натхненна вендетою «Ігагоє Дочу Сугороку» (“Igaogoe Dochu Sugoroku”, 伊賀越道中双六), яка оснований на реальних подіях 1634 р. Диптих ілюструє сцену напередодні жакливіої трагедії. Через переслідування Масаемону довелося постійно переховуватися та приховувати справжнє ім'я. Його дружина Отані, у прагненні показати герою його дитя, приходиться до нього. Наступні перипетії призводять до того, що Масаефон заколює власного сина.

Не всі аркуші були виконані як диптихи в буквальному розумінні. Деякі із гравюр серії об'єднані назвою станції та контекстом, але не пов'язані візуально. Зокрема, пара гравюр, що ілюструє 22-гу станцію Окабе, об'єднана історичним контекстом. На т. зв. правому аркуші «диптиха» (172 ГРВ МХ) представлено актора Араші Кічесабуру III (1810–1864) в ролі Окабе Рокуята з вистави «Ічінотані Футаба Гункі» («Хроніка битви при Ічінотані», Ichi-no-Tani Futaba Gunki, 一谷嫩軍記). Як відомо, у низці подій кінця XII ст., пов'язаних з війнами між кланами Мінамото і Тайра, битва при Ічінотані є однією з найбільш славетних перемог військ перших над другими. В основу сюжету вистави лягла історія, оснований на трагічній загибелі молодого воїна Тайра Ацуморі під час битви при Ічінотані.

Окабе Рокуяті, васалу генерала Іенджі Йошіцуне, за сюжетом, наказано здійснити важливу місію — передати повідомлення опальному Тайра но Таданорі, що його вірш буде включено до імператорської антології.

На лівому аркуші (159 ГРВ МХ) «диптиха» зображено актора Ічікаву Данджуро VIII (1823–1854) у ролі Тайра-но Тадаморі. На сцені Кабукі цей актор виступав буквально з пелюшок, був членом гільдії Наріґава. Ічікава був також відомий як виконавець ролей звитяжців араґото («грубих ролей») і молодих героїв-коханців німаїме. Таданорі, у ролі якого представлений Ічікава Данджуро VIII, загинув у віці 40 років під час битви при Ічінотані.

Серед інших гравюр привертає увагу аркуш із зображенням 43-ї станції Кувана, на тлі якої представлений актор Оное Кікуґоро III (1784–1849) у ролі Куванаї Токудзо (93 ГРВ МХ). На аркуші наявна додаткова позначка. У 1840-х рр, коли заборона на гравюри з акторами була особливо суворою, їх не дозволяли продавати відкрито. Тому продавці їх ховали під прилавком і реалізували тайкома. Саме тому на деяких з них ставили печатки シタ売 («шіта-ури»), що буквально означає «продається під прилавком».

Загалом актори на гравюрах із серії «53 станції дороги Токайдо» представлені в різних амплах, серед яких і відважні воїни, і прекрасні куртизанки, і навіть злочинці та комічні персонажі. Сюжети вистав, герої яких фігурують у серії, часто мають історичну основу, низка із них спершу була створена для театрів Но та Бунраку.

Ця розвідка демонструє проміжні результати дослідження та відкриває наступне коло питань, пов'язаних не лише із сюжетною канвою зображень на аркушах серії, а й стосунком конкретних станцій та природних ландшафтів до представлених героїв, асоціативним рядом додаткових візуальних елементів гравюр.

B. Romanowicz

**WYSTAWA DRZEWORYTÓW KITAGAWA UTAMARO W MUZEUM NARODOWYM
W KRAKOWIE JAKO PRZYKŁAD MERYTORYCZNEJ NARRACJI KURATORSKIEJ
O JAPOŃSKIM ARTYSTYCE (THE EXHIBITION OF KITAGAWA UTAMARO'S
WOODBLOCK PRINTS IN KRAKOW NATIONAL MUSEUM AS A CASE
OF THE CURATORIAL NARRATIVE IDEA ON JAPANESE ARTIST)**

Б. Романович

**ВИСТАВКА ДЕРЕВОРИТІВ КІТАГАВИ УТАМАРО У НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ
В КРАКОВІ ЯК ПРИКЛАД МЕРИТОРИЧНОГО НАРАТИВУ
ПРО ЯПОНСЬКОГО МИТЦЯ**

Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie stanowić będzie w roku 2025, po raz kolejny, bazę dla zorganizowania wielkiej wystawy monograficznej japońskiego twórcy. Będzie to wystawa czasowa: *Utamaro*.

Drzeworyty japońskie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Bogactwo zbiorów pozwala na prezentację twórczości tego znakomitego mistrza w podstawowych kategoriach tematycznych charakterystycznych dla sztuki japońskiej: *bijinga* — portrety pięknych kobiet, w tym *ōkubi-e* — zbliżenia portretowe głów; *boshi-e*

- portrety matek (rodziców) z dziećmi; *sewamono* — opowieści o historiach miłosnych oraz *shinjū-mono* — podwójnych samobójstwach; *shunga* — obrazy erotyczne; *fukeiga*.
- “malowane wiatrem” pejzaże a także *musha-e* — portrety wojowników. I choć *fukeiga* jak i *musha-e* reprezentowane są w skromnej ilości, to waga tych drzeworytów zyskuje miano unikatów albowiem są to jedyne istniejące odbitki na świecie (według opinii światowych ekspertów).

Kierując się chęcią przybliżenia widzom epoki, strojów oraz akcesoriów wprowadzamy ideę “wystawy w wystawie”. Polega ona na tym, że wokół drzeworytów rozgrywać się będzie równoległe, choć wtórnie wobec głównego bohatera — Utamaro — narracja o tkaninach, strojach kobiecych i męskich oraz motywach charakterystycznych dla japońskiej tradycji. Ta część wystawy ułożona jest według rytmu czterech pór roku, które wprowadzają nie tylko regularność ale są też kategoriami porządkującymi myślenie. Przekłada się to w tkaninach zarówno na opowieść o materiale, jego gatunku, technikach tkackich jak i na motywy i desenie, które zdobią prezentowane stroje. Podkreślamy w tym kontekście trwającą ciągłość japońskiej tradycji oraz geniusz japońskiej myśli projektowej.

Nawiązując do głównej idei konferencji, czyli *Culturology and Social Communications: Innovative Development Strategies* warto podkreślić, że wystawy sztuki japońskiej w Muzeum Narodowym w Krakowie od 2001 roku wprowadzają w swoją przestrzeń, z inicjatywy kuratorki Beaty Romanowicz, animacje na bazie oryginalnych dzieł sztuki: *Manga-Manggha-manga* (2001), *Utagawa Kuniyoshi. In the realm of the Legend and Fantasy* (2011) czy *Katsushika Hokusai. Passages...* (2021). Jest to jedna z form przybliżenia dzieł sztuki w inny niż stateczny, ekspozycyjny sposób.

Do współpracy przy wystawie *Utamaro* również zaproszono grafików-animatorów. Jednak w tym wypadku pragniemy podkreślić, że po raz pierwszy na dużą skalę wprowadzimy w przestrzeń ekspozycji tyflografię, która przybliży osobom niewidomym i niedowidzącym postrzeganie drzeworytów. Odpowiadając na potrzeby tych osób

przygotowane zostaną plansze tyflograficzne wraz z audiodeskrypcją poruszające różne tematy, w tym erotyków *shunga* dotychczas nie udostępnianych temu środowisku.

Wystawie towarzyszyć będą publikacje, w tym katalog dzieł wszystkich Utamaro w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie a także szczególne wydanie książki *Ehon mushi erami* (Rysunki owadów), czyli poezji *kyōka* o miłości ilustrowanej grafikami Kitagawy Utamaro. W kolekcji Muzeum znajduje się wydanie z 1892 roku, które opublikowano w formie książki *leporello* (harmonijkowej) pod tytułem *Chūruī gafu*.

Tłumaczenia na język polski bezpośrednio z języka japońskiego, w tym z kartoryginałów dokonała Bożena Murakami. Wystawę tworzyć będzie ponad sto drzeworytów otoczonych około sześćdziesięcioma tkaninami. Wystawa Kitagawa Utamaro będzie kolejną wielką monograficzną prezentacją dzieł w Muzeum Narodowym w Krakowie po Utagawa Hiroshige (1998), Utagawa Kuniyoshi (2011) oraz Katsushika Hokusai (2021).

A. Gach

TKANINA JAPOŃSKA W PRZESTRZENI WYSTAWOWEJ. STUDIUM PRZYPADKU MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE (JAPANESE FABRIC IN THE EXHIBITION SPACE. A CASE STUDY OF KRAKOW NATIONAL MUSEUM)

A. Iax

ЯПОŃСЬКИЙ ТЕКСТИЛЬ У ВИСТАВКОВОМУ ПРОСТОРИ. ЦІЛЬОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕУ В КРАКОВІ

Kitagawa Utamaro (1754–1806) uznawany jest za jednego z najwybitniejszych artystów *ukiyo-e*. Artysta ten posiadał niezwykłą zdolność do ujmowania zarówno zewnętrznego kobiecego piękna, jak również subtelności związanych z emocjami oraz charakterem portretowanych modelek. Jego drzeworyty stanowią również wgląd w ekscytujący świat epoki Edo (1603-1868) i bogatej kultury mieszczańskiej, która rozwinęła się w tym okresie.

Otwierająca się w styczniu 2025 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie (dalej: MNK) wystawa monograficzna poświęcona Utamaro daje mi sposobność do podjęcia tematu wykorzystania i aranżacji japońskich tekstyliów w zupełnie innym kontekście niż dotychczas. Rozmaite wzory i ubiory, które można zauważyć na drzeworytach mistrza Utamaro, zestawione będą bowiem na wystawie z realnymi tradycyjnymi, japońskimi strojami.

Koncepcja wystawy. Jednym z głównych zamysłów kurator wystawy, Beaty Romanowicz, kierownika Działu Sztuki Dalekiego Wschodu Muzeum Narodowego w Krakowie było stworzenie swego rodzaju „wystawy w wystawie” — dwóch ścieżek, którym równocześnie podążać mogą zwiedzający. Pierwsza z nich, główna, poświęcona zostanie w całości postaci artysty — Utamaro. W ramach wystawy zaprezentowane zostanie niemal 100 drzeworytów jego projektu, w tym dwie unikatowe odbitki, w których posiadaniu znajduje się MNK.

Uzupełnieniem głównego wątku ekspozycji staną się obiekty rzemiosła artystycznego oraz znaczna grupa japońskich tekstyliów. To właśnie one stworzą drugą ścieżkę przybliżającą zwiedzającym świat, który otaczał Utamaro, a który znalazł odzwierciedlenie w jego drzeworytach.

Wyzwania. Kluczowym momentem, podczas opracowywania koncepcji wystawy jest selekcja, grupowanie i finalnie ustalenie merytorycznego układu obiektów. Wykorzystanie danej grupy dzieł jako wątku uzupełniającego główny zamysł wystawy determinuje

niejako sposób ich eksponowania. Należy zaakcentować ich obecność, nie mogą jednak przyćmić one głównego bohatera. W przypadku omawianej wystawy rozwiązaniem stało się wyodrębnienie specjalnych przestrzeni, stref przeznaczonych wyłącznie dla tkanin i rzemiosła, korespondujących jednak z główną narracją ekspozycji.

Przestrzeń wystawowa wypełniona zostanie 80 obiektami tekstylnymi pochodzącymi z kolekcji MNK. Główną determinantą wpływającą na dobór dzieł była chęć pokazania różnorodności, jaką charakteryzuje się tradycyjna japońska garderoba. Na wystawie zaprezentowane zostaną więc zarówno kimona (着物), jak i narzuty *haori* (羽織), podróżne płaszcze *michiyuki* (道行), czy męskie spodnie *hakama* (袴). Najszerzą grupę tekstyliów stanowić będą pasy *obi* (帯) w różnorodnych formatach. Elementem towarzyszącym tkaninom, jak i samym drzeworytom będą akcesoria takie jak sandały *geta* (下駄), chusty *furoshiki* (風呂敷), wachlarze *uchiwa* (団扇) oraz *sensu* (扇子), jak również ozdoby do włosów.

Pojęcie różnorodności obiektów przemawiać będzie również w kontekście faktur, technik zdobniczych, a przede wszystkim wzorów zdobiących wybrane stroje. Japońskie wzornictwo niezmiennie od wieków czerpie swoją inspirację z otaczającego go świata, w tym w szczególności z obserwacji przemijających po sobie pór roku. Owa sezonowość, odzwierciedlana zarówno w motywach jak i strukturze tkanin, stała się kluczem do opracowania największej grupy obiektów. Poszczególne stroje uporządkowane zostały zgodnie ze zdobiącymi je deseniami. Pozornie uporządkowana narracja została jednak specjalnie przerwana dodatkowymi wątkami stanowiącymi ukłon w stronę głównego bohatera wystawy — Utamaro.

Równie ważnym czynnikiem, który wzięto pod uwagę podczas doboru tkanin, była chęć pokazania roli darczyńców. Najstarsze przykłady prezentowanych japońskich tekstyliów pochodzą z daru Feliksa Jasińskiego (1861–1929), wybitnego kolekcjonera sztuki europejskiej oraz dalekowschodniej, który w 1920 roku przekazał Muzeum Narodowemu w Krakowie swoją niezwykłą kolekcję. Tkaniny te zostaną uzupełnione jednak o dary bardziej współczesne, poczynawszy od pojedynczych przekazów dokonywanych na przełomie XX i XXI wieku, a skończywszy na dwóch dużych darach, które Muzeum otrzymało w przeciągu ostatnich kilku lat od Bożeny Murakami, jak również z rąk Sumie Yamamoto za pośrednictwem dr Ewy Kamińskiej. Zaznaczenie obecności darczyńców służy podkreśleniu ważnej roli, jaką przekazy odgrywają w budowaniu muzealnych kolekcji oraz szerzeniu wiedzy na temat sztuki, w tym przypadku sztuki japońskiej.

Dostępność. Przy organizacji wystaw warto zwrócić uwagę na wprowadzanie różnych rozwiązań i elementów aranżacyjnych zwiększających dostępność wystawy. W przypadku historycznych tkanin, które ze względów konserwatorskich zabezpieczane są m.in. za pomocą przeszklenia, wybraliśmy rozwiązanie, jakim jest uzupełnienie aranżacji o strefę, w której można będzie dotknąć różnych faktur japońskiego jedwabiu. W tym celu użyte zostaną fragmenty zrekonstruowanych kimon, które nie spełniają już swoich pierwotnych funkcji. Możliwość dotknięcia tkaniny, wycucia specyficznej faktury jedwabiu stanowić może ciekawe rozwiązanie, z którego korzystać mogą wszyscy zwiedzający.

Na zmysł dotyku oraz ludzką wyobraźnię podzielać może również wykonanie tyflografii. Medium to wykorzystać można nie tylko do graficznego odwzorowania drzeworytu lecz również do przybliżenia osobom niewidomym i niedowidzącym motywów zdobiących prezentowane na wystawie tkaniny.

Podsumowanie. Opracowana przez kurator Beatę Romanowicz dwutorowa wystawa, tworzona przy współpracy autorki niniejszego tekstu, stanowi ciekawy przykład merytorycznego opracowywania ekspozycji muzealnych. Tkaniny, jako swego rodzaju akcesoria, pomagają zrozumieć kulturę epoki, w której tworzone były prezentowane drzeworyty. Sprawiają, że sztuka japońska może stać się bardziej zrozumiała i dostępna dla europejskiego odbiorcy.

A. Ожога-Масловська

ЯПОНСЬКА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА «М'ЯКОЇ СИЛИ» (SOFT POWER) В УКРАЇНІ В КОНТЕКСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЯПОНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

A. Ozhoga-Maslovska

JAPANESE CULTURAL POLICY OF “SOFT POWER” IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE REPRESENTATION OF JAPANESE ART

«М'яка сила» — це здатність впливати на інші країни через привабливість культури, політичні цінності та зовнішню політику, без використання примусу або військової сили (на відміну від «жорсткої сили»). Японія активно використовує «м'яку силу» для зміцнення свого міжнародного іміджу та впливу на глобальній арені, лідерства в міжнародних дискусіях на теми культури та сталого розвитку зокрема через мистецтво, культуру, кіно, анімацію (аніме), моду, гастрономію тощо.

Японський уряд активно підтримує культурну дипломатію, інвестуючи в міжнародні фестивалі, виставки та культурні обміни, щоб зміцнити зв'язки з іншими країнами. Японська політика «м'якої сили» активно проявляється і в Україні через низку культурних, освітніх та дипломатичних ініціатив.

Суттєві трансформації в культурній політиці Японії в Україні відбулися з набуттям Україною статусу незалежної держави. Зі встановленням дипломатичних стосунків у 1992 р. Україна стала самостійним учасником культурного діалогу з Країною, Де Сходить Сонце. Відійшли в минуле ідеологічні штампи радянської доби; загальні процеси демократизації зі свободою слова, інформації, друкарства сприяли формуванню більш змістовного образу Японії.

Велика роль у цьому культурному процесі належить Посольству Японії в Україні, яке послідовно реалізує культурну політику Країни, Де Сходить Сонце, націлену на презентацію Японії у світі як країни з унікальною художньою традицією. Так, з 1990-х рр. українське суспільство почало знайомитися з японським кінематографом не тільки в особі Акіри Куросави, з її такими видатними режисерами, як Кендзі Мідзогучі, Масаки Кобаяші, Ясуджіро Одзу, а згодом ще й Такеші Кітано, та численними аніме. Через їхні кінострічки українські глядачі пізнавали традиційну й сучасну Японію.

Колекція творів укійо-е видатних японських графіків (Утагава Кунійосші, Утагава Кунісада та ін.) була подарована Посольством Японії в Україні Національному художньому музею України у 1997 р. За згодою дарувальника, частина робіт була передана до інших українських музеїв — Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Полтавського художнього музею та Севастопольського художнього музею та стала доступна широкому колу українського суспільства.

У 2003 р. розпочав свою діяльність Українсько-Японський центр КПП імені Ігоря Сікорського, маючи на меті взаємозбагачення культур та популяризацію

японських традиційних мистецтв серед української спільноти. Серед постійних навчальних курсів Центру — мистецтво каліграфії, ошібани, ікебани, сумі-е, чайної церемонії, кімоно, флейти шякухачі та ін. Багато мистецьких подій, пов'язаних з репрезентацією японської культури в Україні, відбуваються під патронатом цієї установи.

У 2017 р. до Києва, що є містом-побратимом культурної столиці Японії Кіото, у межах року Японії в Україні, прибула делегація майстрів чайної школи Урасенке. Гостей заходу чекало двогодинне занурення в таїнство японського чайного мистецтва Chado («Шлях чаю»).

Останніми роками в Україні спостерігається і впровадження славнозвісного японського досвіду в мистецтві облаштування парків та садів. Артоб'єкт «Японський місток», який у 2017 р. створили в парку «Перемога» Києва, являє собою сухий струмок з каменів, що «протікає» під містком в оточенні висаджених сакур та квітів і відповідає стародавній традиції японських «сухих садів». До речі, ідею висадження алей сакур у рік Японії підхопило чимало українських міст. Відтепер алей квітучих навесні сакур є в Ужгороді та Мукачеві, а алея сакур у парку «Кіото» Києва навіть увійшла до книги Гіннеса в Україні як найдовша.

Також треба згадати щорічні (до повномасштабного вторгнення країни-агресора) фестивалі японської культури «Япономанія», а пізніше «Японська осінь». Регулярні заходи, як-от фестиваль «Дні Японії» в різних містах України, дозволяють українцям ознайомитися з традиційним і сучасним японським мистецтвом. Ці заходи включають демонстрації бойових мистецтв (айкідо, дзюдо), чаювання, виставки кімоно та анімації. Активна участь японських артистів і культурних діячів у спільних заходах сприяє кращому розумінню японської культурної спадщини серед української аудиторії й змістовному культурному діалогу між країнами.

Японія активно підтримує мистецькі проекти та резиденції для українських художників у Японії і навпаки. Це сприяє діалогу між митцями та розвитку культурного розмаїття. Крім того, існує низка програм, курсів та заходів, орієнтованих на іноземців, для популяризації її культури й мистецтва. Вони охоплюють різні аспекти традиційної та сучасної японської культури, включаючи такі жанри, як театр Но, кабукі, каліграфія, бойові мистецтва та інше. Деякі школи традиційного театру Но (наприклад, Канзе, Конго, Кіта) пропонують курси для іноземців, під час яких учасники можуть вивчати основи цього виду театру, включаючи техніку співу, танцю та використання традиційних масок. Так, українська японознавець професор Світлана Рибалко також долучилася до засвоєння японських традиційних мистецтв і успішно популяризує їх в українському культурному просторі.

Отже, культурна політика Японії в Україні є частиною стратегії «м'якої сили», спрямованої на зміцнення двосторонніх відносин через культурні обміни та популяризацію традиційних японських мистецтв. Ця політика є ефективним засобом побудови довгострокових партнерських відносин, що базуються на взаємоповазі, культурному діалозі і спільному розвитку.

Н. Стрижко

**ПЕЧАТКИ ЧЖУАНЬ: АДАПТАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ФОРМИ МИСТЕЦТВА
В СУЧАСНОМУ СВІТІ**

N. Stryzhko

**ZHUAN SEALS: ADAPTATION OF A TRADITIONAL ART FORM
IN THE MODERN WORLD**

Мистецтво різьблення китайських печаток Чжуань представляє собою унікальний культурний феномен, що пройшов значну еволюцію від функціонального інструменту державного управління до вишуканої форми художнього самовираження. Витоки цього мистецтва сягають династії Інь (1066–16 рр. до н. е.), коли було започатковано практику гравірування символів на кістках тварин та панцирах черепах.

Історичний розвиток печаток Чжуань безпосередньо пов'язаний з еволюцією китайської державності. У період весни та осені й у період воюючих держав з'явилися імператорські печатки (yinxī), які виготовлялися з нефриту або бронзи та слугували символом імператорської влади. Особливого значення набули т. зв. «хуфу» — посвідчення для генералів, що використовувалися для розгортання військових сил. Значний поворот у розвитку мистецтва печаток відбувся за часів династії Хань, коли їх виготовлення було диверсифіковано — окрім нефриту почали використовувати золото, срібло та мідь. Важливо відзначити появу складної ієрархічної системи печаток, де матеріал, форма ручки та колір стрічки визначали статус власника.

Технологічна еволюція виробництва печаток також демонструє значні трансформації. Якщо спочатку переважало лиття у формах, то поступово розвинулось мистецтво ручного різьблення. За династії Тан з'явився особливий стиль «Цзю Ді Чжуань» з характерними дев'ятьма кривими, що значно ускладнює візуальну мову печаток.

Особливої уваги заслугоує період династії Сун, коли імператор Хуйцзун створив першу книгу про печатки «Історія печаток Сюаньхе», що ознаменувало офіційне визнання печаток як форми мистецтва та їх включення до тріади разом з живописом і каліграфією. Це сприяло розвитку колекціонування печаток та їх естетичній переоцінці. Значним проривом стало використання каменю хуару наприкінці династії Юань, що зробило виготовлення печаток доступнішим та сприяло появі різних шкіл різьблення. Видатні майстри, такі як Ван Пен, Дін Цзін, Ден Ширу, створили власні стилі та школи, збагативши художню мову печаток новими елементами.

Сучасний етап розвитку мистецтва печаток характеризується синтезом традиційних технік з інноваційними підходами. Особливо показовою є творчість Ці Байші (1863–1957), який створив революційний стиль, що відзначався спонтанністю та новаторством, зберігаючи при цьому зв'язок з традицією.

У печатках традиційно завжди використовується червоний колір. Як у всьому традиційному китайському мистецтві, виготовлення та розміщення відбитків регулюється правилами та рекомендаціями. Ієрогліфи на печатках можуть бути рельєфними (опуклими) — це пустотна біла «янська» печатка, або поглибленими —

це заповнена червоним «інська» печатка. Існує також класифікація печаток за формою: лаконічні квадратні, що ставляться в нижньому лівому кутку, та овальні або круглі, звичне місце яких — верхній правий куток. Однак правила щодо розташування здебільшого встановлює сам майстер, орієнтуючись на композицію. Зазвичай на печатках написано ім'я того, хто її виготовив, але досить популярними є також творчі псевдоніми, вислови та побажання. З композиційної точки зору естетики каліграфічного твору червоні печатки слугують яскравим акцентом у чорно-білій гаммі та ніби «збирають», організовують площинний простір.

Аналіз сучасних мистецьких практик демонструє суттєві інновації в підходах до цього традиційного мистецтва. Основними напрямками трансформації виступають експерименти з матеріалами, переосмислення змістового наповнення та розширення візуальної мови. Сучасні митці активно експериментують з керамікою, деревом, цементом, цеглою і навіть повсякденними предметами, такими як палички для їжі та плитки маджонгу. Це розширення матеріальної бази створює нові можливості для художнього вираження та переосмислення традиційних естетичних норм.

Значної трансформації зазнає також змістове наповнення печаток. Замість традиційних класичних поетичних фраз та уривків, сучасні митці звертаються до актуальних соціальних тем, використовують розмовну мову, жаргон та навіть іншомовні написи. Показовим є приклад робіт художника Тан Чин Буна, який через мистецтво печаток створює соціальні коментарі щодо сучасних явищ китайського суспільства.

Важливим аспектом трансформації є відхід від традиційного правила використання виключно печатного письма чжуаньшу та веньянь. Сучасні митці експериментують з різними системами письма, включаючи спрощені китайські ієрогліфи, джаві, яванське письмо та сингліш, що значно розширює художні можливості цього мистецтва та робить його більш релевантним у глобальному контексті.

Особливо важливим є те, що ці трансформації не призводять до втрати культурної ідентичності мистецтва печаток, а навпаки, створюють нові шляхи для його розвитку та актуалізації. Це підтверджується зростаючим інтересом молоді до цього виду мистецтва, про що свідчить успіх згаданої виставки серед молодшої аудиторії.

Сучасне переосмислення мистецтва печаток також включає зміну їх масштабу та фізичних характеристик. На відміну від традиційної тенденції до мініатюрності, сучасні митці експериментують з великими форматами та нетрадиційними поверхнями, що суперечить усталеним канонам вишуканості й витонченості.

Аналіз сучасного стану мистецтва печаток Чжуань демонструє формування нового, унікального художнього напрямку, який, зберігаючи зв'язок з традицією, активно взаємодіє з сучасним культурним контекстом. Це свідчить про життєздатність цієї форми мистецтва та її здатність адаптуватися до вимог сучасного світу, зберігаючи при цьому свою культурну значущість.

Чжан Чже

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАТЮРМОРТУ В КИТАЙСЬКОМУ ТРАДИЦІЙНОМУ ЖИВОПИСІ

Zhang Zhe

REPRESENTATIONS OF STILL LIFE IN CHINESE TRADITIONAL PAINTING

Термін «натюрморт» у китайській мові з'явився у ХХ ст. під впливом західної історії мистецтва та навчальних програм. Він застосовується до явищ західного мистецтва, або до відповідних зображень у сучасному китайському олійному живописі. Разом із тим, у традиційному китайському мистецтві є твори, що співвідносні з поняттям натюрморт. Вивчення надбання майстрів натюрморту дозволить сформувати нове, більш об'ємне бачення китайського мистецтва.

Становлення натюрморту інспіровано буддистською практикою приношення «чистих дарів», що згодом стало світським звичаєм та спричинило формування флористичних композицій. Розвиток садівництва справив вплив на традицію інтелектуального дозвілля — вирощування, оглядини та оцінка рослин. На цій основі сформувався натюрморт типу «квіти у вазі» (або в горщику), який призначався для прикрашання оселі на Новий рік, або новорічного вітання. Згодом до вази з квітами стали додавати зображення інших ознак свята: вино, петарди, фрукти тощо.

Натюрморт «квіти у вазі» у китайській художній традиції пройшов декілька етапів розвитку. Найдавніший тип натюрморту являє собою фронтальне та симетричне зображення квітів у вазі. Надалі під впливом пейзажного жанру сформувалася тенденція зміщення вази від центру та асиметричності квіткової композиції, що схематично надавало усім зображальним елементам зигзагоподібного розташування. Включення до композиції зображень тварин, комах виконувало не лише семантичну функцію, а й вносило елемент жвавості, відчуття руху.

Важливий внесок у розвиток натюрморту зробив італійський художник і місіонер Джузеппе Кастільйоне. Він з'єднав китайські та європейські засоби виразності: умовність простору, контур, символізм і водночас світлотіньове моделювання. Розроблений ним підхід успадкували його учні та послідовники. Конфуціанство та культ вченості зумовили розвиток натюрморту «скарби кабінету вченого». Він складається з писемного приладдя та вази з квітами як джерела натхнення. Особлива роль мистецтва в політиці імператора Цяньлуна, що супроводжувалася колекціонуванням та копіюванням творів мистецтва минулщини, зумовила розквіт антикварного натюрморту. Репрезентують такий натюрморт композиційні моделі «сто старожитностей» та «предмети у шафі».

Ван Цзифен

ПЕЙЗАЖИ У ТВОРЧОСТІ СЮЙ БЕЙХУНА: ОНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ

Wang Zifeng

LANDSCAPES IN THE WORKS OF XU BEIHONG: RENEWAL OF TRADITION

ХХ ст. у мистецтві Західної Європи характерне активним розквітом різноманітних художніх течій і напрямів, які в основі пропагують певні естетичні ідеали та цінності. В Китаї в цьому історичному періоді, на відміну від Західної Європи, таких стрімких та приголомшливих змін не відбулося через прихильність до традиційного

способу життєдіяльності, багатовікові звички. Але завдяки китайським митцям на початку XX ст. почалося зближення китайської культури із західноєвропейською, що згодом і визначило подальший розвиток китайського живопису протягом усього століття.

Сюй Бейхун (1895–1953) — один із найкращих художників реалістичного напрямку в Китаї у XX ст. Він багато зробив для розвитку національного живопису і вважається одним з основоположників реалістичної мистецької школи в Китаї. Проте художник не просто запропонував певні способи використання методу реалізму в традиційному китайському мистецтві, він також уважав за необхідне переймати та вивчати позитивні тенденції в західноєвропейському живописі для оновлення традиційної мистецької школи Китаю. Сюй Бейхун залучив нову сюжетну тематику та ретельно розробляв для досягнення цілей сучасні технічні прийоми в живописі.

Широкі міжнародні відносини між Китаєм та іншими країнами сприяли культурному обміну й розвитку мистецтва. Основним у педагогічній роботі Сюй Бейхуна стає реформування китайської художньої освіти, а також популяризація мистецького досвіду західноєвропейських художників. У 1917 р. Сюй Бейхун отримує посаду декана на факультеті живопису в Пекінському університеті, згодом, у 1928 р., стає викладачем факультету мистецтв Нанцзинського університету (Нанкін), далі працює ректором у Пекінській академії мистецтв. Митець був вправним педагогом, намагався вдосконалювати і розвивати китайський живопис. Тяжюючи до реалістичного стилю, він намагався збагачувати реалістичну школу живопису в Китаї, думаючи, що саме реалістична школа спроможна репродукувати традиційний китайський живопис. У то же час, художник критикував сучасний стан традиційного живопису в Китаї, консервативну захопленість художніми канонами, вважаючи таку тенденцію безплідною. За своє життя Сюй Бейхун часто отримував критику та звинувачення за недбале ставлення до традиційного китайського живопису, але, незважаючи на це, художник залишився в історії китайського мистецтва як обдарований і геніальний художник, далекоглядний і успішний педагог, який зміг передбачити новітні тенденції в розвитку китайського мистецтва у XX ст. Західноєвропейський новітній живопис став тим стимулом, який надав поштовх для подальшого розвитку китайського живопису, а Сюй Бейхун присвятив популяризації тенденцій західноєвропейського живопису все своє життя.

Сюй Бейхун працював у різних жанрах. Так, у пейзажі він пропагував реалістичне зображення природи, наслідування її живописним ландшафтам. Він розробляв багато ескізів, працюючи над традиційними техніками живопису та олійними прийомами відображення художніх образів пейзажу. В ескізах художник основну увагу приділяв вдалому поєднанню різноманітних ліній та поверхневого простору. Пейзажі, виконані олійними фарбами, у його виконанні несуть ідею патріотизму і гуманізму, у них відчувається інтеграція традиційних китайських методів із західноєвропейськими.

Олійний живопис Сюй Бейхуна створено під впливом техніки моделювання кольором, яка притаманна періоду від неокласицизму до імпресіоністичного стилю. Вираження кольору Сюй Бейхуна не виходив за матеріальні межі, а у відносинах форма-колір автор робив акцент на кольорі для моделювання тривимірного зображення художнього образу у двовимірній визначеній площині. Вирішуючи це

завдання, він користувався науковими та технологічними прийомами: колір, світло, тінь, перспектива тощо. Сюй Бейхун органічно поєднував стиль «малювання ліній», притаманний китайському живопису, із західноєвропейським стилем відтворення «світла та тіні», передаючи через твори національний дух. Кольори на його олійних картинах є насиченими, барвистими й сяючими. Тональність — енергійна, елегантна, глибока, потужна й звучна, у ній простежується поєднання простоти класичного живопису із легкістю та жвавістю імпресіонізму.

Використовував Сюй Бейхун і ще один давній прийом китайських майстрів, час від часу додаючи до пейзажів власні вірші, у яких описував пейзажі так само майстерно, як і на картинах. Таким чином, його каліграфічні композиції-написи ставали органічною частиною пейзажу, як на картині «Сливи та бамбук», де художник створив елегантну кольорову гаму, яка, разом з каліграфією, підкреслює тендітність ранньої весни. Вірші на картині підпорядковані цьому настрою, складені в такому самому свіжому, витонченому стилі.

Спрямування у ХХ ст. подальшого розвитку китайського живопису Сюй Бейхун убачав у навчанні безпосередньо в природі. У цьому плані він цінував мальовничі традиції китайських династій Сун та Юань. Стиль органічної єдності живопису та ліплення, який він розробив у китайському образотворчому мистецтві ХХ ст. і, зокрема, у пейзажі, заснувавши нову живописну школу, дозволив продемонструвати новий погляд і, таким чином, вплинути на світ китайського живопису.

I. Галушко

СЕМАНТИКА ДЕМОНОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ В АНІМЕ

I. Halushko

THE SEMANTICS OF DEMONOLOGICAL IMAGERY IN ANIME

Популярність аніме та його вплив на сучасну масову культуру зробили цей феномен предметом жвавого дослідницького інтересу міжнародної наукової спільноти. Дослідницька програма *anime studies*, так само, як і дотичні до неї літературознавство та кінознавство, приділяє велику увагу вивченню образів, які використовуються у творах з метою просування певних ідей, норм, цінностей, ідеалів. Демонологічні образи (образи інфернальних істот) залишаються невід'ємною частиною індустрії аніме протягом усієї її історії, проте стратегії їхньої репрезентації змінювалися у зв'язку з глибинними трансформаціями всередині самої японської культури. Тому дослідження семантики демонологічних образів на різних етапах існування аніме залишається перспективним напрямом наукових розвідок з культурології, сходознавства та історії культури.

Демонологічні образи, що представлені в аніме, доцільно розглядати як засоби репрезентації не лише міфологічних уявлень японців, а й культурних стереотипів, пов'язаних зі сприйняттям ними інших народів. На основі концепції ідеології відомого французького філософа-постструктураліста Л. Альтюссера, стверджуємо, що аніме, за допомогою демонологічних образів, у символічній формі відображає реальні відносини між Японією та Західним світом, а також місце останнього в смислового полі панівної ідеології.

Найбільш поширеним демонологічним образом у японській анімації довоєнного та воєнного періодів був образ оні (від яп. «огр» — «людожер»),

запозичений з місцевого фольклору. За народними уявленнями, оні — інфернальні істоти, що карають грішників у Дзігоку (пеклі), проте також можуть з'являтися у світі живих, аби шкодити людям. В аніме 1920-х–1940-х рр. образ оні ототожнювався з образами представників країн-супротивників Японської імперії у Другій світовій війні, зокрема США та Великої Британії. Сама ж Японія була представлена в образі Момотаро — персонажа народної казки «Момотаро, персиковий хлопчик», який перемагає оні, щоб врятувати людей. Стратегія укорінення в масовій свідомості ідеї демонізованого та дегуманізованого ворога слугувала інструментом легітимації існуючого соціального порядку, зокрема впроваджуваної японським урядом політики агресивного милітаризму та експансіонізму.

Моделі інтерпретації демонологічних образів в аніме 1960-х–2020-х рр. сформувалися внаслідок краху панівної ідеології японського націоналізму та посилення культурного й політичного впливу Заходу на Японію в післявоєнний період. Інтенсифікація культурних контактів між сторонами привела до проникнення в сім'ю японської культури численних текстів американської поп-культури, а також західноєвропейських живопису, літератури й кінематографу. Тому демонологія всесвіту аніме 1960–2020-х рр. являє собою синтез будистсько-синтоїстських вірувань та численних інтерпретацій інфернальних образів у культурах провідних країн Заходу (США, Великої Британії, Німеччини, Франції, Італії). Режисери-аніматори продовжують активно використовувати фольклорні образи оні та йокаїв, проте також звертаються до образів «акума» (від яп. «диявол», «демон») та «мао» (від яп. «правитель») (повелитель демонів), які історично асоціюються з християнською демонологією.

Індустрія аніме продовжує експлуатувати окцидентальні уявлення про Західний світ. Починаючи з імен і завершуючи окремими деталями одягу, демонологічні образи в аніме досить часто наділяються атрибутами, які дозволяють асоціювати їх з представниками європейських народів. Тим не менш, поведінкові патерни акума, мао, оні та йокаїв в аніме 1960-х–2020-х рр. не зводяться до ідеї презентації Заходу як ворога. Твори японської анімації зазначеного періоду пропонують глядачеві різні сценарії взаємодії людей (японців) та демонів, які не завжди передбачають відкрите протистояння. Поширеними є випадки введення «демона в людській подобі» у якості протагоніста («Князь темряви на заробітках», «Князь темряви із задньої парти», «Сім смертних гріхів», «Темний дворецький», «Холоднокровний Хозуки» та ін.). Іншим популярним тропом є наявність у головного героя демонічного альтер-его («Наруто», «Бліч», «Хвіст феї», «Чорна конюшина», «Магічна битва», «Пожирач душ», «Токійський гуль»). У ряді випадків протагоніст залучає персонажів-демонів на свою сторону, щоб протистояти іншим інфернальним істотам («Клинок, який знищує демонів», «Ласкаво просимо до пекла, Трума», «Королева демонів і Герой»).

Зміна стратегій репрезентації демонологічних образів в аніме відображає зміну зовнішньополітичного курсу післявоєнної Японії, спрямованого на налагодження партнерських відносин з провідними країнами Заходу й популяризацію національного бренду. Сучасна модель самопрезентації Японії на міжнародній арені побудована навколо стратегії “Cool Japan”, яка передбачає створення позитивного іміджу країни за допомогою інструментів «м'якої сили» (зокрема аніме).

Таким чином, семантика демонологічних образів в аніме змінювалася під впливом таких факторів, як панівна ідеологія, ступінь культурного впливу Заходу

на Японію та стан міжнародних відносин між Японією та країнами Заходу. Аніме 1920-х–1940-х рр. за допомогою образів з народної демонології (оні) транслювали поширені негативні стереотипи про країни Західного світу, які воювали з Японією. Втрата ідеологією японського націоналізму статусу панівної, посилення вестернізації країни, поновлення дипломатичних відносин із Заходом та зміна стратегії презентації на міжнародній арені призвели до переосмислення стратегій репрезентації демонологічних образів у смислового просторі аніме. Індустрія аніме 1960-х–2020-х рр. продовжує експлуатувати культурні стереотипи, пов'язані з країнами Заходу, але пропонує різні варіанти взаємодії між інфернальними істотами та людьми. Демонологія світу аніме втілює амбівалентні уявлення японців про Західний світ, які сформувалися на перетині усталених культурних негативних стереотипів та позитивного досвіду мирного співіснування й співробітництва.

М. Дем'яненко

ВАРНОВИЙ ПОДІЛ СУСПІЛЬСТВА ТА ІНДИВІДУАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ У ВЕДИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ПРОЄКЦІЯ НА СУЧАСНІСТЬ

М. Demianenko

VARNA DIVISION OF SOCIETY AND INDIVIDUAL PURPOSE IN VEDIC CULTURE: PROJECTION ON MODERNITY

Вибір теми дослідження зумовлений актуальністю в сучасному суспільстві проблеми пошуку і обрання людиною свого професійного шляху й індивідуального життєвого призначення, які відповідали б внутрішнім якостями і схильностям людини. Часто людина обирає свій життєвий шлях не враховуючи свою внутрішню природу, тобто вроджені дані, схильності і особливості, а керується здебільшого модою на професію та прагненням до матеріального збагачення, статусу і престижу. Як правило, такий підхід ніколи не приводить людину до щастя та розбалансовує природній суспільний розподіл праці.

У цій роботі буде здійснено аналіз суспільного розподілу праці та пошук індивідуального призначення через призму ведичної культури, зокрема через універсальне ведичне знання (чатур-дхгарма) про суспільний поділ (варна-дхгарма) і індивідуальне призначення (сва-дхгарма) та їх проєкції на сучасне українське суспільство.

Ведична культура — унікальне культурне явище, назва якого походить від санскритського «веда» — знання. Веда — це космогонічні знання про духовну природу всесвіту, про закони всесвіту, які існують поза часом і простором, про метафізичну структуру всесвіту, про методи психо-духовної трансформації, методи взаємодії із різними рівнями реальності, про місце і призначення людини.

Коли індоарійські племена, приблизно у середині II тис. до н.е. прийшли до Індостану, це знання-веда не мало письмової форми, адже це був колективний світогляд, колективна духовна мудрість. На початку I тис. до н.е. веда була записана на території Стародавньої Індії у формі чотирьох збірників-самхіт (Ріг, Сама, Яджур і Атхарва вед), які пізніше протягом подальших століть доповнювалися похідними письмовими ведичними джерелами: брахманами, араньяками, упанішадами, пуранами та ін.

Окрім письмових джерел, ведична культура подарувала світові універсальне знання про чотири закони існування у всесвіті (чатур-дхгарма), що складається, відповідно, з чотирьох взаємопов'язаних вчень: 1) універсальна дхгарма (ріта-дхгарма), або вчення про всесвітній порядок речей; 2) соціальна дхгарма (варна-дхгарма), або вчення про соціальні обов'язки; 3) людська дхгарма (ашрама-дхгарма), або вчення про життєві уклади; 4) індивідуальна дхгарма (сва-дхгарма), або вчення про індивідуальне призначення. У ведичних письмових джерелах, таких як «Бгхагаватгіта», «Ману-Самхіта», «Бгхагавата-Пурана» та ін., знайшли своє відображення знання категорії чатур-дхгарма.

За цим знанням, закони існування розподіляють місце, обов'язки і призначення кожної людини залежно від якостей, схильностей, здібностей і рівня розвитку, якими вона наділена. Для гармонійного розвитку і процвітання будь-якого суспільства як цілісного організму, потрібно, щоб кожен член суспільства займався своєю справою, своїм призначенням, був на своєму місці. І це «місце» або «призначення» визначається його вродженими якостями, які на колективному рівні формують у будь-якому суспільстві чотири базові соціальні верстви — варни (соціальний клас, що визначається залежно від вроджених індивідуальних якостей і схильностей до певного роду діяльності). Оскільки дхгарма (закони всесвіту) є універсальними, то вони визначають, що кожне суспільство в тій чи іншій мірі природно розподілене на названі чотири соціальні класи (варни): 1) інтелектуальна частина суспільства (брахманів); 2) управлінців, захисників (кшатрив); 3) торговців і виробників матеріальних благ (вайш'ів); 4) робітників і селян (шудр). І ця приналежність до певної варни визначається не походженням і не професією, а виключно внутрішніми якостями. На підставі внутрішніх даних, вроджених якостей уже обирається рід діяльності, приналежний до певної варни.

Спробуємо загально окреслити якості варн у сучасному контексті: Брахмани — люди тонкого інтелектуального й тонкого чуттєвого сприйняття, спокійні і врівноважені, самодостатні, аскетичні, схильні до навчання, дослідження, пізнання, до власного розвитку та навчання інших. Кшатрії — лідери, героїчні, стійкі, мужні, бойові, активні, владні, схильні до управління іншими і пристосовані бути в адміністративно-командній системі. Вайш'ї — прудкі, підприємницькі, трудолюбиві, можуть бути освічені та кмітливі, іноді хитрі, пихаті, користолюбні, тяжіють до матеріальних благ і цінностей, готові присвячувати все своє життя заробітку і збагаченню. Шудри — прості безхитрісні люди, без розвинутих інтелектуальних або чуттєвих здібностей, що схильні по роду діяльності до прикладних робітничих професій. За вродженими якостями, схильностями, здібностями, людина має визначати свою природу і, відповідно, своє місце в суспільному розподілі праці.

У сучасній суспільній парадигмі в проекції на сучасні різновиди діяльності (професії) розподіл чотирьох варн можна представити приблизно так: Брахмани — інтелектуали, науковці, філософи, освітяни, духовники та ін. Кшатрії — управлінці, силовики, правозахисники, політики, активісти та ін. Вайш'ї — торговці, промисловці, підприємці, бізнесмени, банкіри, фінансисти, інші схильні до торгівлі, підприємництва, створення матеріальних благ; вони тяжіють до грошей і матеріальних цінностей. Шудри — робітничі професії.

Універсальні закони дхгарми вказують, що кожна людина має робити свою справу, виконувати своє призначення, визначене внутрішніми даними, і тоді матиме

місце загальне процвітання суспільства. Якщо люди діють не за своїм призначенням (наприклад, брахман виконує обов'язки шудри, щоб вижити в сучасному світі, а вайш'я — роль кшатрія, прагнучи влади, і т.ін.), то на таке суспільство чекає занепад.

Що ми бачили останні 30 років незалежності України в контексті варнового розподілу суспільства? Заможні бізнесмени (вайш'ї) прагнули влади, наслідком чого стала узурпація політичної влади в Україні варною вайш'їв, а з ними разом — корупція і несправедливий розподіл суспільних благ в інтересах різних олігархічних кланових груп. Кшатрії (політики, лідери) йшли у найм до впливових вайш'їв. Брахмани (освітяни, інтелектуали, науковці) були знецінені і поставлені у фінансову залежність від волі вайш'їв, узурпувавши державну владу. Загальні суспільні цілі, цінності і смисли були змінені правлячою політичною елітою вайш'їв. Але суспільство, де знецінені брахмани, а «нижчі» за рівнем розвитку і якостей керують «вищими», не матиме щасливого майбутнього.

З позиції автора, для створення процвітаючої України суспільство має будуватися за ведичним універсальним принципом: брахмани — голова суспільства і найбільша цінність, визначають вектор суспільного розвитку; кшатрії — руки суспільства, мають керувати, здійснювати управління суспільством на підставі настанов і вектору, визначеного брахманами; вайш'ї — тулуб суспільства, мають працювати на створення матеріальних благ для та в інтересах усього суспільства; шудри — ноги суспільства, мають відповідально виконувати свою фізичну і селянську роботу. На таке суспільство чекає культурний, інтелектуальний, матеріальний, духовний, економічний та всі інші види розвитку і процвітання.

Продовжуючи тему індивідуального призначення людини (сва-дхгарми), хочеться стисло окреслити шлях пошуку в сучасному суспільстві свого місця, адже варна — це досить широкий спектр соціальних відносин. І будучи, наприклад, кшатрієм по природі, треба зрозуміти, де саме твоє місце — в армії, юриспруденції чи політиці. Від відповіді на це питання залежить, чи зможе людина бути реально щасливою в повній мірі, чи зможе розкритись, реалізуватись через свою доленосну професію, щоб вона принесла задоволення і щастя.

Відповіддю на це питання щодо свого індивідуального особливого місця (сва-дхгарми) в кластері певної варни (варна-дхгарми) стане та професія для людини в сучасному світі, виконуючи яку особа втрачає відчуття часу і сил. Цю відповідь нададуть уподобання людини, вона прийде зсереди, від серця. Адже людина, що знайшла своє індивідуальне призначення, відповідно, «своє місце», виконуючи свій соціальний обов'язок, не втрачає, а навпаки набирається сил, натхнення, мотивації, інтересу, прагне подальшої діяльності, самовдосконалюється, рівень її внутрішнього задоволення життям лише збільшується з роками.

Отже, українська молодь, обираючи майбутню професію ще зі школи, має керуватися не модою, рівнем доходу, статусом чи престижем, а свідомо, виходячи зі своїх особистих якостей і схильностей, бути реально обізнаною в суті і особливостях обраного життєвого професійного шляху ще до того, як на нього стати. Лише такий свідомий і щирий стосовно себе підхід зможе допомогти молоді в правильному життєвому виборі свого професійного шляху і реалізації

М. Шарпило

СОЦІОКУЛЬТУРНА РОЛЬ РЕСТИТУЦІЇ В ЗБЕРЕЖЕННІ ПАМ'ЯТІ ПРО ГОЛОКОСТ

M. Sharpylo

SOCIO-CULTURAL ROLE OF RESTITUTION IN THE MEMORY PRESERVATION OF THE HOLOCAUST

Реституція як процес повернення втрачених культурних цінностей та відновлення історичної справедливості відіграє ключову роль у збереженні пам'яті про Голокост. Цей акт не лише визнає злочини нацизму, а й підкреслює важливість усвідомлення масштабів трагедії.

Механізми реституції постійно перебувають у фокусі досліджень фахівців. Численні праці закордонних дослідників, таких як М. Габріель, І. Стаматуді, К. Рудх, доповнюються матеріалами вітчизняних експертів, зокрема тих, які представлені на порталі «Забута спадщина». Вчені сходяться на думці, що збереження та повернення культурного надбання є важливим елементом для ідентичності народу. Однак у випадку з євреями процес реституції ускладнюється відсутністю більшості документів щодо викраденого та знищеного під час Голокосту.

Нацисти масово конфіскували твори мистецтва, книги, ювелірні вироби та інші цінності, що належали родинам, музеям, бібліотекам і синагогам. Привласнення цих предметів відбувалося під час масових вбивств та депортації єврейського населення до концтаборів. Викраденням культурних цінностей керували спеціальні організації, така як «Штаб райхсляйтера Розенберга» (Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg — ERR), яка відповідала за розграбування художніх колекцій у країнах Європи.

Мотиви нацистів щодо привласнення культурних цінностей можна класифікувати так:

1. Денаціоналізація. Це насильницьке позбавлення євреїв їхньої ідентичності та колективної пам'яті. Історик Ж. Ле Гофф підкреслював, що деградація ментальних особливостей у загарбників впливала на їхнє сприйняття світу.
2. Демонстрація сили. Безкарність надавала нацистському режиму можливість знищувати євреїв не тільки фізично, а й духовно.
3. Ідеологія. Злочинці не сприймали культурні цінності, які не відповідали їхнім ідеологічним засадам. Вони керувалися власною політичною доктриною щодо ліквідації єврейської спадщини.

За офіційними даними, нацисти викрали понад 600 тис. культурних цінностей з усієї Європи у період з 1933 до 1945 рр. Половина належала євреям. Найбільше цінувалися картини таких художників, як Дюрер, Ван Дейк, Рембрандт.

Після краху Третього Райху багато культурних цінностей були переправлені до інших країн, опинившись у національних музеях та галереях, описані та внесені до каталогів. Радянський Союз, зі свого боку, вивіз значну кількість трофеїв із деокупованих територій, відмовляючись розкривати точні дані.

Сьогодні багато культурних установ намагаються уникнути втрати своїх головних шедеврів і часто навмисно затягують процес реституції. Водночас Франція виявляє найбільшу прихильність до повернення викрадених цінностей власникам.

Директорка Лувру, Л. де Кар, неодноразово заявляла про готовність вирішувати питання реституції та запевняла, що музей не буде перешкоджати цьому процесу.

Що стосується України, то реалізація реституції залишається складною на культурному та законодавчому рівнях. Частина майна була відібрана більшовиками, інша — нацистами. Багато з цих цінностей наразі зберігається у сховищах рф.

Резюмуючи, можна стверджувати, що проблема реституції є актуальною та важливою. Вона піднімає питання не лише повернення втрачених культурних цінностей, а й їхнього впливу на колективну пам'ять, ідентичність і справедливість для жертв, які пережили Голокост. Дослідження реституції дозволяє краще зрозуміти, як наслідки від трагедії можуть впливати на суспільство і як пам'ять про минуле може формувати сучасний соціокультурний простір.

E. Żeromska

**KATARI: OD BOSKIEGO OPĘTANIA KU JAPOŃSKIEJ TRADYJCJI TEATRALNEJ,
CZYLI O ZESPALANIU SŁOWA, MUZYKI, TAŃCA (KATARI: FROM DIVINE
POSSESSION TOWARDS JAPANESE THEATRE TRADITION,
OR ON THE COMBINATION OF WORD, MUSIC, AND DANCE)**

Е. Жеромська

**КАТАРИ: ВІД БОЖЕСТВЕНОЇ ОДЕРЖИМІСТІ ДО ЯПОНЬСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ
ТРАДИЦІЇ. ПОЄДНАННЯ СЛОВА, МУЗИКИ, ТАНЦЮ**

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech tradycyjnych widowisk japońskich, w tym teatru, jest jedność słowa (tekstu, literatury), muzyki i tańca. Jedną z cech spajających wszystkie komponenty tego artystycznego splotu jest natomiast (rozumiana jako sposób opowiadania historii) narracja, a właściwie narracyjność (*katari*), która wywarła wyraźny wpływ na kształtowanie się roli słowa w widowisku oraz na jego cechy. Mitologiczne reminiscencje starożytnych praktyk o charakterze rytualnym (obrzędowym) zostały uwiecznione w *Kojiki* (Księga dawnych wydarzeń, 712) oraz *Nihongi*, 720) w micie o ukryciu się bogini słońca Amaterasu w pieczarze, z której została wywabiona dzięki temu, że zaintrygował ją między innymi orgiastyczny, niczym szamański taniec bogini Ama no Uzume, wzbudzający śmiech zgromadzonych przed jaskinią bóstw (*kami*).

Sakralny i „widowiskowy” rodowód *katari* sprawił, że również słowo (tekst), muzyka i taniec przeniknęły się wzajemnie, stopiły ze sferą *sacrum*, a ponadto nabrały cech narracyjnych i widowiskowych. Każdy z tych trzech kluczowych elementów widowiska (obrzędowego, teatralnego) ma swoje odrębne dzieje i jest wpisany w odmienne okoliczności warunkujące jego genezę i rozwój. Każdy z nich w nieco inny sposób wpływa na ostateczny kształt danego widowiska i przeznaczonych dla niego tekstów dramaturgicznych.

Na rozwój poszczególnych gatunków teatralnych, jak między innymi *nō* (XIV/XV wiek), *kabuki* (XVII wiek) czy teatru lalkowego (*jōruri*, XVII wiek), *bunraku* (XIX wiek) w istotny sposób wpłynęła ponadto literatura japońska — sposób jej ustnego przekazywania i upowszechniania w czasach przedpiśmiennych (do około VIII wieku), a także częściowo w wiekach późniejszych, nawet współcześnie. Meliczność poezji i niektórych utworów prozatorskich sprzyjała publicznym melorecytacom do akompaniamentu muzycznego — melorecytacom bardów (np. *biwa hōshi*) specjalizujących się w upowszechnianiu popularnych utworów literackich, takich jak *Jōruri hime monogatari* (Opowieść o księżniczce Jōruri, XII wiek) czy *Heike monogatari* (Opowieść o rodzie Taira, XIII wiek).

Wraz z upływem czasu takie jednoosobowe, szerzone przez spadkobierców ustnej tradycji literackiej, prezentacje stawały się załącznikiem rozwoju różnych, przekazywanych ustnie, średniowiecznych gatunków epickich (*katarimono* — rzeczy do opowiadania, rzeczy opowiadane), poetyckich (*utaimono* — rzeczy do śpiewania, rzeczy śpiewane), muzycznych (np. *heikyoku*) czy widowiskowych. –

Rozwój *katari* w bezpośredniej korelacji z sakralnym *universum* oraz z przenikającymi się wzajemnie literaturą, muzyką i tańcem w znacznym stopniu przyczynił się do tego, że z nielicznymi wyjątkami (jak np. *kyōgen*), do połowy XIX wieku słowo wypowiedziane na japońskiej scenie teatralnej nie stało się (jak w teatrze europejskim) główną osnową ani tekstu sztuki, ani całego przedstawienia.

Temat mojego wystąpienia zostanie zawężony głównie do sakralnych uwarunkowań *katari* oraz do wynikających z nich wybranych cech narracji, które między innymi dzięki różnym opowiadaczom (*wazaogi*, *kataribe*) sprzyjały zespalaniu słowa (tekstu, literatury) z warstwą muzyczną (wokalną, instrumentalną).

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ:

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ТЕАТРАЛЬНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

І. Борис (I. Borys) ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА ХДАК (HISTORY AND PRESENT ACTIVITY OF THE DEPARTMENT OF ACTOR'S SKILLS OF KSAC).....	3
Р. Набоков (R. Nabokov) ЗНАКОВІ ІМЕНА ВІТЧИЗНЯНОГО ТЕАТРАЛЬНО-МИСТЕЦЬКОГО УНІВЕРСУМУ: СЕРГІЙ ГОРДЕЄВ (З НАГОДИ 95-РІЧЧЯ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ) (ICONIC NAMES OF THE DOMESTIC THEATRICAL AND ARTISTIC UNIVERSE: SERHII HORDIEIEV (ON THE OCCASION OF THE 95 TH ANNIVERSARY OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE)	6
С. Гордеєв (S. Gordeyev) РЕЖИСЕРСЬКІ ІННОВАЦІЙНІ ІДЕЇ В ТЕАТРАЛЬНОМУ, МУЗИЧНОМУ, ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ЇХ ВТІЛЕННЯ В УМОВАХ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ (DIRECTOR'S INNOVATIVE IDEAS IN THEATRICAL, MUSICAL, VARIETY ART AND THEIR IMPLEMENTATION IN THE CONDITIONS OF MODERN CHALLENGES).....	7
В. Мізяк (V. Miziak) ЕФЕКТИВНІ ІНСТРУМЕНТИ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТЕАТРУ ТА КІНО (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА ФАКУЛЬТЕТУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК) (EFFECTIVE TOOLS OF EDUCATION FUTURE THEATRE AND CINEMA ACTORS (ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE DEPARTMENT OF ACTOR'S SKILLS OF THE FACULTY OF PERFORMING ARTS, KSAC)).....	8
А. Кікоть (A. Kikot) УНІКАЛЬНІСТЬ ФЕСТИВАЛЮ “BURNING MAN” У ПОСТМОДЕРНІЙ АРТПРАКТИЦІ (UNIQUENESS OF THE “BURNING MAN” FEST IN THE POSTMODERN ART PRACTICE).....	11
І. Сікалов (I. Sikalov) ЦИРКІЗАЦІЯ ВИСТАВ “EASTFIRE SHOW” (CIRCUS TENDENCIES IN PERFORMANCES OF “EASTFIRE SHOW”).....	13
А. Лебідь (A. Lebed) МИФОПОЕТИЧНА ПРИРОДА В СЦЕНІЧНИЙ ТРАКТОВЦІ ОБРАЗУ МАВКИ І ІНШИХ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ У ТВОРІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ЛІСОВА ПІСНЯ» (MYTHOPOETIC NATURE IN THE STAGE INTERPRETATION OF THE IMAGE OF MAVKA AND OTHER FEMALE CHARACTERS IN THE WORK OF LESIA UKRAINKA “FOREST SONG”)	14
О. Світлична, А. Біленька (O. Svitlichna, A. Bilenka) ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА В КІНОФІЛЬМІ «МОВЧАННЯ ЯГНЯТ» (THE FEATURES OF THE STAGE WORD IN THE FILM “THE SILENCE OF THE LAMBS”)	17
О. Гордеєва (O. Gordeyeva) ВИКОРИСТАННЯ ДИСТАНЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТА РЕЖИСЕРІВ НА ФАКУЛЬТЕТІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК (USING OF DISTANCE LEARNING TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF EDUCATION OF FUTURE ACTORS AND DIRECTORS AT THE FACULTY OF PERFORMING ARTS OF KSAC)	19
В. Тополевський (V. Topolevskii) КУЛЬТУРА МОВЛЕННЯ ЯК СКЛАДОВА ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ (SPEECH CULTURE AS A COMPONENT OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE ACTORS).....	20
Н. Хворостенко (N. Hvorostenko) ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНОГРАФІЇ У ВИСТАВАХ РЕЖИСЕРА ЛЕСЯ КУРБАСА (FEATURES OF SCENOGRAPHY IN THE PLAYS DIRECTED BY LES KURBAS)	21

В. Гориславець, Є. Осипенко, С. Сабрук (V. Horyslavets, Y. Osypenko, S. Sabruk) ДВА МЕТОДИ ВИХОВАННЯ АКТОРА (TWO METHODS OF TRAINING AN ACTOR)	23
А. Гіхонк (A. Gikhonk) МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА (MULTIMEDIA TECHNOLOGIES AS AN INTEGRAL COMPONENT OF THE DEVELOPMENT OF MODERN THEATER ART)	25
Л. Кудрич (L. Kudrych) КАФЕДРА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ ЯК НОВА ПЛАТФОРМА ДЛЯ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ (DEPARTMENT OF MUSICAL AND DRAMATIC THEATRE OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE AS A NEW PLATFORM FOR EDUCATION OF MUSIC AND DRAMA THEATRE ACTORS)	27
А. Борозняк (A. Borozniak) УНІКАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ (THE UNIQUENESS OF THE UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE)	29
Г. Чернова (A. Chernova) ПОСТДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР. ПОСТДРАМА (POST-DRAMATIC THEATRE. POSTDRAMA)	30
О. Звонарев (O. Zvonarev) ВИДОВИЩНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ У ФОКУСІ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ (MODERN SPECTACULAR CULTURE IN THE FOCUS OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES)	32
Ю. Одокієнко (Y. Odokyenko) ЕНВАЙРОНМЕНТ ЯК ЗАЛУЧЕННЯ ГЛЯДАЧА ДО АРТПРОСТОРУ (ENVIRONMENT AS ENGAGEMENT OF THE SPECTATOR TO THE ART SPACE)	33
О. Любченко, П. Кучин, В. Кучина (O. Lyubchenko, P. Kychin, V. Kychina) ТЕАТРАЛЬНА ТА КІНОШКОЛА ІНГМАРА БЕРГМАНА (INGMAR BERGMAN THEATRE AND FILM SCHOOL)	34
Є. Заріцька-Лінькова (E. Zaritska-Linkova) ОРГАНІЗАЦІЇ БЛАГОДІЙНИХ АУКЦІОНІВ ПІД ЧАС ВІЙНИ В УКРАЇНІ (ORGANIZATION OF CHARITY AUCTIONS DURING THE WAR IN UKRAINE)	36
Д. Кондратова, В. Руденький (D. Kondratova, V. Rudenkiy) МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (MUSIC CULTURE AS THE BASIS OF THE FORMATION OF THE NATIONAL UKRAINIAN THEATRE)	37
В. Мандрик (V. Mandrik) ЧИ АКТУАЛЬНІ АРТПРОЄКТИ ПІД ЧАС ВІЙНИ? (ARE ART PROJECTS RELEVANT DURING THE WAR?)	39

СЕКЦІЯ:

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА

Б. Фарафонов, Н. Мархайчук (B. Farafonov, N. Markhaichuk) ФУНДАТОР (ДО ІСТОРІЇ) ФАКУЛЬТЕТУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК. ДМИТРО ГОЛОВАЧОВ) (FOUNDER (TO THE HISTORY OF THE FACULTY OF AUDIOVISUAL ART, KHSAC. DMYTRO HOLOVACHOV))	40
І. Печеранський (I. Pecheranskyi) МЕДІААРХЕОЛОГІЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ЦИФРОВОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ЛАНДШАФТУ (MEDIAARCHEOLOGY AS A RESEARCH METHODOLOGY OF THE EVOLUTION OF DIGITAL AUDIOVISUAL LANDSCAPE)	43
Г. Погребняк, В. Грановська (G. Pogrebniak, V. Granovska) ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА КІСІНА (CREATIVE AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF VIKTOR KISIN)	45
Л. Мітіна (L. Mitina) ТИПОЛОГІЯ КІНОПРОЕКЦІЙ СОЦІАЛЬНОЇ ТЕКСТУРИ (TYPOLOGY OF THE SOCIAL TEXTURE FILM PROJECTIONS)	47

О. Косачова (O. Kosachova) VISUAL RHYTHM AND CINEMATIC TENSION IN <i>POMPEII</i> (2014) (ВИЗУАЛЬНИЙ РИТМ ТА КІНЕМАТОГРАФІЧНЕ НАПРУЖЕННЯ У ФІЛЬМІ «ПОМПЕЇ» (2014))	49
А. Склярєнко (A. Skliarenko) ФІЛЬМ «ЗИМОВИЙ ГІСТЬ» ЯК ДЕБЮТНА РОБОТА АЛАНА РІКМАНА (“THE WINTER GUEST” FILM AS ALAN RICKMAN’S DEBUT WORK)	52
Р. Нікулін (R. Nikulin) ЕКСЦЕНТРИЧНА ПОГОНЯ В НІМОМУ КІНЕМАТОГРАФІ. РОЗВИТОК І ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ ЕКРАННЕ МИСТЕЦТВО (THE ECCENTRIC CHASE IN THE SILENT CINEMA. DEVELOPMENT AND INFLUENCE ON CONTEMPORARY SCREEN ART)	53
М. Якименко (M. Yakymenko) ДО ПИТАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ КІНОМОНТАЖУ (ON THE ISSUE OF THE AESTHETIC POTENTIAL OF FILM EDITING)	56
К. Аліфіренко (K. Alifirenko) ГОТИЧНИЙ ЖАНР У ТВОРЧОСТІ ТІМА БЪОРТОНА НА ПРИКЛАДІ «СОННОЇ ЛОЩИНИ» (THE GOTHIC GENRE IN THE WORK OF TIM BURTON ON THE EXAMPLE OF “SLEEPY HOLLOW”)	58
М. Соломко (M. Solomko) ЕВОЛЮЦІЯ ПРАКТИЧНИХ ТА КОМП’ЮТЕРНИХ ЕФЕКТІВ В ІГРОВОМУ КІНО (EVOLUTION OF PRACTICAL AND COMPUTER EFFECTS IN FEATURE FILMS)	59
Д. Ізмайлов (D. Izmaylov) ЗАСОБИ ЕКРАННОЇ ВИРАЖАЛЬНОСТІ ЯК РУШІЙНА СИЛА СЮЖЕТУ НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ ВОНГА КАРВАЯ «ЛЮБОВНИЙ НАСТРІЙ» (MEANS OF SCREEN EXPRESSION AS A DRIVING FORCE OF THE PLOT ON THE EXAMPLE OF WONG KARWAI’S FILM “LOVE MOOD”)	60
А. Кузняна (A. Kuzniana) ПРОМОСТРАТЕГІЇ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ: СУЧАСНИЙ ДОСВІД ПЛАНУВАННЯ І РЕАЛІЗАЦІЇ (PROMOTION STRATEGIES OF UKRAINIAN FILMS: MODERN EXPERIENCE IN PLANNING AND IMPLEMENTATION)	62
Д. Коновалов (D. Konovalov) DIRECT CINEMA АБО CINEMA VARITE: МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ УКРАЇНСЬКИХ ДОКУМЕНТАЛІСТІВ (DIRECT CINEMA OR CINEMA VARITE: OPPORTUNITIES FOR UKRAINIAN DOCUMENTARY FILMMAKERS)	64
Н. Черкасова (N. Cherkasova) ПРИХОВАНА ІСТОРІЯ ҐАРЕТА ДЖОНСА: ПОСТАТЬ БРИТАНСЬКОГО ЖУРНАЛІСТА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ (HIDDEN STORY OF GARETH JONES: CHARACTER OF THE BRITISH JOURNALIST IN UKRAINIAN CINEMA)	65
Є. Ворожейкін (Ye. Vorozheikin) ВАРІАНТИ ПРАВДИ: ПРИНЦИПИ ПОКАЗУ РЕАЛЬНОСТІ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (OPTIONS OF TRUTH: PRINCIPLES OF DEPICTING REALITY IN DOCUMENTARY CINEMA OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY)	67
Г. Кулик (A. Kulyk) НОВА ЖАНРОВА ПАРАДИГМА ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (NEW GENRE PARADIGM OF DOCUMENTATION AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY)	69
О. Городецька (O. Horodetska) ЗМІНА ЖАНРІВ ТА ФОРМАТІВ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ З ЛЮТОГО 2022 РОКУ ПО ЛЮТИЙ 2024 РОКУ (CHANGE OF GENRES AND FORMATS ON UKRAINIAN TELEVISION FROM FEBRUARY 2022 TO FEBRUARY 2024)	70
Х. Хлань (K. Khlan) ПРОБЛЕМА УНОРМУВАННЯ НЕНОРМАТИВНОЇ ЛЕКСИКИ НА ТЕЛЕБАЧЕННІ (THE ISSUE OF STANDARDIZING NON-NORMATIVE VOCABULARY ON TELEVISION)	73

Я. Кальченко (Ya. Kalchenko) ІНФОРМАЦІЙНИЙ ФРОНТ: РОЛЬ ЛОКАЛЬНИХ ТЕЛЕКАНАЛІВ У ВИСВІТЛЕННІ ПОДІЙ ВІЙНИ (ДОСВІД КРИВОГО РОГУ) (INFORMATION FRONT: THE ROLE OF LOCAL TV CHANNELS IN COVERING WAR EVENTS (THE CASE OF KRYVY RIH))	74
О. Осадча (O. Osadcha) ОПРИЯВНЮЮЧИ ФОТОГРАФІЧНЕ: МАТЕРІАЛЬНІСТЬ МЕДІУМА ТА ЕЛЕМЕНТИ АБСТРАКЦІЇ В РОБОТАХ ЄВГЕНІЯ ПАВЛОВА 1980-х — 1990-х РОКІВ (REVEALING THE PHOTOGRAPHIC ESSENCE: MATERIALITY OF MEDIUM AND ELEMENTS OF ABSTRACTION IN THE WORKS OF YEVHENII PAVLOV OF THE 1980s — 1990s)	76
О. Лемберська (O. Lemberska) АБСТРАКТНІСТЬ ЯК СПЕКТР: ФОРМАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДИСТАНЦІЮВАННЯ ВІД НАРАТИВНОСТІ ФОТОГРАФІЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ (ABSTRACTNESS AS A SPECTRUM: FORMAL ELEMENTS AS A TOOL FOR DISTANCING FROM THE NARRATIVENESS IN PHOTOGRAPHIC IMAGERY)	78
І. Ченчик (I. Chenchyk) СОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТ ВРАЗЛИВОСТІ ТА ОБ'ЄКТИВАЦІЇ ДИТИНСТВА У ФОТОГРАФІЧНОМУ ПРОЕКТІ СЕРГІЯ БРАТКОВА (THE SOCIAL ASPECT OF VULNERABILITY AND OBJECTIFICATION OF CHILDHOOD IN SERHII BRATKOV'S PHOTOGRAPHIC PROJECT)	79
Ю. Анохіна (Yu. Anokhina) ЖАНР НЮ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ РУТГЕРА ТЕНА БРУКЕ (THE NUDE GENRE IN THE WORK OF RUTGER TEN BRUCKE)	80
Д. Фаррахова (D. Farrakhova) ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ЖІНОЧОГО ТІЛА У ФОТОГРАФІЇ (THE PERFORMATIVITY OF WOMAN'S BODY IN THE PHOTOGRAPHY)	82
В. Тарасов (V. Tarasov) ХУДОЖНИЙ СТАТУС ФОТОГРАФІЧНИХ ПРАКТИК: МИСТЕЦЬКА АВТОНОМІЯ, ХУДОЖНЯ МОВА, СОЦІАЛЬНА ТЕХНОЛОГІЯ (ARTISTIC STATUS OF PHOTOGRAPHIC PRACTICES: ARTISTIC AUTONOMY, ARTISTIC LANGUAGE, SOCIAL TECHNOLOGY)	84
А. Корнев (A. Korniev) ЕЛЕМЕНТИ МИСТЕЦТВА СЕЦЕСІЇ В ГРАФІЧНІЙ СЕРІЇ АМВРОСІЯ ЖДАХИ ЗА УКРАЇНСЬКИМИ НАРОДНИМИ ПІСНЯМИ (ELEMENTS OF THE ART OF SECESSION IN GRAPHIC SERIES OF WORKS BY AMBROSE ZHDAKHA BASED ON UKRAINIAN FOLK SONGS)	86
Ю. Пантюх (Yu. Pantiukh) НАЦІОНАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В МУРАЛАХ ГАЛІСІА (ІСПАНІЯ) ТА ГАЛІСІА ДЕ ЛОС САРПАТОС (УКРАЇНА) (NATIONAL TRAITS OF THE FEMALE IMAGE IN THE MURALS OF GALICIA (SPAIN) AND GALICIA OF THE CARPATHIANS (UKRAINE))	88
І. Педан (I. Pedan) ХУДОЖНЯ МОВА ДИЗАЙНУ: ЗМІСТ, СТРУКТУРА, ЗНАЧЕННЯ (ARTISTIC LANGUAGE OF DESIGN: CONTENT, STRUCTURE, MEANING)	90
Yu. Kovalenko, A. Prasol (Ю. Коваленко, А. Прасол) THE PERSONAL BRAND OF A VIDEO REPORTER IN THE AGE OF SOCIAL MEDIA: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES (ПЕРСОНАЛЬНИЙ БРЕНД ВІДЕОРЕПОРТЕРА В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ)	91
Ю. Літинська (Yu. Litynska) МЕДІАПСИХОЛОГІЯ: ЯК ЗМІ ФОРМУЮТЬ НАШЕ МИСЛЕННЯ (MEDIA PSYCHOLOGY: HOW MEDIA SHAPE OUR THINKING)	93
М. Сайбеков, О. Калашник (M. Saibekov, O. Kalashnik) ПРОБЛЕМИ ЕТИЧНОГО ВИКОРИСТАННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ (PROBLEMS OF ETHICAL USE OF AUDIOVISUAL CONTENT IN SOCIAL NETWORKS)	94

К. Попова-Коряк (K. Popova-Koriak) АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ПРАВОВОГО РЕГУЛЮВАННЯ СТВОРЕННЯ ПОДКАСТІВ (CURRENT ISSUES OF LEGAL REGULATION OF THE CREATION OF PODCASTS).....	96
К. Коростиченко (K. Korostychenko) НОВИНИЙ КОНТЕНТ В УМОВАХ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ (NEWS CONTENT IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION)	97
І. Грибнік (I. Grybnyk) ПОЛІТИЧНА ПРОПАГАНДА В МЕДІА. ІСТОРІЯ МАНІПУЛЯЦІЙ ТА ВПЛИВУ НА АУДИТОРІЇ (POLITICAL PROPAGANDA IN THE MEDIA. HISTORY OF MANIPULATION AND INFLUENCE ON THE AUDIENCE)	99
В. Бескорсий (V. Beskorsyі) ТЕОРЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ ВИКОРИСТАННЯ ПРОСТОРОВОЇ ОБРОБКИ ЗВУКУ (THEORETICAL PRINCIPLES OF SPATIAL SOUND PROCESSING)	101
М. Конєва (M. Konieva) КУРАТОРСЬКИЙ ПРИЙОМ «ПЛАВАЮЧА ЕКСПОЗИЦІЯ» В ПРОЕКТІ «ВІДЧУТТЯ БЕЗПЕКИ» ЯК АЛЕГОРІЯ НА УКРАЇНСЬКЕ СЬОГОДЕННЯ (THE CURATORIAL APPROACH OF "FLOATING EXHIBITION" IN THE "SENSE OF SECURITY" PROJECT AS AN ALLEGORY FOR UKRAINIAN REALITY).....	104
С. Коновалова (S. Konovalova) КРИТЕРІЇ ВІДПОВІДНОСТІ СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ ТА ПРОВОКАЦІЇ ПРОТИРІЧ (CRITERIA FOR APPROPRIATENESS OF SOCIAL ADVERTISING AND PROVOCATION OF CONTROVERSIES).....	105
Д. Стрижак (D. Stryzhak) ЗМІШАНА ТЕХНІКА АНІМАЦІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ВІДЕОВИРОБНИЦТВА: ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ТА НАРАТИВНІ МОЖЛИВОСТІ (MIXED ANIMATION TECHNIQUE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY VIDEO PRODUCTION: INNOVATIVE APPROACHES AND NARRATIVE POSSIBILITIES)	106
О. Поберайло (O. Poberailo) ГЕНЕРАЦІЯ ВІДЕО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ВИРОБНИЦТВА: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ (VIDEO GENERATION IN THE CONTEXT OF DAILY AUDIOVISUAL PRODUCTION: NEW POSSIBILITIES AND CHALLENGES).....	108
А. Тимошенко (A. Tymoshenko) КОНЦЕПЦІЯ «ГЕРОЇЧНОЇ ЧІТКОЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ» ТА НОВІ ВІЗУАЛЬНІ НАРАТИВИ (THE CONCEPT OF "HEROIC CLEAR VISUALITY" AND NEW VISUAL NARRATIVES)	110
О. Мусяєнко (O. Musiienko) ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА НА ФОРМУВАННЯ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ У ВИЩІЙ ШКОЛІ (THE INFLUENCE OF SOCIAL MEDIA ON THE FORMATION OF THE EDUCATIONAL PROCESS IN HIGHER EDUCATION)	113
Т. Супрун (T. Suprun) ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN TEACHING STUDENTS AUDIOVISUAL ART (ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА)	114
Ю. Великий (Yu. Velykyi) ВІДЕОЛЕКЦІЯ ЯК ІМІДЖ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ (VIDEO LECTURE AS AN IMAGE OF A HIGHER EDUCATION INSTITUTION)	115
К. Сулак (K. Suhak) ВІЗУАЛЬНИЙ СТОРИТЕЛІНГ ДЛЯ МЕДІА: ДОСВІД ТА ІНСАЙТИ ВІД ФАХІВЦІВ ЗІ ШВЕЙЦАРІЇ (VISUAL STORYTELLING FOR MEDIA: EXPERIENCE AND INSIGHTS FROM EXPERTS IN SWITZERLAND)	116
Д. Білецька (D. Biletska) ONLINE PLATFORMS AND TRADITIONAL REPORTER EDUCATION IN WARTIME: ADVANTAGES AND CHALLENGES (ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМИ Й ТРАДИЦІЙНЕ НАВЧАННЯ ТЕЛЕРЕПОРТЕРА В УМОВАХ ВІЙНИ: ПЕРЕВАГИ ТА ВИКЛИКИ).....	117

СЕКЦІЯ:
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ

N. Bevz (Н. Бевз) MINDFULNESS IN LANGUAGE LEARNING: AN INTEGRATIVE APPROACH (МАЙНДФУЛНЕС У ВИВЧЕННІ МОВИ: ІНТЕГРАТИВНИЙ ПІДХІД).....	119
I. Дерев'яно (I. Derevianko) МЕТОДИ РОЗВИТКУ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ІНІЦІАТИВНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ (THE DEVELOPMENT METHODS OF STUDENTS' COGNITIVE INTEREST WHILE LEARNING FOREIGN LANGUAGES).....	121
В. Клепач (V. Klepach) РОЛЬ ЛІТЕРАТУРНО-ДРАМАТИЧНОГО ГУРТКА В РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ (THE ROLE OF LITERARY AND DRAMATIC GROUP IN THE CREATIVE SKILLS DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL PREHIGHER EDUCATION STUDENTS).....	122
D. Nienova, O. Novikov (Д. Нєнова, О. Новіков) CROSS-CULTURAL EXCHANGE AND MULTILINGUALISM: ANALYSING THE ROLE OF ERASMUS+ IN SHAPING LANGUAGE EDUCATION IN UKRAINIAN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS (МІЖКУЛЬТУРНИЙ ОБМІН ТА МУЛЬТИЛІНГВІЗМ: АНАЛІЗ РОЛІ ERASMUS+ ІСМ У ФОРМУВАННІ МОВНОЇ ОСВІТИ В ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ)	124
O. Oliinyk (О. Олійник) CHATGPT IN LANGUAGE LEARNING: OPPORTUNITIES, CHALLENGES, AND FUTURE DIRECTIONS (CHATGPT У ВИВЧЕННІ МОВ: МОЖЛИВОСТІ, ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ)	126
Т. Савенко, О. Савенко (T. Savenko, O. Savenko) ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОСОБИСТОСТІ – ПЕРШООСНОВА ОВОЛОДІННЯ СТУДЕНТАМИ МОВЛЕННЕВОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ (INTELLECTUAL POTENTIAL OF THE INDIVIDUAL — THE PRIMARY BASIS OF STUDENTS' MASTERY SPEECH ACTIVITY)	128
Ю. Соловійова (Yu. Solovyova) ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНІ КОМПОНЕНТИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ НА ТЕМУ ВІЙНИ (НА МАТЕРІАЛІ АНТОЛОГІЇ «З ВІРОЮ У ПЕРЕМОГУ») (FIGURATIVE AND SEMANTIC COMPONENTS OF MODERN UKRAINIAN POETRY ABOUT WAR (BASED ON THE "WITH FAITH IN VICTORY" ANTHOLOGY))	131
I. Fesenko (I. Fesenko) ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕПІЧНОГО ТВОРУ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ О. ЧУГУЯ (TRANSFORMATIONS OF AN EPIC WORK IN THE CREATIVITY OF O. CHUHUI)	134

СЕКЦІЯ:
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЧАСОПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ:
МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

Г. Голяка, І. Довжинець (H. Holiaka, I. Dovzhynets) АКАДЕМІЧНА МУЗИКА В ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ: ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ (ACADEMIC MUSIC WITHIN THE FRAMEWORK OF MODERN CULTURE: PECULIARITIES OF FUNCTIONING).....	135
Ю. Лошков (Yu. Loshkov) В. І. КУРИСЬКО ТА МУЗИЧНА ОСВІТА В ХДАК НА ЗЛАМІ ЕПОХ (V. I. KURYSKO AND MUSICAL EDUCATION AT KSAC AT THE TURN OF THE EPOCHS).....	137
В. Шепакін (V. Shchepakin) ТВОРЧІСТЬ ВИПУСКНИКІВ ФАКУЛЬТЕТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХДАК ТЕТЯНИ І ВОЛОДИМИРА БОГАТИРЬОВИХ ЗА ЧАСІВ ПОВНОМАСШТАБНОЇ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ (CREATIVITY OF THE GRADUATES OF THE FACULTY OF MUSICAL ART OF KSAC TETIANA AND VOLODYMYR BOHATYROVS DURING THE FULL-SCALE RUSSIAN AGGRESSION)	139

Л. Шемет (L. Shemet) ТВОРЧИСТЬ ВИПУСКНИКІВ ХДАК У СФЕРІ ДИТЯЧОГО НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА (CREATIVITY OF THE GRADUATES OF KSAC IN THE FIELD OF CHILDREN'S FOLK AND ORCHESTRAL PERFORMANCE)	142
О. Уманець (O. Umanets) МУЗИЧНІ МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ: СТИЛЬОВІ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ВИМІРИ (MUSICAL ART PROJECTS: STYLE AND CONCEPTUAL DIMENSIONS).....	144
І. Гайденко (I. Haidenko) «ГЕЛОН»: ІДЕЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ СТВОРЕННЯ ("GELON": IDEA AND METHODOLOGY OF CREATION)	145
Р. Лоцман (R. Lotsman) ШКОЛА НАРОДНОГО УКРАЇНОСПІВУ: «ВЕРБИЧЕНЬКА» З НОВОЇ ВОДОЛАГА (SCHOOL OF UKRAINIAN FOLK SINGING: "VERBYCHENKA" FROM NOVA VODOLAHNA)	147
Ю. Карчова (Yu. Karchova) НАРОДНОПІСЕННЕ ВИКОНАВСТВО В РЕАЛІЯХ СУЧАСНОСТІ (FOLK SONG PERFORMANCE IN MODERN REALITY)	150
Є. Дудник (Ye. Dudnyk) ПРОГРАМНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ (SOFTWARE IN MUSICAL EDUCATION).....	151
Т. Большакова (T. Bolshakova) АКМЕОЛОГІЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК ФАКТОР УСПІШНОСТІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗВО (ACMEOLOGICAL COMPETENCE AS A FACTOR IN THE SUCCESS OF THE PEDAGOGICAL ACTIVITY OF A TEACHER OF MUSIC ART IN HEI).....	152
К. Підпороїнова (K. Pidporinova) ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ ЯК ПРИНЦИП МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ (FORMATION OF ARTISTIC TASTE AS A PRINCIPLE OF ART EDUCATION)	154
Г. Косенко (G. Kosenko) ЗАСТОСУВАННЯ VR-ТЕХНОЛОГІЙ У ВИКЛАДАННІ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩІЙ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ (THE USE OF VR TECHNOLOGIES IN TEACHING ART DISCIPLINES IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS)	156
Н. Зимогляд (N. Zimohliad) ФОРТЕПІАННІ КОНКУРСИ В УКРАЇНІ СЕРЕДИНИ ХХ СТ. (PIANO COMPETITIONS IN UKRAINE IN THE MIDDLE OF THE XX CENTURY)	157
А. Рум'янцева (A. Rumiantseva) ВТІЛЕННЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ПІАНІСТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ПЕДАГОГІЦІ ВИКЛАДАЧІВ ОДЕСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ (THE EMBODIMENT OF WESTERN EUROPEAN PIANO TRADITIONS IN THE PEDAGOGY OF TEACHERS OF ODESA PIANO SCHOOL)	159
О. Степанова (O. Stepanova) ВІД ТЕХНІКИ ДО ВИРАЗНОСТІ: СИНТЕЗ МАЙСТЕРНОСТІ ТА АРТИСТИЗМУ В ПІАНІЗМІ (FROM TECHNIQUE TO EXPRESSIVENESS: THE SYNTHESIS OF SKILLS AND ARTISTRY IN PIANISM)	160
Р. Ніколенко (R. Nikolenko) KINDERSZENEN OP. 15 P. ШУМАНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РАДУ ЛУПУ: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ОСМИСЛЕННЯ ЦИКЛУ (SCHUMANN'S KINDERSZENEN OP. 15 IN 15 IN RADU LUPU'S INTERPRETATION: PECULIARITIES OF THE PERFORMING COMPREHENSION OF THE CYCLE)	162
А. Калашникова (A. Kalashnykova) СИСТЕМА СЕМІОЛОГІЧНИХ ЗНАКІВ МУЗИЧНОЇ МОВИ В. СИЛЬВЕСТРОВА (SYSTEM OF SEMIOLOGICAL SIGNS OF V. SYLVESTROV'S MUSICAL LANGUAGE).....	163
Чжоу Ні (Zhou Ni) УТІЛЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЧЖАН ЦЗО (EMBODIMENT OF MODERN TRENDS IN CHINESE PIANO PERFORMANCE IN THE CONCERT ACTIVITY OF ZHANG ZUO)	165

Лінь Даньлі (Lin Danli) ЛІ МІНЦЯН ЯК ЗНАКОВА ПОСТАТЬ КИТАЙСЬКОГО ПІАНІСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА (LI MING QIANG A SIGNIFICANT FIGURE OF CHINESE PIANO ART)	167
Пань Хе (Pan He) ANNÉES DE PÈLERINAGE ПІАНІСТКИ ЗІ ЗІ (ANNÉES DE PÈLERINAGE BY PIANIST ZI ZI)	170
Т. Шершова, М. Рагуліна (T. Shershova, M. Rahulina) ТРАНСФОРМАЦІЯ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК: ВІД КЛАСИЧНОГО СПІВУ ДО СУЧАСНИХ ЕСТРАДНИХ ПРАКТИК (TRANSFORMATION OF VOCAL TECHNIQUES: FROM CLASSICAL SINGING TO MODERN POPULAR PRACTICES)	172
С. Манько (S. Manko) РІЗНОМАНІТТЯ ВОКАЛЬНИХ ПРИЙОМІВ У СУЧАСНІЙ ЕСТРАДНІЙ МУЗИЦІ (VARIETY OF VOCAL TECHNIQUES IN MODERN VARIETY MUSIC)	174
А. Верещака (A. Vereshchaka) СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПРОВЕДЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ФЕСТИВАЛІВ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ (MODERN TRENDS OF HOLDING UKRAINIAN VARIETY SONG FESTIVALS)	175
Р. Тетерін (R. Teterin) ВПЛИВ JAZZ KOLO НА РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ (THE INFLUENCE OF JAZZ KOLO ON THE DEVELOPMENT OF JAZZ VOCAL PERFORMANCE IN UKRAINE)	176
В. Іванов (V. Ivanov) КОМП'ЮТЕРНЕ АРАНЖУВАННЯ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ: ОСОБЛИВОСТІ ТА НАПРЯМИ РОЗВИТКУ (COMPUTER ARRANGEMENT OF MODERN VARIETY SONG: FEATURES AND DIRECTIONS OF DEVELOPMENT)	178
Л. Потоцька (L. Pototska) СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МЮЗИКЛ ЯК СФЕРА ПРОФЕСІЙНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ АКТОРА (MODERN UKRAINIAN MUSICAL AS A FIELD OF PROFESSIONAL SELF REALIZATION OF THE ACTOR'S CREATIVE PERSONALITY)	180
І. Ліва (I. Liva) КОНЦЕРТ ТОШИРО МАЮДЗУМІ ДЛЯ КСИЛОФОНА Й КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА (CONCERT OF TOSHIRO MAYUZUMI FOR XYLOPHONE AND CHAMBER ORCHESTRA IN THE CONTEXT OF COMPOSER'S ART)	182
О. Тимошина (O. Timochyna) ЖИТТЄТВОРЧИСТЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА (CREATIVE LIFE OF MYROSLAV SKORYK)	184
П. Кириченко (P. Kirichenko) ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МУЗИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА (THE USE OF DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE MUSICAL ACTIVITY OF A MODERN CONCERTMASTER)	186
Т. Пасічинська (T. Pasichynska) РЕНЦО РУДЖЕРІ — ПРЕМ'ЄР ДЖАЗОВОГО АКОРДЕОНА В ІТАЛІЇ (RENZO RUGGIERI — PREMIERE OF JAZZ ACCORDION IN ITALY)	188
М. Тряннов (M. Trianov) ТВОРЧА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЛОС-АНДЖЕЛЕСЬКОГО ГІТАРНОГО КВАРТЕТУ (CREATIVE IDENTITY OF THE LOS ANGELES GUITAR QUARTET)	189
О. Василенко (O. Vasylenko) МОДУСИ ГРИ ТА ДІАЛОГУ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ БАЯНА З ОРКЕСТРОМ КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦЬКОГО (MODES OF PLAYING AND DIALOGUE IN THE CONCERTO FOR ACCORDION WITH ORCHESTRA BY KRZYSZTOF PENDERECKI)	191
К. Трикозюк (K. Trikozyuk) ТЕМБРОВО-ФАКТУРНІ ПЕРЕВТІЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ АДАПТАЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ ХАРКОВА (TIMBRE AND TEXTURE REINCARNATIONS IN THE PROCESS OF ADAPTATION OF INSTRUMENTAL WORKS FOR THE ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS IN THE WORKS OF KHARKIV ARTISTS)	194

Н. Мельник, О. Савицька (N. Melnik, O. Savytska) РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА АНСАМБЛЮ «ЦИМБАНДО»: ВІД СТВОРЕННЯ ДО ЛЮТОГО 2022 РОКУ (REPERTORY POLICY OF THE ENSEMBLE "CIMBANDO" FROM ITS CREATION UNTIL FEBRUARY 2022)	195
О. Гончаров (O. Honcharov) ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ В КЛАСІ БАЯНА / АКОРДЕОНА (FEATURES OF WORK ON POLYPHONIC WORKS IN THE ACCORDION CLASS)	198
Г. Рало (G. Ralo) PREREQUISITES FOR THE EMERGENCE OF THE PERCUSSION INSTRUMENTS CLASS IN ODESA (ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ КЛАСУ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОДЕСІ)	200
Лічуань Чжан (Lichuan Zhang) СИМФОНІЧНІ КОНЦЕРТИ ФРАНЦА КУЧЕРИ В ХАРКОВІ ЛІТНЬОГО СЕЗОНУ 1899 Р. (FRANZ KUCHERA'S SYMPHONIC CONCERTS IN KHARKIV IN THE SUMMER SEASON OF 1899)	201
Д. Янжула (D. Yanzhula) НЕТРАДИЦІЙНІ ПРИЙОМИ ВИКОНАННЯ НА ТРОМБОНІ: ДОСВІД КЛАСИФІКАЦІЇ (NON-TRADITIONAL PERFORMANCE TECHNIQUES ON THE TROMBONE: EXPERIENCE OF CLASSIFICATION)	203
Є. Козеняшев (E. Kozeniashev) ДЕРЕВ'ЯНИЙ ОФІКЛЕЇД – ВІДОМИЙ І НЕВІДОМИЙ (WOOD OPHICLEIDE — KNOWN AND UNKNOWN)	206
С. Романенко (S. Romanenko) ПРОЧИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ (READING OF A MUSICAL TEXT)	207
А. Бобух (A. Bobukh) ВПЛИВ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ВИДАТНИХ БАС-ГІТАРИСТІВ НА РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА (THE INFLUENCE OF THE PERFORMANCE WORK OF OUTSTANDING BASS GUITARISTS ON THE DEVELOPMENT OF JAZZ ART)	208
А. Комар (A. Komar) ОНЛАЙН-ЗАНЯТТЯ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ (THE IMPACT OF ONLINE LESSONS ON LEARNING TO PLAY WIND INSTRUMENTS)	209
О. Бурда (O. Burda) ЕМОЦІЙНИЙ ВПЛИВ РИТМІЧНИХ ПАТЕРНІВ НА АУДИТОРІЮ: ПСИХОАКУСТИЧНИЙ АНАЛІЗ У КОНТЕКСТІ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ (EMOTIONAL IMPACT OF RHYTHMIC PATTERNS ON THE AUDIENCE: A PSYCHOACOUSTIC ANALYSIS IN THE CONTEXT OF PERCUSSION INSTRUMENTS)	211
Т. Селеменова (T. Selemeneva) СУЧАСНЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСТВО: ШЛЯХИ ПОСТУПУ (CONTEMPORARY VIOLIN PERFORMANCE: WAYS OF PROGRESS)	212
СЕКЦІЯ:	
ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В КРОСКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ	
В. Бойко (V. Boiko) ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ КОМПОЗИТОРА ІГОРЯ ГАЙДЕНКА ТА АКАДЕМІЧНОГО ХОРУ ХДАК (CREATIVE COLLABORATION BETWEEN COMPOSER IHOR HAIDENKO AND THE ACADEMIC CHOIR OF KSAC)	214
Г. Шпак (H. Shpak) «ДИПТИХ» В. СИЛЬВЕСТРОВА В РІЧИЩІ ДУХОВНО-ЕТИЧНИХ ШУКАНЬ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНУ ("DIPTYCH" BY V. SYLVESTROV IN THE STREAM OF THE SPIRITUAL AND ETHICAL SEARCHES OF POST-MODERN UKRAINIAN CULTURE)	215
В. Чучман (V. Chuchman) УКРАЇНСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ФРАНЦУЗЬКОГО ХОРУ "АЧОРІНУ" (UKRAINIAN REPERTOIRE OF THE FRENCH CHOIR "ACHORINU")	217

Ю. Воскобойнікова (Yu. Voskoboinikova) “MATINAS DO NATAL” ХОСЕ МАУРІЦІО НУНЕС ГАРСІЇ ЯК ЗРАЗОК ДУХОВНОЇ ХОРОВОЇ КЛАСИКИ КІНЦЯ ХІХ СТ. (“MATINAS DO NATAL” BY JOSÉ MAURICIO NUNES GARCÍA AS AN EXAMPLE OF A SPIRITUAL CHORAL CLASSIC OF THE LATE XIX CENTURY)	219
Є. Московка, М. Лобач (Ye. Moskovka, M. Lobach) ВІДРОДЖЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ХОРІ «КАЛИНА» ІМЕНІ ГРИГОРІЯ ЛЕВЧЕНКА (THE REVIVAL OF NATIVE ART IN THE HRYHORIÍ LEVCHENKO UKRAINIAN FOLK CHOIR “KALYNA”)	221
Ф. Воскобойніков (F. Voskoboinikov) ПЕРШІ АРХІЄРЕЇ ХАРКОВА Й МІСЦЕВА ЦЕРКОВНО-СПІВАЦЬКА ОСВІТА НА ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ (THE FIRST BISHOPS OF KHARKIV AND LOCAL CHURCH-SINGING EDUCATION IN THE BEGINNING OF THE XIX CENTURY)	223
Е. Атаманчук (E. Atamanchuk) ТВОРЧА ПОСТАТЬ ДИРИГЕНТА-ХОРЕМЙСТЕРА ЄВГЕНА ГУНЬКА В КОНТЕКСТІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ТА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ (THE CREATIVE FIGURE OF CONDUCTOR AND CHOIRMASTER YEVHEN HUNKO IN THE CONTEXT OF CHORAL ART AND MUSIC EDUCATION OF TERNOPIL REGION)	225
Чжу Сюаньян (Zhu Xuanyang) ВІХІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДЖ. РАТТЕРА В КОНТЕКСТІ ДУХОВНИХ ТРАДИЦІЙ АНГЛІЙСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ (MILESTONES OF THE CREATIVE ACTIVITY OF J. RUTTER IN THE CONTEXT OF SPIRITUAL TRADITIONS OF ENGLISH CHORAL MUSIC OF XX CENTURY)	227
Фу Сіньбін (Fu Xinbin) ВІРТУАЛЬНІ ХОРОВІ ПРОЄКТИ ЯК ФОРМА МУЗИЧНОЇ РЕЛІГІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (VIRTUAL CHOIR PROJECTS AS A FORM OF MUSICAL RELIGIOUS ACTIVITY)	229
Лю Шаньшань (Liu Shanshan) ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА КАНТАТИ Й. БРАМСА «РІНАЛЬДО» (GENRE-STYLE SPECIFICITY OF THE CANTATA “RINALDO” BY J. BRAHMS)	230
З. Нгатів, Є. Шуневич (Z. Hnativ, Ye. Shunevych) ОСОБЛИВОСТІ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ЦИКЛУ У ВИЩІЙ ШКОЛІ (FEATURES OF DISTANCE LEARNING IN CLASSES OF VOCAL AND CHORAL CYCLE IN HIGHER SCHOOL)	232
В. Гіголаєва-Юрченко (V. Hiholaieva-Yurchenko) ВОКАЛЬНИЙ ГОЛОС ТА ГЕНДЕР: КУЛЬТУРНИЙ, СОЦІАЛЬНИЙ ТА БІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ (VOCAL VOICE AND GENDER: CULTURAL, SOCIAL AND BIOLOGICAL ASPECTS)	234
Ж. Німенська (Zh. Nimenska) ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ ДАЛІЛИ (CHARACTERISTICS OF THE DALILAH’S OPERA IMAGE EMBODIMENT)	236
С. Пасека (S. Paseka) ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ ДЖУЛЬЄТТИ З ОПЕРИ Ш. ГУНО «РОМЕО ТА ДЖУЛЬЄТТА» (PERFORMANCE ANALYSIS OF THE IMAGE OF JULIET FROM THE OPERA BY CH. GOUNOD “ROMEO AND JULIET”)	238
Dai Fenli (Дай Фенлі) OPERA AS A CULTURAL HERITAGE OF CHINA (ОПЕРА ЯК КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА КИТАЮ)	240
Dean Gayron (Дін Гайрон) PECULIARITIES OF CHINESE VOCAL TECHNIQUE (ОСОБЛИВОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ)	242
Du Yuling (Ду Юйлін) CULTURAL DIVERSITY OF VOCAL SCHOOLS IN CHINA (КУЛЬТУРНЕ РОЗМАЇТТЯ ВОКАЛЬНИХ ШКОЛ КИТАЮ)	244
Wei Weinyun (Вей Вейньюн) CHINESE FOLK SONG: TRADITIONS AND MODERNITY (КИТАЙСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ)	247

СЕКЦІЯ:
СВІТОВІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ПАРАДИГМИ РОЗВИТКУ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

М. Колногузенко (M. Kolnoguzenko) МАЕСТРО УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ (MASTER OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHY)	248
К. Бортник, К. Острівська (K. Bortnyk, K. Ostrovska) ДІЯЛЬНІСТЬ ГЕОРГІЯ ЖЕЛЕЗНЯКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПРИКАРПАТСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ (THE ACTIVITIES OF HEORHII ZHELEZNIAK IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF PRECARPATHIAN FOLK-STAGE DANCE)	251
Я. Сапего (Y. Sapego) ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ КЛАРИ БАЛОГ (FEATURES OF THE FORMATION OF THE FOLK CHOREOGRAPHIC CULTURE OF TRANS-CARPATHTHIA IN THE CREATIVE ACTIVITY OF CLARA BALOG)	253
М. Бологов (M. Bologov) ТАНЕЦЬ «КОЗАК»: ВІД ВИНИКНЕННЯ ДО ЗАБУТТЯ. ЙОГО ВПЛИВ НА ТАНЦЮВАЛЬНЕ СЦЕНІЧНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ("COSSACK" DANCE: FROM THE ORIGIN TO THE OBLIVION. ITS INFLUENCE ON THE DANCE STAGE ART OF UKRAINE)	255
Т. Брагіна, Ю. Брагін (T. Brahina, Yu. Brahın) UKRAINIAN FOLK STAGE DANCE AS A SUBJECT OF ETHNOCHOREOLOGY (УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ПРЕДМЕТ ЕТНОХОРЕОЛОГІЇ)	256
А. Близнюк (A. Blyznyuk) ВИДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОМСЬКОГО ТАНКУ (TYPES THE PECULIARITIES OF THE ROMA DANCE)	258
А. Паладійчук (A. Paladiychuk) НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ (FOLK-STAGE DANCE IN THE TRAINING OF FUTURE SPECIALISTS IN BALLROOM CHOREOGRAPHY)	259
О. Широковська (O. Shirokovska) БАЛЬНІ ТАНЦІ ТА ГЕНДЕРНІ РОЛІ. ЕВОЛЮЦІЯ ТА ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ СУСПІЛЬСТВО (BALLROOM DANCE AND GENDER ROLES. EVOLUTION AND IMPACT ON MODERN SOCIETY)	260
В. Горголь (V. Horhol) СУТНІСНІ ОЗНАКИ ФОРМЕЙШН ЯК ТАНЦЮВАЛЬНОГО ВИДУ СПОРТУ (ESSENTIAL CHARACTERISTICS OF FORMATION AS A DANCE TYPE OF SPORT)	262
В. Медяник (V. Medyanyk) ІМПРОВІЗАЦІЯ В БАЛЬНІЙ ТА СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ (IMPROVIZATION IN BALLROOM AND MODERN CHOREOGRAPHY)	264
Н. Семенова, Т. Семенова (N. Semenova, T. Semenova) ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ШЛЯХ БАЛЕТНОЇ ТРУПИ СХІД-ОПЕРА (THE EUROPEAN PATH OF THE CXID OPERA BALLET TROUP)	265
Д. Білоконова (D. Bilokonova) ВПЛИВ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ СВІДОМОЇ ТА ГАРМОНІЙНОЇ ОСОБИСТОСТІ (THE INFLUENCE OF DANCE ART ON THE FORMATION OF A HOLISTIC AND HARMONIOUS PERSONALITY)	267
Т. Гончарова (T. Honcharova) ТАНЦІ ТА ІНТЕЛЕКТ. УПРОВАДЖЕННЯ ВПРАВ НА РОЗВИТОК ПІВКУЛЬ МОЗКУ В ЗАНЯТТЯ З ХОРЕОГРАФІЇ (DANCE AND INTELLECT. IMPLEMENTATION OF BRAIN DEVELOPMENT EXERCISES INTO CHOREOGRAPHY CLASSES)	269
О. Курдупова, Л. Дегтяр (O. Kurdupova, L. Dehtiar) КЛАСИФІКАЦІЙНІ ОЗНАКИ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНИ (CLASSIFICATION SIGNS OF CHOREOGRAPHY TEAMS OF UKRAINE)	271
Т. Брацун (T. Bratsun) ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗАНЯТЬ У ДИТЯЧОМУ ТАНЦЮВАЛЬНОМУ КОЛЕКТИВІ (INNOVATIVE APPROACHES TO CHOREOGRAPHIC CLASSES IN A CHILDREN'S DANCE GROUP)	273

Н. Росенко (N. Rosenko) ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В ПРОФЕСІЙНІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ (INNOVATIVE APPROACHES IN PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC EDUCATION).....	274
A. Abdikhamidov (A. Абдіхамідов) IMPORTANCE AND RELATIONSHIP OF MUSIC IN CHOREOGRAPHY (ЗНАЧЕННЯ І ЗВ'ЯЗОК МУЗИКИ В ХОРЕОГРАФІЇ)	276
І. Кисельов, В. Лісневський (I. Kiselyov, V. Lisnevskiy) ЗНАЧЕННЯ ШТРИХІВ У ВИКОНАННІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ АКОМПАНеМЕНТУ В НАРОДНОМУ ТАНЦІ (THE MEANING OF STROKES IN THE PERFORMANCE OF ACCOMPANIMENT IN A FOLK DANCE BY A CONCERTMASTER).....	279
Є. Подкопай, Д. Шаршонь (Y. Podkopaі, D. Sharshon) КОНЦЕРТМЕЙСТЕР І MOODLE: ШЛЯХИ ВЗАЄМОДІЇ (ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ) (ACCOMPANIST AND MOODLE: WAIS OF INTERACTION (PRACTICAL RECOMMENDATIONS)).....	280
Е. Самойлова (E. Samoilova) СИНТЕЗ ФОЛЬКЛОРУ ТА СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ (SYNTHESIS OF FOLKLORE AND MODERN CHOREOGRAPHY IN THE CONTEXT OF THE PRESENT)	282
І. Макарова (I. Makarova) РЕКВІЗИТ ЯК ОБРАЗНА ОДИНИЦЯ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ТВОРІ (PROP AS A FIGURATIVE UNIT IN A CHOREOGRAPHIC WORK)	283
І. Мостова, О. Іваницький (I. Mostova, O. Ivanytskyi) ОСОБЛИВОСТІ ПРОСУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПРОЄКТУ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ (FEATURES OF PROMOTING A CHOREOGRAPHIC PROJECT ON SOCIAL NETWORKS).....	284
О. Чепалов (O. Chepalov) «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЭДКІВ» – ПОЕТИЧНА ЛЕГЕНДА В БАЛЕТІ (“SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS” – A POETIC LEGEND IN BALLET)	286
СЕКЦІЯ: СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ	
Е. Kamińska (E. Камінська) ROLA ESTETYKI W ŻYCIU CODZIENNYM WSPÓŁCZESNEGO SPOŁECZEŃSTWA JAPONSKIEGO (РОЛЬ ЕСТЕТИКИ В ПОВСЯКДЕННІ ЯПОНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА).....	288
Akiko Kasuya (Акіко Касуя) CREATING SOCIAL COMMUNICATION THROUGH ART AND PUBLIC SPACES (СТВОРЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ЧЕРЕЗ МИСТЕЦТВО ТА ПУБЛІЧНІ ПРОСТОРИ).....	288
С. Рыбалко (S. Rybalko) ТЕАТР НО В МІЖКУЛЬТУРНОМУ ОБМІНІ: 40 РОКІВ ПРОГРАМИ Т.Т.Т. (THE NOH THEATRE IN INTERCULTURAL EXCHANGE: 40 YEARS OF THE TTT PROGRAM).....	290
D. Fiut (Д. Фіют) FROM BUDDHIST SERMONS TO POPULAR CULTURE. JAPANESE TRADITIONAL STORYTELLING THEATRE – RAKUGO – AND THE CHANGE OF TIMES (ВІД БУДДІЙСЬКИХ ПРОПОВІДЕЙ ДО ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ. ЯПОНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ ТЕАТР ОПОВІДАННЯ – РАКУГО – І ЗМІНА ЧАСІВ).....	291
О. Новікова (O. Novikova) ДОСЛІДЖЕННЯ АРКУШІВ ІЗ СЕРІЇ «53 СТАНЦІЇ ДОРОГИ ТОКАЙДО» УТАГАВИ КУНІСАДИ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ (STUDY OF PRINTS FROM THE SERIES “53 STATIONS OF THE TOKAIDO ROAD” BY UTAGAWA KUNISADA FROM THE COLLECTION OF THE KHANENKOS MUSEUM)	294
V. Romanowicz (В. Романович) WYSTAWA DRZEWORYTÓW KITAGAWA UTAMARO W MUZEUM NARODOWYM W KRAKOWIE JAKO PRZYKŁAD MERYTORYCZNEJ NARRACJI KURATORSKIEJ O JAPONSKIM ARTYŹCIE (THE EXHIBITION OF KITAGAWA UTAMARO'S WOODBLOCK PRINTS IN KRAKOW NATIONAL MUSEUM AS A CASE OF THE CURATORIAL NARRATIVE IDEA ON JAPANESE ARTIST) (ВИСТАВКА ДЕРЕВОРИТІВ КІТАГАВИ УТАМАРО У НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ В КРАКОВІ ЯК ПРИКЛАД МЕРИТОРИЧНОГО НАРАТИВУ ПРО ЯПОНСЬКОГО МИТЦЯ).....	297

A. Gach (A. Gach) TKANINA JAPOŃSKA W PRZESTRZENI WYSTAWOWEJ. STUDIUM PRZYPADKU MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE (JAPANESE FABRIC IN THE EXHIBITION SPACE. A CASE STUDY OF KRAKOW NATIONAL MUSEUM) (ЯПОНСЬКИЙ ТЕКСТИЛЬ У ВИСТАВКОВОМУ ПРОСТОРИ. ЦІЛЬОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕУ В КРАКОВІ).....	298
A. Ожого-Масловська (A. Ozhoga-Maslovska) ЯПОНСЬКА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА «М'ЯКОЇ СИЛИ» (SOFT POWER) В УКРАЇНІ В КОНТЕКСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЯПОНСЬКОГО МИСТЕЦТВА (JAPANESE CULTURAL POLICY OF "SOFT POWER" IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE REPRESENTATION OF JAPANESE ART)	300
Н. Стрижко (N. Stryzhko) ПЕЧАТКИ ЧЖУАНЬ: АДАПТАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ФОРМИ МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СВІТІ (ZHUAN SEALS: ADAPTATION OF A TRADITIONAL ART FORM IN THE MODERN WORLD)	302
Чжан Чже (Zhang Zhe) РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАТЮРМОРТУ В КИТАЙСЬКОМУ ТРАДИЦІЙНОМУ ЖИВОПИСІ (REPRESENTATIONS OF STILL LIFE IN CHINESE TRADITIONAL PAINTING)	304
Ван Цзифен (Wang Zifeng) ПЕЙЗАЖІ У ТВОРЧОСТІ СЮЙ БЕЙХУНА: ОНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ (LANDSCAPES IN THE WORKS OF XU BEIHONG: RENEWAL OF TRADITION)	304
І. Галушко (I. Halushko) СЕМАНТИКА ДЕМОНОЛОГІЧНИХ ОБРАЗІВ В АНІМЕ (THE SEMANTICS OF DEMONOLOGICAL IMAGERY IN ANIME)	306
М. Дем'яненко (M. Demianenko) ВАРНОВИЙ ПОДІЛ СУСПІЛЬСТВА ТА ІНДИВІДУАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ У ВЕДИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ПРОЄКЦІЯ НА СУЧАСНІСТЬ (VARNA DIVISION OF SOCIETY AND INDIVIDUAL PURPOSE IN VEDIC CULTURE: PROJECTION ON MODERNITY)	308
М. Шарпило (M. Sharpilo) СОЦІОКУЛЬТУРНА РОЛЬ РЕСТИТУЦІЇ В ЗБЕРЕЖЕННІ ПАМ'ЯТІ ПРО ГОЛОКОСТ (SOCIO-CULTURAL ROLE OF RESTITUTION IN THE MEMORY PRESERVATION OF THE HOLOCAUST)	311
Е. Żeromska (Е. Жеромська) КАТАРИ: ОД БОСКІЕГО ОРЄТАНІА КУ ЈАПОŃСКІЕЈ ТРАДЫСЈІ ТЕАТРАЛНЕЈ, CZYLI О ZESPALANIU SŁOWA, MUZYKI, TAŃCA (KATARI: FROM DIVINE POSSESSION TOWARDS JAPANESE THEATRE TRADITION, OR ON THE COMBINATION OF WORD, MUSIC, AND DANCE) (КАТАРИ: ВІД БОЖЕСТВЕНОЇ ОДЕРЖИМІСТІ ДО ЯПОНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ. ПОЄДНАННЯ СЛОВА, МУЗИКИ, ТАНЦЮ)	312

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

Відповідальність за редагування та достовірність інформації
несе автор роботи

**Культурологія та соціальні комунікації:
інноваційні стратегії розвитку**
Матеріали міжнародної наукової конференції
(21–22 листопада 2024 року)

Cultural Studies and Social Communications:
Innovation Strategies of Development
Proceedings of the International Scientific Conference
(November 21–22, 2024)

**ПРИСВЯЧЕНА 95-РІЧЧЮ
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**
DEDICATED TO THE 95TH ANNIVERSARY
OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE

У 2 частинах
Частина 2

Відповідальна за випуск
Н. О. Рябуха

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:
В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 25.11.2024. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 19,0. Обл.-вид. арк. 32,4.
Наклад 300 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rrv2000k@ukr.net.
Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.