

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ФАКУЛЬТЕТ РЕЖИСУРИ ЕСТРАДИ



АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ

МАТЕРІАЛИ

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

КИЇВ, 20 КВІТНЯ
2021

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

Рекомендовано до друку рішенням Головної вченої ради
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 12 від 29 квітня 2021 р.)

Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. – 278 с.

ISBN 978-966-602-331-8

У науковому збірнику представлені матеріали теоретичних досліджень науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів, в яких висвітлено актуальні питання розвитку мистецтва естради в соціокультурному просторі, теоретичні та практичні аспекти формування професійних компетентностей артистів та режисерів естради, традиції та інновації в мистецьких формах, політичні аспекти в контексті сучасного культурно-мистецького простору.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Деркач Світлана Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету режисури естради КНУКіМ;

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

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

Фішер Володимир Михайлович – професор з/н, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри режисури естради та масових свят;

Совгира Тетяна Ігорівна – кандидат мистецтвознавства, доцент з/н кафедри режисури естради та масових свят КНУКіМ.

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

ISBN 978-966-602-331-8

©Київський національний університет культури і мистецтв, 2021

ЗМІСТ

Розділ 1

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

Акопян Артем Артурович

ТЕНДЕНЦІЇ ФОЛЬКЛОРИЗАЦІЇ ВИСТУПІВ У ТЕЛЕВІЗІЙНИХ
ВОКАЛЬНИХ ШОУ.....11

Вакуленко Дарина Юріївна

МУЗИКА – ОСНОВА СЦЕНІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ МЮЗИКЛУ.....15

Віноградова Вероніка Валеріївна

ВІДЕОМАППІНГОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ПРОСТОРОВА ДОПОВНЕНА
РЕАЛЬНІСТЬ В ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ ПОЛІКУЛЬТУРНОГО
ПРОСТОРУ.....19

Гедзира Анастасія Вікторівна

СПЕЦИФІКА РЕЖИСУРИ СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ВИДОВИЩ.....24

Головкова Маріанна Михайлівна

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ЕСТРАДИ.....27

Данилиха Наталія Романівна

ТРАДИЦІЙНА ЛЕМКІВСЬКА ПІСНЯ ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОГО
ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА.....30

Дацун Валентина Вікторівна

ПУБЛІКА ЯК УЧАСНИК СОЦІАЛЬНО-ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ.....38

Доколова Альона Сергіївна

АРХІТЕКТУРНИЙ ВІДЕОМЕППІНГ: ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ
ПРОСТОРУ В УКРАЇНІ.....42

Заставенко Марина Олексіївна

СПЕЦИФІКА СЛОВА В РОЗМОВНИХ ЖАНРАХ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ
ЕСТРАДИ.....48

Ільницький Віталій Андрійович КОМІЧНЕ ТА ЙОГО КЛАСИФІКАЦІЯ В СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	52
Крипчук Микола Володимирович КОМУНІКАТИВНА МОДЕЛЬ «АКТОР – ГЛЯДАЧ» У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	54
Кудлай Олександра Сергіївна ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АРТИСТІВ ЕСТРАДИ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ.....	60
Мельник Мирослава Миколаївна Пушкарська Анастасія Сергіївна КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СТВОРЕННЯ СУЧАСНОГО ШОУ ЗАСОБАМИ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	63
Плуталов Сергій Іванович Майкут Кирило Валерійович СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ЕСТРАДА».....	67
Сікалов Ігор Андрійович СВЯТКУВАННЯ ДНЯ МІСТА ХАРКОВА ЯК ЧИННИК ВПЛИВУ НА СУЧАСНЕ ГРОМАДСЬКЕ СУСПІЛЬСТВО.....	71
Уардані Ясмiна Нуреддiнiвна АКТУАЛЬНІ СЦЕНІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК НЕВІД’ЄМНИЙ ЕЛЕМЕНТ РЕЖИСУРИ ЕСТРАДИ.....	77
Харченко Михайло Володимирович РЕЖИСЕРСЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ ПРИ СТВОРЕННІ СУЧАСНИХ ДИТЯЧИХ МЮЗИКЛІВ.....	80

Розділ 2

АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ ТА РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

Бєлова Марина Миколаївна

ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В ОБРАЗАХ ФОРТЕПІАННИХ П'ЄС
КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСАНДРА НЕЖИГАЯ.....84

Бушмакін Євген Володимирович

УВАГА Й ФАНТАЗІЯ – ОСНОВНІ ІНСТРУМЕНТИ ФОРМУВАННЯ
ПРАКТИЧНИХ НАВИЧОК В РОБОТІ АКТОРА.....88

Воронова Надія Сергіївна

ОСОБЛИВОСТІ ОСВІТНІХ ПРОГРАМ СПЕЦІАЛЬНОСТІ
КУЛЬТУРОЛОГІЯ.....91

Ільницька Олександра Анатоліївна

СЦЕНІЧНИЙ КОСТЮМ В КОНТЕКСТІ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА.....95

Лєвіт Дмитро Анатолійович

ТРЕНІНГ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ
МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ.....98

Малахова Маргарита Олександрівна

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ У
НАВЧАЛЬНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВАХ.....102

Мойсеєнко Володимир Олександрович

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОБОТИ АРТИСТА ЕСТРАДИ НАД СТВОРЕННЯМ
СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ.....106

Працков Роман Євгенович

Бойко Валерія Андріївна

МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ АКТОРСЬКИХ ЗДІБНОСТЕЙ У ВИХОВАНЦІВ
ДИТЯЧОГО ТЕАТРУ.....109

Співак Марія Василівна
ФАХОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МЕНЕДЖЕРА КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЄВОЇ
СФЕРИ.....113

Тадля Олександр Миколайович
ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО
РЕЖИСЕРА ВИДОВИЩНИХ МИСТЕЦТВ ТА ШОУ-ПРОЄКТІВ.....116

Фішер Володимир Михайлович
ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ АРТИСТА ЕСТРАДИ:
КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ АНАЛІЗ.....120

Шлемко Ольга Дмитрівна
ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ І
РЕЖИСЕРІВ.....124

Розділ 3

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

Баранников Ярослав Сергійович
СПЕЦИФІКА РЕЖИСУРИ В ТЕАТРІ Й КІНЕМАТОГРАФІ:
КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ.....129

Барсук Леся Василівна
КОМУНІКАЦІЯ ЯК БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН У
КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ.....133

Волкова Лідія Львівна
ТВОРЧІСТЬ СКОМОРОХІВ ЯК ФУНДАМЕНТАЛЬНА ОСНОВА РОЗВИТКУ
СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ.....137

Гавриш Тетяна Василівна
БАГАТОГРАННІСТЬ ТВОРЧОСТІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ Л.
ХОРОЛЕЦЬ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХХ
- ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....141

Голубцова Любов Федорівна Охмуш Ганна Костянтинівна ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТЬ «ТЕАТР» І «ТЕАТРОЗНАВСТВО» В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ.....	145
Деркач Світлана Миколаївна ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ КАБАРЕ-ТЕАТРУ ЯК ФОРМОТВОРЧОЇ МОДЕЛІ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ.....	149
Євсєєнко Оксана Дмитрівна МЮЗИКЛ ЯК ПОПУЛЯРНИЙ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИЙ ЖАНР СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	154
Железняк Георгіна Янівна ФЕСТИВАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК РОЗВИТКУ МУКАЧІВСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ.....	158
Касьяненко Андрій Сергійович СПЕЦИФІКА СУЧАСНОГО КАРНАВАЛЬНОГО ДІЙСТВА.....	164
Крикуненко Сергій Віталійович ТВОРЧІ ІННОВАЦІЇ FASHION-ІНДУСТРІЇ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID- 19.....	168
Кучер Ростислав Станіславович ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОГО ТА ЛЮБИТЕЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНКЛЮЗІЇ.....	171
Малаєнко Єлизавета Русланівна ВЕСІЛЬНА ОБРЯДОВІСТЬ УКРАЇНЦІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ - ШЛЯХ РОЗВИТКУ ТА ЇХ ТРАНСФОРМАЦІЯ.....	174
Мішкой Василь Федорович МОДЕЛЬ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ СВЯТКОВОГО КАЛЕНДАРЯ В СИСТЕМІ СУЧАСНИХ СВЯТ.....	178
Никоненко Руслан Миколайович ІНТЕГРАЦІЯ ПЛАСТИЧНИХ РІШЕНЬ У ПОСТАНОВКАХ ТВОРІВ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТ.....	183

Пестич Владислав Миколайович КУЛЬТУРОГЕНЕЗ НАЦІОНАЛЬНИХ ФОЛЬКЛЬОРНИХ МОТИВІВ НА СУЧАСНІЙ ЕСТРАДІ.....	187
Пригоцька Дарина Володимирівна СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ОСНОВА СУЧАСНОГО МЮЗИКЛУ.....	190
Сварник Богдан Вячеславович ЗАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПАНТОМІМИ (1960–1980-ті рр.).....	195
Совгира Тетяна Ігорівна ТЕХНОЛОГІЇ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ.....	200
Супрун Олена Вікторівна ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО В ТЕАТРАЛЬНІЙ СПРАВІ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ «ШИНЕЛЬ» ТЕАТРІВ «СОВРЕМЕННИК» ТА «ПАОУМД ТЕАТР ІМ. М. В. ГОГОЛЯ».....	203
Чистяков Олег Олегович ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ МЮЗИК-ХОЛІВ В АНГЛІЇ КІНЦЯ ХІХ- ПОЧАТКУ ХХ СТ.....	208
Шапко Лариса Іванівна СПЕЦИФІКА ДРАМАТУРГІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ: РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ.....	212
Шевчук Валерій Анатолійович ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ФОРМУВАННЯ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ.....	217
Шевчук Валентина Іванівна ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В ТРАДИЦІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ.....	220

Юрченко Юлія Миколаївна
ФЕНОМЕН ПОСТФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ (НА ПРИКЛАДІ ТЕАТРУ
ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ «ETHNOCONTEMPORARYBALLET», М.
ХАРКІВ).....223

Яковенко Ірина Петрівна
ПЕРЕВТІЛЕННЯ АРТИСТА ЕСТРАДИ: РОБОТА НАД ОБРАЗОМ.....228

Ярошок Наталія Ігорівна
ТЕАТР ТІНЕЙ: ІСТОРИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ.....230

Розділ 4

ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

Бабіна Валентина Олександрівна
ФОРМУВАННЯ РЕКЛАМИ ЯК СПЕЦИФІЧНОГО ВИДУ СУСПІЛЬНИХ
КОМУНІКАЦІЙ.....234

Белінська Людмила Семенівна
СОЦІОКУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТАНОВОЇ ЕЛІТИ ЯК МИСТЕЦТВО
РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ.....237

Каменчук Тетяна Олегівна
СИСТЕМИ РЕКРУТУВАННЯ ЕЛІТИ.....241

Малишенко Людмила Олександрівна
ПЕРЕХІД ДО НОВОЇ МЕРЕЖНОЇ МОДЕЛІ УПРАВЛІННЯ ЯК КЛЮЧОВИЙ
ІНДИКАТОР ЗМІН СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА.....245

Набоков Роман Геннадійович
ТЕХНОЛОГІЯ ТА РЕЖИСУРА ТЕАТРАЛІЗОВАНОЇ ПОЛІТИЧНОЇ
АКЦІЇ.....248

Наумкіна Світлана Михайлівна Карагіоз Руслан Степанович КУЛЬТУРНИЙ ШОК І ПОЛІТКОРЕКТНІСТЬ ЯК НАСЛІДКИ ПОЛІТИКИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ.....	254
Проноза Інна Іванівна Гладка Валерія Сергіївна ФЕНОМЕН ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ.....	257
Ростецька Світлана Іванівна РЕКОНФІГУРАЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ, СПРАВЕДЛИВОСТІ ТА ПРИМИРЕННЯ В ЛІБЕРАЛЬНІЙ МОДЕЛІ МИРУ.....	260
Ткачук Юлія Вікторівна МІЖНАРОДНА ТРУДОВА МІГРАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ СВІТОВОЇ ЕКОНОМІКИ.....	263
Уланова Світлана Іванівна Мухарський Дмитро Олександрович «КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА» В МІЖНАРОДНІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЗАКОНОДАВЧІЙ БАЗІ.....	267
Швець Світлана Леонідівна ТРАНСФОРМАЦІЯ МІГРАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ РЕСПУБЛІКИ КОРЕЯ.....	273

Розділ 1

ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

Акопян Артем Артурович

магістрант,

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв

Науковий керівник:

Каблова Тетяна Борисівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

ТЕНДЕНЦІ ФОЛЬКЛОРИЗАЦІ ВИСТУПІВ У ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ВОКАЛЬНИХ ШОУ

Телебачення завжди віддзеркалює ті настрої та мотиви, що спостерігаються в сучасному суспільстві. Останнім часом українське суспільство безупинно звертається до витоків свого народу та нашої автентичної культури. Це ми можемо спостерігати в усіх сферах суспільного життя: від використання вишиванки в побутовому житті до перемоги фолк-гурту в національному відборі «Євробачення». Це обґрунтовано глибокою потребою пошуку такої ідентичності українського народу, яка дозволить йому єднати себе з прогресивно налаштованими європейськими культурними спільнотами. Сьогодні активно вивчається академічне мистецтво, доробок українських композиторів ХХ ст., значна увага приділяється культурорегіоніці, є розвідки в галузі естрадного виконавства, але інтеграція цих векторів ще недостатньо розглянута в науковому середовищі. Спираючись на мою індивідуальну освітню траєкторію, а також певний брак уваги до естрадного

мистецтва, як гідного репрезентанта сучасної культури, обрана тема моєї доповіді це фольклорні тенденції на українських вокальних телешоу.

Схожі проблеми були означені в роботах таких науковців як Арсен Колодко («Зразки пісенної народної творчості та розповідного фольклору на телеканалі «Перший-UA» на прикладі культурно-мистецьких передач «Фольк-мюзік» та «Казки лірника Сашка», 2015р.), Діана Дзюба («Фольклор і телебачення: точки перетину в полі медіа-культури», 2016 р.), Андрій Фурдичко («Музичний фольклор і фольклоризм на сучасному українському телебаченні», 2017 р.). В цих роботах є прояви на вивчення історичного розвитку української пісні та усної народної творчості, їх адаптації до сучасних культурних запитів, питань взаємодії і взаємовпливу фольклору й телебачення, означено політичні та соціальні передумови звернень сучасних виконавців до української пісні та створено умови для вивчення ролі телепрограми у збереженні та поширенні української народної пісенної творчості. Але у своїй більшості вони мали спробу продемонструвати функціонування фольклору просто як явища у мас-медіа, тобто не спиралися на фольклор саме у вокальних телешоу.

Динаміка українського вокально-масового контенту пов'язано з 2001 роком, коли розпочинають своє віщання два музичні телеканали М1 та EnterMusic.

Один із найпопулярніших музичних телеканалів М1, який позиціонує себе як Перший національний музичний канал, сьогодні є лідером щодо кількості й різноманітності власних телепрограм. Комерціалізація українського музичного телебачення сприяла тому, що інформація розважального характеру стала активно завойовувати місце в телеєфірі. Це значно відбилося на контенті музичних телеканалів, а, отже, і на його жанрових складових. Тобто перші появи української музики на телешоу були спрямовані на потреби глядача, а глядач бажав знайти схожі до себе прояви почуттів, які б єднали його з нацією в цілому. В межах дослідження є необхідним зупинитися на ряді телевізійних шоу, що створили умови саме для цього.

Шоу «Х-фактор» з'явилося в ефірі телеканалу СТБ у 2010 році і на сьогодні має вже 11 сезонів. Учасники цього шоу часто звертаються до музичного фольклору у своїх номерах: як під час відбіркового туру, так і в прямих ефірах.

Гурт «Югуж Кюс» [Йорий клоц] зі Львова брав участь у 9-му сезоні «Х-фактору». Назва гурту перекладається із так званого «старокобзарського» як «світлий чоловік/шматок». Під час участі в «Х-факторі» учасниками гурту були Антон Лубій (вокал, бухало), Іван Жогло (бек-вокал, альт), Ярослав Себало (бек-вокал, колісна ліра), Павло Гоц (бек-вокал, гітара). Існує декілька означень стилю, в якому виконує свої твори даний гурт: турбо-фолк, козацький брейк-біт, а самі учасники гурту характеризують світ стиль як «Український обрядовий хіп-хоп дайбоже-етно-чорт». Дійсно, учасники гурту під час своїх виступів вдало поєднують музичні традиції українського фольклору та сучасні естрадні напрямки. От наприклад у четвертому кастингу 9 сезону «Х-фактору» вони виконали українську народну пісню «Біда». На сцені «Х-фактору» з'явилися етнічні українські музичні інструменти (бухало та колісна ліра).

Несподіванкою для глядачів було виконання народної пісні із застосуванням технік рок-вокалу: грім, скрімінг, гроулінг та вокальні едліби. Виступ гурту поєднується з притаманними рок-концерту рухами: стрибки, підняті догори руки, жест «коза», вербальне налаштування глядацької аудиторії типу «Руки догори» та «Не сочкуєм!», незвична гра на музичних інструментах.

Вокальне телешоу «Голос країни», що є українською адаптацією формату The Voice, з'явилося на екранах нашої країни у 2011 році. Даний проект спрямований на пошук професійних і непрофесійних голосів. Фольклор у цьому шоу представлений як і автентичними виконавцями, так і українськими народними піснями у виконанні сучасних артистів.

У дев'ятому випуску 9 сезону шоу «Голос країни» учасники команди Потапа – Катерина Гулюк та гурт «Шпилясті кобзарі» – виконали українську народну пісню «Ой, під вишнею, під черешнею». Задля того, аби ця відома пісня набула нового звучання, її обробили у стилі «rockabilly». Характерними

рисами даного стилю є поєднання елементів кантрі-музики та ритмічної структури бугі-вугі.

У даному виступі ми спостерігаємо використання українського народного музичного інструменту – бандури. Дуже незвичним та цікавим є звукове імітування співу птахів (горобець, сова) у виконанні учасників гурту «Шпилясті кобзарі».

У цій обробці дуже вдало поєднується дзвінке сопрано солістки та поліфонічне багатоголосся чоловіків з естрадними едібами. В такому звучанні учасники змогли продемонструвати свої вокальні здібності, зокрема зміна регістрів та використання мелізмів, що теж є не менш важливим завданням вокального батлу.

Отже, проаналізувавши пісенний репертуар, з яким виходять на сцену учасники вокальних телешоу, можна зробити висновок, що останнім часом українська народна пісня все частіше лунає з екранів наших телевізорів. Але сьогодні спостерігається її певне оновлення й нова презентація вже здавалося б забутих складових. Нестандартні, специфічні вимови, інструментарій, ансамблеві поєднання сьогодні дозволяють створювати незвичні композиції, які саме через їх візуалізацію на телевізійних шоу привертають до себе увагу непересічного глядача. Все це дозволяє стверджувати, що українська музична естрадна культура була, є і буде актуальною й її якісне оформлення у завізуалізовану форму у синтезі з фольклором дозволить гідно презентувати її у світовий масово-розважальний контент.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дзюба Д. Фольклор і телебачення: точки перетину в полі медіа-культури. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. №1. С. 46–54.
2. Колодко А. Зразки пісенної народної творчості та розповідного фольклору. *АРКАДІЯ. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал*. 2015. №4(45). С. 93–99.

3. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Українське музичне телебачення 1990-х - 2000-х років як соціокультурний та мистецький феномен. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. № 35. С. 195-199.

4. Фурдичко А. Музичний фольклор і фольклоризм на сучасному українському телебаченні. *Народознавчі зошити*. 2017. № 4 (136). С. 961-970.

5. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2017. 199 с

6. Група Joryj Kloc – Украинская народная песня – Біда – Х-фактор 9. Четвертый кастинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6hYpmjoYWDE&t=234s> (дата звернення 01.03.2021)

7. «Шпилясті кобзарі» vs. Катерина Гулюк – «Ой, під вишнею» – бои – Голос страны 9 сезон. URL: https://www.youtube.com/watch?v=litM_Glh2c4 (дата звернення 02.03.2021)

Вакуленко Дарина Юріївна

магістр сценічного мистецтва,

асистент кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

МУЗИКА – ОСНОВА СЦЕНІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ МЮЗИКЛУ

Мюзикл – це естрадний жанр, який є частиною вітчизняного шоу-бізнесу, адже значною мірою спирається на популярну музику, яка стилістично змінюється, перебуваючи відповідно до вимог часу і попиту.

Класичний мюзикл являє собою сценічний твір, в якому композиційно об'єднані сольні вокальні номери, розмовні діалогічні й хорові фрагменти, інструментальна музика та хореографічний елемент.

Основний критерій у мюзиклі – це сама музика, яка безпосередньо бере участь у розгортанні сюжетної лінії. «Музика, володіючи в принципі набагато більшими узагальнюючими можливостями, ніж сценічна дія і, навіть, словесна мова, здатна яскравіше й повніше виявити та донести головну думку, основну емоцію дії й тим самим допомогти глядачеві глибше осмислити те, що відбувається на сцені» [1].

У різні десятиліття переважали різні жанри музики й найбільше відповідали настроям американського суспільства: диско, поп-музика, рок.

«Велику роль у виникненні мюзиклу відіграв також джаз, який на початку ХХ ст. поступово ставав не просто музикою, а й способом мислення, він проникав у всі сфери художньої культури, включаючи й театр. У 1940-х роках важко було відшукати виставу музично-комедійного жанру, яка не містила б джазових номерів. Саме джазове мислення надало легкому й поверхневому характеру музично-видовищних жанрів несподівану глибину. Зміна характеру музики неминуче спричинила й принципову зміну драматургічної основи» [2].

У музичному оформленні мюзиклу може бути використано музику різних жанрів: від симфонічних творів до вуличних пісеньок сучасних гітарних бардів. В постановку мюзиклу можуть бути введені й оперні уривки, й хорові ансамблі, й усі види камерної музики, і церковний спів, і джазові п'єси та ін.

Усі музичні жанри можна розділити на дві великі групи: вокальну та інструментальну. Як вокальні, так й інструментальні жанри мають свої певні виразні можливості, які можуть істотно допомогти режисерові при постановці мюзиклу. Найбільш широко й часто використовуються вокальні жанри, а з інструментальних – танцювальна музика.

У мюзиклі саме музичній основі належить важлива роль темпо-ритмічного фактору сценічної дії. Особливо яскраво це проявляється при супроводі сцен, що мають чітко виражений ритм сценічного руху: походи, марші, хореографічні номери. В іншому випадку музика виявляє не стільки ритмічні властивості руху, скільки підсилює динамічну напруженість цієї сцени.

Створення «Вестсайдської історії» – один з поворотних моментів в історії жанру мюзиклу. Основою мюзиклу стала найбільша з усіх любовних історій у світі – «Ромео і Джульєтта». Музику «Вестсайдської історії» композитора Леонарда Бернстайна можна проаналізувати з позиції музично-поетичних мотивів: ворожнечі й любові. Перший, у свою чергу, складається з мотивів бійки, смерті; другий – мотивів вінчання, клятви, визнання, прощання. Враховуючи написані мотиви, вирізняється й певна ритміка мюзиклу.

Одну з важливих ролей у «Вестсайдській історії» відіграє живий оркестр. Він є невід'ємною частиною даного мюзиклу, одним з елементів розвитку подій, відіграє як виразну, так і образотворчу функцію. Аналізуючи роль оркестру в «Вестсайдській історії», варто зазначити, що в «Пролозі» його відрізняють «строгість і жорстокість», в «Мамбо» – «вибухова енергія», в «Сцені бійки» – «загрозлива, ламка і вельми напружене» трактування.

Наприкінці ХХ століття поняття «мюзикл» міцно увійшло в музикознавчий обіг. «Від інших різновидів драматичних творів (опера, оперета, балет) мюзикл вирізняється передусім синтетичністю: ані вокальні, ані танцювальні номери, ані музичний супровід у мюзиклі не є самодостатніми – вони лише слугують рівноправними засобами передання змісту.

Подібно опереті, мюзикл звертається до своєї аудиторії мовою сучасної побутової та естрадної музики, однак музична форма тут простіше, компактніша. Домінує пісенна форма, ансамблі рідкісні, зате часто зустрічаються сцени соліста або декількох солістів з хором. У мюзиклі кожний музичний номер є невід'ємним від сюжету й не може бути вилучений з вистави без шкоди для змісту й твору в цілому» [3].

Музична основа мюзиклу поділяється на дві категорії: сюжетну та безсюжетну.

Музику, яка є частиною запропонованих обставин й допомагає розкрити внутрішній зміст певної сцени, називають сюжетною.

«У ролі сюжетної музики зазвичай використовують так звані побутові музичні форми – пісні, романси, частівки, танцювальні п'єси, марші й т.д.

Проте, можуть використовуватися й оригінальні або класичні твори складних «академічних» музичних форм, такі, як симфонії, ораторії, арії й т.д.» [1].

Сюжетна музика може звучати безпосередньо у виконанні діючих осіб, по телевізору, з грамплатівки, телефону героя, доноситися з передбачуваного поблизу концертного майданчика, ресторану й т.д.

«Музика, що не пов'язана безпосередньо з діями акторів, відноситься до безсюжетної категорії й відрізняється тим, що звучить не на місці дії, а як би поза ним. Її джерело фізично не знаходиться на сцені й не мається на увазі десь поруч. Її чує тільки глядач, дійові особи про неї «не знають». Однак ця музика також найтіснішим чином пов'язана зі сценічною дією і є його активним елементом. Її головне завдання – розкрити внутрішній світ, «підтекст», що відбувається. Така музика, допомагає глядачеві глибше сприйняти думки й образи вистави, створює насичену атмосферу дії. Зазвичай її називають психологічною, емоційною, ілюстративною, фоною або музикою від режисера» [4].

Зразком правильного використання музики є музичні вистави «Дубровський», «Джейн Ейр», «Блакитна каменя» та інші мюзикли відомого продюсера, композитора та автора Кіма Брейтбурга. Він, будучи відомим хіт-мейкером, зумів створити в напрямку естрадного мюзиклу найбільш цілісну художню концепцію, доповнивши своє композиторське бачення жанру певними організаційними методами й постановчими театральними прийомами в якості продюсера. Музика продюсера є емоційно дуже яскравою, дієвою, а в певних випадках і театральньо-ілюстративною. Для музики Брейтбурга характерна сучасна танцювальна ритміка, що допомагає адаптувати навіть найважчу літературну основу, що сприяє кращому сприйняттю її змісту.

Музика відіграє надважливу роль у постановці мюзиклу. В залежності від епохи зображуваних дій, духу історії, режисер обирає стиль музики. Від цього ж залежить і ритм цілої вистави. Музичне оформлення обов'язково виправдане й вмотивоване.

ЛІТЕРАТУРА

1. Музыкальное оформление спектакля: метод. пособие / Ю. И. Козюренко. Москва : Искусство, 1986. С. 40
2. Е.Е. Соколова. Мюзикл як музичний жанр. URL: <https://gushins.ru/uk/shining-eyes/kratkoe-soobshchenie-ob-istorii-zhanra-myuzikl-doklad-myuzikl-kak-muzykalnyi-zhanr.html> (дата звернення: 28.03.2021).
3. URL: <https://eschool.dn.ua/mod/book/tool/print/index.php?id=198243> (дата звернення: 28.03.2021).
4. Музичне оформлення. Особливості, класифікація та функції театральної музики. URL: <https://studfile.net/preview/5298597/page:3/> (дата звернення: 28.03.2021).

Віноградова Вероніка Валеріївна

студентка 3-го курсу кафедри мистецтв,

приватний вищий навчальний заклад

«Київський Університет Культури»

Науковий керівник:

Фішер Володимир Михайлович

Заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

ВІДЕОМАПІНГОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ПРОСТОРОВА ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ В ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ ПОЛІКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

«Просторова доповнена реальність» сьогодні досить розповсюджена проєкційна технологія, яка передбачає відображення відео та створення візуальних зображень на поверхнях будь-яких об'єктів. Основою проєкційної технології є відеомапінг, принцип якого полягає у деформації та змішуванні

проектів зображень. Враховуючи динаміку розвитку технологій, саме відеомапінг наразі є однією з найпопулярніших та затребуваних сучасних технічних проєкцій. Майже будь-яку поверхню можна замаскувати за допомогою динамічних зображень, перетворюючи життєву реальність в ілюзію безмежних можливостей.

Попри швидке розширення, картографування вперше було зафіксовано в 1969 році в Діснейленді. На безтілесну голову мадам Леоти та 5 співучих бюстів «Похмурі усміхнені привиди» було спроектовано відео жінок, які виконували пісню «Grim Grinning Ghosts». Обличчя їхні ніби оживали та створювали захопливу оптичну ілюзію.

Наступний екземпляр проєкційного картографування з'являється в 1980 р. Із захоплюючою інсталяцією фільму «Переміщення» Майкла Наймарка. У цій художній інсталяції вітальню з двома виконавцями знімали за допомогою обертової камери, потім камеру замінювали проектором. Результат – обертання проєкційного відображення.

Дісней не тільки започаткував технологію відображення проєкцій, вони також мають найдавніший патент у космосі: «Апарат і метод проєкції на тривимірний об'єкт». Патент описує систему цифрового малювання зображення на «обчислюваному тривимірному об'єкті». Тому проєкційне картографування стало досить популярним саме в академічних колах. «Просторова доповнена реальність» була започаткована в роботі на Капел-Хілл UNC Рамешем Раскаром, Греггом Велчем, Генрі Фуксом та Діпаком Бандіопадхайаєм та ін. Все почалося зі статті «Офіс майбутнього». Офіс майбутнього задумав світ, де проектори можуть покривати будь-яку поверхню. Замість того, щоб дивитись на маленький монітор комп'ютера, глядачі змогли б відчувати доповнену реальність прямо зі свого столу. Джона Андеркоффлер – дизайнер, який представив концепцію проектору в поєднанні з камерою, яка могла б бути такою ж зручною, як традиційна лампочка [1].

Рамеш Раскар працює над створенням шейдерних ламп. Це – метод комп'ютерної графіки, який використовується для змін зовнішнього виду

фізичних об'єктів. Статичні або об'єкти, що переміщуються, освітлюються за допомогою одного або кількох відео проекторів статичної чи анімованої текстури або відеопотоку.

Рамеш Раскар, Грегом Велчем і Генрі Фукс продовжили досліджувати рухомі проектори. Ці ручні смарт-проектори розуміють своє положення та орієнтацію завдяки різноманітним датчикам. Вони продемонстрували використання інтелектуальних проекторів для інвентаризації та обслуговування складів [2].

Потім Олівер Бімбер досліджував проектування на картини та перетворення драпіровок на проекційні екрани. Процес простий. Віртуальна програма імітує поверхню, на яку спрямована проекція. Потім програмне забезпечення взаємодіє з проектором, дозволяючи йому розмістити будь-яке зображення на цій поверхні. У цьому відеозображенні компанія робототехніка Bot&Dolly досліджує «синтез реального та цифрового простору за допомогою проекційного картографування на рухомих поверхнях». Короткий виступ складається з п'яти розділів та демонструє як відеомапінг може розширити естетичні межі [3].

Застосування такого стерлінгового відеокартування показує як досить складний архітектурний фрагмент може перетворитися на поверхню для проектування. Палац парламенту Бухареста перетворюється на простір, який досліджує «взаємозв'язок усіх речей, мікро- й макро-, зовнішнього та внутрішнього всесвіту».

Варто звернути увагу на те, що даний творчий приклад показує як створену на замовлення поверхню можна використовувати для проектування зображень та оживити під час події. Це чудова ідея, яка популяризує новітні творчі заходи та залучає нових відвідувачів на захід.

Samsung створив надзвичайно вражаюче використання проекційного картографування при просуванні Galaxy S3. Подія демонструє проекцію не на одну будівлю, а на три.

Це лише декілька прикладів того, як проекційне відображення може досить істотно покращити візуальний досвід. Використання цієї технології може дозволити оживити будь-яку подію, бренду та ін. Візуальний маркетинг робить крок далі, перетворюючи маркетингову кампанію на витвір мистецтва, який залишає незабутні враження у глядачів від побаченого [4].

Peugeot використовував 4D проекційне картографування для посилення своєї кампанії «Нехай ваше тіло рухається». Шоу включало реальні спец ефекти вітру та дощу, що набагато більше підсилювало емоційне враження. На виступ вплинула графіка, керована жестами, оскільки був задіяний живий виконавець, подібно до того, як програвач відеоігор впливає на навколишній світ [5].

У естрадному мистецтві, яке зруйнувало принцип «четвертої стіни», інтерактивні проекції стають все більш популярними через можливість взаємодії глядачів із проєктованим відеозмістом, який миттєво занурює їх у «нову» реальність. Останнім часом зростає попит на застосування проекційного відображення на сцені завдяки здатності вдало застосовувати цю технологію.

У 2011 році на «Різдвяних зустрічах» Алли Пугачової відеомапінг був відтворений не за допомогою архітектурних елементів, а виготовлявся паралельно з декорацією, а відео проекція створювалася на основі комп'ютерного макету.

У 2013 році на вручення премії «Муз-ТВ» основою декорації була мапінг-технологія у вигляді геометричних фігур, що розміщувалися по обидві сторони сцени.

Виступ Jenifer Lopez для глядачів був вражаючим тим, що на її розкішне біле плаття, яке заповнило всю сцену, була наведена проекція. Тож, навіть не рухаючись протягом усього номеру, глядач не міг відвернути увагу ні від її виконання, ні від відеомапінгу.

Унікальність виступу Sol Gabetta полягає у тому, що її віолончель освітлена проекцією, яка гармонійно поєднується з музикою та надає виступу особливу чарівність. Враховуючи унікальність технологій 3D-відображення на

маленьких об'єктах, проекція зосереджена виключно на віолончелі та не зачіпає артистку й сцену, зважаючи на те, що музичний інструмент не статичний.

Ще одне з рішень застосування проекції запропонувала польська компанія VRVISIO, яка займається розробкою контенту у сфері віртуальної та доповненої реальності. Вони створили 3D mapping на людські обличчя спеціально для китайського шоу талантів «SuperGirl». Щоб створити заплановану відеозйомку, спочатку на поверхню обличчя наносять спеціальні кристали, які дозволяють створити 3D-модель. Другий етап полягає у створенні 3D-моделі. Третій – проєктування самого 3D маппінгу.

Однак, від новітніх технологій не відстає й Україна. Варто звернути увагу на всесвітньо відому компанію «Magic Innovations». Вони отримують нагороди по усьому світу та, навіть, занесені до «Книги рекордів Гіннеса». Їх роботи прикрашають будівлі Бурдж-Халіфа – найвищого хмарочоса у світі заввишки 828 метрів та найдорожчого рекламного носія у світі. Студія «Magic Innovations» стала відома після того, як взяла перше місце на Берлінському фестивалі світла. Також цього року на церемонії «APEXA awards» в Las Vegas команда взяла золото, срібло й гран-прі за контент року. А у 2017 році в Україні було встановлено національний рекорд за найбільшу національну проекцію – 3D шоу на Батьківщину Мати з нагоди Євробачення-2017.

Отже, проаналізувавши сучасні відеомаппінгові технології, варто зауважити, що вони активно впливають на емоційний стан глядачів, формуючи їх естетичні смаки. Це новітнє захоплююче оформлення й відтворення реального життя людини в якісно креативній вражаючій формі. Тому саме «просторова доповнена реальність» сьогодні є унікальною технічною моделлю, яка розвивається й вдосконалюється в художньо-творчому процесі полікультурного простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Luminous Room Illuminating Light. URL: <https://vimeo.com/48600709> (дата звернення: 28.03.2021).

2. RFIG: High-precision RFID Location Sensing using Pocket Projector.
URL: <https://youtu.be/MURwa11WDsY> (дата звернення: 28.03.2021).
3. Box. URL: <https://youtu.be/lX6JcybgDFo> (дата звернення: 29.03.2021).
4. SAMSUNG GALAXY S3 - 4D Video Mapping (2012). URL: <https://youtu.be/iq-FXpJlrTo> (дата звернення: 29.03.2021).
5. Peugeot Motion & Emotion 4D Video-Mapping Projection in Brazil.
URL: <https://youtu.be/cPgL5RhPvFE> (дата звернення: 29.03.2021).

Гедзира Анастасія Вікторівна

магістрантка кафедри режисури естради і масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

Науковий керівник:

Крипчук Микола Володимирович

канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА РЕЖИСУРИ СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ВИДОВИЩ

Масові спортивно-художні видовища мають одну важливу особливість: все, що бачить глядач, завжди постановочо, тобто репрезентується вперше. У цьому жанрі не прийнято повторюватися. Тому режисерам-постановникам кожен раз доводиться створювати щось нове, оригінальне, здатне в черговий раз вразити глядачів [1, с. 7].

Спортивні свята сьогодні представляють синтез різноманітних спортивних і культурних заходів, вони здатні розширювати комунікативні кордони, розкривати духовний і фізичний потенціал особи. А позитивні емоції, що забезпечуються видовищністю, гумором, святковістю, комедійністю,

атракційністю, визначають відношення до спортивного свята як до розваги та відпочинку [4, с. 68].

Історія появи спортивних свят бере початок з часів зародження цивілізації. У Стародавньому Римі масові розваги набули особливого характеру. Римляни у порівнянні з греками за висловом Л. Саєнкової, «були більшими прагматиками, їхні розваги носили підкреслено громадський характер» [2, с. 7]. Якщо у давньогрецьких святах зберігалось щось сакрально-сокровенне, що дозволяло кожному учаснику дійства залишитися індивідуальністю, то в римських масових дійствах такий сенс зникає: у цих видовищах не було місця індивідуальному, особистість стає частиною натовпу. Таким чином, підсумовує Л. Саєнкова, саме стародавні греки заклали основи масових видовищ, у яких дистанція між глядачами та учасниками була мінімальною, а стародавні римляни перетворили свята, заклавши в основу видовищ. Саме римляни одними з перших передбачили ефект видовища, у них він сягав довершеності – удосконалення самих принципів видовищного дійства, ефектність, швидка зміна вражень, задоволення глядачів та створення для них комфортного середовища. Римляни сформували основи появи перед глядачами [2, с. 10].

Розвиток масових свят як жанру видовищного мистецтва розпочав свою історію, пов'язану із становленням спортивної режисури, розвитком спорту та міжнародних спортивних зав'язків лише у ХХ ст.

Подальший розвиток масових спортивно-художніх видовищ, як жанру та їх режисури пов'язаний із проведенням Спартакіад народів СРСР, що прийняли естафету від фізкультурних парадів Радянського Союзу, а успіх масових спортивних свят у 80-90 рр. ХХ ст. засвідчив багатолітній досвід спортивної режисури, склалася вітчизняна школа, яка набула великого авторитету на міжнародній арені [4, с. 70].

Характерною особливістю театралізації сучасних масових спортивних виступів є їх висока насиченість за змістом. Поряд з масовими номерами в них включаються спортивні номери у виконанні представників різних видів спорту.

Їх називають вставними, так як вони виконуються в супроводі великої кількості учасників і, як би, вставляються режисером в цю масу [3, с. 9]. Успіх вставних номерів залежить не тільки від їх змісту, а і від сценічної подачі.

Організація спортивно-художніх заходів вимагає від режисера знання не лише методичних та технологічних засад підготовки свята, але й специфічних особливостей жанру, що впливають на постановку. Відтак, режисер Б. Петров відзначає, що головною в специфіці масових спортивних-художніх видовищ є спортивна основа, тобто побудова за принципом масового спортивного дійства з характерними для нього виразними особливостями та засобами [1].

Стрімкий розвиток спортивних видовищ й інсценізації в них, дає нам побачити, що наразі динаміка сповільнюється і заходи розвиваються повільніше. Нині олімпіади не являються основою розваг.

Отже, дійшовши до висновків, можна зауважити, що організація спортивно-художніх видовищ представляє собою комплекс складних заходів, що потребує певних знань, вмінь і навичок. Правильно організовані та урочисто проведені, вони не лише надовго запам'ятовуються глядачам, але й виступають переконливим засобом агітації, чинником мотивації фізкультурно-оздоровчої діяльності, адже впливають на соціальний, психологічний та естетичний рівень сприйняття людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Петров Б. Н. Массовые спортивно-художественные представления. Основы режиссуры, технологии, организации и методики. Москва: Физкультура, образование и наука, 1998. 328 с.
2. Саенкова Л. П. Массовая культура: Эволюция зрелищных форм. Минск : Искусство, 2003. 123 с.
3. Репникова Е. А., Миронова Ю. А., Сулова В. А. Основы технологии организации спортивно-зрелищных мероприятий. Владимир : Изд-во ВлГУ, 2015. 87 с.

4. Гайдукевич К. А. Специфіка організації масових спортивно-художніх свят. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2016. Вип. 11. С. 68–78.

Головкова Маріанна Михайлівна

завідувач навчальної лабораторії

кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,

Київський національний університет культури і мистецтв

ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ЕСТРАДИ

Вокальна естрада є надзвичайно поширеним і популярним видом мистецтва, займає значний простір в житті суспільства, його динаміка постійно зростає, а, відтак, зростає інтерес до вивчення ролі цього феномену.

Споконвіків мислителі усіх часів приділяли увагу музиці, у своїх працях досліджували її значення в соціокультурному просторі. І всі ці надбання увійшли в основу майбутніх досліджень музичного мистецтва, вокального, зокрема.

Естрадне вокальне мистецтво має свій історичний шлях розвитку, воно сформувалося в глобальному просторі музичної творчості як унікальне художнє явище.

В сучасних наукових працях, які пов'язані з естрадним вокальним мистецтвом, можна відзначити такі напрямки дослідження, як філософський (Н. Авер'янова, В. Калужська), культурологічний (А. Костіна, Ю. Рева), мистецтвознавчий (О. Бойко, М. Мозговий, Т. Самая, В. Тормахова, Т. Рябуха), історичний (А. Матвійчук, Д. Уварова), педагогічний (Н. Дрожжина О. Сапожнік).

Посилаючись на результати досліджень в галузі естрадного мистецтва, можна говорити про достатні емпіричні, вузькопрактичні дослідження [2].

Однак, не менш важливим є цілісний підхід до вивчення культурно-теоретичних узагальнень щодо тенденцій розвитку вокальної естради в соціокультурному просторі сучасної України.

Вокальна естрада має неабиякий вплив на становлення й розвиток повноцінного соціуму, оскільки масова музична культура є настільки різноманітною, що сучасна людина сьогодні, як би не хотіла, не в змозі існувати поза культурним простором, яким постійно розвивається. Пізнаючи його, індивідуум розширює власне світосприйняття й збагачує духовно-практичний досвід. Вокальна естрада консолідує в собі тенденції сьогодення, акумулює аксіологію минулого та передбачає майбутнє. Прихований зміст мистецтва змушує від покоління до покоління захоплюватись й проносити актуальність мистецьких доробків через століття.

Вокальне мистецтво як потужний аспект українського культурного генофонду підвищує обмін інформацією, що в симбіозі дає потужний поштовх розвитку музично-виконавської школи, підвищує професійний рівень художньої майстерності, тим самим покращуючи різні напрями сучасного мистецтва, що підтверджується перемогами українських виконавців на міжнародних конкурсах та фестивалях. Безумовно, це, у свою чергу, впливає на загальну оцінку іміджу української держави, на формування її культурного простору.

Національна вокальна естрада розвивається в руслі наступу масової культури XXI ст. Спостерігається тенденція синтезу мистецтв, театралізації, застосування надмірної видовищності під час концертних номерів, відповідно, подібні шоу відіграють не останню роль у популярності сучасних виконавців. Вокальна естрада виділяється своєю багатогранністю завдяки засобам виразності, оригінальності, відкритістю, здатністю існувати й пристосовуватись до потреб публіки.

В наслідок розвитку масових інформаційних комунікацій відбувається процес розповсюдження вокальних творів представників естради. Такі соціальні мережі, як Facebook, Instagram, Tik Tok дали потужний поштовх

популяризації артистів естради, де шанувальники можуть створювати групи, в яких публікують й активно обговорюють останні новини про своїх улюблених виконавців. А ті, у свою чергу, створюючи офіційні сторінки, публікують офіційну інформацію для своїх фанів. Все це дає поштовх для ще більшої популяризації представників естради в соціумі.

Актуальним вважаємо акцентувати увагу на співвідношенні як художнього, так і комерційного в естрадному мистецтві. З потужним розвитком ринкових відносин, однією з провідних тенденцій вітчизняної вокальної естради є інтеграція у світовий ринок шоу-бізнесу. Комерціалізація цього виду мистецтва дає поштовх активній роботі продюсерам, іміджмейкерам, менеджерам, діяльність яких відіграє вирішальну роль у створенні та розвитку іміджу зірок-виконавців, залучають кошти в організаційно-творчий процес, займаються зйомкою кліпів, організацією гастрольної діяльності, поширюють рекламу в ЗМІ, на різних платформах інтернет-мереж, цим самим забезпечують популярність. Музична сфера, зокрема, вокальна, стає сферою економічної діяльності та індустрії, яка пов'язана з іншими сферами креативного простору [3].

Якщо раніше, на початку розвитку музичного шоу-бізнесу, продюсерами представників тодішньої естради були близькі люди, родичі, недостатньо обізнані із сферою менеджменту, то сьогодні цю діяльність ефективно здійснюють різні організації, продюсерські центри, музичні лейбли тощо. Популяризація є наслідком не стільки таланту виконавця, скільки результат серйозної професійної роботи спеціалістів та організацій у сфері менеджменту та маркетингу.

Всі ці технологічні зміни, поява в нашому житті інтернету суттєво трансформували стан сучасного естрадного вокального мистецтва, його функціонування. Еволюція вокальної естради унаочнює, що активна концертно-гастрольна діяльність, тиражування грампластинок, яка була необхідною для успішної творчості раніше, відійшло у минуле, а на зміну приходить

новавіртуальна реальність, сайти музичної тематики, стрімінгові сервіси, блогерство, які формують нову музичну культуру [1].

Наразі є важливим розуміти значення ролі всіх цих змін, оскільки формується нова епоха музичної комунікації. Однак, все ж таки, вплив технічних засобів, як на соціум, культуру та вокальну естраду є неоднозначним. Тому, подальшого вивчення потребують питання функціонування вокальної естради в контексті трансформаційних процесів у сучасній масовій культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко О. Як Tik Tok змінює музичну індустрію світу та впливає на результати «Греммі». URL: <https://suspihne.media/116998-ak-tiktok-zminue-muzicnu-industriu-svitu-ta-vplivae-na-rezultati-gremmi/> (дата звернення : 02.04.2021).
2. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
3. Проскуріна М. О. Структура музичної індустрії. Економічний вісник Запорізької державної інженерної академії. Запоріжжя, 2017. Вип. 6 (12). С. 45–50.
4. Сапожник О. В. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. Мистецтво та освіта. 2003. № 4. С. 11–13.

Данилиха Наталія Романівна

кандидат історичних наук,

доцент кафедри філософії мистецтв,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ТРАДИЦІЙНА ЛЕМКІВСЬКА ПІСНЯ ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасний цивілізаційний процес, нівелюючи етнокультурне розмаїття спільноти, перебуває у постійній суперечності зі збереженням духовних надбань тисячоліть. Трагічна доля української Лемківщини – яскрава цьому ілюстрація, адже насильницька депортація лемків після Другої світової війни призвела до цілковитого руйнування етнокультурного середовища регіону.

Упродовж довголітнього перебування Лемківщини під іноземним пануванням українці цього найдалшого західного регіону в іноетнічному оточенні, незважаючи на драматизм свого національно-культурного буття, зберігали самобутність і багатство своєї етнокультури. Їх характер і життя знайшли яскраве відображення у багатогранному народному мистецтві, зокрема у барвистій пісенності та традиційних обрядодійствах. Лемківська пісенність і, зокрема, обрядова – це могутнє джерело мудрості і поетичності, це широкий спектр думок і почуттів, палке прагнення до кращого життя, до вільної праці, це скарбниця чарівних мелодій, різноманітних ритмів, цінні перлини загальноукраїнського співочого мистецтва. Співанки лунали під час обрядів і свят, співали їх чабани і лісоруби. Співанки були втіхою народу і його духовним оберегом упродовж багатьох поколінь. Хоч змістом і формою лемківські пісні подібні до загальноукраїнського фольклору, проте вони мають своєрідний неповторний колорит.

Значення фольклору в житті лемків важко переоцінити. Тісний зв'язок з усною народною творчістю допомагав переселенцям упродовж довгих років черпати сили для протистояння полонізації, словакізації, русифікації, збереженню етнічної ідентичності та етнокультурної єдності з українським народом, був для відмежованої від серцевини групи українського народу – лемків потужним каталізатором і фактором самоідентифікації.

У поле зору наукових зацікавлень музикознавців, лінгвістів та етнографів лемківський фольклор потрапляє у ХХ ст. Цим періодом датуються ґрунтовні наукові праці І. Верхратського, В. Гнатюка, Ф. Колесси, С. Людкевича та Й. Роздольського, Ю. Костюка, М. Соболевського, В. Гошовського, М. Мушинки, І. Лемкина, О. Гижі, С. Грици та багатьох інших.

Серед стильових ознак лемківського музичного діалекту дослідники виділяють дві групи діалектно-стильових відмінностей: орнаментальні та композиційно-структурні (як специфічні риси усної творчості), куди входять діалектні ознаки мови – органічної частини фольклору, артикуляційний спосіб виголошення словесно-музичного тексту, який включає особливості звукоджерела (голосу, музичного інструменту), агогічні особливості виконавця, носія інформації – трансфера. До другої належать логіко-композиційні відмінності, що є базовою основою для орнаментальної надбудови. Всі вони в цілому є відображенням модусу мислення середовища і найкраще впізнаються на прикладі порівняння різнотериторіальних варіантів тієї ж пісенної парадигми [2, с. 28].

Лемківський музичний діалект відзначається багатством і різноманітністю ритмічного і мелодичного складу пісень. Характерними рисами лемківських мелодій є «свобода тактової будови» (змінність розмірів відступи від тактових схем); синкоповані ритмічні групи (вплив угорських мелодій); мазуркові (тридольні) ритми (споріднені з польськими); дроблений ритм. Пісням притаманне речитативне інтонування, тобто спів голосу з незначним роздвоєнням на декілька голосів. Часто використовуються різні види орнаментики, мелодії з малим охопленням звукоряду. У творах можна зустріти побудову тоніки, що знаходиться у середині звукоряду «<...> наче вісь, навколо якої повертається мелодія». У лемківських співанках трапляється архаїка у формі викладу та мелосі, використовується сучасний мажоро-мінор, відсутність типових модуляцій у паралельну тональність тощо [7, с. 35].

Як зазначає С. Грица, спів лемків належить до карпато-бескидського співочого стилю, в якому домінує сольна традиція. Він естетично привабливий, динамічно виразний, емоційний, не сильний за звучанням, але щирий і темброво характерний. Загалом, звукоутворення поєднує і народну (домінує в інформантів старшого покоління) і академічну (люди середнього віку, а також інформанти з місцевостей, де був добре розвинений церковний хоровий спів а *capella*) манери. «Спів лемків має ознаки низинного і почасти верховинського

співу Західної України <...> з досить чіткою артикуляцією слів у зв'язку з пануючим речитативом, одноголоссям, має «висвітлений» мажорний характер <...> відзначається пришвидшеним темпо-ритмом <...> тут мало орнаментики, більше моторності, ніж співності» [2, с. 87].

О. Гижа у своїй збірці висвітлює найхарактерніші риси ритмічного і мелодичного складу лемківських пісень, що вирізняють їх з-поміж інших музичних діалектів. До таких рис, наприклад, належать: вузька, стиснена строфа (4–8 тактів), поєднання періодів із симетричною і несиметричною структурою тактів, нерівномірних груп і тактів із змішаними розмірами ($3/4+3/8+2/4$, $2/4+4/4+5/4$), використання різноманітних віршових розмірів та їх комбінацій, додавання односкладових вигуків (ей, гой, раз) та надлишкових складів-вставок (тра ля-ля, гей, у-ха-ха, ой-йой-йой, раз, сярada-сярада), що не входять у складочислову систему та імпровізаційно додаються в процесі виконання як вияв підвищеної емоційності, також наявність пунктирів і синкоп, поширення мазуркового метру $3/4$ і такту $3/8$ (під впливом польських народних пісень, серед яких трійкові такти є домінуючими). Повторення віршів, піввіршів та силабічних груп – улюблена форма пісенної будови лемків. Повтори призводять до видозміни й урізноманітнення строфи, її ритмічного звуження чи розширення і часто використовуються в другому рядку тексту $6+6$ ($6+|:6:|$), посередині $5+5$ $[:4:]$ +5. «Лемківські пісні небагатослівні, але власне тому, що співаки любуються у повтореннях, тим самим вони неначе продовжують їх тривання у часі. Здебільшого повторюють другу частину строфи» [1, с. 13–14].

Багато сучасних українських вчених та науковців приділяють досить велику увагу лемківській весільній обрядовій пісенності, як невід'ємній частині загальноукраїнського пісенного фонду. У лемківських весільних обрядових піснях відображено регіональний варіант традиційного українського весілля, який містить чимало загальноукраїнських рис. До них зараховують сватання, заручини, обряд приготування короваю, прибирання весільного деревця, виття вінків, обсіпання молодих зерном, обмін подарунками між нареченими у

передвесільній обрядовості, зустріч молодих у вивернутому кожусі, покривання молодої головним жіночим убором, приготування шлюбної постелі та інші. Спільними є також назви окремих весільних чинів: староста, дружба, дружка, сват, свашка та ритуальні весільні страви: курка, мед, каша, коровай тощо [3, с. 113].

Весільні обрядові пісні лемків містять і специфічно карпатські елементи, зумовлені географічним розташуванням Лемківщини, культом землеробства і скотарства, збереженням давніх галузей господарства, маловідомих в інших місцевостях України. Весільна пісенність пов'язана з такими обрядодіями, як обряд сватання, що складався із дворазової зустрічі батьків молодих та їх посередників; прив'язування молодому до кишені хустки як знак згоди на одруження (у традиційному українському весіллі – частіше рушник); сир як обрядова весільна страва; триразове публічне оголошення в церкві про намір молодих одружитися; пірко як ознака заручення молодого; збереження ритуальних танців у довесільний період; ретельне шанування рослинних і землеробських культів (обряд вінкоплетин); яблуко в ролі прикраси весільного деревця; роздільність весільних обрядодійств у молодої та молодого; своєрідне вшанування порогу як культового місця при виході молодих із хати (схрещування дружбівських топірців); напутні промови старости упродовж усього весілля; широке побутування обряду вмивання молодих; малохарактерність звичаю комори та демонстрації невинності нареченої тощо [5, с. 114].

Аналіз лемківських весільних обрядових пісень свідчить і про їхню високу естетичну вартість, що виявляється у глибокому психологізмі змісту, багатстві та яскравості поетичних образів, у розмаїтті ритміки і строфіки, докладності відображення весільного обрядодійства та церемоніалу.

Досить ґрунтовне і цікаве дослідження лемківського фольклору було проведене Катериною Чаплик упродовж 2006–2008 років; запис польових матеріалів відбувався у місцях компактного і дисперсного проживання лемківських переселенців у Західній Україні. За результатами цього

дослідження було виявлено, що серед річного циклу в пісенному календарно-обрядовому фольклорі лемків найбільш збереженим є зимовий, що його складають такі свята, як Різдво, Новий рік і Йордан (свято Хрещення Господнього). Серед нових записів лемківських колядок домінують християнські, котрі з початку ХХ ст. витіснили традиційні народні. За змістом вони наближаються до церковних і зосереджуються навколо біблійної тематики, євангельських оповідань про народження Христа. Щедрівки, структурно подібні до колядок, їх співають перед Новим роком на Щедрий вечір дівчата й діти. У їхніх текстах побажання щастя, здоров'я, одвічного родинного благополуччя, пророкування доброго майбутнього врожаю, достатку господареві дому, в який прийшли щедрувати. У цілому колядкам і щедрівкам з Лемківщини притаманні загальноукраїнські жанрові прикмети як зі змістового, так і з поетичного, музичного огляду. Кульмінацією у весняному циклі лемківських свят є Пасха. У Великодню неділю біля церкви розпочиналися дівочі забави з хороводами та співом гаївок. Нині лемківські пісні весняного календарного циклу, як і пісні обжинкові та собіткові, разом із обрядодіями зустрічаються вкрай рідко, а то й повністю зникають. Із сімейно-побутових обрядів найбільш представленим є весілля – одна з важливих подій, спрямованих на досягнення особистого щастя людини в сімейному житті. Подібно до давньоукраїнського, весільний обряд лемків поділяється на передвесільний, власне весільний та післявесільний етапи, ключові моменти яких мають свої самобутні локальні назви: зальоти (залицяння), плетення ріщки, спрошування гостей, зачіпини молодої, придани тощо. Із пісень, співаних на весіллі, записано лемківські ладкання – пісні речитативно-імпровізаційного складу, позначені особливим архаїзмом. Характерною рисою ритмічної організації ладкання є авґментовані закінчення. Для лемківських весільних пісень, окрім ладкання, характерні мелодії гексахордо-октавного амбітусу з додаванням нижньої кварта та кінцевим тоном на першому ступені. Така тенденція чіткого відчуття кінцевого нижнього тону є ознакою мажоро-

мінорного мислення. Весільній пісенності лемків властивий унісонний та двоголосий спів терцієюю второю [6].

Загалом, календарно- та родинно-обрядові пісні, що становили значну частину пісенної спадщини лемків (судячи із записів Ф. Колесси, Ю. Костюка, Я. Головацького та ін.), у першій половині ХХІ ст. поступово втрачають часову та просторову прикріпленість, обрядову регламентованість, зазнають скорочення, відходять на периферію сфери побутування.

Однак, на сьогодні в Україні існує досить велика кількість колективів, співаків, ансамблів, які включають до свого репертуару лемківську пісенну спадщину. Зокрема, серед естрадних виконавців – гурти «Пікардійська терція», «Плач Єремії», «Кораллі», «Тінь Сонця», Квітка Цісик, Джамала та багато інших.

В цьому контексті також варто згадати за таке відносно нове явище в українській культурі, як фестивальний рух, яке виникло на хвилі національного відродження. Цей рух є важливим чинником культурно-мистецького розвитку регіонів, сприяє формуванню духовності українського суспільства, вихованню національної свідомості молоді, сприяючи процесу інтеграції вітчизняної культури у світовий інформаційний простір. Організація фольклорних фестивалів видається однією із форм, що визнані на міжнародному рівні як засіб виявлення національних традицій і цінностей задля подальшого їх дослідження, популяризації та збереження [4, с. 301].

Щороку збільшується кількість лемківських регіональних фестивалів, зокрема «Плаче і кличе зелена неділя» (с. Копанки, Івано-Франківська обл.) Всеукраїнський «Дзвони Лемківщини» (Монастириськ, Тернопільщина) міжнародний «Лемківська ватра» (Ждиня, Польща), серед яких постійним учасником, починаючи з 1991 року є «Бескид». Лемківські мистецькі колективи («Лемковина» зі Львова, «Яворина» з Тернополя, «Студенька» з Калуша Івано-Франківської області та багато інших), окремих виконавців (чоловічий гурт «Лемки Києва» з Києва, Ганна Чеберенчик і Софія Федина – Львів, Леся Горлицька – Тернопіль, вокальний дует «Червоне і чорне» – Житомир та ін.) є

постійними учасниками і гуцульських і бойківських фестивалів, творчих вечорів, міжнародних конкурсів.

У діяльності аматорських хорових колективів виникає тенденція до «створення умовно-традиційних, узагальнених, загальнонаціональних форм, які можуть збігатися, а можуть і не збігатися ні з однією із реально побутуючих традиційних форм. Вони стають ніби символами (репрезентантами) традиційної національної культури, що протиставляється традиційним культурам інших народів» [7, с. 54].

Таким чином, хоча сьогодні традиційний народнопісенний репертуар лемків поступово виходить з ужитку, але водночас все ще залишається важливим компонентом історичної пам'яті народу. Інтегруючи в собі матеріальну і духовну культуру субетносу лемків, культурно-мистецькі події стають важливим фактором культурної ідентифікації, створюючи можливості для відновлення забутих сторінок духовної скарбниці лемків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гижа О. Українські народні пісні з Лемківщини. Київ : Муз. Україна, 1972. 403 с.
2. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
3. Саварин Т. В. Весільні пісні та звичаї Лемківщини на українсько-словацькому суміжжі. Львів : Міфологія і фольклор, 2016. № 1-2. С.112-117.
4. Фабрика-Процька О. Р. Пісенний фольклор лемків у контексті національної культури України ХХІ століття. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2011. № 20. С. 295–302.
5. Цимбал Т. Локальні особливості лемківського весільного обряду. Тернопіль : Studia metodologica, 2002. № 12. С. 113–118.
6. Чаплик К. М. Трансформація пісенного фольклору лемківських переселенців у Західній Україні (повоєнний період) : дис. ... канд.

мистецтвознав.: 17.00.03. Київ : Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2010. 191 с.

7. Чистов К. Народные традиции и фольклор. Львів : Наука, 1986. 304 с.

Дацун Валентина Вікторівна

старший викладач,

Житомирський фаховий коледж

культури і мистецтв ім. Івана Огієнка

ПУБЛІКА ЯК УЧАСНИК СОЦІАЛЬНО-ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ

Одним з визначальних рушіїв духовного життя суспільства виступає мистецтво (процес, у якому митці створюють і демонструють іншим людям своє бачення світу, своє емоційне ставлення до предметів, явищ, життєвих норм і цінностей). Завданням мистецтва є ідейне, моральне та естетичне виховання, формування ціннісних орієнтацій молоді. «За допомогою почуттів, емоцій, системи художніх образів, що передаються у просторі й часі» [1, с. 114], мистецтво суттєво доповнює картину світу – систему уявлень людини про світ і її місце в ньому – задовольняє суспільно-художні потреби широкого кола глядачів. По суті відбувається соціо-культурне моделювання під час якого митці і реципієнти безпосередньо беруть участь у побудові спільної картини світу.

Специфічна роль, яку відіграє мистецтво в житті сучасного українського суспільства, спонукає науковців (філософів, мистецтвознавців, культурологів, соціологів, психологів тощо) вивчати його природу, всебічно аналізувати різноманітні аспекти в контексті явищ художньої культури.

Як відомо, «задоволення потреб суспільства в художньому розвитку громадян відбувається історично, соціально й художньо зумовленим чином, шляхом виділення особливої групи (публіки), яка своєрідно репрезентує

суспільство й здійснює безпосередній зв'язок мистецтва із суспільством» [3, с. 262].

У широкому розумінні поняття «публіка» (лат. publicus – суспільний) – це люди, які знаходяться будь-де в якості глядачів, слухачів, відвідувачів, пасажирів; взагалі – люди, суспільство [5, с. 502].

Публікою мистецтва, на думку науковців, є суспільно-естетична спільнота споживачів мистецтва, пов'язаних як між собою так і з митцями. У Соціологічному енциклопедичному словнику публіка визначається як «формально не організована група, члени якої мають загальні інтереси, усвідомлені ними як такі при непрямому спілкуванні й контакті; саме з точки зору цих інтересів публіка сприймає інформацію» [4, с. 283].

Публіка як невід'ємний елемент і активний учасник художнього процесу розвивається паралельно з самим мистецтвом. Як споживач художнього продукту вона через попит впливає на митців і на систему художнього виробництва. Предмет мистецтва створює свою публіку, мотивуючи потребу спілкування з новим фактом мистецтва. Без акту естетичного сприйняття публікою будь-який художній твір залишається «німим», тобто він буде лише формальною можливістю мистецтва.

Стати публікою означає «включитись в особливий соціальний зв'язок, увійти в систему як загальних, так і специфічних естетичних відносин» [3, с. 264].

Об'єднання публіки в один і той же вид діяльності характеризується низкою суттєвих його показників: наявністю узгодженого очікування і функціонування схожих психічних процесів (осмислення, оцінювання, запам'ятовування). Факт участі різних глядачів в одному виді діяльності – сприйнятті та осмисленні художнього продукту – може бути внутрішнім чинником, який об'єднує публіку в єдину спільність і дозволяє режисеру, продюсеру управляти цією діяльністю.

Науковці зазначають, що така характерна риса публіки як єдність ґрунтується на основі ідеалів, смаків, естетичних переживань і поглядів, рівня

культурного розвитку. Вони також виділяють лідерів публіки, знавців, які своєю реакцією на твори мистецтва впливають на формування громадської думки, критерії і норми художніх оцінок. Така частина глядачів становить змістовне ядро публіки, через яке реалізуються суспільні функції мистецтва.

Емпіричні дослідження процесу формування публіки, а особливо її ядра, відбуваються не лише під час сприймання твору мистецтва, а й під час спілкування, обміну думками, обговорення, оцінювання конкретного твору мистецтва. У результаті таких дій публіка підтверджує свою соціальну значимість, належність до особливої групи знавців певного виду мистецтва і, таким чином, відіграє активну роль у художньому житті суспільства.

Науковці звертають увагу на те, що в умовах художньої реальності останніх років істотно змінюється характер спілкування публіки з мистецтвом. З одного боку, розширюються пропозиції напрямків вітчизняного мистецтва, а з іншого – збільшується потік зарубіжної, переважно масткультівської продукції. Відтак, нові художні пропозиції, зміна цінностей і критеріїв оцінки художніх творів веде до змін у структурі й свідомості публіки. Розвиток електронної техніки, виникнення нових видів мистецтв з різноманітними культурно-мистецькими феноменами веде до розширення аудиторії як основи для публіки. Тому мистецтво своєю своєрідністю, своїми новими видами і жанрами формує новий склад публіки. Зокрема, науковці звертають увагу на тенденцію до кількісного зростання публіки, яка віддає перевагу масовим видовищам (концертам, фестивалям, хіт-парадам, виступам рок- і поп- груп та іншим видам шоу індустрії). Традиційні види мистецтва поступово втрачають свій вплив на сучасного глядача, особливо це стосується такої категорії як підлітки і молодь. Відтак, на формування їхньої картини світу вплив масової культури, у порівнянні з традиційним мистецтвом, збільшується.

Наші спостереження за сучасною публікою свідчать про зростання частини глядачів, які намагаються стати публікою із престижних міркувань. Отже, зміни у свідомості публіки формують нову структуру публіки, яка еволюціонує постійно.

Як відомо, публіка поділяється на реальну й потенційну. Серед реальної публіки можна виокремити ситуативну публіку конкретного мистецького твору (концерту, вистави, вернісажу тощо) і постійну – глядачів певного колективу, групи, виду або жанру мистецтва. Стосовно потенційної публіки, то у більшості дослідників відсутня узгоджена точка зору з цього приводу. Так, одні вчені переконані в тому, що говорити про взаємодію мистецтва і публіки без їх прямого контакту не має жодного сенсу, а інші розглядають так зване непряме спілкування з твором мистецтва, коли людина не читала, не чула, не бачила, але одержала інформацію з інших комунікативних джерел про якість твору (заслуговує на увагу чи ні, автор відомий чи ні) – як контакт. Ці вчені вважають, що некоректно зводити участь публіки в художньому житті до безпосереднього акту сприйняття творів мистецтва. Феномен непрямого споживання творів мистецтва базується на тому, що вплив мистецтва обмежується реальною публікою під час безпосереднього контакту.

Посередником у діалозі між митцями з їх художнім продуктом і публікою виступає художня критика (з грец. *Κριτική* – здатність судити), призначення якої ввести твір мистецтва в соціально-культурну систему. Показником суспільного інтересу до творів мистецтва є масштаб відгуків критики на творчість митця у місцевих засобах інформації, у всеукраїнських та за кордоном. Роль критики у суспільстві, зокрема у художньому житті, полягає в тому, щоб спонукати інших учасників художнього процесу до творчих здобутків, а також до естетичного виховання публіки. У наш час критика набуває дещо нових функцій, пропонуючи публіці «переходити від одного можливого типу спілкування з мистецтвом до іншого, набуваючи культури сприйняття, що об'єктивно розширює, урізноманітнює, творчо збагачує контекст художнього життя» [3, с. 273].

Отже, якщо мистецтво – це передача певної інформації художником аудиторії за допомогою виразних засобів, тобто «мови» того чи іншого виду мистецтва, то цим мовам (у кожного виду вона своя, а у кожного митця свій індивідуальний почерк, своя школа) потрібно навчатися. Результатом такого

навчання публіки про сутність відповідного виду мистецтва і його вплив на особистість має бути естетична компетентність суб'єкта мистецтва. Вчені-психологи вважають, що починати знайомство з творами мистецтва бажано з дитячого віку, а процес естетичного виховання має продовжуватись усе життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Джинчарадзе Н. Г. Інформаційна культура. Київ : ТОВ Видавництво «Українські пропілеї», 1999. 148 с.
2. Социология искусства: учебник / В.Н. Дмитриевский и др. Санкт-Петербург: Изд-во «Искусство-СПБ», 2005. 479 с.
3. Семашко О. М., Піча В. М., Погорілий О. І. та ін. Соціологія культури: навч. посібник / за ред. О. М. Семашка, В. М. Пічі. Львів : «Новий Світ–2000», 2020. 334 с.
4. Социологический энциклопедический словарь / ред. В. Осипов. Москва: ИНФРА М-НОРМА, 1998. 283 с.
5. Современный словарь иностранных слов / вед. ред. Л. Н. Комарова. Москва : Изд-во «Русский язык». 1999. 742 с.

Доколова Альона Сергіївна,
аспірантка,

Київський національний університет культури і мистецтв

Науковий керівник:

Деркач Світлана Миколаївна

Заслужений діяч мистецтв України,

канд. мистецтвознавства,

професор кафедри режисури естради ті масових свят,

декан факультету режисури естради

Київський національний університет культури і мистецтв

АРХІТЕКТУРНИЙ ВІДЕОМЕШПІНГ:

ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ПРОСТОРУ В УКРАЇНІ

Однією з тенденцій архітектурного відеомепінгу на сучасному етапі стає посилення театральності урбаністичного простору в контексті створення нової форми міської театральності – діючи театралью в міському просторі, архітектурний відеомепінг репрезентує місце не як звичайний простір подій, а як таке, що саме створює драматургію.

Проекція починається з поверхні на технічному рівні (вона адаптується до будинку та будується на власній спеціально створеній моделі) та рівні нарративу (фізична форма будинку, а також його історія враховуються в контексті специфіки теми проекції).

Оскільки поверхня проектування не розглядається як нейтральний екран, на який можна проектувати аудіовізуальні матеріали будь-якого типу, це дає підстави дослідникам говорити про драматургію простору архітектурного відеомепінгу.

На думку італійського науковця М. де Маріса доцільно розглядати два сенси драматургії простору:

– простір, що певною мірою є драматургічним суб'єктом, носієм імпліцитної драматургії, видовищного потенціалу (це зумовлено специфікою матеріального, топологічного, архітектурного, урбаністичного та ін. аспектів);

– простір, що завжди є драматургічним об'єктом, тобто об'єктом операцій з організації, адаптування, трансформації та ін. (вони роблять його функціональним для постановки) [2, с. 34].

В. Сансоне наголошує, що обидва твердження справедливі для архітектурного відеомепінгу. Дослідник наголошує, що простір повинен бути підготовлений, повинна бути віднайдена точка огляду, що збігається з місцем, де буде встановлено проектор, цей простір має бути адаптовано до необхідних умов, що вимагає техніка, передусім повної темряви, а також повинен бути створений простір, що дозволяє глядачу зайняти ту точку зору, яку він обрав для спостереження за інсталяцією. Відповідно на практиці простір має бути організований драматургічно. В результаті досягається ефемерна інсталяція,

пов'язана з часопростором моменту, що сприймається тут і зараз, а за кілька моментів переписує просторово-часові координати місця [3, с. 411].

Архітектурний відеомеппінг сприяє перерозподілу громадських місць та просторів, новому способу їх сприйняття. Відношення в постановці, що, на відміну від інших аудіовізуальних засобів масової інформації, створює нові чуттєві відносини між глядачем і простором репрезентації, між реципієнтом і урбаністичним середовищем, будуються засобами драматургії простору. Найбільше враження на глядача у випадку архітектурного відеомеппінгу створює не технологічна віртуозність, а ідея та сенсово-змістовий аспект. У драматургії постановки безумовно домінантним є візуальний компонент.

Сучасні українські дизайнери сміливо експериментують з середовищем, досліджуючи можливі сценарії в яких матеріальність та віртуальність поєднані настільки органічно, що практично не відрізняються одна від одної. Серед вітчизняних проектів архітектурного відеомеппінгу виділяються роботи компанії «MagicInnovations» – у проектах зроблено акцент на створення нових перспектив простору, що оточує сучасну людину [1]. Окремі проекти «MagicInnovations» спрямовані на переосмисленні уявлень про вечірки, сприяючи перетворенню міста на великий театр, оскільки суттю відео проєкційного меппінгу вважають втручання неінвазивним способом та оновлення чинних форм, зміну уявлення про навколишній світ та сприйняття простору під час колективних заходів. Наприклад, у червні 2013 р. компанією було здійснено інсталяцію на фасад будівлі бізнес-центру в центрі Києва, що демонструє приклад драматургічної гібридизації. У проекті переважає візуальна драматургія: за допомогою геометричних мотивів, що створюють своєрідну мозаїку світла, вона виділяє будівлю, її форму, геометрію, дозволяючи глядачу оцінити багато деталей архітектури, що зазвичай не видно через монументальність.

У проєкціях дизайнерів простежується глибинний безпосередній зв'язок з декораціями у стилі бароко. Наприклад, інсталяція 2019 р., що виконана на фасаді бібліотеки смт. Козельщина (Полтавська область), заснована на

історичному дослідженні будівлі і повноцінно використовує всі можливості візуального злиття рухомого зображення з фізичною структурою. Архітектурний відеомеппінг розвиває візуально-нарративну драматургію передусім стосовно принципу проекту, орієнтованого на конкретне місце. Візуальна поема, що відображає через нанесені на фасад зображення історичні події, розповідає про найбагатшого козака Павла Козельського, який у 1718 р. за судовим рішенням звів у Козельщині опорний пункт для захисту від Дикого Поля; історію дивовижного зцілення в XIX ст. від смертельної хвороби завдяки чудотворній святій іконі Козельщинської Богоматері дочки пана Копніста, який на знак подяки церкві збудував Козельщанський Різдво-Богородицький жіночий монастир; про те, як у 1891 р. в краї було зведено першу бібліотеку, лихоліття років Першої світової та Громадянської війни, про те, як бібліотеку було закрито за часів радянської влади і відроджено лише у 2019 р. працює і понині. Унікальна мандрівка історією, в столітнє минуле, спогади, з якими стикається глядач-житель репрезентує головною ідеєю перформансу є те, що своє потрібно шанувати.

Унікальним баченням можливостей архітектурного відеомеппінгу у контексті театралізації характеризується масштабна проєкція, розроблена компанією з нагоди завершення року Японії в Україні (2017 р.). Інсталяція є прикладом драматичної гібридизації – очевидної форми візуальної розповіді, що вміщує строго візуальні елементи, що діють як спільна основа для історії. Вона побудована на фасаді Софійського собору, однієї зі знакових архітектурних пам'яток міста, символу історичної пам'яті містян. Основним мотивом інсталяції стало поєднання японської та української культури – дизайнерами, на основі дослідження традицій та історико-культурних контекстів країн, було створено унікальну візуальну історію, ілюструє схожі моменти. Візуальні елементи, що складають інсталяцію взяті зі світу природи, мистецтва, музики, традицій, обрядовості України та Японії і створені з використанням техніки уповільненого руху. Перехід між різними образними елементами відбувається засобами ефектів частин, що створюють та

деконструюють різноманітні образи, поєднуючи їх, метафорично вказуючи на схожі соціальні та культурні моменти

У 2019 р. в інсталяції до 70-ї річниці заснування Китайської Народної Республіки компанія реалізує на поверхні фасаду Софійського собору тип драматургії трансформації. Архітектурний відеомеппінг перетворює фасад будинку так само як квадратурні картини, створюючи на існуючій поверхні неіснуючі архітектурні елементи, символічні елементи давньої китайської культури, візуалізуючи найголовніші події, пам'ятки історії, досягнення в науці та техніці, футуристичні міста, швидкісний транспорт, космічні технології та ін. Архітектура собору розписана в стилістиці народного китайського орнаменту перетворює його на драматургічний елемент.

До святкувань з нагоди Дня Києва 31 травня 2020 р. на арт-об'єкті «Маяк інновацій» першого в Україні інноваційного парку UNIT.City відбувся перформанс за допомогою архітектурного відеомеппінгу, основою якого стала 3D-графіка «Цивілізація бджіл». Головна ідея нової версії відео проекційного меппінгу – твердження про величезний творчий потенціал та прагнення творити, що закладений в Україні та українцях – відображаючи людину та місто перформанс спрямований на переосмислення власного місця в житті.

Для сучасного вітчизняного соціокультурного простору характерна драматургія простору двох типів:

– візуально-нарративна драматургія, основою якої є місце, його історія, архітектура, прихована та очевидна пам'ять, що реорганізує все у вигляді нарративу через образи візуального оповідання;

– суто візуальна драматургія, в якій важливою є не стільки історія місця, скільки його сприйняття глядачем – у цьому випадку візуальні інсталяції зазвичай демонструють абстрактні елементи, що проектуються на архітектуру, нейтралізують її, перетворюють і роблять мобільною, швидкоплинно, динамічною; вона проробляє контрасти між статичною природою висхідної структури та ефемерністю цифрової архітектури, що проектується на неї.

Це викликає у глядача відчуття відчуження і водночас глибинних роздумів про місце, яке він завжди бачив по-іншому. Візуальна гра тісно пов'язана з фізичними формами архітектури.

Майстерна гра, яку створюють два типи драматургії – візуально-нарративної та візуальної – не захищена від простору, який зазнає наслідків як у буквальному, так і в метафоричному плані. Фактично, інсталяція діє на фізичний архітектурний простір і зазвичай впливає на нього двома способами. У випадку, якщо сама архітектура має відношення до власних фізичних характеристик та історії, установка посилює цей аспект; у випадку архітектури, що не використовується установка покращує і надає нову, хоч і сучасну, структуру.

Архітектурний відеомеппінг діє в урбаністичному просторі як театральна мова, створюючи новаторську драматургію просторів. Проекція конфігурується у зв'язку з простором як міська сцена, динамічна та жива, що створює нову перформативну подію, в якій глядач є не пасивним спостерігачем, а активним дослідником навколишнього світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Про нас // Magic Innovations. 2020. URL: https://3dmagic-innovations.com/ru/_about/ (дата звернення : 20 березня 2021).
2. De Marinis M. Incercadell'attore.Unbilancio del Novecento teatrale, Bulzoni, Roma, 2000. 264 p.
3. SansoneV.Video projection mapping e arti performative. Una nuova macchina scenotecnica della vision per generare nuovi spazi aumentati. Dottorato di ricerca internazionale in Studi Culturali Europei/Europaische Kulturstudien Dipartimento Culture e Societa. Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06.Universita degli studi di Palermo. 2018. 564 p.

Заставенко Марина Олексіївна

магістрантка кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

Науковий керівник:

Крипчук Микола Володимирович

канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА СЛОВА В РОЗМОВНИХ ЖАНРАХ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ЕСТРАДИ

Сучасне сценічне мистецтво наразі приділяє особливу роль розвитку розмовних жанрів телевізійної естради. Під впливом технічної та культурної еволюції артисти саме даних жанрів зобов'язані пропонувати глядачу нові форми втілення. За таких умов жанр і, зокрема, специфіка слова постійно змінюється, удосконалюється і потребує додаткового наукового дослідження.

На даному етапі набуває актуальності проблема некоректного використання художнього слова у розмовних жанрах телевізійної естради. Цензура, що колись залишилася лиш фоном і більше не є однією з головних умов створення номеру, дозволяє сучасним артистам діяти за межами етики. Так само інколи залишається без уваги і драматургічна структура номеру, без якої номер вважатися повноцінним не може.

Створення естрадних номерів розмовного жанру передбачає безумовне дотримання його певних особливостей та структури. На даному етапі артист естради у першу чергу повинен оволодіти навичками дієвого слова, визначити його художню специфіку та відпрацювати техніку виконання.

У змістовній значимості та емоційній виразності полягає вагомість слова, а його естетична спрямованість визначається художньою вмотивованістю. Зрима виразність слова безумовно пов'язана з дією, пластикою, музичним та

художньо-декоративним оформленням, з впливом усіх сценічних об'єктів, що є структурою концертного дійства, та умовним характером запропонованих обставин. Дані елементи ми відносимо до загальних принципів видовищності слова, можливості дії якого посилюються емоційною виразністю, з чим воно набуває ще й дієвої спрямованості. Так, основна функція номерів розмовного жанру – це словесне встановлення взаємозв'язку артиста з глядачем.

Значна кількість та варіативність використання слова як основи розмовних жанрів на телевізійній естраді досі недостатньо осмислені науковцями та теоретиками. Інтерес до телебачення зростає у геометричній прогресії, все гостріше постає питання подальшого розвитку розмовних жанрів, тому зараз ми маємо звернути увагу на слово як основу жанру, його специфіку та сучасне використання.

Естрадне мистецтво як вид виконавського мистецтва об'єднує в єдиній концертній програмі номери, що представляють широкий спектр жанрів: від музики і танцю до складних синтетичних форм, до яких поступово додаються різноманітні виражальні засоби.

Розмовні жанри на сцені, в першу чергу, пов'язані зі словом. Це конферанс (сольний, парний, театралізований), сатиричний дует, інтермедія, пародія, скетч, монолог, монолог в образі, фейлетон, мікромініатюра (постановочний анекдот). Окремо можна виділити музичні та розмовні жанри, до яких можна віднести коломийку, частівку, музичний фейлетон [1].

Нині, спостерігається синтетичне поєднання слова з іншими засобами виразності, що в свою чергу провокує появу нових різновидів розмовного жанру. Деякі спроби класифікувати цей напрям викликають дискусії.

Дослідники естрадного виконавського мистецтва вважають, що на естраді «з'явився» тільки конферанс [4, с. 162]. Решта жанрів прийшли з театру, зі сторінок гумористичних і сатиричних журналів. Завдяки майстерності відомих українських акторів другої половини ХХ століття слово, яке звучить зі сцени, стало художнім носієм цінної морально-естетичної інформації. Майстри художнього слова А. Литвиненко, А. Паламаренко, А. Сова, Ю. Березін і Ю.

Тимошенко, артист-конферансьє І. Шенелев, сатирики М. Жванецький та Е. Дудар, представники Західного регіону В. Пушкар і М. Савчук піднесли мистецтво слова до вищого рівня, що і зараз заслуговує звучати у оригінальному виконанні по телебаченню чи радіо.

Актори розмовного жанру відчують проблеми суспільства, наближають їх до абсурду і гротеску на сцені, змушуючи глядачів сміятися. А це найбільш ефективний засіб боротьби з недосконалістю світу. «Артист естради, – стверджує Аркадій Райкін, – фігура політична, гранично активна. Він є мислителем, борцем, пропагандистом. У цьому сенсі професія естрадного сатирика, порівняно з іншими, у більшій мірі споріднена з журналістом» [2, с. 126].

Сучасна естрада та медіа простір України вражають безліччю гумористичних передач, естрадних концертів, шоу, в яких стендап є невід'ємною складовою дійства: «Розсміши коміка», «Розсміши коміка. Діти», Студія «Квартал 95», «Вар'яти», «Мамахохотала», «Великий Український стендап», «Стендап Шоу» та інші. Високопрофесійними українськими майстрами стендапу є Андрій Данилко (монолог у образі Верки Сердючки), Андрій Молочний, Вадим Мичковський (акторський образ Дядя Жора), Валерій Жидков, Сергій Притула та ін.

Мова популярних номерів лексично спрощена, сповнена простих понять. Оскільки виконавець виступає на сцені як реальна людина, яка розповідає і чекає таких відгуків про свій виступ, виникає процес взаємного спілкування, особливий ступінь близькості. Це одна з основних складових при виконанні популярних розмовних номерів. Позиція «добрих друзів» спонукає виконавців до відкритості почуттів, довіри. Позиція глядача в даному випадку оцінюється відкритою реакцією: гучні оплески, безпосередність, нестримний сміх. Інтерес публіки до актора іноді знижує вимоги до нього.

На жаль, малообдаровані і недостатньо глибоко проникаючі в суть життя автори іноді «тягнуть» в свої твори все, що чують в дійсності. Не кажучи вже про ідейний дефіцит такого методу, відсутність відбору в відтворенні прямої

мови призводить до того, що все цінне, що є в номері розмовного жанру, «тоне в словесному смітті».

Слід зазначити, що і вульгарні думки, і вислови, і марнослів'я, і млявість викладу, і нескінченні повторення зустрічаються в звичайних розмовах. Навіщо ж це все нести в мистецтво і літературу в ім'я погано зрозумілого «реалізму», який при використанні перетворюється в таких умовах в нетерпимий, вульгарний і нудний натуралізм?

Пряма мова повинна слугувати для одної мети: вираженню ідеї всього твору і ідейної суті того персонажа, кому ця мова належить. Сказане нами вище на захист своєрідності прямої мови, не означає, що будь-які спотворення мови доречні або навіть корисні на естраді або в інших видах мистецтва. В. Ардов писав, що потрібно: «берегти чистоту мови треба. І треба стежити, щоб слівця з вульгарного просторіччя не потрапляли на сцену, звідки вони повертаються в народ як би вже апробованими культурою. Горький не раз попереджав про це, боровся проти проникнення в літературу вульгарних виразів» [3, с. 185].

Отже, сучасний стан художнього слова на естраді стикається з безліччю нововведень. Спостерігається синтетичне поєднання слова з іншими засобами виразності, що в свою чергу провокує появу нових різновидів розмовного жанру. Проблематика вживання слова росте зі швидкістю, прямо пропорційною розвитку даного мистецтва слова. Сучасне телебачення має найбільший вплив на формування людських думок, духовний розвиток та усвідомленість населення. Специфіка слова, що вживається на телевізійній естраді, заслуговує на більш глибоке теоретичне осмислення та особливу увагу. Адже в актуальних обставинах розвитку сценічного мистецтва ми не маємо допустити повернення розмовних жанрів до первісної їх появи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Робота над естрадним номером: розмовний жанр: метод. рекомендації. / укл. Н. Кукуруза. Івано-Франківськ, 2015. 56 с.

2. Райкин К. А. Наедине со зрителем. Санкт-Петербург : Искусство, 1969. 126 с.

3. Ардов В. Е. Разговорные жанры эстрады и цирка: заметки писателя. Москва : Искусство, 1968. 185 с.

4. Синьов М. Записки конферансье. На эстраде і закулісами. Київ : Мистецтво, 1969. 162 с.

Ільницький Віталій Андрійович

асистент кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

КОМІЧНЕ ТА ЙОГО КЛАСИФІКАЦІЯ В СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУМИСТЕЦТВІ

Комічне – складний феномен, чуттєвий до соціокультурних та соціомистецьких змін. Дослідник Ю. Борев зазначав, що в теорії комічного існує три методологічних підходи, що породжують різноманіття даної концепції: комічне як об’єктивна властивість предмету; комічне як результат суб’єктивних здібностей особистості; комічне як наслідок взаємовідносин суб’єкта й об’єкта. Науковець пропонує власне визначення, стверджуючи, що комічне – це явище, що презентує реальність у несподіваному ракурсі, відкриває її внутрішні розбіжності та викликає у свідомості людини активне протиставлення предмета естетичним ідеалам, а різноманіття відтінків сміху є результатом взаємодії естетичних властивостей дійсності, ідеалів та естетичних потреб людини [1, с. 85].

До основних видів комізму належать гумор (здатність людини сприймати комічне в усьому його розмаїтті; характеризується співчутливим відношенням до об’єкта висміювання) та сатира (безжалісне, нищівне переосмислення об’єкта зображення та критики, що вирішується сміхом; специфічний спосіб художнього відтворення дійсності, що розкриває її як щось безглузде, хибне,

внутрішньо неспроможне засобами сміхових, викривально-висміювальних образів) [2, с. 5].

Варто зауважити, що комічне в умовах сценічного простору сучасної естради позиціонується не лише як реакція на злободенні події. Д. Ніколаєв у своїх наукових працях стверджував, що «<...> естрадне мистецтво хоч і надає великі можливості для безпосередньої реакції на актуальні для глядача сюжети з життя соціуму, може говорити про вічність, а не про миттєвість, як і будь-яка інша форма виконавської майстерності, оскільки спосіб спілкування з глядачем не визначає ієрархічності стосовно ступеня художності або рівня узагальнення» [3, с. 59]. Натомість відома дослідниця Е. Уварова зауважує, що саме «<...> злободенність є специфічною якістю естради та акцентує увагу на її зв'язку з імпровізаційністю, властивою естрадному мистецтву, особливо концерансу, пародії, куплету» [4, с. 8].

Важливим аспектом досягнення комічного ефекту в естрадному номері є його специфічна темпоритмічна побудова – чередування вибухових сміхових кульмінацій з паузами для внутрішнього перепочинку глядача між ними.

Французький філософ А. Бергсон визначає три основні технічні прийоми створення комізму: образ механічного й живого, щільно вставлених один в одного, прояв фізичної сторони особистості, коли мова йде про моральну сторону, а також коли особистість створює образ речі [5, с. 23].

В естрадному номері комічний ефект створюють такі обставини дії як невідповідність бажаного й дійсного та порушення причинно-наслідкових зв'язків, що відображаються у *буфонадних* (прийом художньої виразності, заснований на разючому перебільшенні, створенні карикатурних образів, явищ та дій), *ексцентричних*, *гротескових* (естетичне поняття, що є основою художнього образу й представлено надмірними, гіперболізованими та алогічними діями виконавця, при яких дія відбувається у вигляді композиційного контрасту, несподіваного зрушення серйозного, важливого або трагічного до комічного) та *пародійних* прийомах.

Зауважимо, що в естрадному мистецтві застосування артистом подібних клоунаді прийомів комічного, характерне й для жанру ілюзій задля достовірного позиціонування оманливого як істинного за допомогою спеціальних маніпуляцій. Проте на відміну від клоунати, в якій комізм досягається завдяки розігруванню ситуацій та безпосередньо учасниками, в ілюзії мета досягається завдяки навичкам артиста, за допомогою спритності рук та оманливих посилів, що відволікають увагу глядача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борев Ю. Б. *Эстетика*. Москва : Высшая школа, 2002. 511 с.
2. Redkozubova, O. S. (2009). *Struktura smehovoy kulturyi* [Structure of laughter culture]. *Analitika kulturologi*, no. 1(13), pp. 51–55.
3. Nikolaev, D. D. (2011). *Komicheskoe v dramaturgi ruskogo zarubezhya 1920-h godov* [Comic in the playwrights of Russian foreign countries of the 1920s]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, Issue 7(109), pp. 58–64.
4. Uvarova, E. D. (1991). *Mokva s tochkizreniya...* *Estradnaya dramaturgiya 20-60-h gg.* [Moscow from the point of view ... Pop dramaturgy of the 20–60s]. Moskva : Iskusstvo.
5. Bergson, H. (2005). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Mineola : Dover Publications.

Крипчук Микола Володимирович

канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

**КОМУНІКАТИВНА МОДЕЛЬ «АКТОР – ГЛЯДАЧ»
У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Ситуація, яка склалася в сучасній культурі і мистецтві являє собою мозаїку різноманітних ідей і думок. Спостерігається криза як в науці (мова йде про сучасні дослідження на стику гуманітарних і точних наук) так і в мистецтві. І якщо розуміння мистецтва є результатом художньої «сформованості» особистості, то саме існування мистецтва – головний доказ присутності художнього «начала» у всій людській природі культури. Не виключенням є і театр, який має сприятливий ґрунт для творчих експериментів з кінцевим продуктом сценічної діяльності – виставою.

Вистава є явищем універсальним, що, власне, відноситься до всіх форм мистецтва вистави (танцю, опери, пантоміми, цирку і т.д.), а також до інших родів діяльності, що мають на увазі участь публіки (спорт, ритуал, богослужіння, соціальна взаємодія) – все, що має характер комунікації, спілкування, діалогу, взаємодоповнення і взаємодії.

Специфіка сценічного мистецтва полягає в ідеї синтезу, де об'єднуються література, танець, музика, образотворче мистецтво, пантоміма. Але сучасна практика ставить під сумнів думку про саму сутність або специфіку сценічного мистецтва; вона оскаржує межі, які було висунуто в XVIII столітті між різними видами мистецтва в театрі; вона звертається до кіно або відео, вважаючи себе постмодерністською, тобто поза всім тим, що раніше вважалось безсумнівною приналежністю мистецтва і естетики театру.

Піддаючи сумніву театральні традиції однієї або іншої школи, «скасовується» визначення жанрів. Традиція поступається новаторству. Багатобарвна палітра декорацій поступається місцем в епоху комп'ютерів і відеотехнологій електронним імпульсам, під дією яких виникають візуальні образи.

Характерною рисою сучасного мистецтва є відмова від традиційного розуміння прекрасного, як однієї з головних категорій естетики. Якщо спочатку XX століття мистецтво відмовляється від дійсності, від побутової схожості і конкретики на користь узагальнення, в бік естетичних символів, проголошуючи

«чисте мистецтво», «мистецтво для мистецтва», то тепер це – відмова на користь розкриття дійсності.

Постмодерністський імпульс полягає у відході від зображення життя у формах самого життя, створюючи нові форми всередині себе. У сучасній сценічній практиці спостерігаються пошуки як нових форм так і нових напрямків.

Зрозуміти сценічний процес, означає зуміти проаналізувати його з точки зору різних критеріїв. Режисер з «семіотичним ухилом» може мислити паралельними послідовностями знаків; він свідомо частково з'єднує засоби виразності, виводить на перший план по черзі різні системи, поєднує їх, наприклад, музику і пластику, жестикуляцію і прихований ритм тексту.

Для театралізації всі засоби є адекватними: дискурс, гра, нові технічні досягнення. Театр не вимагає більше дотриматися чистої форми, а використовує всі засоби виразності, які є доречними. Він включає зсередини такі характеристики, як наявність тривимірного простору, проксемічний розподіл, в той час як зовні мається на увазі присутність спостерігача, що виключає з цього визначення церемонії, ритуали, де присутність глядача не є необхідністю.

Необхідним є вирішення проблеми сценічної реальності та її суті. Це питання було об'єктом досліджень ще за часів Аристотеля. Залишається актуальним і нині. Але потрібно враховувати, що вигадка, сценічна ілюзія, на яких ґрунтується наше сприйняття вистави, «змушують» нас змішувати кілька реальностей.

Насправді ми сприймаємо на сцені предмети, акторів, текст. Відбувається змішування декількох елементів. Реальність сценічних об'єктів можна визначати за їх нормальною соціальною функцією (стіл, склянка, стілець, вікно тощо) і розглядати їх як предмети, що є матеріалом нефункціонального характеру.

Проблема полягає в тому, чи можна вважати ці предмети як буквальні речі або їм потрібно надати значення знаків, тобто вийти за межі їх

матеріальності і зрозуміти, що вони означають: певний символ, певну емоцію, той чи інший соціальний зв'язок. Потрібно з'ясувати, чи маємо ми справу з реальними предметами або з об'єктами мистецтва. Можливо ці предмети є семіотизовані.

У театрі ми проводимо час в пошуках референтів (предмет, до якого відноситься знак, денотат), які весь час зникають. Так, конкретний стіл є референтом знака / стіл. Він весь час є присутнім на сцені, але, як тільки ми дізналися про цей предмет, розуміємо, щоце, по суті, звукова форма слова, який в свою чергу, ми визначаємо за його сенсовим змістом.

На наш погляд, єдиним референтом в цьому випадку може бути сценічна машинерія. Всі інші предмети, як тільки їх використовують в рамках вистави, стають елементами, що вказують на щось інше, але не на себе. Отже, вони набувають значення знаків, тому що їх використано замість чогось іншого, на що натякається, але не зображується.

Як тільки речі починають згадуватися в діалозі і використовуються в грі, вони стають знаками, і глядач, аналізує їх звукові риси, дає їм своє змістовне значення і включає ці предмети в функцію сцени. Отже, все стає предметом естетики, як тільки глядач додає предмет в комплекс звукових значень слів і починає міркувати про причини сценічної дії.

Театр завжди створює ілюзію предмета (референта) і не дає виключити деяку матеріальність з цього предмета естетики. Кажучи про сценічну механізацію, до неї можна віднести все те, що допомагає створенню вистави: панно, стіни театральної будівлі, сцену ощо. Її реальність за своєю суттю є чужою вигаданому світу, який створено в сценічному просторі. Це те єдине, що не має в театрі значення символу (за винятком, звичайно, тих випадків, коли постановка вимагає саме цих конструкцій для своєї сценічної практики). Слід зазначити, що успіхи сучасної техніки торкнулися сфери життя театру досить глибоко.

Кіно, радіо, телебачення спровокували появу нових форм, що задовольняють потреби у видовищах і музиці. У будь-якій постановці

простежується новий, характерний для нашої епохи принцип художньої побудови, який можна позначити як монтаж (з'єднання готових елементів в щось ціле), що має потужний ефект в сценічних видовищах.

Саме такий кінематографічний принцип «паралельного монтажу» застосував у театрі В. Мейєрхольд, де кінематографічні засоби виразності змогли стерти дистанцію між «вчорашньою» і «сьогоднішньою» публікою.

«Новий» театр знаходить безліч прийомів (для зображення місця дії). Як відомо, вистава – явище тимчасове, рух – її сутність (в європейському розумінні). У сучасному постановочному процесі деструктивна вистава не має ясної форми, сповнена уповільненим темпоритмом, статична, відсутністю руху, і використанням елементів епічного театру.

Процес семіотизації був описаний ще П. Бруком, який наголошував на тому, що можна взяти порожній простір і назвати його порожньою сценою. Людина перетинає порожній простір, а хтось в той же час дивиться, як вона це робить [1]. Цього достатньо, щоб створити сценічну дію. П. Брук зауважує про поступове входження в «театральну свідомість» поняття порожнечі, близького до східного, кажучи, що в наші дні мислити можна лише в порожньому просторі, де вже немає людини.

Порожнеча ця не означає нестачі і не вимагає заповнити пробіл. Вона самодостатня. Це є лише розгортання простору, де нарешті можна знову почати мислити [1].

Вистава (в постмодерністському розумінні) є «категорією», що є похідною від режисерського трактування і акторської інтонації. Іноді зовнішня форма постановок – це завжди закодована формула, яку необхідно розгадати, «розкодувати». При цьому режисерський поштовх розрахований на свободу глядацької уяви, оскільки і самі вистави засновані не на побутовій конкретиці, оскільки на особистісних емоціях, які можуть викликати найрізноманітніші асоціації. У кожному мистецтві важлива чистота стилю.

Естетика сценічного постмодернізму має великі можливості. Кажучи про можливість вирішення простору сцени, не можна не згадати про різні

просторові експерименти, які останнім часом були найбільш яскравою і успішною складовою сценічного пошуку.

Наприклад, у виставі «VIÑO» режисер Є. Корняга (Білорусь) декларує синтез драматичного театру з пластичним і музичним, зводячи до повної відсутності словесної дії. Постановка здійснена в контексті фізичного театру. Це місце де «мало слів. Місце, в якому бере владу рух, символи та відчуття. Історії акторів, розказані мовою тіла, ритму, музики, звучать як відлуння зникаючих слів. Емоції, які перетворюються на жести» [2].

Незвична організація сценічного майданчика здатна визначити і сенс, і образ дії, і сам художній ефект. Також маска набуває особливого значення та є сполучною ланкою триєдності «актор – роль – глядач», яке, власне, і визначає поняття театр.

Зауважимо, що гра в театр та руйнування звичного театру виходом за його межі, демонстрацією його механізму як гри масок-пристрастей є тією ситуацією, коли театр перестає бути дзеркалом, що відображає дійсність. Він уникає ілюзій і відображає тільки маски, тобто самого себе.

Сучасний театр, що виходить за власні кордони, прагне до іншої якості, до позасценічного буття, часто відмовляється від класичної драматургії. Традиційна масочна імпровізація трансформується тут в свою протилежність, бо зривання масок і є гарантією внутрішньої свободи, здатності до самовираження, до імпровізації. Образи-символи, образи-іносказання в багатьох своїх різновидах часто є досить дієвим способом реалістичного розкриття життя.

Глядацька реакція є немов би результатом діяльності в системі «сцена – глядацька зала». Актор і глядач, який сприймає його дії – це дві сторони, які не мають чітких меж в сучасних акційних формах театру. Театр намагається перебудувати дійсність, використовуючи елементи цієї ж сучасної форми сценічного мистецтва та характеризується появою особливого роду діалогу із глядачем. У зв'язку з цим триває пошук нової структури і нових форм комунікації в системі відносин «актор – глядач».

ЛІТЕРАТУРА

1. Брук П. Пустое пространство. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=129377> (дата звернення: 27.02.2021).
2. VIÑO. URL: <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/alkogol/> (дата звернення: 27.02.2021).

Кудлай Олександра Сергіївна

студентка 3-го курсу

кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

Науковий керівник:

Фішер Володимир Михайлович

Заслужений діяч мистецтв України, професор

кафедри режисури естради та масових свят

Київський національний університет культури і мистецтв

ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АРТИСТІВ ЕСТРАДИ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ

Концертна діяльність є однією із найперспективніших сфер у всьому світі. Концерт артиста є підсумком якогось проміжку його творчої діяльності, а також гарним способом заробітку. Для того, аби не втратити свого глядача, виконавці намагаються постійно вражати його чимось новим, технологічним і незвичайним, тобто – створюють шоу.

Проте, умови сьогодення вносять значні корективи в традиційні проведення шоу. У зв'язку з карантинними обмеженнями всі заплановані події були відкладені на невизначений термін. Артисти, режисери, організатори, продюсери, технічні служби опинились поза її межами.

Однак, у будь-яких умовах, за будь-яких обставин люди потребують позитивних емоцій, вражень та творчості. Тому, враховуючи обставини та потреби суспільства, в шоу-індустрії починають відбуватися кардинальні зміни в організації та проведенні мистецьких форм.

16 березня 2021 року для своїх фанатів онлайн-концерт провів британський співак Домінік Харісон, більш відомий під псевдонімом Yangblud. Він організував онлайн-шоу, яке тривало одну годину, запросивши до себе в гості американського репера Machine Gun Kelly та американську актрису Беллу Торн.

18 березня 2021 року солістка української групи The Hardkiss Юлія Саніна вирішила підбадьорити своїх фанатів й провела онлайн-концерт у своїй домашній студії.

Цей, так званий, марафон підтримав український рок-гурт O.Torvald. 20 березня 2021 року вони провели безкоштовний майже двогодинний онлайн-концерт, на якому розіграли для глядачів квитки на свій майбутній виступ.

24 березня 2021 року провела свій онлайн-концерт в Instagram і українська співачка кримськотатарського походження Джамала. Саме у цей непростий час співачка поділилась своєю позитивною енергією й піснями з шанувальниками її творчості.

Бренд VELO створив серію онлайн-концертів й вечірок у Білорусі. Для кожного онлайн-концерту бренд розробляв унікальну концепцію, ідею, визначав сценічну площадку.

У німецькому Кельні придумали, як безпечно організовувати концерти на закритій арені. Репер Mo-Torres, опинившись закритим у своїй студії, почав транслювати свої виступи онлайн. Проте артист зауважував, що уявляти, що по ту сторону екрану люди слухають його музику й створювати самому собі концертне відчуття нереально важко. Після послаблення обмежень співак зміг декілька разів виступити на, так званому, drive-in концерті, де глядачі перебували у власних автомобілях. Тим самим артист мав змогу побачити свою публіку, а глядачі побувати на offline-концерті. Пізніше артист провів концерт у

Lanxess Arena у Кельні. Для мінімізації контактів було організовано 5 окремих входів на арену, відповідно і 5 черг. Обов'язковою умовою було наявність маски та дезінфекція рукна вході. На танцполі арени були встановлені «куби» з органічного скла. З виду вони нагадували акваріуми, відкриті зверху й зі сторони сцени. Кожен куб вмщав до 8 чоловік. Відстань між ними, а також між групами людей, які сидять вище, на ярусах, як мінімум була півтора метра.

NPR Music Tiny Desk – так називається одне з найпопулярніших музичних шоу на YouTube. З березня 2020 року концерти цього проєкту музиканти записують із домівок, оскільки через пандемію немає можливості приходити на студію. Серед гостей TinyDesk ірки поп- і рок-музики, незалежні виконавці-експериментатори й музиканти зі всього світу, які виконують етнічну музику.

Співак Джастін Бібер провів онлайн-концерт на платформі Tik-Tok, за яким спостерігали більш, ніж чотири мільйони користувачів. Це світовий рекорд за кількістю глядачів на онлайн-трансляції у Tik-Tok за весь час існування додатку. Онлайн-концерт вважається унікальним явищем, оскільки став першим у тік-тоці повноформатним виступом одного артиста.

Крім того, артисти своїми концертами збирали кошти для благодійності. Так барабанщик легендарного гурту «The Beatles» Рінго Стар провів концерт в YouTube, поєднавши його зі святкуванням свого 80-річчя. В онлайн-шоу брали участь Пол Макартні, Шеріл Кроу, Джо Уолш, Бен Харпер та інші. Під час проведення концерту відбувався збір коштів для різних благодійних фондів.

Варто звернути увагу на онлайн-концерт «Один світ: дома разом», який допоміг зібрати майже 128 мільйонів доларів у підтримку медичних працівників, які ведуть боротьбу з коронавірусом. Участь у цьому концерті взяли більш, ніж 100 виконавців, які виконували пісні у себе вдома. Серед них – Леді Гага, Пол Макартні, Біллі Айліш, The Rolling Stones, The Killers та інші. В перервах між виступами в ефірі були показані історії медиків, які борються з корона вірусом [1].

Девід Гетта дав безкоштовний онлайн-концерт для фанатів зі всього світу на вертолітній площадці Burdj Al Arab Jumeirah, культового готелю Дубая.

Метою благодійного онлайн-концерту був збір коштів у підтримку організації ЮНІСЕФ й проекту «Непереривна освіта» організації державної компанії по збору коштів, яка займається питанням впливу спалаху COVID-19 на процес освіти дітей та молоді.

Тож за підсумками карантинної творчої діяльності артистів, можна зробити висновок, що у будь-яких умовах творчість існуватиме. Можна констатувати, що артисти не залишаються осторонь проблеми у світі й своєю творчістю допомагають медикам боротись з хворобою. Тому головна місія артистів в будь-який час та за будь-яких обставин підтримувати людей й давати віру на краще, оскільки саме творча діяльність артистів та їх команд є тим домінуючим ланцюгом зближення з професійним мистецтвом, навіть, в онлайнформаті в карантинних умовах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Онлайн-концерт. URL: <https://www.muz-ua.info/?p=2792> (дата звернення: 31.03.2021).

Мельник Мирослава Миколаївна

канд. мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

Пушкарська Анастасія Сергіївна

студентка 2 курсу

кафедри режисури естради та масових свят

Київський національний університет культури і мистецтв

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СТВОРЕННЯ СУЧАСНОГО ШОУ ЗАСОБАМИ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Нові креативні мистецькі процеси, які сьогодні відбуваються в шоу-індустрії, значно розширюють творчі можливості режисерської професії. Концепція створення сучасного шоу базується на ідеях, прагматично закладених у їх зміст та форму. На естраді слово завжди було могутнім інструментом артистів та режисерів, домінуючим засобом ідейно-емоційного впливу на глядача. Проте, з розвитком та вдосконаленням технічного прогресу невербальні засоби комунікації здобувають щонайширшого попиту, набуваючи художнього змісту.

Технічна еволюція творчої складової шоу-індустрії, починаючи з періоду соціокультурних трансформацій та враховуючи проблеми сьогодення, викликає бажання у режисерів створювати щось нове й провокативне. Тому, сьогодні засоби невербальної комунікації на теренах сучасної естради займають одну з домінуючих позицій, попри фінансову обмеженість, заборону проведення мистецьких заходів у зв'язку з пандемією, закриття мистецьких установ тощо. З плином часу, враховуючи інноваційний характер мислення сучасних режисерів, з'являється все більше можливостей комунікувати з глядачем не вербальними засобами, а за допомогою технічного обладнання, спецефектів, що визначають структурну дефініцію концепції шоу.

Створення шоу засобами невербальної комунікації визначають розвиток технічної складової творчості. Тут потрібно відзначити лазерне та піротехнічне шоу, шоу дронів та ін. Проте, кожне з цих шоу потребує окремого аналітичного підходу, який відкриє нові сторони режисерської діяльності.

Сьогодні творча продуктивна діяльність режисерів спричинила створення нової ідейної форми вираження невербальної комунікації – VR-театр. VR-реальність надає можливість потрапити в інший простір, який правдиво відтворює реалії сучасного життя. Це здійснюється за допомогою спеціальних VR-окулярів й навушників, які проєктують цифрову картинку й звуки на той простір, в якому знаходиться відвідувач. Завдяки такій можливості фахівці стали широко застосовувати технологію для вивчення певних аспектів у різних сферах діяльності: медицині, архітектурі та дизайні, мистецтві, культурі тощо.

Хоча VR-театр й називають «театром», однак тривають суперечки серед режисерів: чи можна повноцінно охарактеризувати дане явище театром, оскільки за своїми функціональними й технічними складовими така сценічна форма більш тяжіє до аудіовізуального мистецтва.

Осмислення та дискурсивні процеси даної форми визначили її сутнісні ознаки:

- спрямованість на масштаби та віртуальний простір аудиторії;
- актуальність, пов'язана з пандемією у світі, оскільки даний театр не вимагає контакту з людиною;
- можливість стати відвідувачем у будь-якому географічному положенні;
- можливість створити максимальне заглиблення в атмосферу, яку створив режисер.

Останнім часом галузь мистецтва зазнає великих змін у зв'язку з пандемією, а, отже виникає потреба у нових підходах передачі інформації технічними засобами. Тому, ще один засіб невербальної комунікації, який спричинив зміну в художньому баченні створення шоу є віджеїнг. Завдяки технічному прогресу та вмотивованості рухати й розвивати творчу сферу було створено повноцінні шоу, де домінуючим засобом виразності є відеозображення.

Яскравим прикладом найсучасніших досягнень, що заслуговує на увагу, є «Kyiv Lights Festival». Фестиваль є зразком необмежених можливостей й еволюції технічних складових, оскільки проєкція здійснюється не тільки на будівлі, а розповсюджується на дерева, яскраві світлові скульптури. Специфічною ознакою такого шоу є те, що в поєднанні з відеопроєкцією, тут застосовуються світлові інсталяції, дрони, що надає змогу режисерам створити цілісну відкриту арт-галерею. Концепція такого шоу полягає в тому, що публіка не тільки насолоджується візуальною картинкою, а й прослідковує ідейну спрямованість всього заходу [2]. Важливим аспектом є те, що дані шоу дозволяють створювати художні компоненти без обмеження режиму оффлайн.

Тому є очевидним, що віджеїнг як невербальний засіб художньої виразності став не тільки яскравим доповненням різноманітних шоу, а цілісною складовою шоу-індустрії, передовим інтерактивним рішенням анімації у мистецькому просторі.

Однак, віджеїнг – це не остання форма технічно-творчого прориву в мистецтві. У Китаї з'явилися спроби за допомогою 3-D моделі відновити життя Елвіса Преслі та Майкла Джексона. Вивчивши й проаналізувавши усі інформаційні можливості технічної складової, було створено конвертацію 3-D виконавців. Проте, таке технічне рішення не набуло належної популярності, оскільки глядач на інтуїтивному рівні відразу вбачав, що то не жива людина, а голограма.

На відміну від ідеї створення легендарних особистостей, виникла ідея створення нової співачки-голограми. Таким чином, у Китаї з'явилася голограма-вокалоїд Ло-Тяньї, яка сьогодні збирає стадіони й, як зауважують автори її створення, розмовляє «однією мовою» з молоддю [1]. Така технічна інновація дозволяє створити будь-який образ, що буде направлений на конкретну аудиторію.

Отже, детально проаналізувавши новітні форми вираження засобами невербальної комунікації та сучасні приклади таких шоу, варто зазначити, що технічне обладнання творчого майбутнього уособлює собою прогрес й нові можливості, які є важливим для відкриття нових форм для режисерів естрадного мистецтва. Саме співвідношення вербальних та невербальних засобів у сценічному мистецтві й визначають вектор розвитку шоу-індустрії в сучасних умовах та розкривають її соціальну значимість.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Звезда нового поколения. URL: <https://versia.ru/pevica-gologramma-sobiraet-stadionu-fanatov-v-kitae> (дата звернення: 25.03.2021).

2. Kyiv Lights Festival. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Kyiv_Lights_Festival (дата звернення: 25.03.2021).

Плуталов Сергій Іванович

старший викладач

кафедри сценічного мистецтва,

Майкут Кирило Валерійович

старший викладач

кафедри сценічного мистецтва,

Луганська державна академія культури і мистецтв

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ЕСТРАДА»

У статті робиться спроба узагальнити та систематизувати поняття «естрада», проаналізувати етимологію та генезис походження терміну, виокремити головні ознаки поняття «естрада».

«Українська сценічна культура зараз живе в час активного розвитку, що дає змогу оновлюватися, робити творчі реформи та революції, змінювати структуру, характер діяльності та суспільного статусу» [5, с. 46] – зазначає кандидат мистецтвознавства, доцент Н. Єрмакова.

Поняття «естрада» в своїх роботах використовували: В. Зайцев [6], І. Мащенко [7]; в статтях: А. Верхової [1], О. Грачової [2], В. Солодовника [10], Е. Рибаквої [9]; в дисертаційному дослідженні М. Муратова [8]; довідниково-енциклопедичні видання [3], [4], що утверджують дане поняття.

Естрадне мистецтво зароджувалося в епоху середньовіччя та пов'язане з творчістю вагантів, мейстерзінгерів, трубадурів, скоморохів, акторів вертепу [10, с. 139]. Кандидат педагогічних наук, доцент Е. Рибаква вбачала походження та витoki поняття «<...> з народних гулянок, балаганів, дивертисментів, тобто циклу музичних, танцювальних номерів на відкритих сценах садів та ін. платформах» [9, с. 7]. З кінця другої половини ХІХ ст. професійне «естрадне мистецтво» розвивалось у мюзик-холах, кабаре та ін. закладах. Під впливом віденської оперети, джазу, негритянського фольклору формувалася «естрадна музика». Наприкінці 50-х років ХХ ст. в європейських країнах виник специфічний напрям поп-музики [10, с. 140].

А. Верхова в статті «Естрада як особлива форма шоу-мистецтва» [1] порівнює терміни «естрада» та «шоу-бізнес». Зокрема, наголошує що «<...> термін «естрада» притаманний лише пострадянському простору, а запозичений закордонний термін «шоу-бізнес» не може повноцінно передати його автентичність» [1, с. 215]. Бо на її думку термін «<...> «естрада» відповідає вимогам видовищності, прямого контакту із глядачем, масовості, актуальності» [там само]. Дає поради, щодо використання поняття «шоу-мистецтво» («show-art») як означення естрадного і як специфічного синоніму терміна «естрада» у сфері іноземного мистецтвознавства [1, с. 216].

Підтримує цю точку зору й «Енциклопедія сучасної України» [3], що трактує термін «естрада» як тотожне та подібне слову «шоу-бізнес» або «музичний шоу-бізнес», що вживаються як синоніми цього слова [3].

Інший погляд подає В. Зайцев, за його твердженням термін «естрада» «<...> не міжнародний і не однозначний, оскільки, він формувався в різних країнах по-різному» [6, с. 7]. Раніше використовували назву «вар'єте», що за перекладом з французької мови означало – різноманітність, строкатість» [там само]. За допомогою цього терміну об'єднували всі художні розважальні заходи. В сучасному значенні поняття «естрада» охоплює також всі види та форми видовищ, що мають естрадне начало, яке вже майже сто років вживається у мистецтвознавстві [6, с. 8].

Етимологія слова «естрада», тобто первісне значення слова зазначено в «Енциклопедії електронних мас-медіа <...>» І. Мащенко [7]. Подається поняття як таке, «<...> що походить від «французького estrade, з іспанського estrado – поміст, від латинського stratum – настил, поміст» [7, с. 113]. О. Грачова утверджує, що термін «естрада» означає «<...> відкриту концертну площину, яка піднесена над землею, або над рядами глядацьких міст» [2, с. 18]. На її думку, «<...> естрада – це, перш за все, відкритість всього акторського мистецтва, принципів зовнішнього оформлення, засіб спілкування з глядачами. Естрада – це багатожанровий вид мистецтва, що поєднує в собі елементи різних видів видовищ» [там само].

У колективні монографії за редакцією О. Гриценка «Нариси української популярної культури» подана стаття В. Солодовника «Естрада» [10], в якій аналізується поняття «естрада» від зародження естради до сучасного етапу, також подається дискографія за хронологічним порядком. За його даними слово «естрада» – «estrade» французького походження. В першому значенні означає «сцену для виступів акторів, музикантів». В другому – вид мистецтва з його всією інфраструктурою, що включає в себе поняття «естрадне мистецтво» як виду мистецтва, що об'єднує такі жанри як музичні – це пісня, інструментальна п'єса; хореографічні – до неї відносяться танцювальна мініатюра; театральні – інтермедія, скетч, фейлетон; циркові – жонгливання, еквілібристика, акробатика, дресирування [10, с. 139]. Науковець відносить також до «естрадного мистецтва» такі види як художнє читання, конференс, оригінальний жанр (пантоміма), імітація, концерт, ревію та ін. [там само].

У Великому тлумачному словнику [4] також цей термін розглядається у двох аспектах. У першому значенні «<...> як майданчик, або сцена для виступу акторів, музикантів, співаків, промовців та ін.» [4] в іншому варіанті трактується «< ...> як музично-драматичне мистецтво, що включає в себе виконання творів, артистів естради, що беруть участь у концертно-видовищних виступах та установи, що займаються організацією концертно-видовищних виступів» [4].

На думку, кандидата філософських наук М. Муратова, «естраду» слід розглядати як «<...> вид мистецтва, як соціокультурний феномен та як підхід системного, синергетичного та феноменологічного характеру, що вільно виходить за межі академічного мистецтва та знаходиться в тісних рамках та взаємозв'язках з сучасної масовою культурою» [8, с. 8].

Отже, термін «естрада» багатогранне поняття, що включає широкий спектр значень, зокрема у науковому обігу здебільшого використовується в двох аспектах, в першому як сцена для виступу акторів, музикантів і так далі; в другому як вид музично-драматичного мистецтва зі всією інфраструктурою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верхова А. Естрада як особлива форма шоу-мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2016. № 2. С. 212-218.
2. Грачова О. Українське естрадне виконавство другої половини ХХ століття (тенденції розвитку). *Вісник КНУКіМ*. Серія : Мистецтвознавство. 2011. Вип. 25. С. 17-23
3. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18031(дата звернення : 19. 03. 2021).
4. Естрада. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ; Ірпінь : Перун, 2005.URL:<https://slovnuk.me>. (дата звернення : 15. 02. 2021).
5. Єрмакова Н. Про початок історії Молодого театру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, Київ, 2010. С. 45-64.
6. Зайцев В. Режисура естради та масових видовищ: навч. посібник. Київ : Дакор, 2006. 252 с.
7. Мащенко І. Енциклопедія електронних мас-медіа: словник-глосарій термінів і виразів. Київ : КиМУ, 2007. Т. II. 420 с.
8. Муратов М. Эстрада как феномен массовой культуры : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 Казань : КГУКиИ, 2005. 158 с.
9. Рыбакова Е. Музыкальная эстрада России: генезис и перспективы. URL: <http://elibrary.spbguki.ru/600382> (дата обращения: 10.03.2021).
10. Солодовника В. Естрада. *Нариси української популярної культури*. Київ : УЦКД, 1998. С. 139-160.

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

СВЯТКУВАННЯ ДНЯ МІСТА ХАРКОВА ЯК ЧИННИК ВПЛИВУ НА СУЧАСНЕ ГРОМАДСЬКЕ СУСПІЛЬСТВО

Святкування Дня міста в умовах незалежної України набуло розмаху й отримало системний характер. Відхід від режисерських методів Дня міста в радянські часи супроводжувалися пошуками образного рішення заходу та визначення його соціокультурного потенціалу.

Як показує аналіз інформації зі святкування Дня Харкова за часів незалежності України, склалася традиція проведення свята протягом трьох днів – з п'ятниці по неділю. День міста став комплексним заходом, складові якого носять масовий характер і вказують на його соціокультурну спрямованість.

В 90-і рр. святкування проводилося за такою схемою: прологом була ритуально-обрядова частина з привітаннями від представників органів міської влади та депутатів Верховної Ради; зав'язкою – урочистий концерт; перебіг містив різноманітні заходи, про які буде зазначено нижче; кульмінацією був концерт переважно зірок вітчизняної естради, епілогом – салют, який на сьогоднішній день через події на сході країни замінено на сучасні сценічні технології: 3D mapping, лазерне шоу та шоу дронів.

Тенденції святкування Дня міст незалежній Україні свідчать про зміни в ідеологічному навантаженні цього заходу. Окрім того, аналіз інформації з проведення Дня міста в Харкові дозволяє виокремити три тенденції. По-перше, це формування культурної ідентичності мешканців міста як частини соціокультурного управління, чому сприяє професійно організоване та змістовно насичене свято. По-друге, відхід від цілісності художнього образу Дня міста як комплексного явища й тяжіння до фрагментарності. По-третє,

комерціалізація масових заходів, що несе за собою втрату святковості, тому потребує творчої обробки для збереження первинних функцій міського свята.

У Харкові тривалий час існувала подвійна дата святкування Дня міста – 23 серпня та 20 вересня. Але починаючи з 1997 р., дату перенесено з 20 вересня на 23 серпня, тобто остаточно пов'язано з датою визволення міста в 1943 р. [1]. З цієї причини в урочистостях з нагоди Дня міста з'явилася військова тематика – паради військ, хода військових духових оркестрів, покладання квітів на меморіалі Слави, концерти, репертуар яких складався з пісень часів війни або присвячених повоєнним рокам.

Проте перед організаторами масових заходів із нагоди святкування Дня Харкова як форми соціокультурного управління постала проблема поєднання серйозного офіційного заходу зі вшанування загиблих і героїв війни з розважальною частиною. Якщо перша половина дня 23 серпня присвячувалася вшануванню могил невідомих солдатів та відвіданню меморіалу Слави. Тоді як друга половина дня спрямовувалася на сімейні та молодіжні заходи розважального характеру: концерти, програми для дітей, дискотеки, салют.

Варто зазначити, що кожного року до перебігу події додавалися епізоди і мікроепізоди, котрі позбавляли захід однотипності – промови ветеранів зі згадками подій війни, промови працівників тилу з розповідями про повоєнні лихоліття в Харкові, хода курсантів військових ВНЗ Харкова та військ Харківського гарнізону тощо. Так, у 2016 р., з нагоди 73-ї річниці визволення міста, після того, як хода учасників церемонії дійшла до пам'ятника Скорботній Матері, відбулася літературно-музична композиція під супровід симфонічного оркестру Харківської філармонії. Актори декламували вірші та уривки прозових творів українських письменників про воєнні роки на Харківщині, героїзм місцевих жителів і воїнів [2, с. 5].

Останнім часом всю радянську ідеологію та символіку було замінено на українську, промови представників органів влади витримано в руслі проблем і досягнень молодій незалежній державі, а салют проводився під звуки українського гімну. Тобто перед режисерсько-організаційними групами постало

питання про формування вітчизняної традиції та послідовності проведення церемонії на меморіалах.

Ситуація істотно змінилася в останні роки, коли масові заходи почали демонструвати поступове формування цілісної художньої образності, експозиція стала показувати відхід від радянських виражальних засобів і методів естрадної режисури, почали з'являтися оригінальні режисерські ходи. Так, характерним прикладом є концерт, котрий пройшов у 2010 р., коли пролог «Улюблені співаки» містив виступи Л. Гурченко, В. Толкунової та Н. Бригвазе. Як зазначив режисер-постановник цього концерту Ф. Чемеровський, хоча артистки співали у зав'язці, аудиторія сприймала їх так, як нікого більше в той день [4]. Тобто сценарний хід з відходом від класичного монтажу номерів дозволив концерту вчинити істотний вплив на глядача, прикувати його увагу до сцени. У вимірі соціокультурного управління такі концертні номери виступали взірцем виконавської майстерності, еталоном музичного смаку, завдавали рівень усьому заходу та виховували культуру глядача, формували шанобливе ставлення до акторської професії, надихали молоді покоління на творчість.

Іще однією тенденцією, що вказує на зміни у святкуванні Дня Харкова як форми соціокультурного управління, є збільшення кількості майданчиків, призначених для масових заходів. Так, в останні роки, до майдану Свободи додалися майданчик перед ХНАТОБом, сквер «Стрілка» та парк ім. Горького.

Як показав аналіз заходів на майданчику перед ХНАТОБом, вони носили іміджевий характер. На майданчику відбувалися виступи оперних співаків театру, симфонічного оркестру, проходив показ окремих сцен із опер і концертних номерів з репертуару театру. Зокрема, у 2016 р. ввечері відбувся показ спектаклю – опера М. Лисенка «Тарас Бульба». Таким чином, залучення нового простору для святкування Дня Харкова носило потужний потенціал в галузі соціокультурного управління. Надання безкоштовних вистав активізувало глядачів, спонукало їх відвідувати вистави театру, привчало до оперної музики, знайомило зі зразками виконавської та хореографічної класики, тобто піднімало рівень індивідуальної культури громадян міста, а також

свідчило про формування нової традиції свята Дня Харкова – оперні концерти просто неба.

Як засвідчив аналіз заходів, що відбувалися у сквері «Стрілка», це місце стало локацією для сімейного відпочинку. У 2013 р. тут на День Незалежності відбулося флористичне свято, під час якого було встановлено рекорд для книги Гінеса з найдовшого ланцюгу з живих квітів [5]. Тому владою міста й організаторами заходу було прийняте рішення провести виставку квітів світової селекції в 2016 р. Як показало дослідження заходу, виставка супроводжувалася масовими заходами розважального та навчального характеру, носила комплексний характер і тривала чотири дні – з 21 по 24 серпня: фестиваль вуличної їжі, виступи вокальних і хореографічних колективів, наукове шоу, майстер-класи і конкурси для дітей. Активізація глядачів відбувалася через оформлення фото-зон з квітковими ковдрами, складними скульптурними композиціями з квітів, панно, що збільшувало інтерес глядачів [6]. Такі режисерські рішення дозволили встановити контакт із глядачем, а заохочення символічними призами в конкурсах допомагало активізувати його увагу.

Аналіз масових заходів у парку показав, що заходи носили розважально-дозвіллевий характер і були спрямовані на сімейний відпочинок. Так, на центральній сцені відбувалися виступи творчих колективів, проводилися конкурси та розважальні заходи для дітей. У парку було встановлене Дерево бажань, на якому кожен міг закріпити листочок з побажаннями для Харкова, проходило змагання з петанку, відбувся захід із показом тортів з повітряних кульок, після запуску яких у повітря каркас торта виявився заповненим порціями морозива, яке роздали дітям [7]. Тобто заходи не містили ознак свята визволення міста від німецько-фашистських загарбників.

Проте у 2015 р. ідейне навантаження масових заходів у парку змінилося. Так, на центральній сцені відбувся концерт «Зі святом, рідний Харків!», а на центральній алеї було проведено фотовиставку «Харків у 1941-1943 рр.» [8]. Таким чином, розважальна програма парку ім. Горького змінилася відповідно до потреб святкування Дня міста, як події, котра пов'язана з воєнними роками

та визволенням міста. Поєднання розважальних (концерт, аніматорська робота з дітьми) складових з інформаційно-виховними (фото-виставка, тематичний концерт) під час заходів в парку стала прикладом здатності міського свята впорядковувати дозвіллеву діяльність мешканців міста відповідно до потреб соціокультурного управління. Співставлення сьогоденного вигляду Харкова зі світлинами повоєнних років несло потужне емоційне посилення, адже такий сценарний хід дозволив дізнатися про історію власного міста не з позицій абстрактних фактів і дат, а через конкретику будинків і вулиць, знайомих очам кожного харків'янина.

Кульмінаційним моментом святкування Дня міста Харкова як форми соціокультурного управління був вечірній концерт на майдані Свободи. Аналіз репертуару цієї частини масових заходів з нагоди святкування Дня Харкова дав змогу зазначити, що ваги набув власне виконавець або виконавський колектив, а не організація заходу. Велика кількість глядачів концерту реагувала на ім'я зірки світового або вітчизняного шоу-бізнесу. Так, на сцені майдану Свободи в різний час проходили виступи І. Корнелюка, Ірини Білик, В. Брежнєвої, Верки Сердючки, гуртів «Дискотека Аварія», «Потап і Настя», «Градуси», «Океан Ельзи» та інших.

Необхідно звернути увагу на таку особливість Дня Харкова як форми соціокультурного управління, як комерціалізація міського свята. На масових заходах встановлювалися кіоски з продажу їжі, напоїв, сувенірів, виробів декоративно-прикладного мистецтва, одягу, які не мали відношення до Дня міста й подій визволення міста від німецько-фашистських загарбників. Варто зазначити, що така тенденція несла по собі втрату святковості, тому потребувала творчої обробки для збереження первинних функцій міського свята.

Проте аналіз комерційної складової Дня міста за останні 5 років свідчить про її трансформацію у більш впорядковані форми – фестиваль вуличної їжі, ярмарок виробів ручної роботи і сувенірів, ліквідацію торгових точок з одягом.

Ці заходи отримали власні локації, упізнаване художнє оформлення, традиції, шанувальників, набули формату сімейного дозвілля.

Епілогом святкування Дня міста був салют, який відрізнявся видовищем й тривалістю, демонстрував досягнення піротехнічної харківської школи, учиняв незабутнє враження на глядачів, через різноманітні модифікації залпів й застосування лазерів робив фінал кожного свята оригінальним. Починаючи з 2014 р. святкові салюти, через події в країні не проводилися. Натомість, вдалий експеримент із проєкційним лазерним шоу та 3Dмаппінгом зі звуковими ефектами на будівлі облдержадміністрації в 2011 р. показав, що в салюту є гідна альтернатива. Відеозапис з цим шоу став одним із найбільш запитуваних лазерних шоу в мережі Інтернет, що свідчить про високий рівень технічної майстерності й творчих здібностей харківських технологів з меппінг-видовищ. Іще більш вражаючим було голографічне шоу в 2016 р. у сквері «Стрілка», під час якого рослинні, тваринні, антропоморфні проєкції з об'ємним ефектом здійснювалися не на фасад будівлі, а на струмені води під музичний супровід шедеврів симфонічної музики в сучасній рок-обробці.

Таким чином, День міста Харкова як міське свято в системі соціокультурного управління знаходиться в пошуках власної цілісної художньої образності шляхом розв'язання проблеми поєднання ритуально-обрядової частини з нагоди визволення міста від німецько-фашистських загарбників та розважально-дозвіллевої частини для сімейного святкування.

Встановлено, що перебіг святкування й виражальні засоби Дня міста в Харкові спрямовані на створення іміджу міста загальноєвропейського рівня, святкові заходи якого орієнтовані на більш ширшу аудиторію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ефанова М. Раньше Харьков праздновал День города дважды // Вечерний Харьков: официальный сайт. URL:<http://vecherniy.kharkov.ua/news/81621/> (дата звернення: 28.03.2021).

2. Гужова И. В. Государственный праздник как социально-коммуникативная технология. URL: <http://pr.tsu.ru/articles/120/> (дата звернення: 28.03.2021).
3. Силин А. Д. Дорога на площадь. Москва : Наука, 2014. 314 с.
4. Главный праздник нашего города. *Родной район*. сентябрь 2016. №5. С. 5.
5. Цветочный рекорд Гиннеса установили в сквере «Стрелка». URL: <http://tree.biz.ua> (дата звернення: 29.03.2021).
6. Концерты и шоу на воде: День Города Харькова 2016 (программа мероприятий). URL: <http://kh.vgorode.ua> (дата звернення: 29.03.2021).
7. Харьков отмечает День города 2014. Программа. *Известия*. URL:<http://izvestia.kharkov.ua> (дата звернення: 30.03.2021).
8. Харьков отмечает День города 2015 (программа мероприятий). URL: <http://www.sq.com.ua> (дата звернення: 28.03.2021).

Уардані Ясмiна Нуреддiнiвна

студентка 3-го курсу кафедри мистецтв,

Приватний вищий навчальний заклад

«Київський Університет Культури»

Науковий керівник:

Фішер Володимир Михайлович

Заслужений діяч мистецтв України, професор

кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

АКТУАЛЬНІ СЦЕНІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ ЕЛЕМЕНТ РЕЖИСУРИ ЕСТРАДИ

Високотехнологічність є невід'ємною частиною усіх сфер життя сучасного суспільства. Естрадне мистецтво потребує актуальних методів вирішення сценічних постановок, які важко уявити без використання новітніх технологій. Сучасні тенденції дають поштовх для створення та застосування їх у режисурі на підставі синтетичності естрадного мистецтва. Сценічні технології можуть бути як формою вираження художнього образу, так і виконувати функції повноцінної сценографії, що створює видовищний зоровий образ постановки.

Сучасні масові шоу-програми важко уявити без використання сучасних технологічних рішень, коли технічні інновації дають поштовх до виникнення та ствердження цілого жанру, що визначає вектор розвитку принципів режисури [2, с. 122].

Однією з актуальних форм, що активно використовується сьогодні в режисурі є лазерні технології. Статичні або динамічні музично-променеві світлові композиції у просторі створюють ефект, завдяки якому простір між аудиторією глядача та дзеркалом сцени об'єднується у єдиний зорово-просторовий образ. Нову форму використання такого засобу виразності було вперше впроваджено дизайнером Адамом Ла Беєм на премії MTV Video Music Awards 2018 року у виступі Дженніфер Лопес. Ефект «лазерної стрічки» – технологія, яка наповнює промені світла димом, що створює більш об'ємну перспективу сприйняття картини глядачем. Пошуки нових форм для вдосконалення забезпечили розробку синтетичної версії лазерної технології у поєднанні з роботою системою Кука, що застосовано у 2019 році представником Азербайджану на Євробаченні, як більш художній спосіб пристосування засобу виразності [1, с.232].

Квадрокоптери – маленькі дрони, які випромінюючи світло, утворюють фігури з вогників. Підтримуючи акцію «Рік обізнаності про ракові захворювання» в листопаді, українська світлова компанія A-Light запалила у небі над нічним Києвом промені, використавши цю технологію. Світлове шоу було створено за участі 60 дронів від SkyPix Drones.

Не втрачає актуальності та активно набирає популярність спосіб відтворення декорацій за допомогою надувних технологій, які за короткий проміжок часу з'являються на очах у глядачів та візуально додають грандіозності шоу. Завдяки комп'ютерному моделюванню, можна скорегувати зовнішній вигляд, а замасковані дрони можуть знімати об'єкт у повітря. Дана технологія була застосована в Україні під час концерту Vislovo у вигляді величезної зеленої фігури, що додало шоу більш величнійшого візуального вигляду [1, с. 233].

Невід'ємним дійовим інструментом сучасного режисера-постановника є використання екранних технологій, які синтезуючись з іншими елементами засобів виразності, формують новаторські тенденції. Поєднання екранного зображення зі сценічним прийомом прямої трансляції формує глядацьке враження, як безпосереднього учасника дії. Зображення транслюється на екрани, що є частиною сценічної архітектури у просторі. При роботі над шоу Beyonce – The Formation World Tour 2016, англійським сценографом Есмеральдою Девлін було розроблено альтернативу боковим екранам – величезний обертовий паралелепіпед «Моноліт», який став повноцінною декорацією. Зображення відтворювалося завдяки екранам [1, с. 237].

Культурно-мистецькі заходи є частиною соціокультурного життя людини. Відсутність можливостей їх проведення у карантинних умовах підштовхнуло режисерів до винаходу онлайн-формату задля збереження діяльності концертної індустрії, трансформували стримінгову платформу у повноцінну концертну площадку.

Онлайн-перформенс «Where towego?» Billie Eilish у жовтні 2020 року відбувся завдяки технології XRy LED павільйону, використовуючи Camera Tracking з системою Style, яка знімає екран, змінюючи свою перспективу при русі, що надає зображенню об'єму. XR-технології – це термін, який об'єднує такі поняття як доповнена, віртуальна й змішана реальність. У процесі виконання кожної пісні простір оформлювався віртуальним оточенням й міг стати кліпом без пост-продакшну, за рахунок рендеру контенту в реальному

часі одразу двома движками Nouchей Untreal Engine, яку використовують у комп'ютерних іграх для сприйняття дії, очима протагоніста, над чим працювали відразу 5 контент студій. XR-технології допомогли відтворити ідеї вже сформованих постановок із зануренням у дві реальності створити повноцінну атмосферу концерту із залученням інтерактивного спілкування з глядачем попри дистанційний формат. Знайдені онлайн-формати проведення та їх активне використання сприяють появі нових тенденцій.

Отже, естрадне мистецтво вбирає в себе велику кількість факторів повсякденного життя, яке потребує вивчення трансформації глядацьких потреб у зв'язку з активним впровадженням інноваційних технологій у режисерсько-постановчу діяльність. Слід звернути увагу щодо основного завдання режисури – впливу на глядача з метою заохочення долучитися до культурно-мистецьких процесів, що сприяє розвитку новітньої естради як виду мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боднарчук О. Как создать грандиозное шоу. Киев : ТАК видавництво, 2020. 360с.
2. Кудашов В.Ф., Кудашова Л.Т., Пилюгина М.М., Рабиль Г.Б. Художественный фон в массовых спортивно-художественных представлениях: учебное пособие. Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья им. П.Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург: СПб., 2011. 128 с.

Харченко Михайло Володимирович

магістрант

кафедри режисури естради і масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

Науковий керівник:

Крипчук Микола Володимирович

канд. мистецтвознавства, доцент,

РЕЖИСЕРСЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ ПРИ СТВОРЕННІ СУЧАСНИХ ДИТЯЧИХ МЮЗИКЛІВ

Специфіка використання новітніх режисерських технологій при постановці дитячих мюзиклів є сучасним етапом розвитку жанру й вимагає нової форми планування і управління музичним театром, що актуально для оптимізації творчого й матеріального постановочного процесу.

Сьогодні ми можемо спостерігати за тим як сучасні постановки дитячих мюзиклів стали на інноваційний шлях розвитку, використовуючи досягнення новітніх технологій в основних складових постановочного процесу: режисерської експлікації, створенні ескізів декорацій і костюмів, а також у здійсненні стенографічного рішення дитячих мюзиклів.

Новітні технології мають величезний вплив на розвиток жанру мюзикл, як виду мистецтва: з'являються унікальні форми, великий прорив у дизайнерському прояві світлових рішень, нові 3D декорації, «додаткова реальність» персонажів та об'єктів, специфічні технології постановочного процесу в контексті створення художнього образу дитячих мюзиклів. Новітні технології сприяють уніфікації і глобалізації процесів художньої творчості. Недоступні раніше технології у сфері звукозапису та звуковідтворення, відео та кінозйомки, невичерпні можливості телебачення і мобільного зв'язку запровадили зовсім інші способи побутового функціонування мистецтва в XXI столітті. Значно полегшуються можливості комунікації у сфері мистецтва. Необмежена кількість слухачів, глядачів, читачів нині має можливість вступити в контакт з художньою продукцією [2].

Важливим завданням у створенні мюзиклу для дітей митці ставлять за потрібним навчити дитину різним дисциплінам, кожна з яких є дуже важливою складовою у формуванні будь-якої особистості. Дитячий мюзикл – це жанр

синтетичний, в якому музика і хореографія, театр і живопис переплітаються найтіснішим чином. Це стає можливістю для обдарованих дітей та молоді, які тільки розпочинають свій яскравий шлях, реалізувати свій творчий потенціал, залучаючи юні обдарування до вічних мистецьких цінностей. Для дитячого музично-драматичного мюзиклу першочерговим значенням є образність музики, її «образотворчість», розгортання в просторі образів і символів. Образне розуміння музики передбачає емоційне сприйняття всієї музичної частини дитячого мюзиклу, його звукової фактури. Відомо, що діти особливо яскраво реагують на масивність і динаміку звучання, музичний рух (темп, періодичність ритму), на фонізм і образотворчу барвистість музики, на загальний тонус звучання, на різні мовні компоненти (розповідний, запитальний або імперативний характер музичного висловлювання), ніжність-різкість, м'якість-жорсткість, співучість, дзвінкість звучання і т. д. Більш того, художню узагальненість мелодики діти відкривають не абстрактно, а з точки зору емоційно-образного змісту музики. Тому музика, яка створена для дитячого мюзиклу, повинна бути максимально образотворчою, образною, емоційною.

Постійний моніторинг та аналіз сучасних дитячих мюзиклів у порівнянні з дорослими змушує режисера-постановника врахувати той факт, що свідомість дитини відторгає сумні розв'язки і нерозв'язні конфлікти, заперечує «універсальну трагічність» і зайву серйозність дорослого театру. Смак маленького глядача накладає відбиток на жанрові різновиди сучасних постановок для дітей, які чекають щасливої розв'язки, налаштовані на «фантастичний реалізм», тобто на ефект правдоподібності самого фантастичного і неймовірного, вони проявляють незвичайну чуйність до етичної позиції режисера, чекають від вистави подорожі в «універсальний світ дитинства».

Також стає зрозумілим що сучасна постановка дитячого мюзиклу стала неможливою без новітніх режисерських-інформаційних технологій, які розширюють процес пошуку засобів художньої виразності, обробки візуальної

інформації для створення цілісного образу мюзиклу. Режисер-постановник розробляє метод комп'ютерного моделювання сценографії, як нову форму постановочного процесу, створює унікальну яскраву видовищну «картинку» для кращого сприйняття дитячим глядачем сенсу мюзиклу.

Сучасна проблема і перспектива застосування новітніх технологій у створенні дитячих мюзиклів частіше зустрічається у негативному прояві у зв'язку з тенденцією використання інформаційної сценографії, їх вплив на формування художнього смаку. У взаємодії художника і режисера основною проблемою є трансформація меж сучасної професійної діяльності, наростаюча, пріоритетна роль інформаційної сценографії в створенні художнього образу, що нерідко підміняє режисерський задум мультимедійних «трюків». Художники, повністю долучилися до цифрової форми творчості, вважають за краще комп'ютерну графіку ніж традиційну техніку малювання олівцем. Велика кількість спеціальних ефектів в графічних комп'ютерних програмах, в тому числі тривимірних, для них стає основою образотворчих можливостей. Тому у художників, що використовують інформаційні та образотворчі засоби, проглядається тенденція до «розмивання» творчої стилістики, а часом, через відсутність практики, часткова втрата здатності до малювання.

«У режисерській концепції сценографічного рішення з використанням сучасних технологій також спостерігається деяка передбачуваність постановочних рішень з використанням «стандартного» набору засобів мультимедійного мінімалізму (звук, світло, відеоряд, спецефекти)» [1, с. 20].

З вищевикладеного матеріалу стає зрозумілим, що дитячий мюзикл є складним багатогранним явищем, багатокомпонентним за своїми виражальними засобами, багатовимірним за способами передачі інформації. Цей сформований соціокультурний феномен, який постійно розвивається, активно впливає на сферу сучасної масової культури, і володіє значним художнім потенціалом.

Також треба зазначити що сучасна постановка дитячого мюзиклу пов'язана насамперед з естетичним вихованням. Виховання дітей через жанр

мюзиклу прищеплює юним глядачам основи театрального етикету, слухання музики та бачення сцени, без яких сприйняття музично-драматичного дійства неможливе. Дитячий музичний театр з використанням сучасних режисерських технологій повинен захопити юних глядачів видовищністю, яскравістю, максимальною «образотворчістю музики», захоплюючою мовою декорацій і костюмів. Синтетичне поєднання різних видів мистецтва в мюзиклі виконує функцію «гармонізації» різних життєвих проявів, підпорядкованих естетичному впливу «захоплюючого» сценічної дії. Звернення до високих тем літературної класики в сюжетах, формує у масового слухача вміння цінувати, відчувати і розуміти прекрасне і потворне, трагічне і комічне, високе і низьке в людських відносинах, мистецтві, явищах самої дійсності. Сучасна постановка дитячого мюзиклу повинна бути побудована на естетичних принципах мюзиклу, на єдності музики, пластики і драматургії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Деркач С. М. «Віртуальна реальність» як прийом режисури у сучасних естрадних видовищах. *Культурологічний альманах*. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2019. Вип. 12. С. 18-20.

2. Художня культура. URL: <https://sites.google.com/site/juliaverhoglyad17/oznayomlennya> (дата звернення: 28.03.2021)

Розділ 2

АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ ТА РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

Белова Марина Миколаївна

викладач-методист, спеціаліст вищої категорії,

Комунальний заклад

ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В ОБРАЗАХ ФОРТЕПІАННИХ П'ЄС КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСАНДРА НЕЖИГАЯ

Багатогранна творчість голови Дніпропетровської регіональної організації Національної спілки композиторів України, лауреата Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, заслуженого діяча культури і мистецтв України Олександра Нежигая [1; 2; 3].

Він є автором двох симфоній, симфонічної поеми «Слов'янське капричіо», балету «За двома зайцями» по комедії М. Старицького, концерту для фортепіано з оркестром. Популярні його вокальні твори: балади для баритона, романси, понад 100 пісень, хорових творів. Олександр Миколайович створює музику для театру ляльок, драматичних та музично-драматичних театрів – більш ніж 80 спектаклів для різних міст України. Відома його рок-опера – «Тристан та Ізольда». Багато творів написано для Короля інструментів – фортепіано.

Особливу увагу привертає збірка фортепіанних п'єс О. Нежигая [3], яка написана в 2008 році. В збірці 16 п'єс, які за характером зображають наше сьогодення, а саме – життя дитини. Вони чергуються по віковій шкалі труднощів гри на фортепіано музичної школи: від 1 по 6 клас. П'єси можна умовно розділити на 2 частини: перша – 8 творів для молодших класів (1-3) та друга – середніх (4-6 класи).

Виконання цих творів потребує настрою, відповідного їх назві. І дійсно, ми бачимо і чуємо як музичні елементи допомагають відтворити картинку творів. Наприклад: №1 «Капали сльози» – капання сльозинок ми чуємо в стакато нот 2 октави з інтервалом кварта та квінти; №2 «Ох, вже ці заняття» – одноманітні надокучливі мотиви з секвенцій подібно тому, як у школі ідуть один за одним систематичні уроки.

Світло і проникливість відчувається в п'єсах №3 «Подарунок хлопчика дівчинці» та №4 «Подарунок дівчинки хлопчику», які написані в святковому фамажорі з життєствердним пунктирним ритмом, коли дарує сміливіший хлопчик дівчинці, та з сором'язливістю, м'якістю в залігованих нерішучих мотивах, коли дарує подарунок дівчинка.

В плавному темпі, розмірі 6/8 в тональності до мажор, з акцентами, ніби передаючи мерехтіння, звучить п'єса №5 «Світлячок». А ось п'єса №6 «Киця на снігу», яка начебто обережно м'яко перебирає лапками, а холодний сніг, в який занурюються вони й мерзнуть – це понижені друга та сьома ступені мініору.

Ритмічно звучить п'єса №7 «Під ялинкою» у соль мажорі з відхиленням у ля мінора, як, начебто, іде хоровод і до нього підключається ще один ряд-коло.

Закінчується перша частина творів для маленьких дітей і молодшої ланки піаністів грайливим твором №8 «Після уроків».

Друга частина творів, де дитина трохи дорослішає, а батьки вже можуть дозволити доглядати їй за тваринками, тому вони дарують їй собаку – це п'єса №9 «Моя собака». Твір складається з трьох частин, де I і III зображає гавкіт собаки – довгі форшлаги до звуків тонічного тризвуку, а середня частина – бавлення з собакою – різні ігри з пунктирним ритмом, стакато, хроматизмами, тріолями.

П'єса №10 «Марш», можливо, пов'язана з уроком фізкультури, де учні рівномірно крокують – це чіткий пунктирний ритм та дитячі забавки, рухова свобода, яка відображається в музиці синкопами, джазовим гармонічним і мелодичним малюнком – понижені V, VI, VII ступені, відхилення в V, VI тризвуки, варіювання головної теми. Форма «Маршу»: вступ, А, А1, А2, кода.

Примхлива в постійній зміні ритму п'єса №11 «Бешкетник». Особливу увагу привертає п'єса №12 «Подолання», в якій після її прослуховування, начебто, зображується внутрішній суперечливий світ дитини, боротьба за своє місце у житті з подоланням труднощів. Цей настрій передає виразна мелодія з

пунктирним ритмом, затримками, злетами та падіннями. В цій експресивній п'єсі О. Нежигая вже чітко проглядається форма АВА.

У кожної дитини є вільні хвилини. В п'єсі №13 «Граємо джаз» безтурботна дитина ніби відпочиває, коли звучить легка джазова музика. Фактура цієї п'єси дещо складна, тут багато характерних для джазу хроматизмів, частих відхилень, понижені 2, 3, 6 ступені, підвищені 2,4.

Вражає серйозністю музики розмахом і повнозвучністю п'єса №14 «Прелюдія». Це розповідь про початок-прелюдію насиченого життя – бурхливі промовисті секстолі, пунктирний ритм... Вільно й легко, чи то з батьками, а чи вже й підліток їде на старому авто, як в однойменній п'єсі №15 «Прогулянка на старому авто». І, врешті-решт, приходиться неділя, коли дорослі й діти ідуть на ярмарок – №16 «Ярмарок». Там всюди чути веселе гомоніння продавців та покупців, гра гармошки – це обернення септакордів з затриманням терції та квінти. Далі звучить призивна мелодія – розхвалювання товару у вигляді різкої зміни ритму мелодії.

Отже, збірка фортепіанних п'єс композитора Олександра Нежигая створена для дітей, вона дійсно зображає світ їх захоплень, хвилювань, переживань життя вдома, в школі і на вулиці. Ми начебто перегорнули музичні сторінки їхнього дитячого сьогоднішнього дня. Хочеться грати й слухати ці п'єси з превеликим задоволенням, адже вони відповідають настрою й віку дитини.

Тож, фортепіанна музика для дітей поповнилася цікавими п'єсами з зображенням їх життя, вона неодмінно зацікавить і слухачів, і виконавців своєю яскравістю образів різноманітними засобами музичної виразності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александр Нежигай. URL: <https://aleksandrnezhigaj.musicaneo.com/ru/> (дата звернення: 19.02.2021).
2. Композитор Александр Нежигай. URL: <https://www.musnotes.com/contemporaries/Nejigai/> (дата звернення: 24.02.2021).

3. Нежигай Олександр Миколайович. URL:
<http://composersukraine.org/index.php?id=281> (дата звернення: 20.02.2021).

Бушмакін Євген Володимирович
асистент кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

УВАГА Й ФАНТАЗІЯ – ОСНОВНІ ІНСТРУМЕНТИ ФОРМУВАННЯ ПРАКТИЧНИХ НАВИЧОК В РОБОТІ АКТОРА

Актор в класичному визначенні – це виконавець ролей в драматичних, оперних, балетних, естрадних, циркових виставах та кінофільмах, творець сценічних образів. Основні інструменти актора – його внутрішні (психічні) й зовнішні (фізичні) дані, названі К. Станіславським «елементами творчості» [2]. Основне завдання актора при формуванні своїх професійних навичок – опанування всього спектру власних психофізичних даних. До найважливіших внутрішніх елементів акторської майстерності відносяться увага та фантазія. Тут постає питання: яким чином актор має відпрацювати навички роботи з увагою чи з фантазією? Ось, що пише про професійне виховання артистів К. Станіславський у своєму посібнику «Етика»: «Як починають свій день співак, піаніст, танцюрист. Вони встають, вмиваються, одягаються, п'ють чай і в певний, встановлений для цього термін, співак починає «розспівуватися» або співати вокалізи, музиканти грають гами або інші вправи, що підтримують й розвивають техніку, танцюристи поспішають до театру до верстата, щоб виконати покладені екзерсиси й т. д. Це проводиться щодня, взимку і влітку, а пропущений день вважається втраченим, який штовхає мистецтво артиста назад» [1]. Тут визначено цілком зрозумілий методологічний підхід до відпрацювання технічних навичок творчих особистостей.

Однак, актор драматичного театру, артист естради, окрім роботи над фізичним апаратом, повинен ще приділити увагу своїм внутрішнім

інструментам. Варто звернутися до праць К. Станіславського, який велику увагу приділяв розробленому ним практичному методу «Тренінг і муштра». У своїх працях К. Станіславський приділяв велику увагу тренінгам. Він зазначав: «Співакам необхідні вокалізи, танцівникам – екзерсиси, а сценічним артистам – тренінг і муштра за вказівками «системи»» [2]. Серед багатьох завдань різних видів тренінгу, найважливішою він вважав розробку й вдосконалення психофізичної техніки актора, виховання «слухняних» психічних навичок і вмінь, пов'язаних з увагою, уявою й фантазією, з емоційною пам'яттю, що відгукується миттєво і т. д.

Вважається, що всі навички й вміння необхідні майбутньому актору, артисту можна опанувати на уроках акторської майстерності – за допомогою тренажу і вправ, виключно у колі творчого колективу. Так, це цілком справедливе бачення, проте не зовсім точне. Практична робота в колективі – це, звичайно, важливий аспект, однак на практиці



систематична робота в колективі – це недосяжна розкіш. А майбутній актор у своєму практичному навчанні повинен прагнути, насамперед, систематичності, оскільки для роботи над розвитком необхідної сили концентрації уваги й творчої фантазії недостатньо однієї чи двох зустрічей на тиждень по дві години. Мова йде про розвиток ментальних надбудов, про розвиток нових, надважливих для актора властивостей мозку, про побудову нових нейронних зв'язків. Цього можна досягнути при винятково систематичній роботі над собою. Зважаючи на цей фактор, майстер повинен культивувати в учнях професійні навички роботи над собою в повсякденному житті на рівні нових звичок. Наприклад, розвивати здатність активного спостереження за людьми, оцінювати або, навіть, створювати атмосферу навколо себе, концентрувати увагу на малому, середньому та широкому колі навколишнього оточення й багато інших практичних вправ. Комплекс таких вправ К. С. Станіславський

називав «туалетом актора», оскільки виконання їх повинно бути звичним щодня. У щоденну роботу актора повинні входити як не складні вправи та тренінги, а й більш складні, наприклад, з уявними предметами, де всі елементи акторської техніки відпрацьовуються одночасно. Починаючи роботу над такими вправами, потрібно в уяві відтворити будь-яку нескладну фізичну дію, звичну роботу з предметами, що існує лише в уявних спогадах. Наприклад, накапати з уявної пляшечки уявні ліки в уявний стакан. Щоденні вправи з уявними предметами розвивають логіку й послідовність, почуття правдивості й віру в запропоновані обставини. Коли майбутні актори, артисти виконують роботу з уявними предметами, то для правдивого відтворення роботи необхідно з точністю до подробиць згадати всі фізичні дії, необхідні для втілення запропонованого завдання. Тут активно починає працювати уява для створення образу вигаданого предмета.

Таким чином, актори, відпрацьовуючи вправи на розвиток *загальних здібностей* уваги й фантазії, вони наближаються до наступного етапу розвитку – розвитку сценічної уваги та фантазії як основних інструментів *внутрішньої* роботи актора.

У роботі актора немає й не може бути чітких прописаних рецептів досягнення акторської майстерності. Однак, є можливості вдало скористатися основними вправами та тренінгами для вдосконалення творчих здібностей. Важливо розвивати свою творчу природу, спонукати її до активних дій за допомогою основаних інструментів: уваги, уяви й оцінки запропонованих обставин.

ЛІТЕРАТУРА

1. Станіславський К.С. «Етика». Москва : ГИТИС, 2013, 48 с.
2. Станіславський К.С. «Работа актора над собой». Москва : Искусство, 1952, 668 с.

Воронова Надія Сергіївна

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії, історії та суспільно-правових наук,
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»

ОСОБЛИВОСТІ ОСВІТНІХ ПРОГРАМ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 034 КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Спеціальність 034 Культурологія галузі знань 03 Гуманітарні науки можна здобути у багатьох закладах вищої освіти України на бакалаврському та магістерському рівнях, при цьому для здобувачів пропонуються різні спеціалізації / вибіркові частини освітньої програми. Розглянемо особливості наявних освітніх програм спеціальності 034 Культурологія, проаналізуємо їх із боку кваліфікації та майбутніх професій, що отримують здобувачі різних рівнів вищої освіти.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка здійснює навчання студентів за спеціальністю 034 Культурологія на філософському факультеті (кафедра етики, естетики і культурології, http://www.philosophy.univ.kiev.ua/ua/view/Ethics_aesth_cult_dept/51/23/8) зі спеціалізаціями „Теоретична культурологія”, „Прикладна культурологія”, „Українська культура”.

У Національному університеті „Києво-Могилянська академія” спеціальність „Культурологія” здобувається на факультеті гуманітарних наук (<https://www.ukma.edu.ua/index.php/osvita/fakulteti/fgn>) на бакалаврському та магістерському рівнях. Особливості навчального процесу в НаУКМА полягають у наданні студентам можливості самостійно формувати індивідуальний навчальний план для отримання додаткової спеціалізації та/або опанування сертифікатної програми. Тож на додаток до основної спеціальності 034 Культурологія студенти можуть обрати одну з сертифікатних програм („Літературознавство”, „Мистецтвознавство”, „Музеєзнавство“,

„Релігієзнавство” та ін. на бакалаврському рівні; „Теорія і практика зв’язків з громадськістю (Public Relations)”, „Зелений бізнес“, „Антикорупційні міждисциплінарні студії” та ін. – на магістерському).

У Полтавському національному педагогічному університеті ім. В. Короленка здобувачі мають можливість здобути спеціальність „Культурологія” на факультеті технологій і дизайну (кафедра культурології та методики викладання культурологічних дисциплін, <http://techno.pnpu.edu.ua/kylturologii.php>) з додатковими спеціалізаціями за вибором студента: „Організація культурно-дозвілдової діяльності” та „Організація громадських заходів” (на бакалаврському рівні вищої освіти), „Організація культурно-освітньої діяльності” та „Екскурсознавство” (на магістерському рівні).

Державний вищий навчальний заклад „Ужгородський національний університет” здійснює підготовку майбутніх культурологів бакалаврського рівня (спеціалізація: „Історія та теорія культури”) на факультеті історії та міжнародних відносин. Спеціальність забезпечують викладачі кафедри археології, етнології та культурології (https://www.uzhnu.edu.ua/uk/cat/fhistory_relati-uahistory).

Донецький національний університет імені Василя Стуса (м. Вінниця) виконує освітню програму „Культурологія” (<https://www.donnu.edu.ua/uk/kulturologiya-mag/>) на філологічному факультеті (кафедра української філології і культури) на бакалаврському рівні з вибірконими частинами „Теорія культури”, „Історія культури”, „Прикладна культурологія”; на магістерському рівні додається „Методологія наукових досліджень”.

У Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова підготовка культурологів здійснюється на факультеті філософії та суспільствознавства кафедрою культурології та філософської антропології (<https://www.filosof.npu.edu.ua/ua/kafedry/kulturolohii-ta-filosofskoi-antropolohii>).

Здобувачі мають можливість обрати одну із спеціалізацій на бакалаврському

рівні: „Культурологічні практики в освіті”, „Теорія та історія культури”, „Менеджмент культурних проектів”. На магістерському рівні в залежності від вибору освітньо-наукової чи освітньо-професійної орієнтації програми пропонуються такі спеціалізації, як-от: „Прикладна культурологія: проблеми полікультурності і толерантності”, „Менеджмент культурної сфери”, „Постструктуралізм та постмодернізм в культурології”, „Фундаментальні дослідження поліментальності культурних феноменів” (освітньо-наукові програми); „PR-технології у сфері культури”, „Менеджмент культурної діяльності”, „Арт-кураторство” (освітньо-професійні програми).

Вищий навчальний заклад „Український католицький університет” (м. Львів), гуманітарний факультет вибудував оригінальну освітню модель *Artes Liberales* (<https://vstup.ucu.edu.ua/bakalavrat/artes-liberales/>) – унікальну систему взаємодії трьох гуманітарних спеціальностей („Історія”, „Культурологія”, „Філологія”), яка дозволяє студентам будувати власні міждисциплінарні траєкторії навчання. Кожна освітня програма включає окрім дисциплін вільного вибору студентів дисципліни спільної траєкторії *Artes Liberales*. При цьому здобувачі вищої освіти можуть не лише користуватися ресурсами суміжних програм, а навіть змінити обрану спеціальність після перших двох семестрів (в межах моделі *Artes Liberales*).

Спеціальність 034 Культурологія в Українському католицькому університеті забезпечує кафедра культурології, освітня програма (рівень вищої освіти – бакалавр) пропонує дві спеціалізації: „Теорія і критика культури” (актуальні методології досліджень, аналіз культурних явищ і процесів, сучасні тенденції розвитку культури, основи культурної журналістики), „Економіка культури” (культурне підприємництво, креативні індустрії, проектний та інституційний менеджмент, міжсекторна співпраця, правові і фінансові основи діяльності в культурі).

Національний університет „Острозька академія”, гуманітарний факультет, кафедра культурології та філософії (https://www.oa.edu.ua/ua/departments/humanities/human_culture/) пропонує

опанувати спеціальність 034 Культурологія з вибірковими компонентами освітньої програми „Кіберкультура”, „Теорія культури” (на бакалаврському рівні), до яких додається „Культурологія і метатеатр” на магістерському рівні.

Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна в рамках спеціальності 034 Культурологія пропонує три освітні програми (<http://start.karazin.ua/programs/5/3>): власне „Культурологія”, орієнтована на формування в студентів професійних навичок в сферах міжкультурної комунікації, викладацької та науково-дослідної діяльності, адміністрування закладів культури і освіти, створення та реалізації культурних проєктів; „Візуальне мистецтво та менеджмент культурних проєктів” із зануренням у історію та теорію візуальної культури, інформаційно-комунікаційні технології у сфері культурних комунікацій, арт-журналістику, створення та менеджмент культурних проєктів; „Урбаністичні студії” з ключовим акцентом на підготовці фахівців з урбаністики, поглибленому вивченні теорії та історії культури, урбаністичних студій тощо.

Київський національний університет культури і мистецтв (<http://www.knukim.edu.ua>) пропонує в межах спеціальності „Культурологія” отримати спеціалізації: „Event-менеджер”, „Менеджер індустрії дозвілля”, „Режисер event-проєктів”. Підготовку фахівців здійснює кафедра event-менеджменту та індустрії дозвілля факультету event-менеджменту, фешн і шоу-бізнесу.

Харківська державна академія культури, що є одним з вузів-засновників спеціальності „Культурологія” в Україні, готує майбутніх культурологів на факультеті культурології (<http://www.ic.ac.kharkov.ua/navchannya/fk/fk.html>). Кафедрою культурології розроблено освітню програму підготовки бакалаврів „Фундаментальна та прикладна культурологія” та освітню програму підготовки магістрів „Сучасні культурні дослідження”.

Отже, загальний огляд закладів вищої освіти України, які здійснюють професійну підготовку за спеціальністю 034 Культурологія, дозволяє дійти висновку, що наразі це одна із затребуваних гуманітарних спеціальностей.

Підготовку фахівців із культурології здійснюють більше ніж 20 закладів вищої освіти України. Відзначимо, що на сьогодні більшість ЗВО намагаються сформувати власний фокус освітньої програми підготовки культурологів, увести дисципліни спеціалізації / вибіркового блоку, що відповідають сучасним тенденціям розвитку суспільства та інноваціям у сфері культури. Про це свідчать спеціалізації.

Ільницька Олександра Анатоліївна

Асистент кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

СЦЕНІЧНИЙ КОСТЮМ В КОНТЕКСТІ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА

Мова, форми, художня природа та засоби виразності унікальні для кожного виду мистецтва, надають індивідуальні властиві прийоми, створюють неповторну лексику, особливі способи створення художнього образу. При цьому художні засоби будь-якого виду мистецтва взагалі та циркового мистецтва зокрема, не лишаються незмінними, а незворотно змінюються в динаміці розвитку.

Головним завданням циркового мистецтва, на думку дослідників, є формування художньо-естетичного та культурного розвитку суспільства за допомогою використання засобів пластичної виразності, раціонального підходу до пізнавальної активності та можливості подолання ризику засобами удосконалення кінетичного досвіду людини. В. Барінов акцентує на тому, що побудова дії циркового номера на основі парадоксу, алогізму та абсурду надзвичайно приваблива з точки зору подачі відомого життєвого матеріалу в новаторських формах, а виражальна мова цирку сприяє максимальному розкриттю дійсності в усьому її багатоманітті [1, с. 170]. На сучасному етапі

зміни відбуваються не лише в естетиці та стилістиці циркового номера, але і в цирковій лексиці, формах та способах презентації, а також структурі номерів.

Циркове мистецтво поєднує різноманітні жанрові різновиди, спільність яких полягає в органічному пристосуванні до різних умов публічної демонстрації, короткочасності дії та концентрації художніх виражальних засобів, що сприяють яскравому виявленню творчої індивідуальності артиста.

Сценічний костюм є важливим складником естрадно-циркових сцен, шоу, що відбуваються наживо, наче вистава: хореографічні або вокальні виступи, льодові шоу тощо. Кількість подібних дійств дуже велика, а робота над костюмами для них потребує неабиякого хисту, адже головне завдання таких шоу – викликати бурну емоцію глядача, справити ефектне враження.

Особлива задача костюму полягає в тому, щоб разом з виступом за досить короткий час донести максимум інформації глядачу й сприяти викладенню того, що хоче розказати артист зі сцени. Циркове мистецтво найчастіше водночас поєднує у собі кілька видовищ. Так характеризує цей вид сценічного костюму С. Француз – художник з циркового костюму: «Добре відомо, наскільки велика роль костюма в драматичному або оперному театрі. Не менш важливий він і у цирку. Вдалий костюм виконавця допомагає глядачам найбільш повно сприйняти номер, надає цирковому видовищу яскраве святкове забарвлення» [2]. Звичайно для такого костюму є особливі вимоги залежно від номеру, який демонструється на арені.

Костюм дає чітке розуміння характеру персонажу, його настроїв, особисті переживання, є знаком комунікації. Таким чином посилює враження глядача від послуги або товару, що рекламується. Це може бути: модний показ, музичний кліп, вуличний рекламний персонаж, рекламна компанія медіаформату тощо.

Костюм здатен швидше й простіше для глядача донести інформацію, адже це ніби коротке повідомлення, що інформує повно, але не вербально. Так Ю. Андреева про сучасні можливості передачі візуальної інформації зауважує, що все, що можна було б пояснити на словах і в досить довгому повідомленні,

нині передається блискавично. Символічна мова реклами робить її доступною й, безумовно, виявляється успішною в інформаційно перевантаженому суспільстві [3].

На думку дослідників, костюм циркового артиста доцільно розглядати як матеріальний предмет, що використовується в цирковому номері і наділений духовно-знаковим ефектом зовнішнього та змістового впливу – він емоційно налаштовує глядача, посилює вплив циркової дії, передає почуття виконавця, доповнює і пояснює дію, позиціюється як продовження думки або як «другий план». Це складова художнього образу артиста, зовнішні ознаки та характеристика зображуваного ним персонажу. А. Фальковський наголошує, що для циркового костюма характерне стильове різноманіття історичних, фольклорних, спортивних та побутових форм і видів минулого та сучасності, а також фантастичні та казкові оригінальні костюми [4, с. 43].

Цирковий костюм – важливий засіб виразності сучасного циркового мистецтва призначений для посилення образності та художності циркової програми в цілому та номеру зокрема, що органічно поєднуючись з музичним оформленням, реквізитом, апаратами або снарядами, освітленням, пластичним або хореографічним рішенням і впливає на глядача в межах художнього образу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баринов В. А. Феномен цирка в современной культуре. *Общественные науки и современность*. 2012. № 3. С. 168–176.
2. Рыбкин, А. (2014). Журнал «Советский цирк»: Январь 1968 г. [Сообщение форума]. URL: <http://www.ruscircus.ru/forum/index.php?showtopic=24070> (дата звернення: 02.02.2021).
3. Andreeva, Yu. (2006). *Psihologiya imidzha i reklamy: Kontseptsii, tehnologii, strategi i effektivnosti* [Psychology of image and advertising: Concepts, technologies, strategies of e ciency]. Kazan: Tsentr innovatsionnyih tehnologiy [in Russian].

4. Фальковский А. Художник в цирке. Москва : Искусство, 1978. 143 с.

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук,

доцент кафедри академічного та естрадного вокалу,

Київський університет імені Бориса Грінченка

ТРЕНІНГ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

У теорії сценічного мистецтва різні аспекти сутнісної характеристики підготовки режисерів та формування їхньої професійної компетентності були висвітлені неодноразово. У контексті нашого дослідження важливими є погляди Н. Вишнякової, яка вважає креативність одним зі складників професіоналізму майбутніх режисерів. Вагомим є й те, що вона виокремлює творчу індивідуальність, яка, будучи істотною характеристикою професійної творчості, визначається як інтегральна креативно-особистісна категорія, що об'єднує інтелектуально-творчу ініціативу; інтелектуальні здібності; глибину знань; схильність до творчого сумніву; здатність вести внутрішню творчу боротьбу; відчуття новизни, уміння бачити незвичайне в проблемі; професіоналізм [1]. Досліджуючи проблему підготовки режисерів, Н. Донченко, доходить висновку, що режисер виступає організатором усього творчого процесу, зразком принциповості, прикладом етичності і моралі, вихователем і педагогом [2].

Беручи до уваги думки науковців, можна зробити висновок що режисер – це складна, всеосяжна професія, оволодіння якою вимагає докладання значних зусиль і систематичної роботи. Проте постає питання, як тренувати і відпрацьовувати професійні навички майбутніх режисерів. Хореограф розвиває свою майстерність за допомогою опанування фізичних елементів, повторення і відпрацювання танцювальних комбінацій, виконання пластичних рухів.

Вокаліст – за допомогою тренування правильного дихання і голосового апарату. Музикант у будь-який момент може практикувати гру на своєму музичному інструменті. Для режисера ж способом вдосконалення своїх професійних навичок є тренінги.

Тренінг – це сукупність психотерапевтичних, психокорекційних і навчальних методів, спрямованих на формування і розвиток навичок. Над розробкою тренінгів працювали багато театральних діячів, але здебільшого їхні роботи присвячено опануванню і вдосконаленню акторської майстерності, не враховуючи специфіку підготовки режисера і зокрема специфіку професійного розвитку режисера естради та масових заходів.

Режисерський тренінг – це комплекс спеціальних вправ, який формує окремі навички професійної діяльності, спрямовані на розширення можливостей особистості за рахунок розвитку професійно важливих якостей. Проблеми підготовки творчого апарату режисера до професійної діяльності, формування психотехнічних навичок для подальшої практичної роботи продовжують залишатися актуальними. Щоб виокремити особливості тренінгів для режисера естради, необхідно визначити, якими основними навичками і вміннями він повинен володіти. Розглянемо деякі з них.

Поміж навичок, які забезпечують ефективне виконання професійних функцій, насамперед, необхідно виокремити організованість – вміння організувати все навколо, починаючи з себе. Часто в масовій режисурі неможливо провести репетиції в повному обсязі, і перед режисером стоїть завдання продумати всі деталі заходу, дати чіткі завдання всім службам і артистам. Не менш важливо розвивати просторово-часове сприйняття. Уміння від початку до кінця бачити кожен деталь, паралельну роботу всіх служб є необхідним. Через нестачу, а іноді і повну відсутність репетиційного процесу, режисер повинен чітко бачити продуману картинку всього заходу. Всі етапи репетиційного процесу відбуваються в уяві режисера.

Варто відзначити аналітичні навички. Оскільки невід'ємною складовою масового заходу є злободенність (актуальність), режисерові необхідно миттєво

аналізувати всі події і переводити їх у форму образного, сценічного втілення. Зафіксовані у свідомості режисера, проблемні ситуації з життя, ставши продуктом аналітичної діяльності, можуть використовуватися в майбутній постановці, підказавши правильний спосіб втілення образу персонажа або усієї вистави в цілому, впливати на процес цілісної реалізації режисерського задуму [2]. Саме аналітико-синтетична діяльність режисера допомагає створювати нові творчі та креативні ідеї.

Без креативного мислення, тобто вміння дивитися на проблему з різних кутів і швидко знаходити рішення, вміння мислити гнучко, неможливо досягти особистого і професійного успіху у творчій професії. Майбутній режисер естради повинен знаходити нестандартні, інноваційні рішення реалізації творчих ідей і застосувати їх на практиці [3]. Тренінгам з креативності присвячено багато досліджень, проте вони не розглядають їх в аспекті формування креативності режисера. Безумовно, важливою складовою є тренування уваги. Спрямованість тренінгу є розвивальною, а мета полягає в тому, щоб навчитися звертати увагу на те, що раніше її не потребувало; це – основна умова розширення сприйняття [4].

Ще однією навичкою, яку необхідно розвивати режисерам естради, є символічне бачення. Якщо у виставі театру або в художньому фільмі режисер, створюючи образи героїв і наділяючи їх індивідуальними якостями, розробляє характери, користуючись найтоншими психологічними нюансами, мотивує їхні вчинки, простежує взаємини персонажів, послідовно вибудовує хід подій, то в будь-якому масовому заході настільки ж глибоку і значну тему він розкриває через окремі епізоди, різножанрові номери, об'єднуючи їх однією ідеєю, однією метою, на яку вони спрямовані. Тут режисер впливає на свідомість і уяву учасників і глядачів загальними поняттями, великими сценічними символами. Зазначене не виключає оволодіння майбутнім режисером естради і масових свят основами акторських тренінгів. Виконуючи ті ж елементи акторської тренінгу, режисер переломлює їх внутрішнім поглядом, через внутрішній імпульс – і як результат, виробляє в собі певні професійні якості.

Режисерський тренінг – це процес свідомого, активного участі людини у виконанні спеціальних вправ, що моделюють окремі операції професійної діяльності і забезпечують підвищення можливостей особистості за рахунок розвитку професійної психотехніки. Всі ці вправи формують і розвивають такі елементи психотехніки режисера: обсяг, концентрацію, розподіл і переключення уваги; рухливість асоціативного процесу; творчу просторову уяву; спостережливість; просторове, пластичне мислення; динамічне сприйняття часу; емпатію, перевтілення, рольову поведінку в пропонуваніх обставинах; дієве сприйняття життя, тобто через діалектичні протиріччя; спілкування; саморегуляцію; релаксацію.

Головний напрям спеціального режисерського тренінгу – це розвиток здатності до наслідування і на цьому підґрунті – до подієво-видовищного мислення. В основі вправ лежить принцип моделювання елементарних операцій професійної діяльності режисера: просторова візуалізація / уявне маніпулювання; опрацювання виробленого досвіду; виконання дій в заданий часовий відрізок; трансформації; продукування ідей на задану тему; порівняння, пошук аналогій; запам'ятовування з подальшим відтворенням просторових композицій; зіставлення творів з емоційно насиченим сюжетом; рефлексивні ігри; моделювання сюжету; прогнозування можливого розвитку перерваної дії; психічна саморегуляція.

Отже, тренінг – це основа розвитку акторської та режисерської професійної компетентності. Зміст і призначення тренінгу полягає в тому, щоб свідомими шляхами активізувати і залучати підсвідомість до творчості і креативного процесу. Творчі здібності режисера виробляються в процесі опанування ним основ режисерського тренінгу. Режисерський тренінг – це процес свідомої, активної участі людини у виконанні спеціальних вправ, що моделюють окремі процеси професійної діяльності і забезпечують підвищення можливостей особистості завдяки розвитку професійної психотехніки.

Призначення вищої освіти полягає в підготовці професіоналів, здатних творчо, компетентно і відповідально розв'язувати проблеми, які пропонує

життя і сфера професійної діяльності. У мистецтві зв'язок професіоналізму, творчості та соціальної відповідальності проявляється особливо виразно, адже мистецтво, звертається до кращих почуттів людини, залучає її до співтворчості. Збереження високого рівня вищого мистецької освіти – це і збереження культури в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вишнякова Н. Ф., Ткач Р. В. Креативная психопедагогика как творческое направление в психологической науке и практике. *16th Int. Crimean Conference «Microwave & Telecommunication Technology»* (11-15 September 2006, Sevastopol). Севастополь. 2007. С. 88–90.

2. Донченко Н. П., Дячук В. П. Основні принципи професійної підготовки режисера як майстра сценічного мистецтва. *Культура України*. 2013. Вип. 42 (1). С. 123–131.

3. Касьяненко А. С. Креативний компонент як невід'ємна складова фахової підготовки майбутніх режисерів естради. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. №3. С.274–279.

4. Кривошеєва О. В. Тренінг як засіб формування психотехніки майбутнього актора. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2019. Вип. 2. С. 105–112.

Малахова Маргарита Олександрівна

старший викладач кафедри

інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв,

Київський університет імені Бориса Грінченка

**ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ
СТУДЕНТІВ У НАВЧАЛЬНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВАХ**

У системі професійної підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва навчальні інструментальні колективи являють собою одну із форм оркестрово-ансамблевої підготовки студентів, що здійснюється в межах вивчення дисциплін інструментально-виконавського циклу. Поряд із музично-теоретичною, вокально-хоровою, психолого-педагогічною та методичною, вона, своєю чергою, є складовою фахової підготовки здобувачів вищої освіти, у процесі якої формуються фахові компетентності. Окрім цього систему професійної підготовки студентів-інструменталістів складають також навчальні дисципліни соціально-гуманітарного та художньо-естетичного циклів, на заняттях яких здійснюється формування загальних компетентностей фахівців у галузі музичного мистецтва.

Саме формування компетентностей (а не окремих знань, умінь і навичок) відповідає сучасним вимогам до професійної підготовки конкурентоспроможного фахівця.

У педагогічній науці категорії «компетенція» і «компетентність» представлені наступними визначеннями. Так, І. Родигіна вживає поняття «компетенція» у значенні «коло повноважень», а «компетентність» пов'язує із обізнаністю, авторитетністю, кваліфікованістю [2]. Розглядаючи *компетенцію* як сукупність взаємопов'язаних якостей особистості (знань, умінь, навичок, способів діяльності), які є заданими щодо відповідного кола предметів і процесів та необхідними для якісної, продуктивної дії стовно них, А. Хуторской визначає *компетентність* – як володіння людиною відповідною компетенцією, що характеризує її особистісне ставлення до предмета діяльності. Тобто, компетенцію слід розуміти як задану вимогу, норму освітньої підготовки учня (студента), а компетентність – як його реально сформовані особистісні якості та мінімальний досвід діяльності [4]. С. Сисоєва наголошує, що *компетенція* – це визначена норма стосовно неперервної освіти, яка задається освітніми стандартами і використовується для формування вимог до результатів навчання; *компетентність* – це інтегрована особистісна якість людини (її капітал), що формується на етапі навчання, остаточно оформлюється

і розвивається у процесі практичної діяльності та забезпечує компетентний підхід до вирішення професійних завдань; *компетентнісний підхід* – це підхід, спрямований на формування компетентності особи [3].

Компетентнісний підхід у професійній підготовці фахівців у галузі музичного мистецтва реалізується в орієнтації навчальних програм і педагогічних технологій на формування у студентів компетентностей, необхідних для успішного здійснення професійної діяльності. Сутність компетентнісного підходу полягає в тому, що головним результатом освіти мають стати здатність і готовність людини до ефективної та продуктивної діяльності в різних соціально-значущих ситуаціях. У зв'язку з цим у межах компетентнісного підходу провідним постає завдання не стільки наростити обсяг знань, скільки набути різносторонній досвід діяльності. Характерною відмінністю компетентнісного підходу від традиційного знаннєвого є його спрямованість на оцінку, рефлексію суб'єктом навчального процесу своїх можливостей, усвідомлення меж своєї компетентності або некомпетентності.

Ці аспекти відображені в розроблених нами робочих програмах з оркестрово-ансамблевих дисциплін, у яких (відповідно до освітньо-професійної програми підготовки бакалавра музичного мистецтва в університеті) передбачене формування таких загальних та фахових *компетентностей*:

1) *інструментально-виконавська* (вільне володіння музичним інструментом/інструментами та здатність його використовувати у навчальній і концертно-виконавській діяльності; володіння навичками читання нот з аркуша, транспонування, добору музики на слух; сформованість навичок оркестрової та ансамблевої гри; здатність до колективного музикування);

2) *світоглядна* (наявність ціннісно-орієнтаційної позиції; загальнокультурна ерудиція, світогляд; розуміння сутності і соціальної значущості майбутньої професії; збереження національних духовних традицій);

3) *комунікативна* (здатність до міжособистісного спілкування, емоційної стабільності, толерантності; здатність працювати у команді; вільне володіння українською мовою відповідно до норм культури мовлення);

4) *інформаційна* (здатність до самостійного пошуку та обробки інформації з різних джерел для вивчення конкретних питань; здатність до ефективного використання інформаційних ресурсів мережі Інтернет, які містять текстовий, аудіо- і відеоматеріал у соціальній та професійній діяльності);

5) *самоосвітня* (здатність до самостійної пізнавальної діяльності, самоорганізації та саморозвитку; спрямованість на розкриття особистісного творчого потенціалу та самореалізацію; прагнення до особистісно-професійного лідерства та успіху) [1, с. 4].

Означені компетентності за своєю сутністю є професійно-особистісними, оскільки передбачають формування й розвиток таких якостей і здатностей студентів-інструменталістів, які забезпечують не тільки ефективність їх фахової підготовки в навчальному інструментальному колективі, але й успішність професійної діяльності в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Оркестровий клас : Робоча програма навчальної дисципліни для студентів напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти / розробники : М. О. Малахова, Т. Б. Каблова. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. 10 с.

2. Родигіна І. В. Компетентісно-орієнтований підхід до навчання. За ред. В. В. Григораш. Харків : Основа, 2005. 94 с.

3. Сисоєва С. О. Новий Закон України «Про вищу освіту»: дискусійні аспекти наукового тезаурусу. *Освітологічний дискурс*. 2015. № 3 (11). С. 261-269.

4. Хуторской А. В. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированной парадигмы образования. *Народное образование*. 2003. № 2. С. 58 – 64.

Мойсеєнко Володимир Олександрович

Народний артист України, професор
кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОБОТИ АРТИСТА ЕСТРАДИ НАД СТВОРЕННЯМ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

Сьогодні головна соціальна функція артиста естради повинна визначатися його авангардною роллю в процесах розвитку суспільства. Соціальна роль артиста складається з його світогляду як громадянина, його політичної активності, моральних позицій, професійної майстерності. Важливою складовою роботи артиста на естраді є створення ним сценічних образів на основі переробки життєвої інформації, уникаючи спрощеного, шаблонного тлумачення.

Поняття сценічного образу діалектично пов'язане з поняттям перевтілення. Виконавець втілює роль близько до трактування образу автором, однак на відміну від авторського задуму, виконавець «сповідається» перед глядачами відкрито й довірливо. Особливо чітко це прослідковується у артистів розмовних жанрів (монологи в образі, стендапи, мініатюри).

Структурасценічного образу може бути різною. Вона залежить від багатьох причин, насамперед, від автора, від почуття сучасності в артиста, у режисера, у глядача. Більшість творів естрадних жанрів створюються автором свідомо з розрахунком на ілюзію збігу образу виконавця з самим виконавцем. Подібна ілюзія завжди сприяє успіху твору, оскільки глядачам імпонує спілкування з артистом, який, нібито, виступає від себе особисто зі своїми спостереженнями, думками й монологіями. Артист естради завжди перебуває в образі, який він створив в результаті виконання певного розмовного жанру.

Сценічний образ – це новий живий характер, який народжується в результаті складного сполучення, синтезу якостей персонажу, його характерних особливостей, його життєвого надзавдання тощо.

Виступи артистів естради будуються на діях з уявними предметами, на роздумах, відповідних коментарів в монологів з прямим звертанням до глядацької зали. Основний герой естрадних монологів, мініатюр володіє чітко вираженим характером і не може відповідати образу ліричного героя виконавця. А. Райкін, працюючи над створенням своїх образів, акцентував увагу на тому, що «<...> головна особливість естрадної ролі полягає в тому, що від початку й до кінця монологу спілкування з аудиторією протікає в межах заданого характеру» [2, с. 69].

Живе сприйняття відповідної реакції глядачів, інтонаційні пристосування в тексті, відношення до екстремальних ситуацій на сцені та в залі – все це повинно вирішуватись виключно від імені створеного образу. При створенні естрадного образу в монологі, стендапі, мініатюрі необхідне часткове зовнішнє перевтілення – зміна манери мови, пластики, міміки, жестів та ін. Характер образу підкреслюється та доповнюється частковими елементами й деталями – перука, окуляри, невеликий реквізит, не виключена й повна трансформація образу через трансформацію сценічного костюму.

«Зовнішні дані – обличчя, фігура, пластика – гостро регламентують творчі можливості естрадного актора, також його вік, <...> а естрадний репертуар повинен точно відповідати віковим та іншим зовнішнім можливостям виконавця» [1, с. 113].

Під час роботи над створенням сценічного образу в артиста естради виникає зорово-чуттєве уявлення майбутнього персонажу, від імені якого він буде спілкуватися з глядачем. Значення його в творчому процесі перевтілення для акторських індивідуальностей різне. Одні – майже не замислюються над результатом своєї творчості, намагаючись якомога глибше проникнути в логіку дій персонажу, в інших – майбутній образ зримо і яскраво виникає перед уявним поглядом. Тобто, момент перевтілення артиста в сценічний образ, який він створює, обов'язково передбачає його конкретне бачення не тільки зорове враження, а й внутрішні відчуття та емоції.

Працюючи над майбутнім образом, артист набирає матеріал з реального життя, з власних спостережень. Свій образ артист занурює в запропоновані сценічні обставини й починає діяти, виходячи з логіки сценічного персонажу. Під час репетицій образ поглиблюється у свідомості артиста, вдосконалюється. Безперервно збагачуючи сценічний образ, артист передає його характер, психологію, зовнішню манеру поведінки. Безперечно, не тільки емоційне, внутрішнє наповнення сценічного образу відіграє важливу роль над його створенням, а й зовнішній вигляд. Робота над зовнішнім виглядом допомагає не тільки в розкритті образу на сцені, а й в самому процесі його створення. Артисту потрібно знаходити цікаві, виразні елементи зовнішнього вигляду людини, які б яскраво передавали його сутність, відношення до сьогодення. «Нехай кожний добуває зовнішню характерність із себе, від інших, із реального й уявного життя, зі спостережень над самим собою або іншими, із життєвого досвіду, від знайомих, із картин, гравюр, книг, повістей, романів або простого випадку – все одно» [3, с. 23]. Однак артист повинен пам'ятати, що внутрішня сутність людини далеко не завжди відображається на його зовнішньому вигляді прямо й безпосередньо, вона вміло може приховувати свої недоліки, маскувати їх. Тому артист при створенні прототипу повинен це чітко пам'ятати, в інакшому випадку може виникнути фальш.

Отже, з вищезазначеного можна зробити висновок, що кожний новий сценічний образ ставить перед артистом естради багато запитань, на які він повинен знайти відповідь. Поступове поглиблення й концентрація в живий творчий процес роботи над створенням образу надасть можливість артисту відтворити персонаж більш органічним, яскравим та цікавим для глядача. Естрадний виступ вимагає великої концентрації творчих зусиль для втілення сценічного образу при мінімальному ліміті часу. Це можливо лише у тому випадку, якщо артист естради досконало володіє лаконізмом внутрішньої та зовнішньої техніки.

Культура й освіченість надзвичайно важливі якості для артиста естради. Артист, який сьогодні вийшов до глядачів, не має права бути нижче них ні по

освіті, ні по культурі, інакше ніякі природні здібності або талант не врятують його від поразки. А врахування перерахованих основних етапів роботи над створенням сценічного образу на естраді, всіх складових творчого процесу є шляхом до якісного кінцевого продукту творчої діяльності артиста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Клитин С.С. Эстрадные заведения: пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства. Москва : ГИТИС, 2002, 252 с.
2. Райкин А.И. Воспоминания. Москва : Фирма «Аст», 1998, 480 с.
3. Столяров А.М. Методологические основы изобретательского творчества. Москва : ВНИИПИ, 1989, 270 с.

Працков Роман Євгенович

магістр сценічного мистецтва,

асистент кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

Бойко Валерія Андріївна

магістр сценічного мистецтва,

асистент кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ АКТОРСЬКИХ ЗДІБНОСТЕЙ У ВИХОВАНЦІВ ДИТЯЧОГО ТЕАТРУ

Часто дітей будь якого віку переслідують відчуття невпевненості в собі, хвилювання, страх. Це стосується як процесів соціалізації у колективі, так і хвилюючі моменти перед виступом. Одним з напрямків корекції такої поведінки є колективна театральна діяльність. Дітям

надаються рівні можливості для участі в інсценуванні, незалежно від здібностей. Як зазначає Т. М. Доронова, при такому підході, навіть, самі боязкі менше хвилюються, виходячи на сцену [1].

Процес створення ігрового образу є надзвичайно важливим, адже в цей момент дитина задіює всі засоби вираження: слово, жест, рухи, тощо. Це допомагає дитині виявити свої думки й почуття, зрозуміти переживання партнерів, узгоджувати з ними свої дії. Завдяки засобам театрального мистецтва діти бачать навколишній світ через образи, фарби, звуки. Діти сміються, коли сміються персонажі, сумують, засмучуються разом з ними, можуть плакати над невдачами улюбленого героя, завжди готові прийти до нього на допомогу. Тематика й зміст театралізованої діяльності, як правило, мають моральну спрямованість, яка укладена в тому чи іншому літературному творі.

Головним в мистецтві завжди був зв'язок внутрішнього світу, професійної майстерності та вираження особистості. Позиція особистості в акторській майстерності є ключовою, адже через її призму проходить образ, який в майбутньому буде взаємодіяти з глядачем та партнерами.

Майбутньому актору необхідно допомогти занурюватись у художньо-навчальний процес, щоб у майбутньому він навчився робити це самостійно.

Головні елементи художньо-навчального процесу визначають:

- мету навчання майбутнього актора;
- навчально-художній предмет осмислення (в даному випадку – акторська майстерність);
- педагог-режисер;
- учень.

Професія актора потребує вкладання у роль не лише режисерського завдання, а й низки індивідуальних позицій. Використовуючи різні педагогічні методи, учні виконують завдання,

вчаться проявляти власну індивідуально позицію, що формує точку зору дитини на події, які відбуваються, критично мислять та аналізують.

Важливим підсумком роботи певного проміжку навчання є показ, демонстрація набутих навичок та спосіб контролю як учнів, так і викладачів.

Дослідниця Т.Завгородня у кваліфікаційній роботі «Розвиток акторських здібностей у дітей старшодошкільного віку в процесі театралізованої діяльності» зазначає, що інструментарій театрального мистецтва позитивно впливає на психоемоційний стан дитини та продукує позитивні зміни у її подальшому розвитку. «У дітей старшого віку розвинений стійкий інтерес до театральної ігрової діяльності. Вони із задоволенням беруть участь в драматизації знайомих творів, створюючи образ персонажів, користуються мімікою, жестами, виразними рухами, інтонацією. Діти стали більш активними, ініціативними, здатними до організації самостійної театралізованої діяльності, до постановки нових інсценівок і виразом емоційних станів героїв творів. Головне, хлопці контрольної групи старшого дошкільного віку розуміють деякі емоційні стани іншої людини й уміють висловити свій стан. У більшості дітей з'явилася впевненість у собі, у своїх можливостях, сформувалася звичка до вільного самовираження. У дітей спостерігається зниження скутості, прояв взаємодопомоги» [2].

Робота з дітьми, носить системний характер та має відповідні й конкретні цілі. По ходу занять відбувається часто зміна видів діяльності, темпоритму занять, завдяки чому забезпечується високий рівень їхньої продуктивності.

У сучасній педагогічній структурі освітнього процесу існують методи формування акторських здібностей у дітей, серед яких мовні, демонстративні, практичні методи та методи моделювання ситуацій.

У побудові програми дисципліни «Майстерність актора» для дітей диференційованого віку повинні бути різні рівні навчально-художніх

занять. Процес навчання повинен відбуватися у співвідношенні з віковими особливостями дитини. Необхідно співвідносити репродуктивні та творчі завдання за рівнем складності, поступово посилювати навантаження від етюдів, вправ, акторської інтерпретації до створення концепцій постановки і власне реалізації задуманого.

Художньо-творчий процес, що синтезується з педагогічним, результатом якого стає розвинений, здібний, розумний, прагнучий до самовдосконалення актор – багатоаспектне явище. Важливим фактором стимулювання формування та розвитку майбутнього актора є допоміжні предмети: сценічна мова, сценічна пластика й рух, історія театру тощо. Вміння синтезувати набуті на заняттях знання слугуватиме комбінуванню образів, свідомості створення творчого продукту у майбутньому.

Сьогодні не до кінця створена певна система знань, умінь, навичок, доробків, які необхідно засвоїти вихованцю дитячого театру. Знання – це певна сукупність засвоєних дитиною знань, понять й уявлень, якими вихованець вміло апелює. Більша частина знань непрофесійних акторів, дітей-акторів може бути віднесена до уявлення про загальні поняття про створення ролі, а також до процесу удосконалення власної акторської діяльності та її техніки.

Фактично, знань однієї лише системи К. Станіславського недостатньо для того, аби називати себе актором. Тому, щоденна праця над собою, тренування фізичних та психо-емоційних навичок, поєднання знань й умінь – всі ці складові включає художньо-естетичний процес формування творчої особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Доронова Т.Н. Играем в театр: театрализованная деятельность детей 4-6 лет: методическое пособие для воспитателей дошкольных

образовательных учреждений. [Текст] Москва : Просвещение, 2005. 210 с.

2. Развитие актёрских способностей у детей старшего дошкольного возраста в процессе театрализованной деятельности. URL: <http://elib.cspu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/1775/%D0%97%D0%B0%D0%B2%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8F%D1%8F%20%D0%A2.%D0%9B.%20%D0%B1%D0%B0%D0%BA..pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення : 25.03.21).

Співак Марія Василівна

магістр культурології,

Київський національний університет культури і мистецтв

ФАХОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МЕНЕДЖЕРА

КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВОЇ СФЕРИ

Професійна підготовка фахівців у культурно-дозвіллевій діяльності адаптована до процесів суспільства, соціальних норм та умов, освітніх та ринкових процесів, дана тематика є широковідомою та обговорюваною серед дослідників на сучасному етапі. Фахова компетентність оцінюється здатністю конкурувати на професійному ринку, вмінням якісно та відповідально виконувати свої обов'язки, а також знайти креативний підхід до виконання поставленого завдання, розробки цікавих ідей та проєктів [1, с. 72].

Оскільки дозвілля завжди націлене на змістовну та цікаву організацію вільного часу людини, задоволення її культурних та духовних потреб, інтересів, фізичного та емоційного відпочинку, пізнання навколишнього світу, проявлення творчих здібностей, оволодіння новими знаннями чи вміннями, компетентність фахівців спрямована не просто на організацію простору чи реалізацію певної форми та виду відпочинку груп або індивідів, вони формують ставлення індивіда до того чи іншого виду дозвілля, спонукають до

самопізнання через творчі методи, налагоджують комунікацію з представниками інших культурних та соціальних спільнот, розробляють та втілюють проєкти, шляхом застосування отриманих знань, вмінь та навичок (осмислення, планування, аналіз, узагальнення, рефлексія, практичне використання знань) [3, с. 63-74].

Професійна підготовка менеджера дозвілля також полягає у здатності до критичного мислення, осмислення себе та інших у навколишньому середовищі, коригуванні своєї поведінки, знаходженні можливих рішень самореалізації в інноваційних умовах, що постійно змінюються та виникають під впливом глобалізаційних процесів. Проте, як зазначають науковці, в процесі людського розвитку виникають методичні парадокси, непередбачувані ситуації, тому менеджери дозвілля повинні вміти знаходити шляхи вирішення нетипових, нестандартних, нешаблонних завдань, що виникають раптово та не були раніше досліджені, адаптуватись до існуючих умов середовища, наявних ресурсів. Не менш важливими у формуванні фахової компетентності є знання культурологічних, психологічних та педагогічних наук. Організатор дозвіллевої діяльності повинен володіти технологіями та методами диференційованого підходу (врахування особливостей віку, комунікаційних процесів, специфіку психології сім'ї, праці, творчості, своєрідність етнічних факторів тощо) [3, с. 259-263].

Просандєєва Л.О. визначає такі основні механізми розвитку особистості менеджера культурно-дозвіллевої сфери: саморефлексія особистості – осмислення простору і часу, самоконтроль, саморозуміння та пізнання, мотивація, комунікативна складова; самоінтеграція – розуміння та прийняття людських загальних цінностей, аналіз та осмислення набутих потреб, набуття нових знань, прийняття майбутнього. Система підготовки менеджера культурно-дозвіллевої сфери включає такі принципи: принцип креативності, що полягає у творчому пошуку та роздумах, знаходженні нестандартних рішень, спонукання до мислення, аналізу, узагальнення; принцип формування моральних цінностей, який полягає у стимулюванні фахівця бути корисним,

духовно здоровим, гармонійним; принцип емоційної та психологічної децентрації, побудований на координації різних точок зору, бажання зрозуміти стан об'єкта емпатії, переживання емоційних станів іншої людини своїх; принцип толерантності передбачає делікатне ставлення до думок і точок зору оточуючих, навіть, протилежних за значенням; принцип формування світогляду передбачає духовний розвиток, високоосвіченість, гуманістичність. Фахова підготовка повинна здійснюватись у невимушених, сприятливих емоційних умовах, щоб у майбутньому можна було транслювати такі ж творчі ідеї та задуми й втілювати їх у процесі діяльності [3, с. 296-278].

Копієвська О. Р. розглядаючи стандарти вищої освіти першого (бакалаврського) та другого (магістерського) рівнів галузі 02 «Культура і мистецтво», звертає увагу на термін «креативність» як значиму складову фахової компетентності. Креативність (англ. create – створювати, creative – творчий) – це здатність генерувати інноваційні оригінальні ідеї, успішно вирішувати поставлені завдання унікальним чином. Креативне мислення має конструктивний характер і вітається в усіх життєвих сферах. Креативна особистість здатна інтуїтивно відчувати, вигадувати, розробляти, навіть складні, на перший погляд, не вирішувані завдання всупереч існуючим шаблонам та стереотипам.

Все частіше для підготовки менеджерів культурно-дозвілєвої сфери інтенсивно впроваджують цілі авторські курси, дисципліни, програми, семінари тощо, в яких сформовані основні фахові компетентності, а їх головним завданням є опанування студентами теоретичної бази з креативного менеджменту в культурно-дозвілєвій діяльності, лідерства та мотивації у сфері культури. Для забезпечення професійного майбутнього необхідно чітко планувати тематику та джерельну базу дисциплін чи курсів, яке у свою чергу дозволить розвивати фахові компетентності та практикувати здобуті вміння від процесу задуму до втілення в реальність культурних креативних індустрій. Загальними компетентностями є: вміння визначити предмет діяльності та розуміння її специфіки; здатність до розробки стратегії роботи та досліджень;

вміння розробляти та проваджувати проекти; продукувати цікаві ідеї; аналізувати виконану роботу та здійснювати об'єктивну оцінку; уникати недобросовісного використання чужої інтелектуальної власності. До суто фахових компетентностей відносять: розуміння основ творчого менеджменту, інновацій у сфері культурно-дозвілєвої діяльності; планування власних проектів та їх втілення; управління проєктним колективом; розробка інновацій; виявлення спрямування подальшої діяльності; консультування та трансляція напрацювань креативної діяльності [2, с. 37-39].

Таким чином, розуміємо, що тема фахової компетентності менеджера культурно-дозвілєвої сфери є актуальною для вивчення та фактично є домінантою у практичній діяльності навчання й, особливо, управління та організації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зеер Э. Ф. Психология профессий. Екатеринбург : Деловая книга, 2003. 336 с.
2. Копієвська О. Р. Креативність як фахова компетентність менеджера культури. Культурологічний альманах : Випуск 14. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2020. С. 37-39.
3. Культурно-дозвілєва діяльність у сучасному світі. Київ : Ліра-К, 2017. 328 с.

Тадля Олександр Миколайович

Голова правління громадської організації,

Мистецький центр «Тріумф»

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА ВИДОВИЩНИХ МИСТЕЦТВ ТА ШОУ-ПРОЄКТІВ

Сучасний стан шоу-бізнесу в Україні, як сфери, що має самого масового споживача, відверто вимагає підготовки досвідчених кваліфікованих режисерів-постановників, менеджерів, продюсерів, здатних ініціювати, генерувати та направляти творчо-виробничий процес на досягнення відповідної місії та зазначених цілей організації. Аналіз предмету дослідження дозволяє визначити сферу шоу-бізнесу, як діяльність по створенню і реалізації художнього продукту масового попиту, яка організована та втілена за законами драматургії з використанням сценічно-візуальних видів мистецтв. Широкий діапазон різноманітних видовищних форм, потребує від режисера-постановника, який здійснює свою професійну діяльність володіти необхідним комплексом знань, вмінь, якостей не тільки своєї безпосередньої фахової практики, але і орієнтуватися і бути компетентним в економічних, технічних, управлінських питаннях.

Створюючи продукт сфери шоу-бізнесу: видовище, концерт, фестиваль, шоу-програму або будь-який інший культурно-мистецький проєкт, режисер володіючи постановочними, адміністративно-управлінськими навичками, формує та поєднує воедино майстерність різних фахівців, артистів, творчих колективів, технічного та допоміжного персоналу. З огляду на багатофункціональність діяльності режисера, хотілося б виділити компетентності, до формування яких кафедра режисури естради і масових свят (РЕМС) Київського національного університету культури і мистецтв докладає чимало практичних зусиль намагаючись поєднати теоретичну, дуальну, професійно-творчу діяльність студентів з активною практичною роботою.

Випускники та студенти кафедри РЕМС здійснюючи свою професійну діяльність успішно працюють у сфері сценічних та аудіовізуальних видів мистецтв і мають здатність до мобільного і творчого адаптування в специфіку того або іншого виду мистецтв. Пояснення такого феномену полягає в природі виховання режисерів естради, а саме в методології самостійної творчості студента у авторському задумі, аналізі та креативному втіленні задуму, у вихованні в них уяви, фантазії і просторового мислення. Саме активізація

самостійного мислення студента, яка заснована на методологічних принципах режисерського мистецтва, дає можливість майбутньому фахівцеві здійснювати поліфункціональну діяльність у різних видах мистецтва і успішно засвоювати інноваційні прийоми і засоби виразності.

Таким чином, майбутній режисер сценічних мистецтв і шоу проєктів – це особа, яка буде здійснювати ідейно-художню і організаційно-творчу діяльність організації або постановочної групи з аналізу, задуму і реалізації певного культурно-мистецького проєкту.

Компетентність режисера включає здатність вільно орієнтуватися в професії, оперувати суб'єктивними і об'єктивними складовими безпосередньої діяльності, знаходити нові інноваційні засоби досягнення мети. У науковій літературі не існує єдиної точки зору на сутність поняття «компетентність». Так, у своїй праці В. Жигірь зазначає, що компетентність – це властивість особистості, яка володіє знаннями, досвідом у тій чи іншій галузі, що дозволяють використовувати його у змінних умовах; готовність особистості щодо вирішення певних професійних завдань [1, с. 65]. За О. Літвіною-Головань, компетентність – це «<...> потенціальна готовність вирішувати завдання з розумінням справи, постійне оновлення знань, оволодіння новою інформацією для успішного використання цих знань в конкретних умовах, іншими словами, володіння оперативними та мобільними знаннями» [2, с. 472].

Таким чином, в основі професійної компетентності режисера лежить комплекс здібностей, підкріплений знаннями, вміннями і навичками, сформованими в процесі навчання та практичної діяльності.

Професійні компетентності режисера за видами діяльності можна визначити наступним чином: 1) проєктна діяльність: здатність організувати та втілити соціокультурний проєкт; 2) планова діяльність: розробити і здійснювати перспективне і поточне планування діяльності творчого колективу; 3) організаційна діяльність: здатність організувати творчий процес; 4) координаційна діяльність: здатність координувати зв'язку творчого колективу з зовнішнім середовищем; 5) управлінська діяльність: здатність

забезпечити керівництво діяльністю, творчим колективом, при постійному вдосконаленні організації праці та управління; 6) комунікативна діяльність: здатність до застосування прийомів спілкування, взаємодії з оточуючими; 7) особистісна діяльність: здатність до особистісної самореалізації та розвитку індивідуального творчого потенціалу [3, с. 72-73].

Таким чином основний зміст компетентності ми вбачаємо в поєднанні загальної освіти з професійними вміннями і навичками, в спільності теоретичної і практичної підготовки, в сформованості особистісних якостей.

Аналізуючи будь-який культурно-мистецький проєкт, можна помітити, що професіоналізм режисера – це досвід і знання, збагачені природним талантом. Режисер сценічних мистецтв та шоу-проєктів повинен вміти: проаналізувати та сформулювати режисерський задум майбутньої постановки; розробити оригінальний сценарій і режисерську партитуру проєкту; реалізувати свій задум у постановочному процесі створення культурно-мистецького проєкту;

Підбиваючи підсумок, зазначимо: особисті якості режисера: харизматичність, органічність, оптимізм, порядність, впевненість, моральні стандарти, тверезість мислення, вимогливості до себе, самовладання; ділові якості режисера: розвиток уяви і фантазія, інтуїція, схильність до ризику, раціональність, домінантність, креативність мислення, цілеспрямованість, мобільність, вимогливість, стресостійкість; професійні якості режисера: креативність, комунікабельність, генерації ідей, компетентність, здатність знаходити вирішення виробничих завдань, здатність ставити і вирішувати прикладні завдання з використанням теорії і практики сучасної режисури; використовувати інноваційні режисерські технології в створенні і реалізації сучасних мистецьких проєктів [4, с. 6]. Можна володіти необхідними особистими, діловими і професійними якостями, але без мотивації досягнення, без наполегливості, навичок міжособистісного спілкування, організації і делегування, перспективного планування і образного мислення, рішення

проблем і прийняття рішень, комерційної обізнаності, енергії в досягненні мети здобути відчутних результатів у цій професії неможливо.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у ґрунтовному дослідженні специфіки діяльності режисерів сценічних мистецтв і шоу проєктів, яка зумовлює до певних кардинальних змін у стратегії виховання майбутніх режисерів і визначення нових методологічних векторів навчання, обумовлених тенденціями сучасної режисури в європейському і світовому просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жигірь В. Особливості професійної компетентності менеджерів освіти. *Молодь і ринок*. Дрогобич : Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. 2011. № 5 (76). С. 64-69.

2. Літвінова-Головань О. П. Формування професійної компетентності майбутніх фахівців з туризму у вищих навчальних закладах. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Запоріжжя : КПУ, 2015. Вип. 40 (93). С. 471-475.

3. Новикова Г.Н. Технологии арт-менеджмента: учеб. пособие. Москва : МГУКИ, 2006. 178 с.

4. Тадля О. М. Режисура мистецьких проєктів: практикум. Київ : Кафедра, 2018. 60 с.

Фішер Володимир Михайлович

Заслужений діяч мистецтв України,

професор, завідувач кафедри режисури естради і масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

**ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ АРТИСТА ЕСТРАДИ:
КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ АНАЛІЗ**

Естрада завжди була одним із самих суперечливих різновидів сценічного мистецтва, оскільки поряд з високим виявленням та щирим служінням справжньому мистецтву завжди існує нічим не прикрита вульгарність, халтура й безідейність. Жодне інше мистецтво не пов'язане так тісно з глядачами як мистецтво естради. Тому гостро постає питання не кількості артистів у сучасній шоу-індустрії, а саме якості мистецького продукту, який полягає в демонстрації унікальних здібностей творчої індивідуальної особистості.

Розвиток сучасної естради продиктований певними глядацькими потребами, головна з яких – синтетичний артист, який демонструє свої здібності в процесі творчого формування через опанування різноманітних жанрів мистецтва.

Естрадне виконавство за своєю суттю досить багатожанрове, синтетичне, лаконічне, змістовне та високопрофесійне. Саме завдяки цим якостям артист стає популярним. Артист повинен пам'ятати про те, що він постійно знаходиться в центрі загальнолюдської уваги, є взірцем для своїх шанувальників та зразком для наслідування. Тому професійна майстерність, моральна позиція та духовність є основними рисами артиста сучасної естради.

Сьогодні не існує такого виду виконавського мистецтва, який би не був представлений на естраді. Однак, молоді виконавці через появу різноманітних конкурсних телешоу прагнуть лише слави та популярності, не замислюючись над вдосконаленням та розвитком своїх природних здібностей, не усвідомлюючи того, щоб стати відомим та утримувати популярність протягом довгого часу, замало мати лише природний талант. Це пов'язане ще й з тим, що сучасна шоу-індустрія по «випуску зірок» не передбачає професійного підходу, оригінальності та індивідуальності у жанрових виступах. Тому такі «артисти» дискредитують високе мистецтво, перетворюючи це на примітивне ремесло, оскільки потрібно дивувати глядача не кількістю своїх виступів, а їх якістю та професійністю. «Кожен артист повинен змолоду набути власного «почерку», власної виконавської індивідуальності. Не поспішати, не метушитися, не спокушатися миттєвим успіхам своїх колег. Проте, у будь-яких обставинах

залишитися вірним своїм творчим і людським принципам, і, звичайно ж, мати їх самому» [1, с. 78].

Процес набуття артистом професійних навичок досить складний та довготривалий. Знайти талановитих особливих виконавців, розвинути їх творчі здібності, розкрити потенціал та сформувати майбутню «зірку» – ось принципи, які, перш за все, повинні ставити перед собою організатори різноманітних конкурсних шоу. Проте, складність такого відбору полягає в тому, що за роки незалежності відбулася повна комерціалізація шоу-індустрії й, відповідно, з'явилося безліч виконавців на естраді, продукція яких не завжди є якісною. Тому сучасна естрада, де головним є артист, розвивається за наступними напрямками:

- естрадне виконавство, яке складається з артистів-дилетантів, найчастіше без музичної освіти, що не мають бажання вдосконалювати свої здібності, однак мають матеріальні статки;
- естрадне виконавство, яке складається з артистів без відповідної музичної освіти, які здатні досить якісно та віртуозно презентувати свої здібності, однак не мають яскравої індивідуальності, а просто копіюють прийоми зарубіжних артистів;
- естрадне виконавство, яке складається з артистів достатньо обізнаних з шоу-індустрією, сповнених оригінальних, креативних ідей, однак не можуть сценічно яскраво втілити свої знання як виконавці, оскільки на належному рівні не володіють акторською технікою;
- естрадне виконавство, яке складається з артистів, які прагнуть розвиватися, вміють створити і якісно презентувати продукт, який має художню цінність, досить ретельно підбирають матеріал, критично ставляться до свого творчого втілення цього матеріалу, постійно вдосконалюють свою майстерність й прагнуть до ідейних креативних виражень.

У XXI-му столітті на теренах сучасної естради артистів, яких можна назвати майстрами естрадного виконавства є одиниці, оскільки сценічний

продукт спрямований першочергово на забезпечення матеріальних потреб артиста й творчої команди загалом. Артисти починають працювати в інших галузях, апробувати себе в інших видах мистецтв, наприклад, зніматись у всіляких рекламних роликах, тим самим забуваючи про своє первинне призначення – «живе» виконавство та пряме спілкування з публікою, адже телебачення має свої специфічні вимоги. Як результат, глядач отримує вторинний неякісний продукт, про який зазналось вище.

Проте, у шанувальників того чи іншого естрадного виконавця спостерігається тенденція зниження вимог до його творчості, до репертуару, до стилю виконання, до певного роду заняття тощо. Вони настільки симпатизують своєму кумиру, що пробачають йому, навіть, неякісний продукт.

Отже, сьогодні потреби глядача диктують нам певні умови створення сценічного продукту. І саме завдяки індивідуальності та особливим здібностям глядачі й цікавляться тим чи іншим артистом естради. Тому, твердження, що професію артиста естради може здобути будь-який бажаючий хибне. Хоча творчість та мистецтво естради перетворилось на засіб задоволення фінансових потреб, такі «зірки», як правило, досить швидко перестають цікавити глядача. На жаль, темпоритм сучасної людини не залишає часу на отримання якісного продукту мистецтва, який відповідає всім естетичним вимогам мистецтва естради. Тому все це й замінюється примітивним й швидкоплинним другорядним продуктом, який пропонує шоу-індустрія. Однак, професійний артист не буде звертати увагу на модні тенденції суспільства, оскільки головна складова в майстерності артиста естради полягає у здатності вести публіку за собою та змінювати світогляд сучасних глядачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василюшина И. Клавдия Шульженко. Москва : Искусство, 1979. 267 с.

Шлемко Ольга Дмитрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри
режисури та акторської майстерності,
Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв,
Заслужена артистка України

ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ І РЕЖИСЕРІВ

Підготовка акторських і режисерських кадрів у мистецьких закладах вищої освіти пов'язана з високим рівнем емоційної напруги, наявністю стресових ситуацій. Тому дослідження психологічних аспектів готовності майбутніх акторів і режисерів до професійної діяльності є актуальним завданням науки і театральної педагогіки.

Питання, пов'язані з психологією театального мистецтва стали предметом наукових досліджень Г. Вільсона, Л. С. Виготського, Ю. І. Галкіної, Л. В. Грачової, С. В. Гіппіуса, О. В. Гребьонкіна, О. Л. Гройсмана, П. М. Єршова, Т. А. Ликової, Л. П. Новицької, Н. А. Рождественської, О. І. Савостьянова, П. В. Симонова та ін.

Серед студентів мистецьких закладів вищої освіти переважають акцентуовані особистості експресивного типу. Так, на акторському факультеті «Російського інституту театального мистецтва – ДІТМ» вони становлять більше 60%. «Це студенти, що володіють екстравертністю, товариськістю, високим градієнтом спілкування, відносно доброю пристосованістю. В осіб експресивного типу майже не виявлялася неуспішність і нервово-психічна захворюваність. Для мислення цих студентів характерні якості, що сприяють професійній творчості: вміння схоплювати суть явища, відшукувати нестандартні рішення (дивергентність мислення)» [2].

Психологічне напруження розпочинається для майбутніх акторів та режисерів ще під час вступних іспитів, де вирішується, по суті, їх подальша

доля. М. Й. Кнебель, яка підготувала не одне покоління режисерів та акторів, так розповідає про одного вступника: «Перед тобою сидить людина схвильована, готова відповісти на будь-яке питання. Тільки б відповісти і як можна швидше! Нерви у нього натягнуті до межі. Він охоплений бажанням показатися з найкращого боку, тому скутий. Іноді на тебе спрямовані очі, повні муки, надії, прохання. <...> Іноді за розв'язністю поведінки ховається відчайдушний страх» [3, с. 31].

Страх тією чи іншою мірою переслідує студента-актора чи студента-режисера протягом всього часу навчання. Це страх бути відрахованим, страх бути позбавленим стипендії, страх показати невдалий етюд, страх критики з боку педагогів та студентів, страх не здати екзамен тощо.

М. Й. Кнебель описала, як один молодий режисер, який пройшов війну і багато разів був поранений, розповідав їй, «що все пережите ним на фронті не могло зрівнятися з тим почуттям страху, який він випробував на першій репетиції в театрі. <...> По суті, ці переживання близькі до того, що відчуває актор, соромлячись режисера, товаришів по роботі, а потім глядача. Згадаймо, скільки слів присвятив Станіславський тому, як уникнути страху перед чорним порталом сцени, як врятуватися від сторонніх думок, що заважають творчому процесу. Уміння управляти своєю увагою, уміння переключати її за своєю волею необхідні режисерові чи не більшою мірою, ніж акторові» [3, с. 55].

Практика свідчить, що, наприклад, екзамен може негативно впливати на організм і психіку студентів. У деяких студентів перед екзаменом значно підвищується артеріальний тиск, частішає серцебиття, з'являється м'язове тремтіння, головні болі тощо. Значимість екзамену пояснюється тим, що його результати впливають на соціальний статус молодої людини, її самооцінку, матеріальний стан (стипендію), на подальші перспективи навчання у виші, подальшу професійну кар'єру. Водночас для одних студентів проблемою є зниження рівня екзаменаційного стресу, для інших – навпаки, мобілізація всіх своїх сил. У деяких студентів з'являються нав'язливі страхи – фобії (від давньогрец. Φόβος – «страх, хворобливий страх»), тобто такі переживання, коли

попри їхню волю виникають якісь нав'язливі страхи, нав'язливі сумніви, нав'язливі дії. Однак нав'язливі стани не завжди є свідченням психічних розладів.

Навчитись долати страх можна за допомогою спеціальних психофізичних вправ, аутогенних тренажів. Для захисту від страху «<...> у людської психіки є відповідні засоби, зокрема, підсвідомість включає механізми психологічного захисту, призначені для підтримки цілісності особистості та рівня її самооцінки» [5, с. 349].

Наявність у студентів фрустрації може призвести до набуття ними таких рис як агресивність, заздрисність, озлобленість, песимізм, депресія, нерішучість, млявість, байдужість, безініціативність тощо.

В освітньому середовищі агресивність може виявлятися у формі булінгу, тобто систематичних насильницьких дій, цькуванні. Булінг призводить до значних соціальних і психологічних наслідків для всіх сторін цього негативного явища: кривдника (булера), потерпілого (жертви) і навіть спостерігачів. Однак найважче це позначається на потерпілому студентові внаслідок фізичних травм, гострих психічних порушень (страх, тривога, гнів). Наслідки булінгу для потерпілого відображаються на якості навчання та успішності, оскільки знижується пізнавальна спроможність, творча активність, може навіть з'явитися відчуття страху відвідувати заклад освіти. Об'єктами булінгу можуть бути не лише студенти, а й педагоги. Професія педагога і так вважається стресовою, а тому його систематичне цькування призводить до професійного вигорання, різноманітних хвороб, ментальних розладів. Для унеможливлення боулінгу важливо створити безпечне освітнє середовище, здорову психологічну атмосферу не лише у студентському, а й у педагогічному середовищі. Важливо задіяти всі інструменти профілактики та протидії булінгу у мистецьких закладах вищої освіти.

Особливості конфліктної поведінки студентів визначаються психологічною структурою конфліктності. Так, «<...> студенти з високою частотою конфліктів («конфліктні») характеризуються екстраверсією, високим

рівнем емоційної збудливості, високим темпом реакції, високою активністю в досягненні значущих цілей. Студенти з низькою частотою конфліктів («неконфліктні») характеризуються інтроверсією, здатністю контролювати свій емоційний стан більшою мірою, ніж «конфліктні», але меншою активністю в досягненні значущих цілей» [4, с. 8]. Цікаво, що у досягненні мети «неконфліктні студенти» є менш активними і енергійними, порівняно з «конфліктними».

Виділяють три рівні особистісно-професійного становлення майбутніх акторів: низький, середній, високий. Так, «<...> низький рівень особистісно-професійного становлення майбутніх акторів характеризується нестійкістю професійної діяльності, переважанням некомфортних установок, схильністю до конфліктів, агресивністю особистості. Високий рівень їх особистісної фрустрації блокує можливість прояву особистісної активності, вони відчувають стійке прагнення уникати невдачі в життєвих ситуаціях, пов'язаних з оцінкою іншими людьми результатів їх діяльності. Такі студенти-актори мало стурбовані адекватністю своєї поведінки та емоційної експресії і не звертають увагу на нюанси поведінки інших людей, їх творчий потенціал перебуває на рівні нижче середнього» [1, с. 8]. Водночас «високий рівень особистісно-професійного становлення майбутніх акторів відрізняється високим ступенем результативності їх професійної діяльності, переважанням комфортних установок в міжособистісних стосунках, доброзичливістю, впевненістю в собі. <...> Мотивація на успіх дозволяє таким студентам-акторам реалізувати свій високий рівень творчого потенціалу особистості» [1, с. 9].

Психологія відіграє важливу роль у формуванні особистості актора і розкритті його творчого потенціалу. Майбутні актори та режисери під час навчання у мистецьких закладах вищої освіти повинні глибоко засвоїти акторську психотехніку. Вони повинні зрозуміти природу психофізичного самопочуття, що є важливим підґрунтям для акторської майстерності, набути навиків повною мірою використовувати свої психофізичні можливості, особливості своєї неповторної індивідуальності.

Використання психологічного ресурсу в процесі особистісно-професійного становлення майбутніх акторів та режисерів відкриває нові можливості для підготовки та розкриття їх творчої особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галкина Ю. И. Психологические детерминанты личностно-профессионального становления будущих актеров: автореф. дис... кандидата психолог. наук; спец.: 19.00.01 – общая психология, психология личности, история психологии. Москва, 2011. 23 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/psikhologicheskie-determinanty-lichnostno-professionalnogo-stanovleniya-budushchikh-akterov/read> (дата звернення: 30.03.2021).

2. Гройсман А. Л. Психологические особенности личности актера // Евразийский форум. 2010. С. 143-151. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskie-osobennosti-lichnosti-aktera> (дата звернення: 30.03.2021).

3. Кнебель М. О. Поэзия педагогики / вступит.ст. Г. А. Товстоногова; ред. Н. А. Крымова. Москва : ВТО, 1976. 526 с.

4. Черняева Т. В. Индивидуально-психологические детерминанты конфликтного поведения студентов вуза: автореф. дис... канд. психол. наук; спец.: 19.00.05 – социальная психология. Ярославль. 2008. 23 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/individualno-psikhologicheskie-determinanty-konfliktnogo-povedeniya-studentov-vuza/read> (дата звернення: 30.03.2021).

5. Щербатых Ю. Психология страха: популярная энциклопедия; изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Эксмо, 2003. 512 с.

Розділ 3

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

Баранников Ярослав Сергійович

магістрант

кафедри режисури естради і масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

Науковий керівник:

Крипчук Микола Володимирович

канд. мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА РЕЖИСУРИ В ТЕАТРІ Й КІНЕМАТОГРАФІ: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

У наш час режисер позиціонується як фахівець сучасних видовищних мистецтв, що створює продукт аудіовізуального чи театрального мистецтв. Дослідження цієї професії потребує чіткого та зваженого аналізу. У цьому контексті важливим є мистецтвознавче дослідження значущої різниці режисури в театрі і кіно, що дозволить виявити проблематику та специфіку постановочного процесу.

Термін «режисер» (від лат. Rego – «керую») – творчий працівник видовищних видів мистецтва: театру, кінематографа, телебачення, цирку, естради [2]. Іншими словами, режисер – це особа, яка несе тягар відповідальності за будь-який успіх або провал. Режисер об'єднує навички усіх театральних або кінематографічних професій разом, адже він повинен вміти поставити чітку задачу своїм колегам, щоб використовувати їх досвід для отримання необхідних результатів.

В епоху Відродження нерідко драматург був одночасно і керівником трупи, і актором, як наприклад Ганс Сакс в Німеччині, або Лопе де Руеда в Іспанії. Тобто ці люди не дивлячись на відсутність професійної режисерської освіти вже у той час намагались поєднувати як акторські, так і режисерські функції на сцені.

Надзвичайно важливу роль зіграла поява сценічної коробки – перенесення театральних вистав з ярмарок, вулиць, площ у закриті приміщення палацу, а потім у спеціально побудовані будівлі. Став ретельно розроблятися зримий фон видовищ, що спричинило появу знаменної фігури для європейського театру XVII-XIX стст. художника-декоратора, в тій чи іншій мірі виконуючого функцію режисера-постановника [1].

Усе це сприяло до важливого стрибка театру, який він зробив у другій половині XIX ст., зазначеного діяльністю Р. Вагнера і Л. Кронєка в Мейнінгенському театрі й завершився революцією в сценічному мистецтві на зламі XIX-XXст., коли режисери повсюдно стали творчими керівниками театральних колективів. Це явище зумовило появу дійсно важливих персон, які у свій час стали обличчям режисерської професії на багато років вперед: в Росії – В. Мейєрхольда, А. Таїрова, Є. Вахтангова; в Англії – Г. Креаг; у Франції – А. Антуана, Ж. Капо. Саме з цього часу, театральна режисура стала самостійним видом творчої діяльності.

На противагу театральному мистецтву 28 грудня 1895 рокуу світ приходить новий видовищний вид мистецтва – кінематограф, основоположниками якого стали брати Люм'єр. В силу того, що театральне мистецтво на момент появи кінематографу було вже сформованим, в перші роки кінематограф спирався саме на мистецтво театру. Адже він виявився пов'язаним з театральними жанрами – з пантомімою, балетом, цирком.

Кінематограф швидко навчився поєднувати сцени та епізоди з кадрів, знятих з різних точок і з потрібною масштабністю кадру, відповідно до психологічного значення даного елемента, сцени чи епізоду. А переміщення на те, що бачить перед собою персонаж створило зручний перехід з одного

кадру на інший, та створило новий ефективний спосіб побудови паралельної дії. Власне кажучи, перехід до звуку здійснив обмеження вже знайдених засобів виразності німого кіно: план, ракурс, і звичайно ж монтаж.

Вивчаючи особливості взаємозв'язку часу та простору, важливо розуміти, що незважаючи на те, що театр і кіно – це абсолютно різні категорії, порівнювати які дуже складно, в середовищі поціновувачів видовищних мистецтв не вщухає суперечка про те, що ж все-таки складніше: театр чи кіно?

Якщо не брати до уваги філософські роздуми про соціально-психологічні проблеми, які відображають фільми і спектаклі, а також про роль того чи іншого жанру в інтелектуальному становленні суспільства, то вибір між театральною постановкою і новим блокбастером для простого глядача стає справжньою дилемою. Ми вважаємо, що нині багато людей просто не розуміють, що мистецтво театру володіє вражаючою здатністю зливатися з життям. Не дивлячись на це, більшість людей віддають перевагу кінематографу, адже це простіше, дешевше і цікавіше для масового глядача.

Театр існує «тут і зараз». Вистава це така річ, яка дуже прив'язана до часу, можна сказати – залежить від нього. Звісно театр можна дивитися в запису, але це вже інший продукт, іншими словами, дещо новий вид мистецтва – гібридний. Сценічна вистава хоч і відбувається по той бік рампи, в моменти найвищого напруження стирає грані між мистецтвом і життям і сприймається глядачами як сама реальність. Адже багато хто просто не помічає того, що театр насичений «ефектом випадковості», який передбачає сприйняття «живого» життя, ніби воно втручається в те, що відбувається на сцені. Олег Драч – сучасний актор і театральний діяч, наголошує, що: «Театр існуватиме завжди, театр є початковою, творчою природою людини. Знаєте ж, людина є «*Homoludens*», тобто «людина граюча», тож людина вже є театр. Тож, які б технології не розвивалися, театр залишається театром, оскільки це живе спілкування актора з глядачем, а кіно – це гра тіней» [3].

В першу чергу театр знайомий глядачам тим, що зображувані ролі, швидше за все, грали кілька разів раніше, а персонажі добре відомі глядачам

і акторам. А в кіно персонажі за рідкісним винятком створюються вперше [4]. Це робить образ персонажу фільму набагато простішим, ніж образ персонажу в п'єсі або мюзиклі.

Важливим є те, як розвиваючись окремо, театр і кінематограф впливали один на одне. Чому в наш час при тому, що це два панівні види сценічного мистецтва, вони й досі йдуть нога в ногу, й порівняння що ж краще не вщухають?

Сучасний молодіжний глядач в значній мірі вихований масовою культурою і на неї орієнтований. Тому навіть виховання відносин до відвідування театру як до певного обряду, дотримання певних правил і традицій, стикається зі специфічними труднощами.

Що зближує і що відрізняє спектакль і кінокартину? Наскільки відповідає кінематограф театральним канонам або ж він давно став автономним видом мистецтва? Подібними питаннями задавалися багато мистецтвознавців. Але чи можна точно встановити на якому етапі розвитку знаходиться театральне і кінематографічне мистецтво? Здається, що в реаліях сучасного суспільства кордон, що лежить сьогодні між театром і кіно, дуже умовна і рухлива. Вони часто звертаються до одного й того ж життєвого матеріалу, користуються одними і тими ж історичними сюжетами і літературними джерелами. Протягом довгого часу, ще з створення німого кіно вважалося, що межа між театром і кіно є межею між мистецтвом слова і мистецтвом дії. Тож не дивно, що пропадає контакт з глядачем, який є важливою частиною театру, а під впливом театральних канонів слабшає і візуально-естетичний вплив кінокартини.

Розглядаючи специфіку режисури в театрі і кіно, ми можемо виділити один з найважливіших аспектів, який впливає на різницю цих суміжних професій.

Він виявляється в тому, що сцена вимагає технічних навичок, відмінних від тих, які потрібні на телебаченні чи у кіно [4]. Замість того, щоб вирішувати, як повинен виглядати знімальний кадр, театральному режисеру необхідно думати про те, як виглядає вистава в обмеженому просторі сцени.

Режисура як цілісне культурно-історичне явище є багатоаспектною. Її специфіка може бути досліджена за умови поєднання багатющого постановочного досвіду, накопиченого режисурою в сфері театру і кіно, з використанням найбільш загальних закономірностей творчого процесу. Проте, актуальним питанням залишається внутрішня специфіка театральної та кінематографічної режисури, а саме: режисерські методи та інструментарій, жанрові структури, інтерактивні мультимедіа тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Основные положения теории и практики классической режиссуры. URL: <https://poznayka.org/s10311t2.html> (дата звернення: 24.03.2021).
2. Режиссёр. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/REZHISSER.html (дата звернення: 20.03.2021).
3. Чому театр вистояв у столітній боротьбі з кінематографом. URL: https://espreso.tv/article/2015/03/27/den_teatru (дата звернення: 24.03.2021).
4. The Differences Between Live Theatre And Film. URL: <https://www.theodysseyonline.com/differences-live-theatre-film> (дата звернення: 25.03.2021).

Барсук Леся Василівна
завідуюча лабораторією

кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

КОМУНІКАЦІЯ ЯК БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ

Поступова трансформація та системні зміни, які відбуваються в політичній, економічній та правовій сферах призвела до переформатування як самої інформації так і каналів її розповсюдження. Якщо за часів Радянського Союзу домінувала одностороння трансляційна комунікативна модель, яка спиралась на потужний примусово-репресивний апарат, то в сучасних умовах така модель не є результативною. Система ієрархічної комунікації, де головним компонентом був наказ перетворилася на систему демократичної комунікації, яка ґрунтується на переконанні та внутрішньому бажанні кожного індивідуума. Розвиток новітніх інформаційних технологій, якісні зміни у сфері виробництва, зберігання та розповсюдження інформації сприяли зародженню в Україні нової комунікаційної моделі – діалогової.

Сам термін «комунікація» походить від латинського слова «communication», яке означає «повідомлення», «зв'язок» [2]. На початковому рівні під цим визначенням розуміємо процес інформаційного обміну між особами та/або соціальними осередками. Більш глибокий аналіз, проведений професором Г. Почепцовим у праці «Теорії комунікації» [4] розкриває комунікаційні процеси як шлях перекодування з вербальної в невербальну сферу і навпаки. Адже саме так склалося історично: спонукання опонента до виконання тієї чи іншої дії або отримання певної відповідної реакції. Тобто для комунікації є істотним перехід від процесу мовлення однієї особи до процесу відповідної дії іншої особи.

Такий підхід дає змогу згрупувати фактори, які формують процес комунікації, утворюючи йому форму та зміст, таким чином можна простежити наступну сукупність параметрів. Фактор комунікатора ставить мету і завдання, які він переслідує і які впливають на даний процес. Фактор цільової аудиторії визначає інтереси адресата, оскільки з людиною краще спілкуватися лише на ті теми, які йому небайдужі. Фактор каналу комунікації окреслює стандарти даного каналу, які виконують роль своєрідних запобіжників – наприклад, телевізійне повідомлення буде відрізнитися від радійного, а також від повідомлення в соцмережах. Умовно кажучи, блогерська подача на Youtube як

комунікативний канал потребує одного набору характеристик, радіопередача – іншого. Для створення ефективної комунікативної моделі мають значення також регіональні особливості комунікаційних каналів. Незважаючи на глобальні процеси освоєння віртуального медіапростору для певних соціальних груп у пріоритеті залишаються традиційні способи передачі інформації. Незнання цих особливостей призводить до неефективної комунікації.

Канадський медіаексперт Герберт Маршал Маклюен запропонував цікавий розподіл за способом впливу на «гарячі» та «холодні» ЗМІ. Гарячі засоби повністю завантажують один орган чуття, холодні – за браком інформаційної визначеності змушують підключатися всі органи чуття. Радіо, на його думку, є гарячим засобом, а телебачення – холодним, оскільки радіо «не викликає такої високої міри співучасті аудиторії у своїх передачах як телебачення. Його роль в тому, щоб створювати звуковий фон або усувати шум <...> Телебачення не пристосоване для створення фону. Воно залучає нас до того, що відбувається на екрані» [4]. Подібні концепції цікаві не лише дослідникам, але й дають змогу створювати потужні засоби впливу на аудиторію.

Комунікація як багатofункціональний феномен дає можливість у випадку свідомого моделювання спиратися на ті чи інші характеристики. Водночас комунікатор має змогу відібрати найбільш вигідні для себе характеристики. Можна стверджувати, що на відміну від отримувача інформації (реципієнта) комунікатор оперує також даними метарівня – поглибленого і ґрунтового аналізу ситуації. Комунікатор одночасно веде комунікацію і метакомунікацію в той час, коли об'єкт впливу бере участь лише в комунікації. Цілком природно, що в такому випадку у комунікатора більше шансів досягти своєї мети, навіть якщо вони не збігаються з метою слухача/глядача. Успішний комунікатор спрямовує свою діяльність заздалегідь перевіреним шляхом. Фаховий підхід дає змогу чітко спрогнозувати подальшу поведінку своєї аудиторії, спираючись на апробацію запропонованих підходів. Найчастіше для цього використовуються перевірка інформаційного продукту на фокус-групах.

Особливого значення це набуває під час вибудовування комунікаційного іміджу. Поняття імідж в загальнозживаному розумінні передбачає елементи наслідування або формування у масовій свідомості певного уявлення про об'єкт (компанію, продукт, особу або захід) за допомогою комунікаційних інструментів. Для формування ефективного іміджу важливо уникнути певних помилок. На думку В.А. Полторак [3] свою доцільність неодноразово підтверджувала чітко спланована іміджева кампанія, яка не дозволить з'явитися суперечливим враженням та втрати довіри аудиторії.

Як стверджують Дж. Бернет, С. Мориарті [1], окремої уваги заслуговує прикладне застосування комунікаційних інструментів під час взаємодії із ЗМІ. Це стосується виваженого підходу до своєчасності комунікаційних процесів. Адже прагнення висвітлення у медійному просторі не сформованого продукту, який на практиці ще не довів свою життєздатність матиме лише негативні наслідки. До того ж, відсутність пильної уваги ЗМІ дозволяє набути певного досвіду, здійснити помилки, яких неможливо уникнути на початковому етапі, при цьому не потрапити в полон непрогнозованих і неконтрольованих реакцій. З одного боку, важливим для реалізації наміченої стратегії є наявність потужного комунікатора, здатного скеровувати інформаційні потоки в конструктивному напрямку. З іншого боку недосвідчений комунікатор доволі часто помилково вважає ефективними інформаційні атаки неістотними «месиджами». Як правило, наслідком подібної спам-стратегії є повна втрата зацікавленості з боку медійників.

Отже, комунікаційні технології посідають провідне місце в ієрархії чинників формування ефективного іміджу. Водночас вони перетворюються в об'єкт дослідження, оскільки від достеменних знань цих процесів та їх практичного застосування завжди залежатимуть кінцеві результати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бернет Дж., Мориарті С. Маркетинговые коммуникации: интегрированный подход. Санкт Петербург : Питер, 2001. 864 с.

2. Комунікація. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%EA%EE%EC%F3%ED%B3%EA%E0%F6%B3%FF>
(дата звернення: 27.04.2021).
3. Полторак В.А. Социология общественного мнения. Київ : АРТ-прес, 2000. 264 с.
4. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. URL: <http://socium.ge/downloads/komunikaciiesteoria/pochepcov%20teoria%20komunikacii.pdf>

Волкова Лідія Львівна

Викладач вищої категорії

відділу «Сценічне мистецтво»,

Канівський коледж культури і мистецтв

ТВОРЧИСТЬ СКОМОРОХІВ ЯК ФУНДАМЕНТАЛЬНА ОСНОВА РОЗВИТКУ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ

Мистецтво скоморохів неодноразово звертало увагу науковців, істориків, мистецтвознавців, оскільки саме скоморохи зробили величезний внесок в сміхову культуру українців та вплинули на творчість сучасних гумористів. Саме виступи скоморохів прослідковуються в національній художній спадщині, де виявляється народно-поетичний світогляд народу, зберігається естетична цінність в слові та наспіві, що зафіксували живе сприйняття світу далеких віків.

Довгий часовий проміжок з моменту першої згадки скоморохів, датованого кінцем XI століття й до середини XVI століття можна ствердно назвати епохою скоморохів. Саме в цей період скомороші виступи виражали цілий ряд професій: гравці-музиканти, танцюристи, співаки, виконавці сценок, фокусники, акробати, лялькарі, дресирувальники ведмедів та ін. Діяльність скоморохів тісно була пов'язана з цирком, оскільки поєднання дресури зі словесним коментарем в подальшому знайде свій розвиток в клоунаді.

Скоморохів вважали представникам стародавніх язичницьких культів, адже своїми піснями, танцями та сценкам не лише розважали натовп, а спонукали публіку до нестримних веселощів та розгулу. Представники релігійного культу на той час вбачали в їх виступах залишки язичництва, називаючи народні ігрища та втіхи «бісовськими». Проте, основним джерелом матеріалу для вистав та сценок скоморохів був побут народу та його усна творчість. Створюючи поетичні та прозові твори, інструментальний, пісенний та танцювальний фольклор, вони були ще й учасниками та виконавцями. Сьогодні зразків із репертуару скомороших виступів фактично не залишилось, однак варто зазначити, що, як свідчать історичні джерела, характерною ознакою творчості скоморохів було рядження.

Як відомо з творів минувшини, жанри вистав та сценок скоморохів та лицедіїв були пародія й фарс. Їх виступи приваблювали глядачів унікальністю виконання, однак демократичний зміст їхньої творчості вражав своєю відкритим сарказмом. Виступи вирізнялись гострою сатирою загальнолюдських недоліків, висміювали конкретні вади церковної та світської знаті. На думку церковної знаті, короткий одяг скоморохів, який в далекому минулому вважався гріховним, викликав обурення та вирізняв з натовпу.

Варто зауважити, що у Софійському соборі м. Києва старовинна фреска розкриває повною мірою тогочасні виступи скоморохів.

На одній із фресок зображені три скоморохи, які танцюють: один – соло, два інших – у парі, причому один з них або пародіює жіночий танець, або виконує щось подібне танцю «кінто» (грузинський танець, протягом якого розігруються гумористичні сценки, в яких персонажі, виконуючи трюкові елементи, змагаються за повагу) з хусткою в руці.

На другій – троє музикантів. Двоє грають на ріжках, а один – на гусях. Також зображені гравці на флейті, на довгих трубах, на схожому на арфу та гітару інструменті та щось подібне до музичних тарілок. Тут же два акробата-еквілібриста: дорослий стоїть та підтримує жердину, за ним підіймається хлопчик, поруч – музикант зі струнним інструментом. На фресці також

зображено можливе полювання на ведмедя й білку та умовний бій людини з рядженим звіром.

Скоморохи були народними улюбленцями та виконували, навіть, обрядові функції, оскільки завжди були важливими та бажаними на весільних урочистостях.

Духовенство не сприймало діяльність скоморохів та різко їх засуджувало у своїх проповідях, викриваючи негативний вплив на маси народних маскарадних ігрищ. Такі повчання безуспішно лунали протягом багатьох віків. Народ не бажав відмовлятися від своїх святочних звеселянь, де головними артистами виступали скоморохи зі своїми гумористичними інтермедіями.

Згодом церковна влада почала застосовувати жорстких заходів проти скоморохів, бити батогами та всіляко притискати. Однак, скільки б церковнослужителі не намагалися знищити скоморохів, скільки не видавали б грамот і указів порти них, народ все одно їх обожнював. Тому такі дії церкви зрештою не мали великого успіху. Тільки за часів царя Михайла Романова скоморохи почали зазнавати найбільшого утиску, що свідчило про ненависть до слов'янських народних традицій.

Здебільшого скоморохи виступали на площі перед натовпом глядачів, що уже визначало певну побудову мізансцен. Визнання та любов публіки до скоморохів полягали ще й у тому, що вони розігрували сценки не тільки один з одним, а й залучали до взаємодії глядачів. Те ж саме сьогодні можемо спостерігати у виступах клоунів в циркових програмах. Створюючи певні маски, скоморохи виряджалися ведмедем, вовком, лисицею, бабою, дідом та ін., викривали всі недоліки та негативні явища тодішньої влади. В таких виступах уже прослідковується прийом алегорії, коли внутрішні якості людини розкриваються через призму певних персонажів.

Враховуючи творчу діяльність скоморохів, варто відзначити, що їхні виступи поділялися на певні мистецькі спрямування. Давній представник народної поезії (гусяр), співак билинних творів, історичних пісень – скоморох-співак. За іншим видом мистецтва можна виділити скоморохів-музикантів, які

грали суто для танців на дуді. Це могли бути як професійні, так і непрофесійні, мандрівні та осілі народні музики. прототипом сучасних малих форм драматургії стали виступи скоморохів, які постійно глумилися та глузували у своїх виступах з проблем того часу. Такі забавні сценки, жарти, фарс та потіхи розігрувалися на повній імпровізації балаганними лицедіями й витівниками, згодом стали розіграватися у формі лялькової й ведмежої комедії, райка, в основі яких полягає народний гумор.

Скоморохам не потрібна була сцена. Вони грали без конкретного тексту, імпровізуючи, веселили публіку, глузували над владою, устроєм, підіймали на сміх важливі події того часу. Сьогодні прототипами скомороших виступів можна назвати програми студії «95 квартал», Лігу сміху та ін.

У ХХІ столітті влада та церква стали більш гуманними до саркастичного й іронічного гумору, проте у виступах багатьох артистів естради можна спостерігати відлуння виступів скоморохів. Перш за все репертуар, в який включені сучасні стендапи, що за своєю структурою нагадують скомороші імпровізації, а самі скоморохи є прототипами сучасних коміків, артистів-гумористів та ведучих шоу-програм. Манера поведінки, прийоми активізації глядачів (сучасні інтерактивні програми), іноді, навіть, елементи костюму – все це свідчить про те, що саме скоморохи започаткували потішні видовища на майданах та базарах, які згодом стали проводитись як масові народні гуляння.

Підводячи підсумок, варто зазначити, що скомороша культура – елементарна форма народного театру, яка сходить до синкретизму первісної релігії, реалізує міфологічну концепцію природи, історії та суспільства. Отже, безперечним є те, що саме діяльність скоморохів була тою народною платформою, з якої й почався розвиток сміхової культури суспільства, а скомороша традиція стала тим підґрунтям, з якого відбулося становлення народного театру.

Гавриш Тетяна Василівна
магістрантка
кафедри режисури та акторської майстерності,
Інститут сучасного мистецтва
викладач акторської майстерності для дітей «Театр-студія 11»

Науковий керівник:
Зайцева Ірина Євгенівна
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри режисури та акторської майстерності,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

БАГАТОГРАННІСТЬ ТВОРЧОСТІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ Л. ХОРОЛЕЦЬ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Український театр кінця ХХ - початку ХХІ століття пережив складні процеси трансформації, пов'язані з реальними історичними подіями, зокрема, перебудовою суспільства та держави, переоцінкою багатьох ціннісних орієнтирів.

Шляхи розвитку театрального мистецтва на зламі століть досліджували відомі науковці, серед яких: Н. Єрмакова, В. Заболотна, О. Коломієць, О. Красильникова, О.Саква, Ю.Станішевський, В.Фіалко та багато інших.

За висновками дослідників перехідної епохи у вітчизняному театрі сформувались нові тенденції[1; 6; 2].

- руйнування моделі центрального управління драматичним мистецтвом;
- утвердження в репертуарі творів національної літератури з чітким акцентуванням духовних консолідантів нації;
- збагачення засобів виразності сценічної естетики, зокрема в акторському мистецтві;
- активнее поширення студійного руху;
- повернення в театральний простір табуйованих та несправедливо забутих імен митців;
- легалізація театрів різних форм і жанрів.

Розквіт українського театрального мистецтва цього періоду був нетривалим. «Починаючи з кінця 80-х років, як і інші посттоталітарні суспільства, Україна переживала економічний занепад і соціальну деградацію. Статус митця в суспільстві неймовірно зменшився» [2, с. 5].

У складний час розбудови держави та суспільства на перший план виходить потреба у лідерах-особистостях з наявністю певних якостей – «<...> креативністю, шляхетністю, ерудицією, відповідальністю, здатністю до самовдосконалення, із вмінням самостійно мислити та вести за собою інших людей тощо» [3]. Ці якості є сутністю поняття «елітарність» особистості, зокрема, особистості митця [4, с. 79].

В українському театральному мистецтві такими лідерами виступили С. Данченко, М. Резнікович, Е. Митницький, В. Малахов, В. Гирич, В. Шулаков, Б. Ступка, Л. Хоролець та багато інших. Вони – покоління митців, яке розпочало процес «осучаснення» вітчизняного театру.

6 червня 1991 року було призначено Міністром культури України Ларису Іванівну Хоролець. Вперше в історії країни на цю високу посаду призначили жінку «<...> не партократа чи адміністратора, а професійного митця» [5, с. 231].

У своєму творчому доробку народна артистка України Л. Хоролець має не один десяток ролей у театрі та кіно, успішні телевізійні проекти, служіння чверть століття провідною акторкою в Національному академічному театрі ім. І. Франка, творчі здобутки у постановках інших столичних колективів, а саме: театрі «Слово» при Спілці письменників України, Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра, театрі «Сузір'я», Театральній вітальні ім. І.С. Козловського.

З впевненістю можна констатувати, що неповторний індивідуальний акторський стиль Л. Хоролець, яскравої універсальної особистості, в синтезі з високою професійною майстерністю збагатив естетичне вирішення творчих проектів за її участю.

Універсальність Л. Хоролець як митця знайшла втілення й у літературній діяльності. Саме вона єдина жінка-драматург в когорті представників «нової хвилі» в українському театрі, серед яких такі імена, як Я.Стельмах, Я.Верещак, В.Босович, А.Крим, В.Бойко, Р.Феденьов та інші.

«Творчість драматургів «нової хвилі» стала етапним явищем у розвитку вітчизняного сценічного мистецтва. На соціально-культурологічному рівні вона втілила перехід від соціалістичної традиції до формування сучасної

постмодерної драми. У контексті суспільно-історичних процесів їй належала роль де міфологізації суспільства засобами мистецтва» [1]. П'єси Л. Хоролець морально-етичної тематики як представниці напряму «нова хвиля» характеризувалися «<...> рефлексивністю, суспільні процеси в них відображалися через призму внутрішнього світу героя» [1].

Коло творчих зацікавлень письменниці – складний світ людських взаємозв'язків, нелегке моральне становлення сучасної молоді, пошуки свого місця в житті. Головний герой творів – людина діяльна, самовіддана, що не шукає вигоди для себе, прагне утвердити правду й добро, іноді ціною власного життя.

Л. Хоролець – авторка п'єс, перекладених російською, словацькою, польською та німецькою мовами. «Сирени», «На вулиці Електричній», «Мені тридцять», «Третій», «В океані безвісти» з успіхом йшли на сценах багатьох театрів як в Україні, так і за її межами.

Серед державницьких пріоритетів Л. Хоролець як першого Міністра культури в час становлення незалежної України провідним напрямом стало національно-культурне відродження, «<...> радикальне повернення до своїх духовних першоджерел» [5, с. 233].

Найважливішими здобутками цієї діяльності можна вважати ухвалення Верховною Радою основ законодавства з питань культури, законів про музеї, бібліотечну справу, закон про авторське право, захист історичних пам'яток, розроблення проєктів, які сприяють покращенню матеріального стану представників творчих професій.

Багатовекторність творчих спрямувань Л. Хоролець як державного діяча знайшла своє плідне продовження на посаді генерального директора Центру «Український дім» при Кабінеті Міністрів України та голови Фонду національного відродження. За часи її роботи «Український дім» перетворився на справжній культурний, політичний, духовний, економічний центр нашої країни.

Виважена політика з питань національно-культурного відродження характеризувала діяльність Л. Хоролець й на посаді радника Посольства України ФРН, сприяючи збагаченню української культури інтенсивними контактами із світовими мистецькими колективами, спеціалістами, одночасно пропагуючи свої здобутки. Культура, на думку Л. Хоролець, «<...> духовний каталізатор національного відродження», що інтенсифікує процес

становлення нашої держави як самобутньої, високоінтелектуальної «<...> складової частини європейської сім'ї народів» [5, с. 239].

Безперервний саморозвиток, самовиховання, повна самовіддача, динамізм особистості, здатність до оптимістичного прогнозування характерні для Л. Хоролець в її педагогічній діяльності, у процесі підготовки акторів та режисерів – художньої еліти, яка й формуватиме в майбутньому духовну культуру нашої країни. Виховання такої еліти, пов'язано з поняттям «елітарності» особистості митця-педагога.

Отже, аналіз багатогранної творчості Л. Хоролець в контексті поняття «елітарність» особистості митця представляє науковий інтерес для подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар Людмила Олександрівна. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ століття : Дис...канд. наук:10.01.01.-2007. URL: <https://mydisser.com/en/catalog/view/312/861/19903.html> (дата звернення : 11.03.2021).
2. Васильєв С., Чужинова І., Соколенко Н., Салата О., Тукалевська О., Жила В. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми. Київ : Софія. 2018. 67 с.
3. Гладка Д.О., Похило І.Д. Сучасна українська еліта: перспективи розвитку. URL: 31353673–13598 –1– РВ. Pdf (дата звернення: 20березня 2020).
4. Зайцева І. Елітарність особистості як одна з професійних домінант підготовки майбутніх акторів. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3-4 лист.* 2020 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2020. С.79-80.
5. Козуля О. Жінки в історії України. Київ:Український центр духовної культури. 1993. С. 230-240.
6. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ : Либідь. 1999. 208 с.

Голубцова Любов Федорівна

канд. мистецтвознавства, доцент
кафедри сценічного мистецтва,

Луганська державна академія культури і мистецтв

Охмуш Ганна Костянтинівна

викладач вищої категорії, викладач-методист
циклової комісії сценічного мистецтва коледжу
Луганська державна академія культури і мистецтв

ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТЬ «ТЕАТР» І «ТЕАТРОЗНАВСТВО» В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

Українське сценічне мистецтво та театрознавство пройшло складний шлях формування від дійсно наукового підходу до вивчення театру як соціально-естетичного явища; від нагромадження розрізнених емпіричних відомостей; від описово-фактологічного підходу до аналітичного заглиблення в ідейно-художній зміст та постановочно-технологічного; до осмислення з позицій історизму тенденцій розвитку театрального мистецтва та його складових частин, зокрема драматургії, режисури, акторської творчості, сценографії.

В довідниково-енциклопедичних виданнях: «Літературознавчій енциклопедії» [8], «Енциклопедії електронних мас-медіа...» [4], «Енциклопедичному довіднику» [6] та ін., що утверджують поняття; в статтях та монографічних дослідженнях: Я. Партоли [5], М. Германа [1], О. Клековкіна [2], Ю. Станішевського [7], Т. Липова [3] та інших науковців, розкривається талант найвидатніших майстрів українського сценічного мистецтва та науки театрознавства, зокрема, висвітлюють: окремі театральні жанри, провідні колективи та інше, що в загалом складає досить великий і значний науковий доробок, без якого не можливо уявити сучасної науки про «театр».

В «Енциклопедії електронних мас-медіа ...» І. Мащенко [4] зазначається, що «<...> театр походить від французького слова «theatre», що означає місце для видовищ» [4, с. 341]. В першому значенні розглядається як «<...> вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою драматичної дії, виконуваної акторами перед глядачами; в другому – видовище, спектакль; в третьому – будівля, де відбуваються вистави та ін.» [там само].

Театр виступає як пізня мистецька форма, що є спадкоємцем існуючих до нього комунікативних засобів художньої культури, а саме магії, релігії та ін., все це дає змогу простежити його формування. Театральне мистецтво ж «складається з двох найбільш істотних структурних складових: писаного тексту та драматичної сценічної дії, що відбувається безпосередньо на сцені. Театр використовує майже всі існуючі в культурі основні засоби вербальної так і невербальної комунікації» [3, с. 132]. Театральна мова є підсистемою існуючої мови етнокультури як цілісності, що відтворює світогляд, філогенез етносу, всю сукупність духовного буття, що виступає як своєрідний банк більшості існуючих у культурі, демонстрацію усіх її знакових систем. Театральне мистецтвом, на думку Т. Липової «<...> становить цілком сформовану систему засобів театральної комунікації – передачу інформації від сцени до глядача під час театральної вистави» [там само, с. 134].

Український театрознавець, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України Ю. Станішевський наголошував, що театр «<...> як об'єкт дослідження складається з таких трьох частин: 1) виробничо-творчий процес та створення художніх цінностей; 2) продукт, результат виробничо-творчого процесу; 3) процес сприйняття цього продукту» [7, с. 58].

Отже, театрознавство вивчає театр та його складові частини в естетичному, соціологічному, історичному, психологічному та економічних аспектах. Ще в XIX ст. літературний критик В. Белінський відзначав, що «<...> театр складається з драматургії, власне сценічного мистецтва і глядача» [7, с. 78].

З приводу визначення поняття, яке відноситься догалузі мистецтвознавства – то «театрознавство», як окреслено в «Літературознавчій енциклопедії» [8] «<...> вивчає закони та історію театрального мистецтва, морфологію, симантику вистав, творчість драматургів, специфіку інсценізацій, акторську гру, сценографізм, організацію театру як явища культури та матеріально-технічні можливості» [8, с. 465].

Видатний літературний критик, театрознавець, доктор філологічних наук С. Мокульський часто повторював слова одного з фундаторів науки про театр, професора, що ще в 1923 р. вперше відкрив Інституту театрознавства в Берліні – Макса Германа, який зазначав, що«<... > театрознавство – це живий висновок з минулого досвіду сценічного мистецтва, поєднаний з уроками сьогоденного театру» [1, с. 59]. У його фундаментальній праці «Дослідження з історії німецького театру Середніх віків та епохи Відродження» констатується, що «<...> театр результат діяльності публіки та її слуг» [1, с. 60]; у дослідженні висвітлений вперше новаторський підхід до вивчення театральної іконографії XV-XVI ст.; також відображена «реконструкція» театру «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» XVI ст. під керівництвом Ганса Сакса, котрий вперше у німецькій літературі вжив терміни «трагедія» й «акт» та ін. [6, с. 471].

Кандидат мистецтвознавства, доцентка Я. Партола в статті [5] проаналізувала організаційну систему підготовки фахівців з «театрознавства» та перспективи в цьому напрямку. Як вона зазначає «<...> на даний момент станом на 2016 р. в Україні функціонує 3«кафедри театрознавства» та кілька інституцій дослідницького характеру, а саме: відділення театрального мистецтва при Національній академії мистецтв України; відділ театрознавства при Інституті проблем сучасного мистецтва; Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса; Театрознавча секція Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові; Музей театрального, музичного та кіномистецтва України та ін.» [5, с. 52].

Заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор О. Клековкін, також розглянув проблеми сучасного театрознавства [2] та

визначив основні етапи, жанри, перспективи, пріоритети даної галузі. Виділивши такі напрямки в театрознавстві як: «<...> теоретичне театрознавство, що розглядає загальну теорію театру; теорію театральних форм; системне театрознавство, що включає в себе: театральну антропологію, соціологію, психологію; та історичне театрознавство» [2, с. 140]

Для дальшого, більш глибоко вивчення «театрознавства» як синтетичного, просторово-часового мистецтва, художнього та ін., потрібна цілісність всіх складових компонентів; необхідно ширше залучати досягнення соціології, психології, психології, естетики, філософії, суміжних мистецтвознавчих дисциплін, без яких неможливо зрозуміти складну, поліфонічну структуру театру; в образно-просторовому рішенні якого велику роль відіграють музика, співи, хореографія, пластика, живопис, графіка, скульптура, елементи архітектури, костюми, декорації, макіяж, освітлення та ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герман М. О задачах театроведческого института. *Наука о театре*. Ленинград, 1975. С. 58 –63.
2. Клековкін О. Реактуалізація театрознавства. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2017. Вип. 12–13. С. 130–149.
3. Липова Т. Мовні системи етнокультури і театральна мова. *Українська художня культура*. Київ : Либідь, 1996. С. 133 – 140.
4. Мащенко І. Енциклопедія електронних мас-медіа. Т. II: Словник-глосарій термінів і виразів. Київ : КиМУ, 2007. 420 с.
5. Партола Я. Перспективи театрознавчої науки в умовах реформ та євроінтеграції. *Аспекти історичного музикознавства*. 2016. № 8. С. 50-57.
6. Сакс Ганс. Зарубіжні письменники. *Енциклопедичний довідник : у 2 т*. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2006. Т. 2 : Л – Я. С. 471.
7. Станішевський Ю. Сучасне театрознавство і театральний процес. *Художня і традиційно-побутова культура народу. Збірник наукових праць*. Київ: Наукова Думка, 1983. С. 77-93.

8. Театрознавство. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М – Я. С. 465.

Деркач Світлана Миколаївна
заслужений діяч мистецтв України
канд. мистецтвознавства, професор
кафедри режисури естради та масових свят
декан факультету режисури естради,
Київський національний університет культури і мистецтв

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ КАБАРЕ-ТЕАТРУ ЯК ФОРМОТВОРЧОЇ МОДЕЛІ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ

Формування моделі сучасного мистецтва естради, безперечно, починається з виникнення й зародження кабаре-театрів. Досліджуючи та аналізуючи витoki кабаре, варто зосередити увагу, що саме ця естрадна форма визначає поліжанровість естрадного мистецтва.

Осередком виникнення кабаре вважається Франція. Проте, утворившись ще в XVст., найбільш широкого розмаху вони почали набувати у XVIII ст., а як естрадна форма, кабаре увійшли в сценічний простір у XIX ст. Його активними відвідувачами були творчі люди того часу – поети, художники, музиканти та письменники. Згодом у 1773 році у паризькому кабаре «Підвал» (Погріб, Льох) («LeCaveau» «LeCavo») творчі відвідувачі почали виконувати авторські вірші, зазвичай гумористично-критичного змісту. Так почалося зародження жанру політичної сатири, яка стала візитівкою кабаре того часу.

Наприкінці XIX ст. у Франції почали виникати клуби. У невеликих приміщеннях («Кабачках») відвідувачі розміщувалися за столиками, жартували, сміялися, міркували про життя, виконували вірші, балади, «легкі» пісні й

показували пародії. Саме цей період можна вважати становленням кабаре як естрадної форми.

Першим артистичним клубом-кабаре став «Ша Нуар» («Чорний кіт»), який був відкритий в 1881 році не дуже обдарованим художником, проте талановитим поетом, актором-розмовником та талановитим конференсьє-імпровізатором Рудольфом Салі. Специфіка клубу полягала в тому, що у невимушеній атмосфері виникав чийсь спів, звучали вірші, демонструвалася пародія. Саме цим вільним стилем й відрізнявся кабаре-клуб від більш пізньої його форми – кабаре-театру, а конференсьє як жанр надалі стане візитівкою будь-якого кабаре.

Згодом, колишній партнер Рудольфа Салі поет та шансонсьє Арістід Брюан відкриває своє кабаре «Мірлітон».

Обидва кабаре були досить популярними, що надалі дало поштовх до відкриття, подібних до «Чорного кота» й «Мірлітона», кабаре не тільки в Парижі, а й у французьких провінціях.

Того часу у відвідувачів клубу-кабаре існувала потреба в інтелектуальних розвагах, тому мистецтво кабаре було наповнено досить глибоким сенсом й завжди оригінальне за формою. Програма включала співаків «шансонсьє», гострі жарти конференсьє, в яких висміювали політиків, уряд й, навіть, присутніх. На основі таких програм в кабаре з'явився жанр – пародія, одна з улюблених інтелектуальних розваг.

Надалі велика популярність кабаре та їх кількість призводить до його занепаду, домінантою стає розважальна спрямованість, аніж інтелектуальна. На відміну від «Чорного кота» й «Мірлітона» у їх послідовників конференсьє перестає займати головну позицію, а перевага надається костюмам, декораціям, дизайну, кордебалету, спецефектам тощо.

Так у 1889 році на Монмарті з'явилося саме таке кабаре – «Мулен Руж». Першочергово – це було звичайне кабаре з багатожанровою палітрою номерів, проте господар зауважив, що найбільше дорогого шампанського продається тоді, коли на сцену виходять танцівниці та виконують канкан. Тому, згодом,

саме танцювальне шоу витіснило із репертуару всі інші жанри. Хоча «Мулен Руж» й надалі називали кабаре, однак по суті воно вже нагадувало вар'єте. В пріоритеті концертної програми «Мулен Руж» став канкан – динамічний танець, гібрид кадрилі та галопу.

Варто зазначити, що кабаре Франції як творчі клуби й театри-кабаре проіснували недовго і з часом стали більш схожі на вар'єте, де домінували розважальні жанри. Однак, саме «Чорний кіт» та «Мірлітон» стали попередниками кабаре у Німеччині, Польщі, Бельгії, Австрії, Росії та Україні.

Перше кабаре в Німеччині з'явилося на початку ХХ ст. за часів Німецької імперії. Вони кардинально вирізнялись від французьких, оскільки сувора цензура не пропускала політичну сатиру й відверті номери. Гумор обмежувався літературними пародіями, а виступи артистів – мініатюрами, більше схожими на естрадні номери.

Після розпаду Німецької імперії в роки, так званої Веймарської республіки (названої на честь міста Веймар, де була прийнята конституція країни), цензури майже не було, тому період з 1918 по 1933 роки називають «золотим віком кабаре», асвітовою столицею кабаре стає Берлін. Німецьке кабаре того періоду зосередилося на двох темах – секс та політика.

Політична сатира німецького кабаре не мала меж – артисти нещадно висміювали й уряд, й опозицію, як фашистів, так і комуністів, як демократів, так і монархістів. Афішою одного з найпопулярніших кабаре «Уленшпігель» є блазень, що показує всім ніс, сова як символ мудрості, збільшувальне скло – символ проникливого погляду.

Окрім Німеччини, кабаре стало особливо популярним і в Польщі. В 1905 році, ще до здобуття Польщею незалежності, в Кракові (тоді частина Австрії) місцевими поетами, письменниками та художниками у кабачку «Аполінарія» Яна Михаліка, назване пізніше «Ямою Михаліка», відкрилось перше польське мистецьке кабаре «Зелений балонік» («Зелена кулька»). Кабаре активно діяло до 1912 року, пізніше відбувалися періодичні вистави до 1915 р.

У 1907 році у Варшаві (тоді частина Російської імперії) в ресторані відкрилось кабаре «Момус», яке почало свою діяльність з пародій та побутового гумору, однак трансформувалося в театр мініатюр, тобто в театр естради.

Так сформувались особливості концепції польського кабаре – майже повна відсутність політичної сатири (іноді завуальовані тексти), багато повсякденного гумору (у тому числі гумористичних пісень), авторська пісня, ліричний спів, виступи-мініатюри побутового змісту. Однак, унікальність польського кабаре полягає в тому, що всі вони практично почалися зі студентського аматорства, а популяризація мистецтва кабаре на радіо та телебаченні стала польською традицією.

Динамічний розвиток та популярність вищевказаної естрадної форми сприяв поширенню їх і в Росії, де одним із популярних артистичних кабаре став кабаре-театр «Летюча Миша». Спочатку це був майже закритий клуб для акторів театру або людей з мистецтва театру, музики, літератури та живопису, тобто клуб творчих людей. В ньому діяли свої закони, звичаї та чіткий устав клубу. Всі обов'язково проходили церемонію посвяти – одягали паперовий ковпак і брали клятву, що особа залишає сум, марнославство та серйозність за дверима кабаре.

Ведучим та керівником кабаре був Микита Балієв – перший російський конферансьє, автор мініатюр, вирізнявся відмінним почуттям гумору та вмінням й влучними жартами. Виступи будувались суто на імпровізації. Актори змагались в дотепності, пародії та інших жартівливих виступах, створюючи дружню, невимушену атмосферу. Після революції 1917 року кабаре «Летюча миша» проіснувало ще один рік. Їх жарти ставали здебільшого не політкоректними для чиновної влади, що стало для артистів небезпечним явищем.

В Росії 1908 року у Санкт-Петербурзі при театральному клубі утворився ще один кабаре-театр «Криве дзеркало». Це був театрувального типу – театр художньої пародії, шаржу, комедії, сатири та гумору.

Театр-кабаре «Криве Дзеркало» висміював та пародіював загальні типові явища театрального та суспільного життя. Як правило у постановках висміювались пошлість, зарозумілість і штампи в театральному мистецтві та літературі того часу. Це був театр тонкої пародії, дотепного шаржу, гротеску й, разом з тим, глибокої думки та змістовності.

Таким чином, театр-кабаре як естрадна форма набував все більшого поширення. Артистикабаре-театрів зі всесвітньо відомою репутацією гастролували країнами, тим самим все більше популяризуючи дану форму. Варто нагадати, що в ті роки Київ був «цукровою столицею світу», куди охоче зі своїми програмами приїздили відомі артисти кабаре.

Першим осередком розваг став комплекс «Шато-де-Флер» (територія сучасного стадіону «Динамо»), який на початку ХХ-го століття вже мав довгу історію, величезну популярність й неоднозначну репутацію.

Враховуючи прагнення народу до розваг, на Трухановому острові починає діяти розважальний центр «Ермітаж», на Хрещатівській площі (Майдан Незалежності) було кафе-шантан «Олімп», на вулиці Мерінговській (нині М. Заньковецької) – театр-вар'єте «Аполлон». Останній позиціонував себе як сімейний заклад, де збиралися офіцери, інженери, присяжні та інша «інтелігентна» аудиторія. При театрі відкрили тропічний сад з ілюмінацією, де були розташовані закриті будиночки для усамітнення.

Кабаре «Гранд Готель» вважалось більш елітним та вирізнялося розкішною, цікавою й пристойною програмою. Власники кабаре намагались вигадати цікаві номери з незвичайними прийомами для розважальної програми. Американські, іспанські, циганські та вітчизняні танцюристки, акробати-ексцентрики, комічні дуети всіх різновидів, артисти, які використовували прийоми трансформації, здатні швидко переодягатися, змінюючи образи, люди-оркестри, імітатори, жонглери, акробати на ходулях, клоуни, дресировані тварини тощо визначали жанрову амплітуду творчої частини кабаре. Організатори розважальних заходів організували виставки «живих пам'ятників», конкурси краси, покази кінематографічних сцен, феєрверки.

Затребуваними були й номери з українським національним колоритом – оперети й гопаки.

Друге десятиліття ХХ ст. в Одесі можна без перебільшення назвати «театральним феєрверком», оскільки Одеса – театральне місто з театральною публікою, яка вирізняється своєрідним гумором.

В 1909 році в Одесі відкрилось кабаре «Бі ба бо», де виступали Анастасія Вяльцева, Надія Плевицька, Юрій Морфессі. Зі зміною приміщення на зал «Гармонія», кабаре змінило назву на «Зелена папуга».

У 1918 відкрилась «Весела канарейка», у 1919 – «Малий театр». Також в Одесі діяли театр «Водевіль», театр мініатюр «Вронський», який був названий ім'ям головного актора. Виступали в них як місцеві зірки, так і заїжджі гастролери з Москви та Санкт-Петербурга, які ненадовго затримувались перед імміграцією за кордон.

Таким чином, кабаре-театри стають найпопулярнішою розважальною формою на міжнародній мистецькій арені. Переймаючи досвід інших країн у створенні кабаре-театрів, кожна країна вносила в програму щось своє індивідуальне, те, що гостро хвилювало той чи інший народ, тому виступи артистів в кожній країні набували своїх специфічних ознак. Такі інтеграційні тенденції сформували та впровадили в естраду жанр політичної сатири, конференс, пародію, прийом трансформації та ін. Танцювальні номери утворювали танцювальне шоу, а створені експромтом мініатюри почали формуватися в театри мініатюр, тобто в театри естради, які, у свою чергу, стали мистецьким та естетичним проявом народного буття.

Євсеєнко Оксана Дмитрівна

магістрантка кафедри мистецтв

ПВНЗ «Київський університет культури»

Науковий керівник:

Мельник Мирослава Миколаївна

канд. мистецтвознавства, доцент,

МЮЗИКЛ ЯК ПОПУЛЯРНИЙ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИЙ ЖАНР СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Кінець ХХ – поч. ХХІ ст. характеризується процесами взаємовпливу та всесвітнім взаємозбагаченням різних видів мистецтва, в результаті яких виникають модернізовані форми музично-драматичного театру. Ці форми стають все більш різноманітними, оскільки синтезують в собі такі жанри як: музична комедія, фольк-опера, мюзикл, оперета, поп, рок, зонг тощо. Специфіка життя сучасного суспільства відображає абсолютно всі мистецькі напрями, незвичайні стилі й цікаві жанри, їх поява зумовлюється цілою низкою науково-технічних та соціально-естетичних аспектів.

Жанр мюзиклу – це найсучасніший та найпопулярніший продукт діяльності світових музичних театрів. Попередниками сучасного мюзиклу можна вважати багато сценічних жанрів, а саме: опера, оперета, комічна опера, бурлеск, водевіль. Історично склалося, що саме жанр мюзиклу загалом вважається різновидом класичної американської оперети, оскільки саме оперета зазнала певних трансформацій у національній та жанровій специфіці. Наприклад: оперету Ф. Легара й І. Кальмана можна охарактеризувати тим, що вона була, по-перше – сентиментально-мелодраматичною та, по-друге – вона ніяк не була схожа на віденську оперету кінця ХІХ століття. Якщо брати до розгляду жанр музичної комедії радянських часів та їх режисерів-постановників, то без сумніву можна сказати, що вони так само дуже відрізнялись від західного європейського сценічного продукту й, часом, трактувалися як новий жанр.

Офіційна дата народження жанру «мюзиклу» як зовсім іншого нового жанру прийнято було вважати саме березень 1943 року, бо тоді на Бродвеї відбулася перша на той час прем'єра вистави «Оклахома», авторами якої були Р.Роджерс й О.Хаммерстайн. Хоча спочатку вони іменували свій спектакль-

мюзикл як «музична комедія», публіка та безліч критиків охарактеризували його як «Новітній Бум», що руйнує сформовані канони. Ця шалена вистава структурно-композиційно являла собою одне ціле: в програму було введено розважальні вокальні й танцювальні номери; сюжет вистави, музичний супровід, спів артистів та характери їх героїв – всі ці головні аспекти та компоненти існували між собою нерозривно. І, насамперед, за простою не дуже вибагливою фабулою вистави, розкривалися основні цінності – кохання, патріотизм та соціальна спільність. Пізніше штат Оклахома робить гучну заяву й оголошує пісню з цього спектаклю своїм офіційним гімном.

У шістдесяті роки Бродвей також презентував світу декілька своїх незабутньо-феєричних мюзиклів: мюзикл «Смішне дівчисько», мюзикл «Хелло, Доллі!» Хермана, де головну роль зіграла популярна на той час акторка Барбара Стрейзанд. Шедевром десятиліття вважається мюзикл «Кабаре» Джона Кандьоре, який чудово тоді розкрив атмосферу Берліна тридцятих років.

Після ствердження мюзиклу як окремого театрального жанру, поступово починає зростати його популярність по всьому світу, а кращі п'єси, які отримували величезне та неймовірне визнання глядача, відразу втілювалися на сценічних підмостках різних країн.

Мюзикли миттєво захопили увагу глядачів динамічним темпоритмом, який спонукав глядачів прийняти такий різноманітний спектр почуттів: напруженість у спектаклі драматичних колізій, дотепний гумор комічних ситуацій, ліричний смуток та журбу героїв. Безсумнівно глядачі починають отримувати ґрунтовний емоційно-шалений струс від масових сцен, барвистості, декорацій та костюмів. А у поєднанні з дуже швидким темпоритмом дії й темпераментними запальними танцями та яскравими фарбами дія набуває насиченості. Все перераховане й становить комплекс виразних засобів, що застосовуються в мюзиклі. У зв'язку з цим, мюзикли стають популярними у світовій музичній культурі та все частіше починають привертати увагу мистецтвознавців.

В період 1900 - 1983 років ХХ століття літератури та системних теоретичних обґрунтувань по даному жанру саме в нашій країні було не достатньо, оскільки аудиторію ознайомили з цим жанром лише в 1960-і роки. Пізніше з'являється величезна кількість публікацій про мюзикл, які викладені в наукових статтях, газетних та журнальних рецензіях. Тому можна відзначити, наприклад, статтю С. Бушуєвої, де вона розглядає американський класичний мюзикл в соціально-психологічному контексті, його історіографію та вперше визначає його історичну типологію. «Мюзикл – єдиний специфічний жанр, народжений «масовим суспільством», є в певному сенсі його епосом» [2, с. 191].

Іншу точку зору з приводу мюзиклу висловив ще один визначний, популярний критик А. Асаркан. «Мюзикл – це новий різновид драматичного спектаклю, що виникає з інтонацій і ритмів побутової (масової) музичної культури з її поєднанням традиційної пісенності й швидкоплинних модних захоплень. Ці інтонації й ритми є формотворними елементами» [1, с. 59].

Насамперед, варто погодитися з А. Асарканом, що «<...> потрібна гостра характерність персонажів і музичної мови, на якій вони «розмовляють», потрібен життєво й літературно значний сюжет, непосильний для старих музичних жанрів – ревію, оперети, потрібна вся техніка класичної й сучасної драматургії, щоб вийшла не п'єса з музикою і не монтаж музичних й хореографічних номерів, а саме мюзикл» [1, с. 6]. І це дійсно так, оскільки кожна окрема маленька частина у виставі – вокальна або хореографічна, або все разом має бути невід'ємною одна від одної. Мюзикл є основною лінією театру. Все будується тільки за законами драматургії і ніяк інакше. Загалом одна дія може доповнюватись іншою, наприклад, танець чи музика доповнюють й висловлюють головну сюжетну лінію.

Отже, мюзикл стає «<...> рухом мистецтва до широкої аудиторії. Але в Україні театр поставив досить високу естетичну планку, через яку цей жанр приживається нешвидко <...> багато дослідників відзначають, що мюзикл, як раніше комічна опера і вар'єте, є однією з улюблених розваг середнього класу.

Широко представлена проблема й перспектива жанру мюзиклу провідними композиторами, музикознавцями, театрознавцями, журналістами на конференціях, в мережі Інтернет, іноді скандальна або несподівана. Науковці підкреслюють, що в даний час мюзикл проходить етап становлення, формування національних традицій цього популярного у світі музично-театрального жанру» [3, с. 137-138].

Сьогодні культурологічний підхід є методологічною основою для цілої низки наукових досліджень та системного аналізу певних категорій у мистецтві. У цьому напрямку жанр мюзиклу трактується як практична частина видовищної масової культури. Мюзикл – це осучаснений музично-сценічний жанр, в якому синтезується широкий гармонійний комплекс засобів музичного, драматичного театру й естради. Мюзикл як масово-видовищна форма знаходиться у постійному пошуку нових засобів ідейно-емоційного впливу та виразності, що передбачає модернізацію та вдосконалення його драматургічної структури й широкий вибір тематичного, жанрового та стилістичного спрямування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаркан А. Бременские музыканты. *Театр*. №5, 1972. С. 59
2. Бушуева С.К. Мюзикл. *Искусство и массы в современном буржуазном обществе*: Сб. Гос. НИИ искусствознания. 1-е изд. Москва : Сов. композитор, 1989. 320 с.
3. Мельник М.М. Мюзикл як феномен мистецтва української естради ХХІ століття. *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії*: мат. III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 21-22 березня, 2018 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. С. 137-140

Железняк Георгіна Янівна

студентка магістратури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (група МСМ 12-20),
кафедра режисури та акторської майстерності,

Інститут сучасного мистецтва

Науковий керівник:

Шлемко Ольга Дмитрівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор

кафедри режисури та акторської майстерності,

заслужена артистка України,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕСТИВАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК РОЗВИТКУ МУКАЧІВСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

Розвиток театрального фестивального руху в Україні є свідченням того, що він стає вагомим чинником розвитку національного театального мистецтва, сприяє входженню його в європейський культурний простір.

Історія зародження фестивальної діяльності Мукачівського драматичного театру почалася в 1981 р., коли керівництво двох театрів – Закарпатського обласного російського драматичного театру міста Мукачева і театру міста Сату-Маре (Румунія) уклали двосторонній договір про спільну творчу діяльність, одним з пунктів якого було проведення театральних фестивалів і участь у них колективів двох країн. Проведення двостороннього обміну виставами поклало початок фестивальному руху. У 1985 р. вдалося провести також обмінні вистави в рамках Словацького фестивалю з театрами міст Кошице і Пряшів. Згодом, у 1990 р. відбувся театральний фестиваль «Інтертеатр», участь в якому взяли театральні колективи з Ужгорода, Мукачева, Львова, Москви, Кіровокану (Вірменія), Пряшева (Словаччина), Сату-Маре (Румунія), Нового Саду (Сербія).

Фестивальна діяльність Мукачівського драматичного театру досі залишається не осмисленою науковою думкою. Винятком є хіба що альманах про фестиваль «Етно-Діа-Сфера» (2019) [3], де вміщено думки про нього директора-художнього керівника цього фестивалю Ю. Шутюка та низки інших учасників і прихильників фестивалю.

У 2000 р. з'явилась ідея створення міжнародного фестивалю національних меншин Закарпаття, західної частини України і Західного Єврорегіону. Однією з передумов для цього стало ухвалення Верховною Радою Закону України «Про національні меншини України», згідно з яким національним меншинам гарантувалось користування і навчання рідною мовою, розвиток національних культурних традицій, задоволення потреб у літературі, мистецтві, надавалось право встановлювати і підтримувати зв'язки з особами своєї національності та їх громадськими об'єднаннями за межами України, одержувати від них допомогу для задоволення мовних, культурних, духовних потреб, надавалось сприяння розвитку міжнародного співробітництва у забезпеченні й захисті прав та інтересів національних меншин. До того ж у державному бюджеті України передбачалися спеціальні асигнування для розвитку національних меншин[2]. Організатори цього фестивалю враховували також багатонаціональний склад населення Закарпаття, що становить понад 100 національностей і народностей, необхідність задовольнити їхні етнокультурні запити, прагнення розвивати творчу співпрацю з театрами національних меншин України та Західного Єврорегіону.

Було вирішено проводити фестиваль у травні під назвою «Театральна весна Закарпаття». Про творчу динаміку фестивалю свідчило зростання участі у ньому театральних колективів. Так, якщо у першому фестивалі взяло участь чотири театральні колективи, то в другому – вісім. До організації третього фестивалю вже долучилося Міністерство культури України, а фестиваль було перейменовано на Міжнародний театральний фестиваль національних меншин України і Західного Єврорегіону «Етно-Діа-Сфера». Девізом фестивалю стало гасло: «Мова театру об'єднує всі національні культури в одну театральну мову», а його метою – відродження та популяризація етнонаціонального театального мистецтва, підвищення авторитету і духовного розвитку національних меншин України. По суті, цей фестиваль є дітищем тодішнього директора Мукачівського драматичного театру Юрія Шутюка.

Географія фестивальних театральних колективів досить широка: Київ, Львів, Одеса, Дрогобич, Коломия, Харків, Луганськ, Миколаїв, Запоріжжя, Вінниця, Сімферополь, Москва, Омськ, Мозирь, Пряшів, Кошиці, Сату-Маре, Катовіце, Будапешт, Новий Сад, Братислава, Брест та ін. За час проведення 19 фестивалів було показано близько 300 фестивальних вистав, на яких побувало близько 80 тисяч осіб [3, с 9].

Організатори цього міжнародного фестивалю чудово розуміють, «що організувати фестиваль – це пів справи, а головне, потрібно фестиваль втримати, зберегти в театральному просторі і часі. Фестиваль має бути не тільки гордістю міста й області, він повинен стати необхідним, важливим і знаковим на рівні всієї країни» [3, с 9].

Головний режисер Мукачівського драматичного театру Є. Тищук вважає фестивальний рух є двигуном розвитку театального мистецтва. Митець зазначає: «І мені дуже приємно, що “Етно-Діа-Сфера” піднялася на такий рівень в Україні, який свідчить, що нас знають, до нас хочуть приїхати й заявки подають за півроку, навіть за рік до самої дати фестивалю. Більш того, вже зараз навіть не всі охочі можуть потрапити до числа учасників. Тому що ми відбираємо залежно від рівня. Ми підняли планку роботи, самі учасники фесту підняли його рівень так високо, що багатьом колективам доводиться відмовляти. У такому випадку ми пропонуємо приїхати на наші експериментальні фестивалі, набратись досвіду й тоді вже потрапляти на нашу “Етно-Діа-Сферу”» [3, 14].

Восени 2017 р. Мукачівський драматичний театр широко відзначив своє 70-річчя. Цього ювілейного року театр організував і провів чотири театральні фестивалі. Так, у травні відбувся традиційний театральний фестиваль «Етно-Діа-Сфера», а в листопаді театр провів місячний театральний марафон – три фестивалі поспіль. Так, на початку листопада відбувся перший Всеукраїнський відкритий фестиваль театального мистецтва аматорських дитячих та молодіжних колективів «Імпреза над Латорицею», в якому взяли участь одинадцять колективів з дев'яти регіонів України. Потім, знову ж таки вперше

на Закарпатті, провели Театральний фестиваль-лабораторію новаторських вистав молодіжних театрів України «Мукачівський Театрон», в якому взяло участь вісім колективів з Києва. Завершував ювілейний місяць традиційний для Мукачева Театральний фестиваль «Зірковий листопад», в якому взяло участь 11 колективів з усіх куточків України.

З 12 по 16 квітня 2019 р. тривав III Всеукраїнський фестиваль театального мистецтва аматорських дитячих та молодіжних колективів «Імпреза над Латорицею». Глядачі побачили 27 різножанрових вистав 25 кращих театральних колективів з Києва, Львова, Дніпра, Одеси, Харкова, Херсона, Білгород-Дністровського, Новомосковська, Краматорська, Вишгорода, Сум, Ужгорода, Виногорода та Мукачева [1].

Відкриття ювілейного XX Міжнародного театального фестивалю національних спільнот і етносів України «Етно-Діа-Сфера» відбулося 26 травня 2019 р. на центральній площі перед будівлею Мукачівського драматичного театру. Актори цього театру влаштували для глядачів театралізований перформанс, після чого запросили всіх до глядацької зали на виставу. Родзинкою фестивалю стала вистава державного драматичного театру з містечка Хуло, що в Аджарії (Грузія) «Лавина» за мотивами п'єси Т. Джидженоглу.

Театральний фестиваль «Зірковий листопад у Закарпатті», присвячений дню народження театру в Мукачеві, традиційно відбувається у листопаді. Так, у 2019 р. цей фестиваль тривав з 25 листопада по 2 грудня. На підставі розпорядження Мукачівського міського голови на організацію та проведення фестивалю було виділено майже 100 тис. гривень. Розпочав фестиваль Вінницький обласний український академічний музично-драматичний театр ім. М. К. Садовського виставою «КВІТКА» (пісня наяву й у снах) О. Миколайчука-Низовця про славетну Квітку Цісик (режисер-постановник – Т. Славінська).

У 2019 р. відбувся вже третій театральний фестиваль-лабораторія – конкурс новаторських вистав молодіжних театрів України «Мукачівський

ТeaТрон», який тривав з 27 жовтня по 03 листопада. Фестиваль покликаний виявляти найбільш знакові творчі досягнення у галузі новаторського, молодіжного театрального руху. У фестивалі взяло участь дев'ять колективів: Театр «SPLASH» з Києва(трагікомедія «Розмова, якої не було» Р. Білецького); незалежний театральний проект Сашка Брама зі Львова (вистава/перформанс «Осінь на Плутоні»); Театральна студія «ВІК» з Києва (драма «Над прірвою в житах» Д. Селінджера); Artstudio«ALE-AP» зі Львова (вистава-шоу «Хочу Літати» В. Булата); Клоунський синдикат «ART-обстріл» з Києва (комедійне шоу «4MATIX» О. Білогуба); Мукачівський драматичний театр (сюрреалістична драма «Провінційне пекло» Р. Власідзе); Київський національний академічний молодий театр з Києва («ФрекенЖюлі» (гріхопадіння без антракту) А. Стріндберга); Закарпатський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. братів Шерегіїв з Ужгорода (сучасна трагедія «З (С) училища»); незалежний театральний проект «Театральна біржа» з Києва(комедія абсурду «Театральний Гурман» Е. Олбі). Гран-прі здобув Клоунський синдикат «ART-обстріл» за виставу-шоу «4MATIX» (художній керівник проекту – О. Білогуб), а у номінації «Найкраща режисерська робота» переможцем став режисер-постановник С. Корнієнко за режисуру вистави «ФрекенЖюлі» (гріхопадіння без антракту) А. Стріндберга.

Отже, активна й різноманітна фестивальна театральна діяльність Мукачівського драматичного театру свідчить про те, що цей театр прагне внести новий струмінь у театральне життя Закарпаття, розширити географію фестивальних вистав, успішно опановує європейський культурний простір. Різні за спрямуванням чотири щорічні театральні фестивалі (Міжнародний театральний фестиваль національних спільнот і етносів України та Карпатського Єврорегіону «Етно-Діа-Сфера», Всеукраїнський відкритий фестиваль театального мистецтва аматорських дитячих та молодіжних колективів «Імпреза над Латорицею», Театральний фестиваль-лабораторія-конкурс новаторських вистав молодіжних театрів України «Мукачівський ТеaТрон», Театральний фестиваль «Зірковий листопад у Закарпатті») свідчать

про прагнення розвивати і дитячі, і молодіжні театральні колективи, і експериментальний театр, і театр національних спільнот, і в цілому театральне мистецтво України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мукачівський драматичний театр завершив 72 театральний сезон // Mukachevo today. 04 липня 2019. URL: http://mukachevo.today/news/kultura/mukachivskij_dramatichnij_teatr_zavershiv_72_teatralnij_sezon (дата звернення: 31.03.2021).
2. Про національні меншини в Україні: Закон України від 25 червня 1992 року № 2494-XII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2494-12#Text> (дата звернення: 31.03.2021).
3. Шутюк Ю. Етно-Діа-Сфера: Міжнародний фестиваль етнічних театрів України та Євро регіону. 20 років: альманах / видавнича студія «ZORIANa». Дрогобич : Коло, 2019. 104 с.

Касьяненко Андрій Сергійович

викладач кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА СУЧАСНОГО КАРНАВАЛЬНОГО ДІЙСТВА

Незважаючи на величезну різноманітність форм карнавалу (у вигляді ритуальної гри, цілого обряду, театралізованої вистави, масового свята, які існують паралельно один одному), в самому явищі виявилось можливим визначення дійства, що спирається на категорії часу, простору, образу та руху як принципу сюжетного розвитку дійства. До таких відносяться перехідний характер часу з одночасним поєднанням життя та смерті, зміни й оновлення, що мають «веселе» призначення; вихід із замкненого простору на загальну площу

мистецтв, використання ходульних образів із закріпленими за ними значеннями та символікою (дурні, як головні носії карнавальної дії, а також блазні, диваки, відьми, карнавальні королі, певний набір тварин), особливий стиль і манери поведінки на карнавалі. Основними принципами карнавалу можна назвати наступні: ігровий принцип, що включає як момент розвитку, процес, так і конкретні форми його втілення; принцип, побудований на логіці зворотності, контрастності зіставленні та прийомах інверсії; структурні принципи калейдоскопічності як засіб організації матеріалу як способу його розвитку; принцип варіативності, тісно пов'язаний з художнім і творчим початком, який включає імпровізаційну природу. В свою чергу прийом інверсії «містить у собі два значущі моменти, а саме: амбівалентність символіки (заперечення й ствердження одного й тогож, проникнення одне в одне смерті й народження, «верзу» й «низу», офірування, принесення в жертву самого сакрального) і наявність у святковому дійстві нисхідної, критичної лінії та лінії ствердження, висхідної, які можуть бути як об'єднані в амбівалентній символіці, так і існувати у відмінних формах з різною символікою» [2, с. 57].

Ці принципи є специфічною особливістю майже всіх заходів карнавального типу. Карнавалом є «народне гуляння, маскарад (нерідко просто неба), що супроводжується іграми, танцями, виступами художньої самодіяльності тощо» [1].

Розглядаючи особливості карнавальної дії, варто звернутись до карнавалів сучасного періоду (сучасний американський карнавал в м. Новий Орлеан, іспанський карнавал в м. Кадісі, бельгійський карнавал Бінч, французький карнавал в м. Ментоні тощо). У кожній країні карнавал розвивався за певним сценарієм, що склався за багато років. Він перетворився на масове захоплення мільйонів людей планети.

Розглядаючи таке явище культури, як карнавал, можна сміливо стверджувати, що саме завдяки йому традиції духовні, побутові та культурні в найбільш яскравій і привабливій формі передаються наступним поколінням. А

в процесі обміну досвідом карнавального життя слід виявити перспективи розвитку сучасного карнавалу.

Визначивши цілі карнавалу, такі як актуалізація етичних (духовних, душевних) потреб його учасників і організація їх дозвілля, стимуляція творчої активності його учасників, можлива наступна класифікація типів карнавальних дійств: локальні карнавали (міський, сільський, районний); карнавали малої форми (корпоративні); професійні (карнавали будівельників, туристів тощо); карнавали-реконструкції та карнавали-стилізації (реконструкція або творче стилізоване відтворення народних карнавалів (у тому числі зарубіжних), класичних карнавальних форм); карнавали, що носять політичний і (або) соціальний характер; історичні (історична реконструкція); неформальні (народні); елітарні карнавали (на рівні різних суспільних об'єднань, в рамках фестивалів мистецтв, художніх виставок, зльотів тощо).

На сучасному етапі, під час організації заходів карнавального типу при виборі тематики карнавалу слід враховувати аудиторію, на яку він розрахований: вік, соціальний статус (професійні карнавали, карнавали політичного характеру тощо), середовище, менталітет. Тема карнавального дійства в основному реалізується аналогічно реалізації теми будь-якого іншого театралізованого дійства, але з урахуванням того, що «акторами» на карнавалі, як правило, виступають його ж глядачі. Враховуючи певну асоціальність карнавалу, тема може бути демократичною. Для більш точного дослідження слід звернутися до драматургії сучасних масових театралізованих свят.

Поліцентризм масових театралізованих свят набуває специфічного змісту в карнавалах з їх чіткою побудовою ритму, хореографією, ігровими елементами, вільною дією людей у карнавальних костюмах.

Не дивлячись на, здавалося б, суто розважальний характер, карнавал за своїм змістом може носити інформаційно-виховний характер. У його номерах і фрагментах можуть підніматися проблеми, актуальні для сучасного суспільства або певної категорії людей (у спеціалізованих карнавалах). У проведенні карнавалу труднощі полягають в тому, щоб не звести свято до примітивного

зубоскальства, і в той же час не перетворювати його на повчальну демонстрацію невирішених виробничих проблем. Звернімо увагу на те, що карнавальне дійство, яке не має специфічної форми ходи, є особливістю іншого виду, що має свої організаційні закони.

В цьому контексті виділяється будь-який неформальний зліт open air (фестивальний форум авторської пісні і поезії, зльот туристів, байкерів, просто «тусовка» маргінального типу). В умовах таких «тусовок» навіть за відсутності організації можуть виникати стихійні «карнавали-настрої». Власне вони не плануються та не організовуються. Саме за таких умов тема та ідея можуть не виявлятися. Тут актуалізується окремий мотив або привід, який стихійно виник у даній ситуації. Будь-який карнавал повинен мати мету, яка б стимулювала людей до участі в ньому і стала згодом фіналом (результатом, розв'язкою) всього заходу. І це стосується всіх типів карнавалів.

Кожен карнавал побудованими за законами драматургії. У нього, як правило, має бути зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Ідеальний варіант – коли розвиток сюжету або емоційного настрою в карнавалі постійно зростає. За цих умов потужно актуалізується значення розв'язки. По суті, вона має бути найемоційнішим моментом в розвитку карнавалу.

Карнавалізація присутня і зараз в багатьох сферах нашого життя, вона завжди поруч з нами, необхідно лише зробити її формою свята, доступною широким верствам населення. Карнавальна форма досить гнучка і універсальна. Вона прийнятна майже всім типам свят, існуючих нині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карнавал. URL: <http://sum.in.ua/s/karnaval> (дата звернення: 25.03.2021).
2. Куцак С.А. Карнавал як явище сучасної культури в сучасному світі. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. Вип. 35. С. 54-60.

Крикуненко Сергій Віталійович

асистент кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університету культури і мистецтв

ТВОРЧІ ІННОВАЦІЇ FASHION-ІНДУСТРІЇ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19

Демонстрація колекцій легендарних будинків мод протягом багатьох років мала неймовірно великий розмах. На глядачів завжди чекало унікальне театралізоване дійство, справжній перформанс, де моделі були тільки частиною загальної події. Dior, Chanel, Louis Vuittons, Saint Laurent та багато інших відомих в усьому світі будинків мод продовжували дивувати глядачів справжніми шоу-програмами довгий час. У 2020-му році світ зіткнувся з пандемією COVID-19, яка спонукала до глобальних змін у багатьох напрямках культури, мистецтва, в тому числі й fashion-індустрії. Відсутність можливості перебувати в місцях великого скупчення людей, зародження паніки через пандемію й проведення заходів при перебуванні на самоізоляції призвели до того, що багато модних будинків скасовували покази своїх нових колекцій тижні моди в ряді країн. У зв'язку з цим приймалися рішення щодо перенесення показів на онлайн-майданчики.

Яскравим прикладом першого onlineпоказу є тиждень моди в Шанхаї, який повинен був проходити з 24 по 30 березня 2020-ого року. Через пандемію COVID-19 показ був скасований за місяць до заходу та переорієнтувався на online-формат: він став першим повністю цифровим тижнем моди при підтримці платформи «Tmall», яка належить компанії «Alibaba». Як підсумок, новий формат показу своєї колекції «Осінь-Зима 2020» показали 150 дизайнерів, а сумарно їх переглянули 800 мільйонів користувачів. Понад 2,5 мільйона людей дивилися церемонію відкриття тижня моди, а 6 мільйонів – в перший день шоу. Китайські бренди також змогли організувати продаж речей безпосередньо з віртуального подіуму. Безперечно, таким чином

бренди змогли заявити про нові колекції та з успіхом провести продаж певних моделей. Деякі бренди збільшили свій продаж на 450%.

Минулого року PR-компанія KCD створила інноваційну цифрову платформу Digital Fashion Shows, завдяки якій люди, які не мають можливості відвідати покази моди, змогли подивитися закриті fashion-шоу в режимі онлайн.

Слід зазначити, що формат онлайн показів не є новим. Ще у 2009 році дизайнер Олександр Маккуїн влаштував першу в світі онлайн-трансляцію свого шоу «Plato's Atlantis». Якщо трансляція Маккуїна у 2009-му технічно не була досконалою й була на межі зриву через величезну кількість бажаючих подивитися показ, то сьогодні технічний прогрес надає можливості дизайнерам представляти нові колекції у відповідно вдосконалених форматах.

У лютому 2021 року український тиждень моди «Ukrainian Fashion Week: Noseason» був проведений онлайн – форматі. Для дизайнерів створили повністю обладнаний для зйомок простір, забезпечили трансляцію показів згідно з програмою UFW, й, на відміну від інших тижнів моди, демонстрували відео презентації брендів. Трансляція проходила на медіа сервісі «MEGOGO», де кожен охочий зміг переглянути покази українських брендів. Креативним директором трансляції став Ігор Стеколенко – кіно- й fashion-режисер, а також режисер музичних і рекламних відео.

З точки зору режисури, онлайн-покази моди створюються за тими ж принципами побудови, що й телевізійні шоу. Це, в першу чергу, відпрацьована схема побудови кадру безпосередньо з оператором, який знімає шоу, використання телевізійного світлового й додаткового знімального обладнання. Також онлайн-показ нових колекцій дизайнерів повинен містити обов'язкову технічну репетицію виключно для DOP-постановників, щоб правильно синхронізувати фінальну телевізійну побудову шоу.

Багато критиків досі негативно висловлюються на адресу онлайн-показів. «Нудно» й «нецікаво» – чи не найпопулярніші слова, якими характеризують все те, що відбувається в кутюр'є за останній рік. І в цьому, мабуть, полягає найбільший мінус онлайн-формату. До того ж, як тільки «покази» стали всім

однаково доступні, почався етап втрати інтересу від глядачів до всього, що відбувається на тижнях моди.

У минулому році індустрія моди кардинально змінилася. Сезон показів весняно-літніх колекцій на 70 відсотків складався з онлайн-презентацій, а такі великі будинки моди, як Saint Laurent й Celine, зовсім відмовилися від участі в таких тижнях моди, вибравши нові дати й формати проведення шоу. В 2021-му році дизайнери планують розвивати онлайн-презентації, а також проводити реальні покази, проте змішувати діджитал- й шоу, які проходять наживо. Сама ідея повністю дистанційного цифрового тижня моди все ще виглядає досить фантастично, однак суспільство пристосовується до умов трансляції показів та шоу онлайн, про нові колекції дізнаються відразу з соціальних мереж самих брендів, а в рекламних кампаніях знімаються цифрові інфлюенсери нарівні зі звичайними моделями. Пандемія COVID-19 поставила індустрію мод в умови вимушеного прискорення переходу на цифровий формат, а зовсім не виходу в це поле з чистого аркуша. Проте, у майбутньому буде спостерігатися тенденція синтезу онлайн-показів з реальним форматом, що стане лише додатковою опцією для довгоочікуваних тижнів моди, оскільки жоден онлайн-показ не зможе замінити живе, феєричне дійство.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кому нужны онлайн-недели моды. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/online-fashion-weeks>(дата звернення: 17.03.2021).
2. С. Бейкер Жертва моды. Москва : АСТ, 2020. 454 с.
3. Инновационный формат Ukrainian Fashion Week: Noseason 2021. URL: <http://fashion-club.com.ua/blog> (дата звернення: 17.03.2021).
4. Монитор вместо подиума: как недели моды переходят в онлайн и что с ними будет дальше. URL: <https://esquire.ru/style-and-grooming/168043-monitor-vmesto-podiuma-kak-nedeli-mody-perehodyat-v-onlayn-i-cto-s-nimi-budet-dalshe/#part0> (дата звернення: 17.03.2021).

Кучер Ростислав Станіславович

магістр сценічного мистецтва

асистент кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОГО ТА ЛЮБИТЕЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІНКЛЮЗІЇ

Соціальний театр – це найбільш сучасний й актуальний театр не тільки за формою, а й за змістом, є сучасним мистецтвом, що відповідає запитам суспільства. При цьому він може бути нелітературним або взагалі не драматичним у звичайному розумінні слова: проєктним, репертуарним, за участю самих різних соціальних груп в тому чи іншому вигляді в театральній дії або без їх участі [2].

Такий театр завжди спрямований у кінцевому результаті на, так зване, «суспільне благо». Тут неминуче відбувається зустріч театру й суспільства, де обов'язково присутній «свій» глядач. Це не просто глядач, а соціально активний глядач, який готовий міняти щось в соціумі, в тому числі й на власному прикладі.

Соціальний театр пропонує нам теми, а іноді й способи їх вирішення. Іноді, соціальні проєкти в театрі є провісниками серйозних соціальних змін. У виставі театру «Сонця» (фр. Théâtre du Soleil) Аріани Мнушкіної (фр. Ariane Mnouchkine) «І раптом ночі стали безсонними» про тибетців, які втекли в Париж, протиставлялися дві культури: Тибет заперечував Париж, а Париж заперечував Тибет. Новітня історія Франції й усієї Європи дуже яскраво показує всю складність цієї зустрічі різних культур, пережиту безпосередньо театром «Сонця» ще двадцять років тому.

Ще однією важливою частиною соціального театру є безпосередня робота з маргінальними соціальними верствами. Результати цієї діяльності бувають набагато більш успішними в плані соціальної терапії або інклюзії, ніж в

інститутів соціального захисту, попри те, що вони апелюють зовсім іншими засобами й у напрямку зовсім інших цілей [3].

Історія соціального або інклюзивного театру в країнах Західної Європи свідчить про те, що театр й художні майстерні, які навколо нього часто виникають, свідчать про перші зміни в системі соціального захисту саме там і тоді, коли виникає серйозна соціальна проблема або ризик соціальної напруженості. В Італії 70-х років, а слідом за нею й у Франції виникли театральні та мистецькі осередки для людей з порушеннями психіки на тлі знищення системи закритих психіатричних лікарень-стаціонарів. Так, наприклад, в березні 1973 року в Трієсті (Італія) з ініціативи відомого психіатра Франко Базальї (італ. Franco Basaglia) відбулася вулична театралізована хода, в якій серед 400 осіб були художники, артисти, персонал й пацієнти психіатричної лікарні.

Під звуки музичних інструментів на чолі процесії рухався блакитний кінь, що отримав прізвисько Марко Кавалло (італ. Marco Cavallo) й став символом італійської демократичної психіатричної реформи. Дотепер його зображення фігурує на бланках департаменту психіатричної допомоги Італії [4].

У 1978 році у Франції виник один з перших в Європі театрів за участю людей з інвалідністю «Компанія Уазо-Муш» (фр. Compagnie de L'oiseau-Mouche), що став в 1981 році професійним. У 1986 році на тлі закриття психіатричних стаціонарів в місті Бремен (Німеччина) виник центр Блаумайер-Ательє (нім. Blaumeier-Atelier), який й до сьогодні є невід'ємною частиною про-культурного ландшафту міста.

Слід зазначити, що не варто плутати «особливий театр» з соціальними проєктами в театрі. Вони можуть мати схожі соціальні результати, які можна формулювати як «суспільне благо». Проте, у своїй основі вони мають різні цілі. Соціальний проєкт в театрі – це вихід професійного театру в соціальну сферу, зустріч естетики з етикою. Тут важлива не стільки самоцінність художнього твору, скільки його вплив на «звичайний» соціум.

«Особливий театр» за допомогою акторів з особливостями розвитку ставить собі за мету створення художнього твору, а його вплив на соціум є додатковим, вторинним ефектом.

Останнім часом замість терміну «особливий театр» виникає термін «інклюзивний театр». Поняття «інклюзивний» перейшов в культуру з освітняслідок тренду останніх років. Однак, цей термін лише частково описує феномен театру, в якому грають актори з особливостями розвитку. Більш того, інклюзивний театр – це театр не тільки за участі акторів з особливостями розвитку, а також, наприклад, з літніми людьми, людьми інших професій [1, с. 292].

Постановки інклюзивного театру – це окремий випадок соціального театру або соціальних проєктів в театрі, спрямованих на інклюзію людей з інвалідністю не тільки в суспільстві. Який би не був художній ефект такого театру, він не настільки важливий в порівнянні з його соціальним ефектом.

У театрі може відбутися синергія творчих енергій різних людей. Якщо в «звичайному» театрі існує досить чіткий розподіл на професійний і любительський, де аматорський – це завжди вторинний у досягненні художнього результату й залежний від виразних засобів, то в інклюзивному театрі, якщо ми орієнтуємося на професійний «звичайний», як на модель, такий результат або гірше аматорського, або ми зустрічаємося з соціальним проєктом в театрі. У разі останнього виводять, наприклад, людей з обмеженими можливостями на сцену, розповідають про їх проблеми й показують, що вони теж щось вміють. Або просто використовують певну фактуру людини з інвалідністю, як конкретний виразний засіб.

У цьому випадку ми зустрічаємося вже навіть не з соціальним проєктом, а з не дуже етичним ставленням до людини. Варто зауважити, що, на жаль, такі випадки досить часто відбуваються саме в професійному театрі, де в контексті тренду легко використовують людей з особливостями розвитку, не замислюючись про етичність відносин з ними.

В силу того, що в даний час відсутні чіткі критерії оцінки таких театральних творів, питання етики, навіть, не підіймаються. Тому важливо продовжувати дослідження у даному напрямку з метою подальшого розвитку інклюзивного театру зі збереженням етичних норм та трендів у театральному мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Інтегративний підхід до інклюзивної освіти осіб із порушеннями зору : монографія. За ред. Ю.Й. Тулашвілі. Луцьк : ПП Іванюк В. П., 2019. 344 с.
2. Профессиональный и любительский театр как культурно-педагогический феномен: традиции и инновации: сборник статей по материалам международной научно-практической конференции «Профессиональный и любительский театр как культурно-педагогический феномен: традиции и инновации» (22 марта 2017 г. Москва). За ред. О. В. Гальчук. Москва : ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2017. 251с.
3. Социальный театр и его имена. «ТЕАТР», июль, 2016, № 24–25. URL: <http://oteatre.info/issues/2016-24-25/> (дата звернення 20.03.2021).
4. Craig. How to change the world with Forum Theatre. Phare, the Cambodi an Circus: website. URL: <https://pharecircus.org/how-to-change-the-world-withforum-theatre> (дата звернення 20.03.2021).

Маласенко Єлизавета Русланівна

магістрантка кафедри мистецтв,
ПВНЗ «Київський університет культури»

Науковий керівник:

Мельник Мирослава Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури і масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

ВЕСІЛЬНА ОБРЯДОВІСТЬ УКРАЇНЦІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ - ШЛЯХ РОЗВИТКУ ТА ЇХ ТРАНСФОРМАЦІЯ

Весільні обряди українців завжди цікавлять дослідників та науковців. Звичай та ритуали весільної обрядовості мають переважно емпіричний характер, зустрічаються в, так званих, описах українських земель, побуту, занять, звичаїв народу. Порівняльний аналіз трансформаційних процесів весільної обрядовості Східного Поділля, як частини традиційної культури, дозволить проникнути у духовну складову наших предків, які надавали весільному обряду глибокого символічного значення.

У першій половині ХХ ст. традиційна ритуальна композиція весільного обряду здебільшого мала таку структуру: «сватання» – «заручини» – «оглядини» – «запросини» – «коровай» – «гільце» – «зустріч зятя» – «викуп молодой» – «розплітання молодой» – «вінчання» – «обід у молодого» – «обід у молодой» – «покривання» – «виїзд до свекрухи» – «скриня» – «розвішування приданого» – «комора» – «циганщина» – «свати» тощо.

До сьогодні збережено один з важливих традиційних структурних актів передвесільної частини – сватання. У частині сільської місцевості даного регіону зафіксовано збереження (50-ті рр. ХХ ст.) давнього атрибуту сватачів – палиці, а також архаїчної промови про куницю. На переважній території поширене використання атрибутів – хустки, рушника, хліба.

У 40-х рр. ХХ ст. переважала традиція, коли молодий та молода на весіллі запрошували особисто. Водночас поширеним є запрошення особисто та листівками, що входить в ужиток у повоєнний період. Дослідження показало, що при запрошенні особисто молодий і молода використовували спеціальну випічку – калачі, шишки. Важливим є обряд, коли молода із паровим калачем йшла просити молодого за чоловіка. Зафіксовано архаїчний обряд випікання калача для першого стрічного. Запрошення зберегло структурно виокремлений характер. Крім того, до середини ХХ ст. зафіксовано збереження традиційного строю чи окремого його елемента (вінок зі стрічками) у молодой при запрошенні на весілля. Виявлено також кількість дружок та боярів при

запрошенні, виокремлено три види тексту запрошення, виявлено побутування взаємного запрошення батьків наречених, а також вірування щодо заборони зустрічі молодят при запрошенні.

Виготовлення короваю, одного з головних та символічних етапів весільних ритуалів, є традиційним для даної місцевості. Традиційно на Східному Поділлі коровай випікали жінки, яких подекуди називали коровайницями, свахами, кухарками, а їх кількість могла бути парною або непарною. Зафіксовано локальний різновид випічки – розривний калач, який мав обрядове призначення. У середині ХХ ст. побутувала загальноукраїнська традиція, за якою коровайниці приносили продукти на коровай. У процесі виготовлення короваю збережено ряд магічних обрядодій, що мали сприяти вдалому випіканню.

Також варто розглянути низку обрядодій зустрічі невістки в домі молодого, що несли захисний зміст, зокрема: розкладання багаття на подвір'ї чи у воротах молодого, окроплення молодих свяченою водою, а також одягання свекрухою вивернутого догори вовною кожуха. Розкладання вогню припинило своє існування у 20–30-х рр. ХХ ст., а зустріч невістки у вивернутому кожусі – спорадично фіксується у 50-х рр. ХХ ст. Існування обряду комори виходить з ужитку у 30-х рр. ХХ ст., проте звичаї перевірки цноти молодої побутували до 50-х рр. ХХ ст.

На сучасному етапі дослідження спорадично фіксуються окремі елементи, такі як фарбування горілки калиною, що в давнину свідчили про цнотливість молодої. Як показав аналіз, до основних післявесільних звичаїв та обрядів належать циганщина та свати, побутування яких зафіксовано й на сучасному етапі. В окремих населених пунктах на позначення циганщини вживають сучасний термін скажена молодуха, дурна молода, фальшива молода. В досліджуваних селах Хмельницького Поділля другий день весілля називається забір, а третій день – курка або розхіщина. Обряд циганщини зберігає традиційні обрядодії перевдягання весільних гостей, водіння курки,

катання у візку батьків та кухарки. У порубіжних селах обрядодія катання у возику є новою.

Таким чином, традиційна структура передвесільної частини найбільше збережена у північних, східних та південно-східних районах. Менш збереженими традиційні обрядодії є у центральному регіоні, що, очевидно, пов'язано із близьким географічним розташуванням обласного центру Вінниці. Традиційна структура власне весільного циклу охоплювала ряд обов'язкових обрядодій: «зустріч зятя» – «викуп молодої» – «розплітання молодої» – «вінчання» – «обід у молодого» – «обід у молодої» – «покривання» – «виїзд до свекрухи» – «скриня» – «розвішування приданого» – «комора» (до 30-х рр. ХХ ст.). Проте, така схема починає зникати у 90-х рр. ХХ ст., що пов'язано зі святкуванням весілля у когось одного із молодих, що призводить до його скорочення.

З кінця ХХ ст. зникає традиція випікання короваю – його купують у пекарні. Водночас спостерігається розширення асортиментів хліба – з'являються пироги, торти. До сьогодні збереглося використання деяких символічних атрибутів, значення яких вагомо впливало на майбутнє молодої сім'ї: весільний вишитий рушник, хустка для покривання молодої та ін. Загалом структура сучасного весілля під впливом західної культури трансформувалася, багато структурних елементів, які в минулому мали вагоме значення, втратили свій зміст, а на зміну їм прийшли західноєвропейські символічні дії.

Отже, на основі порівняльного матеріалу (літературних джерел, експедиційного матеріалу) охарактеризовані обряди та обрядодії весільної обрядовості, структура весільного ритуалу, що зазнали змін протягом певного періоду часу, розглядаються чинники трансформації весільної обрядовості. Дослідження весільного ритуалу Східного Поділля в етнографічному аспекті дозволило зробити наступні висновки: весільний ритуал Східного Поділля на початку та впродовж ХХ ст. мав спільні типові етноспецифічні подільські ознаки й специфічні регіональні та локальні риси зокрема.

Мішкою Василь Федорович

магістр сценічного мистецтва, асистент
кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

МОДЕЛЬ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ СВЯТКОВОГО КАЛЕНДАРЯ В СИСТЕМІ СУЧАСНИХ СВЯТ

Зміна форм і змісту святкової культури в процесі урбанізації є наслідком історичних передумов, виражених в зміні їх сакральності, стирання етнокультурних рамок, у свободі від соціально-ідеологічних деформацій тощо.

Основною особливістю сучасної святкової культури є її поліфункціональність, мобільність, адаптивність до етнокультурної ситуації, яка мінлива в соціально-культурному середовищі. У процесі модернізації свят сформувалася провідна роль комплексу функція культурної регуляції етнічних процесів, глобально-інтеграційна функція й функція розважально-рекреаційна.

Основні напрямки еволюції святкової культури сучасності полягають в її диверсифікації, модернізації, трансформації. Вони пов'язані з використанням особливостей святкової культури; в поєднанні місцевих, придбаних й модернізованих традицій культури, що зумовило особливість формування нової календарної системи свят, в якій провідну роль відіграють взаємодія загальнопланетарна й запозичених свят; орієнтація на синтез природо-господарського й православного календарів; зміна етнокультурних домінант в процесі акультурації; актуалізуються тенденції трансформації трудових (професійних) свят в корпоративні; заміщаються новими колишні державні та суспільно-патріотичні свята; активізуються місцеві (локальні) субкультури.

Сучасна святкова культура вимагає соціального та етнокультурного регулювання, пов'язаного з використанням традиційних, запозичених і модернізованих форм культури. Процес урбанізації святкової культури привів до співіснування й синхронності календарних систем в деякій єдності, що

сприяє національній ідентичності. Позначений зв'язок функцій святкової культури з формами збереження й перетворення святкових традицій дозволив розглянути системні відносини й зв'язок між позаетнічними й етнокультурними календарними циклами. В ієрархії макро- й мікросередовищ реалізуються зв'язки календарних циклів з субкультурами, потенційно зосередженими у святковій культурі й мають вихід у світовий культурний простір, супутніми «руху» календарної системи від загальнопланетарних й запозичених свят до локальних й полікультурних.

Модель культурної ідентифікації святкового календаря в системі сучасних свят являє собою сукупність форм передачі й збереження святкових традицій, розподілених за напрямками святкової культури. Модель етнокультурної регуляції свят в мікро- й макросередовища включає основні елементи:

- етнокультурна система регулювання співвідношення культурних циклів;
- субкультурні підстави особистісного вибору;
- система сукупності календарних циклів;
- приблизна календарна регіональна схема розвитку святкової культури в міському середовищі.

За допомогою історико-культурологічного аналізу, виявлено історичні передумови системної еволюції святкової культури. Зокрема, все це обумовлено зростанням рівня урбанізації, а також міграцією автентичного населення, зокрема Західної України за кордон.

Варто відзначити посилення сакрального значення свят, поєднання етнокультурних рис й запозичень у європейських народів, що знову ж таки обумовлено посиленою міграцією населення країни. Духовна морально-креативна цінність свята сприяє посиленню ступеня його поліфункціональності й надає можливість історико-культурної реконструкції дійсності. При цьому наповненість свята виступає як форма виникнення етнокультурної спільноти,

що дозволяє враховувати зв'язок хронотопного, антропоморфного й особистісно-екологічного чинників.

Окрім того, існує співвідношення національних, етноконфесійних, традиційних й сучасних регіональних складових полікультурного соціуму, що звільняє свято від соціально-ідеологізованої деформації, підсилює його культурно-виховний зміст.

Особливості поліфункціональної природи святкової культури, визначаються конкретним культурно-історичним контекстом, що відображає духовно-моральну атмосферу суспільства й традиційний уклад місцевих особливостей свята. При цьому виявляється культурно-формуюча роль святкового календаря, яка визначає поліфункціональну мобільність календарних свят. Інтеграція свят зі значущими регіональними традиціями співвідноситься з альтернативою їх трансляції у святкову культуру.

Основні напрямки й тенденції розвитку сучасної святкової культури зосереджують у собі особливості злиття календарних циклів, використання досвіду православної й переселенської культури, особливої української полікультурності як толерантної системи досягнення рівноваги в процесі модернізації традицій святкової культури. Особлива увага приділялася при цьому зміні етнокультурних доміант в процесі акультурації, що дозволило розширити можливості святкової аудиторії. Ідеологічні й креативні перетворення не тільки активізували місцеву (локальну) субкультуру, а й зорієнтували на взаємодію загальнопланетарних й запозичених свят.

Разом з тим виявлені у святковій культурі тенденції історико-культурної локальної реконструкції, використання семіотики системи святкового календаря сприяли усуненню усталеного розриву наступності поколінь й призвели до активізації етнічної самосвідомості.

Злиття художнього, дозвіллевого та показово-виробничого аспектів фольклору й народних дій сприяло відтворенню культурного середовища. Падіння офіційних традиційних форм свята виявило підвищений інтерес до традиційних для радянського періоду видам діяльності.

Увага на оновленні календарного циклу свят потребувала більшого застосування форм стимулювання й підтримки ініціатив. Зближення національних культур та їх інтеграція у святі призвели до прагнення в міжкультурному обміні й відкритості святкових зв'язків між етносами.

Розроблена система функціонального розвитку святкової культури побудована на перетині православного й природно-господарського календаря в етнокультурних точках, що дозволяє перетворювати форми святкових й видовищних традицій переселенців й сучасних громадян.

Особливу вагу при цьому має системність, своєчасність і паралельність проведення свят в різних календарних системах як одного цілого, що дозволяє виховувати толерантність, повагу до минулого, почуття громадянської відповідальності, об'єднуватися не тільки по етнокультурно-особистісному й конфесійною, а й за соціальною ознаками й формувати почуття етнокультурної ідентичності.

Разом з тим виявлено механізми функціонування святкової культури (мультикультурація, культурна трансляція, адаптація, освоєння дій, символізація), які по функціях опосередковано впливають на збереження й розвиток свята в соціумі.

Позначений зв'язок функцій святкової культури з формами збереження й перетворення святкових традицій дає можливість побачити системні відносини у зв'язку між функціональними моделями, позаетнічними й етнокультурними календарними циклами, дотичними в етнокультурних точках, в яких також зникаються святкові традиції – напрямки й форми їх збереження в міському середовищі. При цьому з'ясувалося, що типології форм відображають календарні цикли свят, які підкоряються у своєму розвитку виявленим напрямкам. Крім цього, виявлено ряд субкультурних підстав святкової культури, пов'язаних з процесом стратифікації специфічного функціонування свята, що дозволило системно висловити широкі можливості особистісного вибору його форм.

Ідея інтеграції етнокультурних компонентів народних свят виражена в типології форм перетворення й збереження народних традицій в соціокультурному середовищі. Дані форми виражені в різних видах дозвілля, конфесійної, регіонально-стійкою й історично-обумовленої діяльності. В них чітко даються ознаки сакральні й духовні складові, що характерні загальній структурі свята.

Календарна модель сучасних фольклорно-етнографічних свят побудована на інтеграції етнонаціональних особливостей свят у соціокультурний простір міста. У ній дані риси перетинаються з народним календарем в етнокультурних точках перетину, які, у свою чергу, дають можливість обґрунтувати цілий ряд форм перетворення й збереження народних традицій у святах: ідентифікацію, відтворення, символізації, реконструкцію, етнокультурний перенесення, які активно діють у міському соціокультурному середовищі. Виявлено, що в святах активно проявляються народні традиції через архітектоніку, етнокультурні відносини, виразні засоби, форми символічної поведінки.

Показово, що в моделі концентровано відбилися пріоритети модернізації країни в сьогоденній умовах, які віддаються календарному циклу свят, більшою мірою пронизаних ідеями добра й вічного продовження життя, що прославляють людину в гармонії з природою й, які несуть сприятливий заряд, позитивну енергетику взаємодій.

Таким чином, найбільш повно функції святкової культури можуть відображатися тільки в системі перетину календарних циклів з певними етнокультурними домінантами. Крім того, в основі календарної моделі лежить принцип концентричного зв'язку з ієрархією макро- й мікросередовищ, супутніх руху календарної системи.

Аналіз стану святкової культури показав необхідність інтеграції глобальних форм свят в етнокультурні процеси регіону, що має сприяти об'єднанню місцевих та загальноукраїнських традицій, посилення етнокультурного зв'язку між народами й додаванням до свят національно-орієнтованого характеру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Івановська О.П. Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності: *монографія*. Київ : ТОВ УВПК «ЕксОб», 2005. 228 с.
2. Мішкою В.Ф. Фольклористика у контексті інтеграційних зв'язків з іншими науками. *Культурологічний альманах*. 2018. № 10. С. 54–56.
3. Росовецький С.К. Український фольклор у теоретичному висвітленні: підр. Київ : Полігр. Центр «Київський університет». 2008. 623 с.
4. Щербій Г. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Історична довідка. URL: <http://www.etnolog.org.ua/> (дата звернення: 01.03.2021).

Никоненко Руслан Миколайович

завідувач кафедрою режисури естради,

театралізованих видовищ та цирку і актора театру,

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв

ІНТЕГРАЦІЯ ПЛАСТИЧНИХ РІШЕНЬ У ПОСТАНОВКАХ ТВОРІВ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТ.

На межі ХХ-ХХІ ст. в європейському сценічному просторі постановки творів класичної драматургії створюють унікальне естетичне середовище та пропонують нові можливості художнього буття – домінування подібних перекладень позиціонується дослідниками як певна риса сучасного театального процесу. Зокрема, на думку молдавського мистецтвознавця В. Долгодворова, це пов'язано не стільки з відчутною нестачею повноцінних творів драматургії, скільки з тим, що, з одного боку, режисер набуває широку можливість власної інтерпретації літературного матеріалу, а з іншого, виражальні можливості театру настільки розширилися, що постановник може переводити здійснювати художній переклад сценічною мовою творів інших видових структур [4, с. 87].

Одними з найсмівливіших та наймістичніших, в контексті пластичного рішення, є постановки п'єс класичної європейської та української драматургії режисера-постановника Київського академічного театру драми та комедії на Лівому березі Дніпра (з 1995 р.), засновника та художнього керівника Київського театру «Вільна сцена» (2001-2012 рр.), головного режисера Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (з 2017 р.), представника режисерської школи Е. Митницького Д. Богомазова. Н. Єрмакова серед властивих творчому почерку режисера якостей виділяє неординарні та сміливі постановочні рішення, зумовлені бездоганим відчуттям театральності [1, с. 858]. Осмислюючи театральність як природне, досоціальне та доісторичне явище, що є передусім властивістю людської душі, а потім – джерелом театру, Д. Богомазов репрезентує постановки, в яких глядач, як у сновидіннях, фантазіях або мріях, не в змозі осмислити безпосередньо межі процесу сценічної дії, в яку він занурений.

Постановка вистави «Гамлет» У. Шекспіра Д. Богомазовим в перекладі Ю. Андруховича (сценограф А. Друганов, музичний супровід А. Курія, хореограф Л. Венедиктова), на нашу думку, – одна з найцікавіших сучасних інсценізацій класичної англійської драматургії, що створена з використанням прийомів та методів умовного метафоричного театру.

Пластична режисура майстра переосмислює характерне для п'єс У. Шекспіра руйнування сценічної ілюзії та залучення глядача в театральну гру, сповнену естетичної саморефлексії, спрямованої передусім на досягнення природи театру.

Засобами акторської гри в сценічному просторі режисер створює безліч художніх реальностей, що скупчені у внутрішньому просторі сценічного майданчика і водночас легко долають його межі, розширюючи кордони умовності. Д. Богомазов, моделює сценічний простір взявши за основу свідоме та несвідоме, вибудовуючи композиційну конструкцію відповідно власній ідейно-естетичної установки.

Головною ідеєю постановки є ідея фатуму, беззахисності людини перед власною долею – саме доля, випадок (вбивство Полонія, невинної людини, який лише опосередковано винен у вбивстві короля) призводить до злочину та кровавого фіналу. У постановці режисер використовує образи п'яти грецьких мойр, які визначали долю людини в момент народження (у заключній сцені вони вбивають Гамлета, Лаерта, Клавдія та Гертруду), Гораціо (А. Станкевич) – своєрідний лялькар, що лише тихо коментує сценічну дію та шути, які грають з черепами, дістаючи їх з могил.

Просторово-пластичне рішення вистави сприяє створенню, за визначенням критиків, «істинної атмосфери гамлетівського світу зла» [2] – головної дійової особи сценічного твору. В співпраці з А. Другановим, Д. Богомазов вирішує перший акт вистави у білій тональності – білий колір є домінуючим у костюмах та декораційному оформленні (яскраво-біла підлога та стіни, що стали тлом для плям затертої крові), а другий, на контрасті, вирішений в чорних відтінках.

Простір вистави – своєрідна гетеротопія, що поєднує кілька типологічно характерних локацій. Відповідно авторському задуму, сцена поділена на три частини: в глибині маячить завішений і підсвічений під час першого акту величезний череп, що символізує невідворотність трагедії; в середині сцени трьома рядами завіс з графічними зображеннями, що перекривають одна одну, змінюючи місце дії, режисер розміщує схематичний замок Гамлета – Ельсинор; темна авансцена уособлює підсвідомість головного героя – на ній принц (Я. Кучеревський) проголошує монологи. За М. Фуко, що гетеротопії властиво співставлення в єдиному місці «кількох просторів, кількох місцеположень, що самі собою несумісні» [3, с. 200].

У чітко вивіреному мізансценічному малюнку важливе місце відведено пластичному вираженню психологічного образу персонажа, що зумовлено унікальністю трагедії (вона полягає не лише в гострих зіткненнях особистості та суспільства, а й у внутрішніх протиріччях принца Датського) – яскрава міміка та жести Я. Кучеревського на фоні тональності єдиного емоційного

відтінку відтворюють нервовий стан Гамлета. Натомість інші персонажі позбавлені вербальної та пластичної динаміки – вони скоріше «гральні карти» або ляльки долі. Принцип рухів персонажів та позування визначають пластичну тональність вистави.

Формальних критеріїв вочевидь недостатньо, щоб зрозуміти підходи режисера до побудови багатофігурних композицій. У виставі, в якій на сцені знаходяться максимум чотири персонажі, активну участь в дії беруть лише два або три, що визначає напрямок режисерського інтересу до вирішення ліній персонажів переважно за законами парних або потрійних композицій.

Д. Богомазов, експериментуючи з синтезуванням стилістичних елементів драматичного театру і постдраматичних практик, використанням прийомів проєкційного картування та відео-арту, затверджує напрям постановок, в яких реалізується народжені з драматичної партитури сценічні метафори та стилістичні цитати, що сприяють залученню кожної конкретної вистави у контекст історичних значних стилів, сприяє можливості діалогу глядача, як інтерпретатора, з минулими історичними періодами. У пошуках новаторських художньо-образних форм, метафорична пластична режисура митця спирається на використання системи творчих відображень, грі естетичними ключами та узагальненні традиційних культурних площин в ємних символах – унікальне авторське комбінування стилістичних та жанрових театральних моделей створює нову сценічну реальність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єрмакова Н. Л. Піранделло. «Трохи вина, або 70 обертів». Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 858–866.
2. Никитюк М. Злой рок. «Гамлет». *Teatre*. 2009. URL: http://teatre.com.ua/review/zloj_rok_gamlet/inner (дата звернення : квітень 2020).

3. Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / пер. с франц. С.Ч. Офертаса. Москва : Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.

4. Dolgodvorov V.

Particularitățile regiei în teatrele ruse din Republica Moldova la intersecția de veacuri. thesis of Ph.D. Institutul patrimoniu cultural centrul studiul artelor. CHIȘINĂU, 2017. 171 p.

Пестич Владислав Миколайович

студент 2 курсу кафедри мистецтв

Приватного вищого навчального закладу

«Київський Університет Культури»

Науковий керівник:

Мельник Мирослава Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

КУЛЬТУРОГЕНЕЗ НАЦІОНАЛЬНИХ ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВІВ НА СУЧАСНІЙ ЕСТРАДІ

У зв'язку з урбанізаційними процесами в Україні, в соціокультурному просторі сьогодні відбувається стрімке відродження глибинних музичних традицій. Це пояснюють тим, що українці – один із наймузичніших та найспівучіших народів Європи. Не можна з цим не погодитися, оскільки ще з давніх часів пісня супроводжувала українця всюди, народжувалася дитина – співали, гуляли весілля – співали, працювали у полі – співали, ходили на вечорниці – співали, займалися хатніми справами – співали, хоронили людину – також співали. Тому й не дивно, що така багатовікова традиція українців як народний спів, залишила свої відбитки й на сучасній українській естраді.

З початком періоду перебудови у Радянському Союзі, складовими якого були політика гласності та демократизація суспільного життя, в Україні почала народжуватися власна плеяда артистів естради, які своєю творчістю відроджували національні музичні мотиви, тексти, чим саме популяризували українську пісню не тільки серед українців, а й за кордоном. Одними з перших, хто заспівав українською за межами України є етно-рок гурт «Воплі Відоплясова», заснований у 1986 році. Концерти справляли позитивне враження на глядачів, оскільки поєднання української мови, слов'янської екзотики та року було чимось новим для тодішнього слухача.

Проте, Україна не один рік піддавалася штучному внутрішньому процесу русифікації. Тому українська пісня зі своїми колоритними мотивами, сприймалася глядачем як другорядний мистецький продукт, як щось старе, смішне, низькосортне й не варте уваги. В результаті гурти, які працювали над відродженням та створенням нового звучання національних українських мотивів були популярними здебільшого за кордоном, а багата музична палітра банально використовувалась у сільських, міських або районних будинках культури.

Національні етнографічні мотиви сьогодні досить затребувані й популярні серед вітчизняних та зарубіжних виконавців. У міжнародному мистецькому просторі існує чимало суперзірок, які використовують у своїй творчості саме етнічні мотиви своїх народів. Дуже яскраво це помітно у музиці артистів Латинської Америки та Африки.

У 2000-х роках відбувається хвиля національного піднесення, на українській естраді з'являється нове покоління виконавців, які з більшою впевненістю звертаються до народних мотивів. Гурти «Тартак», «Тінь Сонця», «ДахаБраха» у своїй творчості активно використовують притаманні українцям національні звучання. Співачка Русланана пісенному конкурсі «Євробачення» виконала пісню «Дикі танці» (WildDance), яка повністю була побудована на гуцульських мотивах у поєднанні з електро, й впевнено зайняла перше місце не тільки на конкурсі, а й у чартах Бельгії, Греції та Росії.

Останнім часом фольклорну музику все частіше використовують молоді артисти, які міксують її з репом, хіп-хопом, електронною музикою. До виконавців «нової хвилі» відносять: гурт «KAZKA», у піснях якого досить часто можна почути звучання сопілки, барабанів; гурт «ОНУКА» використовує трембіту, бугай, цимбали; гурт «Даха Браха» синтезує свою музику з різними стилями, залишаючи основі народний стиль виконання. Варто згадати ще таких артистів як Аліна Паш, Хаят, Zelenooka, метал-гурт «Мотанка», гурт «Yuko», гурт «Карна», фрік-кабаре «Dakh Daughters», які своєю творчістю відроджують та зберігають традиційну українську народну пісню.

Україна впевнено задає тренд світу на фольклорну музику. У 2016 році на конкурс «Євробачення» від України їде співачка Джамала із піснею «1944», де чітко прослідковуються фольклорні мотиви народів Близького Сходу, а специфічного колориту додає поєднання англійської та кримськотатарської мов. У 2017 році, коли конкурс відбувається в Києві, від Білорусі в ньому бере участь гурт «Navi Band» із піснею «Гісторыя майго жыцця». Гурт виконує пісню білоруською мовою, а в інструментальній частині звучать традиційні білоруські мотиви. У 2020 році представниками на конкурсі від України став гурт Go-A, зі своєю фольклорною піснею «Соловей», яка побудована на українських народних мотивах. У 2021 році гурт знову виборює перемогу в національному відборі з фольклорною піснею «Шум», в основі якої покладено давню українську веснянку. Композиція отримує схвальні відгуки слухачів з різних куточків планети, оскільки породжує собою своєрідний слов'янський настрій та переносить слухача у дохристиянські часи, коли на теренах України сповідували язичництво. Цього ж року у представниці від Азербайджану Efendi в її пісні «Mata Hari» також присутні фольклорні мотиви, що характерні для народів Близького Сходу.

Отже, національні фольклорні мотиви стали невід'ємною частиною естрадного мистецтва не тільки в Україні, а й по всьому світу. Молоді виконавці відроджують народні пісні, надають їм нового звучання, що зумовлює популяризацію народної пісні серед молоді, сприяє збереженню

національної ідентичності в мистецтві, виховує патріотизм та визначає духовний рівень культури народу.

Пригоцька Дарина Володимирівна

магістрантка

кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

Науковий керівник:

Деркач Світлана Миколаївна

заслужений діяч мистецтв України,

канд. мистецтвознавства, професор

кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ОСНОВА СУЧАСНОГО МЮЗИКЛУ

Сьогодні ХХІ ст., постає як інфотехнологічна машина, що модернізує всі сфери життєдіяльності людства. Не винятком стає і сценічне мистецтво, де відбуваються глобальні трансформаційні процеси, яскравим представником серед яких постає жанр мюзиклу.

Актуальність вивчення синтезу мистецтв як основи сучасного мюзиклу пов'язана з модерними художніми процесами, що демонструють тенденцію синтезу різних жанрів та різновидів мистецтва. Звичайно, явище синтезу мистецтв з'явилося не вчора, завжди різні види і стилі мистецтва проникали один в одного, так народилися опера, балет та сучасний мюзикл.

Музична енциклопедія 1979 р. розкриває поняття мюзиклу як сценічного жанру, який використовує засоби виразності музики, драми, хореографії та оперного мистецтв [3]. Безумовно, триєдність – музика, хореографія,

драматична дія – визначають специфіку та естетику жанру, що вирізняє його серед інших музично-драматичних форм.

Феномен мюзиклу та питання синтезу мистецтв як основи жанру було вивчено науковцем А. Бахтіним. Автор у дисертаційном дослідженні наголошує «<...> ідея «синтезу мистецтв», сприяла народженню вистав, в яких музичне, драматургічне, пластичне і поетичне почали володіти рівною художньою виразністю» [1, с. 4]. Тобто, мюзикл за своєю основою «синтетичний» жанр, в основі якого містяться, як фундаментальні види мистецтв (*живопис, дизайн, архітектура, художня фотографія, графіка, скульптура*), так і просторово-часові (*музика, література, хореографія, театр*), яким притаманно підкорюватися сучасній концепцією світу й слідувати культурному прогресу, де сьогодні стверджують свою значущість медіа-мистецтва. Тобто сучасні інформаційні та комунікативні медіа-технології, такі як цифрові та віртуальні технології, комп'ютерна анімацію, відеоігри, робототехніка, 3D-друк, інтернет, біо- та мультимедійна технологія та інші.

Отже, саме «синтетична» властивість мюзиклу допомагає йому перебувати в безперервному процесі синтезування, що продукує його розвиток та властивість залишатися актуальним жанром, який потребує дослідження.

«Моя прекрасна леді» (1956), «Вейстсайдська історія» (1957), «Кабаре» (1966), «Чикаго» (1975), «Кошки» (1981), «Призрак опери» (1986) всі ці мюзикли вже майже пів сторіччя є класичними взірцями жанру, бо їм властиві характерні ознаки, а саме: музика в популярному стилі легка до запам'ятовування; сольні пісні, дуети, приспіву та ансамблі; оркестрове або групове супроводження; усний діалог; танцювальні номери, видовищність дії та костюмів. Іншими словами, розуміння істотних рис мюзиклу природно зумовлено його історичною еволюцією, незмінно пов'язаною з домінуючою роллю процесів синтезу.

У зв'язку з цим, сучасне трактування жанру як музично-сценічного твору розважального характеру або фільму комедійного змісту, побудованого на

використанні елементів оперети, балету, опери та естради наштовхує на думку, що мюзикл ХХІ ст. поступово змінює свою структуру перетворюючись у «мультижанр» – вміщує (*синтезує*) багатозначну кількість різних жанрів. У такий спосіб на творчій арені, окрім вже відомих -pop/rock, -book, -revue, -jukebox, -film, -concept мюзиклів утворюються сучасні жанрові різновиди – комедійний мюзикл жахів (comedy-horror) «Black Friday» (2019), імпровізаційний хіп-хоп мюзикл «Freestyle Love Supreme»(2019), камерний хор-мюзикл «Octet»(2019), телевізійний ток-шоу мюзикл «The Wiz Live!»(2020), музичний трилер «The Sting» (2018), мюзикл-шоу «Нотр-Дам де Пари(2018), цифровий мюзикл с дистанційним виконанням «Killer Party: A Murder Mystery Musical» (2020), музичний автомат «Once Upon a One More Time(2020), краудсорсинговий мюзикл «Ratatouille the Musical»(2021), голографічний мюзикл «Саша|Alex» (2019). Хоча залишається й багато «чистого жанру», більше того, сьогодні прослідковується тенденція відродження старої класики.

Американський мюзикл «Вейтсайдська історія», режисера і хореографа Джерома Робінсона та сценариста Стівена Сондхайма, що був написаний за мотивами класичної п'єси Уільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта», який був вперше представлений на Бродвеї в 1957 року, а після висвітлений в одноосібному фільмі (1961) отримав переродження 21 лютого 2020 року. Переосмислений бельгійським режисером Іво ван Хоува мюзикл «<...> настільки насичений відео від стіни до стіни та від підлоги до стелі, що він схожий на новий гібрид. Назвемо це бродвейським відео» [5]. Незважаючи на вагомні світові проблеми режисерське бачення сучасної Вейтсайдської історії показує довговічність музики, глибину та красу пісень, вічну ідею кохання.

Сьогодні народжується мюзикли глибинного змісту, засновані на актуальних суспільних проблемах, таких як «Оренда» про ВІЛ-вірус і СНІД. Останнім часом виникла тенденція брати існуючі пісні виконавців і створювати навколо них розповідь, щоб сформувати мюзикл. Ця тенденція простежується в популярних шоу – Уест-Енду «Mamma Mia!» (пісні Abba), «We Will Rock You» (Queen) і «Jersey Boys» (Frankie Valli і The Four Seasons).

Мабуть, найбільш помітною тенденцією сучасного мюзиклу є масова присутність кінопродукції. З кінця XX до початку XXI ст. відсоток мюзиклів, заснованих на літературі або оригінальній концепції, знизився, в той час як відсоток мюзиклів, заснованих на фільмах, збільшився [4].

Американська кіностудія розважального медіаконгломерата «Walt Disney Pictures», що має флагман, компанію «Disney Theatrical Group», яка займається виробництвом театральних постановок і мюзиклів, а саме адаптацію культових анімаційних фільмів та ігрових фільмів на Бродвеї. Фактично Disney Theatrical були першими хто запровадив трансформаційні процеси та становлення жанру в сучасному уявленні. Наприклад: «Красуня та Чудовисько»(1993), «The little Mermaid» (2008), «Aladdin» (2011), «Мері Поппінс» (2013), «Сімейка Адамсів» (2010), «Холодне серце» (2013).

Мюзикл «Король Лев» (1997) створений режисером Джулі Теймор був на хвилі успіху одно іменного мультфільму (1994). «<...> творча група вирішувала непросту задачу – знайти сценічний еквівалент мультиплікаційної історії, відобразити сценічними засобами постійну зміну природи, що доступна в мультиплікації з її зображальними технологіями, де не має вільної зміни локації, монтажу, але все так важливо зберегти унікальність» [2, с. 43]. Вирішенням цієї задачі стала ідея відтворення естетика давнього світу. Режисерський прийом перемістити героїв в певний часовий проміжок дав віру глядачам у подорожі в часі. Мюзикл сповнений деталями стилізації під історичний орнамент (завіса, певні сцени), грим акторів – традиційної первісної общини та прийомом використання масок тварин у вигляді головних уборів. За допомогою саме таких засобів виразності сценічного мистецтва режисер досяг бажаної атмосфери.

Варто зазначити, що постановками культових мюзиклів режисери часто віддзеркалювали культуру, актуальні питання того часу, які мали вагомий вплив на глядача. Так, мюзикли часів 1940-1960 рр. пропагували фантастичні історії про краще майбутнє. В 1970-1980 рр. висвітлювалися теми протестів, соціальної несправедливості. Починаючи з 1990 р. – відображення змін,

тяжіння до свободи. З початком 2000 р. ідеї які стверджують режисери спрямовані на психологічне відновлення, підтримку. Підтвердженням тому, стали комедійні мюзикли «The Продюсери», «Лак для волоси» і «Монті Пайтон», що отримали нагороди за «Best Musical» на щорічній премії «Тоні». У другій половині ХХІ ст. простежувались тема душевних драм, емоційних переживань. Режисери акцентували увагу глядачам на відчутті ностальгії, непередбачуваності, спокої та зручності в сучасному хаосі життя.

Початок третьої половини ХХІ ст. розпочався Всесвітньою пандемією COVID-19, що зруйнувало можливість проведення будь яких заходів та внесла корективи в тенденції розвитку нового етапу в художньому прогресі. Режисери почали шукати нові методи взаємодії – дистанційні, використовувати соціальні мережі для ілюстрації власних ідей. Мюзикл сьогодні є мультижанром, який зміг знайти шляхи комунікації та впливу. Внаслідок синтезу сценічних мистецтв та медіа ресурсів, адаптованих режисером та об'єднаних в єдиний цілісний формат, створити видовищне дійство. Мюзикл розрахований на масового глядача, а звідси й величезне значення мають технічні засоби, які трансформували жанр на новий рівень. Широкий культурний рух мюзиклу 21-го ст. – руйнування класичних музичних стилів, видозміни жанрів, прагнення до еклектики.

Сучасний мюзикл – унікальне явище в світовому мистецтві ХХІ ст., який синтезує засоби виразності традиційного й техногенного мистецтва. Вимагає інтеграції творів артистів та шоу-бізнесу: композитора, режисера, хореографа, сценографа, продюсера, графічного дизайнера та інших.

Сьогодні мюзикл отримав колосальні технічні та естетичні механізми впливу на публіку. Незважаючи на загальновідомість, він залишається одним з найбільш недосліджених жанрів сучасного сценічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин А.А. Синтез искусств как основа мюзикла для детей и взрослых : автореф. дис. ... канд. искус: 17.00.01. Москва : ГИТИС, 2006. 143 с.
2. Боднарчук О. Шоу. Київ : Безуглий М.О. ФОП, 2020. 350 с.
3. Кампус Э. О мюзикле. URL: <http://sunny-genre.narod.ru/books/kampus/contents.html> (дата звернення: 02.02.2021).
4. Davenport K., The producers perspective. 50 Years of Broadway Musical Source Material. A By The Numbers Infographic. URL: https://www.theproducersperspective.com/my_weblog/2015/11/50-years-of-broadway-musical-source-material-a-by-the-numbers-infographic.html (дата звернення: 13.02.2021).
5. Dziemianowicz J. Review of Ivo van Hove's West Side Story on Broadway URL: <https://www.newyorktheatreguide.com/reviews/review-of-ivo-van-hoves-west-side-story-on-broadway> (дата звернення : 12.02.2021).

Сварник Богдан Вячеславович

Викладач кафедри режисура естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

ЗАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПАНТОМІМИ (1960–1980-ті рр.)

У загальній системі професійного та аматорського українського театру пантоміма займає одну з важливих структуроутворюючих позицій. Поширення мімкультури на території східноєвропейських країн та країн колишнього Радянського союзу в другій половині ХХ ст. отримало відповідне виявлення в Україні.

Дослідники наголошують, що незважаючи на те, що перші спроби створити українські студії пантоміми були здійснені на початку 1960-х рр. (в Києві успішно діяли колективи під керівництвом М. Козакова та Б. Тарути,

в Одесі – студія Л. Заславського при міському будинку піонерів, а в Дніпропетровську з 1962 р. – студія пантоміми при Будинку культури студентів ім. Ю. Гагаріна під керівництвом Г. Городецького), перший виступ на великій сцені – в Київському Жовтневому палаці культури – відбувся лише в 1967 р. Вистава «Метаморфози» аматорської студії пантоміми під керівництвом В. Мішньова складалася з окремих номерів і тривала близько години [5, с. 180].

70-80-ті рр. ХХ ст. характеризуються активізацією діяльності новостворених аматорських студій пантоміми в Україні. Відома дослідниця пантомімічного мистецтва О. Маркова стверджує, що в означений період у Києві діяли ансамбль «Мімікрічі» (керівник В. Крюков; Будинок культури заводу Точелектроприлад, 1976–1988 рр.), студія пантоміми при Будинку Вчителя (керівник Т. Бірюкова, 1977–1990 рр.), самодіяльна студія «Жарт» (керівник С. Скрябін; 1983–1989 рр.), студія пантоміми Будинку культури КіАПО (керівник В. Мішньова), студія пантоміми «Сонечко» Будинку піонерів ім. Н.К. Крупської Залізничного району (керівник М. Вепрев; початок 1980-х – кінець 1980-х рр.); у Кривому Розі – студія пантоміми (керівник О. Бельський; 1975–1980 рр.); у Львові – дитяча студія пантоміми «Арлекін» (керівник А. Гугнін; Палац культури піонерів ім. 60-річчя ВЛКСМ; з 1973 р.), студія пантоміми (керівник Т. Пасинкова, Т. Чиркова); в Одесі – студія пантоміми Л. Заславського, дитяча студія пантоміми Будинку піонерів Жовтневого району (керівник Л. Галантер), комік-труп «Маскі-шоу» (керівник Г. Делієв; з 1984 р.); в Ужгороді – аматорський театр «Жест» (керівник М. Мільмейстер; з 1976 р.) [3, с. 34].

Розвитку професійних якостей студійців посприяла Всесоюзна конференція з питань пантоміми 1970 р., організатором проведення якої був М. Тенісон – литовський художник-графік, основоположник нової естетики пантоміми, який здійснював у Каунаському театрі Пантоміми цілісні, тривалі постановки, що базувалися на єдиному сюжеті, зазвичай алегоричного характеру та розробник акторського тренінгу на основі асан йоги.

Н. Ужвенко, аналізуючи особливості навчального процесу в тогочасних вітчизняних студіях пантоміми наголошує, що зазвичай він починався з опанування традиційними вправами пантоміми за М. Марсо (сюди входили стильові вправи та робота з уявними предметами: «крок на місці», «стіна», «канат»), які з часом удосконалювалися технічно. Новаторським засобом розвитку майстерності студійців та залученням нових учасників стали так звані вечори імпровізації, під час яких всі присутні мали можливість виконувати пантомімічні імпровізації під сучасну музику. На думку дослідниці, подібні ініціативи мали безпосередній вплив на подальший розвиток студійної діяльності та виходу її на новий рівень, оскільки збільшення кількісного складу учасників аматорських студій надало керівникам можливість здійснювати постановки пантомімічних вистав, наприклад, вистави «Контрасти» (1972 р.), «Спокуса спрагою» (1974 р.) режисера В. Мішньова; «Відплата» (1977 р.) режисера В. Крюкова та ін. [5, с. 182].

У 1974 р. у Кривому Розі починає діяти студія пантоміми під керівництвом Олександра Бельського, який навчався у провідного французького міма М. Марсо (1968 р., 1973 р.) та одного із засновників радянської школи сценічного руху І. Коха (1976 р.). У репертуарі були номери «Нам потрібен світ», «Гладіатор», «Враження», а також моновистави «Мцирі» та «Пам'ять» (1976 р.) [3, с. 43]. На базі студії у 1983 р. засновано перший український народний театр пантоміми «Театр двох А» [4], в 1987 р. – професійний Молодіжний театр-студію музично-пластичних мистецтв при Палаці культури Криворізького центрального гірничозбагачувального комбінату.

З 1976 р. в Ужгороді, під егідою експериментального театру В. Дворціна, активно діяла аматорська студія пантоміми М. Мільмейстра, що вирізнялася характерним творчим стилем постановок окремих номерів «Божественна комедія», «В Грецькому залі», «У зубного лікаря», «Перед дзеркалом», «Балет» та ін., а також мінівистав «Орлине гніздо» (на музику Д. Шостаковича), «Самотність» (на музику Д. Еллінгтона), пластичної імпровізації «Маски»

за мотивами поезії О. Блока, мімодрами «Муха-Цокотуха», й передували майбутнім повнометражним виставам. Невдовзі, за сприянням дирекції Будинку культури «Турбогаз», було засновано Театр пантоміми «Жест», вистави якого вражали експериментальним підходом та глибинним філософським наповненням: ексцентрична вистава «Соло для шкутильгавого ліжка», мімодрама «Піна днів» за романом Б. Віана на музику Д. Еллінгтона та А. Шнітке, «Це дивне почуття» за оповіданням Є. Іонеско «Оріфламма», «Коріння» на музику Л. Андерсона. Відповідно до творчого задуму М. Мільмейстера, закладена в літературному першоджерелі мудрість та музика, що сприяла емоційному вираженню ідеї, складала одне ціле зі сценічною дією, що йшла безперервно, максимально концентруючи увагу на часі та разом з ним на змінах в характері й віці героїв.

У 1976 р. артистом естради, акробатом-еквілібристом (закінчив циркове відділення в Українській республіканській студії естрадно-циркового мистецтва), випускником ГПІСу ім. А. В. Луначарського, режисером-постановником клоунських інтермедій та одному з провідних педагогів з клоунади Київського державного училища естрадно-циркового мистецтва В. Крюковим було засновано ансамбль «Мімікрічі» («мім кричить»), що працював при Будинку культури заводу Точелектроприлад (до 1988 р.; педагог з пластики Н. Ужвенко). Специфікою колективу стало поєднання пантоміми й клоунади, які проявилися у виставах «Зорі» за мотивами повісті Б. Васильєва, «Відплата» за мотивами оповідання М. Гоголя «Страшна помста» (1978 р.), «Весняний калейдоскоп» та ін.

На початку 1980-х рр. в Києві було засновано студії пантоміми Б. Харченка (Будинок культури ТЕЦ), Н. Ужвенко (Будинок культури «Енергетик»), а також дитячі студії пантоміми: Л. Крюкової (Будинок піонерів Ленінградського району), Н. Бур'ян (Будинок піонерів Дніпровського району), М. Вєпрева (Будинок піонерів Залізничного району) [6, с. 87].

У 1984 р. на базі львівської дитячої студії пантоміми «Арлекін» (Палац культури піонерів ім. 60-річчя ВЛКСМ; з 1973 р.) А. Гугніним було відкрито

театр-студію «Експромт», основою колективу якого стали провідні випускники – Д. Казанджев, В. Хам'як, Л. Гугніна, І. Гугніна, Н. Микитюк, Н. Лейкіна та ін. Репертуар театру головний режисер формував відповідно до власного філософсько-світоглядного бачення, прагнучи говорити з глядачем на важливі споконвічні теми – добро та зло, любов і зраду, благородство й підступність, підіймаючи питання про швидкоплинність життя, крихкість світу та нескінченну самотність людини. Прем'єрами новоствореного театру стали вистави, присвячені темі боротьби за мир «Ця весела планета» та жорстокості світу – «Арлекіно», а виставу «Візит ввічливості» було відзначено дипломами на фестивалі в Бельгії завдяки майстерному поєднанню в єдиному сценічному творі мистецтва пантоміми та циркового мистецтва [1].

Унікальність постановок українських театрів-студій пантоміми 1960–1980-х рр. полягала в естетичному впливі на глядача, що здійснювався засобами концептуального підходу до вистави, асоціативністю мислення (засоби пластичної виразності виконавця не буквальні, а піднесені стосовно матеріалу, що зображується з позиції відстороненого погляду), уявлення, виключної візуальної художності, наповнення ролі, чіткою відточеністю мізансценування, пластики й жестів, кожен з яких є самостійним психологічним актом (дія як «священнодійство» за Є. Гротовським) й несе «сингулярні»[2, с. 187], одиничні смисли, що неможливо повністю декодувати на основі задалегідь заданої семантичної парадигми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гугнін Д. Анатолій Гугнін – поет чи клоун? // Фотографії старого Львова. 2018. 26 березня. URL: <https://photo-lviv.in.ua/anatolij-huhnyn-poet-chy-kloun/> (дата звернення : 12 березня 2021).
2. Ларионов Д. В. Непрочитанная пантомима: диссертация Евгения Харитонов в контексте его художественного творчества и советских теорий танца // *Шаги*. 2017. № 1 (3). С. 185–198.

3. Маркова Е. В. Современная зарубежная пантомима. Москва : Искусство, 1985. 191 с.

4. Пластична драма «Спокушені спрагою» // Комітет з національної премії України ім. Тараса Шевченка. URL : <http://knpu.gov.ua/content/пластична-драма-«спокушені-спрагою»> (дата звернення : березень 2021).

5. Ужвенко Н. Я. Украинские коллективы пантомимы (вторая половина XX – начало XXI столетий) // Эрапантомимы. *Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX–XXI вв.* Москва : Миттель Пресс, 2019. Вып. 3. С. 179–191.

6. Ужвенко Н. Я., Скрябіна Н. С. Пантоміма у питаннях та відповідях : довідник. Київ : Золоті ворота, 2013. 159 с.

Совгира Тетяна Ігорівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри режисури естради та масових свят,

Київський національний університет культури і мистецтв

ТЕХНОЛОГІЇ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Еволюція технологій «штучного інтелекту» розпочинається появою першого цифрового запрограмованого механізму «Unimate» у 1954 році (проданого компанією General Motors у 1961 році). Спершу роботизовані пристрої були призначені для промислового виробництва: здійснення певних маніпуляцій, навігації, пересування тощо [6, с. 535–552]. З часом, до цифрових розробок посилюється інтерес й з боку масової культури.

У дослідженнях робототехніки і штучного інтелекту робилися послідовні спроби створити роботів, схожих на людей, але ці зусилля були обмежені в основному імітацією людської поведінки, емоцій і фізичного стану.

З розряду роботів-помічників, здатних виконувати важкі фізичні операції, андроїд переходить в розряд сценічного партнера. У зв'язку з цим основною функцією «сценічного» робот є комунікація: він повинен «навчитися» (насправді, розуміємо під цим терміном завчасне програмування) взаємодіяти і спілкуватися з людиною.

Перші роботизовані вистави були диковинкою для глядачів, тому часто в їхній основі лежав фантастичний сюжет. Наприклад: перший у світі театр роботів був відкритий в 2010 році в Центрі науки «Коперник» у Варшаві (Польща) з фантастичною виставою польського письменника-фантаста Станіслава Лема під назвою «Смертельні двигуни». У репертуарі театру кілька вистав за участю механізованих акторів: серед них «Секрет порожньої шафи» або «Привиди четвертого виміру» за мотивами «Долини» Едвіна А. Еббота, «Принц Феррікс і Принцеса Кристал» за мотивами оповідання Станіслава Лема. Сюрреалістичний сюжет вистави «Принц Феррікс і Принцеса Кристал» був написаний спеціально для роботів-акторів. Головний герой, робот Феррікс, закохується в робота Кристал. Однак, героїня мріє закохатися в людину і ігнорує всіх роботів, які змагаються за її увагу. «Роботи грають красиво, хоча всю техніку їх дії видно на власні очі. Чутно як працюють мотори, але водночас завдяки голосам прекрасних акторів в них є життя. Роботи виражають почуття грою світла, жестами; їхні емоції видно у великих екранах-очах. Зовсім як у людей», – висловив думку директор Центру науки «Коперник» Роберт Фірмхофер [1].

Перші роботи були запрограмовані перед початком театральної вистави і здійснювали необхідні маніпуляції в певних точках сценічного шоу. У двадцяти-хвилинній виставі «Я, працівник» (Осака, Японія, 2008 року) за п'єсою японського драматурга Орідзи Хірата грали два робота, запрограмовані на проголошення тексту в певні моменти, пересування і виконання певних маніпуляцій відповідно до сюжетної лінії вистави. Однак, цей випадок засвідчив неспроможність роботизованої техніки зрівнятися з людиною за виконавчими здібностями. Адже акторська гра передбачає вміння переконувати

глядача в правдивості та реалістичності створеного акторського образу. Механізований організм не міг виконати цю функцію, натомість надавав дійству надзвичайну видовищність та оригінальність подачі змістовного матеріалу п'єси.

Поява Robo Thespian на сцені ознаменувала початок нового етапу в розвитку театру роботів і надала нові можливості для взаємодії актора та андроїда на сцені.

Завдяки Robo Thespian стало можливим втілювати більш складні художні прийоми і режисерсько-сценарні ідеї. Андроїд може виконувати складні завдання, імітувати поведінку людини і все більше привертає увагу глядачів.

Проект Університету Карнегі-Меллона показує, що роботи можуть працювати автономно, а іноді і непередбачувано для режисерської групи та аудиторії. Розробники намагалися створити роботів, здатних імпровізувати, замість того, щоб виконувати заздалегідь певні маніпуляції. На думку дослідників, драматичний сюжет розвивається не за рахунок дій персонажів, а за рахунок цілей і завдань [2, 4002–4008]. Як би не діяв актор, головне – реалізація мети. Тому роботів-акторів програмували тільки на кінцевий результат, який вони повинні були реалізувати, долаючи певні перешкоди. Однак, ці перешкоди кожен раз були різними, тому робот не міг повторювати свої дії в кожній виставі, а це значить, що він працював автономно і часто непередбачувано для аудиторії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Легерська А. The Rise of Robotic Theatre. Culture (2014). URL: <https://culture.pl/en/article/the-rise-of-robotic-theatre> (дата звернення 09.03.2021).
2. Bruce A., Knight J., Listopad S., Magerko B., Nourbakhsh I. Robot improv: Using drama to create believable agents. Proceedings of the IEEE International Conference on Robotics and Automation (ICRA 2000). P. 4002–4008.

3. Kreutzer Ralf T., Sirrenberg M. Understanding Artificial Intelligence: Fundamentals, Use Cases and Methods for a Corporate AI Journey. Switzerland: Springer Nature, 2019.
4. Myounghoon, Jeon Robotic Arts: Current Practices, Potentials, and Implications. Multimodal Technologies Interact. 2017.1(2).P. 5.
5. Paré Z. Robotactors: Theatre for robot engineering. Theatresdu Posthumain. 2015.P. 143–162.
6. Parsons H. M., G.P. Kearsley. Robotics and human factors: Current status and future prospects. Hum. FactorsJ. Hum. Factors Ergon. 1982. №24. P. 535–552.

Супрун Олена Вікторівна

Магістр спеціальність «Сценічне мистецтво»,
Харківська державна академія культури,
завідувачка сектором з основної діяльності ПМБК

Науковий керівник:

Лачко Ольга Юріївна

кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
Харківська державна академія культури

**ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО В ТЕАТРАЛЬНІЙ СПРАВІ НА
ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ «ШИНЕЛЬ» ТЕАТРІВ «СОВРЕМЕННИК»
ТА «ПАОУМД ТЕАТР ІМ. М. В. ГОГОЛЯ»**

Для сучасної театральної справи характерним є те, що увага науковців зосереджена на дослідженні традицій, які притаманні сучасній режисурі. Крім цього, вивчається вплив новаторських режисерських прийомів, які застосовуються для того, щоб мати можливість більш розкрито та цікаво представити драматичні твори на сценах театрів. Таким чином, можемо стверджувати, що дане питання є актуальним і потребує детального вивчення.

Метою даного дослідження є виявлення традицій та новаторства у театральній справі. Для порівняння взяті за основу постанови вистави «Петербург» і «Винова Краля» (1928 рік) режисера С.І. Владімірського театру одного актора «Современник» та вистава «Шинель» (2010 р.) полтавського режисера, Заслуженого артиста України – Богдана Чернявського.

Вивчення праці Христового М. [3] дає підстави стверджувати, що напочатку ХІХ століття поглиблення завдань культурної революції все більше привертало увагу суспільства до спадщини старої класичної культури.

Прагнення використовувати класичний репертуар найбільшим чином спостерігається у «Ревізорі» та «Горе від розуму» Вс. Меєрхольда, який провів сценічний перегляд цих двох творів російської драматичної літератури. У Меєрхольдівських трактовках класика, більше всього, використана у ролі трампліна для режисерів сучасності, ніж для того, щоб показати її глядачеві з нової точки зору. І коли за театром ім. Меєрхольда, все таки лишається заслуга загострення справи «сценічної переоцінки» класичного репертуару, то розв'язання цього доводиться визнати досить умовним і обмеженим щодо своїх об'єктивних і соціально цінних елементів. Значно ширше та глибше спробував відповісти на цю життєву вимогу театр «Современник» та театр Яхонтова і Владімірського, який проклав шлях абсолютно нового на той час сценічного жанру. Він охопив багатство російської та світової поетичної та прозаїчної літератури у межах свого сценічного перетворення.

Остаточного та цілісного вияву принципів «Современника» було досягнуто у літмонтажі «Петербург». У ньому було поєднано «Шинель» Гоголя, «Мідний Верхівець» Пушкіна та «Білі ночі» Достоєвського. Це був один спектакль, тема якого зачіпала «зневажних» і «ображених», петербурзького «розночинця», якому була присвячена велика кількість блискучих сторінок класичної літератури. Прекрасні акторські здібності, які були присутні у Яхонтова, давали йому можливість виносити всю виставу на своїх плечах. Усі ці елементи акторської трансформації літературних образів з найтоншою грою речами, в якій річ (циліндр, плед, стілець, парасолька, і т.д.)

виконували для акторова роль його партнерів. У такий спосіб речі набували самого різноманітного значення. Вони ставали продовженням слова та жеста, образно виявляли найскладніші поняття. Наприклад, ножиці, які клацають в руках Яхонтова (кравця Петровича з Гоголівської «Шинелі»), і ті ж самі ножиці, охоплюючи своїми розведеними кінцями Яхонтова (Акакія Акакійовича), гостро підкреслюють трагічність того моменту, коли бідолашний чиновник дізнається про те, що його стара шинель вже повністю зносилася. Плед виконує багато ролей: це і скатертина для машталіра, і шинель, і спідниця, з під якої з'являється чарівна жіноча ніжка. Той самий плед, накинутий на вішалку, за якою ховається актор, насувається на глядача, розповідаючи про людину, якій новий світ розкривається в новій шинелі. Таким чином, річ є кінцівкою і заставкою до літературного тексту, вона замикає та розкриває окремі літературні фрагменти і глави [3, с. 12-13].

Постанова вистави «Шинель» Заслуженого артиста України, актора та режисера Б. Чернявського стала для нього дебютом у 2010 році [2]. Він взявся за розробку власної сценічної версії, зробивши виставу через пряму адаптацію тексту М. Гоголя до сцени. Було прийнято рішення використати спосіб побудови інсценізації, який можна розглядати як монтаж епізодів. Наскрізна дія розвивається від одного епізоду до іншого, а конфлікт виникає не тільки в результаті подій, а ще й з так званого, контрасту епізодів.

У виставі використовується Брехтівський прийом «очуження». Його суть полягає у тому, що актор відтворює текст від імені персонажа і в той же час розповідає про сам персонаж. А оскільки це колективна розповідь, то кожен актор має можливість розповідати про події також від імені автора. Фактично ці тексти не ілюструють дію, а скоріше зв'язують епізоди і повідомляють про причинно-наслідкові зв'язки. Тільки один персонаж – герой повісті, не говорить про себе. Він принижений у прямому і переносному сенсі. Про нього говорять інші. Одні і ті самі актори повинні відтворювати реальні та ірреальні сцени. Усі актори, задіяні у виставі, є чиновниками, секретарями значної особи, і вони ж перетворюються на літери у снах та фантазіях Башмачкіна.

Специфікою режисерського втілення стало бачення Б. Чернявського, відповідно до якого було поєднане пластичне вирішення зі словесною дією. У результаті цього вистава вирізнялася новаторством форми та змісту. Оскільки на пластичну дію завжди йде не пластична, а вербальна реакція персонажа, зміст безмовної дії розкривається режисером у вербальній реакції – у репліках і коментарях персонажів. У них, завдяки застосуванню метафоричних форм, відображено сценарій невербальних сцен. Його постановку можна вважати традиційною, оскільки вона не заперечує авторську стилістику літературного першоджерела. Новаторство полягає в акторській грі – психологічній глибині та проживанні ролей на сцені, домінуванні внутрішнього осмислення та переживання над зовнішніми засобами виразності за умови абсолютної довершеності форми. Режисером було прийнято рішення загострити проблеми, які були поставлені М.В. Гоголем у повісті «Шинель» [1]. Образом для створення вистави став рукописний світ. Незважаючи на те, що безпосередньо сам рукопис не є присутнім у сценографічному вирішенні вистави, він виявився у масі деталей (дзеркалі, сходах, які вели нагору, бюро Акакія Акакійовича). Наочно образ вистави був представлений у афіші та програмі вистави.

На відміну від постановки 1928 року, у виставі Чернявського Б.В. була проведена робота з художником з метою сценографічного оформлення вистави. Разом з тим, зміна місця дії відбувається в уяві глядача лише завдяки використанню світлових переходів та незначним перерозташуванням мальованих елементів (овальне дзеркало та машинка Zinger кравця Петровича), за розміщення яких які відповідали самі актори. Основний задум у оформленні костюмів полягав у тому, щоб зробити їх максимально функціональними, оскільки акторам доводилося грати по декілька ролей у виставі. Жіночі костюми відповідали заданому автором часу, а костюми літер були однакові для всіх акторів – чорні брюки, чорний гольф та білі рукавиці. Так були одягнені усі актори-букви: і чоловіки, і жінки [4].

Результатом роботи зі звукорежисером вистави стала музика двох класиків двадцятого століття – Альфреда Шнітке та Астора П'яццолі.

Звичайно, основними є теми композитора Шнітке, чії твори вже неодноразово використовувалися режисерами при втіленні творів М.В. Гоголя як на сцені, так і на екрані. Окремі фрагменти з творів П'яццолі ідеально підходять для вирішення ірреальних епізодів вистави. Таким чином, композитори, які є представниками різних шкіл і напрямків, поєднуються у виставі логікою почуттів, думок та дій. Важлива деталь звукового рішення – це холодний, пронизливий петербурзький вітер. Він «накладається» на музику в окремих епізодах і використовується для їх поєднання.

Вистава «Шинель» режисера Богдана Чернявського відкрила новий шлях в сучасне українське сценічне мистецтво, ним був створений новаторський режисерський підхід. Його сценічне втілення постанови вирізнялося глибинністю та досконалістю психологічного аналізу ролей, специфікою атмосфери, унікальним нюансуванням образів та використанням ансамблевості, як головного принципу побудови вистави.

На основі проведеного аналізу можемо сформулювати висновки, що у ХХ сторіччі пластичне вирішення та інтерпретація гоголівської «Шинелі» як моно вистави було дуже сміливим та досить сучасним на той час підходом, не зважаючи на те, що акторська гра була виконана у традиційному стилі, без підтекстів та без режисерського надзавдання.

У ХХІ столітті ідея пластичного вирішення вистави поєднується разом з режисерським прочитанням авторського тексту, актори мають по декілька ролей. Б. Чернявський вирішує загострити людські проблеми твору, які були вказані М. Гоголем. Крім цього, новаторством є те, що у виставі «Шинель» присутнє домінування режисера над авторським твором, адже і сценографія, і художнє оформлення, і музичний супровід, і акторська гра підкоряються перш за все режисерському слову. Технічне забезпечення, яке існує на даний час, дало змогу підсилити режисерське втілення вистави.

Таким чином, обидві вистави зробили значний внесок у сценічне мистецтво кожної епохи у тій мірі, наскільки це було можливо у той час, коли кожна з них була представлена перед глядачами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гоголь Н. В. Петербургские повести : книга. Москва : Азбука, 2013. 512 с.
2. Коваленко О. Шинель [Електронний ресурс] // Архів вистав. Полтавський академічний музично-драматичний театр ім. Гоголя. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://teatr-gogolya.pl.ua/repertuar/arkhiv-vistav/shinel>. (дата звернення: 22.02.2021). – Заг. з екрану
3. Христовий М. Театр «Современник» «Петербург» і «Винова Краля» // Нове мистецтво. 1928. №18-19. С 12-13.
4. Чернявський Б.В. Постановочний план вистави «Шинель» за однойменною повістю М. В. Гоголя : Дипломна робота за напрямом 6.020200 спеціалізація «Режисура драматичного театру» / Харків. держ. універ. мистецтв. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. 24 с.

Чистяков Олег Олегович

канд. історичних наук, старший викладач
кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ МЮЗИК-ХОЛІВ В АНГЛІЇ КІНЦЯ ХІХ- ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Сьогодні мистецтвознавці розглядають мюзик-холи як невід'ємну компоненту «акультурації» народів у ХІХ столітті по всій Європі, а згодом і за її межами. Цей процес спричинив культурну еволюцію в європейському суспільстві того часу.

Зокрема, в Англії в середині ХІХ століття стали з'являтися ресторани-вар'єте, які досить швидко поширилися по всій Європі. У початковий період своєї діяльності вони отримали назву «мюзик-холів», яка закріпилася на певний час за такими закладами. Варто зазначити, що в Англії тривалий час діяв закон, який забороняв використовувати на естраді видовищні жанри, що нагадували

театр. Однак ці суворі обмеження були скасовані в 1843 році, майже на чверть століття раніше, ніж у Франції. Тому програми в музичних залах готелів відразу стали більш різноманітними, тим паче циркові номери взагалі не піддавалися заборонам, оскільки цирк не асоціювався з високим мистецтвом театру.

Перші англійські мюзик-холи, як уже було зазначено вище, знаходились в ресторанному залі готелю, де після вечері відвідувачам пропонували напої, а на невеликих відкритих підмостках виступали запрошені артисти.

Засновником англійського мюзик-холу вважається Чарльз Мартон, який започаткував поєднання ресторанних залів з програмами вар'єте. Він побудував приміщення зі сценою не тільки для ресторану, а й для розваг, залучивши до програми артистів-професіоналів – коміків, фокусників, співаків, акробатів тощо та запропонувавши глядачам під час перегляду вистави легкі закуски, що до цього ніде не практикувалось. Після такого нововведення мюзик-холи стають популярним місцем для розваг, де відвідувачами були, навіть, жінки, які до цього відвідували лише театр.

Мюзик-холи набувають широкої популярності серед населення. В результаті такого попиту Чарльз Мартон робить відвідування даних закладів платним. Спочатку його зали були на 700 відвідувачів, потім він розширив їх до 1500. Це вже був справжній професійний мюзик-хол.

Пізніше Чарльз Мартон відкрив ще декілька таких закладів та змушений був придумати систему дубляжу, де протягом одного вечора артисти виступали одночасно в декількох його закладах, а для цього між ними курсували екіпажі. Мюзик-холи стають головними осередками розваг населення, а Чарльз Мартон був запрошений керувати театрами «Тіволі» та «Аламбре».

Відтоді мюзик-холи стали вважати видовищним театром, які лондонці називали «палацами вар'єте», де атмосфера наблизилася до театральної. В іменитих лондонських мюзик-холах – «Аламбре», «Ампір», «Тіволі», «Театрі-вар'єте», «Вестон мюзик-холі» досить довго тривала традиція концертна, а не театральна, підкріплена лише вишуканою сценографією.

Наступала епоха вар'єте-танцю, пишної сценографії і єдиної дії – тематичної або сюжетної.

Як обов'язковий жанр вар'єте-театрів став жіночий балетний ансамбль. Балетні композиції подібних ансамблів досі ґрунтуються на ідеальній синхронності рухів всіх танцівниць та на лінійній побудові танців відносно глядацької зали. Історія зберегла ім'я Лідії Томпсон, яка створила жіночу танцювальну групу «Британські блондинки» та об'їздила знею майже увесь світ.

Слід зазначити, що на той час в балетних ансамблях мюзик-холів відбувалися зміни пріоритетів: дівчата вже не повинні були професійно танцювати, єдиною вимогою була їх зовнішність.

Окрім жіночих хореографічних ансамблів, в мюзик-холи запрошували й циркові групи. Такі колективи стали виступати, навіть, з невеликими сюжетними номерами, які побудовані на трюках саме в тому жанрі, яким досконало володіли виконавці.

Необхідність зримого впливу на аудиторію вар'єте-театрів призвела до визначення пріоритетних жанрів, пов'язаних з пластичною виразністю красивого тіла.

Саме видовищність стала приваблювати глядачів до вар'єте-театрів, де головним видовищним компонентом була пишна й оригінальна сценографія, яка відповідала й архітектурі будівлі. Знаходячись в старих театральних будинках, англійські й французькі мюзик-холи були змушені залежати від умов традиційного театру. Сама будівля з великим сценічним майданчиком, завісою, оркестровою ямою припускала фронтальну побудову мізансценстосовно глядацької зали, обмежувала вільне спілкування з публікою, створюючи залежність артистів від техніки сцени.

Незабарому розважальних закладах Англії, де проходили концертно-театральні програми, була введена заборона на продаж в самому залі для глядачів напоїв, закусок, тютюну, однак це не стосувалося паралельно існуючих ресторанів-вар'єте з музикою й співом.

Захоплення класичною хореографією на сценах мюзик-холів завершилось з появою ревію-оглядів, вибудованих логічно, де самостійно значущі номери підпорядковувались загальній темі чи сюжету. Англійці любили й оперету, і балет, а ревію-спектаклі об'єднували всі ці види мистецтв. Ревію як форма була завезена в Лондон з Парижа та стрімко стала випереджати в пошуках нових форм англійських колег.

У спектаклях-оглядах передбачалася багаторазова зміна декорацій і тільки оснащена технікою сцена могла забезпечити швидку зміну оформлення. Основний майданчик змінював свій вигляд для наступного атракціону, коли соліст, який виступав без супроводу балету, співав або розмовляв з глядачами на авансцені. Публіка перебувала в стані повного задоволення, милуючись вражаючими красою павільйонами з ліпними деталями, костюмами, світловими й технічними ефектами. Особлива увага постановників зосереджувалася на сценографічному вирішенні прологу та фіналу, на ефектних появах популярних виконавців.

На фоні розкішних інтер'єрів та вишуканої сценографії виступали артисти, в номерах яких уже прослідковувався прийом ексцентрики. Варто виділити англійського коміка-ексцентрика й танцюриста мюзик-холів Гаррі Рейлфа, який виступав під ім'ям Літл Тіч – (1867-1928), зріст якого становив усього 137 см. Літл Тіч був відомий своїм акробатичним й комедійним танцем Big-Boot, який він виконав в Європі. Маленький Тіч чудово володів словесним гумором, розмовляв з публікою шістьма мовами, з успіхом зображував персонажів різних соціальних статусів, міг тримати увагу публіки протягом години, а потім виходити ще на десять викликів й повторити все на біс.

Заслуговує на увагу найпопулярніша на той час комедійна співачка Британії – Марі Ллойд. Неприкрашена вульгарність її виступів свідчила про її походження з народного середовища, що додавало їй безмежної популярності та визнання її творчості народом.

В мюзик-холі розпочав свою діяльність і Чарлі Чаплін. Його батьки були професійними популярними естрадними артистами Лондонського мюзик-холу.

Тому вибір професії для Чарлі Чапліна, який виріс за кулісами мюзик-холу, став очевидним. Він показував пантоміми та скетчі, ставши згодом провідним та популярним артистом. І тільки з появою кіно, Чарлі Чаплін перейшов зі сцени мюзик-холу на знімальний майданчик.

Варто зауважити, що такі мюзик-холи згодом виникнуть в Америці, проте називатимуться вони – *водевілями*.

Отже, стає очевидним, що кожному суспільству притаманно створювати свої мистецькі заклади, які з плином часу розвиваються, поширюються та мають величезний вплив на розвиток сучасних мистецьких форм. Мюзик-холи, які стрімко набирали обертів у мистецтві, згодом стають культурними інституціями, утворюючи вагому частину культурного життя будь-якого суспільства. Очевидним є той факт, що динаміка поширення мюзик-холів відбувалася в загальному історико-культурному середовищі, яке й визначало сутнісне наповнення програм. Сьогодні можна стверджувати, що саме програми мюзик-холів є своєрідною історичною проекцією в сучасні шоу.

Шапко Лариса Іванівна

Викладач-методист комунального закладу
«Лозівський фаховий вищий коледж мистецтв»,
Харківська обласна рада

СПЕЦИФІКА ДРАМАТУРГІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ: РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

На сучасній естраді найскладнішим видом драматургії – є сценарій театралізованого видовища, який відповідає всім закономірностям побудови драматургічного матеріалу та вимогам до втілення літературної моделі.

За тлумаченням «Енциклопедії сучасної України» [1] «Драматургія (грец. δραματούργια – дослівно: дія і творчість) – теорія і мистецтво побудови драматичного твору, а також сюжетно-образна концепція такого твору.

«Аристотель у праці «Поетика» визначав драму як виведення автором на сцену всіх наслідуваних осіб як дійових і діяльних. Таким чином, у драмі не оповідається і не переживається, а розігрується буття» [там само].

«Сьогодні існує багато різновидів театралізованих видовищ: театралізований концерт, театралізований тематичний вечір, концерт-мітинг, театралізована хода, театралізовані святкові дійства на вулицях і площах, масові театралізовані гуляння в парках, спортивні театралізовані свята, дитячі театралізовані свята, фестивалі мистецтв, свята пісні чи танцю та інші. Усі вони нездійсненні без режисера-фахівця, який створює дійство, втілює в життя ідею, підпорядковує всі зусилля учасників для реалізації єдиного рішення дійства [3, с. 152-156]. Тому слід наголосити, що драматурги масових театралізованих видовищ при створенні сценарного літературного матеріалу, повинні дотримуватись характерних особливостей вищевказаних жанрів, особливостей, що «<...> властиві формам культурно-дозвіллевих програм: дія; ланцюг подій, пов'язаних сюжетом; наявність дійових осіб і конфлікту як боротьби між дійовими особами або осмислення якої-небудь конфліктної ситуації, що сполучає в певній послідовності складові частини (епізоди і блоки) в єдине ціле [6, с. 30-31] дотримуватись особливостей композиційної побудови заходу, логічної та більш чіткої для сприйняття, що «<...> в загальних рисах нагадує структуру драми, але найважливіші її елементи тут більш узагальнені і творчий монтаж ускладнений величезною різницею природи, характеру і форми матеріалу» [5, с. 126-129].

Говорячи про регіональний аспект, зазначимо, що сценарій масового театралізованого видовища створюється лише для одноразового показу, пишеться для конкретного глядача, тому вимагає географічної «прив'язки» до конкретної події чи ситуації, є реакцією на факти реального життя, що підсилює емоційний зв'язок між глядачами та виконавцями заходу.

Важливо знайти свій, оригінальний задум, що «<...> являє собою задуману автором (сценаристом, режисером) побудову програми, що включає в себе розробку основної думки (теми, ідеї) і елементи творчого втілення.

Сценарист театралізованої вистави в процесі роботи над задумом за допомогою художніх образів, типових обставин відтворює доступними йому засобами реальне життя в своїй уяві, втілюючи її в нову сценічну форму, що, в свою чергу, через матеріалізовану авторську думку впливає на сприйняття глядачами й уже опосередковано впливає на реальний світ» [4, с. 12]. «До складу сценарно-режисерського задуму входить: а) ідейне тлумачення або творча інтерпретація драматургічного твору (сценарію, інсценування); б) характеристика окремих персонажів; в) визначення стилістичних і жанрових особливостей акторського виконання в цій програмі; г) реалізація постановки в часі й просторі, в характері мізансцен і планувань; д) визначення характеру й принципів сценографії та музично - шумового оформлення. На задум мають суттєвий вплив творчі методи: ігри, ілюстрації, театралізації [там само].

Бачимо, що основою драматургії масових театралізованих заходів є задум, на якому заснований сценарій видовища. Не менш важливу роль в процесі створення окремих театралізованих сценаріїв має сюжет, що є провідником дії, розвитку конфлікту, розкриває основну думку епізодів та заходу в цілому, більш яскраво передає характеристики дійових осіб, сприяє втіленню театралізацій та втіленню у задум художніх образів.

Наприклад, виступаючи сценаристом та режисером театралізованого концерту-звіту творчих колективів м. Лозова з елементами обрядів обласного огляду-конкурсу аматорів народного мистецтва Харківської області «Слобожанські передзвони» (захід «А буде син і буде мати, і будуть люди на землі!»), присвячений 200-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка, приступаючи до задуму, моєю першою думкою було, що я розповім глядачам історію кохання юнака і дівчини, показану у народних обрядових традиціях, у фольклорній формі. Мої герої будуть розмовляти мовою Т.Г. Шевченка (уривками з його творів, таких, як «Бандуристе, орле сизий», «Із-за гаю сонце сходить», «Наша Дума – наша Пісня», «Од села до села», «Перебендя старий, сліпий», «У гаю, гаю вітру немає», «Місяць високо, зіроньки сяють», «Назар

Стодоля» та інших). Жанр заходу вимагає мінімального тексту персонажів, тож, основою концерту будуть номери аматорських колективів, поєднані сюжетом.

Захід повинен бути родинним, а точніше сімейним, близьким кожному. На прикладі сім'ї, нехай вигаданої, буде показано побут, звичаї, традиції, здобутки, моральні застави сучасного українського народу та його пращурів.

У пролозі потужно лунають перші акорди Шевченківського твору «Реве та стогне Дніпр широкий». На сцені зведений хор, мовби «взявшись міцно за руки», як у тому «живому ланцюзі», доводить усьому світові, що «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине. От де, люди, наша слава, Слава України!» З хористами і Кобзар – ведучий заходу який і досі несе Кобзареве слово світом. В цей час демонструється відеоролик про життя і творчість Т.Г.Шевченка. Другий епізод – «У селах, у веселих і люди веселі» знайомить нас з основними персонажами. Мати пишається тим, що існують на землі ще Кобзарі, дякує Кобзареві, що він завітав на свято у їх оселю. Разом із Донею, Галею, запрошують гостя «зиму проваджати, весну зустрічати», де «од села до села танці та музики».

Саме на святі Масляної, у зав'язці конфлікту, і відбувається знайомство Галі з Назаром. Назар зустрічає Галю, дівчину, яка схожа на саму Весну. Омріяний хлопець жадає від коханої взаємності. Галі подобається чорнобровий козак, але дівчина чекає від Назара романтичного розвитку подій, компромісів у завоюванні дівочого серця – конфлікт заходу.

У розвитку дії ми спостерігаємо за подальшими подіями та закоханими. На святі зустрічі весни присутній і батько Назара, який угледів, що Галина сподобалася його сину Назару, і знайомиться з Матір'ю дівчини. Батьки домовляються посприяти закоханим. Батько розповідає про козацьку вдачу свого сина, а Мати про молоду вроду доні. Настають Зелені свята. Назар шукає Галю у гаю та серед подруг, знайшовши, освідчується у коханні. Галя ж втікає від козака. Назар сумує, що наречена не відповіла взаємністю, алей Галя страждає від кохання, випробовуючи почуття юнака. У кульмінації, на імпровізованій сценічній галявині лунають купальські пісні. Назар

розважається з молоддю: співає, танцює, стрибає через вогнище. А Галя з дівчатами пускає віночок на воду. Доля на боці головних героїв. Відбувається пластична композиція «Закохані» у виконанні Назара і Галі. На весь зал і в серці кожного глядача лунає діалог наречених під музику Р. Велієва «Елегія» у виконанні оркестру народних інструментів. Назар піднімає віночок, який пустила на воду Галя. Молодята обмінюються вінками і отримують благословення від батьків. Далі, за задумом, у розв'язці, через жанрові номери відбуваються сцени: прощанням з дівочтвом (дівич-вечір), рух веселого весільного потягу молодого, під церковні дзвони молоді звертаються до глядача: «Просили тато, просили і мама, приходьте до нас на весілля!», і, власне весілля – танцювальний марафон, скомпонований з танців народів світу від хореографічних колективів, бо на нашій слобожанській ««оселі»-землі» мешкає понад 130 національностей і народностей.

І надзвичайно ефектний фінал програми – козацький номер. Назар с батогом, козаки зі списами, голосисті козачки. Виконується вокально-хореографічна композиція «Гарний козак, гарний», де стверджено лунають слова Т.Г.Шевченка «Хай на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син і буде мати, і будуть люди на землі!». І, без оголошення, без паузи в свої права вступає концертний номер «Мій край» (за участю всіх солістів творчого звіту), що підсумовує півторагодинний театралізований концерт-звіт. Сцена сяє софітами і обличчями. І ось вона родзинка фінального дійства – сонячний вінок, який спусткається благословенням на лозівські таланти. Колиучасниці хореографічного колективу візьмуть стрічки вінка в руки і розведуть їх у всі боки мовби сонячні промені, а дівчата в українських костюмах гостинно винесуть вишиті рушники, мешканці оселі – учасники заходу, вийдуть з оплесками на сцену і до глядацького залу, бо «Добра, і долі всім бажає Лозівщина рідна сторона!»

Таким чином, сценарно-режисерський хід є сюжетним, вигаданим у процесі цілеспрямованого пошуку події. Щоб створити емоційне відчуття заходу, розуміння його дієвого пластично-просторового і тонального рішення,

використано українську народну символіку, на сценічному майданчику створене достовірне відображення подій традиційного життя українського народу, втілених безпосередньо у головних образах Кобзаря, Матері, Батька, Нареченого і Нареченої, України, Храму, сім'ї, Козака, українського вінка, пісні то що.

Отже, розглядаючи регіональний аспект сценарію як літературної основи театралізованих видовищ, варто зазначити, що він має свою специфіку. Важливо будувати задум на місцевому матеріалі, лаконічно застосовувати прийоми монтажу епізодів, сценарного матеріалу, максимально точно поєднувати сюжет з жанровими номерами через метод театралізації, викреслювати зайве.

ЛІТЕРАТУРА

1. Драматургія. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=21690 (дата звернення: 08.03.2021)
2. Житницький А. З. Драматургія масових театралізованих заходів. Харків: Тимченко. 2005. 128 с.
3. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ. Київ : Дакор, 2003. 304 с.
4. Крипчук М. В. Основи сценарної майстерності : навч. - метод. рекомендації для мистецьких закладів фахової передвищої освіти. Київ : Вид-во «АГАТ ПРІНТ», 2019. 32 с.
5. Обертинська А.П. Основи теорії драми та сценарної майстерності: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2002. 182 с.
6. Руденский Е.В. Сценарное мастерство: метод. пособие. Кемерово: КГИК, 1979. 41 с.

Шевчук Валерій Анатолійович

старший викладач, викладач вищої категорії

голова відділу «Сценічне мистецтво»,

ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ФОРМУВАННЯ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

XXI століття в соціокультурному житті України характеризується потужними змінами в розвитку видовищної культури суспільства, яка зорієнтована на створення візуалізації масштабного ефекту здивування глядачів. Саме видовищна культура починає набувати не ідеологічного спрямування, як було в минулому столітті, а соціального та естетичного. Динамічній еволюції видовищних форм сприяє міжнародне культурне співробітництво та швидкий розвиток науки й техніки. Індустрія розваг починає досягати величезних мистецьких результатів, які так чи інакше впливають на маси.

Видовищна культура завжди супроводжувала суспільне життя людей, формувала особистість, постійно розширювала межі свого впливу в усі часи існування людини в соціумі та стала протягом розвитку самостійним художнім явищем масової культури. Масовість аудиторії, її потреби у синтезі функцій розважального, естетичного та виховного аспектів у будь-який історичний період висували свої специфічні вимоги до створення видовищних форм. Глядач завжди потребував заміну трудової діяльності розвагами. Тому, доволі логічним є зростання попиту та зацікавлення публіки різноманітними видовищними формами, які відповідають їхнім потребам.

Кожний історичний період розвитку видовищної культури має свої, притаманні тільки йому, особливості ідейно-тематичної спрямованості видовищно-розважальних дійств, які у своїй основі містять певне символічне значення. Варто звернути увагу на ритуально-обрядові дійства первісного суспільства, яке характеризується культово-ритуальним набором чітко встановлених послідовних дій, особливо це простежується в зоофагічних святах.

Масові видовищні форми Стародавньої Греції та Риму присвячені силам природи та уособлені в образах богів. На їхню честь проводились святкові процесії, які включали виступи мімів, ателанів, проводились ігри, сатурналії, гладіаторські бої, обов'язковою складовою програми була тріумфальна хода.

Епоха Середньовіччя характеризується виникненням таких форм як церковна драма, міраклі, містерії, мораліте, фарс. Свята епохи Відродження відзначились комедією *Дель Арте*, карнавальними процесіями. У XVIII-XIX століттях розвивалась ярмаркова культура, масові гуляння. Період XX-го століття дав поштовх до виникнення таких видовищних форм як демонстрації, трудові свята, маніфестації, мітинги-реквієми, театралізовані тематичні концерти та трудові свята.

Тож, можна констатувати, що кожна епоха відзначається виникненням та розвитком мистецьких форм видовищної культури, які є віддзеркаленням потреб суспільства в межах певного історичного періоду. Саме за кожною формою видовищної культури можна охарактеризувати політичне, культурне та духовне життя суспільства, простежити потреби, прагнення та інтереси людей різних соціальних груп. Проте, в усі часи домінантними культурними аспектами завжди були: прагнення соціальних груп зберегти свої традиції, основні художні цінності, які стали фундаментом формування культури нації й відображали її менталітет та потреби.

Виникнення та розвиток видовищних форм стає домінантою масової культури з її цінностями, стереотипами та розвагами, набуваючи переважно розважальної функції, на відміну від культури елітарної. Кожен прийом, кожен елемент видовищних форм формує систему впливу на маси із задалегідь розрахованим результатом. Кожна форма являє собою нове мистецьке явище, яке, безперечно, має художню цінність та естетичний вплив на суспільство.

Отже, видовищна культура протягом тривалого історичного розвитку, певної трансформації та вдосконалення зазнавала численних змін на шляху до утворення масової культури. В сучасних умовах розуміння художніх аспектів видовищних форм, їх участі та значенні в житті суспільства, зазнали

докорінних змін. Сьогодні мистецький простір є досить різноманітною структурою і вже фактично не розділяється на культуру елітарну й масову, як це було раніше. Тому, важливо зауважити, що видовищна культура має інтегровану природу, яка полягає в духовно-художній та економічно-прагматичній сферах суспільства, внаслідок чого творці отримують абсолютну свободу створювати нові видовищні форми, використовуючи всю художню історію, переосмислювати попередні форми з точки зору сучасності, не притримуючись стійких уявлень та норм. Така творча незалежність й інтерпретація стає важливим фактором, який обумовив радикальні зміни у видовищній культурі.

Шевчук Валентина Іванівна

викладач першої категорії,

Канівський фаховий коледж культури і мистецтв

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В ТРАДИЦІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Традиції в культурі – це моральний та естетичний досвід, накопичений певними народами за час розвитку. Це навички та вміння, які виробляли люди в певних видах народної творчості, а пізніше і в мистецтві. У цьому контексті термін «традиція» дозволяє розглядати суспільні відносини з позицій культури та мистецтва. У мистецтві традицію слід розуміти, як спосіб легітимації норми шляхом віднесення з минулим. Це своєрідний й специфічний спосіб відтворення норми. Людська історія довела, що сьогодні не можна обмежуватися тільки збереженням традицій, їх необхідно творчо розвивати: будь-яка традиція веде до прогресу, якщо творчо розвивається й відповідає вимогам часу [4, с.454].

Для росту цивілізації завжди необхідна наявність постійного інноваційного процесу. Однак, для того, щоб налагодити постійний процес

зростання, була потрібна наявність базису, на який міг би спиратися інноваційний процес. Саме традиція стала культурним чинником, на якому ґрунтується цивілізація, оскільки перші цивілізації виникають як результат творчості, що виходить за рамки традицій [1]. Проте, сам процес зростання цивілізацій все ж не міг відбуватися сам по собі. Попри те, що цивілізація виникає несподівано, цивілізаційні процеси є результатом людської діяльності. Тільки переосмислення традицій призведе до оновлення та вдосконалення мистецтва.

Інновація – це цілеспрямована зміна, яка повинна ввести в мистецтво нові стабільні компоненти, що викликають перехід системи на більш високий рівень розвитку, оскільки інноваційний процес в мистецтві спрямований на зміну основних компонентів існуючої системи, яка склалась упродовж багатьох років. Будь-яка інновація, як процес реалізації певного конкретного нововведення в соціальну практику, націлена на результат і може вважатися офіційно визнаною за умови наявності в ній традиційних характеристик. Відповідно до цього співвідношення традиції та інновації можна виразити наступною формулою: традиція – спосіб відтворення норми, інновація – спосіб зміни норми. Традицію можна розуміти як механізм спадкоємності культури, а інновацію – механізмом розвитку культури. Вони виступають як взаємодоповнюючі й взаємодіючі компоненти [2, с.37].

Основними поняттями дослідження є «культурна традиція» та «інновація», які обумовлюють культурогенез, виступаючи в якості його заснування. Традиція – виражений в соціально-організованих стереотипах досвід людства, який шляхом просторово-часової передачі акумулюється й відтворюється в різних людських колективах. Традиції є одним з важливих елементів становлення конкретного культурного типу в цілому. Інновації – механізми формування нових культурних моделей, які створюють передумови для соціокультурних змін і є механізмом адаптації до непередбачених культурною традицією умов і ситуацій. Всі зародки майбутніх інновацій закладені в традиції. Один зі шляхів зародження інновацій – індивідуальний

творчий пошук. Культурне формоутворення припускає кілька фаз, серед яких: поява відповідних умов, народження новації, її впровадження в соціальну практику. Введення новацій може здійснюватися різними способами: спонтанно, шляхом творчого запозичення. Відмінною рисою мистецтва є творчо-інновативний підхід до образного моделювання дійсності.

Питання поєднання інновацій та традиції у мистецтві також знайшло своє відображення у науковій праці дослідника Б. Лісіного: «Інновації за своєю суттю перебувають у певному протиріччі із традиціями. Вирішити це протиріччя можна лише в тому випадку, якщо інновації виникають у надрах традиції, а ті є основою для творчого процесу як джерела інноваційної культури» [3, с. 49].

Інновації містяться не тільки в способах, техніці створення мистецького твору, звернення до нових художніх образів, а й в самому контексті мистецького твору, у його сутності. Поєднання нових інформаційних технологій та сучасного світогляду накладає своєрідний відбиток на творчість та творчий процес. Плюралізм, мінливість, іронія, симуляція – ці характеристики постмодерністської філософії відбилися на мистецтві. При використанні інновацій в живопису виникають та вирішуються три групи протиріч:

- між новими та старими поглядами;
- відбувається радикальна зміна чи удосконалюються традиційні методи, форми й принципи роботи, тобто інновація-трансформація;
- свідомість людини, яка належить до мистецтва, оскільки інновації змінюють його інтереси й ціннісні орієнтації.

Отже, важливо сказати, що інноваційні процеси у мистецтві можуть виражатися в інноваціях, привнесених у традиційне мистецтво або у нових стилях та творах мистецтва. Мистецтво є тією сферою, яка порушує стереотипи, зауважує увагу людей на певних питаннях. Традиційне мистецтво та нові види мистецтва сьогодні, на думку одних, конкурують, й, на думку інших, розвиваються паралельно, доповнюючи один одного. Інновації є

невід'ємною характеристикою процесу розвитку мистецтва, в якому історично змінювалися тематика, технології, техніки, прийоми, тощо. Інновацію в мистецтві слід визначати, як результат досліджень, розробок, нового або вдосконаленого художнього рішення.

ЛІТЕРАТУРА

1. БіюньДжан Традиції та інновації у прикладному мистецтві: каліграфія як важлива частина китайської художньої культури та її терапевтичний вплив на психічне здоров'я. *Дослідницькі та науково-методичні праці Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*, 2019, (28), С. 187-191. URL: <https://doi.org/10.33838/naoma.28.2019.187-191> (дата звернення 02.03.2021).
2. Вуйма А.Г. Традиції та новаторство як дві протилежності в діалектиці культури. *Проблема традиції в українській культурі: матеріали Всеукраїнської науковопрактичної конференції курсантів, студентів та молодих учених*. Харків : НУЦЗУ, 2013. С. 36-38.
3. Культурологія: підруч. для студентіввищ. навч. закл. / за ред. А. Є. Конверського. Харків :Фоліо, 2013. 863 с.
4. Мілютіна Ю. С. Дискусійні питання щодо визначення понять «інновація» та «нововведення». *Університетські наукові записки*. 2011. № 4. С. 454-462.

Юрченко Юлія Миколаївна

Магістранта, спеціальність «Сценічне мистецтво»,

Харківська державна академія культури

ФЕНОМЕН ПОСТФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ

(на прикладі театру перформативних мистецтв

«EthnoContemporaryBallet», м. Харків)

Звернення до теми постфольклорного танцю обумовлено, з одного боку, новизною феномену у науковому полі, з іншого – необхідністю оцінки вагомості вказаного явища в процесі становлення національних орієнтирів в сучасній культурі. Для України проблема пошуку власного мистецького обличчя й культурної самоідентифікації є вкрай нагальною. Вибух патріотизму, спричинений хвилею політичних змін, сприяв зростанню інтересу з боку молоді до етнічних мотивів у мистецтві як засобу самовираження особистості. Іншим чинником звернення до фольклору у мистецтві стає «відкат» від постмодернізму і глобалізму до пошуку того коріння, яке сприяє формуванню у людини відчуття стабільності та належності до певної культури. Потреба у живих, актуальних формах вираження національної ідентичності наштовхується на штаповані художні образи й усталені форми сценічного мистецтва, які досі панують у фольклорі.

Ми проаналізуємо передумови виникнення постфольклорного танцю (танцю постфолк), визначимо його місце і роль у сучасних культурно-мистецьких тенденціях, розглянемо прикладне значення феномену на прикладі вистави «Fertility» театру перформативного мистецтва «Ethno Contemporary Ballet».

Термінологічне визначення постфольклорного танцю знаходиться на стадії формування, але ми спробуємо його означити як напрямок сучасного танцю, який вбирає в себе композиційні, образні, лексичні та інші елементи фольклорного танцю з метою підсилення виразності, набуття певних специфічних рис та пошуку нових тілесних можливостей. Цей термін стосується лише тих випадків, коли елементи фольклору присутні в сучасному танці в якості важливих структурних частин, а не як декоративно-орнаментальна окраса [1, с. 426].

Фольклор був і залишається безмежним джерелом для створення розмаїтих художніх образів – у своїх новаторських пошуках хореографи-постановники неодноразово звертаються до лексики ритуального танцю та

різноманітних етнічних мотивів. Впевнено посіли своє місце на естраді такі види танцю, як народно-сценічний, характерний, фольк-модерн. Згадані напрямки вже давно сформувалися і в такому вигляді існують десятиліттями, репродукуючи колись зафіксовані і оброблені танці. Саме тому естрадні видовища, що містять у собі означені види хореографічного мистецтва, мають свою глядацьку аудиторію, але їхня актуальність – це спірне питання. Враження від такої муміфікованої хореографії можна порівняти з відвідуванням музейної експозиції: на музейний одяг цікаво подивитись, але в повсякденному житті його ніхто не використовує.

Причини відсутності глибокої цікавості з боку сучасників до коренів власної культури розкривають вчені-етнографи на прикладі феномену шаманізму народів Сибіру. Обряд, записаний, стверджений раз і назавжди, який без змін передається з покоління в покоління – не має такої сили, як той, що не фіксується, а стихійно змінюється, передаючись за допомогою усної традиції. [2, с. 69-70]. Безперечно, без коріння дерево жити не може і традиції мусять бути передані, але наочно бачимо, що прикладне значення і сила раз і назавжди зафіксованого ритуалу втрачає сенс для виконавців і глядачів, а значить – потужність. Аналогічна проблема існує в українській традиційній культурі, яка не рухається природним чином з минулого в сучасне, пристосовуючись до змін епохи та відображаючи актуальні питання сучасності. «Радикальний відрив минулого від сьогодення – факт, який сумарно характеризує нашу епоху, народжуючи при цьому смутну підозру, що саме він винен у якомусь надзвичайному почутті тривоги, яке ми переживаємо в ці роки. Раптом ми відчули себе ще більш самотніми на нашій землі; що мертві не тільки залишили нас, але зникли зовсім, назавжди; що вони більше не можуть допомагати нам. Всі залишки традиційного духу зникли» [3, с. 308].

Процес подолання розриву між українською традиційною культурою та сучасним мистецтвом є нагальним завданням сьогодення. Запит суспільства на повернення до традиційних цінностей через перегляд застарілих культурних установок призводить до адекватного і гармонійного осучаснення творів у

пластичних видах мистецтв. Внутрішнє тяжіння до сакрального, художні пошуки сучасних постановників в традиційному культурному полі призвели до появи нового виду хореографічного мистецтва – танцю постфолк. Отже, завдяки трансформації фольклорних елементів у сучасному танці можливе вирішення проблеми, пов'язаних із актуалізацією традиційної української культури. Яскравим прикладом такого процесу є творчість «Ethno Contemporary Ballet» (режисери-постановники – Вадим Єсауленко та Ніна Булгакова). Цей театр перформативного мистецтва принципово не записує свої виступи, аби не порушувати магію, яка народжується у кожній виставі. «У своїй танцювальній творчості артисти досліджують систему символів, пронизаних посиланнями на побутові ритуали й церемоніальні обряди. Прославляють поезію в танці, яка відображає національні світогляди, поєднуючи фольклорну музику і сучасні трактування образів» [4].

Вистава «Fertility» («Родючість») є водночас і ритуалом. Камерний простір зали, невелика кількість глядацьких місць одразу занурює глядача в світ, який творять митці, тим самим залучаючи до древньої дії. Музичний супровід автентичний. Інколи театр експериментує з імпровізацією у співтворчості з музикантами, але зазвичай вистави відбуваються під запис. Кількість танцівниць – троє, що надає можливість виконувати динамічні малюнки з сакральним підтекстом. Семантика української землеробної культури простежується як у побудуванні мізансцен, так і у використанні різноманітного специфічного реквізиту. Хоча костюми виконавиць сучасні, функції символів-проводників до світу архетипів виконують певні предмети: вінки, серпи, каміння, зерно. У своїй виставі «EthnoContemporaryBallet» дозволяє подивитися на звичні речі під незвичним кутом, інколи перевертаючи щось буквально догори дригом, наприклад, традиційну зачіску косу. В лексичний букет вистави-ритуалу органічно вплетені побутові рухи, лексика контемпорарі денс, елементи фольклорного танцю, екстатичного танцю, присутня імпровізація. Глибокий символізм вистави «Fertility» занурює до глибин колективного підсвідомого, проживання

танцівницями своїх ролей не залишає байдужим жодного присутнього, а відчуття залученості глядача до ритуалу підсилюється яскравими образами жіночності як невичерпного джерела життя.

Отже, можна стверджувати, що національний аспект на сучасній естраді набуває нових сенсів і форм. Одним із потужних засобів формування сучасного мистецького обличчя України є постфольклорний танець. Звернення до ірраціонального та архетипів забезпечує міцну смислову серцевину нової реальності, яка створюється тут і тепер, а глибокий символізм повертає сучасного глядача до первісних цивілізацій як витоків древньої енергії. Використання таких контемпорарних технік, як імпровізація, змінені стани свідомості, досягнення екстазу, надає виставам із залученням танцю постфолк відчуття пульсації сьогодення, що і є головою умовою сучасного живого мистецтва. Адже, в епоху панування мас-культури, яка, з одного боку, створюється не самим народом, а певними корпораціями з метою формування з народу – натовпу, з особистості – споживача, спасінням від подібних перетворень є перебирання саме народом на себе керівної ролі у цьому процесі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Полякова А. С. «Танец постфолк»: к исследованию одного из феноменов современного танца // Обсерватория культуры. 2017. № 14. С. 425-430.
2. Широкогоров С. М. Шаман-психотерапевт. *Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII-XX вв.* Под ред. Т. Ю. Сем. СПб : Филологический факультет СПбГУ, 2006. С.56-75.
3. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Москва : Искусство, 1991. 588 с.
4. Танцювальна вистава Ethno Contemporary Ballet «Скажи тише, если сможешь». URL: <https://ticket.kiev.ua/ballet-skazhi-tihishe-yakcsho-zmozhesh-441554/> (дата звернення : 21.02.2021).

ПЕРЕВТІЛЕННЯ АРТИСТА ЕСТРАДИ: РОБОТА НАД ОБРАЗОМ

Засоби сценічного мистецтва наочно втілюють специфіку художньої творчості та образного сприйняття, тому актуальність полягає в осмисленні даної проблеми. Під час здійснення сценічного дійства, артист-виконавець створивши сценічний образ, намагається донести головну ідею та зміст задуму шляхом перевтілення в роль та використання допоміжних засобів (оформлення). Під час виступу артист одночасно є творцем та виконавцем. Оповідальний матеріал (роль), звісно, визначає творчість артиста, однак основного забарвлення образу надає індивідуальний підхід до інтерпретації твору. Формування сценічного образу – основне завдання режисера-постановника. Сценічний образ має свою будову та структуру. Сценічний образ – складна система, що складається з таких підсистем: сценографічна, речова, акторська, предметна, музична, шумова [3, с. 11].

Проаналізувавши процес створення певного художнього образу, наприклад, трагічного, можна зробити висновок, що режисер за допомогою мистецького жанру так зображає переживання та почуття свого героя, що і сам зазнає страждань, мук, вживається в образ та переживає. Натомість актор, виступаючи перед глядачем втілює характер героя не уявно, а тілесно, постає не лише фізично у плоті героя, а й, ментально, стає перед глядачами образом. Специфіка естрадного мистецтва виявляється у сценічному перевтіленні артиста.

Перевтілитись – означає зобразити реальність іншої людини, вжитися в іншу психологічну роль, пережити інші емоції. Сценічний персонаж створюється через перевтілення, занурення в образ, а дії детермінуються виключно власним відчуттям щодо персонажа, якого уявляє артист, внаслідок

чого відбувається злиття думок, емоцій артиста й сценічного персонажу. Перебуваючи у сценічному образі артист естради перевтілюється в героя, що є суб'єктом соціального та культурного простору й часу з характерними йому сприйняттям світу, мисленням, емоційною свідомістю.

Ще Арістотель в Стародавній Греції характеризував акторську гру як керування своїм голосом, щоб виразити свої емоції, вважав її даром, талантом, якому неможливо навчитися [2].

Виступаючи артист є творцем образу та регулятором сценічного художнього образу. І. Лапшин у своєму доробку про феномен перевтілення у художній творчості визначає в сценічній діяльності роздвоєння особистості: Я - творець (артист), Я - образ (роль). Тому для того, щоб досягти максимального результату, який запланував режисер-постановник, необхідно зосередитися над перевтіленням. Сценічна діяльність виокремилась від загальних видів мистецтва через складну взаємодію, двосторонній зв'язок: «глядач-актор-глядач».

Визначний режисер, актор, педагог, що вплинув на сучасне мистецтво – К. Станіславський, запропонував теорію «уживання в роль». К. Станіславський зазначав, що, навіть, будучи іншим під час сценічної гри артист психічно повинен залишитись самим собою, при цьому використовуючи свої думки, почуття, дії, голос, необхідно створити для глядача образ, який йому запам'ятається. Артист повинен створити музику своїх почуттів і виконувати її словами ролі, оскільки мелодія живої душі може певною мірою передати зміст і красу тексту.

Сьогодні ці свідчення відомі як «система Станіславського». Культурно-мистецький досвід констатує важливість зовнішньої форми образу разом з внутрішньою, тільки тоді свідомість глядача буде належно сприймати образ. Також К. Станіславський висловився стосовно значимості акробатики у сценічній діяльності, оскільки, на його думку, спортивно-гімнастичні вправи сприяють не лише гармонійному фізичному розвитку організму, а й формуванню здорової психіки [1].

Створюючи хореографічні образи, які неможливі без пластичних поз, танцювальних рухів, ритмічних та динамічних малюнків, чітких жестів та міміки, фізична підготовка артиста важлива для передачі характеру героя, його почуття та сутність подій, які зображуються.

Систему Станіславського в США застосували Л. Страсберг та С. Адлер, проте й сьогодні вона є однією із основних методологій підготовки виконавців сценічного мистецтва, яка включає фізичну підготовку, вокальні дані, емоційно-чуттєву свідомість акторської та технічної імпровізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Ч. 2. <http://www.lib.ru/CULTURE/STANISLAWSKIJ/akter.txt> (дата звернення : 15.03.2021).
2. Хлисту́н О. С. Система К. С. Станіславського як методологічна основа мистецтва сценічного перевтілення. Вісник КНУКІМ. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157677> (дата звернення : 15.01.2021).
3. Чайковський Д.С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості. Ужгород, 2002. 98с.

Ярошок Наталія Ігорівна

магістрантка кафедри мистецтв,
ПВНЗ «Київський університет культури»

Науковий керівник:

Мельник Мирослава Миколаївна

канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури і масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв

ТЕАТР ТІНЕЙ: ІСТОРИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

Театр тіней є одним з видів традиційного східного театру ляльок. Це неповторне й своєрідне мистецтво, що набуло поширення в країнах Західної та Південно-Східної Азії, в Японії, Китаї, країнах арабського регіону (Єгипет, Туреччина, Іран, Туніс, Сирія, Ліван та ін.), а згодом в Європі та Україні.

Виникнення тіньового театру у різних дослідників розходяться. Одні стверджують, що вперше театр тіней з'явився в Китаї, інші – що зародився в Індії, звідти потрапив в Південно-Східну Азію й свого високого розвитку досяг в Індонезії, особливо в яванській зоні. Проте, існує думка, що в стародавній Індії уже був тіньовий театр. Це був певний тип драми, яку показували за допомогою шкіряних фігур – «чхаянатака». «Чхаянатака» дослівно перекладається як «тіньові уявлення». Загалом в Індії існувало найбільше розмаїття тіньових вистав. Дослідники стверджують, що початкова форма театру тіней – статичних картин – була відома в Індії ще до нашої ери. Саме в Індії були виявлені згадки про тіньові уявлення в буддійському тексті I в. до н.е. і в 12-ій книзі «Махабхарати».

Деякі дослідники (К. Гагеман, Г. Хазє, І. Рас, А. Сіно-Састроаміджойо) стверджують, що на острові Ява (Індонезія) в далекій давнині, ще до приходу в Індонезію індійських іммігрантів, існував театр тіней або «ваянг гуляє» – театр плоских шкіряних ляльок. Вперше найбільш послідовно й всебічно теорія яванського походження ваянг була обґрунтована в книзі «Про значення яванського театру» голандського вченого Г. Хазє.

З Південно-Східної Азії театр тіней поширюється на північ, зокрема в Китай. Перші відомості про існування в Китаї театру тіней або «інсі» («уявлення тіней») відносяться на початок II тисячоліття до епохи великого вдосконалення й освіти Китаю. Із Китаю театр тіней проникає й на Близький Схід.

За ступенем ускладнення виразних засобів цей давній вид східного мистецтва можна умовно розділити на три форми.

До першої форми можна віднести уявлення статичнихмальованих картин. До другої – уявлення вирізаних зі шкіри динамічних картин. До третьої – уявлення плоских фігур, в яких виразні засоби досягли свого найвищого розвитку.

В Європі театр тіней з'явився в середині XVIII ст. в Німеччині, де його називали «Schattenspiel» («шаттеншпіль»). У Франції його називали спочатку «оптичними уявленнями», потім «фантазмагоріями» і, нарешті, «китайськими тінями» – назва, яка утвердилась з 1767 року, коли місіонер-француз Жюль Аллод після повернення на Батьківщину, познайомив французів з цим видом мистецтва. В Україні театр тіней вперше з'явився в 1988 році, коли Україна входила в склад СРСР.

Багатьма своїми елементами східний традиційний театр відрізняється від європейського: у нього абсолютно особливі закони драматургічної побудови п'єси й художнього оформлення мистецтва театру. Своєрідність східного театру багато в чому визначається характером міфології, релігії й філософії країн Сходу, особливою роллю театралізованих вистав у традиційному суспільстві Індії, Індонезії, Китаю.

В стародавні часи в країнах Сходу з'явився й театр тіней, який виник з обрядово-ритуального дійства та був спрямований на викликання духів померлих предків роду, богів, царів чи міфологічних героїв для надання допомоги живим нащадкам.

Структура роботи театру тіней полягає в тому, що сценою слугує двомірний простір білого екрана, який підсвічують джерелом світла (факел, масляна, електрична або галогенні лампи). Якщо вирізані зі шкіри, паперу, картону, фанери або жорсткі плоскі зображення (фігурки ляльок, ажурно вирізані картини-панно і т.д.) щільно притискаються до екрана, то глядачі бачать чіткі силуети цих зображень. Ці плоскі зображення можуть розташовуватися й на певній відстані від екрана, у такому випадку глядачі

спостерігають відкидання ними тіні. У театрі тіней можуть застосовуватися й тіні від людських фігур, які можуть доповнюватися різними вирізаними площинами. Тоді «форми людей» доповнюються «формами мистецтва». Коли актори знаходяться по іншій бік екрану й на екран відкидаються їх тіні, створюється театр, абстрагований від людини.

Виразні властивості театру тіней обумовлені магичною властивістю тіні – перетворювати будь-яку річ в художній образ. Тіньова фігура, будучи візуальним образом, може трансформуватися, химерно змінюватися на екрані-сцені на очах у глядачів. Плоску фігуру в театрі тіней глядачі спостерігають опосередковано, крізь полотно екрану, вони бачать розмиті тіні від кольорових фігур або чорний силует. Таким чином на екрані-сцені створюється ілюзія реальності й у глядачів є можливість дофантазувати, домислити побачене.

Неможливо не погодитися з К. Гагеманом, режисером й теоретиком німецького театру, який порівнюючи театр тіней та інші різновиди театру, зазначав: «<...> ні дерев'яні фігури, ні замасковані й гротескно вбрані люди або інші людиноподібні істоти не можуть наблизитися до передачі тієї тонкої лінії різних видів руху й виробляти те таємничо-містичне враження, яке досягається відносно простим, проте різноманітним й у своєму роді дуже складним впливом, що виходить від площин і контурів експресивних тіньових фігур» [1]. Також в театрі тіней використовують проекцію на екран, тобто підбираються картинки або відеоряд під сюжет вистави.

Театр тіней в Україні найбільшу популярність здобув у 2010 році. У цьому ж році були створені такі театри тіней як «Verba Shadow», «Teulis». За допомогою візуальної форми мистецтва театр тіней прагне долати мовні, вікові, культурні кордони, об'єднуючи широку глядацьку аудиторію по всьому світу. Театр «Verba Shadow» єдиний театр у світі, створює свої постановки-перфоманси за мотивами найвідоміших фільмів, серіалів й мультфільмів. У 2018 році, вперше у світі в театрі тіней було використано 3D технологію, після чого театри тіней стали ще більш захоплюючими, вражаючими й реалістичними. А театр тіней «Teulis» за час свого існування ставав фіналістом

популярних талант-шоу в Чехії й Словаччині, Туреччині, Італії. Останні роки театр тіней «Teulis» активно гастролює в Україні та за кордоном з шоу-програмами «Повелителі тіней», «Вічна історія», «Попелюшка» та «Твоя тінь» [2]. Театри тіней «VerbaShadow», «Teulis» гастролювали в багатьох країнах світу: Фінляндії, Швеції, Польщі, Чехії, Туреччині, Японії, ОАЕ, США, Індії, Ірландії, Монако, Молдові, Саудівській Аравії, Германії, Ізраїлі та інших [3].

Тому сьогодні така специфічна й водночас дивовижна форма театру набуває дедалі більшого поширення серед глядачів. Трансформаційні процеси, яких зазнала режисура за часів незалежності України під впливом зарубіжних мистецьких форм безперечно вплинула на модернізацію режисерської практики тіньового театру. Однак, при всій привабливості та видовищності вистав театру тіней, така сценічна форма залишається явищем надскладним у своїх постановках, що доводить їх популярність та привабливість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гагеман К. Игры народов. Индия. Япония. Китай. Африка. Москва : Юрайт, 2020. 352 с.
2. История театра теней TEULIS. URL: <https://teulis.show/portfolio/istoriya-teatra/>(дата звернення 23.03.2021)
3. Театр теней VERBA SHADOW. URL: <https://verbashadow.com/my-govorim-na-odnom-jazyke-so-vsem-mirom/>(дата звернення 23.03.2021)

Розділ 4

ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

Бабіна Валентина Олександрівна

канд. політичних наук, доцент,
доцент кафедри міжнародних відносин та права,

ФОРМУВАННЯ РЕКЛАМИ ЯК СПЕЦИФІЧНОГО ВИДУ СУСПІЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Політична рекламістика, як процес комунікації щодо актуальних політичних проблем та питань політичного розвитку, має на меті змінювати та закріплювати політичну свідомість та поведінку громадян відповідно до цілей політичних акторів, сприяє встановленню конструктивних політичних відносин між ними, забезпечує технологічний та політичний зв'язок між владою та громадянами.

У цьому процесі політичні актори (лідери, політичні партії, політичні інститути та громадські об'єднання) виступають у ролі рекламодавців з метою позиціонування у політичному просторі та використання політичних технологій задля донесення до широких суспільних верств власних дій, ідей, програм і ставлення до будь-яких організацій, подій, громадян, ідей.

Варто погодитись із тим, що головною метою політичної реклами є «цілеспрямований вплив на громадську думку, що вирізняє політичну рекламу з-поміж інших варіантів міжособистісного спілкування. Сьогодні роль політичної реклами в політичному житті суспільства постійно зростає, особливо під час проведення виборів» [1, с. 4].

Ефективність політичної рекламістики безпосередньо пов'язується з комунікаційними каналами та засобами комунікації, які переважають у даному конкретному суспільстві, а також – зі станом громадської думки та суспільної свідомості. «Зворотній зв'язок між політичними акторами та суспільством обумовлює процес інституціоналізації політичної рекламістики, її темпи та напрямки» [2, с. 6].

Політична рекламістика апелює до усталених та розповсюджених образів політичної реальності, суспільних міфів, ідеалів та ідеологій. Політичні актори

активно використовують ідеальні політичні образи (матриці) з метою формування відповідного іміджу у процесі політичного рекламування.

Особливого розвитку політична рекламістика набула у час становлення інформаційного суспільства, переходу від друкованих мас-медіа «галактики Гутенбергу» (листівки, преса, інші періодичні видання) до «галактики Маклюена» (телебачення та Інтернет) [Див. детал.: 3].

На останньому етапі інституціоналізація політичної рекламістики пов'язується із утворенням та діяльністю інформаційних мереж – техно-телемедіумів, які призводять до трансформації влади та панування, відкривають можливості розвитку електронної демократії та електронного урядування.

Варто відзначити, що тисячі років політична реклама (як і будь-яка рекламна діяльність) розвивалася фрагментарно, безсистемно і не отримала концептуального оформлення до початку ХХ століття, незважаючи на те, що реклама супроводжувала усю історію людства. Поява, процес розвитку та інституціоналізації політичної рекламістики (як вищої форми організації політичної реклами) у суспільстві пов'язаний з розвитком культури. Джерела образотворчої реклами тісно переплітаються з освоєнням людством орнаменту, малюнка, скульптури.

Загальноновизнаним є виникнення політичної реклами у античну добу – у Давньогрецьких полісах, державі Олександра Македонського та Римській імперії.

Приблизно ту ж функцію, що і публічні виступи, виконували покриті крейдою стіни давньоримських громадських будівель. На їх поверхні розміщувалася офіційна інформація. Ефективними, з точки зору протореклами, вважалися написи, надряпані або написані фарбою на стінах будинків городян – «графіті» (цей тренд увійшов у життєвий простір багатьох сучасних мегаполісів).

Визначальним чинником формування реклами, як специфічного виду суспільних комунікацій, стали потреби в розвитку економічних, політичних, суспільних, міжособових стосунків. Рівень цих стосунків визначив форму і

зміст рекламних послань. Це зумовило появу та виокремлення основних сфер вживання протореклами. Основною метою рекламних звернень було інформування потенційних споживачів.

Доречно зауважити, що і в наші дні в країнах з невисоким рівнем освіти (наприклад, в Бразилії) на місцевих ринках широко використовуються платні послуги глашатаїв. Серед засобів реклами, що використовуються, помітно переважають вербальні комунікації. Інститут глашатаїв – одне з прадавніх установ реклами. З часом ця сфера сповіщення склала відгалуження юридичної реклами, що є активною і дієвою в наші дні.

Таким чином, основні етапи розвитку рекламної діяльності в культурі людства характеризуються активним проникненням рекламування в різні сфери життєдіяльності. Урбанізм, інтенсифікація контактів на відстані були наслідком розвитку різних варіантів політичної реклами, її формування як специфічного виду суспільних комунікацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акаймова А. Політична реклама як процес комунікації. *Віче*. 2011. № 6. С. 2-6.
2. Акаймова А. Вказ. стаття.
3. Бабіна В. О. Інституціоналізація політичної рекламістики в умовах демократизації суспільства: дис. ... к. політ. н. Спеціальність: 23.00.02 – політичні інститути та процеси. ПНПУ імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2014. 235 с.

Белінська Людмила Семенівна

В.о. завідувача кафедри філософії мистецтв,
Львівський національний університет ім. І. Франка

СОЦІОКУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТАНОВОЇ ЕЛІТИ ЯК МИСТЕЦТВО РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Аристократичні та шляхетські кола Європи впродовж століть на основі лицарського етосу сформували (над)національну культуру, систему цінностей, низку привілеїв і родинну когерентність, які репрезентували їх як еліту суспільства. Шляхетська культура перейшла у культуру інших соціально наближених суспільних верств. Її запозичило міщанство-бюргерство, що стало важливим чинником соціокультурного простору Західної Європи [4]. Шляхта прийняла виклики Нового часу, вийшла з приватного у публічний громадський дискурс, збагативши його власним культурним надбанням. Така синергія еліт стала можливою, оскільки соціальна дистанція між урбанізованими, освіченими шляхтою і міщанством не була надто великою. Згодом це посприяло розвитку громадянського суспільства, сильних національних держав Європи [5, с. 31].

У суспільствах Центральної й Східної Європи прошарок міщанства не був таким заможним і численним, як у Західній. Соціальна дистанція між шляхтою і селянством була значною, відповідно, ним не переймалися моделі шляхетського етосу і культури. Щоб зберегти культуру стану, шляхетські кола трансформувалися у соціальну групу духовенства та інтелігенції, яка завдяки освіті стала духовною елітою нації.

До української шляхетської культури Східної Галичини належали до 15-20 % українців. Дрібна, зубожіла галицька шляхта греко-католицького обряду особисто працювала на землі, вела аграрний спосіб життя як *nobilis* чи *agricola*, але завжди дбала про чистоту стану, що забезпечувало від закріпачення, володіла власними земельними ресурсами, ділянками лісу, двором. Від селян шляхтичі дистанціювалися через заборону змішаних шлюбів, наближений до міщанського одягу, культурну пам'ять, усвідомлення особистої свободи, будинок відрізнявся від селянського такими маркерами, як ганок [3, с. 58].

Спадкоємцем сільського шляхетського стану української нації, проміжною ланкою між шляхтою і селянством стало греко-католицьке духовенство Східної Галичини. Воно зберігало європейську ментальність, систему аксіологічних цінностей стану (почуття обов'язку, відповідальності,

гідності, родинної когерентності, освіти та виховання) навіть після офіційного скасування шляхетства [2].

Наприкінці XIX ст. національне питання спонукало шляхетство переглянути ставлення до народу. Нове покоління урбанізованого і освіченого шляхетства українського походження, трансформоване у світську інтелігенцію, розглядало селянство як основу у побудові модерної нації, всіляко підносило його національну свідомість. Духовенство та світська інтелігенція добровільно замовчували своє шляхетське походження, щоб український народ не асоціював їх з поляками.

Цінність шляхетської української культури полягає у тому, що вона сповідувала той же етос, що й шляхта на Заході Європи, який вважався (над)національним. Шляхта зберігала культурні й мистецькі практики в міру матеріальних можливостей, документи про шляхетство, культуру спогадів. Особливо дотримувалися культу предків, дбали за репрезентативну культуру поховальних практик, вшанування їх у церковному дискурсі. Так само і культура поховання шляхтича, пам'яті про його здобутки. Особливу роль відігравали мистецькі портрети предків. Вони відігравали роль сучасних медіа, слугували засобом маніфестації політичної, соціальної, культурної та символічної влади стану [1, с. 61]. Мистецтво репрезентації шляхетського стану спостерігалось в одязі, прикрашеному аксесуарами з дорогоцінним камінням. Виховання манер відбувалося з раннього дитинства, за ними впізнавали стан. Наслідувати непідготовленій людині шляхетські манери було непросто.

З раннього віку шляхтичів навчали дисципліні, правилам підпорядкування, емоційному стримуванню, володінню собою, манерам поведінки. Різні види мистецтв: література, вокал, образотворче мистецтво, танець (як мистецтво репрезентації та комунікації), спорт (фехтування, їзда верхи), вміння розважатися теж притаманне шляхті. Івент-менеджмент у шляхетському середовищі відігравав поважну роль. Жінки займалися благодійністю, дбали за хворих та немічних [6, с. 43]. Згодом це розвинулося у харитативну службу, медсестринську опіку у Першій світовій війні.

Українці-шляхтичі служили містком між Західною та Східною Європою, європейською та українською ментальністю, сільською та міською культурою, усною та письмовою традицією, є символом потужного культурного, соціального, символічного капіталу й оптимістичної моделі культурної пам'яті. Ігнорування шляхетського стану українським етносом відбувалося через слабкі соціальні інстинкти підпорядкування та визнання авторитетів, що компенсовувалося у посмертних комеморативних практиках, культі героїв. Замовчування нацією формуючої, культуротворчої та державницької ролі шляхетських верств спровокував імідж української нації як виключно селянської. Зміна національної парадигми культурної пам'яті доводить, що українці – не лише нащадки козаків, а й шляхетської культури, яка маркована у прізвищах з суфіксом «-ський», «-цький», що тотожне європейським «von», «de», «van».

Руська шляхта Східної Галичини стала джерелом та ресурсом рекрутування функціональної, соціально відповідальної, громадсько активної інтелігенції, що зберегла шляхетський етос та культуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 437 с.
2. Заярнюк А. Соціальні аспекти статі в дискурсі греко-католицького духовенства Галичини II пол. XIX ст. // Україна модерна. 2000. № 4–5. С. 69–70.
3. Сливка Л. Галицька дрібна шляхта в Австро-Угорщині (1772-1914 рр.) Івано-Франківськ : Місто НВ, 2009. 220 с.
4. Arno J. Mayer. Adelsmacht und Bürgertum. Die Kriesed ereuropäischen Gesellschaft 1848-1914. München, 1984. S. 330.
5. Oexle Otto G. Soziale Gruppen in der Standegesellschaft. Lebensformendes Mittelalters und ihre historische Wirkungen. In: Andreavon Hulsén-Eseh. Die Repräsentation der Gruppen. Texte, Bilder, Objekte. Göttingen, 1988, S. 331.

Каменчук Тетяна Олегівна

кандидат політичних наук,
доцент кафедри політичних наук і права,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

СИСТЕМИ РЕКРУТУВАННЯ ЕЛІТИ

Головна суперечка, що ведеться навколо поняття еліти, – це проблема того, чи є елітою люди, які фактично обіймають владні посади, або еліта – це, за визначенням, кращі, найбільш талановиті сили суспільства. Перший підхід можна назвати альтиметричним, другий – ціннісним. Більшість авторів схиляються до того, що альтиметричний підхід є найбільш евристичним для вивчення реальних політичних еліт. Відповідно до нього політична еліта – це та реальна влада, що існує в даному суспільстві сьогодні, це більш-менш спаяна група осіб, які обіймають керівні посади і безпосередньо приймають владні рішення. Це вершина владної вертикалі, яку, як правило, займають у сучасному світі люди матеріально забезпечені, можливо, багаті. Погоджуючись з подібним визначенням, не можемо не враховувати і ціннісне розуміння еліти. Ці два уявлення співвідносяться як кола Ейлера: у найкращому своєму варіанті еліта – це влада організаційно-талановитих людей, здатних на базі свого таланту й освіченості провидіти найкращі шляхи розвитку довіреного їм суспільства і здійснювати рух цими напрямками. Однак і елітні здібності можуть залишатися без влади, і влада може виявитися бездарною, політично короткозорою й організаційно неповороткою. У цьому випадку починають говорити про «псевдоеліту».

Теоретики описують як мінімум чотири системи рекрутування еліти, які можуть бути розглянуті як дві пари.

Першу пару складуть система гільдій і антрепренерська (підприємницька) система. Вони являють собою протилежності, що мають свої, як позитивні, так і негативні моменти.

Система гільдій переважає в країнах, де особливо сильний адміністративно-бюрократичний апарат, вона була широко поширена в країнах соціалізму. Антрепренерська система активно використовується в демократичних країнах. Система гільдій припускає:

- рекрутування вищої еліти з нижніх прошарків самої ж еліти, повільне просування кар'єрними сходами, закритий від непосвячених добір кадрів;
- наявність безлічі формальних вимог, яким повинний задовольняти претендент на посаду (партійність, вік, національність, стаж роботи і т.д.);
- вузьке коло тих, хто вирішує питання про висування людини на посаду (глава уряду, фірми і т.п.), відсутність конкуренції, фактично, призначення.

При наявності явних мінусів (схильності до бюрократизації, консерватизму, кумівству, вузькості бачення) система гільдій має істотні плюси з погляду компетентності представників еліти. Для людей, обраних на посаду таким чином, виявляються характерними:

- професіоналізм і наявність досвіду роботи, дисципліна;
- наявність або одержання в ході роботи необхідної освіти;
- передбачуваність політики;
- невисокий ступінь конфліктності, що сприяє прийняттю компетентних колегіальних рішень.

Антрепренерська система характеризується:

- широким колом соціальних груп і осіб, з яких рекрутуються представники еліти;
- невеликою кількістю формальних вимог (тобто фільтрів, через які пропускається претендент);
- вибори, що припускають участь практично усього населення країни, і як наслідок, наявність конкуренції за місце у владі;
- плинність складу еліти.

В антрепренерській системі багато плюсів. Це насамперед висування на перший план яскравих цікавих індивідуальностей, сильних наполегливих особистостей. Вона припускає також високий ступінь демократизму. Однак з погляду компетентності еліти в ній утримуються серйозні мінуси.

До них відносяться:

- велика імовірність непрофесіоналізму;
- відсутність необхідної для посади освіти та знань;
- відсутність досвіду роботи в даній сфері;
- перевага ефектності над змістовними моментами компетентності.

Вказані обставини підкреслюють проблемний ряд, зв'язаний саме з компетентністю еліти.

Звернемося тепер до двох інших способів рекрутування еліт, що зв'язані з двома типами розвитку суспільства – поступовим і стрибкоподібним, революційним.

Прикладом є освіта, що дається в елітарних школах й університетах Англії й США. В Англії це такі школи як Ітон і Харроу, Оксфордський і Кембриджський університети. У Сполучених Штатах Америки це Гарвард, Йель, Принстон. Елітарні школи й університети, звичайно, у першу чергу приймають до себе на навчання дітей еліти, однак вони здійснюють і благодійні програми, які дають можливість здатним і талановитим учням з інших прошарків суспільства, також одержати елітну освіту. Щоб не стати цілком езотеричними і реально оновлювати наявну еліту, ці навчальні заклади виступають як спонсори талантів, призначають для обдарованих дітей спеціальні стипендії, незалежно від соціального статусу їх батьків. Діяльність подібних елітних установ освіти дає свої вагомні плоди. Так, відомо, що Ітон підготував 20 прем'єр-міністрів Великобританії.

Зрозуміло, що зі стін спеціальних елітних навчальних закладів виходять підготовлені спеціалісти, які, з самого початку є зорієнтованими на державну і політичну діяльність, стають потім відповідальними керівниками і обізнаними

чиновниками. Це кадри, які є компетентними, які здатні успішно виконувати складну організаційно-управлінську й ідейно-практичну роботу.

Однак шлях до влади виявляється зовсім іншим, коли суспільство захльостують революційні хвилі і ротація еліти не може відбуватися легітимно і безболісно. Революційна зміна еліти, як правило (але не завжди), зв'язана зі зниженням компетентності керівного й управлінського складу влади. Яскравим прикладом тому є революція 1917 року в Росії, що радикально змінила колишні політичні й управлінські структури, розраховуючи на самоврядування народу і нову еліту, рекрутовану з робітників і селян. Робота В.І. Леніна «Держава і революція», написана в безпосередньо у передреволюційний період, стосувалася устрою держави відразу після революції і загалом відтворювала ідеї класиків марксизму про ліквідацію буржуазної державності. Скасування старого чиновництва, колишньої армії, ліквідація силових структур, вигнання грамотних інженерів – керівників підприємств, презирство до усієї «гнилої інтелігенції» – усі ці моменти, що простежуються в текстах «Держави і революції» були спочатку втілені в життя, хоча вже незабаром виявилось, що без компетентних фахівців різного рівня керувати країною неможливо [1, с. 120]. Однак, за переконанням тих часів державою може керувати будь-яка людина – з освітою чи без неї. Результатом цього правляча верхівка «твердих ленінців», хоча і складалася з людей досить освічених, була загалом недостатньо політично компетентною. На місцях же політико-управлінські функції виконували зовсім напівграмотні активісти – вихідці з народу.

«Внутрішня революція» Й.В. Сталіна стосовно когорти соратників Леніна супроводжувалася продовженням гонінь на інтелігенцію й нанесла ще один удар по компетентності правлячої еліти. Так, викоринивши стару гуманітарну інтелігенцію, поміж якої було чимало видатних вчених світового масштабу, частково виславши їх із країни, частково репресувавши, новий режим заповнив вакуум новобранцями – випускниками робітфаків, Комакадемії, Інституту червоної професури. Науковий і моральний рівень цього прошарку різко знизився.

Спираючись навіть на ці нечисленні приклади, можна стверджувати, що еволюційна зміна політичних еліт сприяє збереженню або навіть підвищенню рівня їх компетентності, у той час як стрибкоподібні революційні зміни, різка зміна одних політиків і керівників на інших природно приводить до зниження компетентності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Розин Э. «Государство и революция» — священное писание большевизма. Москва : Ленинская мифология государства, Юристь, 1996. 320с.

Малишенко Людмила Олександрівна

кандидат політичних наук, доцент, викладач-методист

Одеського фінансово-економічного коледжу,

Київський національний торговельно-економічний університет

ПЕРЕХІД ДО НОВОЇ МЕРЕЖНОЇ МОДЕЛІ УПРАВЛІННЯ ЯК КЛЮЧОВИЙ ІНДИКАТОР ЗМІН СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

Сьогодні вже зрозуміло, що в умовах наростаючої кризи демократичних інститутів, з боку влади, яка бажає підвищити соціальну активність громадян, у першу чергу був потрібний реінжиніринг підходів до представленої громадянам інформації й зміна методів роботи із громадськістю. А саме цього й не було зроблено – чиновники та активісти виявилися в полоні ідей технологічного детермінізму. Основний акцент був зроблений на самодостатність проектів і в цьому й був прорахунок організаторів. Цифрові міста могли б стати одним з напрямків реформування відносин влади та суспільства.

Процес появи нової агори, безумовно, неможливий без творчого початку з боку всіх акторів, що приймають участь у її створенні, без креативних ідей, без послідовного врахування інтересів соціуму, які постійно змінюються. Однак, саме це й стало каменем спотикання для державних і муніципальних

структур, що брали участь у проектах створення цифрових міст, тому що вступало в протиріччя із самою суттю бюрократії. Відповідно, наприклад, муніципалітет Амстердама, в остаточному підсумку, ухвалив рішення щодо продажі даного цифрового міста [Див. детал.: 1].

Було б невірним затверджувати, що досвід функціонування суспільних мереж взагалі не був затребуваний західним суспільством. Ці проекти сприяли матеріалізації ідей інформаційного суспільства, тому що у 90-х роки минулого, ХХ століття багато розвинені, в економічних відносинах, країни приступилися до розробки державної політики, кінцевим результатом якої повинна стати побудова інформаційного суспільства.

Так, як відомо, в 1993 році уряд США випустив доповідь із планами розвитку національної інформаційної інфраструктури (Agenda for Action). Європа почала вести мову про інформаційне суспільство після доповіді члена Комісії європейських співтовариств М. Бангеманна у 1994 році, який у своєму програмному виступі призвав активно втягувати до створення інформаційного суспільства суб'єктів ринку, органи влади та громадян.

Однак, на практиці держава як соціальний інститут кіберпростору, у першу чергу була зацікавлена лише у створенні й безперебійному функціонуванні мережної телекомунікаційної інфраструктури, що підтримує процеси виконання органами виконавчої влади своїх функцій.

В сучасній українській мові «уряд» означає винятково «сукупність органів державної влади» або «виконавчий і розпорядницький орган державної влади в країні». Останнім часом у даній сфері намітилися значні зміни, пов'язані з переглядом самої концепції «правління». Поняття «правління» стало пов'язуватися з формальними й неформальними інститутами й процесами, які направляють і обмежують колективну діяльність. Правління не обов'язково здійснюється тільки урядом, ключовими в цьому контексті стають такі компоненти, як соціальне партнерство та самоорганізація. Тобто, поряд з урядом в управлінні можуть брати участь приватні компанії, об'єднання компаній, неурядові організації тощо. А повинно правління розглядатися як

процес, за допомогою якого установи, організації, компанії «направляють» свою діяльність і взаємодіють один з одним і з окремими громадянами [2].

Інакше кажучи, правління – це процес самоорганізації суспільства для прийняття колективних рішень, а також прозорі механізми контролю за реалізацією цих рішень. В рамках даної концепції уряд розглядається, насамперед, як постачальник певних послуг і як один з регулюючих інститутів.

У зв'язку із цим позначилися нові акценти у використанні термінів, що стосується впливу нових інформаційних і комунікаційних технологій у сферу політичного та державного управління. Це динамічний процес, що дозволяє на основі використання нових ІКТ удосконалити взаємодії різних акторів (громадян, урядових закладів, приватних компаній, асоціацій і т. п.) на різних рівнях (місцевому, регіональному і глобальному) у процесах регулювання та прийняття політичних рішень. Для більш ретельного розуміння цього процесу цікавим є звернення до таких теоретичних напрямків, як теорія публічного вибору, неоінституціоналізм, новий політичний або державний менеджмент.

У політичній науці виділяють дві основні школи, які використовують мережний підхід як методологію дослідження політики. Англосаксонська школа вважає плідним використання мережного підходу при аналізі взаємодії держави й зацікавлених груп. Тут концепція політичних мереж протиставляється плюралістичному та компаративістському підходам, використовуваних для опису посередництва інтересів. Німецька школа звертає увагу на мережі в політиці як сучасну форму державного управління, відмінну від ієрархії й ринку. Незважаючи на певні відмінності між зазначеними школами, за основу обрані спільні ідеї – сучасній державі не вдається забезпечити задоволення суспільних потреб, тому є настійна потреба змінити ієрархічне адміністрування на нову форму управління.

В умовах переходу до нової мережної моделі публічного управління відбувається рух у концептуальному обґрунтуванні використання інформаційно-комунікаційних технологій у цьому процесі. Його основними складовими є демократичний процес, відкритий уряд, підзвітність, прозорий

механізм прийняття рішень. Це ключові індикатори змін, які потребує сучасний час у зазначеному напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Малишенко Л. О. Впровадження електронної демократії: концептуальні підходи та особливості процесу реалізації в Україні: Дис. ... к. політ. н. спеціальність: 13.00.02 – політичні інститути та процеси. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2009. 214 с.

2. Електронний уряд – інструмент модернізації держави. URL :
// <http://www.nauet.ru/index.php?option=content&task=view&id=225&Itemid=49>.

Набоков Роман Геннадійович

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач,

Харківська державна академія культури

ТЕХНОЛОГІЯ ТА РЕЖИСУРА ТЕАТРАЛІЗОВАНОЇ ПОЛІТИЧНОЇ АКЦІЇ

Політична акція як театралізоване явище є публічно-політичною дією, яка спрямована на привертання уваги ЗМІ й суспільства з метою утвердження або нівелювання авторитету та сили впливу суб'єктів влади. Театралізація як творчий метод існування сучасної політичної акції полягає у створенні художнього образу шляхом синтезу документального матеріалу і вимислу засобами театру.

На нашу думку, слід розмежовувати політичних організаторів та творчих виконавців–режисерів політичної акції. Розгляд відмінностей і єдності діяльності означених соціальних суб'єктів дозволяє висувати про складність системи практичного функціонування політичної акції. Слід зазначити, що до організаторів належать ідеологи-замовники, які, навіть не беручи

безпосередньої участі у формуванні видовища через громадські організації та установи, контролюють та спрямовують усі процеси, пов'язані з втіленням політичних цілей і завдань [6, с. 37]. Виконавцями є люди й групи людей, організації та установи, що беруть участь у реалізації ідей політичної акції. Серед виконавців виокремлюється соціальна група, яка координує художню і технічну діяльність виконавців. Використовуючи загальноприйнятий науковий термін, визначимо цю соціальну групу виконавців як режисерсько-постановчу. Головним соціальним суб'єктом серед виконавців є режисер політичної акції. Саме він, як основний «тлумач» ідеї замовника, організовує і спрямовує творчий процес усієї групи виконавців для досягнення результату, що представляє естетичну цінність. Засобом діяльності соціальних суб'єктів стає художнє ідейно-тематичне трактування політичної ідеї. Водночас важливо зауважити, що всі елементи підготовки-організації політичної акції набувають відображення і матеріалізуються в сценарії. Сценарій визначається як сюжетна схема, згідно з якою створюються політичні акції. Сценарій політичної акції – поліструктурний. У ньому одночасно набувають відображення такі елементи: 1) художній задум – сценарій; 2) естетичне втілення задуму – постановочний план; 3) організаційно-технічне втілення. Водночас в основі політичної акції простежується класична композиційна структура вистави (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Відповідно до сценарію здійснюється постановка політичного масового видовища [1, с. 48].

На думку О. Груєвої, під час практичного функціонування політичної акції мають значення наступні фактори: естетичного впливу політичного масового видовища, переключення уваги об'єкта, особливості об'єкта в політичній акції, значущість особи політичного лідера, фактор впливу на об'єкт через три своєрідні кола людського сприйняття і специфіка передання політичної інформації засобами художніх образів та символів. Серед перелічених чинників доволі важливим є естетичний фактор, в основі якого – краса, художність суб'єкта, наявність у ньому або у взаємодії з ним процесу художньої творчості [3].

Звичайно, існують різні типи політичних акцій, форми їхнього проведення мають свої особливості. Отже, цікавішим виглядає розріз політичних акцій за критеріями (тактикою та засобами досягнення цілей) у моніторингу Центру дослідження суспільства.

1. Конвенційні – відомі й загальноприйняті форми протесту, які не чинять безпосереднього тиску на цілі протесту (наприклад, пікети, мітинги, демонстрації, перформанси, флешмоби).

2. Конфронтаційні – протестні акції, що передбачають безпосередній тиск на цілі протесту («пряма дія»), але не супроводжуються завданням безпосередньої шкоди людям або майну (наприклад, блокування, перекривання руху, страйк, голодування)

3. Насильницькі – протестні дії із завданням (або погрозою завдання) безпосередньої шкоди людям або майну (наприклад, побиття або вандалізм) [9].

Політичним акціям притаманні наступні ознаки: видовищність та ілюзійність; інтерактивність; презентаційність; аніпулятивність і маркетингова прагматичність; карнавальність; гедоністичність; зірковість (культивування ідолопоклонства в публіки перед екранними знаменитостями). Поняття «зірки» – найважливіша категорія шоу-політики і політичного маркетингу. Під зіркою мається на увазі успішна особистість, організація або успішне співтовариство, що має ознаки політичного бренду, а точніше – медіа брендів [5, с. 8]. У політичних акціях зірками фігурують знайомі багатьом популярні і «розкручені» політичні лідери, високопоставлені чиновники, а також видатні діячі шоу-бізнесу, кіно, театру, спорту. За допомогою зірки значно простіше і легше продати ідею, поліпшити імідж партії, руху, поділитися необхідною емоцією з масовим глядачем [8, с. 7].

Перший, підготовчий етап режисури політичної акції виначається передусім тим, що з моменту прийняття рішення про проведення політичної акції треба визначити її мету, тип, дату та місце проведення. Обов'язковим під час підготовки є визначення учасників. Таким чином створюється простір театральності. Ключовий момент в організації акції – її реєстрація. Особливість

акції визначається, окрім іншого, датою її проведення. Зазвичай захід присвячують до дати, значимої для якої-небудь політичної події. Масштабні акції зазвичай проводять у вихідні, що дозволяє мобілізувати велику кількість учасників [4, с. 49].

Наступним кроком у підготовці акції є написання сценарію, підбір реквізиту та виготовлення декорацій. Слід зазначити, що декораціями для політичної акції є природний ландшафт, будинки тощо, тобто середовище, у якому вона буде проведена. Д. В. Громов декораціями вважає і працівників владних структур, які присутні на акції. Загрожі поліції, спецтехніка (водомети, машини для затриманих), турнікети-металодетектори – обов'язковий антураж опозиційної акції, декорації, що надають дії додаткової екстремальності [2]. Якщо готується концертна програма або мітинг-концерт, то слід зважати, що процес підготовки концертно-видовищної програми охоплює такі елементи:

- об'єкт діяльності: аудиторія, глядачі (групи, колективи людей і окремі особистості);
- суб'єкт діяльності: постановники, організатори концертно-видовищних програм;
- напрям концертно-видовищної програми (процес впливу суб'єкта на об'єкт) з усіма її компонентами (мітинг-концерт, який передбачає виступи політиків, митців та їхню агітацію за певних політичних діячів, або концерт, присвячений певній даті, що також проводиться за участі політичних лідерів). Такими є мета і зміст програми, форми організації аудиторії, засоби і методи, які використовуються для здійснення поставлених перед ними завдань [8, с. 42].

Другим етапом режисури є безпосередньо проведення політичної акції. Робота режисера на цьому етапі полягає в тому, що він передусім перевіряє готовність усіх служб, а потім під час акції повинен контролювати її перебіг та корегувати дії учасників, тому що стратегія і тактика вуличної акції зумовлюють наявність загальної концепції поведінки під час акції. Тому режисер підтримує зв'язок зі ЗМІ – так акція отримає якомога ширшого

розголосу. Зокрема він повинен стежити, щоб акціоністи, в обмін на лояльність і захист поліції, дотримували правил проведення акції: не виходили за офіційно дозволені територіальні та часові межі заходу, не порушували його формат (наприклад, якщо дозволений мітинг – не намагалися влаштувати ходу), не здійснювали дій, які були б розцінені як незаконні. Таким чином, робота режисера полягає в контролі за перебігом політичної акції [6, с. 42].

Третій етап проведення політичної акції – заключний. Акція, як театралізована дія, не завершується після того, як її учасники розходяться по домівках. На режисера чекає надзвичайно важливий етап: організація відправлення учасників акції та забезпечення доставки застосованих технічних засобів і техніки. Після цього починається етап осмислення, переосмислення та пропаганди результатів акції. Полею для продовження акції стає преса політичних рухів, телебачення і, особливо, віртуальний простір Інтернету, який нині відіграє найважливішу роль у діяльності субкультур, які є активними організаторами та учасниками політичних акцій [9, с. 46.]

Основне завдання політичної акції – донести відповідні ідеї до свідомості глядачів, впливаючи на їхнє емоційне сприйняття. У цьому контексті політична акція має певні властивості: по-перше, зацікавлює велику кількість людей; по-друге, охоплює своєрідні три кола психологічного впливу (візуальний, аудіальний, кінестетичний); по-третє, має велику силу долучення таким чином, щоби учасники стали носіями тієї чи іншої інформації [6, с. 44]. Отже, режисер повинен зважати на фактори, що сприяють цьому впливу, водночас враховуючи і специфіку емоційного сприйняття об'єкта. Розгляд режисури політичної акції охоплює розуміння політичної акції як твору мистецтва. Чим більшою мірою політична акція є твором мистецтва і чим більше вона піднесена емоційно, тим швидше політичні ідеї, закладені в ній, сприймаються об'єктом. Таким чином, одна з цілей політичної акції повинна збігатися з метою мистецтва. Слід зауважити, що чим більші за масштабами, кількістю та чим різноманітніші за якістю засобих удожнього вираження політичної ідеї, тим більший емоційний вплив на глядачів має політична акція.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бавикіна В. М. Політичний акціонізм у сучасному мистецтві як соціальна дія. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право.* № 3/4 (35/36).2017. С.46-50.
2. Громов Д. В. Уличные акции молодежных политизированных сообществ как объект социально-антропологического изучения: автореф.дис. ... д-ра ист. наук, спец. 07.00.07. Москва, 2013.38с.
3. Груєва О. В. Політичний акціонізм: поняття, форми, досвід використання у політичному процесі. *Політичне життя.*2018. №1.С. 20–25.
4. Мезинцева Ю. А. Арт-рынок как провокация искусства. *Вопросы культурологии.* Москва: Ибис, 2008. № 7. С.49.
5. Музыкант В. Л. Формирование бренда средствами рекламы и PR: учеб. пособие. Москва: Экономистъ,2004. 606 с.
6. Набоков Р. Політична акція як особливий вид режисури масових видовищних форм. *Культура України* № 69. 2020.С. 34-45
7. Русакова О. Ф. Дискурс политического бренда. *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки».* № 9. 2007. С. 37.
8. Саламанюк Т.Передпомаранчевий синдром: в пошуках нової революції. URL: <https://www.cslr.org.ua/peredpomarancheviy-sindrom-v-poshukah> (дата зверення: 15.02.2021).
9. Хома Н. М. Соціалізуючий вплив акціонізму: мистецько-політичний синтез в проєкції моделювання політичної поведінки. *Актуальні проблеми політики.* № 53. 2014.С. 40-47.

Наумкіна Світлана Михайлівна

доктор політичних наук, професор,
завідувач кафедри політичних наук і права,
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Карагіоз Руслан Степанович

кандидат політичних наук, доцент
кафедри адміністративної діяльності поліції,
Одеський державний університет внутрішніх справ

КУЛЬТУРНИЙ ШОК І ПОЛІТКОРЕКТНІСТЬ ЯК НАСЛІДКИ ПОЛІТИКИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ

Протягом багатьох років держави-члени ЄС намагаються адекватно реагувати на імміграцію, що являє собою досить парадоксальний феномен. Вона сприймається як така, що сприяє рішенню демографічних і економічних проблем, але одночасно як така, що може провокувати соціальну нестабільність і розглядатися як погроза внутрішньої безпеки країн Союзу. І тому увага дослідників до явища культуралізму є значною протягом значного часу.

Поняття «мультикультуралізм», яке функціонує в науці, не має однозначного змісту. В його тлумаченні виокремлюються дві тенденції: використання терміну в якості синоніму до «культурного плюралізму», який передбачає багато самостійних культур, співіснування яких веде до фрагментації культури, і друге розуміння мультикультуралізму – співіснування і взаємодія великої кількості культур.

Як відомо, розв'язання проблеми взаємодії культур в рамках полікультурного суспільства розкривається в трьох концепціях: асиміляційних («плавильного казана»); плюралістичних (модель «Salad Bowl», «культурного плюралізму», «веселкової коаліції»); радикальних (етноцентризму, афроцентризму, поліцентризму). Таким чином, мультикультуралізм – це поняття, яке стосується не тільки культури, але й соціальної й політичної сфер.

У теперішній час поняттю «мільтикультуралізм» приділяється значна увага, при чому все більш сучасних дослідників, на відміну від попередників, вважають наслідки цього явища більш негативними ніж раніше. І приклади соціально-політичної практики останнього десятиліття (події в Німеччині, Франції та ін. європейських країнах) підтверджують ці далеко не завжди обґрунтовані висновки.

В цьому контексті серйозної уваги заслуговує поняття культурного шоку (шок переходу або культурна стомлюваність) було введено антропологом К. Обергом [1]. Ця криза входження в нову культуру супроводжується неприємними почуттями – втрати друзів, статусу, дискомфорт при усвідомленні розходжень між культурами, плутанина в ціннісних орієнтаціях, зміна соціальної й особистісної ідентичності. Однак, ступінь «шокуючого впливу» може бути прогнозованим. Так, індивіди, які планували переїзд і психологічно готові до змін, опинившись в інокультурному суспільстві, в меншому ступені піддаються «культурному шоку». Планові міграції є менш травматичними для обох сторін і позбавляють владу зайвих витрат.

Ґрунтуючись на соціально-психологічних дослідженнях, можна виокремити 4 типи міжкультурного контакту. Геноцид, тобто знищення конфронтуючої групи (в управлінській практиці може виражатися в організації гетто, трудових таборів, насильницької депортації й ін.); асиміляція, тобто поступове добровільне або примусове прийняття звичаїв, норм домінуючої групи (на практиці відбувається в обмеженні функціонування етнічної культури; не відбиття в правовій системі наявності іншокультурних груп – відсутність згадувань у законах або відсутність подібних правових актів «про мігрантів», «про біженців» або «про меншості»); сегрегація, тобто курс на роздільний розвиток груп (на практичній діяльності може бути ініціативою обох сторін і виражатися в бажанні створити цілісні автономні соціальні мережі: освіта, охорона здоров'я, проживання, робота у державі; інтеграція, тобто збереження групами культурної ідентичності при об'єднанні в єдине співтовариство на новій підставі.

Подібну концептуальну схему акультурації пропонують Дж. Берри і співавтори [2, с. 38]. На їх думку, в індивідів і груп є 4 вибори: асиміляція, сепаратизм, маргіналізація, інтеграція.

Позицію індивіда на вищому етапі М. Беннетт називає «конструктивною маргінальністю», що відповідає таким поняттям, як «людина – посередник між культурами», «міжкультурна компетентність», «людина мультикультури» [3, с. 193].

Автори всіх цих моделей одностайні в тому, що успішна адаптація являє собою не асиміляцію і не пристосування до нового середовища, а повноцінне оволодіння цінностями ще однієї культури без шкоди для власної. Така аргументація сьогодні використовується для підтримки мультикультуралізму, попри всі заперечення і негативні оцінки цього явища.

Реалізація принципів, що були закладені у новій імміграційній моделі, призвела до змін у расово-етнічному й культурному ландшафтах розвинених країн. Мультикультуралізм породжує особливий стиль взаємин і специфічну етику поведінки, відображенням якої є принципи «політкоректності».

Отже, реалізація принципу мультикультуралізму (за умов концептуального узгодження), має масу проблем, які складно розв'язати. Проте, політики та економісти застерігають, що Європі потрібно «нове бачення».

ЛІТЕРАТУРА

1. Oberg K. Culture shock: Adjust ment to new cultural en vironments. *Practical Anthropology*. 1969. Vol. 7.
2. Берри Дж. Кросс-культурная психология. Исследования и применение / Джон В. Берри, Айп Х. Пуртинга, Маршалл Х. Сигалл. Москва : Гуманитарный центр, 2017. 560 с.
3. Bennett M. J. A developmental Approach to Training for Intercultural Sensitivity. *International Journal of Intercultural Relations*. 2016. Vol. 10. P. 179–196.

Проноза Інна Іванівна

кандидат політичних наук,
старший викладач кафедри політичних наук і права,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»

Гладка Валерія Сергіївна

студентка 2 курсу
спеціальності «Політологія»,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»

ФЕНОМЕН ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ

Політична культура – це одне з політичних явищ, яке існує невід’ємно від політики, визначає характер її формування і утворює в складі політичного буття відносно самостійний компонент. Особливе значення політичної культури полягає у тому, що вона відображає своїм змістом характер використання політичної влади і відповідні йому особливості прийняття керівних рішень. Розкриваючи ці особливості, ми пізнаємо технологію формування політики, а тим самим і політичну культуру.

Розглянемо деякі уявлення про сутність політичної культури, що склалися сьогодні в політології.

Безумовно, уявлення про сутність політичної культури є актуальним і сьогодні. Поняття політичної культури є одним з обговорюваних в сучасній політичній науці й привертає до себе підвищену увагу дослідників. Чималий інтерес до нього проявляється на рівні спілкування, особливо, коли мова заходить про демократію, її здійснення, особливості формування демократичної політики. Разом з тим існуючі уявлення про політичну культуру нерідко відриваються від самої політики й відводять політичну свідомість в сторону психологічних проблем. Це говорить про те, що поняття політичної культури

потребує подальшого осмислення. Не можна не відзначити, що початковий внесок у формування уявлень про сутність політичної культури внесла її класична концепція, розроблена всередині минулого століття американськими політологами Г. Алмонд і С. Вербою [0]. Завдяки цій концепції, питання про політичну культуру було поставлено в площину політичної теорії, почалася розробка її поняття.

Вищезгадані дослідники виступили з оригінальним трактуванням політичної культури, що характеризує її як особливе явище свідомості, запропонувавши тим самим своє рішення цієї проблеми. Надалі їх концепція послужила одним з провідних чинників вивчення політичної культури. Основні ідеї цієї концепції зберігають свою популярність й до сьогодні. Найважливіша особливість даної концепції полягає в тому, що вона представляє суб'єктивістську традицію (суб'єктивістський підхід) до тлумачення суспільних явищ і, зокрема, зводить політичну культуру до суб'єктивно-психологічних поглядів. Політична культура трактується авторами даної концепції як «сукупність психологічних орієнтацій», які впливають на «політичні позиції й моделі поведінки» людей. З такими орієнтаціями дослідники пов'язали головне в змісті політичної культури. Вони стверджують: «Політична культура – це різноманітні, але стійко повторювані, когнітивні, афективні та оціночні орієнтації щодо політичної системи взагалі, її аспектів «на вході» й «на виході», і себе як політичного актора» [0, с. 597].

При цьому когнітивні орієнтації характеризуються ними як знання й віра щодо політичної системи, афективні орієнтації - як почуття по відношенню до неї, а оціночні орієнтації – як судження й думки з її приводу [1, с. 595].

Очевидно, що політична культура розглядається тут як щось, що існує тільки в рамках свідомості й психології людини. В результаті виявляється, що політична культура безпосередньо ніяк не пов'язана з самою політикою. Якщо політика – це суспільне, а значить, об'єктивно існуюче явище, то її культура розглядається як явище свідомості, що якісно відмінно від політики.

Утворюється унікальне протиріччя, яке у тому, що політична культура, яка повинна належати по своїй природі самій політиці (інакше, навіщо її називати політичною?), з позиції зазначених авторів зовсім не може бути її явищем. Сьогодні ряд політологів дотримується зазначеної концепції та, навіть, по-своєму розвиває її ідеї. Політичну культуру зводять до явищ політичної свідомості, до думок й уявлень про світ політики. Наприклад, говорять: «Політична культура – це сукупність думок, уявлень про світ політичного, законах і правилах функціонування політичної підсистеми суспільства» [0, с. 385].

Також є політологи, які прагнуть посилити значення суб'єктивної складової в політичній свідомості і ще далі відходять від самої політики в бік суб'єктивних відчуттів по її приводу. Наприклад, стверджують, що політичну культуру «не слід сприймати як пояснення того, що відбувається в світі політики, бо вона покликана пояснити, що люди думають про те, що відбувається в світі політики і як вони це оцінюють» [0, с. 248].

Виходить, що політична культура - це не просто явище політичної свідомості; це, скоріше, пояснення того, що люди думають про політику, тобто по суті «думка про думку» або «думка про відчуття» з приводу політики. Для суб'єктивістської традиції такий висновок є цілком закономірним. Примітно також, що окремі дослідники в результаті зводять її до аналітичної абстракції. Вони стверджують: «За цим поняттям стоїть якась важковловима реальність – справжні почуття, думки й оцінки людей з приводу політики. Однак, політична культура не є реальність як така. Це аналітична абстракція, яку більш активно й плідно використовують ті з політологів, хто вивчає психологію й культуру владарювання, соціокультурні аспекти політичної поведінки» [0, с. 54].

Насправді ж політична культура існує об'єктивно й являє собою різновид матеріальної культури суспільства. Це пояснюється тим, що суспільство є об'єктивно існуюче, матеріальне утворення, яке визначає своїм змістом відповідний, тобто матеріальний характер всіх своїх проявів, включаючи політику. При цьому матеріальність політичної культури знаходить своє

відображення й в різних видах цієї культури, вивчення яких дозволяє доповнити уявлення про неї.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алмонд Г., Верба С. Гражданская культура. Политические установки и демократии пяти наций. – В кн.: Антология мировой политической мысли. В 5 т. Т. II. М., 1997. 723 с.
2. Алмонд Г., Верба С. Гражданская культура и стабильность демократии/ ПОЛИС. 1992. № 4. С. 122 – 135. URL: <http://www.politstudies.ru/fulltext/1992/4/14.htm> (дата звернення: 20.03.2021).
3. Гаджиев К. С. Политология (базовый курс). Москва, 2011. 467 с.
4. Жадан І. Політична культура та проблеми громадянської освіти в Україні : [методичний посібник]. Київ : ТанDEM, 2004. 80 с.
5. Смирнов Г. Н., Петренко Е.Л.,. Политология: курс лекций. Москва, 2011. 397 с.

Ростецька Світлана Іванівна

кандидат політичних наук, доцент,

доцент кафедри політичних наук і права,

Державний заклад «Південноукраїнський національний

педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

РЕКОНФІГУРАЦІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ, СПРАВЕДЛИВОСТІ ТА ПРИМИРЕННЯ В ЛІБЕРАЛЬНІЙ МОДЕЛІ МИРУ

Силове відродження нових воєн у сучасному світі, що базуються на ідентичності, особливо етнічній та регіональній, призвело до необхідності перегляду існуючих моделей конфліктів, з метою пошуку ефективних інструментів розв'язання.

В сучасних збройних конфліктах, можна виділити такі основні їх характеристики, як: посилення інтернаціоналізації збройних конфліктів;

залучення мирного населення до збройної боротьби; використання широкого спектра озброєнь, зокрема, новітні технології; трансформація методів управління конфліктами, що зумовлює різкі переходи від ескалації конфлікту до його деескалації [1, с. 130]. Однак, нові війни демонструють ще і посилення політизації етнічної та регіональної ідентичності, відбувається поляризації суспільства таким чином, що підривається демократія, справедливість та мир. Звичайно, що ліберальний мирні моделі передбачають припинення насильства та започаткування угод, але саме імператив стійкого миру вимагає справедливості та узгодженості.

Можливо виділити національні, регіональні та глобальні фактори, що спричиняють й підсилюють конфлікт, який базується на ідентичності, і таким чином, визначити елементи до побудови миру, орієнтовані на реконфігурацію ідентичностей.

Розширення глобалізації передбачало розширення простору для демократії та економічного розширення можливостей. Проте на практиці, це створило невпевненість, тривогу та хаотичне середовище, що оживили етнічну чутливість та підірвало регіональні суперечності. В певному сенсі, сили глобалізації одночасно глобалізували етнічну приналежність і локалізували регіоналізм, таким чином, створюється клімат, який сприяє етнічному насильству, регіональним конфліктам. Ефективний рецепт від локалізованого етнічного та регіонального конфліктів у ліберальному мирі, але сам ліберальний мир обмежений і втягнутий у внутрішні суперечності, що підривають позитивний мир, демократію та справедливість. Подолання меж ліберального миру вимагає переформатування рамок миротворчої діяльності для узгодженості миру, справедливості й демократії. Початком є переосмислення ідентичності та культурне різноманіття як надбання, а не перешкоди у вирішенні конфліктів. Переформатування системи врегулювання конфлікту має виходити за рамки ліберального миру, це також вимагає врегулювання напруженості між справедливістю й миром, і між примиренням та справедливістю. Встановлення стійкого миру також вимагає примирення

демократії та справедливості, які захищають права як більшості, так і меншин. В той же самий час це вимагає ретельного балансу між справедливістю «переможців».

Інституційно, роль регіональних механізмів вирішення конфліктів є центральною, в контексті зростаючої кількості нових воєн, які характеризуються не глобальним, а саме локальним масштабом. Нарешті, важливо переосмислити роль механізмів міжнародного правосуддя, зокрема Міжнародний кримінальний суд, вирішуючи конфлікти Сирії, Ємені, М'янмі, Україні та в інших державах, що зіткнулися з аналогічними конфліктами в XXI ст. Хоча ці механізми відіграють певну роль у вирішенні конфліктів, доцільно досить обережно їх застосовувати, щоб переконатись, що вони не стануть перешкодами для стійкості миру. Це вказує на роль традиційного правосуддя та механізмів у вирішенні конфліктів, що забезпечують приведення їх у відповідність із загальнолюдськими цінностями, одночасно звернення до культурних особливостей, в рамках яких ідентичність відіграє важливу роль, яку можливо використати як необхідний елемент для побудови мирних та стійких суспільств, що базується на множинних ідентичностях та принципах громадянської нації.

Дві концепції справедливості та примирення взаємопов'язані й взаємозалежні. Примирення не може бути без справедливості [2]. Роль ідентичності як активу для побудови та розвиток миру вже визнано органами ЮНЕСКО (2005). Центральним аспектом процесу реконфігурації є перетворення ідентичності від політичної до її коренів як культурної ідентичності, що впливає на зменшення насильства. Цей процес реконфігурації врешті-решт включають справедливість та примирення, кінцеві стадії конфлікту розв'язання та розбудова миру, в якому особистість має відігравати ключову роль.

ЛІТЕРАТУРА

1. Луцишин Г. Особливості сучасних збройних конфліктів в сучасному світі. *Українська національна ідея: реалії та перспективи розвитку*. Вип. 26. 2014. С. 128-131.

2. Assefa, H. n.d. The Meaning of Reconciliation, in Global Partnership for the Prevention of Armed Conflict, People Building Peace. *Utrecht: European Platform for Conflict Prevention and Transformation*. http://www.gppac.net/documents/pbp/part1/2_reconc.htm (дата звернення 15.03.2021).

Ткачук Юлія Вікторівна

кандидат політичних наук,

доцент кафедри політичних наук і права,

Державний заклад «Південноукраїнський національний

педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

МІЖНАРОДНА ТРУДОВА МІГРАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ СВІТОВОЇ ЕКОНОМІКИ

Міжнародна міграція є складником світової системи господарювання, вона є результатом еволюції робочої сили. Природне та необхідне явище спільного існування різних народів, міжнародних відносин етнічних та соціальних груп населення та країн називається міграцією робочої сили.

Трудова міграція населення – це особливий вид економічного характеру міграції, який обумовлений пошуком роботи, як правило, за межами країни постійного проживання.

З широкої точки зору, трудову міграцію визначають як сукупність усіх форм територіального руху населення, пов'язаного з трудовою діяльністю на території іншої країни. Вузьке трактування зводиться до вселення жителів

однієї країни на територію іншої, що супроводжується їх подальшим працевлаштуванням [1].

Переміщення значних мас людей відбувалося завжди й відбувається у теперішній час вільно чи примусово. Причини переміщення поділяються на економічні та неекономічні. Економічні причини пов'язані з різним рівнем соціально-економічного розвитку та призводять до міграції робочої сили до країн з високим рівнем життя з менш розвинутих країн. До неекономічних факторів належать соціально-політичні, військові, релігійні, національні, культурні, сімейні та інші чинники [2].

До основних причин міжнародної міграції робочої сили можна також віднести глобалізацію, рух прямих іноземних інвестицій, офіційну політику регулювання міграції.

Важливим складником розвитку міграційних процесів є діяльність транснаціональних і мультинаціональних корпорацій, які активно залучають співпрацівників із менш розвинених країн.

Міжнародні міграційні процеси завжди стосувалися українців та тих народів, що мешкали на території сучасної України.

Перша світова війна спричинила масову евакуацію українців на Схід СРСР, зокрема до Сибіру, Республік Середньої Азії. Надалі – втеча українців від Голодомору 30-х років ХХ ст. та примусове переміщення оstarбайтерів під час Другої світової війни, виїзд українців за часів СРСР на освоєння цілини, етнічна еміграція євреїв до Ізраїлю, переїзд значної частини науково-творчої інтелігенції до Москви у 60-80-ті роки ХХ ст. тощо. Нарешті, масовий виїзд фахівців та робітників у пошуках кращої долі вже у пострадянські часи, передусім до країн Західної Європи, США та Ізраїлю. Враховуючи, що виїздили на той час ще молоді люди репродуктивного віку, це, безумовно, спричинило старіння населення України [2].

У часи незалежної України міграція робочої сили була спричинена кризовими явищами в економічному, політичному та соціальному житті.

Проблемою українського ринку праці є надмірна трудова міграція (за різними оцінками, від 2 до 7 млн. осіб).

Близько 80 % трудових мігрантів працюють за кордоном нелегально. За даними статистичних опитувань, наші мігранти мають досить високий освітній рівень, 75 % з них мають вищу чи незакінчену вищу освіту. Той факт, що за кордоном респонденти працюють, як правило не за фахом, не є фактором, що стримує міграцію. Тобто, досить кваліфіковані фахівці з різних сфер, освічені люди, на підготовку яких витрачені значні, переважно державні кошти, не можуть реалізуватись у власній країні, а отже і кошти витрачені на їх підготовку залишаються невідпрацьованими державі [1].

Згідно статистики, більшість українців працює в Італії. Населення України емігрувало з батьківщини через нестабільну ситуацію на внутрішньому ринку праці, велику різницю в умовах життя та рівнях заробітної плати в країнах Заходу та в Україні, через недостатній рівень економічної та правової безпеки громадян, незахищеність прав власності, економічної нестабільності та невизначеності шляхів виходу з неї.

Україна вважається однією з найбільших країн – донорів робочої сили в Європі. Українські громадяни працюють й у західноєвропейських країнах, й у країнах – членах ЄС, на теренах СНД, навіть за океаном.

До того ж, значний відсоток серед мігрантів складає молодь. Серед громадян віком 15 – 70 років, які шукали іншу основну або додаткову роботу, кожен третій був молодого людиною, віком 15–29 років [1].

Основними причинами виїзду серед економічно активного населення України є тривала політична криза, невдоволення економічним становищем, незабезпечення умов для реалізації можливостей своїх громадян, значно вищий рівень зарплати в країнах імміграції, події на Сході України. Це спонукає молоду людину шукати іншу роботу. До того ж молодь, виїжджаючи за кордон або до інших регіонів у пошуках тимчасового заробітку, має більше шансів та причин і можливостей залишитись на постійне місце проживання. Але, якщо

заглибитися у вивчення зазначеної проблеми, можна побачити що проблема трудової міграції в Україні тісно пов'язана з процесами Євроінтеграції.

На сьогодні глибока економічна криза, яка охопила країну, воєнні дії, що відбуваються на Сході нашої країни, надання Україні безвізового режиму з країнами Європейського Союзу, стало головними причинами зростання трудової міграції з України. Незважаючи на, інколи нелюдські умови праці, відсутність соціального захисту трудових мігрантів на комфортного місця проживання, мільйони наших громадян покидають державу та обирають шлях трудового мігранта.

Водночас, зазначений процес міграції можна вважати нормальним явищем у сучасному світі.

Зіштовхуючись із перешкодами у пошуку необхідних умов працевлаштування, на батьківщині, молоді, активні люди шукають їх за межами держави. Разом із відтоком робочої сили та креативних роздумів, відбувається також відплив потенційних платників податків у державну казну.

На сьогоднішньому етапі розвитку світової цивілізації, суспільство переживає процеси трансформації всіх сфер людського життя, у якому всеохоплююча інтеграція та інформаційно-комунікаційна революція створюють об'єктивні передумови, як для об'єднання, так і для його роз'єднання. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. виявив основоположну тенденцію соціального розвитку людства, яка отримала назву глобалізації.

Водночас, одним із парадоксів глобалізації у сучасному світі стало посилення прикордонного контролю в умовах усунення кордонів в економіці, інформаційному та культурному просторах.

В останні десятиліття ХХ ст., міжнародна міграція робочої сили стала однією зі складових частин процесу глобалізації світової економіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іванова О. Д. Вплив глобалізаційних процесів на трудову міграцію в Україні. *АПП*, 2018. Вип. 61. С. 135–137.

2. Танасієнко Н. П., Лабунец В. О. Міжнародна міграція робочої сили в умовах глобалізації. *Східна Європа: економіка, бізнес та управління*, Придніпровська державна академія будівництва та архітектури, 2018. Вип. 3 (14). С 44–48.

Уланова Світлана Іванівна

професор кафедри сценічного мистецтва,
Луганська державна академія культури і мистецтв
доктор мистецтвознавства

Мухарський Дмитро Олександрович

професор кафедри сценічного мистецтва,
Луганська державна академія культури і мистецтв,
Народний артист України

«КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА» В МІЖНАРОДНІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЗАКОНОДАВЧІЙ БАЗІ

Формування світу духовних цінностей в нових умовах модернізації суспільства завжди спирається на історико-культурологічні процеси, на основі яких, і виробляється стратегія і механізми формування та збереження фонду культурної спадщини. В рамках проведення дослідження представляється необхідним проаналізувати поняття «культурна політика», юридичні права і свободу та інше, що закріплено в міжнародних та українських законодавчих документах.

У цей пакет юридичних документів увійшли: «Загальна декларація прав людини» [1], «Міжнародний пакт про економічні, соціальні і культурні права» [7], «Міжнародний пакт про громадянські і політичні права» [6], два факультативних протоколи, які в цілому склали п'ять юридичних норм, одна з яких називалася «Конвенцією про ліквідацію всіх форм расової дискримінації» [2].

Ряд міжнародних документів, що регулюють «культурну політику» в світі та були ратифіковані в Україні: «Конвенція про охорону та заохочення різноманітності форм культурного самовираження», «Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини», «Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини», «Рамкова конвенція Ради Європи про значення культурної спадщини для суспільства», «Європейська культурна конвенція 1954 року», «Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту» та ін. всі вони представлені на сайті «Українського центру культурних досліджень» (ucss.org.ua) – це підвідомча установа Міністерства культури та інформаційної політики України, що займається культурно-просвітницькою діяльністю.

Головними органами в структурі Організації Об'єднаних Націй (ООН), що забезпечують введення правових актів і гарантують їх виконання, є: Генеральна Асамблея, Рада безпеки, Економічна і Соціальна Рада, Рада з Опіки, Міжнародний Суд, Секретаріат і спеціальні вузькогалузеві організації, в тому числі ЮНЕСКО – організація з питань освіти, науки і культури, міжнародного співробітництва, яка прийняла особливо активну участь в розвитку «національних культур» та охороні пам'яток культури, в захисті об'єктів матеріальної і нематеріальної культурної спадщини та вільного поширення інформації.

«Законодавство України» про культуру базується на «Конституції України» [9] і складається з цих Основ та інших, прийнятих відповідно до них актів законодавства. Схвалений Верховною Радою України на початку 1992 року закон «Основи законодавства про культуру» [9] визначив правові засади діяльності у сфері культури, що регулює суспільні відносини, що пов'язані із створенням, використанням, розповсюдженням, збереженням «культурної спадщини» та культурних цінностей та вільний доступу до них.

Культура це потужний засіб консолідації суспільства, що утверджує національну самосвідомість, патріотизм, зміцнює міжнаціональний мир, регулює злагоду та добробут у світі, формує активний, творчий інтелект,

високу духовність та інтелектуальний потенціал народу та ін.[3, с. 2] Об'єктом державного управління є сфера культури, що забезпечує створення, збереження, поширення та засвоєння духовно-культурних цінностей, що складають культурний здобуток людини, суспільства.

Головне завдання державної політики у сфері культури, на думку В. Мамілона є «<...> забезпечення людства необхідними умовами для культурного розвитку, тобто всеосяжного доступу до культурних надбань, цінностей як вітчизняної так і світової культури, активна участь в культурному житті з максимальним урахуванням при цьому культурних потреб та інтересів усіх суб'єктів культурного процесу» [5, с. 1].

«Культурна політика» в широкому сенсі розглядається «<...> як сукупність принципів і норм, а також систему заходів щодо збереження, відродження розвитку і поширення культури за допомогою різних державних і суспільних інститутів» [5, с. 3]. У вузькому сенсі «культурна політика» це діяльність держави в галузі культури [8, с. 54].

Зупинимося на документах, які складають основу правового регулювання співробітництва держави в сфері прав людини. Таким документом є Статут ООН.

В декількох статтях Статуту, зазначено: «<...> розвиток дружніх відносин між націями на основі поваги принципу рівності і самовизначення народів, розвиток поваги до прав людини і основних свобод для всіх рівнях незалежно від раси, статі, мови, релігії», «<...> сприяння міжнародному співробітництву в економічній, соціальній сфері, культурі, освіті, охороні здоров'я і сприяння виконанню прав людини» [1, с. 3], «мирне узгодження ситуацій, щоб не порушити відносини між націями» [1,с.4], «запобігання відновленню агресивної політики з боку будь-якої держави», «розвиток поваги до принципу рівноправності і самовизначення народів» [1, с. 7].Після прийняття Статуту, ООН були прийняті ряд документів, які складають «Міжнародний пакт про права людини», що є великою подією в історії прав

людини і що означає усвідомлене набуття людської гідності і цінності людського життя.

Важливим документом ООН була і залишається «Загальна декларація прав людини», прийнята 10 грудня 1948 г. [1], яка закріпила основні права людини, громадянина, народу, нації. З ініціативи ЮНЕСКО було організовано ряд симпозіумів, конференцій, «круглих столів» та інших акцій та вироблено поняття «культурна політика».

Відповідно до Декларації теоретично були закріплені такі основні норми її, як: закріплювалося «<...> право на здійснення необхідних для підтримання гідності і вільного розвитку особистості прав в економічній, соціальній і культурній галузях за допомогою національних зусиль і міжнародного співробітництва» [1, с. 7], «<...> право вільно брати участь у культурному житті суспільства, втішатися творами мистецтва», «брати участь у науковому прогресі і користуватися його благами», а також кожна людина «має право на захист її моральних і матеріальних інтересів, що є результатом наукових, літературних або художніх та ін. праць, автором яких він є» [1, с. 8].

Прийняті пізніше (в 1966 р.) два пакти – «Міжнародний пакт про громадянські і політичні права», набув чинності 23 березня 1976 р. [6] і «Міжнародний пакт про економічні, соціальні і культурні права» вступив в чинність 3 січня 1976 року [7] – містили також важливі норми регуляції життя як кожної людини, так і нації.

В деякій мірі вони співвідносяться між собою, а саме: в обох пактах містяться норми про «право на самовизначення», згідно такому сформулюванню: «всі народи мають право на самовизначення, на підставі якого вільно встановлюють свій політичний статус і вільно забезпечують свій економічний, соціальний і культурний розвиток, можуть вільно розпоряджатися своїми природними багатствами і ресурсами» [1, с. 7].

«Міжнародний пакт про економічні, соціальні і культурні права» [7] визначив: «право кожної людини на участь у культурному житті, в тому числі на наукове, літературне чи художнє, при цьому кожній країні гарантувалося

повага свободи, необхідної для наукових досліджень і творчої діяльності, також визнавалася користь міжнародних контактів і співпраця в науковій та культурних галузях», «користуватися своєю культурою, сповідувати свою релігію і виконувати її обряди, а також користуватися рідною мовою» [7].

Також Генеральна ООН з питань освіти, науки і культури прийняла ряд конвенцій: зокрема, «<...> про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження», що набула чинності в нашій країні в 10. 06. 2010 року. Згідно неї ««культурне розмаїття» означає культуру груп та суспільства, що знаходить своє вираження. Право людини на свободу вираження думок, інформацію та комунікацію, а також вибирати форми та розмаїття культурного самовираження, створення умов для розквіту культур та діалогами між культурами» [10]; «<...> про охорону нематеріальної культурної спадщини», що ратифікована в Україні 27. 08. 2008 року. Згідно неї до «нематеріальної культурної спадщини» віднесли звичаї, обряди, святкування, інструменти, предмети, артефакти, мова теж розглядалася як носії нематеріальної культурної спадщини, усні традиції, виконавське мистецтво, традиційні ремесла та ін.» [10].

«Рамкова конвенція Ради Європи про значення культурної спадщини для суспільства», де окреслено: «<...> кожний, поодинці або спільно, має право користуватися культурною спадщиною та сприяти її збагаченню; підвищувати цінність культурної спадщини через її виявлення, вивчення, тлумачення, захист, збереження» [10].

На сайті Верховної Ради України (<https://zakon.rada.gov.ua>) [10] розміщено офіційний вебпортал і парламенту України в розділах «Законодавство України» представлена база даних документів: Президента України; Кабінету Міністрів України; органів вищої судової гілки влади України; міністерств та відомств та ін, що зареєстровані в Міністерстві юстиції та інші міжнародні документи.

Основним регулятором в «культурній політиці» України є «Закон про культуру» [9], в якому сформульовані основні заходи держави з питань

«культурного будівництва» та визначено правові, економічні, соціальні, організаційні засади розвитку культури, що регулюють суспільні відносини у сфері створення, поширення, збереження та використання культурних цінностей і спрямовані на: реалізацію суверенних прав у сфері культури; відродження і розвиток культури української нації та культур національних меншин; забезпечення свободи творчості, вільного розвитку культурно-мистецьких процесів, професійної та самодіяльної художньої творчості; реалізацію прав громадян на доступ до культурних цінностей; соціальний захист працівників культури; створення матеріальних і фінансових умов для розвитку культури. Культура розглядається як один з головних чинників національного відродження, збереження національної самобутності українців [9].

ЛІТЕРАТУРА

1. Всеобщая декларация по правам человека: принята резолюцией № 217 А (III) Генеральной Ассамблеи ООН от 10.12.1948 г. Киев: Логос. 1998. 8 с.
2. Декларация о предоставлении независимости колониальным странам и народам: принята резолюцией № 1514 (XV) Генеральной Ассамблеи ООН от 14 дек. 1960 г. *Права человека: сб. междунар. договоров*. Т. Ч 1. Универсальные договора. Нью-Йорк; Женева: ООН, 2002. С. 89–90.
3. Карлова В. Державна політика у сфері культури: сутність та особливості реалізації в сучасних умовах: автореф. ... канд. держ. упр. наук. : 25. 00. 01. Київ : НАДУ, 2003. 16 с.
4. Конвенция о защите прав человека и основных свобод от 04. 11. 1950 г. (измененная и доп. протоколом № 11). Страсбург, 2001. 60 с.
5. Мамілон В. Культурна політика держави як чинник реформування суспільства : автореф. ... канд. держ. упр. наук. : 25. 00. 02. Івано-Франківськ : ІФНТУНГ, 2011. 20 с.
6. Международный пакт о гражданских и политических правах: принят резолюцией № 2200 А (XXI) Генеральной Ассамблеи ООН от 16. 12. 1966 г.: URL <http://www.un.org/ru/documents>.(дата звернення : 11. 02. 2021).

7. Международный пакт об экономических, социальных и культурных правах: принят резолюцией № 2200 А (XXI) Генеральной Ассамблеи ООН от 16.12.1966г. URL: <http://www.un.org/ru/documents>. (дата звернення : 1.03.2021).
8. Отуонье Дж. Створення національно-культурного фонду спадщини Нігерії 1960-1990 рр. : дис. ... канд. культ. : 26. 00. 01. Київ : КНУКіМ, 2017. 200 с.
9. Офіційний вебпортал парламенту України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua>. (дата звернення : 19.03.2021).
10. Український центр культурних досліджень. URL: <http://ucss.org.ua>.(дата звернення : 15.03.2021).

Швець Світлана Леонідівна
канд. політичних наук, асистент
кафедри політичних наук і права,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д.Ушинського»

ТРАНСФОРМАЦІЯ МІГРАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ РЕСПУБЛІКИ КОРЕЯ

Республіка Корея має доволі тривалу політичну історію, однак інтенсифікація міграційних процесів в країні розпочалася з 50-60-х років минулого століття. Детермінантами цих процесів стали зняття японської окупації (корейці, що емігрували під час окупації, поверталися до країни), завершення корейської війни (підвищення темпу формування міграційних потоків в середині країни «Північ-Південь») та зняття обмеження США на «неєвропейську міграцію» (підвищення рівня імміграції).

Південна Корея ратифікувала Конвенцію Організації Об'єднаних Націй про статус біженців та Протокол щодо статусу біженців, що набули чинності у березні 1993 року. 10 грудня 1993 року було встановлено положення щодо біженців, а 1 липня 1994 року Південна Корея почала отримувати заяви про

притулок згідно із зміненим законодавством про імміграцію [2]. Незважаючи на те, що Республіка Корея першою серед азійських країн підписала Конвенцію про статус біженці та почала трансформувати національне законодавство шляхом запровадження нормативно-правових актів, що регулюють статус біженців та захищають їх права, трансформація міграційної політики відбувається повільніше. Сучасну Південну Корею критикують за високі показники відхилених прохань щодо статусу біженця. Процесу порядку визначення статусу біженця не вистачає швидкості та прозорості, у зв'язку з чим уряд Південної Кореї критикують за низькі показники надання та визначення статусу біженцям. За показниками організації NANCEN (громадська організація для допомоги біженцям, заснована в 2009 році в Кореї), у 2019 році рівень визнання біженців у Південній Кореї становив 0,4% (2018 цей показник склав 3%). Цей показник набагато нижче середньосвітового рівня прийняття, який становить 38% [4]. Великий резонанс та протесні настрої у корейському суспільстві викликали прибуття 550 прохачів притулку з Ємену у 2018 році. Біженці з Ємену скористалися 30-денним туристичним безвізовим режимом корейського острова Чеджу. Це призвело до хвилі акцій протесту в корейському суспільстві, оскільки біженці сприймаються як загроза національній безпеці та ідентичності [3]. Користуючись цим, деякі урядовці намагалися погіршити закон про біженців і навіть прагнули до повного його скасування [4].

Значна частина анти-біженської риторики пов'язана з ісламофобією, образами, сформованою ЗМІ та кризою біженців в Європі як негативний наслідок іммігрантів [1]. На підтвердження цього судження дослідниками Тімоті С. Річ та Кейтлін Бізон за підтримки Академії корезнавства (Сеул, Корея) було проведено дослідження для визначення впливу на сприйняття біженців з Ємену за факторами: їх загальне число, їх кількість по відношенню до числа єменців, які залишили свою країну та релігія. Відповідно до опитування, найбільш високі негативні показники мають ті версії, де згадується релігія іммігрантів. У відповідь на ситуацію, уряд запропонував внести зміни до

закону про біженців 2013 року з метою посилення перевірки. Одним із пунктів щодо внесення стала процедура перевірки особи для підтвердження статусу. Якщо особа це не підтвердить, вона підлягає депортації. У випадку, якщо особі було двічі відмовлено у наданні статусу біженця або гуманітарного статусу, вона більш не може звертатися із такими заявами. Більша кількість випадків депортації створюється штучно, що суперечить конвенції, але є частиною національної стратегії.

Тобто, незважаючи на прийняття Кореєю міжнародних договорів про біженців та їх відповідну адаптацію до внутрішнього законодавства, наразі немає жодного призначеного установи або незалежної організації, що повністю відповідає за питання, пов'язані з біженцями. Міністерству юстиції Кореї підпорядковано Імміграційне управління, що має такі повноваження та Рада щодо визначення статусу біженця. Крім того, в Південній Кореї процес подачі заяви на отримання статусу біженця тягне за собою кілька умов, таких як: (1) заявник повинен бути іноземцем на території Кореї; (2) заявка повинна бути подана заявником самостійно; і (3) заява повинна бути подана протягом року після того, як іноземець висадиться або в'їде на територію Кореї. Проте, існує безліч проблем, які необхідно подолати відносно управління Радою і Імміграційним управлінням для надання адекватної допомоги біженцям. Однак, нова редакція закону має на меті розширення можливостей щодо працевлаштування біженців та носіїв гуманітарного статусу, що можна оцінити як зміни у напрямку адаптації та інтеграції іммігрантів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Influx of refugees from Yemen divides South Korean resort island. The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/world/2018/jul/12/refugees-from-yemen-divides-south-korean-resort-island-of-jeju> (Дата звернення: 19.02.2021)

2. National law / Refugee / Asylum law (2020). URL: <https://www.refworld.org/topic,50ffbce5220,50ffbce5247,,0,,KOR.html> (Дата звернення: 19.03.2021)

3. South Korea's "Yemeni Refugee Problem" (2019). URL: <https://www.mei.edu/publications/south-koreas-yemeni-refugee-problem> (Дата звернення: 19.03.2021)

4. Refugee Statistics in South Korea (2019.12.31) URL: <https://nancen.tistory.com/2043?category=343568> (Дата звернення: 19.03.2021)

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ФАКУЛЬТЕТ РЕЖИСУРИ ЕСТРАДИ**

**АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ:
ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ**

**МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ, ДОКТОРАНТІВ,
АСПРАНТІВ, ЗДОБУВАЧІВ, МАГІСТРАНТІВ ТА СТУДЕНТІВ**

20 КВІТНЯ 2021 РОКУ

Упорядник:

Мельник М.М.

Відповідальний редактор:

Шибєр О.О.