

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МОДЕРНІЗАЦІЇ ЗМІСТУ ОСВІТИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО СТУДЕНТІВ, АСПІРАНТІВ, ДОКТОРАНТІВ
ТА МОЛОДИХ УЧЕНИХ ХДАК
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ПОЛЬСЬКЕ ТОВАРИСТВО НАУК

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

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

**МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(20–21 листопада 2025 року)**

**PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE
(November 20–21, 2025)**

У 2 частинах

Частина 2

Харків, ХДАК, 2025

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 3 від 31.10.2025 р.)

Редакційна колегія:

Рябуха Н., д-р мистецтвозн., доц., в.о. ректора ХДАК, голова оргкомітету;
Соляник А., д-р пед. наук, проф., проректор з наукової роботи ХДАК;
Василенко О., аспірант, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК);
Мачулін Л., канд. філос. наук, ст. викл., зав. редакційно-видавничого відділу ХДАК;
Бірьова О., канд. іст. наук., доц. ХДАК;
Борисова А., канд. психол. наук, доц., нач. відділу міжн. зв'язків ХДАК;
Булах Т., д-р наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК;
Воскобойнікова Ю., д-р мистецтвозн., доц., зав. каф. хорового диригування та академічного співу ХДАК;
Гіголаєва-Юрченко В., канд. мистецтвозн., ст. викл. ХДАК;
Коновалова І., д-р мистецтвозн., доц., зав. каф. теорії та історії музики ХДАК;
Коржик Н., канд. наук із соц. комунікацій, доц., декан факультету культурології та соціальних комунікацій ХДАК;
Лисенкова В., д-р філос. наук, доц., зав. каф. мистецтвозн. ХДАК;
Мархайчук Н., канд. мистецтвозн., доц., декан факультету аудіовізуального мистецтва ХДАК;
Мостова І., канд. мистецтвозн., доц., декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК;
Попова-Коряк К., канд. юрид. наук, ст. викл. ХДАК;
Проскурякова О., д-р філософії, викл. ХДАК;
Рибалко С., д-р мистецтвозн., проф. ХДАК;
Шелестова А., канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК;
Щербань А., д-р культурології, проф., зав. каф. культурології та музеєзнавства ХДАК.

К 90 Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку :
матер. міжнар. наук. конф. (20–21 листоп. 2025 р.) У 2 ч. Ч. 2 / Харків. держ.
акад. культури ; [під ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. — Харків : ХДАК, 2025. — 316 с.

СЕКЦІЯ:
ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ТЕАТРАЛЬНОГО
ТА КІНОМИСТЕЦТВА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

I. Борис

АКТОР — ПРОФЕСІЯ УНІКАЛЬНА

I. Borys

ACTOR — A UNIQUE PROFESSION

Сьогодення ХХІ століття виявило дуже багато яскравих, інноваційних і модернових експериментів у галузі будь-якого мистецтва, включаючи і театральне та кіномистецтво. Одною віхою з них є пошуки, які стають домінантою за формою. Тобто втілення творчої ідеї в драматургії літературно-художнього джерела різного жанру і виду, з метою вразити глядача своїм видовищем.

У мистецькому контексті ХХІ століття спостерігається активне розширення формальних пошуків, що охоплюють усі галузі мистецтва — від образотворчого до театрального й кінематографічного. Ці пошуки часто набувають домінантного характеру, зосереджуючись на формі як засобі враження глядача. Проте в театрі, де художня ідея втілюється через драматургію, постає питання межі між формою і змістом, між режисерською концепцією та глибинним дослідженням людської природи. Саме тут актор постає не як виконавець, а як унікальний і універсальний носій творчої ідеї.

На відміну від інших мистецьких професій, де засоби виразності часто відокремлені від виконавця (наприклад, музичний інструмент у музиканта чи пензель у живописця), актор є одночасно й інструментом, і виконавцем, і дослідником. Його тіло, голос, емоційна система, світогляд — це не просто засоби, а складові єдиного організму, що втілює персонажа. У хореографії, наприклад, тіло є головним засобом виразності, але відсутній вербальний компонент. У музиці — навпаки, голос або інструмент передають композицію, але не завжди вимагають глибокого перевтілення. Актор же поєднує всі ці аспекти, створюючи образ, що живе в межах сценічного простору, але народжується з глибини особистісного досвіду.

У процесі професійної підготовки актор проходить складний шлях — від самопізнання до здатності втілювати іншу істоту, інший світогляд, іншу логіку поведінки. Це не лише технічне опанування голосу, тіла чи емоцій, а й глибоке занурення в природу людського існування. За 8 семестрів актори повинні пройти шлях від власного «Я», «пізнай себе» до «пізнай свою професію» і «втілюй у своїй професії іншу людину або іншу складову частину явища природи». І починати вивчення слід не з теоретичних основ (хоча це теж дуже важливо), а з дослідження власного тіла — «пізнай своє тіло», «пізнай свій організм», спосіб мислення (робота головного мозку) — адже рушійною силою організму людини є певні частини її тіла (голова, тулуб, тазостегнові суглоби тощо). І, звичайно, всі складові емоційно-енергетичного спрямування (зір, нюх, дотик, смак). Це не можна взяти з теорії. Для цього треба пізнати своє тіло як інструмент. Актор має дослідити себе як біологічну, психологічну і соціальну систему, розуміючи, як працює його організм,

як формується емоційна реакція, як мислення впливає на поведінку. Це знання не є медичним чи філософським у вузькому сенсі, але воно необхідне для сценічного перевтілення.

Особливу увагу слід приділяти розрізненню понять «психологія» і «психіка». Перше — це соціальний інструмент взаємодії, друге — внутрішній механізм, що керує тілесними і ментальними процесами. Актор має знати, як ці системи функціонують, щоб не просто імітувати персонажа, а створити його як живу, переконливу сутність. Важливим є також розуміння історичного контексту — від первісної людини до сучасної культури, від архаїчних форм комунікації до складних драматургічних структур. Актор досліджує не лише текст, а й ментальність епохи, культурну специфіку, світоглядні координати персонажа.

Професія актора є унікальною тим, що поєднує в собі глибину самопізнання, пластичність тілесного інструменту, світоглядну гнучкість і здатність до багатовимірного перевтілення. Актор не просто грає роль — він досліджує природу людського існування, втілюючи її через власне тіло, голос, емоції, мислення і нервову систему. Його організм стає живим носієм художньої ідеї, здатним передати як психологічні нюанси персонажа, так і культурно-історичний контекст епохи. Така багатогранність, що охоплює як внутрішню анатомію, так і зовнішню соціальну взаємодію, не має аналогів в інших професіях, роблячи актора не лише виконавцем, а й дослідником, транслятором і творцем людського досвіду в мистецькому просторі.

Таким чином, професія актора є унікальною не лише через складність технічного арсеналу, а передусім через глибину дослідницького процесу, який охоплює тілесне, емоційне, інтелектуальне і культурне. Актор — це не просто виконавець ролі, а носій і транслятор людського досвіду, що втілюється через сценічну форму. Його робота є синтезом мистецтва, науки і філософії, що робить цю професію справді універсальною і незамінною в системі гуманітарного знання.

Р. Набоков

АКТОРСЬКА ПЕДАГОГІКА В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ: МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ТА ОСВІТНІ ПЕРСПЕКТИВИ

R. Nabokov

ACTING PEDAGOGY IN THE ART SCHOOL: METHODOLOGICAL ASPECTS AND EDUCATIONAL PERSPECTIVES

Здобувачі факультету сценічного мистецтва ХДАК повинні поєднувати акторські, виконавські та режисерські навички з базовими педагогічними уміньми. Це дозволяє ефективно взаємодіяти з дитячими й підлітковими колективами, враховувати психологічні особливості учнів та організовувати навчальний процес у форматі спільної творчості. Для формування педагогічних компетенцій та навичок комунікації з майбутніми учнями розроблено курс «Методика викладання спеціальних дисциплін у мистецьких школах», який поєднує теоретичні основи акторської майстерності з практичними вправами та методичними рекомендаціями. Курс спрямований на розвиток умінь планувати заняття, розраховувати час, підбирати вправи відповідно до віку та психологічних особливостей учнів, створювати безпечний і продуктивний навчальний простір.

Викладання акторського мистецтва в позашкільній освіті сприяє всебічному розвитку особистості. Учні набувають комунікативних навичок, розвивають уяву, емоційну чутливість, здатність працювати в команді та адаптуватися до колективної діяльності. У сучасних умовах трансформацій мистецька освіта потребує оновленої методики викладання, яка б поєднувала класичні театральні традиції з інноваційними освітніми технологіями.

Традиційна театральна педагогіка, представлена ідеями Б. Брехта та Леся Курбаса, формує основу професійних акторських практик. Вона спрямована на розвиток акторських здібностей, дисципліни, концентрації, відповідальності, а також формування сценічної уваги та творчої імпровізації. Методики Брехта акцентують соціальну активність митця та взаємодію з глядачем, тоді як підходи Курбаса сприяють розвитку ансамблевої взаємодії, пластичності та художньої синтетичності. Поєднання цих підходів забезпечує гармонійний розвиток виконавських й емоційних навичок учнів.

Особлива роль у навчанні належить ігровим та тренінговим методикам: етюдному методу, вправам на уяву, імпровізаційним завданням, тілесно-руховим практикам. Вони допомагають долати психологічні бар'єри, розвивати свободу вираження, пластичність та виразність. Важливо поєднувати індивідуальну роботу над роллю з колективними етюдами, що формує почуття партнерства, відповідальності та ансамблевої взаємодії.

Сучасні освітні виклики вимагають використання цифрових технологій: онлайн-платформ, відеоаналізу виступів, інтерактивних симуляцій та освітніх додатків. Ці інструменти дозволяють організовувати дистанційні заняття, самостійний аналіз роботи, спільні онлайн-репетиції та документувати прогрес учнів. Використання цифрових технологій підвищує мотивацію, сприяє творчим експериментам і забезпечує інтерактивну взаємодію між педагогом та учнем, створює архіви навчальних матеріалів для подальшого самостійного опрацювання.

Рациональне планування часу на заняттях є ключовим методичним аспектом викладання. У роботі з дітьми та підлітками важливо дотримувати оптимальної тривалості навчальних блоків, чергувати активні вправи з паузами для відпочинку та психологічного відновлення. Розрахунок часу ґрунтується на поступовому нарощуванні навантаження, індивідуалізації завдань і адаптації до рівня підготовки кожного учня. Ігрові елементи, творчі імпровізації та групові завдання підтримують концентрацію та емоційне залучення, враховуючи психологічні особливості сприйняття й засвоєння матеріалу.

Перспективи розвитку освітніх практик включають інтеграцію міждисциплінарних курсів, що поєднують акторську майстерність із музикою, хореографією, образотворчим мистецтвом та історією мистецтв, формуючи комплексне творче мислення та здатність до міждисциплінарної взаємодії.

Важливим є розвиток індивідуалізованих програм навчання, врахування здібностей та рівня підготовки учнів, психологічна підтримка й дотримання педагогічної етики, що створює безпечний творчий простір. Співпраця з театрами, культурними інституціями та розвиток наставництва сприяє ранній професійній орієнтації, ефективній підготовці до кар'єри у сфері мистецтва.

Отже, акторська педагогіка в мистецьких школах поєднує класичні театральні традиції з інноваційними методиками та сучасними технологіями, забезпечує

комплексний розвиток учнів, формує професійну компетентність, творчий потенціал, критичне мислення та самостійність. Інтеграція педагогічних методик, міждисциплінарних практик і цифрових інструментів створює оптимальні умови для підготовки адаптивних, відповідальних та висококваліфікованих майбутніх педагогів мистецьких шкіл.

С. Гордєєв

ДО ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

S. Gordeyev

ON THE PROBLEM OF PRESERVING THE TRADITIONS OF THE STAGE ARTS OF UKRAINE IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION

Збереження та розвиток традицій сценічного мистецтва України в умовах глобалізації постає як одне з найважливіших завдань сучасної культури та освіти. Театр — це не лише мистецька форма, а й простір, де відображається національна ідентичність, колективна пам'ять і культурні коди.

Визначальним для української сцени ХХ ст. став творчий доробок Леся Курбаса, який започаткував нову режисерську та акторську школи, засновані на метафоричному методі, синтезі драматургії, музики, пластики та світових авангардних течій. Курбас утвердив ідею театру як лабораторію пошуку, де національне поєднується з інновацією. Його послідовники — Михайло Верхацький, Мар'ян Крушельницький, Борис Тягно — зуміли зберегти традиції школи, яку отримали від Курбаса. Завдяки М. Верхацькому ідеї та метод видатного майстра мали продовження у творчості його учнів — театральних режисерів Віктора Кісіна, Михайла Мерзликіна, Віктора Баєнка, Віталія Карпенка, Лева Удовенка, які розвивали ці засади, поєднуючи метафоричність із психологічною глибиною. Вони довели, що українська сцена здатна бути і філософською, і модерною, і глибоко національною водночас.

На цій основі сьогодні формується сучасна театральна школа. У вищих майбутні актори та режисери вивчають спадщину Курбаса не як застиглий канон, а як джерело методологічних орієнтирів. Його творчі та педагогічні надбання стають основою для розвитку новітніх напрямів — режисури музичного й перформативного мистецтв, інтеграції мультимедійних технологій у сценічну інтерпретацію сучасних експериментальних вистав, різноманітних за жанрами та формою. Це дозволяє українським митцям не лише засвоювати традиційні форми, але й шукати нові способи комунікації з глядачем у глобальному культурному середовищі.

Сучасний український театр активно демонструє спадкоємність із традиціями та готовність до експерименту, співпраці, дослідженням і використанням здобутків світового театру. Прикладом цього є творчість режисерів Дмитра Богомазова, Ростислава Держипільського, Андрія Приходька, Давида Петросяна та інших митців, які, зберігаючи увагу до психологічної школи й метафоричної режисури, впроваджують у свої постановки новітні технології, мультижанрові форми та інтернаціональні культурні коди. Їхні вистави свідчать про актуалізацію ідей Курбаса у ХХІ ст., що доводить безперервність української театральної традиції.

Сучасна театральна освіта в Україні дедалі частіше включає практичні формати, які дозволяють майбутнім режисурам та акторам брати участь у театральних лабораторіях, майстер-класах і проєктах як на внутрішньому, так і на міжнародному рівні. Такі формати надають студентам мистецьких вишів змогу не просто опанувати техніку або теорію сценічного мистецтва, а й відчувати себе частиною глобального мистецького процесу, порівнювати власний досвід із досвідом закордонних шкіл, створювати культурний продукт, здатний конкурувати з творчими проєктами міжнародних навчальних закладів культури і мистецтв.

Прикладом є діяльність Національної спілки театральних діячів України, яка реалізовує навчальні мистецькі програми через резиденції, інтенсивні школи і тренінги, надає студентам різних країн можливість спільної творчості, обміну ідеями, роботи над масштабними музичними та театральними формами, що часто виходять за межі традиційного драматичного театру.

Отже, розвиток національного театального мистецтва України відбувається на сучасній основі, де спадщина поєднується з пошуками нових генерацій режисерів, які використовують у своїй творчості сучасний досвід світової сцени. У цьому виявляється особлива сила українського театру: здатність зберігати власну ідентичність у діалозі зі світовим мистецьким простором. Глобалізація для української сцени стає не загрозою, а викликом, що стимулює творчі експерименти, збагачення традицій та формування нових мистецьких практик.

Таким чином, українська театральна школа у ХХІ ст. утверджується як динамічна система, де традиція не є консервацією минулого, а стає підґрунтям для оновлення та активної присутності у світовому культурному діалозі.

А. Кікот

МЕТАФОРА В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ ТЕАТРІ

A. Kikot

METAPHOR AT THE UKRAINIAN POETIC THEATRE

Тема метафори в українському поетичному театрі є однією з центральних, оскільки вона відіграє важливу роль у створенні унікального світу образів, емоцій та почуттів. Висловлення людських почуттів відбувається через призму образів, символів, алегорій, алюзій тощо, при цьому реалістична взаємодія вербального і фізичного майже відсутня. Значення метафори в театрі настільки важливе, що виникає поняття «театр метафори», або «метафоричний театр».

Перекладання метафори на театральну мову полягає у створенні художнього образу, поетизації почуттів, поглибленні філософської думки. Метафорарозрахована на асоціативне сприйняття глядачем, який відчуває емоційний, чуттєвий ефект. Для цього необхідно розуміти підґрунтя метафори та приховані порівняння, які в ній закладені. Наприклад, у Г. Сковороди: «... дім, як вулик, гуде від гуляк», «... совість, як чистий криштал», «розпусти свої вітрила, розуму широкі крила» тощо.

Український поетичний театр — це особливий напрям у мистецтві, де метафора і поетичне мислення є головними засобами сценічної дії. Його основою став національний Театр корифеїв з його етнонаціональною спадщиною, сакральністю, міфологічністю та філософською українською думкою. Яскраві

прикладі багатозначної динамічної метафори на сцені знаходимо також у театрі Леся Курбаса.

У поетичному театрі саме слово посідає одне з головних місць у засобах виразності та дії в цілому. Це здебільшого віршована мова, що характеризується ритмічністю і структурованою впорядкованістю. У ній присутня постійна емоційно забарвлена інтонація. Особливість українського мовлення проявляється в мелодійності, естетиці (концепція краси, прекрасне та досконале) та традиційності. В основі образної системи міститься інтелектуальний або світоглядний конфлікт між ідеалом і реальністю, між світом мрій, творчості та світом побутовим, приземленим, навіть ганебним. Тобто, є висока філософська ідея, яка розкривається серед паралельних сюжетних ліній.

Здавалося б, український поетичний театр уже пережив свій розквіт, але нині повертається зацікавленість ним, про що свідчать численні постановки у поетичному театральному напрямі, які часто стають яскравою подією в театральному і культурному житті в цілому. Наприклад, Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса в Києві є важливим майданчиком для експериментів і пошуку нових форм, в тому числі в напрямі поетичного театру.

Подією в культурному житті Львова стала вистава «Лісова пісня» за мотивами п'єси Лесі Українки в Академічному театрі ім. Леся Курбаса. Це постмодерна вистава, жанр якої режисер Андрій Приходько визначив як «вертеп у трьох колядах».

Світоглядний конфлікт проявляється в метафоричній дихотомії: свобода — побут, кохання — зрада, надія — відчай, вічність — порожнечка. Цікаво, що у виставі лунала музика самої Лесі Українки, яку вона надала в кінці своєї драми-феєрії.

Загальновідомо, що Леся Українка є найяскравішою представницею українського поетичного театру. Річ не тільки і не стільки в жанровому різноманітті її творів, особливий віршованій чи ритмізованій мові, а більшою мірою у світоглядній позиції самої авторки. Не дивно, що за останні п'ять років «Лісову пісню» поставили багато українських театрів, зокрема: Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка у Києві, Національний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької у Львові, Рівненський обласний академічний український музично-драматичний театр (прем'єра відбулася у 2025 р.), «Золотий театр» у Києві. Навіть в Канаді було поставлено «Лісову пісню» в українському драматичному театрі «Заграва».

Популярність саме цього твору Лесі Українки визначається в наближенні глибоких філософських смислів до сучасного глядача. Оригінальність сценічного відтворення, яскравість художнього образу, використання метафор здатні нагадати глядачеві, що на противагу прагматичному світові існують вічні поняття краси, кохання, життєдайної сили, які оновлюють світ, роблять його досконалішим.

Отже, для українського поетичного театру характерним є поєднання глибокої емоційності, метафоричності, символізму та звернення до національної культури з її традиціями, звичаями, ритуалами, фольклором, міфами та легендами. Через поезію за допомогою художньо-виразних засобів театру досліджуються питання національної ідентичності та культурної спадщини, актуальність яких важко переоцінити в наш час.

М. Островська

ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ КАНОНУ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПІД ВПЛИВОМ ВІЙНИ ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ УКРАЇНИ

М. Ostrovska

DECOLONIZATION OF THE CANON IN PERFORMING ARTS UNDER THE INFLUENCE OF UKRAINE'S WAR FOR INDEPENDENCE

Війна за Незалежність України зумовила ревізію сценічного мистецтва щодо зміни погляду на суспільне призначення, сенс та актуальність художньої форми. Натомість Закон України «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів» №3005-IX, у поточній редакції від 30.08.2025 р., а також Закон України «Про засади державної політики національної пам'яті Українського народу» №4579-IX від 21.08.2025 р. легалізували та наповнили чіткими дефініціями теоретичні рецепції й практичні пошуки митців у питаннях перегляду усталених змістів театрального процесу в сучасній Україні. Своєю чергою повномасштабна фаза війни актуалізувала перехід масової режисури та артпроектів від естетично-гедоністичних функцій до питань національної безпеки, націотворення та конструювання суспільного сенсу засобами сценічної виразності.

Питання деколонізації в мистецтві розкрито, зокрема, в працях українських та іноземних дослідників В. Агеевої, М. Гарбузюк, Е. Саїда, Е. Томпсон, М. Шкандрія. Однак театрознавчі студії ще потребують збагачення в питаннях постколоніального підходу, а також системності у ревізії сценічного мистецтва. Адже відновлення історичної справедливості на українській сцені все ще триває. Відтак варто виокремити тенденції театрального процесу у зв'язку з деколонізацією канону.

Серед тенденцій, які простежуються в сценічному мистецтві від початку російсько-української війни, у вимірах постколоніальної рецепції варто виокремити ревізію репертуарної політики і назв установ, актуалізацію спадщини українських митців, залучення теми війни, а також репертуарну гнучкість і режисерську адаптивність івент-індустрії.

Ревізія репертуарної політики та назв установ є першочерговою ознакою процесу деколонізації. Адже засилля імен російських діячів сцени на фоні нехтування українськими митцями (історичними і сучасними) є складовою колоніалізму. У результаті імперської політики колонізована країна постає як така, що не має власного інтелектуального та мистецького надбання, а після здобуття незалежності не спроможна сформувати матеріально-технічну базу, виховати фахівців у галузі й створити новий мистецький продукт національного спрямування й міжнародного значення. Зокрема, з назви «Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки», м. Київ, вилучено словосполучення «російської драми», так само з назви «Миколаївський академічний художній драматичний театр» вилучено слово «російський». Тоді як Харківському академічному драматичному театру (колишньому театру ім. О. Пушкіна) присвоєно ім'я Г. Квітки-Основ'яненка.

Поруч із відходом від усталених імен, наявність яких у сценічному просторі та педагогічному процесі є складовою імперської політики, ваги набуває питання української мови як такої, що презентуватиме діалекти України. Також

простежується поступове відображення культурного розмаїття України як нації, що складається з етнічних спільнот.

Натомість актуалізація спадщини українських митців є джерелом подальших змін українського мистецтва з ліквідації тематичних лакун і збагачення театральної педагогіки у питаннях методики виховання майбутніх діячів сцени, формування навичок акторської майстерності, режисерських компетенцій і художнього бачення. Окрім загальновідомих імен представників «розстріляного відродження» та «шістдесятників», перспективним напрямом є творчість регіональних діячів сцени й представників української діаспори.

Залучення теми війни варто розглядати як подвійний процес, що відображає мілітаризацію українського мистецтва та інтеграцію військових у мистецький простір. Російсько-українська війна стає безпосередньою темою театральних вистав, концертів, творчих вечорів і стендапів. Також тематичні твори класиків світового та українського мистецтва залучаються для розширення варіативного ряду художньої образності на тему війни. Водночас простежується активізація сценічних практик представниками ЗСУ, що сприяє популяризації образу воїна, деталізації героїзму, а також підтримці патріотичних настроїв у суспільстві. Взаємозв'язок війни та сценічного мистецтва постає простором первинної фіксації досвіду війни військових і цивільних, що стане майбутнім джерелом нової образності героїзму, а також створення великих сценічних форм.

На окрему увагу заслуговує івент-індустрія за умов повномасштабної війни. Ведучі шоу-програм і режисерсько-організаційні групи демонструють репертуарну гнучкість та режисерську адаптивність. Матеріально-технічна обмеженість, зумовлена роботою в бомбосховищах або на лінії бойового зіткнення, спонукає творчі колективи здійснювати емоційно-чуттєвий вплив на аудиторію шляхом камерності, доречності репертуару, використання творів популярної культури та запрошення медійних персон. Окрім того, режисерські рішення з формування спільного візуального простору за допомогою світло-шумових ефектів, залучення елементів аутентичної культури та національної символіки, перетворюють розважальний захід на соціально-відповідальний проект, сповнений патріотизму й спроможний впливати на формування національної ідентичності.

Відповідно, тенденції, які відображають процес деколонізації канону в сценічному мистецтві, порушують питання підготовки майбутніх діячів сцени як здатних створювати соціально значущі твори, спрямовані на посилення національної безпеки.

Отже, процес деколонізації канону в сценічному мистецтві є комплексним явищем, реалізація якого здійснюється на законодавчому рівні та зусиллями діячів сцени, спонукає до оновлення моделі підготовки майбутніх режисерів та акторів і спрямовується на посилення національної стійкості та безпеки України.

О. Проскурякова, В. Мізяк

ГРИМ ЯК КОМПОНЕНТ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

O. Proskuriakova, V. Miziak

STAGE MAKE-UP AS A COMPONENT OF VARIETY PERFORMANCE CULTURE

Естрада, як масовий культурний жанр, почала формуватися в Україні у 1930-х рр. одночасно з розвитком засобів масової інформації. Вона стала важливим компонентом культурного ландшафту, відображаючи суспільні та політичні зміни. Грим на естраді активно використовується для підсилення сценічного образу, створення виразних персонажів, а також передачі емоційного стану номера. Слід зазначити, що до категорії артистів естрадного жанру належать різні групи виконавців: співаки, музиканти, актори-пародисти, танцівники, ведучі та інші представники даного мистецького напрямку. Означена широта кола мистецьких практик зумовлює необхідність комплексного дослідження феномену гриму на сцені естради з різних наукових точок зору і водночас актуалізує подальші наукові пошуки, дотичні до проблематики сценічних видів мистецтв. Аналіз розвитку гриму на естраді дозволяє простежити еволюцію технік і стилів, адаптацію світових трендів до українських умов, а також вплив соціокультурних і політичних чинників на естетику гриму.

Дослідники гриму в контексті естрадного жанру, такі як В. Медведєва, К. Малярчук та А. Шаркіна, наголошують, що грим у контексті естрадних виступів як візуальний компонент образу артиста може ставати одним із головних інструментів візуальної репрезентації. Дослідниці визначають гримування певним семіотичним актом, який передає різноманітні дані від його носія до отримувача. Усе це зумовлює необхідність для артистів опановувати різноманітні аспекти гриму та розглядати його у вигляді творчого процесу, який має велике значення в реалізації авторської концепції вираження на сцені.

Грим вважається універсальною технікою створення естрадного іміджу артиста, ключовим чинником у взаємодії з глядачем. Набуття зовнішнього вигляду естрадної зірки за допомогою гриму відображає соціокультурні та індивідуальні потреби у створенні образу, який виступає у значенні жанрового шаблону для втілення естетичної реальності того чи іншого естрадного стилю. У контексті сучасної популярної української культури мистецтво гриму проявляється у вигляді багатоскладової поліфункціональності, а його результатом постає виникнення естрадного образу, який створюється у межах творчої діяльності косметичними засобами. На концептуальному рівні грим уявляється інтегральним знаком із структурною презентацією, яка транслює тематичні алгоритми образної системи естрадних жанрів. Буття естрадного образу створює специфічне інформаційно-комунікативне середовище, в якому цей образ втілюється за допомогою художніх і технічних методів.

У межах концертної парадигматики естрадний виконавець користується візуальними елементами, які формують концепт виступу на сцені, який є символічним полем внутрішнього світу артиста. Важливо зауважити, що на естраді грим не відіграє роль, як у театрі, засобу для демонстрації еволюції персонажа, а є одним із прийомів для вираження образу. У публічній іміджевій діяльності грим

відіграє важливу роль і має розглядатися в якості цілісної семіотичної структури. Символічна сутність естрадного гриму базується на уявленні про взаємозв'язок рис естрадного образу з особливостями характеру людини. Тому в межах концертної візуалізації грим виконує роль ефективного когнітивного інструмента, де всі його елементи об'єднані в систему і формують невербальний текст. Грим спроможний відображати психологічні особливості, і тому набуває значення чинника розкриття естрадного образу.

Таким чином, грим на естраді виконує важливу роль як засіб конструювання простору візуальної культури. Особливе місце у ній надається формуванню образу естрадного виконавця в єдності зовнішньої форми вираження та внутрішнього усвідомлення трансформації на сцені його власного іміджу. Цей образ охоплює комунікацію з глядачем, який сприймає його через спец. ефекти, які створюються макіяжем, а також через семіотичні конструкції, що покликані надати образу зірки впізнаваності для широких мас.

В. Бугайова

ІНТЕГРАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНІ АВТОРСЬКІ ШОУ ДЛЯ КОМЕРЦІЙНИХ ПОДІЙ

V. Buhaiova

INTEGRATION OF NATIONAL TRADITIONS INTO MODERN AUTHOR SHOWS FOR COMMERCIAL EVENTS

У сучасних умовах розвитку культурної індустрії та івент-бізнесу спостерігається тенденція до пошуку унікальних форм сценічного вираження, що поєднують традиційні та інноваційні засоби впливу на глядача. Одним із ефективних шляхів формування оригінального мистецького продукту є інтеграція національних традицій у структуру авторських шоу для комерційних подій.

Комерційні події, своєю чергою, займають місце найважливішого інструменту створення особистого бренду компанії, а також комунікації з цільовою аудиторією (ЦА). Розробка нових способів реалізації проєктів (презентацій, бізнес-форумів, корпоративних заходів, виставок тощо) вимагають не тільки менеджерської чи організаційної роботи, а й чітко сформованого режисерського бачення. Саме тому питання співпраці компаній з режисерами лише набуває своєї актуальності. Національні традиції виступають не лише джерелом естетичних образів, а й важливим елементом культурної ідентичності, що дозволяє підкреслити самобутність події, надати їй змістовної глибини та емоційного забарвлення.

Першочергово необхідно визначитись з тлумаченням словосполучення «комерційна діяльність». Для цього було розглянуто праці науковців в галузі ринкової економіки. Дослідниця Жанна Крисько у своїй роботі «Сутність та види комерційної діяльності підприємства» зазначає наступне: «... у сучасній економічній літературі не існує єдиного тлумачення поняття «комерційна діяльність»». Однак, виокремлюючи деякі тлумачення, вона пише наступне: «комерційна діяльність — це продаж товарів, розвиток торгової мережі, впровадження механізації, проведення рекламних заходів». Враховуючи вищесказане можемо зазначити: комерційна подія — це спеціально створена подія задля реклами чи популяризації певної фірми чи продукту з метою підвищення продажів на загальному ринку.

Досліджень щодо роботи режисерів над шоу для комерційних подій, на жаль, майже немає, тому що галузь дослідження є новою. Але, спираючись на розвідки в галузі режисури артпроектів, івент-менеджменту та режисури масових свят, можемо підкреслити для себе декілька важливих моментів. За словами американського вченого Філіпа Котлера: «Бренд — це не просто продукт, це набір емоційних асоціацій». Ураховуючи це, можемо акцентувати на необхідності створення навколо бренду особливого емоційного середовища, і головна робота режисерів при створенні шоу для комерційних подій — трансформувати асоціації та ідеї у художню форму.

Авторське шоу для певного бренду або, як його ще називають, брендоване шоу — це вид масового видовища, першочерговою метою якого є просування чи популяризація бренду за допомогою емоційного контакту з ЦА. Авторське шоу є об'єктом авторського права та захищається Законом України «Про авторське право та суміжні права».

Сучасні авторські шоу дедалі частіше інтегрують елементи етнокультури в поєднанні з новітніми сценічними технологіями — світловими інсталяціями, відеомепінгом, мультимедійними ефектами, доповненою реальністю. Така синергія дозволяє трансформувати традиційні культурні символи у формат сучасного видовищного мистецтва, зберігаючи при цьому їх автентичне значення.

Важливим аспектом інтеграції національних традицій у комерційні шоу є етичність і глибина інтерпретації. Недопустимим є поверхове або декоративне використання народних елементів без розуміння їх культурного змісту. Авторський підхід має ґрунтуватися на дослідженні історичного контексту, регіональних особливостей та художньої логіки фольклору.

Під час роботи над створенням шоу для комерційних подій режисери та режисерки мають поєднувати функції менеджерів, продюсерів, художніх та театральних митців. Ось так, наприклад, до функцій режисерів комерційних подій входять:

- формування та аналіз цільової аудиторії;
- розробка концепції, враховуючи стратегію бренду;
- написання сценарного плану;
- формування аудіовізуальної концепції;
- керування творчою командою та технічними службами;
- сумісна робота з усіма командами (художня, постановочна, технічна та комерційна).

Вдалими прикладами є шоу-програми, у яких українська пісенна, танцювальна й візуальна спадщина поєднується з сучасними жанрами перформансу, театралізації та світлових постановок. Такі проекти не лише підвищують художню цінність комерційних подій, а й сприяють розвитку культурного бренду України на міжнародній арені.

Отже, інтеграція національних традицій у сучасні авторські шоу для комерційних подій є перспективним напрямом розвитку креативної індустрії, який забезпечує культурну сталість, естетичну різноманітність і підвищує конкурентоспроможність вітчизняного шоу-бізнесу.

**ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ВЕДУЧОГО В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ
ПІД ЧАС ВІЙНИ ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ УКРАЇНИ**

I. Sikalov

**TRANSFORMATION OF THE HOST'S ROLE IN PERFORMING ARTS
DURING UKRAINE'S WAR FOR INDEPENDENCE**

Переосмислення призначення сценічного мистецтва через Війну за Незалежність України актуалізувало також питання ролі ведучого на українській сцені. Водночас зміни в освітньому процесі, що зумовили впровадження інтегративної спеціальності «перформативні мистецтва», так само спонукають до перегляду компетенцій та обстоювання театрального мистецтва як спеціалізації. Тому фахова проблема можливостей і призначення ведучого в сценічному мистецтві перетинається з питаннями мистецької освіти театального спрямування.

Особливості професії ведучого в українських реаліях досліджували, зокрема, М. Матушенко, Р. Набоков, О. Настаченко та А. Лебедь, О. Старшой. Однак трансформації, зумовлені повномасштабним вторгненням, потребують теоретичного впорядкування.

Із загальної кількості характерних рис, що простежуються як зміни в ролі ведучого у зв'язку з російсько-українською війною, варто зосередитися на стратегії спілкування, навичках фандрейзингу та роботі з простором.

Повномасштабна фаза війни загострила ключові для ролі ведучого проблему в українському суспільстві — потребу в емпатичному спілкуванні та інклюзивності. Навіть під час війни є потреба у святкуванні, урочистостях і розвагах. Водночас психоемоційний стан мобілізованих, ветеранів, а також членів сімей загиблих і зниклих безвісти військових спонукає ведучих опановувати навички кризової комунікації. З цієї причини маска як невід'ємний структурний елемент роботи ведучого, за допомогою якої створюється образ для конкретного заходу, має наділятися такими властивостями, як щирість, делікатність і почуття гумору. Тобто, мовленнєва стратегія ведучого має орієнтуватися на створення психологічно безпечного простору шляхом здатності артикулювати травматичні для українського суспільства теми і поєднувати їх із гумором для підтримки співгромадян або висміювання ворога.

Другим важливим елементом у характеристиках ведучого, зумовлених повномасштабним вторгненням, є навички фандрейзингу. Адже ведучий під час проведення заходу постає як режисер, спроможний активізувати аудиторію. Тоді як потреба у зборі коштів на ЗСУ, гуманітарних проектах, допомозі дітям полеглих воїнів супроводжується необхідністю довіри і прозорості. Переконливість ведучого, вміння керувати емоціями публіки для позитивної мети забезпечує не тільки збір необхідної суми, але і посилює авторитет ведучого як складову його особистого іміджу.

Останнім елементом із числа характеристик ведучого, зумовлених російсько-українською війною, є робота з простором. Непередбачуваність умов, відсутність спеціалізованих приміщень та обладнання, нестача учасників творчо-режисерської групи зумовлюють формування адаптивності до простору. Крихкий психоемоційний

стан українського глядача спонукає до обережного поводження зі звуко-шумовим супроводом, особливо за умов роботи з аудиторіями дітей і підлітків. Зміна формату через переміщення із зали до бомбосховища або використання не призначеного до масового заходу приміщення роблять затребуваною навичку імпровізації. Тобто, робота ведучого за таких умов вимагає поєднання режисерського бачення з етичністю й технічною гнучкістю.

Отже, роль ведучого за умов війни демонструє поєднання художніх характеристик із соціально вагомими та спонукає до оновлення компетенцій в процесі здобуття освіти з театральної спеціалізації у «перформативних мистецтвах» шляхом інтеграції навичок кризової комунікації, фандрейзингу та режисерської адаптивності у роботі з простором. Війна за Незалежність України постає чинником актуалізації здатності сценічного мистецтва впливати на світоглядні настанови українського суспільства.

А. Лебідь

**АКТОР У ПОСТЦИФРОВУ ЕПОХУ:
ВИКЛИКИ ТІЛЕСНОСТІ, ПРИСУТНОСТІ ТА ВЗАЄМОДІЇ**

A. Lebid

**THE ACTOR IN THE POSTDIGITAL ERA:
CHALLENGES OF CORPORALITY, PRESENCE, AND INTERACTION**

У сучасному соціокультурному середовищі постцифрова епоха формує нові виклики перед акторською професією, загострює необхідність бути зануреним у сучасність в усіх її проявах — розуміти її та відповідати їй. Театральна сцена, в якій ще донедавна тілесна присутність була беззаперечним та основним ядром взаємодії, сьогодні дедалі частіше конкурує з екранами, фільтрами, діджитал-образами та алгоритмами. І доволі часто програє. Саме тому питання тілесності, реальної присутності актора й глибини міжособистісної взаємодії набуває нового, особливого значення — і не лише як естетична, а вже й як педагогічна та філософська категорія.

Постцифрова реальність сьогодні — це вже не технічний контекст, а особливий стан свідомості, у якому цифрове і фізичне невіддивно переплетені, не здатні існувати одне без одного. У цій реальності присутність на сцені вимагає від актора не тільки фахової майстерності, але й здатності зберігати автентичність у просторі, де реальне часто стає своєрідним симулякром, копією без оригіналу. Попри все, театр залишається тим рідкісним місцем, місцем із унікальною специфікою, де глядач і виконавець все ще мають шанс перебувати у живому контакті, бути разом у спільному ритмі дихання, погляді, переживанні паузи. І слід сприймати це не як сентиментальну данину минулому, а як виклик часу, на який педагог театральної школи має навчити відповідати своїх вихованців.

Тілесність актора у XXI ст. — це не просто здатність рухатися сценою чи майстерно володіти пластикою. Це тілесність як форма мислення, як інструмент діалогу зі світом, як носій етичної присутності. У своїх дослідженнях Е. Фішер-Ліхте, сучасна німецька дослідниця театру, яка, зокрема, обґрунтувала термін «перформативність» для аналізу нових мистецьких практик, наголошує на трансформативному потенціалі тілесної взаємодії на сцені, де тіло стає не об'єктом, а суб'єктом дії. Така присутність не сумісна з поверховістю, вона потребує від актора

не демонстрації, а глибокої внутрішньої залученості, включеності — готовності «бути», а не «здаватися».

Особливої уваги заслуговує феномен так званої «тактильної відсутності». Постковідна реальність, дистанційна освіта, зниження рівня фізичного контакту — все це створює покоління студентів, які часто не знають, ба більше — бояться власного тіла, не відчують власних меж та меж простору, не мають навичок розподілення в просторі. У таких специфічних умовах робота викладача акторської майстерності стає своєрідним актом повернення до живої присутності, до довіри в групі, до безпечного дотику як основи партнерства на сцені.

Прикладом міжнародної педагогіки, що чутливо відповідає на ці виклики, є практика Королівської школи драми (RADA) у Великобританії. Там упродовж останніх років значна увага приділяється інтеграції тілесних і соматичних технік, роботі з тілесним усвідомленням, диханням, вивільненню напруження в поєднанні з рефлексивними практиками. Водночас українські викладачі також адаптують сучасні підходи. Приміром, у майстернях форум-театру та плейбек-театру (Київ, Харків, Львів) акцент зміщується на взаємодію в групі, емпатійне слухання, довіру й повагу до тілесних меж кожного учасника.

Інший виклик постцифрової епохи — це присутність. У театрі більше немає автоматичної гарантії, що глядач «тут і тепер». Його увага — розщеплена між зовнішніми обставинами та загрозами, втомою, тривожністю. У цьому сенсі акторська присутність має бути активною дією — як здатність не просто перебувати на сцені, а втягувати у простір спільної уваги. Присутність стає не технікою, а способом буття, що вимагає від актора нової глибини та усвідомленості.

У викладанні акторської майстерності в Україні це означає відмову від жорстких форм та застарілих шаблонів. Натомість зростає потреба в роботі з внутрішнім станом, зосередженістю, зв'язком із партнером. Вправа «бути присутнім у тиші», побудова сцени без слів, робота в повній темряві або з зав'язаними очима — все це сприяє активізації не лише тілесного, а й емоційного інтелекту, емпатії, здатності слухати, відчувати партнера та глядача.

Останній аспект — взаємодія. Сцена в постцифрову епоху вже не є місцем монологу. Це завжди поле взаємодії — актора з партнером, актора з глядачем, актора з простором. Саме тому сучасна акторська освіта все більше інтегрує техніки роботи в парах, групову імпровізацію, колективні тілесні дослідження, де формується здатність бути не центром, а частиною — і водночас залишатися собою.

Отже, актор у постцифрову епоху має мислити багатоканально, діяти усвідомлено, бути готовим до постійної зміни контекстів. Його тілесність — це не тільки робочий інструмент, а й спосіб критичного існування. Його присутність перетворюється з фізичної локальності на вияв етичного вибору, взаємодія стає способом творення простору людяності.

О. Гордєєва

**ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ
НА ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАНЯТТЯХ З КУРСУ «ОСНОВИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА»
(ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ОПП «АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО
ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО»)**

О. Gordeyeva

**USE OF ELEMENTS OF THEATRE PEDAGOGY IN INDIVIDUAL CLASSES
IN THE COURSE "FUNDAMENTALS OF VOCAL PERFORMANCE" (FOR THE STUDENTS
OF THE EPP "ACTING ART OF DRAMATIC THEATRE AND CINEMA")**

Об'єктом нашого дослідження є проблема музично-художнього розвитку майбутнього актора драматичного театру та кіно, використання прийомів театральної педагогіки на індивідуальних заняттях з курсу «Основи вокального виконання».

У фаховій літературі з музичної педагогіки існують різні розуміння методики виконання музичного твору. Так, в одному випадку головна мета виконавця розглядається як максимально точне відтворення нотного тексту, виховання у виконавця «апарату втілення». В іншому стверджується, що текст — це засіб втілення художнього змісту та його конкретноособистісної форми.

Музична педагогіка успішно вирішує питання відтворення та цілісності музичної мови твору, досліджує закономірності його створення, акустичні характеристики, пов'язані з висотою, тривалістю звуків, з різними тембрами і таке ін.

На наш погляд, для художнього виконання музичного твору недостатньо тільки відтворення голосом нотного тексту. Важливу роль у цьому процесі відіграє його осмислення виконавцями, розуміння, проникнення у зміст твору. У вокальній творчості головною фігурою є виконавець, який втілює художній твір. Але, на відміну від театрального мистецтва, в музиці часто немає конкретного персонажа, який потребує перевтілення.

У процесі роботи з майбутніми акторами на кафедрі музично-драматичного театру ХДАК викладачі та концертмейстери прагнуть досягти розуміння здобувачами пріоритету художньо-емоційного змісту над музично-предметною побудовою вокального твору, розвивати їх вміння визначати особливості характеру музичного матеріалу та внутрішньо пережити сюжет. З цією метою на індивідуальних заняттях застосовуються наступні засоби, розроблені на основі творчого осмислення досвіду театральної педагогіки: «виконавський експеримент», робота над інструктивним матеріалом з використанням словника, пошуки ознак характеру звучання, складання вербального «сценарію» вокальних творів, що вивчаються, деякі форми роботи з розвитку уяви («домальовування» картини, відтворення психологічних портретів героїв, опис колірної гами, пошуки поетичних аналогій), емоційної пам'яті та уваги тощо.

Отже, використання елементів театральної педагогіки на індивідуальних заняттях з курсу «Основи вокального виконавства» дозволяють успішно розвивати виконавську майстерність, творчу активність, самостійність при вирішенні проблеми музично-художнього розвитку майбутніх акторів драматичного театру та кіно.

В. Хворостенко

**ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СЦЕНОГРАФІЇ В УКРАЇНІ (1960–1970 РР.): ВІДХІД
ВІД НАТУРАЛІЗМУ ТА ФОРМУВАННЯ НОВОГО ХУДОЖНЬОГО КОНЦЕПТУ**

V. Hvorostenko

**MAIN TRENDS IN SCENOGRAPHY DEVELOPMENT IN UKRAINE (1960–1970S):
SHIFT AWAY FROM NATURALISM AND THE FORMATION
OF A NEW ARTISTIC CONCEPT**

Період 1960–1970-х рр. став переламним у сценографічному мистецтві України, позначеним емансипацією від догм сталінського соціалістичного реалізму та пошуком самодостатніх, глибоко метафоричних візуальних рішень. Часткове ідеологічне послаблення, спричинене «відлигою», надало змогу митцям відійти від ілюстративної декоративності і засвоїти принципи світової «нової сценографії» (New Stagescraft). Це підтверджує В. Заболотна, зазначаючи, що: «Зі смертю Сталіна зародилася неспівмірна надія на нове життя, на новий рівень свободи духу, а відтак і творчості».

Розвиток української сценографії в 1960–1970-х рр. позначився глибокими трансформаціями, що вивели її за межі декоративного супроводу драми і наблизили до самостійної художньої системи. Цей період став етапом концептуального оновлення, коли сценографія почала формуватися як інтелектуальна, філософська та національно маркована практика, здатна вступати у діалог з драматургією, режисурою й глядачем.

Серед тенденцій варто виокремити метафоричність і символізм, вибудову архітекτονіки простору та поліфункціональність, стилізацію етно-національних мотивів. Розглянемо далі це докладніше.

Однією з провідних тенденцій стало переосмислення функції сценічного простору — від ілюстративного до метафоричного. Відмова від побутового реалізму відкрила шлях до узагальненого, символічного образу, що апелював не лише до зорового сприйняття, а й до інтелектуальної та емоційної участі глядача. Простір сцени перетворювався на семантичне поле, де кожен об'єкт, колір, текстура набували значення, співзвучного з ідеєю вистави. У цьому контексті особливої ваги набуває творчість Данила Лідера — сценографа, педагога, теоретика, який заклав основи нової сценографічної мови. Його роботи вирізнялися мінімалізмом, використанням порожнього простору як метафізичного елементу, а також трансформованими об'єктами, що втілювали конфлікт, ідею або внутрішній стан персонажа. Сценічний простір у цього сценографа — це не декорація, а модель світу, візуальна парадигма філософського пошуку.

Друга тенденція — архітектонічне мислення у сценографії — передбачала відмову від площинного «живописного» підходу на користь об'ємно-просторової композиції. Декорація почала функціонувати як середовище дії, що інтегрує актора, змінюється протягом вистави і виконує драматургічну функцію. Простір став активним учасником подій, здатним змінювати ритм, емоційний тон і навіть жанрову природу постановки.

Серед ключових прийомів — поліфункціональність елементів: сходи, платформи, конструкції, які могли трансформуватися, змінюючи конфігурацію

сцени. Важливим також був акцент на фактурі — використання грубих, необроблених матеріалів (дерево, метал, мішковина) протиставлялось глянцевої естетиці соцреалізму. Така матеріальність декорацій не лише створювала візуальне напруження, а й виявляла етичну позицію митців — прагнення до правди, до «неприкрашеного» мистецтва.

Третя тенденція — звернення до національного мистецтва. Вона стала формою культурного опору ідеологічному тиску. Сценографи використовували мотиви української етнографії, народного декоративного мистецтва, іконопису, але не як етнографічну ілюстрацію, а як стилізовані, узагальнені символи, що кодували українську ідентичність. Писанка, вишивка, барокова орнаментика — все це ставало частиною візуального наративу, що промовляв до глядача на рівні культурної пам'яті. Особливо яскраво ця тенденція проявилася у монументальній сценографії Федора Нірода та Євгена Лисика. Сценограф Федір Нірод, працюючи над оперними постановками, створював масштабні образи, що поєднували модерністське мислення з національними формами. А художник театру Євген Лисик у Львівській опері розробив гранд-сценографії, де барокова пишність поєднувалася з філософською глибиною, а національні мотиви — з естетикою європейського модерну.

Підсумовуючи, варто сказати що 1960–1970-ті рр. стали етапом самовизначення української сценографії. Сценографи не лише оновили візуальну мову театру, а й заклали основи національної сценографічної школи, здатної вступати у діалог з європейськими художніми практиками. Як зазначає театрознавець О. Ковальчук, саме ці митці «виводили з занепаду загрузлу у натуралістично-побутових штампах українську декорацію» і підняли сценографію до рівня філософської парадигми.

Р. Давидов

**СЦЕНІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОЗИ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ:
РЕЖИСЕРСЬКІ СТРАТЕГІЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ (1947–2025)**

R. Davydov

**SCENIC TRANSFORMATIONS OF OLHA KOBYLIANSKA'S PROSE:
DIRECTOR'S INTERPRETATION STRATEGIES
IN UKRAINIAN THEATRE (1947–2025)**

Письменниця Ольга Кобилянська — одна з найвизначніших постатей української модерної літератури, чия проза стала джерелом натхнення для численних театральних постановок. Її твори, насичені філософськими роздумами, психологічною глибиною та естетикою символізму, відкривають широкі можливості для режисерських інтерпретацій. У період з 1947 по 2025 рр. українські театри неодноразово зверталися до її спадщини, пропонуючи глядачеві різні сценічні прочитання — від класичних до експериментальних.

Пов'язана активна режисерська зацікавленість перш за все з помітним театральним потенціалом прози О. Кобилянської. Письменниця тяжіла до театральності: її стиль часто порівнюють із імпресіоністичною драматургією, що дозволяє режисерам працювати з пластикою, світлом, музикою як драматургічними засобами. Також проза О. Кобилянської має виразну драматургічну структуру:

внутрішні монологи, конфлікти, символічні образи, що легко трансформуються у сценічну мову. Це помітно в багатьох її творах, а такі твори, як «Земля», «В неділю рано зілля копала», «Царівна», «Людина» містять глибокі соціальні та екзистенційні мотиви, які резонують із сучасною публікою.

Якщо аналізувати репертуарну карту за творами О. Кобилянської, то можна виокремити ряд спільних рис за періодами. Так, театри УРСР зверталися до творів Кобилянської як до морально-етичних притч. Постановки в театрах 1947–1970-х рр. тяжіли до соціального реалізму, акцентуючи на класовому конфлікті. У період 1970–1991 рр. почали прослідковуватись психологічна глибина і феміністичні мотиви. Режисери стали виявляти інтерес до внутрішнього світу героїнь. На 1991–2014 рр. прийшовся пошук нової естетики. Відновлення незалежності України сприяло появі експериментальних форм. Театри-студії та незалежні режисери (зокрема, у Києві, Харкові, Чернівцях) переосмислювали творчість О. Кобилянської через призму постмодернізму, використовуючи фрагментарність, метафору, реконструкцію. У період 2014–2025 рр. почалась сценографічна інтенсифікація та з'явилося політичне прочитання творів О. Кобилянської. У контексті війни та національного самоствердження твори О. Кобилянської набули нової актуальності. Постановки «Землі» та «В неділю рано...» інтерпретуються як притчі про втрату, пам'ять, ідентичність. Сценографія стала ключовим засобом вираження: режисери активно працюють з простором, відеопроекцією, тілесністю акторів.

Режисерські стратегії в сценічних версіях постановок за творами О. Кобилянської можна також поділити на декілька виразних груп. Так, частина вистав має суто психологічну інтерпретацію, і акцент зміщено на внутрішні мотивації героїв, для цих вистав характерно й використання камерної сцени. Інша група має вистави, де режисери зосередились на символічній деконструкції через розщеплення тексту на образи, метафори, пластичні етюди. Окремо постають вистави з суто феміністичним прочитанням. Тут героїні подані як суб'єкти боротьби, а сцена — як простір емансипації. І найбільша група складається з національно-культурної репрезентації, де режисери створюють канву вистави через етнографічні мотиви, автентичну музику, костюми як маркери ідентичності, часом зводячи це до фольклорної стилізації.

Чернівецький театр ім. О. Кобилянської виступає на цій мапі як осередок класичних та новаторських постановок її творів. Саме географічна і культурна близькість до біографічного контексту письменниці — її народження, життя і творчість у Чернівцях — надає постановкам особливої автентичності та емоційної глибини. Театр послідовно звертається до творів О. Кобилянської, поєднуючи класичні режисерські підходи з пошуками нових сценічних форм. У різні періоди тут реалізовувалися постановки «Землі», «Вовчихи», «Апостол черні», «В неділю рано зілля копала», які демонстрували широкий спектр інтерпретацій — від соціально-психологічного реалізму до символічної пластики та експериментального перформансу.

Серед постановок варто згадати: «Земля» (1947 р. в режисурі В. Василька та 2013 р. в постановці М. Гринишина); «У неділю рано зілля копала» (в 1955 р. в режисурі Б. Боріна, у 1984 р. — К. Пивоварова, у 2003 р. — О. Мосійчука); «Вовчиха» (версія 1963 р. режисерки Є. Золотової); твір «Апостол черні» двічі здобув сценічне життя: «Апостол черні (Загублені в часі)», 2005 р., режисер О. Дзекун, «Юліан

Цезаревич», 2015 р., режисер М. Гринишин. Також ішла вистава «Ольга» про життя і творчість О. Кобилянської режисерки Л. Скрипки (2008) та постановка за щоденниками О. Кобилянської «Поранкова душа» режисера В. Вовкуна (2018).

Режисери театру працювали над тим, щоб сценічна мова відповідала не лише естетичі тексту, а й сучасним запитам глядача. Візуальна культура постановок часто апелює до буковинського ландшафту, етнографічних мотивів, архетипів жіночої долі, що дозволяє театру створювати глибоко локалізовані, але водночас універсальні образи. Сценографія, музичне оформлення, пластика акторів — усе це в Чернівцях набуває особливої інтонації, де О. Кобилянська звучить не як музейна класика, а як жива, драматична, актуальна художня сила. Таким чином, Чернівецький театр імені Ольги Кобилянської не лише зберігає пам'ять про письменницю, а й активно формує нові естетичні горизонти її сценічного буття — від класичного реалізму до постдраматичних експериментів.

Сценічні інтерпретації творів Ольги Кобилянської в українському театрі демонструють багатство режисерських стратегій, здатність її прози до трансформації та актуалізації в різні історичні періоди. Від соціального реалізму до постдраматичного театру, від камерної психології до масштабної сценографії — О. Кобилянська залишається джерелом глибокого театрального діалогу.

Н. Пека

АКТОР У ДІАЛОЗІ З АВТОРОМ: БІОГРАФІЧНИЙ І СВІТОГЛЯДНИЙ КОНТЕКСТ ЯК СКЛАДОВА РОБОТИ НАД ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІМ ДЖЕРЕЛОМ

N. Peka

ACTOR IN DIALOGUE WITH AUTHOR: BIOGRAPHICAL AND WORLDVIEW CONTEXT AS A COMPONENT OF WORKING WITH A LITERARY SOURCE

Загальноприйнятним етапом у процесі створення вистави та кіно є «застільний» період. У нього входить ознайомлення з літературно-художнім джерелом та обговорення. У світових кіно, театральних, режисерських та акторських практиках існує різний погляд на необхідність та тривалість цього періоду, а також різний ступінь залучення й зацікавленості. У сучасному кіно та театальному виробництві практика глибинного застільного періоду є недооціненою. Під час роботи над літературним матеріалом, актор, володіючи навичками заглиблення у текст, має можливість вступити у діалог з автором твору. Цей діалог є «невидимим», підсвідомим, але надзвичайно важливим, адже він є інструментом розкриття прихованого змісту тексту, його духовної енергії та світоглядної глибини. Необхідно вміти відчувати інтонацію автора, зрозуміти, з яким наміром та у яких обставинах було написано твір.

Світовий театральний та кінодосвід показує, що глибоке розуміння світоглядного й біографічного контексту запобігає поверхневому втіленню. Необхідно знати, у якому середовищі жив письменник, які події могли вплинути на його творчість, аналізувати, допускати власні припущення, встановлювати логічні зв'язки, шукати автобіографічні паралелі, порівнювати персоналії з біографії — з персонажами твору, проводити аналогії, розуміти, які переживання або потрясіння могли стати поштовхом до створення певного образу (літературного чи художнього). Це знання формує акторський професіоналізм. Актору не варто покладатись на

інтуїцію, адже це позбавляє його майстерності та техніки, такі поверхневі відчуття позбавляють сценічну дію впевненості та змістовності. Досконало створений сценічний образ не може ґрунтуватись на інтуїції та сердечних відчуттях, такий образ є оманом, невловимим навіюванням, неправдою.

Занурення в контекст життя автора — це не лише аналітична робота, це також емоційне занурення. Емпатія надає змогу відчувати нерв, що проходить крізь текст, окрім безпосереднього осмислення логіки подій. У цьому сенсі завдання актора — не відтворити автора, а стати співавтором образу, допомогти автору «оживити» образ на сцені, або у кіно. Такий підхід робить театр та кіно — живими просторами діалогу між епохами, на якому автор і актор зустрічаються на рівні спільного людського досвіду.

На нашу думку, ця взаємодія не є «допоміжним» методом. Детальне вивчення світоглядного та біографічного контексту автора літературно-художнього джерела — основа новоутворення, і не важливо, буде це режисерська інтерпретація, детальна екранізація чи театральна версія. Автор — не допомога актора, а партнер і радник. Коли актор знає не лише сюжет, а й внутрішню історію твору, він починає мислити тими ж категоріями, що й автор, усвідомлює закладені думки, які не завжди очевидні з першого прочитання. Це вже не «гра ролі», а творче співіснування та співзвуччя.

Варто зазначити, що такий підхід потребує розуміння професійної етики. У разі «залучення» автора до створення сценічного чи кінообразу не можна допускати карикатури або художнього спотворення того чи іншого персонажа. Працюючи з чужим досвідом, актор торкається дуже особистого виміру — пам'яті, болю, принципів та амбіцій. Переосмислити — не означає «надати інший сенс», переосмислення в акторській роботі — це збагачення та накладання сенсу, власних думок на вже існуючий життєвий чи культурний досвід та його актуалізація, це означає «вдихнути» нове життя. Тут мистецтво актора полягає у тому, щоб передати правду іншої людини, не втративши власну. У цьому, власне, є одне з духовних завдань професії — знайти рівновагу між емпатією і творчою незалежністю.

Нині ми можемо простежити, що театр та кіноіндустрія дедалі частіше звертаються до біографічних драм та документалістики, тому уміння актора працювати з контекстом автора — це необхідна якість, а не додаткові навички, адже спотворення дійсності в результаті може тягнути за собою втрату історичної правди. В історії доволі багато прикладів того, як художні викривлення подій у кіно, виставах чи літературних творах вплинули на суспільне сприйняття та розуміння тих чи інших історичних періодів або персоналій. Театр та кіно перетворюються на форму культурного діалогу, де слово набуває сили — і через особистість, що його створила, і через того, хто це слово переосмислює.

Наукова новизна цієї теми полягає в тому, що вона розглядає акторську професію як акт пізнання — пізнання людини, часу, світогляду, історії. Біографічний і духовний контекст автора виступають не як допоміжні матеріали, а як невід'ємна частина творчого процесу, яка формує глибину сценічного образу.

У цьому сенсі актор виступає не лише як виконавець, а як дослідник і співтворець. Через діалог з автором він віднаходить живу образність, символізм та життя у тексті, прокладає зв'язок між ідеєю, думкою та дією. Дослідження світогляду автора допомагає актору не лише глибше зрозуміти текст, а й сформувати власну позицію

у межах твору: вивчаючи переконання письменника, актор розширює власний філософський горизонт, замислюється над тим, що спонукало автора писати, що він намагався сказати світові, чому його думка має бути почутою сьогодні. Цей процес робить акторське існування формою інтелектуальної рефлексії, а здатність думати, аналізувати, рефлексувати та осмислювати й робить з актора професіонала.

Є. Осипенко

**МАЯТНИК КУЛЬТУРИ:
СУЧАСНИЙ ТЕАТР МІЖ КЛАСИКОЮ, ПОСТМОДЕРНОМ І МЕТАМОДЕРНОМ**

Y. Osypenko

**THE ENDULUM OF CULTURE:
CONTEMPORARY THEATRE BETWEEN CLASSICS, POSTMODERN
AND METAMODERN**

Творчість сьогодення перебуває між трьома полюсами. З одного боку, класика з трепетом зберігає культурну пам'ять і разом із цим формує натхненну стабільність, а також прагне оновлення засобів вираження, щоб відповідати ритму. З іншого, постмодерний театр багато часу змальовував лише певні художні засоби, але також прагне змін, нового дихання та форм відтворення. Саме тому в глядача виникла втома від дистанції, достатньої надлишкової умовності. Мистецтво наразі ніби перебуває в прояві руху маятника — починаючи з класики, далі через постмодерн і так до сучасного метамодерну.

Новітній театр є своєрідним дзеркалом, яке зберігає минуле та відображає сьогодення, думаючи про майбутнє. До прикладу, розглядаючи класичний підхід, можна побачити, що він полягав у навчанні, зворушенні та русі за чіткими правилами. На противагу всьому цьому постмодерн виправив цю впорядкованість, поставивши під сумнів сюжети, образи, структури. Постмодерний театр є певною групою різноманітних форм, переосмислених сенсів буття.

Але з часом така манера та нескінченна гра, знову ж таки, стали потребувати нової «надивленості». Театральний глядач просто відчув брак енергії акторів, тоді як і сам театр поступово втратив свою силу емоційності.

Сучасне мистецтво намагається йти в ногу з часом, тому бере початок із етапу метамодерну. Тут не відбувається повернення до старого та зрозумілого, а будується відчуття злиття емоцій надії та туги, відкритості й іронії та емпатії. У театральному мистецтві все це видно з прагнень відчуття живої взаємодії та присутності у відповідному моменті. У сьогоденні актор не просто й звично існує на сцені, а бере на себе відповідальність бути певним провідником маятника творчого театального шляху. Акторське тіло є не тільки основою, а ще й своєрідним хранителем культури та креативних ідей. Наразі театральна творчість крок за кроком натхненно розширює кордони, де зазвичай пролягала грань між актором на сцені та глядачем у залі, а сам глядач стає безпосередньо активним співучасником мистецьких подій. Його реакції, рух і звичайна тиша стають частиною вистави.

Відповідно до всього перерахованого трансформується й завдання нових технологій у театрі. Ще в попередні роки інновації були лише доповненням до вистав, а сьогодні вони стають повноцінною частиною процесу. AR-технології, своєрідні проєкції вже давно знайомі кожному, мультимедійні екрани — всі ці інтерактивні

елементи створюють новий сучасний рівень. Своєю чергою метамодерний підхід не має на меті підмінити собою творчість сучасними технологіями, головним є сенс знаходження гармонії між тілесною присутністю й екраном монітора, а також між емоційним станом та віртуальним світом інновацій. Технології можуть лише підсилити та допомогти, головним же залишається живий контакт між актором та глядачем. Звичайно, театр не може існувати без класики, адже вона — це міцний історичний фундамент, який формує пам'ять, а також відчуття стійкості й потужного зв'язку поколінь. Переосмислюючи та даючи класиці бути почутою у сучасності, ми даємо життя новому.

Отже, новітнє театральне мистецтво бере свій початок від самого життя, де театр не зіставляє класику з інновацією, а на противагу поєднує їх, відкриває горизонти та створює баланс враження від перегляду вистави. Новітній театральний маятник вже знаходиться в інноваційному циклі швидкого руху між трьома мистецькими періодами, такими як класичний театр, постмодерний та метамодерний. Звична класика залишає сутність та значущість минулого буття. Постмодерний підхід допомагає опанувати множиною й глибиною сенсів і виховує бачення багатогранної умовності будь-якої істини. Метамодерн же повертає відчуття натхненної живої присутності, важливої емоційної відкритості. Маятник творчості та культури не зупиняється, він постійно перебуває у русі та вирі подій. Мистецтво театру наразі — це ніби щемлива зустріч актора з глядачем, де в першу чергу важливим залишаються сенси, ідеї та думки, які, як актор, так і глядач, заберуть із собою далі по життю. Саме тому допоки відбувається емоційна синергія творчості, доти і мистецький маятник впевнено підтримує розвиток, знаходячи величезну кількість перспектив для професійного зростання як акторів, так і глядачів у їхньому баченні, що надихає і є головним у сьогодні.

Д. Воронцова

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК

D. Vorontsova

MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THEATRICAL PRACTICES

У сучасному світі культурне життя театру переходить на новий етап сприйняття класичної драми. Змінився глядач, а отже, змінилися важелі впливу на суспільство.

Саме тому, на нашу думку, потрібно більше використовувати цифрові інструменти і додавати перформанс. Сценічні комунікації між глядачем та сценою можна назвати «мережею штучно сформованих інстинктів».

Також в культурній системі є правила та уявлення, які формують в людей ефективнішу взаємодію. Центром подій постає театр, де діють так звані «штучні інстинкти» — це і є сценічний інструмент комунікації між глядачем та сценою, адже сучасне суспільство потребує нових рішень для об'єднання традицій та інновацій.

Новітнім поглядом глядач прагне осмислити те, що відбувається на сцені, адже він звик до швидкої зміни контенту та глибшого сенсу, який трактує актор. Основною метою театральної комунікації є поєднати культурні інстинкти з чимось більшим, ніж просто межі звичних шаблонів.

Для дослідження аудиторії режисер і трупа використовують інструменти, де актор є основним ядром, досліджуючи людину через дію, рух, голос і взаємодію з глядачем (так вважають Дж. Джордано та Г. П'єротті). А от на українських теренах відзначають праці Н. Баласаняна, де театр — це так зване «дзеркало життя». У постдраматичному театрі, де сюжет відходить від звичної драми, важливішим за текст стає актор, який не грає, а діє по-справжньому. Акцентом стає психологія персонажів, театralи все більше відмовляються від класичних форм. Режисери намагаються зосередитись на стані «тут-і-зараз», що дозволяє глядачеві переосмислити власні «штучні інстинкти». Форма лімінарності, запропонована В. Тернером, де звичні норми й соціальні ролі розчиняються, зумовлює ефект особливого стану, де актор перебуває між двома реальностями, наприклад: між життям і сценою, роллю чи особистим; він визначається «пограничним» станом, а в глядача виникає новий досвід бачення актора.

Схоже діє фігура трикстера. Завдяки цьому персонажу можна організувати постійну непередбачуваність сюжету, адже глядач готовий шукати нові сенси, заглиблюючись у міфологію та фольклор. Ідеї «тіла-без-органів», розроблені А. Арто, пізніше — Ж. Делез та Ф. Гватарі, передбачають, що тіло актора вільне від жорстоких структур (це дослідження людини через її рухи, голос, дії та спілкування).

Також в даному контексті важливим є термін «хомо віатор» — духовна подорож, у якій відбувається безперервний рух вистави та актора перед публікою.

Перспектива емерджентності, про яку пише Г. Хофштадер, полягає в ефекті, який з'являється в результаті непередбаченої імпровізації. Це явище зумовлюється різноманітною поведінкою акторів та реакції публіки і є народженням нового сенсу під час вистави.

Між зближення театру та культурології стоїть ідея «ще-одного-глядача», що розширює класичну схему «сцена — зала» завдяки цифровому спостереженню та соціальним медіа. Перебування в театрі стає не тільки фізичним, а й «віртуальним», нові інтерпретації дають виставі подальше життя. Для розширення публіки театр вдається до принципів дифузії інновацій — це перехід від глядачів до ширшої публіки — через відгуки, соцмережі, публікації.

Радикальні ідеї поступово вводяться в маси, збільшуючи коло глядачів, з метою зниження ризиків бути відторгненим масовою аудиторією (якщо подавати цифрові нововведення конкретно й осмислено, то їх поступово приймуть консервативні сфери).

Новітні рішення впроваджують біоцентричні підходи, де головним сенсом стає не людина, а природа, життя та взаємодія з усім живим, вони закликають суспільство до екологічної свідомості. Театр стає не просто естетичним, а й соціально спрямованим осередком проблеми людини й природи.

Таким чином, підґрунтям сприйняття стають «штучні інстинкти», трансформуючись через всі етапи театрального розвитку. Сучасний театр став епіцентром поєднання традиційно культурних форм і інноваційних практик. Постмодерністську спадщину як стимул до пошуку нових форм запропонував Ю. Н. Харарі, визначивши культуру як мережу «штучних інстинктів». Театр поєднує естетичний і соціальний експеримент.

Н. Руденко

ПРОМЕТЕЙ І АПОЛЛОН У ДОБУ ПОСТСЕКУЛЯРНОСТІ

N. Rudenko

PROMETHEUS AND APOLLO IN THE POSTSECULAR ERA

Секулярність означала звільнення суспільства від обов'язкової релігійної регламентації. У секулярному світі головними стають наука, раціональність, особиста свобода. Але цей процес мав і наслідок: людина залишилась без спільного відчуття трансцендентного, без тієї «вертикалі», яка виходить за межі повсякденності. Сьогодні ми живемо у постсекулярному просторі. Це не повернення до догматичної релігії, а радше пошук нової форми духовності. Постсекулярність визнає: світ лишається світським, але в ньому знову виникає потреба у священному досвіді — такому, який не можна звести до раціонального чи утилітарного.

Людина за своєю природою складається не тільки з раціонального начала. У її основі живе ірраціональне — той самий античний Хаос, з якого народився космос, і ті міфічні химери, що колись втілювали темні, непередбачувані сили буття. У світі раціональної логіки, як і в ортодоксальних релігіях, цей хаос зазвичай придушується: над ним перемагає розум, порядок, бог як втілення закону. Але сьогодні стає зрозуміло, що повне пригнічення цієї стихії робить людину неповною.

У цьому контексті показовим є образ актора-Прометея. Колись театр жив під його знаком: актор був подібний до героя, який несе людям світло, вогонь, знання. Він вважав, що знає істину і має відкрити її іншим. Це був час, коли театр виховував, просвічував, говорив із позиції вищого знання. Але сьогодні цей образ застарів. У світі, де істини множинні, прометеївський актор втрачає силу. Людина більше не хоче, щоб її «освічували зверху» — вона шукає спільну подію, діалог, момент, коли сенс народжується тут і тепер.

Поруч із Прометеем у давньогрецькому світі стоїть Аполлон — бог світла, гармонії та порядку. Саме він переміг чудовиськ, установив лад, відокремив денне від нічного. Західна культура довго жила під знаком Аполлона: це була епоха, де розум і логіка мали перемагати хаос. Але сьогодні ця модель старіє. Нам більше не потрібно знищувати химер, не потрібно душити власний хаос — навпаки, треба навчитися з ним співіснувати. Ці внутрішні чудовиська — не вороги, а носії сили. Їх можна приручати не мечем, а розумінням, ритуалом, творчістю. І саме мистецтво, особливо театр, може стати місцем цього нового союзу людини й власного хаосу.

Завдання постсекулярного світу — не викоринити це ірраціональне начало, а подружитися з ним, прийняти власних «химер» як частини себе, навчитися вести з ними діалог. Впливати на цей хаос можна через ритуали, ірраціональні дії, які надають змогу інтегрувати темні сили у творче русло. Саме тут особливе місце займає мистецтво і передусім театр.

Театр у постсекулярній перспективі стає не просто видовищем чи відтворенням тексту, а ритуалом, який допомагає людині зустрітися з власним хаосом, пережити його й трансформувати. Це простір, де актор і глядач не уникають ірраціонального, а навпаки — входять у нього, щоб народити нові сенси. Таку театральність автори сучасних досліджень називають емерджентною — тобто такою, у якій смисли не нав'язуються, а виникають спонтанно зі взаємодії всіх елементів: актора, глядача, простору, звуку, тіла.

Цей процес можна порівняти з квантовим явищем: актор водночас перебуває в кількох станах — він і грає, і є самим собою, і одночасно відкриває нову реальність. Такий актор — «квантовий перформер», спадкоємець і Прометей, і Аполлона, але вже без потреби в перемозі чи покаранні. Його головна сила — присутність, здатність бути провідником між хаосом і гармонією.

Постсекулярна духовність не зводиться до нової релігії. Вона — це досвід єдності, який може проявитися у творчому акті, у глибокому переживанні, у спільному диханні театру й глядача. І в цьому сенсі мистецтво стає новим храмом — храмом без догм і стін, де народжується не «правильна віра», а жива присутність, відчуття глибокого зв'язку з буттям.

Отже, постсекулярність — це шанс на створення нової духовності. Духовності, яка не копіює старої ортодоксії й не обмежується голою раціональністю, а народжується як живий результат зустрічі порядку й хаосу, науки й міфу, логіки та ритуалу. Це і є емерджентний процес: поява нової якості, що визріває зсередини самої сучасності й відповідає на глибинний запит часу.

Д. Гаврилюк

ДРАМАТУРГІЯ ВІЙНИ: ХУДОЖНЯ ПАСТКА ДИДАКТИЗМУ

D. Havryliuk

DRAMATURGY OF WAR: THE ARTISTIC TRAP OF DIDACTICISM

Після повномасштабного вторгнення 2022 р. український театр знову отримав місію — свідчити та фіксувати досвід війни. У перші місяці з'явилася хвиля сучасної драматургії, яка перетворила сцену на простір терапії, проживання болю та колективного очищення. Це було необхідно — ми всі шукали спосіб говорити про травму. Однак поруч із цим художнім осмисленням з'явилася інша тенденція — небезпека впасти в дидактизм, у прагнення говорити занадто прямо, пояснювати, «як треба розуміти». Така спрямованість часто підриває художню глибину творів.

У драматургії війни можна простежити появу своєрідної «правильності». Авторі прагнуть бути почутими, але водночас бояться бути «неправильними», «непатріотичними». Через це драматурги часто жертвують внутрішнім конфліктом персонажів, неоднозначністю ситуацій, складністю характерів. Зникає парадоксальність і відчуття живої людини. Тексти іноді перетворюються на звіти, маніфести чи репортажі — а не на драматичні твори. Дидактизм стає реакцією на суспільну потребу «пояснювати» і створює цим художню пастку, в яку можуть потрапити навіть найщиріші тексти.

Якщо в класичній драматургії конфлікт народжується з протиставлення ідей, то в дидактичній існує вже готовий моральний висновок. Це часто зумовлено внутрішнім тиском, такою самоцензурою або бажанням швидкої комунікації в умовах кризи, що змінює природу мистецтва. Коли драматурги стають «рупорами» національної позиції, п'єси схилиються до моралізаторства. Герої перестають бути динамічними — радше проголошують істини, ніж діють, шукають. Часто з'являється чорно-біле зображення персонажів: російські персонажі постають виключно як абсолютне зло. І хоча ми всі розуміємо реальність воєнних злочинів, така спрощеність обмежує дослідження людської природи. Вона нагадує радянську

пропаганду, де є добро й зло, від якої ми маємо свідомо відійти, щоб дати місце багатоголосності та сенсовій неоднозначності.

На наш погляд, глядач не приходить у театр, щоб йому «пояснили», хто правий, а хто винний. Він і так живе в цьому контексті, він читає новини щодня. Театр має дати йому не повторення болю, а можливість перетворення, рефлексії. Коли твір лише видавлює сльози чи гнів, він перестає бути колективною терапією і перетворюється на простір вторинного травмування та маніпуляцією над глядачем.

Згідно з ідеями Кеті Карут і Домініка ЛаКапри, травматичний досвід не може бути безпосередньо представлений — він лише повторюється у формі фрагментів, образів, тиші. Теоретично, дидактизм можна розглядати у межах опозиції драматургії свідчення та драматургії проживання. Перша тяжіє до документальності й фактажу, друга — до афекту, тілесної пам'яті, емоційної фрагментарності. У другому випадку важливішим стає не факт події, а досвід її проживання. Саме тому пряме моралізаторство втрачає силу: воно не передає істину переживання, бо травма не говорить у лозунгах.

У власній практиці це явище спостерігалось на фестивалях «Тиждень актуальної п'єси» у Києві та фестивалі «Зимова квітка Lesyalesb» у Харкові, який був заснований разом з однокурсниками. Після роботи з такими текстами стало зрозуміло: ми маємо шукати мову, у якій історії стають художніми, а не лише документальними свідченнями. П'єса не має повторювати біль, а надавати можливість осмислити та побачити сенс. Театр може стати простором колективного проживання й очищення — місцем, де глядач отримує не готову мораль, а безпечну дистанцію для розуміння болю. Це можливо через пошук нових форм: метафору, тілесність, паузу, інтермедіальність, поетичну мову. Таке мистецтво не моралізує, а зцілює.

Отже, на мою думку, українська драматургія перебуває в процесі пошуку балансу між етикою та естетикою. Її завдання — не лише засвідчити травму, а допомогти глядачеві її пережити. Майбутнє театру — не в деклараціях і звітах, а у спільному проживанні досвіду, у мистецтві присутності, де головним стає не істина, а взаємне відчуття, що тебе бачать і чують.

СЕКЦІЯ:

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА

І. Печеранський

ЕСТЕТИКА ДРОНІВ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕХНОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ЕПОХУ ЦИФРОВОЇ КОНВЕРГЕНЦІЇ

I. Pecheranskyi

DRONE AESTHETICS AS CONCEPTUAL AND TECHNOLOGICAL BACKGROUND OF AUDIOVISUAL ART IN THE ERA OF DIGITAL CONVERGENCE

Безпілотні апарати або дрони розроблялися та спочатку використовувалися переважно у військовій сфері й набули популярності у такому статусі під час безпекових заходів у США після сумнозвісних подій 11 вересня 2001 р. Уже на початку 2010-х рр. ідея дрона та того, що вважається дроном, виходить за межі військової сфери та охоплює такі галузі, як журналістика, мистецтво, збереження

дикої природи, океанографія, реклама, сільське господарство тощо. Наразі дрони активно застосовуються та експлуатуються в багатьох секторах, через що в цій галузі «панує атмосфера Дикого Заходу» (М. Дж. Бойл). Для медіаархеолога та історика цифрового й аудіовізуального мистецтва важливо прослідкувати, як колись військова технологія стала «революційною технологією» в ширшому сенсі цього слова, тобто інновацією, яка спричинила раптові та несподівані естетичні ефекти.

Міркуючи про специфіку естетики дронів, можна спробувати уявити сплюснену повітряність, що рухається з нелюдською плавністю, дрейфуючи та хитаючись, щоб захопити неймовірний ракурс. Новини, відео, що просочилися в мережу, та голлівудські фільми габітулізували відверто мілітаризоване бачення дронів: сірі відтінки середовища, що видно зверху, підкреслені білою інтенсивністю тепла тіла, де фігури рухаються під прицільною сіткою. Ці зображення є відтворенням у пікселях для очей операторів інфрачервоного датчика переднього огляду, або FLIR, який є важливим компонентом корисного навантаження спостереження більшості великих військових дронів. Зображення, які є результатами роботи складного сенсорного апарату, що реєструє інфрачервоне випромінювання та передає результати вимірювання через численні системи, сигнали й супутники, є лише одним з прикладів естетики дронів. У кінематографі дрони допомагають створити гіперреальні середовища, тоді як у мистецтві вони є одночасно об'єктом естетичного дослідження та інструментом естетичного виробництва. Разом з тим, сама навігація передбачає власну естетику, оскільки дрон «відчуває» навколишнє середовище, підтримує стабільність і надає дані про політ пілотам. Автономні рої «відчують» один одного та взаємодіють, створюючи колективне розуміння середовища як реляційних явищ. Навіть найпростіші споживчі квадрокоптери реєструють повітря навколо себе та розуміють команди дистанційного керування. Отже, естетика не відокремлена від дронів, а є складовою їхньої роботи. Естетика дронів також не є заданою, тобто апіорно конституційованою. Вона виникає через практику використання дронів і допомагає формувати те, чим вони стають. Як і сам дрон є нестабільним об'єктом — транспортним засобом чи системою, повітряним чи морським, автономним чи пілотованим — так само його естетика завжди перебуває в процесі, завжди діє, завжди і «відчуває» та має сенс.

Дійсно, завдяки дронам формується нова кінематографічна мова. Зокрема, має місце звільнення від гравітації, коли камера більше не прив'язана ні до землі (штатив, оператор на возі), ні до рейкових шляхів. Вона набула третього виміру — глибини. Це створило плавний, поетичний рух, який раніше був неймовірно дорогим і складним (потрібен був вертоліт або кран). З'являється те, що прийнято називати «Оком Бога» (God's Eye View): вид зверху, який раніше був статичним (супутникові знімки) або дуже дорогим, тепер став динамічним. Митець може почати з цього «божественного» погляду, що розкриває геометрію ландшафту, а потім плавно рухатись вниз, до рівня людини, об'єднуючи макрокосм і мікркосм в одному кадрі. Це створює сильний метафоричний ефект. Ну і, звісно, дрони дозволяють з легкістю поєднувати в кадрі велетенські простори з крихітною людською фігурою, підкреслюючи драматизм, самотність або, навпаки, зв'язок людини з навколишнім світом, тобто досягати ефекту гіпермасштабності.

Саме «дронова» картинка сьогодні стала своєрідним естетичним маркером. Рухи дрона мають специфічну «механічну» плавність і ця технологічна ідеальність стала стилем, що відрізняється від «тремтіння камери» (shakycam) та інших ознак людської присутності. Чистота й стабільність картинки, поєднана з новими ракурсами, часто створює відчуття гіперреальності або навіть симуляції. Світ, знятий дроном, іноді здається занадто ідеальним, щоб бути правдою. Також дрон доволі ефективний інструмент для створення абстрактних композицій: види зверху на поля, узбережжя, промислові об'єкти або ж урбаністичні структури перетворюють реальність на двовимірні картини, насичені геометричними формами та кольором.

Естетика дронів, як вже зрозуміло, не вписується в кантівську теорію піднесеного, а радше є тим явищем, що постійно розвивається і ніколи не може вийти за межі безладного, складного життя — або напруженого середовища, в якому дрони так часто зустрічаються на практиці. У цьому процесуальному сенсі естетика не передбачає окремих норм і цінностей, а радше сприяє їх виробництву через та у відповідь на владу. Оскільки навіть руйнуючи відмінності між військовим і цивільним, тілом і машиною, відстанню та близькістю, життям і смертю, дрони уособлюють такі відмінності як пристрої, що самі розподіляють чуттєве. Наприклад, існує естетика війни дронів у межах військового апарату: масив екранів, затримка зображень, мультиспектральні можливості та вузькі ракурси, що забезпечуються камерою дрона, яка нагадує «соломинку для содової» — усе це доповнюється алгоритмічним апаратом ідентифікації цілі за допомогою аналізу шаблонів. Така естетика є точною та гіпертехнічною, але надзвичайно схильна до помилок, і, в даному випадку, помилка керує функціонуванням дрона, а не є ненавмисним явищем.

Приміром, вірусний артпроект #NotABugSplat (2014), у якому група художників, місцевих жителів села та рекламних стратегів BBDO розкидають величезні дитячі відбитки по полях у Вазиристані (гірський регіон на північному заході Пакистану на кордоні з Афганістаном). #NotABugSplat використовує власну естетику сприйняття (збільшені фотографії, легко помітні пікселі) та творення сенсу (переосмислення того, що може бути видимим) як контратаку, що порушує як можливості самого апарату, так і прагне — через його передбачувану вірусність — детально висвітлити ці сенсорні можливості. Дійсно, часом розгляд був радше критичним, ніж схвальним: оскільки місцерозташування інсталяції знаходиться далі в Хайбер-Пахтунхві, яка зазнала набагато менше ударів дронів, ніж Данде Дарпа Кхель, село в Північному Вазиристані, де була вбита родина дівчини, яку сфотографували, то критики скептично оцінили це естетичне втручання.

Ще один приклад — документальний фільм Ай Вейвєя «Людський потік» (2017), що також є естетичним втручанням у логіку дронів, але виходить за межі війни за допомогою дронів. Знятий у понад 23 країнах командою з десятка операторів, він використовує зйомку з квадрокоптерів-дронів, щоб відобразити масштаб «кризи біженців» 2015 р. Камера зависає над багатьма сценами, документуючи величезну кількість мігрантів, які перетинають складну та часто негостинну місцевість, або ж застрягають у таборях біженців за межами країн, до яких вони подолали такий далекий шлях. Критики відзначили естетичну красу, дехто може сказати, велич, ракурсу з дрона: візуальна поезія «Людського потоку» ґрунтується на «прекрасних

аерознімках з дрона, що зображують пейзажі, табори біженців та мігрантів у русі» (Е. Зімані).

Обидві роботи порушують асамбляж та логіку дронів шляхом перерозподілу чуттєвого, а також порушують низку питань — про етику дронів у ширшому сенсі та політику естетичних поглядів, які безпілотні апарати дозволяють реалізувати — на які складно знайти легку відповідь, оскільки їхній перерозподіл чуттєвого демонструє, хто вважається частиною спільноти, хто дивиться й бачить. Обидва показують, як дрони також можуть створювати різні способи спостереження та відповідальності, а також різні способи тлумачення політики бачення й втілення в загальному сенсі. Кому дрони надають сили, а чію діяльність та владу вони обмежують? Де ми проводимо межі відповідальності між людьми, які керують дроном, людьми, які вирішують щодо використання дронів, бачать через дрони (безпосередньо чи через інші медіа), та датчиками, які все більше автоматизують, керують тим, куди можуть летіти дрони та як вони літають? Яка етика оптики з дрона, і як естетичні реєстри зору дрона впливають на ставлення глядача до того, що або кого бачить?

Отже, конкретні кейси естетики дронів змушують дослідників аудіовізуального та високотехнологічного мистецтва замислитися над багатьма моментами, від яких залежить розвиток їхніх галузевих напрямів надалі.

Г. Погребняк

БІОГРАФІЧНИЙ ЖАНР У СУЧАСНОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ

G. Pogrebniak

BIOGRAPHICAL GENRE IN CONTEMPORARY FILM ART

У сучасному екранному просторі все більшої популярності набувають фільми біографічного жанру. Інтерес широкого глядацького загалу до життя певних історичних постатей, а також представників різних сфер людської діяльності, ймовірно, пов'язаний з тими тектонічними зрушеннями, котрі відбуваються в культурі й суспільстві епохи постпостмодерну, де не останню роль відіграють визначні особистості. Однією з таких постатей, чи не найбільш відомих у світі художньої культури XX–XXI ст., назвемо оперну співачку Марію Каллас.

Особливий інтерес становить пласт ігрових стрічок, в яких митці, безсумнівно, демонструють свій особистий погляд на життєдіяльність М. Каллас, візуалізуючи її глибокий внутрішній світ через знаково-символічні екранні модули й презентуючи специфічну авторську структурно-логічну побудову екранних продуктів, сповнених національно-буттєвих архетипів. Адже характерною ознакою ігрового кінематографу є потреба не лише у відтворенні дійсності та її реальних постатей, але й оригінальних прийомів презентації життєпису відомих персоналій.

Таке несподіване авторське рішення пропонує Ф. Фелліні у фільмі «І корабель пливе...», де режисер спирається музику відомих опер Дж. Верді й розгортає, сповнений символів та алегорій екранний наратив у такий спосіб, щоби в ньому проглядав драматизм долі М. Каллас, прах котрої був розсіяний над гладінню Егейського моря.

Оригінальну оповідь про деякі біографічні моменти з життя Марії Каллас презентує глядацькій рецепції німецький режисер Бернд Ейхінгер. У фільмі «Диявол

та пані Д» (1999) — за однойменним романом Хельмута Крауссера. Зазначимо, що знаково-символічний образ видатної співачки висвітлюється крізь призму дивакуватого й брутального героя психіатричної клініки — Станіслава Надя (у виконанні Тіля Швайгера). За задумом автора, він впевнений, що саме його потойбічні можливості впливу на долі людей відіграли ключову роль у загартуванні таланту М. Каллас, зробили її стійкою до різного стибу життєвих проблем. Уважаючи себе Дияволом у людській подобі, протагоніст, ведучи оповідь про своє мало не фанатичне захоплення неперевершеною виконавицею, він акцентує увагу передовсім на тих невдачах і поразках, котрі їй довелося пережити, подолати й не зупинитись на шляху сходження на оперний олімп. Тоді як постановник, врівноважуючи в екранній площині вербальне й візуальне, широко застосовуючи в чорно-білому форматі хронікальний матеріал (що фіксує творчі миттєвості життєдіяльності М. Каллас), потонує в насиченій кольоровій гамі.

У 2002 р. у світовий прокат виходить музична біографічна драма Франко Дзефіреллі «Каллас назавжди». Співачку і режисера-художника пов'язували дружні стосунки. Ф. Дзефіреллі неодноразово звертався до М. Каллас за натхненням і порадами, підтримував її в тяжкі періоди життя, добре знав її непередбачуваний характер а, захоплений творчістю мисткині, цілеспрямовано ставив розкішні оперні вистави у престижних театрах світу: Даллаській опері («Травіата»), Лондонському Королівському театрі Ковент-Гарден («Тоска»), Паризькій опері («Норма»). То ж не випадково взявся увіковічнити екранними засобами пам'ять про визначну майстриню сцени й екрану.

Презентуючи свій крайній фільм, режисер-постановник і співавтор сценарію (котрий деяким чином виявився дилетантським, оскільки на екрані так не вдалося звести воедино синхронні сюжетні лінії «видатна вокалістка — молодий художник»), як не дивно, пропонує глядачам, вигаданий ним же самим епізод (дія котрого відбувається в рік, коли вже не стало мисткині), який міг статись в останні місяців життя співачки. За сюжетом виконавицю запрошують знову повернутись на сцену задля виконання головної партії в опері «Кармен» (яку вона ніколи не виконувала на театральному кону), залучивши для цього в якості компромісу старі концертні фонограми, а ще взяти участь у зйомках фільмів-опер, також із використанням аудіозаписів минулих років.

На наше переконання, у символічному просторі стрічки кіноавтор закладає подвійний код біографізму, адже створюючи біографічну картину про М. Каллас, режисер у закодованому образі й діях імпресаріо Ларрі радше відтворює самого себе. А крім того фактично демонструє власні намагання повернути виконавицю, що втратила голос, до стану душевної рівноваги, до активного творчого до життя, запросивши її зніматись у його картинах і задіюючи зроблені раніше звукозаписи. Беручись до продукування епізоду «Екранізація опери», з властивим тільки йому реактивним темпераментом, Ф. Дзефіреллі (будучи одним з кращих фахівців світового рівня в акомодатії опери на екрані) відкриває завісу авторської режисерської лабораторії в адаптації сценічного матеріалу за допомогою екранних засобів.

Інтерес режисерів до життєпису Марії Каллас — абсолютної примадонни оперної сцени ХХ ст. — проявляється і в моменти триумфу видатної виконавиці, і в часи кризи й забуття, не вщуає і дотепер. Підтвердження тому — вишукана

біографічна драма 2024 р. «Марія» у режисурі Пабло Ларраїна, де в ролі протагоніски Анджеліна Джої. Можемо стверджувати, що, чи не головним виразним засобом у кінотексті «Марія» стала музика та й сам універсальний голос видатної співачки, а режисером передовсім робиться тонкий акцент на віртуозних колоратурах з опер Белліні, Россіні, Доніцетті, де ключовою і наскрізною є піднесена, дивовижного звучання арія «Casta Diva» з опери «Norma».

У висновках підтвердимо думку про те, режисерські прийоми в ігровому кінематографі далеко не вичерпали свій пошуковий потенціал в розкритті глибинної сутності й поширенні знань про життя і творчість оперних виконавців та діяння їх доволі впливового оточення в глядацькому соціумі, що ставить вимогу розробки нових творчо-технологічних підходів перед кінематографістами.

С. Даниленко

СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНАРІЇВ У СУЧАСНОМУ ЕКРАННОМУ ПРОСТОРИ

S. Danylenko

STRUCTURAL AND COMPOSITION FEATURES OF SCENARIOS IN THE MODERN SCREEN SPACE

Сценарій є основою будь-якого кінематографічного чи телевізійного твору, адже саме він поєднує літературну креативність, драматургічну логіку та кіномову. На думку Майкла Гейґа (Hauge, 2017), сценарій — це «план архітектора» для кінематографічного будівництва, який визначає не лише сюжет, а й ритм, емоційність і комерційний потенціал майбутнього фільму.

Сучасна сценаристика балансує між художністю й функціональністю. Сценарист виступає не лише як письменник, а і як режисер у потенціалі, адже його завдання — не просто розповісти історію, а візуалізувати її засобами екранного мистецтва.

Першим і, зазвичай, найважливішим етапом у створенні сценарію є формування ідеї. Як стверджує Майкл Гейґ, сильна ідея повинна поєднувати емоційний вплив і потенціал розвитку конфлікту. Вона є своєрідним «емоційним зерном», з якого виростає історія.

В українській практиці успішним прикладом ідейного задуму є серіал «Спіймати Кайдаша» (2020, сценаристка Наталка Ворожбит). Авторка модернізувала класичний сюжет повісті І. Нечуя-Левицького, створивши актуальну соціально-психологічну драму, яка поєднала впізнавані національні архетипи з сучасним конфліктом поколінь.

Серед зарубіжних прикладів вдалого опрацювання ідеї можна згадати фільм «Вічне сяйво чистого розуму» (2004, сценарист Чарлі Кауфман), де оригінальний задум базується на дослідженні пам'яті та кохання через фантастичну оптику. Обидва випадки демонструють важливість унікального задуму як основи сценарної структури.

На думку Гейґа, герой сценарію має поєднувати харизматичність, уразливість і прагнення до зміни. Саме внутрішній конфлікт героя стає рушійною силою сюжету. Роберт Маккі (1997) доповнює цю концепцію, підкреслюючи, що драматична дія

розгортається не тоді, коли герой досягає мети, а коли стикається з перешкодами, які змушують його змінюватися.

Український сценарист та драматург Олександр Ірванець, працюючи над фільмом «Сторожова застава» (2017), створив головного героя, який проходить шлях від пасивного школяра до свідомого воїна. Така динаміка відповідає «геройській арці» (Hero's Journey), описаній Джозефом Кемпбеллом (2004).

У західній традиції подібний підхід втілений у творчості Крістофера Нолана, зокрема у фільмі «Початок» (2010), де головний герой водночас бореться із зовнішнім ворогом і внутрішньою провинною.

Варто також відзначити досвід українських сценаристів, як-от Ірини Цілик («Я і Фелікс», 2023), де персонажі постають не як носії дії, а як психологічні структури, що уособлюють травматичний досвід нації. Такий підхід поєднує документальну достовірність із художньою символікою.

Класична сценарна структура базується на трьохактовій моделі, а саме експозиції — знайомстві з героєм та його світом, конфронтації — розвитку конфлікту, ускладненні дії й розв'язці — кульмінації, катарсису, трансформації героя (Сід Філд, 2005).

Водночас сучасна сценаристика дедалі частіше використовує п'ятиактну або «хвильову» структуру, де сюжетні повороти створюють ритм емоційного напруження. Наприклад, у сценарії фільму «Поводир» (2014, сценарист Олесь Санін) можна виокремити п'ять етапів розвитку дії: від дитячої наївності героя до його духовного прозріння. Відчутна побудова ритму — чергування небезпеки, втрати, прозріння й самопожертви — відповідає сучасним принципам драматургії.

Адаптація є окремим видом сценарної роботи, що поєднує творчість і технічне переосмислення. Переклад літературного матеріалу на кіномову вимагає від сценариста не лише скорочення обсягів тексту, а й відмови від елементів, які неможливо передати візуально (думки, емоції, філософські узагальнення). Адаптація нагадує процес перекладу, у якому необхідно зберегти суть твору, але змінити його форму відповідно до законів екранної драматургії. Прикладом успішної адаптації можна вважати фільм «Хранителі» (Watchmen), який демонструє здатність інтегрувати складну графічну структуру й філософський підтекст у динамічний кінематографічний формат. На думку Гейга, адаптація потребує «свідомого зрадництва»: сценарист має залишити лише те, що можна показати, а не розповісти.

Українське кіно має успішні приклади адаптацій: «Тіні забутих предків» (1965, сценарій І. Чендея та С. Параджанова за М. Коцюбинським) — приклад поетичної кіномови, де літературний символізм перетворено у візуальну метафору, «Мої думки тихі» (2019, сценарист Антоніо Лукіч) — частково автобіографічна історія, що поєднує документальні риси й художню вигадку, адаптуючи сучасні соціальні реалії. Серед світових зразків — фільм «Великий Гетсбі» (2013, сценарій База Лурмана), який демонструє можливість осучаснення класики без втрати її ідейної суті.

Основні рекомендації, які пропонують провідні експерти у сфері сценаристики, такі як Хаут, Філд та МакКі, включають ключові аспекти для створення ефективного сценарію. Візуальність передбачає принцип «показуй замість розповідати», де кожна дія має передаватися через зображення та бути зрозумілою глядачеві. Лаконічність

визначає, що одна сторінка сценарію відповідає приблизно одній хвилині екранного часу. Конфліктність акцентує на тому, що розвиток сюжету має будуватися на протистояннях і складних виборах героїв. Ритм та темп забезпечують драматичну динаміку завдяки чергуванню напружених і спокійних сцен. Нарешті, мотивування персонажа означає, що кожна його дія має бути логічним продовженням характеру й внутрішніх прагнень.

В останні роки українське кіно активно розвиває власну сценарну школу. Такі автори, як Наталка Ворожбит, Роман Бондарчук, Ірина Цілик, поєднують соціальну аналітичність із поетичною кіномовою. Їхні сценарії, на відміну від класичних голлівудських моделей, зосереджені на внутрішніх переживаннях і реаліях сучасної України.

Паралельно з цим у світовій практиці посилюється тенденція гібридних сценаріїв, де документальна та художня драматургія взаємодіють (як у фільмах Кена Лоуча чи братів Дарденн). Такий підхід відкриває нові можливості для українських сценаристів, які прагнуть поєднати правдивість і художність.

Отже, написання сценарію — це складний багатоступеневий процес, який поєднує мистецтво, ремесло і технічну дисципліну. Успіх сценарію визначається не лише оригінальністю ідеї, а й умінням створити живих персонажів, побудувати динамічну структуру й перетворити слова у візуальні образи. Методологія Майкла Гейга залишається універсальною моделлю сучасної сценаристики, проте український контекст надає цій моделі нових змістів — національної ідентичності, соціальної правди та духовної глибини.

Д. Коновалов, М. Чайка

**ЕМОЦІЙНА ПРАВДА МОНТАЖУ ЗА ТЕОРІЮ ВОЛТЕРА МЕРЧА:
НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «КЛОНДАЙК»**

D. Kononov, M. Chaika

**THE EMOTIONAL TRUTH OF EDITING ACCORDING
TO WALTER MURCH'S THEORY:
A CASE STUDY OF THE FILM "KLONDIKE"**

Кіно про війну завжди стоїть на межі між конструюванням емоційної правди й емоційним шантажем. Звернутись до теми війни — означає взяти на себе відповідальність за те, як саме глядач буде існувати в кінематографічній конструкції трагедії та жаху. У сучасній аудіовізуальній культурі, насиченій медіаобразами руйнування, війна стає не лише геополітичною подією, а й візуальним явищем. Проблема етичного представлення травми та насильства є одним із центральних викликів сучасної екранної культури.

У цьому контексті ми пропонуємо звернутись до теорії видатного режисера і теоретика монтажу Волтера Мерча. У роботі «In the Blink of an Eye» (1992) автор пропонує розглянути монтаж як моральну систему координат, де головним критерієм є емоційна правда кадру. Для нього монтаж — це, перш за все, не безперервність, а правда — не фактична, а емоційна. Він стверджує, що суть хорошого монтажу полягає не в технічній досконалості, а в тому, наскільки чесно він передає емоційний стан сцени. Глядач може свідомо не помічати розриву в безперервності, але він завжди відчуватиме розрив в емоційній логіці.

Конкретизуємо його «Rule of Six», або «Правило шести», описані в згаданій книзі. Це шість принципів, за якими, на думку Мерча, визначається якість кожного монтажного переходу. Він пише, що ідеальний кадр має задовольняти всі шість критеріїв водночас, але якщо це неможливо — слід жертвувати від менш важливого до найважливішого.

Ось ці шість критеріїв:

1. Емоція (51%) — головне правило. Кадр має бути вірним емоційному стану моменту; якщо глядач відчуває саме те, що очікував режисер, — монтаж виконав своє завдання.
2. Історія (23%) — кожна склейка має просувати сюжет далі.
3. Ритм (10%) — момент переходу має відбуватися природньо.
4. Погляд (7%) — монтаж має враховувати, куди спрямований фокус глядача на екрані.
5. Площинність (5%) — повага до «граматики» двовимірного простору екрану як графічного зображення.
6. Тривимірність (4%) — збереження просторової логіки.

Формулюючи своє «правило шести», Волтер Мерч у першу чергу пропонує моральну систему координат, де головним є не видовищність, а емоційна правда.

Фільм «Клондайк» режисерки Марина Ер Горбач, 2022 — це приклад, де образ війни конструюється не через вибухи й героїчні вчинки, а через повільний ритм руйнування особистого світу. У воєнному кіно емоція часто стає інструментом маніпуляції — глядача змушують співчувати, шокуватися або ненавидіти часто за допомогою динамічного монтажу або використання «сльозних» кліше. У «Клондайку» монтаж використовується не як маніпулятивний засіб впливу, а як етичний спосіб передати людське відчуття війни, людський погляд, який шукає не видовищності, а емоційної правди досвіду.

Монтажні склейки у фільмі створюють можливість відчути емоційний стан героїні. Кожна склейка створює емоцію, яка, у свою чергу, працює на головний образ війни як руйнації особистого світу. Це відповідає першому принципу Мерча: склейка має бути підпорядкована емоції, а не емоція склейці. Використання цього правила створює простір поваги як до героїв, так і до самої трагедії. За другим принципом Мерча, монтаж має рухати історію, тобто кожна монтажна склейка додає новий вимір, що в певному сенсі протирічить кліше нав'язливих повторів. Для цього має бути режисерське рішення. У «Клондайку» сюжет рухається не подієво, а через трансформацію простору: дім героїв поступово перетворюється на символ руйнації.

Кожен монтажний перехід — не просто зміна крупності, а «повільний монтаж історії», де війна просочується в сприйняття через пил, тріщини в стіні і власне через «вікно у війну», за сюжетом фільм починається з вибуху, який обрушує стіну дому головних героїв. Мерч стверджує, що існує «ритмічна істина» кадру. Ритм у «Клондайку» — це різні стани тиші.

Таким чином, монтажний ритм не прискорює драму, а навпаки, уповільнює час, залишаючи глядача в незручній тривалості споглядання. Така темпоральна стратегія використовує тишу — не як відсутність звуку, а як форму морального опору головних героїв хаосу війни. Це монтажне рішення протистойть темпу потоку цифрових

зображень і знову вводить повільність як акт критичного бачення — естетичний та етичний жест у сучасному надмірно стимульованому медіасередовищі.

Також Волтер Мерч підкреслює важливість розуміння, куди саме буде направлена увага, в буквальному сенсі, погляд глядача. У «Клондайку» камера часто фіксує простір через отвори — вікна, двері, проломи. Така візуальна конструкція створює ефект дистанції, де глядач не споживає трагедію, а спостерігає за нею, ніби перебуваючи всередині безпорадного свідчення. Погляд глядача стає тут актом емпатії, а не домінування.

Монтаж стає актом етичного стримування — не «дивись, який жах», а «будь поруч». Це також стосується уважного відношення режисера до логіки простору, щоб не руйнувати довіру глядача. У «Клондайку» композиції кадрів — геометрично вивірені, статичні і навіть коли дім розвалюється, структура кадру залишається врівноваженою. У цьому контексті завдання монтажу не підкреслити хаос, позаяк хаос уже існує в кінематографічній реальності кадрів, а скоріше побудувати певну архітектуру спокою серед руїн — як спосіб зберегти людську гідність.

Таким чином, ми доходимо висновку, що, використовуючи правила Волтера Мерча у воєнному кінематографі, монтаж може перетворитись на емоційно-інтелектуальний акт, що формує емоційну правду переживання, своєрідний етичний фільтр, який дозволяє уникнути маніпуляцій і фальшивої патетики, і найголовніше — дозволяє не зрадити історії власних персонажів. У ширших рамках сучасної аудіовізуальної культури цей підхід можна розглядати як відповідь на кризу емпатії в епоху медіа — пропонуючи людиноцентричний погляд та нову етику кінематографічної комунікації.

О. Kosachova

COMEDY WESTERN: FILM AESTHETICS AND DRAMATURGY OF THE GENRE

О. Косачова

КОМЕДИЙНИЙ ВЕСТЕРН: КІНОЕСТЕТИКА ТА ДРАМАТУРГІЯ ЖАНРУ

The Western as a film genre emerged in the early XX century, becoming one of the most characteristic forms of American cinema. Over the decades, however, the genre underwent transformations, reflecting social change, evolving audience expectations, and the development of the cinematic language itself. One such transformation is the comedy Western — a genre hybrid that combines the traditional traits of the classical Western with the dramaturgy of comedy.

This research aims to analyze the film-aesthetics and dramaturgical features of the comedy Western as a genre modification, with reference to three representative cases: *Back to the Future Part III* (dir. Robert Zemeckis, 1990), *Maverick* (dir. Richard Donner, 1994) and *Bandidas* (dir. Joachim Rønning and Espen Sandberg, 2006).

As a sub-genre, the comedy Western emerged at the intersection of two traditions: the heroic-romantic epic of the Wild West and comedy conventions. The traditional Western typically depicts the struggle of good and evil, conflicts between civilization and wilderness, often in highly personified terms — sheriffs, cowboys, outlaws, Native peoples. The comedy Western preserves these typical elements, yet shifts their functionality: the main hero may become a trickster and the “Wild West” becomes a space free of deep psychological drama or thriller patterns. Key features of the comedy Western include: cross-genre hybridization

(for example combining Western with adventure, detective or science-fiction genres); hyperbolized characters and situations; the updating of contemporary themes within a retro-context; timeless themes that define the Western; everyday scenes, realistic details and happy ending.

In terms of film-aesthetics, for example: space, characters, visual style, the comedy Western uses the visual codes of the classical Western (prairie landscapes, small frontier towns, saloons, duels on the main street) as part of its stylization, but not in order to build a heroic narrative, rather to re-think it. *Back to the Future Part III* is a clear example of genre-symbiosis: science-fiction meets Western. The visual elements of the Western (the town of Hill Valley in 1885, Native Americans, a train) are re-interpreted through humor, however perform different creative and dramatic tasks, when a hero from the future arrives in the world of the past and attempts to survive in a different cultural environment. In *Maverick* the visual aesthetics of the classical Western are merged with elements of an adventure comedy. The protagonist Bret Maverick (portrayed by Mel Gibson) is not a stern hero but a charismatic gambler and con-artist perpetually manipulating situations. The space of the Wild West becomes here not a zone of heroic trial but an arena for play, trickery and a swindle. In *Bandidas* the combination of a feminist narrative with the aesthetics of an action Western becomes significant. The Western space is not so much reproduced as stylized: vivid colors, high-contrast light, dynamic camera work create the atmosphere of a contemporary action film in which female characters (played by Penélope Cruz and Salma Hayek) carry roles traditionally reserved for men.

On the level of dramaturgy: conflict, plot, characters, the comedy Western often departs from the classical three-act model, emphasizing episodicity, unexpected turns, and play with stereotypes. In *Back to the Future Part III* the dramaturgy pivots on a temporal conflict: the hero must return to the future but must first solve problems in the past. The comedic elements arise out of cross-cultural misunderstandings. In *Maverick* the plot is based on intrigues, deceptions and a poker-game. The protagonists change roles, enter temporary alliances, and the ending features a kind of double resolution — the exposure of double dealing among the characters. In *Bandidas* the narrative is one of vengeance and social injustice: two women from different strata become bank-robbers to get revenge on a bank and corrupt rich men. However, the dramaturgy is not purely dramatic, but rather play-like — full of comedic episodes, disguises, out-witting etc.

In conclusion, the comedic Western as a genre variant is a striking example of post-modern re-consideration of film tradition, first of all: quotation, intertextuality, hybridization of genres and styles. It retains the external signs of the classical Western, but fills them with new content. Thanks to its flexibility and openness to other genres, the comedy Western functions successfully both in the context of a science-fiction film (*Back to the Future Part III*), adventure film (*Maverick*) and an action film (*Bandidas*). The comedy Western does not destroy the genre but rather diversifies it, adapting it to new conditions of cultural reception. This attests to the deep potential of the Western as a genre platform capable of transformation and reworking into another sub-genre.

Я. Лупій

**КІНОСВІТ І ДОСКОНАЛІСТЬ САМОВИРАЖЕННЯ
(ДО ПОРТРЕТУ КІРИ МУРАТОВОЇ)**

Ya. Lupii

**THE WORLD OF CINEMA AND THE PERFECTION OF SELF-EXPRESSION
(ON THE PORTRAIT OF KIRA MURATOVA)**

Кажуть, що в часи великих історичних зрушень мистецтво примовкає. Однак це не так. Переживаємо часи революційних перемін. Великим і опосередкованим політикам не до мистецтва. Сьогодні на кіно-театральних підмостках здебільшого відбуваються політизовані видовища та мітинги, видавничий, письменницький папір використовують не для друкування романів чи повістей, а мільйонними тиражами штампуються листівки, плакати, афішуються банери всіляких партійних лідерів, а на залишках дорогоцінного «Кодаку» увічнюються «історичні хроніки», прес-конференції, створюються постери-байопіки для колишніх радянських та новоявлених українських полювальників за посадами державного «руководіння».

Все ж, хочеться думати і говорити не про політику, а про митців. Мистецтво, зокрема кінематограф, попри все, залишається якоюсь ідеєю предвічного філософічного «древа земного життя», згустком протиріч і сумнівів, мало піддається якимось стихійним землетрусам і життєвим випадковостям. Воно вимагає осмислення і часової витримки, як за багатолітнього дозрівання вина.

Кіра Муратова і сьогодні залишається такою, якою ми її знали — вона зіграна з протиріч, вона в пошуку, у суперечках, віч-на-віч зі своєю совістю, своїми духами, своїм Мефістофілем і своїм Христом вона на варті особистого світогляду і, як завжди, непідвладна стороннім впливам. Для справжнього художника катаклізми, що виникають, — це лише сирий матеріал в утвердженні вічних уявлень про добро і зло, філософське осмислення буття.

Ще задовго до так званої «горбачовської перебудови» на прикладі фільмів Кіри Муратової простежувалися ознаки глибоких соціальних та моральних руйнувань гіперкраїни, з якої ми вибираємось понад 30 років і в якій перебували в стані глибокого астенічного синдрому. Кіра Муратова з чуйністю сейсмографа реєструвала віяння часу та чітко моделювала їх на екрані. Але тодішня тоталітарна система влаштовувала не лише для неї, а й для усієї інтелігенції «мишоловки», складніші за шекспірівські.

Після виходу у світ картини «Довгі проводи», підкріпленої «думками трудових колективів», вона збагатилася розгніваним цькуванням у пресі, зокрема й одеської. Це була політична, показово агітаційна акція усунення з культурного простору України передової інтелігенції, скроєна за зразками 30-40-х рр. XX ст.

Якщо підняти з архівів двадцятирічної давнини газети, журнали, постанови ЦК КПУ, Держкіно СРСР та УРСР, рішення периферійних та центральних інстанцій, не знайдемо, мабуть, на адресу Кіри Муратової жодного доброго слівця. Саме в той час на шпальтах робітничих газет з'являється новий словотвір — «тварня», який на кілька десятиліть, неначе чорна мітка, прикипів до характеристик митців лівого спрямування або дисидентів.

Ще витонченіші нападки обвалились на режисера після картини «Серед сірого каміння». Був винесений «вирок» — професійна непридатність. К. Муратовій ставилося у вину спотворене тлумачення класичного літературного першоджерела В. Короленка «Діти підземелля».

Директор Одеської кіностудії видає наказ, який забороняє їй знімати фільми в якості режисера-постановника, як забороняли «писати і малювати» Т. Г. Шевченку в XIX ст.

Виробнича доля цієї картини не складалась. Практично кожен епізод, кожна найменша сцена робочого матеріалу фільму викликали спротив художніх колегій в Києві та Москві, вимагаючи від режисера вилучень кадрів і цілковитого перемонтажу. Мене, як щойно призначеного художнього керівника об'єднання прокатних фільмів Одеської кіностудії, намагались перепризначити на режисера монтажу її фільму. Після моєї категоричної відмови було організовано партійний комітет студії, на який покликано, окрім мене, режисерів Вілена Новака та Василя Левіна. До честі, жоден з одеських кінематографістів на наказ втрутитись у творчий процес знакового майстра не погодився, ризикуючи бути вигнаним зі штату кіностудії. Усі одержали відповідні догани. Кіру Муратову відкріпили від картини, а матеріал повезли на флагман кіномистецтва всіх часів і народів «Мосфільм», на так звану редакційну чистку. Будучи вже відстороненою від режисури, хворою і без копійки грошей, К. Муратова знаходить у собі сили супроводжувати картину до Москви, щоб і там у середовищі високопосадовців системи продовжити боротьбу. Врятували кінокартину інститутський майстер К. Муратової, живий «класик радянської кінематографії», ім'ям якого сьогодні названий Всесоюзний державний інститут кінематографії Сергій Герасимов та факт її, Муратової, румунського громадянства. Батьки її тоді займали високі державні пости. Але й при такій обороні вона не змогла оминати дикого редакторського свавілля на фінальній стадії роботи. Директор кіностудії Г. Збандут, на жаль, власноручно зробив у фільмі монтажні купюри.

Держкіно СРСР змусило керівництво Одеської кіностудії прийняти картину як обов'язкову виробничу одиницю кіностудії, але стрічка лягла на полицю і, відповідно, в титрах з'явився красномовний режисерський титр: «псевдонім — Іван Сидоров». Керівники Держкіно СРСР і України все ж побоювались голосних і відвертих заяв цієї мужньої жінки.

Природа і світоглядність режисера — це її фільми, такі різні, колючі та ніжні, жорсткі та жорстокі. Безумовно, рецидиви аморальної розправи над художником спотворювали творчу манеру Кіри Муратової. А художня тканина стрічок, їх потужний заряд конформізму знаходили відгук у незалежно мислячого і глибоко мислячого глядача.

Звісно, у К. Муратової побільшало зарубок на серці. Але вона не зрікалася свого творчого еґо. Величезний багаж спостережень, страждань, життєвого досвіду, осяянь ставали основою творчого вибору, сейсмічної стійкості в умовах ідеологічного диктату. І навіть професіоналам нелегко уявити, наскільки важким був цей шлях майстра на Голгофу.

Сьогодні на хвилі політичної відлиги утверджується низка послідовників та наслідувачів стилю Муратової, у вигляді відтворення її образного-критично реалістичного бачення, що балансує на межі абсурду Іюнеско. У цьому явищі немає нічого сором'язливого: наслідування — явище закономірне і природне,

особливо в середовищі початківців. З'являються подібні фільми «під Муратову» не лише на Одеській кіностудії. Варто лише зазначити, що картини К. Муратової створені гармонійно цілісними. Це не копіювання життя, розбещеного, психічно збоченого чи не врівноваженого. Ці речі несумірні і в основі своїй алогічні. Зовнішні фотографічні запозичення, навіть якщо вони є пластичними, але не місткими, на жаль, незграбними і залишаються.

Ретельно, з фільму у фільм, К. Муратова досліджує і одночасно пізнає білий світ: «Наш чесний хліб», «Короткі зустрічі», «Довгі проводи», «Серед сірого каміння», «Переміна долі», «Астенічний синдром». Усі фільми режисерки виглядають як один серіал, який не має фіналу. Добратися до істини, до «оголеного чистого коріння» (цей натюрморт зняв для «Довгих проводів» геніальний кінооператор Генадій Карюк), відчутти пристрасті світу (у фільмі відтворені картини Делакруа), зазирнути по той бік дзеркала, відчутти страждання людей, що безвинно зайшли в підземелля: що є людина і тварина, реалії і сон, життя і смерть, дисгармонія і рівновага.

Герої К. Муратової виходять з підземелля у світ. І ми з ними, чи то живими, чи мертвими, живемо одним життям. Але як нелегко всім на білому світі, де так часто нищаться моральні цінності. Ми зубожіли, спілкуємось різними мовами, нескінченно повторюємося, звертаючись у порожнечу.

Ті критики, які ставлять К. Муратову в один ряд із такими майстрами, як Фелліні, Бергман, Антоніоні, мають рацію. Прийнято вважати, що життя, як воно є, безсюжетне, і лише мистецтво вносить у все свої організуючі елементи: ідея, сюжет, композиція, типізація. Мистецтво прагне досягнути свободи, видиму та невидиму лінії сюжетних поворотів. А наша реальна дійсність раптом виявляє у собі класичну досконалість фабули та повноту самовираження. Мабуть, у цьому взаємозв'язку народжується в мистецтві закономірність життєвих ротацій та просування на все нові кола пізнання.

Т. Логінова

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

T. Loginova

AUDIOVISUAL ART AS A SYNTHETIC PHENOMENON OF MODERN CULTURE

У сучасному культурному просторі аудіовізуальне мистецтво постає як одна з найдинамічніших і найвпливовіших форм творчої діяльності, що поєднує художні, технологічні й комунікативні виміри. Його становлення тісно пов'язане з розвитком медіакультури, цифрових технологій і глобалізаційних процесів, які радикально змінили не лише характер мистецької творчості, а й способи її сприйняття, інтерпретації та соціальної комунікації. У ХХІ ст. аудіовізуальні практики стали невід'ємною частиною повсякденного життя — від кінематографу, відеоарту, перформансу, медіаінсталяцій і музичних кліпів до цифрової анімації, інтерактивних VR-проектів, 3D-мепінгу, доповненої реальності та трансмедійних вистав. Такий спектр форм засвідчує формування нової художньої парадигми, у якій домінує принцип синтезу мистецтв, а сам митець постає як творець інтегрованого аудіовізуального простору.

Аудіовізуальність як естетична категорія визначає новий тип художнього мислення, що ґрунтується на взаємодії звукового та візуального кодів. Їхнє поєднання

утворює цілісний художній образ, де звук і зображення існують у нерозривній єдності. Звук у таких творах уже не виконує другорядної ролі акомпанементу, а стає смислотворчим чинником, який формує простір, ритм, динаміку, емоційний настрій і навіть драматургію зорового ряду. Водночас візуальний образ набуває своєрідної акустичної природи: він «звучить» у сприйнятті, породжуючи асоціативні й тілесні реакції. У цьому полягає сутність феномену синестезійного мислення, що забезпечує глибоку інтеграцію сенсорних каналів сприйняття.

Мультимедійність — одна з ключових ознак аудіовізуального мистецтва — сприяє інтеграції традиційних художніх форм (музики, живопису, театру, архітектури, фотографії, хореографії) з новітніми технологічними інструментами: відеоекраном, цифровим монтажем, комп'ютерною графікою, 3D-моделюванням, лазерними ефектами, нейромережею та віртуальною реальністю. Завдяки цьому виникає нова естетика взаємодії, у якій реальне й віртуальне поєднуються, а межа між ними стає умовною. Глядач перестає бути пасивним спостерігачем і перетворюється на активного учасника, здатного впливати на хід мистецького процесу. Саме тому аудіовізуальні практики є не лише мистецтвом споглядання, а й мистецтвом співтворення.

Аудіовізуальне мистецтво не тільки відображає сучасність, а й активно формує нову чуттєвість людини. Воно апелює до комплексного сприйняття світу, поєднуючи слух, зір, дотик, рух, пам'ять та емоцію. Це створює синтетичну модель художнього досвіду, в якій важливо не просто «бачити» або «чути», а переживати, занурюватися, співіснувати у просторі твору. Такий підхід проявляється у сучасних музичних і театральних перформансах, де світло, звук, відео, сценографія й акторська дія функціонують як єдиний комунікативний організм. У цьому сенсі аудіовізуальне мистецтво стає не лише засобом естетичного впливу, а й способом пізнання — воно досліджує межі сприйняття, пам'яті, емоцій і свідомості людини.

З наукової точки зору аудіовізуальне мистецтво є міждисциплінарним явищем, у якому перетинаються естетика, культурологія, філософія, психологія сприйняття, медіатеорія, семіотика й когнітивна естетика. Його дослідження потребує нових методологічних підходів, здатних пояснити процес взаємодії знаків, образів і звуків у просторі комунікації. У сучасній теорії наголошується, що аудіовізуальний твір є не лише естетичним феноменом, а й соціокультурним текстом, який відображає архетипи, міфи, ідеології й інформаційні коди доби. Такий підхід дозволяє осмислити аудіовізуальне мистецтво як дзеркало цивілізаційних процесів, що водночас моделює нові типи свідомості — інтерактивної, фрагментарної, візуально-залежної.

Особливе значення аудіовізуальне мистецтво має для освіти й культурного розвитку суспільства. Воно сприяє формуванню медіаграмотності, розвитку творчого мислення, естетичної спостережливості та критичного аналізу інформаційного простору. Для музикантів, акторів, художників і педагогів це відкриває нові можливості міжвидової інтеграції: сценічні постановки доповнюються мультимедійним супроводом, музичні інтерпретації отримують візуальний вимір, а навчальний процес стає більш емоційно насиченим та комунікативно ефективним.

Таким чином, аудіовізуальне мистецтво — це не просто сукупність різних видів мистецтва, а якісно нова форма художнього мислення, що постала на перетині мистецтва, науки й технології. Воно розширює межі естетичного досвіду, змінює

природу комунікації між митцем і глядачем, між звуком і образом, між реальним і віртуальним. Його феноменальна роль у культурі ХХІ ст. полягає у формуванні нового типу світовідчуття — синтетичного, інтерактивного й інноваційного, що визначає подальші напрями розвитку мистецтва, освіти та суспільної свідомості у добу цифрової цивілізації.

Л. Міміна

«У ХАЩАХ» МОДЕРНІЗМУ: НОВЕЛА АКУТАґАВИ В ПРОЕКЦІЇ КУРОСАВИ

L. Mitina

“IN A GROVE” OF MODERNISM: AKUTAGAWA’S NOVEL IN KUROSAWA’S PROJECTION

Видатний японський письменник Рюноске Акутаґава (1892–1927) — засновник методу модернізму та головний опонент напряму реалізму в японській літературі першої чверті ХХ ст., де період його творчості називають «роками Акутаґави». Його новелістика здебільшого ґрунтується на сюжетах японської літератури періоду давнини та середньовіччя, які набули сучасного звучання й глибокого психологічного переосмислення завдяки витонченому та бездоганному стилю. Щоб забезпечити своїм творам максимальну художню виразність, як говорив письменник, він шукав яку-небудь незвичайну подію. А щоб уникнути створення штучного враження в читача, у своїх новелах Акутаґава використовував матеріали з древніх хронік і переносив дію в далеке минуле.

Новела «У хащах» (1922, інший переклад «У чагарнику») складається з семи свідчень судового провадження у зв’язку з загибеллю самурая в передмісті Кіото в ІХ–ХІІ ст. Самурай загинув напередодні, його тіло знайдено вранці, провадження, місце якого не вказано, відбувається вдень.

Реалістичне лібрето історії формують чотири перші та дуже стислі свідчення: дроворуба (знайдення тіла самурая), мандрівного монаха (зустріч самурая з дружиною напередодні), стражника (арешт розбійника Тадзьомару) та старої (довідка про зятя — самурая та доньку).

Інші три розлогі свідчення безпосередніх учасників подій, що складають модерністську основу історії, є зізнанням кожного у вбивстві самурая (у випадку з небіжчиком — у скоєнні самогубства). При цьому останні свідчення надаються в різних місцях:

- зізнання Тадзьомару відбувається в тому ж умовному місці, що й чотири попередні свідчення, позаяк він звертається до судового чиновника: «Я вбиваю мечем. А от ви мечем не послуговуєтесь. Ви вбиваєте людей владою, вбиваєте грішми, іноді вбиваєте їх навіть своєю доброчинністю» (переклад Івана Дзюби);
- зізнання дружини самурая позначено як її сповідь в храмі Кійомідзу;
- зізнання небіжчика є монологом його духа, який передає вішунка. Може відбуватись як в умовному місці перших п’яти свідчень, так і в якомусь іншому.

Три різні версії однієї події супроводжуються різною психологією, мотивами та вчинками її дійових осіб, тож назва новели в Японії перетворилася на ідіому, яку застосовують для опису ситуації, коли через різноманітність поглядів або висловлювань учасників правда залишається прихованою.

Окремо виділимо останнє свідчення судового провадження — зізнання духа небіжчика, яке відкидає реалістичні сумніви перших свідчень та символізує прихід

літературного модернізму. Серед інших характерних ознак останнього в новелі відзначимо наступні:

- людина є складнішою за соціум; її неможливо повністю зрозуміти або пояснити лише через соціальний вимір, адже її сутність значно глибша й багатогранніша;
- людина належить не лише до своєї доби; завдяки культурній пам'яті вона здатна бути сучасником будь-якої епохи;
- людина — це не тільки свідомість, але й підсвідомість, несвідомість і колективна несвідомість;
- людина світ не бачить, вона його концептуалізує, надаючи реальності форму свого порозуміння;
- людина творить міф, вірить у нього і, зрештою, сама стає міфом.

Однією з ключових характеристик новели як прототексту майбутньої екранізації є те, що судове слухання, представлене як актуальна подія, розгортається в умовному просторі, позбавленому будь-якого опису.

Сценарій за новелою «У хащах», за словами його автора — Сінобу Хасімото, був написаний дуже швидко — за три дні та мав назву «Чоловіче й жіноче», але потрапив до відомого японського кінорежисера Акіри Куросави тільки через кілька років. Сценарій мав лише 83 сторінки, а цього було замало для фільму. Тож було вирішено розширити сценарій та використати ще одну новелу Акутаґави.

Новела «Брама Расьомон» (1915, інший переклад «Расьомон») має сюжет, запозичений зі збірки стародавніх повістей кінця XI ст. та модернізований автором. Слуга, який втратив роботу, розмірковує під брамою Расьомон (південні ворота Кіото) — померти від голоду чи стати розбійником? На верхньому ярусі брами стара висмикує волосся в мерців, кинутих розбійниками, щоб робити перуки та не померти з голоду. Це розвіює вагання слуги — він грабує стару, забираючи в неї кімоно.

У першому варіанті коригування сценарію Хасімото та Куросава спробували слугу з «Брами Расьомон» перетворити на розбійника Тадзьомару. Історія виходила надто громіздкою та незрозумілою, тож вирішили не змінювати оригінальну структуру основної новели. У зв'язку з хворобою Хасімото в подальшій роботі зі сценарієм участі не брав, а доопрацюванням сценарію займався тільки Куросава. Остаточний варіант сценарію отримав назву «Расьомон» та мав наступні відмінності з прототекстами:

- з «Брами Расьомон» виключено як саму історію, так і стару. Слуга залишається тільки з подорожнім, який випадково потрапив до брами;
- з новели «У хащах» також виключено стару;
- брама Расьомон стала місцем поточної оповіді, в якій дроворуб та мандрівний монах розповідають подорожньому історію зі своєї новели;
- додано новий темпоральний шар «завтра» (поточна оповідь в брамі Расьомон) до основних шарів «учора» (загибель самурая) та «сьогодні» (судове слухання);
- усі свідчення в справі загибелі самурая подаються в одному місці — на підвір'ї судової установи;
- брама Расьомон, що перетворилась зі священного місця на руїну, стала символом реалізму, який минає, а подальша руйнація залишків брами у багатті під час розповіді подій новели «У хащах» — символом прийдешнього модернізму;

- фінал історії поєднує обидві новели: подорожній краде кімоно в кинутої дитини, а дроворуб забирає її до своїх шести, хоча з'ясовується — саме дроворуб привласнив знайдений коштовний кинджал дружини самурая, щоб його родина не померла з голоду.

Відомо, що під час знімання фільму до режисера постійно підходили актори з питанням «що взагалі це все означає?». Відповідь Куросави подають у декількох варіантах, які можна розглядати як стислу інтерпретацію наведених вище ознак модернізму прототексту:

- цей фільм є відображенням життя, яке не завжди просте і зрозуміле;
- суть фільму полягає в дослідженні кількох реальностей, а не в розкритті окремої правди.

Фільм Акіри Куросави «Расьомон» вийшов у 1950 р. та отримав численні нагороди, серед яких відзначимо:

- «Блакитна стрічка» (1951) за найкращий сценарій: Акіра Куросава та Сінобу Хасімото;
- Золотий лев Венеціанського кінофестивалю (1951);
- Оскар (1952) за найкращий іноземний фільм (почесна нагорода, яка після цього стала офіційною категорією Оскара).

За фільмом також утворився свій термін — «ефект Расьомона» як метод кінематографічної оповіді, у якому подія отримує суперечливі інтерпретації або описи залученими особами, що забезпечують різні перспективи й погляди на той самий епізод.

Інтермедіальний конструкт Акутаґави — Куросави в пошуках відповіді на питання «хто вбивця?» заводить читача / глядача, як Тадзьомару-самурая, у хащі модернізму. Тут повно характерних ознак і особливих прикмет останнього, але не має відповіді на це питання, та й не може бути, оскільки ми — в модернізмі.

I. Pedan

ІГОР ОСТАПЕНКО (1951–2023): ВІД «М'ЯКОГО» ПРОЄКТУВАННЯ ДО ПЛАСТИЧНОГО ДИЗАЙНУ

I. Pedan

IHOR OSTAPENKO (1951–2023): FROM “SOFT” DESIGN TO PLASTIC DESIGN

У генезисі українського дизайну Ігор Остапенко є одним із найяскравіший представників «нової хвилі» — періоду другої половини 1980-х рр., який характеризується вагомими змінами в художній та соціальній природі практик дизайну. Як і для більшості представників цього бурхливого покоління «довгих 1980-х», радянська художня освіта визначила водночас і точки росту в його особистій творчій еволюції, і стала предметом для діалогу та трансформації. Небажання працювати виключно в системі т.зв. інженерного дизайну, де роль художнього начала мала бути вторинною по відношенню до утилітарних та споживацьких властивостей, визначило творчий нахил проєктів Остапенка цього періоду. За влучним спостереженням С. Рибалко, Ігор Остапенко у цей час є майстром «м'якого» проєктування. У межах цього підходу Ігор Остапенко надає перевагу діалогу із матеріалом та його властивостями. При цьому він залишається відкритим

для дослідження особливості середовища та зв'язків предмета проектування з різними сферами дійсності.

На початку 1990-х рр. Ігор Володимирович працює в царині візуальної репрезентації промислових об'єктів. У фокусі його увагу передусім проблематика художньої форми, яка на той час у східноєвропейському дизайні не вважалася ключовою. Його проекти актуалізують біонічну естетику, а в багатьох рішеннях вже помітні риси тієї композиційно-пластичної свободи, яка відрізнятиме його авторське проектування у подальшому — в нульових та 2010-х рр.

Загалом, на зламі епох перед багатьма дизайнерами поставала проблема вибору шляхів розвитку. Для дизайнерської галузі 1990-ті рр. — час пострадянського модернізму — стали зламним етапом остаточної втрати минулих форм художнього мислення, із домінантою соціальних акцентів як ключових. Ігор Остапенко шукає свій шлях в межах концептуальних рішень, де основною постає ідея трансформації.

Наприклад, таким є комплексний проєкт «Зона»: фотовиставка-інсталяція Ю. Ворошилова, де Ігор Остапенко сповна реалізує свої ідеї об'єкта, який трансформується. Це помітно в ідеях співіснування із морфологією середовища та конструкції (виставку упродовж 1990-х рр. побачили глядачі в Україні, США, Німеччині та Росії). Увага до експозиції, як до предмету дизайн-проектування, усе більше захоплює митця і незабаром стане однією із властивих генетичних ліній у творчості Остапенка. Не випадково до сьогодення часу його ідеї пластичної конструкції, яка здатна до площинних та водночас об'єктних трансформацій, використовуються в практиках експозиційного дизайну.

На початку «нульових» років Ігор Остапенко є справжнім метром українського дизайну. Він відомий далеко за межами України та посідає вагомe місце в генезисі східноєвропейського дизайну. Роботи Ігоря Остапенко цього часу сповнені пошуку нових значень об'єкта дизайн-проектування, що закладає концептуальні основи для його проєктів наступних десятиліть. Саме у 2000-ні рр. природа форми об'єкта стає у творах Остапенка центральною художньою ідеєю, навколо якої організовується образна структура та композиційна пластика. Звернемо увагу на широке поле авторського експерименту із формою, що охоплює як проблематику артоб'єкта та інтер'єрної форми, так і пошук морфологічної виразності функціональних рішень.

Специфічна модель проектування, яка виникає в діалозі із формою та природними рисами матеріалу, стає візитівкою авторського дизайну Ігоря Остапенка. Його роботи в межах найбільш вагомих дизайнерських проєктів цього часу (наприклад, в межах циклу проєктів «Водопарад») засвідчили факт появи нового явища в українському предметному дизайні: універсального морфологічного підходу, в межах якого форма набуває ідейно-художнього статусу, а її готовність до трансформації декларується відкритістю конструктивних властивостей.

У 2020-х рр. Ігор Остапенко є одним із провідних дизайнерів у східноєвропейському просторі, спектр творчості якого охоплює предметний дизайн, дизайн артоб'єктів та промислове проектування. Його проєкти вирізняє винятковий авторський художній прагматизм, що дозволяє не втрачати таку важливу для практики дизайну мистецьку природу об'єкту, формуючи напрямки його співіснування із середовищем. Програмними рисами в його творчості лишається пошук ідеї трансформації форми, яку Ігор Остапенко активно використовує для дослідження «еластичності» матеріального світу. Його роботи останніх років мають антропогені інтонації, в яких виразно проступає ідея тактильного, «тілесного»

дизайну, а також риси колажного проектування — ще однієї авторської знахідки І. Остапенка.

Окремої уваги заслуговує педагогічна творчість Ігоря Остапенка. Більше ніж сорокарічна успішна та яскрава викладацька діяльність у стінах Харківської академії дизайну і мистецтв («епоха Остапенка» — за влучною характеристикою його учнів) засвідчує вагомість його творчого потенціалу, який реалізується в межах авторської дизайнерської школи. Серед учнів Ігоря Володимировича — дизайнери та художники, які є активними учасниками сучасного дизайн-проектування та артдизайну: Катерина Соколова, Андрій Хворостянов, Інна Педан, Андрій Галушка, Олег Анікеев, Ігор Ярошенко та багато інших.

Проектна графіка Ігоря Остапенка є цілком окремим напрямом його авторського дизайну. Вона має важливе значення як, свого роду, персональна творча лабораторія, що акумулює ідеї, міркування, проектні начерки. Робоча атмосфера подібних творів володіє особливим шармом художньої майстерні, де інтерпретація митця не скута кордонами промислового дизайну.

Остапенко використовує графічні техніки, які є суміжними для технічного креслення та художнього твору (розмивка, акварельне сфумато, контурно-лінійні форми). У результаті, перед нами — дизайнерський малюнок високого класу, що концентрує увагу на важливих контекстах авторської ідеї.

Попре те, що проектна графіка часто не виходить за межі майстерень митців, лишаючись частиною робочих матеріалів, вона є вкрай цінним джерелом дослідження мистецьких тенденцій відповідного часу. Роботи Ігоря Остапенка демонструють футуристичні ідеї, які не мали аналогів в утилітарному підході промислового дизайну радянських 1970-х — 1980-х рр.

На наш погляд, творча біографія Ігоря Остапенка є потужним мотивом для дослідження розвитку вітчизняного дизайну кінця XX — початку XXI ст. Його спадщина безумовно має феноменологічний характер, що, у першу чергу, виражене в утвердженні авторської академічної школи дизайн-проектування, яка продовжує функціонувати на теренах харківського «худпрому» (ХДАДМ). Сьогодні творчість декількох поколінь вихованців майстерні І. Остапенка охоплює широкий простір сучасних напрямків проектування, що також характеризує якість та впливовість закладених митцем навчально-академічних засад.

Ймовірно, саме педагогічна активність І. Остапенка, а також його природна схильність до пошуків нових властивостей і форм дизайну, обумовили таку незвично широку репрезентативність його особистих здобутків. Для прикладу, напрямок футуро-дизайну, який І. Остапенко розглядав як нову методологію поєднання ергономічного мислення із вільним «артівським» проектуванням, не втрачає актуальності навіть у межах сучасного «цифрового» підходу. Наголосимо на тому, що на сьогодні залишаються малодослідженими важливі аспекти творчості І. Остапенка, які, на наше переконання, визначили сутність його творчості останніх десятиліть. Зокрема, потребує окремого дослідження дизайн-проектування динамічної та рухомої форми. Цей напрямок митець, за його власними словами, розглядав як систему універсальної методології візуального та аудіального дизайну, що має перспективу для інновацій.

Ю. Тагліна

**ЕФЕКТ МОТОРОШНОГО (*UNHEIMLICH*) У ФІЛЬМАХ Д. ЛІНЧА
(НА ПРИКЛАДІ СТРІЧКИ «МАЛГОЛЛАНД ДРАЙВ»)**

Yu. Taglina

**THE *UNHEIMLICH* EFFECT IN D. LYNCH'S FILMS
(USING THE EXAMPLE OF THE FILM "MULHOLLAND DRIVE")**

Поняття моторошного (*Unheimlich*) посідає особливе місце в сучасних гуманітарних дослідженнях, оскільки воно окреслює досвід зустрічі суб'єкта з тим, що водночас є знайомим і чужим. Цей феномен, осмислений у працях Зигмунда Фрейда та пізніших теоретиків культури, стосується моменту розламу у звичній структурі сприйняття, коли звичне втрачає свою стабільність. Моторошне не обмежується сферою естетичного, а постає як антропологічна константа, що виявляє напруження між свідомим, контрольованим та підсвідомим, безконтрольним. У цьому контексті творчість Девіда Лінча є показовим прикладом кінематографічного втілення моторошного як способу існування людини у світі. Його фільм «Малголланд Драйв» демонструє, як кіномова може передавати процес розщеплення свідомості, де межі між реальним і уявним, сном і пробудженням, внутрішнім і зовнішнім постійно зміщуються. Завдяки поєднанню зорових, звукових та наративних структур у фільмах Лінча моторошне функціонує не як елемент страху, а як форма онтологічного досвіду. У «Малголланд Драйв» Лінч руйнує звичну логіку подій та занурює глядача в простір, де символічне й метафізичне співіснують у нерозривній єдності. У центрі цього досвіду перебуває поняття моторошного, яке стає ключем до розуміння природи людини та її стосунків з власним несвідомим.

У класичному розумінні моторошне означає повернення витісненого, коли знайоме раптом постає у вигляді чужого. У Лінча цей процес набуває форми онтологічного зсуву: внутрішні страхи та образи героїв прориваються у зовнішній простір, стираючи межу між суб'єктивним і об'єктивним. Так, в одній зі сцен страх персонажа матеріалізується в постаті істоти, яка існує водночас у свідомості й у фізичному світі. Цей момент не просто викликає жах, а вказує на руйнування самої структури реальності, у якій більше неможливо чітко відокремити фантазію від факту.

Моторошне в такому контексті можна розглядати як зіткнення з «іншим» у самому собі. Те, що здавалося внутрішнім, раптом стає зовнішнім, видимим, відчутним. Цей досвід має глибоке екзистенційне звучання, адже ставить під сумнів сталість ідентичності: хто я, якщо мої власні думки і страхи можуть існувати поза мною? Чи можу я довіряти власним спогадам і відчуттям? У цьому сенсі Лінч перегукується й із філософією Мартіна Гайдеггера, який тлумачить *Unheimlichkeit* як втрату відчуття «домашності» буття. Для Гайдеггера моторошність стає фундаментальною основою людини, первісним «не-домом». Звична «домашня безпритульність» повсякденного світу є втечею від цієї первісної безпритульності, яка, однак, може бути порушена такими моментами, як страх як фундаментальний досвід. Таким чином, моторошне розуміється не як загроза, що настає здалеку, а як саме існування, котре розташоване у світі та зрештою мусить протистояти самому собі, щоб розкрити своє справжнє буття. Герої Лінча живуть у стані

екзистенційного вигнання: вони більше не «вдома» у власній свідомості, у світі, що їх оточує, і навіть у самих собі. Цей досвід співзвучний фрейдівському розумінню моторошного як «повернення витісненого». Те, що мало залишатися прихованим у несвідомому, проривається у свідомість, руйнуючи межу між «я» і тим, що воно прагнуло забути. У термінах Лакана це поява «Реального», того, що не може бути вписане в символічний порядок, але саме тому нагадує про себе в найтривожніший спосіб. Саме цим пояснюється ефект дезорієнтації у фільмах Лінча: він візуалізує несвідоме, дозволяючи глядачеві зіткнутися з власним внутрішнім «іншим».

Отже, «Малголланд Драйв» дозволяє побачити феномен моторошного не як сюжетний прийом, а як спосіб організації самої кінематографічної реальності. Моторошне втілюється в структурі фільму: у розщепленні оповіді, у дзеркальності персонажів, у зсуві між сном і пробудженням, коли глядач втрачає орієнтири разом із героєм. Те, що мало залишатися внутрішнім (страх, провина, бажання) проривається в зовнішній простір образів, стираючи межу між суб'єктивним і об'єктивним. Саме це перетворення внутрішнього на зовнішнє і є сутністю *Unheimlich*, моментом, коли свідомість зустрічає власне несвідоме, впізнаючи його як чуже. Так моторошне набуває онтологічного виміру, у якому реальність завжди містить тріщину, крізь яку проступає витіснене.

В. Тарасов

**ЕФЕКТ «ВІЗУАЛЬНОГО СУПРОТИВУ» У ХУДОЖНІЙ МОВІ
ПЛАКАТА «ДОВГИХ 1980-Х РР.» (НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ ГАННИ ТА ОЛЬГИ
ПУСТОВАРОВИХ «ЗНАКИ КОМУНІКАЦІЇ»)**

V. Tarasov

**THE EFFECT OF "VISUAL RESISTANCE" IN THE ARTISTIC LANGUAGE
OF POSTERS OF THE "LONG 1980S" (A CASE STUDY OF HANNA AND OLGA
PUSTOVAROVA'S PROJECT "COMMUNICATION SIGNS")**

Серед численних трансформацій, що репрезентують сутність еволюції візуального мистецтва кінця 1980-х — початку 1990-х рр., вагоме місце посідає проблема художнього генезису авторського плаката. Його важливість для історіографії цього періоду не в останню чергу обумовлена джерельною унікальністю плаката як носія водночас і авторської, і масової візії історичного бачення. Художник пропанував власну точку зору на подію, факт або явище, але при цьому самі жанрові властивості плаката вимагали від нього графічного лаконізму, простоти та доступності міркування. Поєднуючись у межах мистецької репрезентації, ці природні якості плаката формували яскравий візуальний рельєф, надаючи соціальним та політичним явищам емоційної художньої інтерпретації.

Плакат був надзвичайно сильно «інфікований» радянським агітпропом. І якщо загал був готовий сприймати театральний, видовищний плакат як, свого роду, територію без політики, то візуальне вивчення соціальних явищ натикалося на провал між застарілими засобами образно-стильової виразності із 1970-х рр., та новими запитами суспільства на іншу, більш сучасну естетику. У багатьох інтерв'ю митці того часу наголошують не тільки на корпоративному небажанні спільноти художників і далі експлуатувати звичні художні підходи та плакатні кліше, але й на

неможливості це робити по-старому (назвемо, серед таких О. Векленка, В. Лесняка та В. Шевченка — представників харківської школи плаката).

Подібний ефект «помирання» старої естетики є одним із програмних складників візуальних рефлексій «довгих 1980-х», адже мистецькі процеси того часу не перебували у вакуумі. Митець, що прагнув розмовляти власною художньою мовою, стикався із цілою системою семіотичного тиску (преса, ТВ, «офіційні» події та громадські ритуали), кожен складник якою так чи інакше впливав на візуальні коди свого часу. Безумовно, художники надавали цьому впливові певний пасивний візуальний опір, який, перш за все, мав віддзеркалення в практиках художнього пошуку. Іншими словами, шукати, вже означало до певної міри чинити опір.

Пошук нової художньої мови не вписувався в рамки радянського плакатного візуального канону. Як випливає з аналізу тогочасних джерел, в очах представників влади або офіційних кураторів мистецтва ці потуги виглядали нарочито дитячими і наївними, що пояснює засадничі принципи візуального опору як спроби виходу за межі усталених графічних парадигм. Дидактична спрощеність такого художнього мови для офіційної точки зору на мистецтво межує з відвертим художнім (студентським) хуліганством, оскільки молодий автор до певної міри міг собі дозволити ігнорувати «дорослий» та інфікування агітпропом художній жест.

Прикладом подібного візуального супротиву, що є одночасно природною спробою знайти власний голос у паразитичній та «мертвій» візуальності офіційного плаката, є проєкт харківських дизайнерок Гани та Ольги Пустоварових «Знаки комунікації» (1988–1989 рр., керівник та куратор — В. Лесняк). У проєкті авторки запропонували поєднати загальноприйняті маркери руху, які імітують стіну крокуючих людей, з м'якістю і іронічністю лінійної форми людської фігурки. У взаємозв'язку з прямолінійною і масивною структурою, вона набула значення контрформи, виконуючи важливу роль візаві в діалозі. Ця наївно спрощена форма руйнує рівність, зрозумілість, очевидність того посилу, який рухається від «офіційного» знаку.

Художня мова проєкту побудована на зіткненні формальності двох типів ліній: гельветичної, прямолінійної, однозначної — яка не здатна інтерпретуватись за рамками жорсткого знакового модуля; і «живої», пластичної лінії, що граючись, створює тілесно орієнтовану конотацію знака. Припускаємо, що аспект дитячості і наїву, який навряд чи можна вважати продуманим наперед (за словами авторок — знахідка, яка прозвучала в ході самого художнього пошуку), виник випадково, проте зрештою саме він спрацював як маркер візуального супротиву.

Порівнюючи ці роботи з ескізами седнівського пленеру (1988 р.), в якому обидві авторки брали участь як молоді мисткині, ми отримуємо можливість зрозуміти, як за допомогою вільного акварельного ескізу, абсолютно не застереженого наперед продуманими формальними установками, художник виходив за межі традиційної радянської семіотики. На наш погляд, варто звернути увагу не тільки на формальні прийоми (приміром, пляма або «шумний» штрих як прийом розвитку значення усієї зображальної форми), але й зародження контрсеміотичної програми, яка виглядала чужорідною на тлі офіційної мови плаката.

Таким чином, «візуальний спротив» у плакаті 1980-х рр. — це не приклад дисидентської поведінки. Скоріше, йдеться про природну і часто невисловлену риторично форму художньому протесту, яка виражалась у прагненні говорити

власною художньою мовою, обстоюючи право на вільний пошук мистецький форм, ідей та змістів. У межах проекту «Знаки комунікації» авторкам вдалося показати в морфології знаку елементи риторичної поведінки, яка візуальними засобами вкрай чітко та впізнавано інтерпретувала соціальні пошуки мистецької молоді 80-х рр.

О. Супрун, А. Білова, Д. Сироміятникова

ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ ДОПОВНЕНОЇ Й ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ НА КОГНІТИВНУ ТА ЕМОЦІЙНУ ЗАЛУЧЕНІСТЬ КОРИСТУВАЧІВ

O. Suprun, A. Bilova, D. Syromiatnykova

THE IMPACT OF AUGMENTED AND VIRTUAL REALITY TECHNOLOGIES ON USERS' COGNITIVE AND AFFECTIVE ENGAGEMENT

Технології доповненої (AR) та віртуальної реальності (VR) набувають все більшого значення в сучасних сферах освіти, візуалізації даних та комерційних застосувань. Вони дозволяють створювати інтерактивні й іммерсивні середовища, що підвищують рівень емоційної та когнітивної залученості користувачів, стимулюють активне навчання й покращують засвоєння складних концепцій. Попри значний потенціал, AR та VR залишаються технологіями, що активно розвиваються і потребують значних інвестицій, адаптації навчального контенту й інтеграції в реальні освітні та професійні процеси для масового застосування. Ця проблематика робить дослідження особливо актуальним, оскільки воно спрямоване на вивчення ефективності використання AR і VR, оцінку впливу на продуктивність виконання завдань, задоволеність користувачів та когнітивне навантаження.

Метою даного дослідження є всебічне вивчення ефективності використання технологій доповненої (AR) та віртуальної реальності (VR) у сучасних сферах освіти, візуалізації даних і комерційних застосувань. Дослідження спрямоване на оцінку впливу AR і VR на продуктивність виконання завдань, рівень емоційної та когнітивної залученості користувачів, задоволеність взаємодією з цифровим контентом, а також на визначення переваг і обмежень інтеграції цих технологій у реальні освітні та професійні процеси.

Доповнена (AR) та віртуальна (VR) реальність є одними з найінноваційніших технологій сучасності, що дозволяють створювати іммерсивні середовища для навчання, професійної підготовки та досліджень. Використання AR і VR у навчальному та професійному контексті надає студентам і користувачам можливість взаємодіяти з інформацією, яку неможливо повноцінно представити традиційними методами. Ці технології дозволяють підвищити мотивацію та залученість, адаптувати навчальний матеріал до індивідуальних потреб користувачів і моделювати складні процеси в безпечному середовищі. AR доповнює реальне середовище цифровими об'єктами та інформацією, надаючи користувачу можливість взаємодіяти з навколишнім світом, тоді як VR занурює користувача в повністю віртуальне середовище, ізолюючи його від зовнішніх стимулів. Це дозволяє створювати сценарії, що максимально стимулюють когнітивні процеси та емоційну залученість.

Сучасні дослідження підтверджують, що технології доповненої (AR) та віртуальної реальності (VR) суттєво підвищують рівень залученості користувачів у різних сферах діяльності. Зокрема, у навчальних середовищах VR демонструє

значний потенціал для покращення когнітивної продуктивності та навчальної ефективності. Цей ефект пояснюється високим рівнем імерсивності та можливістю взаємодії з тривимірними об'єктами в реальному часі, що стимулює активне навчання та багатоканальне сприйняття інформації.

Інтерактивність є одним із ключових чинників ефективності AR і VR. Маніпуляції об'єктами, участь у віртуальних сценаріях, моделювання реальних процесів та симуляції складних систем значно підвищують рівень залученості користувачів, стимулюють критичне мислення й покращують мотивацію до навчання. Наприклад, у технічних дисциплінах AR дозволяє вивчати будову складних механізмів через інтерактивні 3D-моделі, що підвищує засвоєння матеріалу та формування практичних навичок.

У комерційному секторі AR та VR також демонструють помітний вплив на поведінку споживачів. Дослідження показали, що застосування цих технологій у ритейлі сприяє підвищенню задоволеності клієнтів, збільшенню часу перебування в магазині, кращому сприйняттю продукту та зростанню конверсії продажів. Віртуальні примірочні, інтерактивні демонстрації товарів і віртуальні тури по магазинах створюють більш персоналізований та захопливий досвід для користувачів, що позитивно впливає на лояльність клієнтів.

Потенціал AR та VR також активно досліджується у сфері професійної підготовки та корпоративного навчання. Наприклад, у промисловості AR використовується для навчання співробітників безпечним методам роботи з обладнанням через віртуальні симуляції, а у сфері науки та інженерії VR дозволяє моделювати експериментальні процеси, що складно або неможливо реалізувати у фізичному середовищі. Ці технології створюють нові можливості для адаптивного навчання, персоналізації освітнього контенту та формування практичних компетенцій у безпечному інтерактивному середовищі.

Таким чином, AR і VR не лише покращують когнітивну та емоційну залученість користувачів, але й відкривають нові перспективи для інтеграції технологій у навчальні, комерційні та професійні практики, забезпечуючи ефективний, безпечний й інноваційний досвід взаємодії з інформацією та цифровим контентом. Водночас існують виклики: високі витрати на обладнання, необхідність адаптації контенту під користувача, можливість виникнення кібернетичної нудоти та дезорієнтації у VR, обмеження у веденні нотаток і взаємодії з фізичним світом. Очікується, що інтеграція штучного інтелекту та машинного навчання дозволить створити більш персоналізовані середовища AR та VR, які адаптуватимуться під індивідуальні потреби користувачів. Перспективи розвитку AR і VR у науковому та практичному контексті включають:

- створення адаптивних навчальних модулів, що підлаштовуються під індивідуальні потреби та рівень підготовки користувача;
- інтеграцію AR і VR у дистанційне та змішане навчання, що дозволяє поєднувати традиційні та інноваційні методи;
- застосування симуляційних середовищ у професійній підготовці (медицина, інженерія, архітектура) для формування практичних навичок;
- використання AR для підвищення доступності навчальних матеріалів та безпеки у фізичних середовищах;

- впровадження систем аналізу поведінки та оцінки ефективності через вбудовані механізми штучного інтелекту.

Технології доповненої (AR) та віртуальної реальності (VR) істотно трансформують взаємодію користувачів із цифровим контентом, створюючи нові можливості для навчання, професійної підготовки й комерційної діяльності. Вони дозволяють формувати інтерактивні та імерсивні середовища, що підвищують когнітивну продуктивність, емоційну залученість та мотивацію користувачів. Використання VR забезпечує повне занурення у віртуальні середовища, що сприяє більш ефективному опануванню складних концепцій та підвищенню продуктивності виконання завдань. Натомість AR інтегрує цифрові об'єкти у реальний простір, поєднуючи навчальний та фізичний контекст, що підвищує гнучкість використання й практичну адаптивність технології. Сучасні дослідження підтверджують значний вплив AR і VR на когнітивну ефективність та навчальні результати. У професійній підготовці, зокрема у медицині, інженерії та архітектурі, AR і VR створюють безпечні тренувальні платформи для формування практичних компетенцій.

Отже, AR та VR не лише покращують когнітивну та емоційну залученість користувачів, але й відкривають нові горизонти для інтеграції цифрових технологій у навчальні, комерційні й професійні процеси. Подальший розвиток цих технологій у поєднанні з AI та адаптивними методиками навчання дозволяє формувати персоналізовані, безпечні та ефективні середовища, що відповідають сучасним вимогам освіти, науки та бізнесу, забезпечуючи високий рівень продуктивності, мотивації та інтерактивної взаємодії.

Н. Черкасова, Д. Шилко

ОСОБЛИВОСТІ ВИРОБНИЦТВА ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ НА СУСПІЛЬНОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

N. Cherkasova, D. Shilko

FEATURES OF PRODUCING DOCUMENTARY PROJECTS ON PUBLIC BROADCASTING DURING THE FULL-SCALE INVASION

Повномасштабне вторгнення РФ в Україну докорінно змінило вітчизняний медіапростір, висунувши нові вимоги до всіх телевізійних мовників. Особливе місце в цьому процесі посідає Суспільне мовлення, яке, на відміну від комерційних каналів, має унікальну суспільну місію.

Ключовим здобутком «Суспільного» стала його здатність до швидкої трансформації. Якщо до 2022 р. мовник планово створював великі історичні проєкти (як документальний цикл «Колапс», 2021), то після повномасштабного вторгнення відбувся зсув до фіксації реальності «тут і зараз».

Найважливішим інституційним здобутком у відповідь на виклик масштабування стали створення та розвиток профільного Департаменту зовнішнього виробництва й копродукції. Цей крок засвідчив стратегічний перехід від переважно внутрішнього виробництва (in-house) до гнучкої моделі замовника та партнера. Через механізми відкритих мистецьких конкурсів (пітчінгів) НСТУ почало залучати незалежних авторів та студії. Це привело до стилістичного

різноманіття, доступу до нової фестивальної експертизи, можливості залучати додаткове фінансування і створення успішних міжнародних копродукцій.

Водночас означений період має низку системних викликів. Перший і головний виклик — фінансовий. Хронічне недофінансування НСТУ ставить виробництво якісної документалістики у пряму залежність від зовнішніх донорів та грантових коштів, що ускладнює стратегічне планування. Другий виклик — виробничий. Творчі групи змушені працювати в умовах прямої фізичної небезпеки (обстріли, блекаути). Третій виклик — етичний. Він породжує складні етичні дилеми: як фіксувати горе та травму, не ретравматизуючи героя; де проходить межа між необхідним свідченням та експлуатацією трагедії; як зберегти об'єктивність і стандарти в інформаційному просторі. Четвертий виклик — редакційний: співпраця з зовнішніми продюсерами вимагає від НСТУ збереження редакційного контролю, аби кінцевий продукт відповідав цінностям та місії Суспільного мовника.

Аналіз конкретних кейсів дозволяє побачити, як ці здобутки та виклики реалізуються на практиці. Фільм «Ізоляція» (2024) є взірцевим прикладом виконання функції свідчення. Це глибоке журналістське розслідування воєнних злочинів, яке демонструє інституційну спроможність регіональної команди «Суспільне Донбас». Стилістично фільм є гібридом партисипативного (інтерв'ю зі свідками) та ілюстративного (хроніка) способів документування, що є ефективною стратегією для балансування між емоційним впливом і доказовістю. Дослідження про пораненого бійця ЗСУ в стрічці «Таким мене зробила війна» (2023) фокусується на функції персоналізації досвіду адаптації до мирного життя. За допомогою методу спостереження через портрет однієї людини фіксуються труднощі військових після повернення з фронту, їх проблеми адаптації до мирного життя. У свою чергу, команда розслідувачів документального проекту «Черга на прощання» (2023) репрезентує тему національної пам'яті, втрати та прощання на шляху до ідентифікації загиблих на війні українців. Проблема ідентифікації безвісти зниклих в Україні показана через 14 місяців поневір'я головної героїні Ірини.

Через призму індивідуальних нарацій висвітлюються історичні події, створюється загальний портрет жорстокості. Такі історії потрібні, тому що виконують не лише інформаційну функцію, а й емоційно впливають на аудиторію, формують уявлення про події та їх наслідки. В умовах повномасштабного вторгнення документальні проекти Суспільного телебачення є важливим засобом осмислення сучасної реальності та аналізу суспільних процесів.

В. Бескорсий

СИСТЕМА ПРОСТОРОВОГО ЗВУКУ AMBISONICS ТА ЇЇ ВПРОВАДЖЕННЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ

V. Beskorsyi

AMBISONICS SPATIAL SOUND SYSTEM AND ITS IMPLEMENTATION IN THE AUDIOVISUAL ENVIRONMENT

Серед систем просторового звуку найбільш відомі на даний час стереосистеми, системи Surround Sound, Wave Field Synthesis, бінауральні системи, амбіофонічні системи, системи типу Амбісонік (Ambisonics). Амбісонічний звук є значним проривом у звуковій технології, пропонуючи тривимірний звуковий досвід, що

перевершує традиційний об'ємний звук. Захоплюючи звук з усіх напрямків, амбісоніка створює імерсійне середовище, що підсилює реалістичність і глибину звукових сцен. Ця технологія стає дедалі важливішою в різних медіадодатках, від кіно та відеоігор до віртуальної реальності й музичної освіти. Амбісоніка — це метод кодування звукового поля з урахуванням його спрямованості. У традиційному багатоканальному аудіо (наприклад, стерео, об'ємний звук у форматах 5.1 чи 7.1) кожен канал має сигнал, що відповідає певному гучномовцю. Натомість в Ambisonics кожен канал має інформацію про певні фізичні властивості акустичного поля, такі як тиск або акустична швидкість. Система Ambisonics була розроблена британським інженером-новатором Майклом Герзоном у 1970-х рр. Ambisonics стало логічним продовженням ідей Алана Блумлейна (A. Blumlein), який у 1930-ті рр. запропонував основні принципи передачі стереофонічних сигналів, у тому числі ідею сумарного-різницевого матрицювання для запису сигналів за допомогою комбінованої системи мікрофонів (сучасна система стереомікрофонів MS). Хоча апаратні системи були побудовані незабаром, вони так і не досягли комерційного успіху. Проте система мала багато привабливих теоретичних і практичних особливостей і з самого початку привернула увагу дослідників просторового звуку.

У 1990-х рр. була формалізована теорія Ambisonics вищого порядку (HOA, High Order Ambisonics). Це дозволило досягти більшої просторової роздільної здатності та точності в кодуванні й відтворенні звукових полів.

В академічному середовищі Ambisonics і сьогодні є актуальною темою для досліджень. Останнім часом з'являється все більше додатків Ambisonics, орієнтованих на користувача, особливо з огляду на те, що останніми роками Ambisonics позиціонується як найкращий аудіо фреймворк для віртуальної реальності. Існують як комерційні плагіни, так і плагіни з відкритим вихідним кодом, що інтегрують Ambisonics в цифрові аудіо робочі станції (DAW). Система просторового звуку Ambisonics поступово інтегрується в аудіовізуальну практику. Ця інтеграція дозволяє створювати реалістичні та імерсивні звукові середовища в різноманітних аудіовізуальних творах. Ambisonics стає незамінним інструментом у кіноіндустрії для створення атмосферних, об'ємних звукових ландшафтів, які забезпечують глядачам глибоке емоційне занурення у події на екрані. Завдяки гнучкості формату, звук може бути адаптований для різноманітних систем відтворення, включно із Dolby Atmos та DTS:X, що підтримують багатоканальне об'ємне звучання. Студії, такі як Skywalker Sound, активно використовують технології Ambisonics для захвату та мікшування звуку у преміум-сегменті кінопродукції. Практичні приклади показують, що Ambisonics забезпечує значно кращу просторову локалізацію порівняно з традиційними стерео- або просторовими звуковими системами, а також підвищує якість звукового дизайну і робить його більш універсальним. Гнучкість декодування дозволяє працювати в студіях з різним обладнанням та акустичними умовами, а відкриті стандарти формату полегшують інтеграцію в різні медіаплатформи.

Протягом останніх двох десятиліть Ambisonics поступово набирив популярність за межами академічних кіл, особливо в імерсивних та інтерактивних аудіододатках. У середині 2010-х рр. ця технологія знову привернула увагу, коли її почали використовувати як основний компонент аудіопотоку для віртуальної та доповненої реальності. В останні роки з'являється все більше орієнтованих на

користувача інструментів для Ambisonics. Зараз доступні комерційні та відкриті плагіни, що дозволяють звукорежисерам створювати імерсивний контент за допомогою Ambisonics. В академічних і дослідницьких середовищах амбісоніка залишається динамічною галуззю досліджень, що включає такі теми, як перцептивна оцінка, алгоритми кодування та декодування, проектування мікрофонних масивів і рендеринг у реальному часі.

Д. Давидов

ЗВУК ЯК ФЕНОМЕН ОПОВІДІ У ФІЛЬМІ “A QUIET PLACE” (2018)

D. Davydov

SOUND AS A NARRATIVE PHENOMENON IN THE FILM “A QUIET PLACE” (2018)

Упродовж більшої частини історії кінематограф залишався переважно візуальним мистецтвом. Навіть поява звукового кіно у 1920-х рр. лише підсилила ілюзію реальності, не змінюючи суті: глядач продовжував «дивитися» фільм. Проте в окремих кінематографічних творах звук перестає бути другорядним доповненням до зображення і стає самостійною оповідною силою. Одним із найяскравіших прикладів цього феномену є фільм “A Quiet Place” (2018) режисера Джона Кразінські, у якому звук і тиша не лише формують атмосферу, а й створюють саму структуру розповіді.

Дія фільму відбувається у постапокаліптичному світі, де вижили лише ті, хто навчився жити без звуку. Монстри, що реагують на найменший шум, знищили цивілізацію, тож будь-який звук може стати смертельним. У цій новій реальності тиша перетворюється на універсальний код виживання. Герої спілкуються жестами, рухами, дотиками. У звичайному кіно мовчання означає паузу, відсутність дії; у “A Quiet Place” навпаки, воно є дією.

Тиша набуває семіотичного значення: вона стає не порожнечою, а носієм сенсу. Це створює ефект аудіальної свідомості, глядач починає «чути» навіть у тиші. Кожен рух, подих, шелест набувають значення. Як у феноменології Едмунда Гусерля «свідомість завжди є свідомістю чогось», так у цьому фільмі кожна тиша є слуханням чогось: світу, який одночасно мовчить і говорить через відсутність звуку. Напруження будується не на діалогах чи музичному супроводі, а на очікуванні звуку: коли він з'явиться, що він означатиме, до чого призведе. У цій звуковій драматургії будь-який шум стає актом нарації.

Наприклад, коли дитина випадково вмикає іграшку з гучним звуком, ця мить перетворюється на трагічний перелом сюжету. Глядач фізично переживає звук як щось небезпечне, тілесно загрозливе. У феноменологічному сенсі це можна описати як зворотний ефект присутності. Якщо зазвичай звук у кіно створює відчуття реалістичності (ми «присутні» у просторі кадру), то тут він навпаки руйнує безпечну присутність. Глядач боїться не побаченого, а почутого, або того, що може бути почутим.

Однією з найцікавіших особливостей “A Quiet Place” є те, що воно дозволяє глядачеві чути так, як чує персонаж. Донька головних героїв, Реран, глуха, і фільм часто переходить у її аудіальну перспективу: звук зникає повністю або залишається лише слабке гудіння, фон внутрішньої тиші. Цей прийом має глибокий феноменологічний зміст. Глядач не просто спостерігає за героїнею, а переживає її

досвід слухової ізоляції. Це створює унікальну емпатію: ми починаємо розуміти тишу не як втрату, а як форму присутності. Як зазначав Моріс Мерло-Понті, сприйняття завжди тілесне, воно не є лише актом бачення чи слухання, а способом існування у світі. «A Quiet Place» втілює цю ідею буквально: глядач стає «вухом», що реагує на кожен найменший звук чи його відсутність. Звукова драматургія фільму ґрунтується на взаємодії слуху та тіла. Коли глядач чує шум, він реагує фізично, стискається, завмирає. Ця реакція не опосередкована розумом: це тілесне знання страху. У фільмі звук набуває майже матеріальної сили, він «торкається» глядача. Це можна описати як злиття слухового і тілесного досвіду. З феноменологічної точки зору, «A Quiet Place» можна описати як фільм, що переміщує центр досвіду від ока до вуха. Він не просто демонструє події, а занурює глядача в процес вслухання, створюючи феноменологічний експеримент, в якому звук і тиша стають основою наративу, а слух є головним інструментом розуміння світу.

В. Коваль

ВПЛИВ ІНТЕРАКТИВНИХ МЕДІА ТА ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ НА ПОПУЛЯРИЗАЦІЮ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

V. Koval

THE IMPACT OF INTERACTIVE MEDIA AND VIRTUAL REALITY ON THE PROMOTION OF UKRAINIAN CULTURAL HERITAGE

Сучасний розвиток аудіовізуального мистецтва в Україні дедалі більше спирається на інтерактивні медіа та технології віртуальної реальності (VR), які відкривають нові можливості для популяризації культурної спадщини. Унікальність цих технологій полягає в їхній здатності створювати іммерсивний досвід, що дозволяє аудиторії не лише спостерігати, а й активно взаємодіяти з культурними об'єктами, традиціями та історичними подіями. В Україні, де війна та економічні виклики ускладнюють доступ до фізичних пам'яток, VR та інтерактивні платформи стають інструментами збереження й поширення культурної ідентичності, залучаючи як локальну, так і міжнародну аудиторію.

Одним із яскравих прикладів є проект «Віртуальний тур Софійським собором» (2020), створений командою «Skeiron» у співпраці з Національним заповідником «Софія Київська». Цей проект використовує 3D-сканування та VR-технології, щоб відтворити собор з його унікальними фресками та мозаїками XI ст. Користувачі можуть «прогулятися» собором, наближати деталі орнаментів чи навіть «піднятися» до купола, що недоступно в реальному житті через обмеження збереження пам'ятки. За даними заповідника, тур залучив понад 20 тис. віртуальних відвідувачів у 2021–2022 рр., зокрема з-за кордону, що сприяло популяризації української культури в умовах пандемії та війни. Подібний проект — «Віртуальний музей Ханенків» (2021), розроблений за підтримки Українського культурного фонду, дозволяє досліджувати колекцію Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків у VR-форматі. Цей проект не лише зберіг доступ до експонатів під час локдаунів, але й допоміг залучити молодшу аудиторію, яка віддає перевагу цифровим форматам.

Економічний потенціал інтерактивних медіа для української культури є значним, особливо в умовах скорочення державного фінансування. За даними Міністерства культури та інформаційної політики України, у 2022 р. бюджет на

культурні проекти скоротилися на 50%, що змусило митців шукати альтернативні джерела доходу. VR-проекти, створені українськими студіями, такими як Sensorama Lab, знаходять фінансування через міжнародні гранти та краудфандинг. Наприклад, проект «Чорнобиль VR Project» (2016), створений студією «The Farm 51» у співпраці з українськими партнерами, зібрав кошти через платформу «Kickstarter», що дозволило відтворити зону відчуження у віртуальній реальності. Цей проект, доступний на платформах «Oculus» та «Steam», залучив понад 100 тис. користувачів по всьому світу, генеруючи дохід для подальших розробок і популяризуючи Чорнобиль як унікальний об'єкт української історії. Аналогічно, львівська студія «SoftServe» у 2023 р. запустила VR-екскурсію «Львівська опера», яка відтворює інтер'єр Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької. Проект, частково профінансований через «Спільнокошт», став популярним серед туристів, зібравши 500 тис. грн і забезпечивши театру додатковий дохід через продаж віртуальних квитків.

Аналіз діяльності ТОВ «Sensorama Lab», заснованої у 2016 р. Кирилом Покутним та Сергієм Терещенком у Києві, свідчить про її ключову роль у розвитку українського VR-ринку, особливо в контексті популяризації культурної спадщини. Компанія, що спеціалізується на VR/AR-додатках, 3D-моделюванні, анімації та 360-відео, реалізувала понад 150 проектів, охоплюючи не лише комерційні сфери (нерухомість, промисловість), але й освітні та культурні ініціативи. Серед знакових робіт — «Chornobyl360» (2016), іммерсивний документальний проект, натхненний трагедією Чорнобиля, який поєднує 360-відео з інтерактивними елементами для відтворення зони відчуження, дозволяючи користувачам «відвідати» Прип'ять та Чорнобильську АЕС. Цей проект, підтриманий Google News Lab, не тільки залучив тисячі глядачів на фестивалях як Berlinale чи IDFA, але й став інструментом для глобального поширення української історичної пам'яті, демонструючи, як VR може перетворювати травматичні події на освітній наратив. У 2022 р. Sensorama Lab разом з WeR Ukraine та UNIT.City запустили першу іммерсивну виставку «Ukraine: War in VR», де через VR-окуляри відвідувачі могли «побачити» наслідки окупації в Бучі, Ірпені, Бородянці та Гостомелі, перетворюючи глядачів на свідків злочинів. Ця ініціатива, презентована в UNIT.City, залучила понад 5 тис. учасників і стала важливим елементом культурної дипломатії, фіксуючи руйнування спадщини для майбутніх поколінь. Sensorama також запустила Sensorama Academy — першу в Україні освітню платформу з курсами VR/AR, підтримувану Lenovo та UNIT.City, яка підготувала понад 500 фахівців, сприяючи зростанню індустрії. Подібні студії, як-от New Cave Media з проектом «Aftermath VR: Euromaidan» (2017), що реконструює події Революції Гідності через 360-відео, чи WeAR Studio (заснована Дарією Федко у 2016), яка фокусується на VR для бізнесу та культури, включаючи інтерактивні тури по Києву, демонструють паралельний розвиток: вони теж покладаються на краудфандинг (Kickstarter, Спільнокошт) і міжнародні гранти (Knight Foundation), досягаючи аудиторії в мільйони через Oculus та Steam. Ці компанії, попри нішевий характер ринку (за оцінками KyivPost, VR-бізнес в Україні зростає на 20–30% щорічно, але становить менше 1% ІТ-експорту), створюють екосистему, де культурні проекти генерують до 20% доходів, балансуючи між комерцією та соціальною місією.

Це дослідження підкреслює, як інтерактивні медіа та VR-технології змінюють підходи до популяризації української культурної спадщини, поєднуючи інновації

з традиціями. Вони дозволяють Україні не лише зберігати свою ідентичність, але й презентувати її світові, залучаючи нову аудиторію та створюючи економічні можливості. Аналіз Sensorama Lab та Skeiron показує, що соцмережі та міжнародні колаборації стають невід'ємною частиною цього процесу, перетворюючи проекти на вірусні історії, які посилюють культурний вплив. Аналіз закликає до подальшого вивчення етичних аспектів використання VR, зокрема уникнення комерціалізації спадщини, та підкреслює необхідність державної підтримки для розвитку таких технологій. Інтерактивні медіа стають новою мовою, якою Україна розповідає свою історію, зміцнюючи культурні зв'язки в епоху цифрової трансформації.

О. Поберайло

**ІНТЕРАКТИВНЕ КІНО:
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ГЕНЕРАЦІЇ ВІДЕО**

O. Poberailo

**INTERACTIVE CINEMA:
FEATURES OF USING VIDEO GENERATION TECHNOLOGIES**

Ігрове інтерактивне кіно тривалий час вимагало експоненційного зростання виробничих бюджетів для забезпечення наративної варіативності, незалежно від того, чи використовувалися методи Full Motion Video (FMV) чи пре-рендеринг комп'ютерної графіки (CGI). Поява та стрімкий розвиток генеративних нейромережових моделей для синтезу відео вносять суттєві корективи в усталені виробничі процеси. У цьому контексті виникає низка ключових питань: 1) яким чином інтеграція генеративних моделей змінює традиційний процес виробництва інтерактивного кіно та які паралелі можна провести з анімаційними робочими процесами; 2) як іманентні характеристики нейромереж, зокрема стохастичність та здатність до інтерпретації (reasoning), впливають на художню цінність та варіативність кінцевого продукту; 3) які критичні технологічні обмеження наразі стримують впровадження цих технологій, і які стратегії розробки повинні адаптуватися до надзвичайно швидкої еволюції галузі.

Інтеграція генеративного відео призводить до парадигмального зрушення у методології виробництва, що демонструє значну конвергенцію з процесами створення анімаційних фільмів. Відбувається відхід від фіксації об'єктивної реальності камерою або традиційного рендерингу тривимірних сцен. Натомість, візуальний контент синтезується в повністю керованому цифровому середовищі. Це зміщує акцент на етап пре-продакшену, вимагаючи детальної розробки візуального стилю, концепт-артів та механізмів забезпечення консистентності. Процес виробництва стає ітеративним: етапи ручного моделювання, текстуровання та фінальної візуалізації заміщуються керованою генерацією. Розробники використовують інжиніринг підказок (prompt engineering) та інструменти структурного контролю (карти глибини, пози персонажів) для спрямування результату. Нейромережа в цій моделі функціонує як складний інтерпретаційний рушій візуалізації, подібно до рендер-ферми в анімації, але з вищим ступенем автономності у формуванні деталей.

Ключова перевага використання нейромереж виходить за межі простої автоматизації, полягаючи у значному посиленні художньої виразності та

імерсивності проекту завдяки специфічним властивостям генеративних моделей. Першою такою властивістю є керована стохастичність (випадковість). Можливість маніпуляції параметрами ініціалізації (зокрема, «seed») дозволяє генерувати практично нескінченну кількість унікальних версій однієї й тієї ж сцени в межах заданих стилістичних обмежень. Це проявляється у варіаціях освітлення, погодних умов, другорядних об'єктів або мікроекспресії персонажів. Для інтерактивного кіно це забезпечує високий рівень реіграбельності та відчуття динамічності віртуального середовища, де кожне проходження є візуально унікальним досвідом. Другою властивістю є інтерпретаційна здатність (reasoning) передових моделей. Нейромережа здатна до глибокого семантичного аналізу контексту та «домислювання» візуальних елементів. Це дозволяє ШІ пропонувати неочікувані, але контекстуально обґрунтовані та художньо виразні рішення, які не були жорстко детерміновані розробником. Таким чином, ШІ виступає як креативний колаборант, сприяючи виникненню емерджентних візуальних наративів.

Проте, незважаючи на значний потенціал моделей генерації відео, поточний етап розвитку технології характеризується низкою суттєвих обмежень. Головним викликом залишається забезпечення надійної темпоральної та просторової консистентності. Усунення візуальних проблем, таких як мерехтіння та небажаний морфінг об'єктів, а також підтримання стабільної ідентичності персонажів між різними кадрами та сценами є нетривіальним завданням. Також існують труднощі в досягненні високої точності контролю над складними фізичними взаємодіями, динамікою руху та нюансованою мімікою. Високі вимоги до обчислювальних ресурсів і значна латентність генерації наразі унеможливають синтез відео високої якості в реальному часі, обмежуючи інтерактивність вибором між попередньо згенерованими сегментами.

Окрім технічних обмежень, виробничий процес ускладнюється надзвичайно високою динамікою технологічних змін у сфері GenAI. Нові моделі, архітектури та інструменти з'являються з безпрецедентною швидкістю, що робить технологічний ландшафт нестабільним. Це явище вимагає фундаментального перегляду підходів до розробки. Фіксовані технологічні структури та жорсткі процеси виробництва стають нежиттєздатними. Натомість, стратегія виробництва повинна базуватися на гнучких, модульних архітектурах, здатних інтегрувати інноваційні рішення безпосередньо в процесі роботи над проектом. Адаптивність та готовність до перманентного коригування методології стають ключовими факторами успіху.

Аналіз застосування генерації відео для створення ігрового інтерактивного кіно дозволяє зробити наступні висновки. По-перше, виробнича парадигма зазнає фундаментальних змін, мігруючи від традиційних методів кінозйомки чи CGI до методології, спорідненої з анімаційним виробництвом, де ключову роль відіграє ітеративний синтез візуального контенту за допомогою ШІ. По-друге, творчий потенціал проектів суттєво посилюється завдяки іманентним характеристикам нейромереж. По-третє, широке впровадження технології стримується проблемами забезпечення темпоральної консистентності та точності контролю. В умовах динамічного розвитку галузі зазначені обмеження вимагають від розробників застосування високоадаптивних виробничих стратегій, що передбачають постійну інтеграцію нових інструментів та гнучкість технологічного процесу.

Б. Ружанський

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗІВ КОМБАТАНТІВ
В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 2014–2021 РОКІВ**

B. Ruzhanskyi

**REPRESENTATION OF COMBATANTS
IN UKRAINIAN CINEMA FROM 2014 TO 2021**

З початком Антитерористичної операції на сході України у вітчизняному кінематографі актуалізувалася військова проблематика. Важливими стали не лише психологічні аспекти розвитку особистостей військовослужбовців в умовах перебування в зоні бойових дій, а й демонстрація на екрані високого рівня володіння тактичними та іншими спеціальними навичками. Саме ці аспекти є найбільш важливими при створенні та реалістичному відтворенні образів реальних або ж вигаданих комбатантів, оскільки дозволяють не лише показати колективні стратегії виживання героїв, а й достовірно передати справжні емоції персонажів та базову інформацію про основи тактики й адаптації в умовах боєзйткнень різноманітного характеру.

Для розв'язання зазначеної проблеми уявляється доцільним проаналізувати зображення стратегій виживання та адаптації українських військовослужбовців різних епох у кінематографі 2014–2021 рр. Варто зазначити, що в цей період часу переважали картини на тему збройного протистояння української армії із силами сепаратистсько-російських угруповань на території східний областей країни, серед яких такі кінопроекти, як «Кіборги» (2017 р., реж. Ахтем Сяйтаблаєв), «Іловайськ 2014. Батальйон Донбас» (2019 р., реж. Іван Тимченко), «Наші котики» (2020 р., реж. Володимир Тихий). Крім того, до кінопрокату виходили стрічки, які показували історичні приклади боротьби українців за свободу: «Крути 1918» (2019 р., реж. Олексій Шاپарев), «Чорний ворон» (2019 р., реж. Тарас Ткаченко).

Загалом, враховуючи відносно великі бюджети, які необхідні для виробництва військових фільмів, то підхід творчих груп до зображення солдатів в умовах бойових дій майже завжди ґрунтувався на консультаціях з реальними учасниками військових операцій. Поєднуючи цю практику із дослідженнями в галузі воєнної тактики, кінотворці могли натуралістично відобразити не лише набір солдатських емоцій під час збройного зіткнення, але й передати через дії комбатантів різноманітні моделі поведінки, котрі є визначальними в тій чи іншій надзвичайній ситуації. Таким чином, колективні стратегії оборони українськими солдатами різного віку й досвіду військової служби — укріпленої будівлі зруйнованого аеропорту в «Кіборгах» або ж демонстрація відбивання нападу «червоних» загонів, які біжать по відкритій місцевості після висадки з вантажних вагонів поїзду, студентським кураном з кулеметів в «Крутих 1918» — набувають детально-реалістичного характеру. Образи містять в собі риси героїзму, стоїчності, а також і гумору, що є життєвоважливим для підтримки психологічно стабільного стану солдат в умовах навіть короткотривалого боєзйткнення із супротивником. Не менш важливим є демонстрація роботи командира, який має чітко та зрозуміло віддавати накази й, при цьому, слідкувати за субординацією й станом здоров'я підлеглих. Поєднання зображення дій різних комбатантів під час одного бою створює узагальнену картину колективу, в якій

навіть безіменний солдат на задньому плані кадру сприяє досягненню спільної мети — успішно завершити військову місію на користь українських сил.

Варто також зазначити, що в період з початку 2014 — кінця 2016 рр. переважало створення саме документальних військових стрічок, оскільки запеклі бої на сході України потребували якомога об'єктивнішого висвітлення зі сторони кінопрофесіоналів саме з епіцентру подій. У цей часовий проміжок і були створені фільми «Як ми стали добровольцями» (2015 р., реж. Лариса Артюгіна та Олександра Чупріна), «47 днів перемир'я» (2015р., реж. Ростислав Шикуча), а також численні короткометражні картини творчого об'єднання «Babylon'13». Уже пізніше, з 2017 р., почали з'являтися більш масштабні військові кінострічки за фінансової підтримки Державного агентства України з питань кіно, серед яких вищезгадана стрічка «Кіборги», а також «Червоний» (2017р., реж. Заза Буадзе).

Підводячи підсумки, можна стверджувати, що період в українському військовому кінематографі з 2014 по 2021 рр. характеризується достовірністю образів учасників бойових дій та містить реалістичні стратегії виживання, подає доцільні поведінкові патерни переважно колективного характеру. Отже, зберігалась не лише документальна достовірність подій військового часу, а й формувались нові соціально-імагологічні уявлення про захисників України, які першими зіткнулися з російською, тоді ще гібридною агресією, що сприяло радикальному реформуванню збройних сил української держави.

А. С. Хайло

РЕЦЕПЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕЛЕМЕНТІВ СКАНДИНАВСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ У ВІДЕОГРІ “HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE”

A. Khailo

RECEPTION AND TRANSFORMATION OF ELEMENTS OF NORSE MYTHOLOGY IN THE VIDEO GAME “HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE”

Відеоігри створюють надзвичайно широке поле для наукових досліджень в різних наукових галузях, і нині *game study*, тобто дослідження відеоігор, набуло неймовірних масштабів у світовій науці. В українській науці дослідження відеоігор довгий час практично обходили стороною (за виключенням поодиноких робіт), й лише зараз ця тематика в нас нарешті набирає все більше обертів. Проте, якщо порівнювати з кількістю досліджень за кордоном, тему відеоігор в Україні все ще можна назвати малодослідженою, а, відтак, актуальною, тим паче якщо враховувати також нестримний розвиток відеоігрової індустрії та становлення ігор як вагомого і невід'ємного елементу сучасної культури. Особливо актуальними є дослідження ігор у сфері гуманітарних наук, адже частіше на них звертають увагу в контексті технічних напрямків (наприклад, єдина на сьогодні наукова конференція в Україні, присвячена відеоіграм, проводиться Одеським національним технічним університетом, що накладає певні обмеження на напрямки секцій).

“Hellblade: Senua's Sacrifice” — гра в жанрі пригодницького бойовика, темного фентезі та психологічного горору, розроблена та видана британською студією Ninja Theory для широкого списку платформ: PlayStation 4 та Windows (у 2017), Xbox One (у 2018), Nintendo Switch (у 2019), Xbox Series X/S (у 2021) та PlayStation 5 (у 2025). Гра відома завдяки цілому ряду особливостей: по-перше, деталізованому та

надзвичайно фотореалістичною мімікою головної героїні, створеною за допомогою техніки захоплення руху реальної акторки Меліни Юргенс та живих виступів декількох інших акторів. По-друге, гра відома складним звуковим дизайном, який є невід'ємною частиною ігрової та наративу: оповідь гри служить метафорою боротьби персонажа з психозом — головна героїня, Сенуа, страждає від цього стану (але вважає його прокляттям, зважаючи на час, в якому відбуваються події гри), і вважає, що її переслідують сутність, «Темрява», а також голоси в голові, які в грі називають «Фуріями». Щоб правильно зобразити психоз, розробники тісно співпрацювали з нейробіологами, фахівцями з психічного здоров'я та людьми, які живуть з цим станом.

Світ гри також запам'ятовується: натхненний пізнім середньовіччям (VIII ст.), скандинавською міфологією та кельтською культурою. Гравець бере на себе роль жінки на ім'я Сенуа, яка прагне дістатися до Гельгейма, щоб врятувати душу свого загиблого коханого, Ділліона від богині Гель.

Головним натхненням для Сенуї, за словами розробників, стала Боудіка, королева іценів, одного з кельтських народів. Ім'я героїні походить від імені Сенуни, кельтської богині, невідомої аж до 2002 р., в якому віднайшли 26 предметів поклоніння (срібні та золоті плакети та прикраси) цій богині в Ешвелл-Енді (Гартфордшир, Англія). Спочатку ім'я богині набуло неправильного прочитання — Сенуа, яке і використали розробники гри.

Зовнішній вигляд героїні передає її кельтське походження — розробники, орієнтуючись на описи кельтських воїнів, зобразили Сеную з розфарбованим обличчям, вдягну в хутряний одяг та волоссям, заплетеним у коси, змочені вапном. На одязі — фібула у вигляді меча, яка також має підкреслювати статус Сенуї як воїна. Крім того, розробники ретельно відтворили також і тканинний візерунок на одязі, використавши тартановий орнамент, який відносять до кельтської пори. В одному з інтерв'ю менеджер студії розповів, що для створення цього візерунку в грі дизайнери відсканували справжній зразок домотканної матерії, створеної максимально наближено до історичних прикладів.

Під час роботи над персонажем розробники у своїх дослідженнях прийшли до висновку, що Римська імперія, яка змогла завоювати майже всю Європу, не підкорила піктів у північних районах Великої Британії. Проте ближче до кінця VIII ст. на землі піктів, Оркнейські острови, прибули перші вікінги, які поступово витіснили піктів з тих земель. Режисер та головний сценарист гри Тамім Антоніадес, спираючись на те, що вікінги були відомі жертвоприношеннями вождів завойованих племен, вирішив використати саме це як основу для історії Сенуї: всіх жителів її села вбили вікінги, а її коханого принесли в жертву скандинавським богам, виконавши «кривавого орла» — ритуалізований метод страти, описаний у пізніх сагах (зокрема у «Оркнейській сазі» та «Колі земному» Сноррі Стурлусона). Згідно з описами, жертв клали на живіт, ребра відрізали від хребта гострим інструментом, а легені витягували через отвір, щоб створити пару «крил». Хоча щодо реальності цього ритуалу сьогодні тривають суперечки (чи є описане суто літературною вигадкою, неправильним перекладом самих текстів чи дійсно ритуал є справжньою історичною практикою), у творах популярної культури, де згадуються вікінги, ритуал часто використовують (наприклад, крім досліджуваної гри, його відображення можна віднайти у відомому ірландсько-канадійському історичному серіалі «Вікінги»). Відтак, Сенуа вірить, що

через ритуальну смерть Діліон потрапив до скандинавської богині Гель, і вирушає врятувати його душу.

Протягом подорожі Сенуї Гельгеймом гравець має вирішувати різні головоломки, боротися з «Темрявою» і спогадами з минулого, а також битися з ворогами, що ставатимуть на його шляху — немертвими воїнами Гель, а також більш могутніми істотами, «босами» гри — Суртом, Вальравном, Гамром та самою Гель. Усі вони, крім Вальравна, є персонажами скандинавської міфології: Сурт — вогняний велетень, хранитель Муспельгейму, який, згідно зі Старшою та Молодшою Еддами під час Рагнароку вирушить на битву з асами, битиметься з богом Фрейром своїм осяйним вогняним мечем та, зрештою, спалить світ. В грі він зображений втричі більшим за головну героїні, замість крові з його ран виривається полум'я та має меч, який хоч і не палає весь час, проте запалюється вогнем під час деяких атак. Гамр згадується в Старшій Едді в «Пісні Грімніра» як кращий з хортів; у «Пророцтві вельви» говориться, що перед Рагнароком він зав'яє та звільниться зі своїх ланцюгів; а також в «Снах Бальдра» Один, спустившись до Гельгейму, зустрічає пекельного хорта, вкритого кров'ю — хоча ім'я не згадується, проте вважається, що мова також саме про Гамра, що споріднює його з Кербером. Гель — донька Локи та велетки Ангрбоди, володарка потойбіччя, світу мертвих, а також персоніфікація самої смерті. Половина її тіла була звичайного кольору, половина — чорна або синя. Оскільки Гель є володаркою царства мертвих, її темну половину часто зображають як мертву, стлілу. У грі Гель не має волосся, її шкіра з одного боку — блідою, сірого кольору, з вирізаними по всьому тілу рунами, а з іншого — її тіло буквально наче стліле, згоріле, а в тріщинах на шкірі немов все ще проглядається тліюча зола. Замість очей вона має пусті чорні очниці, що надає Гель ще більш жахаючого та потойбічного вигляду. Вальравн — єдиний персонаж, що належить до пізнішого фольклору, ніж Едди, проте все ще до культури скандинавської країни — Данії. Цього персонажа можна зустріти в декількох баладах пізнього середньовіччя (одна з яких є однойменною до персонажа) та в збірках казок XIX ст. Вальравн — ворон, наділений надприродними силами через поїдання дитини або трупів з поля бою, також може набувати іншої подоби — лицаря. У грі він має гуманоїдне тіло, проте на голові — череп, схожий на пташиний, а замість одягу його тіло вкриває безліч чорних смужок тканини, які разом нагадують пір'я та крила.

У висновку можна сказати, що хоча в грі не є остаточно зрозумілим, чи дійсно всі події відбуваються насправді або вони є лише видіннями, що ввижаються Сенуї на її шляху до прийняття втрати коханого, метафорою цього. Проте не можна заперечувати, що кельтська культура та скандинавська міфологія стали джерелом для розробників цієї гри.

М. Артеменко

РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ФОРМУВАННІ НОВОЇ ЕСТЕТИКИ УКРАЇНСЬКОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

М. Artemenko

THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN FORMING THE NEW AESTHETICS OF UKRAINIAN AUDIOVISUAL ART

У XXI ст. штучний інтелект (ШІ) стає одним із ключових чинників трансформації сучасної культури. Стрімкий розвиток технологій ШІ радикально змінює способи створення, сприйняття та поширення аудіовізуального контенту. Для українського кінематографу, який нині активно шукає нові моделі вираження національної ідентичності в глобальному культурному просторі, використання ШІ відкриває як унікальні творчі можливості, так і зумовлює нові етичні, естетичні та комунікаційні виклики.

Для українського кінематографу цей процес має особливе значення. Після 2014 р., а особливо в умовах повномасштабної війни, кіно стало не лише мистецьким, а й комунікативним, репрезентативним інструментом, що формує культурну пам'ять і національну ідентичність. Залучення ШІ у виробництво аудіовізуального контенту може суттєво вплинути на ці процеси, зокрема через створення нових форм візуальності, моделювання історичних подій, реконструкцію втрачених образів і демократизацію доступу до творчості. А також це може допомогти в умовах обмеженого фінансування культури в Україні.

Мета дослідження — виявити основні напрями впливу технологій ШІ на формування нової естетики сучасного українського аудіовізуального мистецтва та визначити їхній культурологічний потенціал.

Інтеграція ШІ у сферу кіно, телебачення й медіа змінює саму парадигму творчості: алгоритми стають не лише технічним засобом, а й співтворцем художнього образу. У практиці українських митців поступово утверджується феномен «машинного співавторства», що провокує перегляд традиційного поняття авторства.

Генеративні нейромережі (Midjourney, Runway, Sora, Pika, ChatGPT та ін.) створюють нову візуальну мову — гібридну, симулятивну, що поєднує риси документального та віртуального зображення. Така естетика формує нові жанрові стратегії в експериментальному й незалежному кіно, відкриваючи простір для творчої інновації навіть за обмежених ресурсів.

Одним із важливих наслідків використання ШІ є поява нової візуальної мови, яку можна визначити як постцифрову естетику. Її характерні ознаки — гібридність, симулятивність, злиття реального та віртуального простору. У таких творах межа між операторською камерою та цифровою моделлю зникає, а глядач стає свідком нового способу сприйняття зображення — не як відбиття реальності, а як її інтерпретації через алгоритм.

Цей процес особливо цікавий для українського контексту, де візуальна культура переживає період переосмислення колективної пам'яті та ідентичності. Завдяки ШІ можливо відтворювати зруйновані міста, втрачені архівні кадри, реконструювати культурні артефакти, що надає технології глибокого гуманістичного сенсу.

Водночас III висуває етичні питання щодо авторських прав, достовірності зображення й меж художньої маніпуляції, що супроводжується етичними й естетичними викликами. Проблеми авторського права, достовірності джерел, маніпуляцій із зображенням постають у новому ракурсі. Виникає питання: чи може згенерований нейромережею кадр вважатися мистецьким образом, якщо його не створила людина? В українському культурному контексті ці питання набувають особливого значення, адже стосуються збереження національних смислів, історичної пам'яті та культурної автентичності.

Крім того, III змінює структуру медіакомунікацій. Глядач більше не є пасивним споживачем контенту — він може взаємодіяти з фільмом або відео через інтерфейс, персоналізувати історію, ставати частиною творчого процесу. Це сприяє виникненню нових форматів комунікації — інтерактивного кіно, імерсивних вистав, AI-документалістики.

Вплив III позначається і на глядацькому сприйнятті (психологія сприйняття): нові типи зображення, створені алгоритмами, формують інше відчуття правди та емоційності, змінюють межі між реальністю й візуальною симуляцією. Вони ніби точніші за реальність, але водночас викликають ефект недовіри. Така «подвійність сприйняття» стимулює глядача до рефлексії щодо природи зображення та його зв'язку з правдою.

Для українських митців це відкриває простір для формування нового типу кіномислення, у якому поєднуються документальність, поетичність і технологічна віртуальність. У результаті формується нова естетика — естетика гібридного образу, що поєднує національну культурну пам'ять із глобальною цифровою дійсністю.

III в сучасному українському аудіовізуальному мистецтві виступає не лише інструментом технологічного прогресу, а й чинником формування нової естетики — постцифрової, симулятивної та міждисциплінарної. Його застосування сприяє переосмисленню творчості, розширенню меж візуальної культури та утвердженню України як активного учасника глобального процесу інновацій у сфері медіамистецтва.

Застосування III трансформує поняття авторства, змінює стосунки між митцем, твором і глядачем, сприяє виникненню нових форм естетичної комунікації.

Завдяки III українське аудіовізуальне мистецтво набуває нової гнучкості, відкритості до експерименту та діалогу з глобальними трендами. Водночас воно зберігає власну культурну унікальність, що проявляється в поєднанні технологічної інновації з емоційною глибиною та історичним контекстом.

Таким чином, роль III полягає не лише в технічному вдосконаленні процесів виробництва, а насамперед — у переосмисленні природи візуального образу, у створенні нової естетики, де межі між реальністю, мистецтвом і алгоритмом поступово розчиняються, відкриваючи шлях до бачення майбутнього українського кіно.

Отже, на сьогодні неможливо остаточно визначити межі корисності і негативного впливу інструментів III на кінопроцес. Але поступово алгоритми III все активніше використовуються і виправдовуються творцями у всіх сферах кіновиробництва.

О. Артеменко

**ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО СТИЛЮ В УМОВАХ ВОЄННОГО
ТА ПОСТВОЄННОГО КІНО (НА ПРИКЛАДІ ІГРОВОГО КІНО УКРАЇНИ)**

О. Artemenko

**PROBLEMS OF FORMING A DIRECTOR'S STYLE IN THE CONDITIONS OF WAR
AND POST-WAR CINEMA (ON THE EXAMPLE OF UKRAINIAN FEATURE FILMS)**

У сучасній Україні війна стала не лише фоном чи темою кіно, але й важливим чинником, який змінює режисерське мислення, стиль, естетику та виробничі практики, а відтак і пошук нової кіномови. Наша кінорежисура розвивається в умовах глибоких соціальних та культурних трансформацій, спричинених повномасштабною агресією росії проти України.

Однією з головних проблем, з якою сьогодні зіштовхуються наші режисери, є обмеження ресурсів: зруйнована інфраструктура, нестача техніки, скорочення фінансування, небезпека зйомок на натурі, мобілізація кінопрофесіоналів. Ці фактори змушують режисерів шукати нові естетичні рішення — від мобільного формату до мінімалістичних, документалізованих форм зйомки. Або й взагалі полишати ігрову форму, надаючи пріоритет документалістиці. Свого часу з подібними проблемами зіштовхнулись італійські неореалісти, які мусили після закінчення Другої світової війни з попелу підіймати свій кінематограф.

Як і в післявоєнній Італії, в Україні нині постає психологічна і етична дилема: як показати війну правдиво, не перетворюючи її на пропаганду чи спекуляцію на болю пересічних українців. Індивідуальний досвід режисера, власна травма, пам'ять і емоційна участь формують унікальні стилістичні рішення, але можуть і звужувати поле художнього узагальнення. На нашу думку, про війну сьогодні говорити і знімати можуть лише ті, хто її пережив і лише в тому контексті воєнних дій, але і воєнного тилу.

Наслідки для режисерського стилю:

- зростання стилістичної аскетичності: обмеженість декорацій, мінімум візуальних спецефектів, упор на атмосферу, деталі, тілесність;
- підвищення ролі натурних зйомок, локацій, руйнувань, «реального середовища» як частини стилю: це додає достовірності, але вимагає адаптивності від режисера;
- експерименти з формою: спогади, монтажні шви, нестандартні хронології, символічні вставки, абстрактні / художні образи, які є пошуком відображення нової дійсності;
- зміна підходу до персонажів: герої стають менш «ідеалізованими», більше внутрішніх конфліктів, психологічної травми, побуту в умовах війни;
- зростання важливості звукоряду і тиші: реальні звуки вибухів, сирен, мовчання після обстрілу — усе це стає не просто ефектом, а стилістичним компонентом, який формує атмосферу, але водночас є і тригером для глядачів в Україні.

Ще одним викликом є баланс між реалістичністю та художньою умовністю. Прагнення «правди» війни стимулює звернення до документальних прийомів, натурних зйомок, природного освітлення, тоді як потреба в художньому висловлюванні вимагає символічності, метафоричності, поетичної мови кадру.

Драматургія фільму вимагає незавершеності, а процесу, адже війна триває і фільми є відображенням цієї дійсності. Фільми не отримують оціночного фактору реальності та історичних подій, натомість акцент робиться на внутрішньому світі персонажів, і саме цю «правду» відображають режисери.

Травма, героїзм, втрата — в ігровому кіно часто відчувається очікування зі сторони суспільства щодо правдивого показу війни, страждання, духовного стійкості, патріотизму. Це створює етичний та естетичний виклик: як не перетворити кіно на пропаганду або надто драматизовану сентиментальність.

Отже, формування режисерського стилю в сучасному українському кіно визначається впливом травматичного досвіду, що зумовлює появу нових художніх стратегій, жанрових пошуків і форм оповіді. А, за даними багатьох українських видань, тема війни стала пріоритетною в останній декаді року.

Л. Беземчук

ФОРМУВАННЯ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАМОТНОСТІ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНИХ ФАХІВ В УМОВАХ ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ

L. Bezemchuk

FORMATION OF COMPUTER LITERACY IN MUSIC STUDENTS IN ONLINE LEARNING

Актуальність даної теми зумовлена суттєвим впливом комп'ютерних технологій на всі аспекти життя сучасної людини, включно з музичною освітою та різними форматами навчання (змішане, онлайн). У сфері підготовки фахівців у галузі культури та мистецтва це особливо помітно, адже сучасні музиканти активно працюють з різноманітними цифровими інструментами, за допомогою яких значно покращується процес створення, редагування та виконання музичних творів. В умовах швидкого розвитку технологій виникає потреба в підготовці фахівців, здатних ефективно працювати з онлайн-інструментами, серед яких FL Studio — одна з найпопулярніших цифрових аудіостудій, яка надає широкий спектр можливостей для створення музики. За допомогою такого виду програмного забезпечення можна не лише опанувати основи композиції, а й створювати власні музичні проекти, розширювати спектр музичних умінь та навичок у концертній та виконавській роботі, яка частково проводиться в онлайн-режимі.

FL Studio є програмою, здатною забезпечувати інтерактивність і творчість, що є важливими елементами в підготовці здобувачів музичних спеціальностей, які в подальшій роботі викладачами мистецьких шкіл зможуть залучати своїх вихованців до творчої співпраці.

Питання формування комп'ютерної грамотності здобувачів музичних фахів з використання FL Studio в контексті інтегрованого навчання досліджували А. Бондаренко (2025), Л. Гаврилова (2017), С. Карплюк (2019), Л. Макаренко (2007), А. Маринін (2024), О. Кравчук (2023), М. М. Поплавський, Ю. В. Трач (2024) та ін. Комп'ютерна грамотність — це не тільки набір технічних умінь, вона є фундаментом для формування професійної компетентності майбутніх фахівців з музичного мистецтва, сприяючи їхній адаптації до сучасного цифрового середовища та забезпечуючи високий рівень виконавської майстерності.

В освітніх програмах галузі знань «Культура, мистецтво та гуманітарні науки» представлені освітні компоненти, які забезпечать якісну підготовку фахівців з технологій звукозапису, принципів роботи з мультимедійними програмами, такими як FL Studio, Cubase, Ableton Live та ін. Особливості підготовки включають теоретичний блок, що дозволяє студентам зрозуміти базові принципи роботи з ІКТ та їхній вплив на музичну діяльність. Одним з основних напрямів теоретичної підготовки є вивчення основ музичної інформатики, теорію цифрового звукозапису, методи редагування музичних файлів, а також технічні аспекти роботи з програмними засобами, що використовуються для створення та обробки музичних композицій.

Практична підготовка з формування комп'ютерної грамотності проводиться на основі опанування цифрових аудіо-робочих станцій (DAW). Завдяки використанню сучасних технологій, таких як FL Studio, студенти набувають не лише технічних навичок, а й розвивають свої творчі здібності, що є підґрунтям для їхньої професійної діяльності у сфері музичної освіти.

Діагностичний етап є першим кроком у процесі формування комп'ютерної грамотності студентів. Це ключовий етап, оскільки він надає змогу оцінити початковий рівень підготовки студентів, виявити їхні сильні та слабкі сторони в роботі з комп'ютерними технологіями. Діагностика здійснюється за допомогою різних методів, таких як опитування, тестування та інтерв'ювання, що дозволяє зібрати необхідну інформацію для подальшого планування навчального процесу. На основі отриманих даних формується індивідуальна траєкторія навчання для кожного студента, що вможливорює врахувати його попередній досвід і створити умови для максимально ефективного засвоєння матеріалу. На цьому етапі різноманітність завдань можна кваліфікувати як «початківець» — це етап, на якому студенти опановують базові функції роботи з цифровими інструментами. Це рівень для тих студентів, які раніше не мали досвіду роботи з комп'ютерними технологіями або мають дуже обмежені знання.

Поглиблений рівень роботи з онлайн-ресурсами проходить для «практикантів» — студенти вже мають базові навички та можуть усвідомлено працювати зі складнішими завданнями. Вони розуміють основи музичної творчості з використанням цифрових технологій і здатні працювати над музичними проектами на професійному рівні. Професійний рівень «експертів» — високий рівень знань і навичок у роботі з комп'ютерними музичними інструментами. Здобувачі здатні створювати музику, записувати фонограми для вокальної та інструментальної діяльності, застосовуючи різні техніки та інструменти і готові до впровадження новітніх технологій у навчальний процес.

Наступний крок: основний етап: створення та редагування музичних творів. Під час цього етапу студенти різного рівня підготовки застосовують свої теоретичні знання на практиці, працюючи з музичними секвенсорами, такими як FL Studio. Студенти виконують завдання різного рівня складності, що включають створення і редагування музичних композицій, роботу з аудіофайлами, мікшування та ефекти. Це надає їм змогу не лише опанувати технічні аспекти роботи з DAW, а й розвивати творчі здібності, оскільки студенти мають можливість самостійно створювати музику, працюючи з різними звуковими елементами. Особливості основного етапу — робота над індивідуальними проектами, що дозволяє студентам продемонструвати

свої навички та отримані знання. Цей етап є важливим для формування професійних компетенцій, оскільки надає студентам можливість працювати над реальними музичними завданнями, які вони можуть використовувати у своїй майбутній професійній діяльності.

Заключний (оцінювальний етап): аналіз і оцінювання досягнутих результатів. Він передбачає перевірку рівня засвоєння знань та навичок студентами. Оцінювання проводиться через тести, контрольні (творчі) роботи, проекти та інші форми зворотного зв'язку, що дозволяє викладачам визначити рівень готовності студентів до використання комп'ютерних технологій у навчальному процесі, для виконавської та концертної діяльності. Важливим аспектом оцінювального етапу є не тільки визначення рівня засвоєння матеріалу, а й надання рекомендацій для подальшого вдосконалення навичок. Підбір матеріалу для роботи FL Studio є важливою складовою, оскільки він визначає якість та ефективність навчання. Крім того, важливий напрям — самостійна робота студентів (використання онлайн-курсів, навчальних відео, інших мультимедійних матеріалів, які дозволяють поглибити знання студентів і допомогти їм ефективніше опановувати програмне забезпечення).

Формування комп'ютерної грамотності фахівців музичних спеціальностей на прикладі використання цифрових аудіо-робочих станцій, таких як FL Studio, має проходити поетапно, враховуючи рівні підготовки здобувачів роботи з цифровими онлайн-ресурсами. Такий підхід уможливорює не тільки навчити студентів технічних навичок, а й розвинути їхній творчий потенціал до майбутньої виконавської та концертної діяльності.

М. Конєва

**КУРАТОРСЬКІ РІШЕННЯ ВИСТАВКОВОГО ПРОЄКТУ
«І БУДУТЬ ЛЮДЕ НА ЗЕМЛІ»**

М. Konieva

**CURATORIAL SOLUTIONS OF THE EXHIBITION PROJECT
“AND THERE SHALL BE PEOPLE ON EARTH”**

У серпні 2025 р. в Полтавському художньому музеї імені Миколи Ярошенка було презентовано виставковий проєкт «І будуть люде на землі», створений на основі творів Колекції родини Гриньових. Назва походить з рядка вірша Тараса Шевченка:

«І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люде на землі».

Цитата з поезії Шевченка стає не лише джерелом назви, а й ключем до розуміння загальної концепції. Вона апелює до оновлення, відродження і людяності — до можливості існування людини на землі як моральної, мислячої істоти, здатної відчувати зв'язок із довкіллям, землею і своїм корінням. Саме ця ідея — вкоріненість та водночас небезпека її втрати — стала центральною проблемою проєкту. Експозиція виявляє багатшаровість цього зв'язку: від безпосереднього переживання природи — до її символічного, метафоричного чи навіть технологічно опосередкованого зображення.

Проект розміщено в шести анфіладних залах музею, кожен із яких представляє окрему персональну виставку одного з шести українських митців різних поколінь: Деніса Саліванова, Ярослава Солопа, Віталія Шаховцова, Віктора Ігуменцева, Євгенія Павлова та Олега Мальованого. Така структура дозволила побудувати цілісний кураторський наратив (авторка — Марина Конєва), у якому кожна зала стає самостійним висловлюванням і водночас частиною єдиного концептуального простору — роздуму про людину, її зв'язку із землею, пам'яттю, природою, історією та тілесністю.

Перша зала знайомить глядача з живописом та графікою київського художника Деніса Саліванова. Протягом тривалого часу автор досліджує образ «офісного клерка» — людини, відірваної від природи, зануреної в штучний світ інформаційних систем і корпоративних реалій. У цих творах ландшафт часто постає деформованим, майже ірреальним, подібним до фону комп'ютерної гри. Проте роботи, створені після 2022 р., демонструють зсув від відчуженості до емоційності: у графічних серіях, присвячених воєнним подіям, з'являється експресивний, розбурханий пейзаж, а на зміну безликим клеркам приходять образи українських воїнів, сповнені внутрішньої сили.

Друга зала представляє фотосерію «Eternal Return» Ярослава Солопа. Художник поєднує спокійні, майже медитативні кримські ландшафти, відзняті до окупації, із грубими графічними втручаннями — подряпинами й рисками, зробленими безпосередньо на плівці після 2014 р. Цей художній жест руйнує ідилічність зображення, вводячи у простір фотографії травматичний досвід втрати. Ландшафт у Я. Солопа постає як територія пам'яті, що зранена, але не забута.

У третій залі експоновано живописні пейзажні етюди й портрети полтавського митця Віталія Шаховцова, у яких особливо відчутна любов до природи, до спокійного, щоденного життя. Його роботи позначені щирістю, безпосередністю й глибоким відчуттям кольору. У контексті виставки вони стають певною точкою рівноваги — нагадуванням про первинність зв'язку людини із землею як джерелом гармонії.

Четверта зала знайомить глядача з творчістю відомого представника харківської графічної школи Віктора Ігуменцева, хоча цього разу обрано саме його живописні полотна. У багатьох своїх роботах художник звертається до спогадів дитинства, проведеного в селі на Луганщині, на нині окупованих територіях. У цих емоційно насичених картинах, що балансують на межі між фігуративом і абстракцією, через відкритий колір і динамічну фактуру передано атмосферу сільського побуту, народні традиції, відчуття втраченої, але дорогої батьківщини.

П'ята зала демонструє легендарну серію «Скрипка» Євгенія Павлова — одного із засновників харківської школи фотографії. Створена у 1972 р., ця серія показує групу оголених юнаків, що відпочивають на березі річки. У радянському контексті вона була вкрай провокативною, адже протиставляла офіційній героїзації маскулінності образ тілесної свободи, молодості, природності. Серія Павлова символізує момент духовного визволення, появу нового покоління, здатного відчувати себе частиною природи, а не лише механізмом у соціальній системі.

Завершальна, шоста зала є невеликою ретроспективою творчості Олега Мальованого, ще одного з фундаторів харківської школи фотографії. Його роботи вирізняються тонким відчуттям кольору та експериментами з фототехніками. Ця

частина експозиції задумана як посвята митцю з нагоди його 80-річного ювілею. Окрім фотографій, у залі представлено вітрину з публікаціями, присвяченими його творчості, а також зворотні сторони фотографій із печатками та позначками про участь у виставках і фестивалях — своєрідні «свідки» історії творів, зазвичай приховані від очей глядача.

Важливою частиною проекту є інтеграція цифрових елементів: кожному залу супроводжує текст із QR-кодом, який веде до відео на порталі «МіТЄЦ». У цих відео кураторка пояснює контекст створення робіт, творчі особливості авторів і їхній внесок у формування українського мистецького простору. Таким чином, виставка набуває мультимедійного виміру, поєднуючи фізичну присутність у музейному просторі з розширеним віртуальним наративом.

З погляду наукового аналізу, проєкт «І будуть люди на землі» можна розглядати як спробу візуально осмислити феномен антропоцентризму в українському мистецтві крізь призму екзистенційних і національних питань. У ньому людське постає не лише як біологічне чи соціальне, а як етичне — як здатність співчувати, відчувати зв'язок, бути вкоріненим у світ, але водночас не втрачати внутрішньої свободи. Тому виставковий проєкт стає не просто презентацією колекції, а простором діалогу між поколіннями митців, між минулим і сучасністю, між матеріальним і духовним. У цьому сенсі він продовжує шевченківську ідею оновлення людства через моральне очищення, нагадуючи, що лише зберігаючи зв'язок із землею — у буквальному й метафоричному сенсі — ми зберігаємо самих себе.

Таким чином, кураторська концепція виставки виявляє себе не лише у відборі художників чи творів, а в самій архітектоніці експозиції, у способі, яким вона веде глядача через різні стани — від болю до спокою, від фрагмента до цілого. «І будуть люди на землі» — це не просто виставка, а художньо-дослідницький вислів про людське в людині, про її вкорінення в історію, культуру та ландшафті. Вона показує, що куратор сьогодні є не лише посередником між глядачем і мистецтвом, а й співавтором сенсу, творцем етичного та естетичного простору, у якому відбувається зустріч із самим собою.

С. Коновалова

ПИТАННЯ АВТОРСТВА У VR DOCUMENTARY FILM

S. Konovalova

ISSUE OF AUTHORSHIP IN VR DOCUMENTARY FILM

Суспільство завжди цікавило життєві історії, а документальне кіно дозволило їх не просто чути, а й споглядати. Тобто глядач став персоніфікувати себе з героєм, адаптувати його досвід під власне життя або знайомитись з можливими ситуаціями. Такий досвід вживання кінематографа звичайно є наглядним, але і підтримує адекватну дистанцію між героєм і глядачем, не даючи повному злиттю та емпатичному, перцептивному переживанню.

VR документалістика розширила межі можливого класичного документального фільму, дозволивши глядачам не просто спостерігати за життям героїв, а й бути залученими на чуттєво-тілесному рівні до їх життя. Ця можливість була названа «зануренням» у реальність, яку транслює автор і режисер водночас. Такий крок вперед є хорошим початком і, в той же момент, ведмежою послугою. З одного боку —

це і є те саме чисте документальне кіно, яке фіксує факт та на рівні відео, звуків та тілесних відчуттів, дозволяє відчувати та навіть пережити досвід героя, дослідити його реальність, бути в ній. З іншого, це піднімає питання про внесок автора (режисера), адже однією з фундаментальних ознак документальності є авторський погляд, і технічно документальне кіно створюється безпосередньо на монтажі. Саме монтаж надає можливості авторові вплинути на глядача, вкласти ті сенси, які він вважає важливими для інтерпретацій глядачами матеріалу. Постає логічне питання: але ж VR документ теж має автора, чому тут наявна суперечність?

Однією з ознак VR-документалістики є застосування її технології, тобто огляд на 360 градусів навколо. Найцікавішим є те, що ця технологія дозволяє глядачу ідентифікувати, усвідомлювати себе в просторі фільму та відчувати себе в цій реальності на рівні тіла. Такий автентичний досвід дозволяє глядачеві впливати на режисерську концепцію фільму, адже логіка побудови погляду та взаємодії попереднього і наступного кадру лежать на глядачеві. Фактично, ця можливість нівелює закладені сенси і образи режисером. Глядач може уповільнити або пришвидшити темпо-ритм фільму, може розглядати простір, не звертаючи увагу на основні події в кадрі, які є важливими для сприйняття та усвідомлення авторського концепту. Тоді логічним буде підняти питання авторства як такого. Якщо глядач стає співучасником з героєм та співрежисером у творенні драматургії оповіді, то тріаду герой-автор-глядач маємо розглядати як нерозривну, ту, що не існує окремо. У класичному документальному кіно глядач споглядає життя героя, маючи здорову дистанцію. Він не приміряє досвід героя як свій власний. Хоча і може ототожнювати себе з героєм, але ніколи не дорівнює йому. Так само і глядач немає впливу на авторство стрічки. Тобто в цьому випадку з тріади можемо викреслити вплив глядача на фільм, адже його і нема. Фільм може існувати окремо, без взаємодії або взаємодіяти, але глядач не впливатиме на нього.

Отже, на нашу думку, питання авторства стоїть у VR документальних фільмах гостро. Станом на зараз, VR-фільми мають розробити такий режисерський інструментарій, який дозволить зробити «занурення» глядача менш впливовим на структуру фільму, але при цьому VR не втратить свої технологічні можливості.

С. Мархайчук

МУЗИКА УКРАЇНСЬКОГО КІНО (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)

S. Markhaichuk

UKRAINIAN FILM MUSIC (TO THE PROBLEM STATEMENT)

Те, що музика як специфічний виразальний засіб є невід'ємною частиною кінокартини, — прописна істина, яка не піддається сумніву навіть після спроб кінематографу позбутися її (досвід «Догми-95» чи фільмів жестовою мовою, на кшталт «Плем'я» М. Слабошпицького). Вона є тим ефективним інструментом, який фактично керує емоціями глядача, посилює атмосферу кадру, допомагаючи розкрити загальну ідею та драматургічні особливості стрічки.

У музичному оформленні фільму композитор часто відіграє роль співавтора, вкладаючи в роботу не лише свої музично-творчі здатності, але й художньо-комунікативні та техніко-технологічні компетентності, які часто набуваються саме для роботи в кіноіндустрії. На відміну від самостійного музичного твору,

музика для кіно є прикладним твором, який має виконувати художньо-естетичну, ілюстративну, емоційно-психологічну, комунікативну та інші, відповідні провідній ідеї фільму. Такий музичний твір традиційно має підтримувати візуальний ряд, створюючи необхідний для кінокартини візуально-музичний (аудіовізуальний) синтез.

Але іноді музика для кіно набуває життя поза фільмом, поза кіноіндустрією. Вона виходить за межі кіноекрану і починає жити як «звичайний» музичний твір, засвідчуючи талант, а часто і геніальність свого творця.

У світовому досвіді кіномузики ряд кінокомпозиторів, чия музика визначає успіх картини, є чималим. Втім їх ім'я, на відмінну від самої музики, часто лишається невідомим глядачу. Це, наприклад, музика Е. Морріконе («Хороший, поганий, злий / The Good, the Bad and the Ugly», реж. С. Леоне, 1966), Н. Рота («Хрещений батько / The Godfather», реж. Ф. Коппола, 1972), Дж. Вільямса («Зоряні війни / Star Wars», реж. Дж. Лукас, 1978 чи «Список Шиндлера / Shindler's List», реж. С. Спілберг, 1994) Г. Циммера («Король-лев / The Lion King», 1994 чи «Дюна / Dune», реж. Д. Вільнев, 2021), яку в тій чи іншій мірі сьогодні знає чи не кожен, не робить їх імена так само відомим, як робота у цих стрічках акторів чи навіть (що відбувається значно рідше) кінорежисера або продюсера.

Українській кінематограф — не виняток. Зокрема, чи відома не лише пересічному любителю українського кінематографу, але й досвідченому глядачу, імена, наприклад, Ігоря Поклада (1941–2025) чи Мирослава Скорика (1928–2020) як композиторів, котрі не просто понад пів століття працювали в українській кіноіндустрії, але й вплинули на її розвиток?

Зокрема, чи багатьом відомо, що обидва композитори працювали над культовим для української анімації дев'ятисерійним мультсеріалом «Як козаки...» (реж. В. Дахно, 1967–1995, «Україмафільм»), який знає, здається, кожен українець? І. Поклад, композитор, який подарував нації легендарну пісню на слова Ю. Рибчинського «Дикі гуси» (1970; «Ой, летіли дикі гуси рано-вранці у неділю дощову ...»), створив музичну партитуру для чотирьох серій відомого мультсеріалу: «Як козаки наречених визволяли» (1973); «Як козаки мушкетерам допомагали» (1979); «Як козаки на весіллі гуляли» (1984); «Як козаки у хокей грали» (1995) (зазначимо, що М. Скорик працював лише над першою серією мультсеріалу: «Як козаки куліш варили», 1967). Саме І. Поклад виконав музичне оформлення повнометражного анімаційного фільму за мотивами однойменної поеми І. Котляревського «Енеїда» (1991, «Україмафільм»), який займає 39-у позицію у списку 100 найкращих фільмів в історії українського кіно. Як композитор повнометражного ігрового кіно, І. Поклад співпрацював з такими відомими кінорежисерами, як Л. Биков («Де ви, лицарі?», 1971); Б. Івченко («Коли людина посміхнулась», 1973; «Зоряне відродження», 1982) та ін. Окремо в його доробку стоїть і робота в дев'ятисерійному телевізійному фільмі «Чорна рада» (2000). І кожна з цих картин є черговим досягненням української кіномузики.

Мирослав Скорик вдало розпочав свою кар'єру в кіно. Першим фільмом, який увійшов до його творчого доробку, стала геніальна картина «Тіні забутих предків» (1964). Успіх стрічки, ймовірно, не став б таким гучим без роботи М. Скорика. Як зазначають кінознавці, жоден український фільм до цієї роботи не мав такого виразно українського звукового звучання, національно означеної звукової і музичної партитур. І визначальну роль у цьому відіграв, на ряду з режисером, композитор і,

як би сьогодні сказали, саунд-дизайнер М. Скорик, якому вдалося створити «цілісну звукову філософсько-естетичну концепцію фільму». У 1966 р. на Всесоюзному кінофестивалі в Києві, вже після успіху фільму на кінофестивалях в Аргентині, Італії, Греції, Польщі та інших країнах, режисеру стрічки (С. Параджанову), оператору (Ю. Ілленку), художникам (Г. Якутовичу, М. Раковському, Л. Байковій) та композитору (М. Скорик) був призначений спеціальний приз журі «За талановитий художній пошук та новаторство». Сьогодні «Тіні забутих предків» цілком заслужено очолюють Топ-5 найкращих українських фільмів поряд із геніальними німими фільмами «Земля» О. Довженка (1930) та «Людина з кіноапаратом» Д. Вертова (1929).

Роль М. Скорика в роботі над стрічкою «Високий перевал» (реж. В. Денисенко, 1981) є по-справжньому ключовою для долі фільму. Як виходець з родини, яка зазнала втрат під час радянської окупації Галичини, М. Скорику була близька трагедія головної героїні фільму — боротьба українців за можливість самим визначати своє майбутнє. У 1982 р. фільм отримав дві нагороди (Міжнародний кінофестиваль «Молодість» та Всесоюзний кінофестиваль в Таллінні). Але авторська ідея фільму була піддана цензурі відомих структур і викривлена на стільки, що у Таллінні фільм, який було задумано як відображення трагедії українських сімей, члени яких «опинилися по різні боки барикад», отримав приз «За відображення в картині боротьби українського народу проти буржуазного націоналізму». Для режисера фільм виявився останнім у доробку і фатальним (у 1984 р. В. Денисенко помер, і, за словами сина, це сталося в тому числі й через те, що він не зміг змиритися з тим, що не міг зробити фільм таким, яким задумував). Утім, М. Скорику фільм приніс успіх. Саме його всесвітньовідома сьогодні «Мелодія» виконала завдання, яке поставив перед композитором режисер: створити музику, яка б втілила те, що через нав'язування ідеологічно правильного тлумачення сценарію не можна показати глядачеві.

Сьогодні лірико-трагічна, щемлива, виразно-експресивна «Мелодія мі-мінор», яка у звукові відтворює весь біль українського народу, є найчастіше виконуваним авторським твором М. Скорика. І від лютого 2022 р. цей твір набув нової значущості, вчергове ставши символом нашої незламності і жертвовності в боротьбі за майбутнє на провідних світових музичних сценах.

Р. Нікулін

ЕКСЦЕНТРИЧНИЙ ГЕРОЙ ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ «МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ» В ІСТОРІЇ СВІТОВОГО КІНО

R. Nikulin

THE ECCENTRIC HERO AS A REPRESENTATION OF A "LITTLE MAN" IN THE HISTORY OF WORLD CINEMA

Архетип «маленької людини» посідає особливе місце в історії кіно. Це персонаж, який опиняється у світі, що значно перевищує його можливості, і змушений шукати власні способи виживання. У німому кіно цей образ став фундаментом ексцентричної комедії: Чарлі Чаплін, Бастер Кітон і Гарольд Ллойд вивели на екран героїв, які втілюють гідність, впертість і кмітливість, борючись із хаосом навколо. Саме цей тип героя — дивакуватого, наївного й водночас хороброго — формував емоційну основу для комедій ХХ ст. та залишається актуальним у сучасному кіно.

Німе кіно початку ХХ ст. створило унікальний тип персонажа, якого ми сьогодні називаємо ексцентричним героєм. Чаплівський Бродяга — класичний приклад «маленької людини», що опиняється у великому світі, який його не приймає. Його мета — знайти любов, шматок хліба й місце під сонцем, але світ щоразу підкидає йому нові випробування: погоні, приниження, комічні непорозуміння.

Бастер Кітон створює схожий образ, але з іншою інтонацією: його герої мовчазні, майже стоїчні, вони не виражають емоцій навіть у найабсурдніших ситуаціях. Ця стриманість підсилює ефект комедії, адже зіткнення персонажа й ворожого світу виглядає ще контрастніше.

Гарольд Ллойд представляє «маленьку людину», яка прагне соціального успіху, але його шлях — це низка небезпечних, часом акробатичних пригод. Його сцена на хмарочосі у «Safety Last!» стала метафорою боротьби людини з величезним, механізованим містом.

З наукової точки зору, архетип «маленької людини» є драматургічною моделлю конфлікту «герой — обставини». Тут світ — це не лише тло, а й активний антагоніст, який створює перепони. Візуальна мова німого кіно підкреслювала масштаб цього конфлікту: маленька постать героя в кадрі протиставлялася великим декораціям фабрик, вулиць, машин.

Комічний ефект виникає з невідповідності можливостей героя і ситуацій, у які він потрапляє. Глядач, спостерігаючи за його боротьбою, відчуває катарсис — сміх тут стає способом подолання страху перед хаосом світу. Саме тому цей архетип так прижився й продовжує розвиватися в кінематографі.

У середині ХХ ст. «маленька людина» отримує нові виміри. Жак Таті створює свого Мосьє Юло — персонажа, який стає заручником технократичного суспільства. У «Playtime» він блукає в лабіринтах скла і металу, де все надто правильне й механізоване. Юло — спадкоємець Чапліна: він також не пристосований до світу, але, на відміну від Бродяги, який бореться, Юло радше розгублений і пасивний спостерігач.

Науково можна говорити про еволюцію акцентів: якщо герой Чапліна — це бунтар і виживальник, то герой Таті — це коментатор, який своїм існуванням оголює абсурдність соціальної системи.

Наприкінці ХХ ст. образ «маленької людини» відродився в персонажі Містера Біна, створеного Роуеном Аткінсоном. Бін — майже німий герой, який спілкується переважно мімікою і жестами, відсилаючи нас до традицій німого кіно. Його пригоди — це завжди конфлікт між його дитячою логікою й складним сучасним світом: магазини, готелі, лікарні — усюди він створює хаос. Важливо, що глядачі не сприймають його як антигероя, а радше як симпатичну аномалію, яка вивертає повсякденність назовні.

Психологічно Бін виконує ту ж саму функцію, що й Бродяга: він дає глядачеві можливість безкарно «порушити правила» і посміятися над строгими нормами цивілізації.

Архетип «маленької людини» завжди виконував роль соціального коментатора. Через його боротьбу або безпорадність кіно відображало глобальні теми: індустріалізацію, бюрократію, дегуманізацію міста, технологічну залежність.

Науковий аналіз показує, що ці персонажі дозволяють глядачу пережити колективний досвід тривоги перед світом, який швидко змінюється. Їхня смішна недолугість є терапевтичною — вона повертає людині відчуття контролю: якщо герой може впоратися (хоч і кумедним чином), то й глядач теж.

Отже, порівнюючи образи персонажів великих коміків, від німого кіно до сучасності, можна знайти як і відмінності, так і багато спільного, хоча ці герої існували в різний час і потрапляли у різні обставинах.

Чаплінівський Бродяга, Кітонівський мовчазний винахідник і Ллойдівський оптиміст — це три стовпи, на яких тримається архетип «маленької людини». Їхні персонажі — це не герої-надлюди, а звичайні люди, які змушені долати хаос міста, суспільства, механічного прогресу. Саме ця близькість до глядача зробила їх настільки популярними та впливовими.

Головний драматургічний конфлікт цих персонажів — це конфлікт «людина проти світу». Камера часто підкреслює мініатюрність героя в порівнянні з декораціями: величезні заводи, натовпи людей, автомобілі, які загрожують його існуванню. Це створює комічне напруження, яке розряджається через дотепність і акробатику персонажа.

У середині XX ст. Жак Таті із його Мосьє Юло зміщує акцент від боротьби до спостереження. Його герой розгублений у світі, який надто складний і раціональний, але ця розгубленість і є джерелом гумору. Таті пропонує глядачеві не лише посміятися, а й замислитися над тим, наскільки технології можуть відчужувати людину.

У наш час Роуен Аткинсон відродив німий тип ексцентричного героя у постмодерному ключі. Містер Бін — дитина у світі дорослих, його дії підривають звичні соціальні коди. Він смішний і незручний, але саме це дозволяє глядачеві побачити повсякденність під іншим кутом.

Порівняльний аналіз героїв Чапліна — Таті — Аткинсона

Параметр	Чарлі Чаплін (Бродяга)	Жак Таті (Мосьє Юло)	Роуен Аткинсон (Містер Бін)
Основний конфлікт	Людина проти соціальної несправедливості та злиднів	Людина проти технократичного світу	Людина проти правил і норм повсякденного життя
Тип гумору	Суміш фарсу, сентиментальності та сатири	Спостережливий, іронічний, уповільнений	Абсурд, гротеск, ситуаційна комедія
Ставлення героя до світу	Активний бунтар і мрійник	Пасивний спостерігач, коментатор	Наївний провокатор, що створює хаос
Виразні засоби	Акробатика, міміка, емпатія глядача	Довгі плани, мінімум діалогів, візуальна композиція	Майже повна відсутність слів, гримаси, фізична комедія
Соціальний зміст	Критика класової нерівності	Рефлексія над індустріалізацією і бюрократією	Іронія над цивілізаційними ритуалами, «дитяча» критика суспільства
Емоційний ефект	Співчуття, катарсис, сміх крізь сльози	Легка меланхолія, усмішка спостерігача	Щирий сміх, відчуття безпечного бунту

Ця таблиця показує, що хоча герої відрізняються стилістично, вони продовжують спільну лінію — вони всі є символами «маленької людини», що намагається віднайти себе у світі, який постійно ставить її в кумедні, а іноді й трагічні ситуації.

Отже, ексцентричний герой-«маленька людина» залишається одним із найстійкіших архетипів кіномистецтва. Від Чапліна, Кітона і Ллойда до Таті та Аткинсона він еволюціонував, але не втратив своєї сутності — бути провідником глядача крізь абсурд і хаос сучасного світу. Його місія — нагадати, що навіть у найбезглуздіших обставинах можна зберегти людяність, гумор і внутрішню гідність. У цьому сенсі ексцентричний герой — це не лише комічний персонаж, а й філософський провідник, який допомагає глядачеві знайти баланс між серйозністю реальності та радістю існування.

Саме тому цей образ і сьогодні залишається актуальним, а його дослідження відкриває нові горизонти для розуміння соціальних і культурних процесів у кіно.

О. Романюк

ІНФОРМАЦІЙНИЙ КОД ДЕРЖАВИ: ДЕРЖАВНИЙ ГЕРБ ТА ДЕРЖАВНИЙ ПРАПОР

О. Romanyuk

STATE INFORMATION CODE: STATE COAT OF ARMS AND STATE FLAG

Актуальність даної теми зумовлена необхідністю в умовах гібридної війни, яку Росія веде проти України, чинити опір агресору в інформаційній сфері. Головним наративом російської пропаганди є те, що Україна — це «штучне» державне утворення, яке було створене на початку ХХ ст. не то Генеральним штабом австро-угорської армії, не то фундатором радянської влади Володимиром Леніним. Проте кожна держава має свій інформаційний код, який унаочнюється в її гербі та прапорі, завдяки чому стає зрозумілим коли і як ця держава виникла.

Приміром, державним гербом Республіки Польща є білий орел на червоному тлі, а її державним прапором — червоно-біле полотнище. За історичною легендою, білого орла побачив родоначальник польського народу Лех (брат родоначальників інших слов'янських народів Чеха та Руса) і в тому місці, де це трапилося, він заснував свою столицю і назвав її Гнезно (*Gniezno*), оскільки орел кружляв над своїм гніздом. Уважається, що польська держава виникла в 960 р., але після того як у 1025 р. Болеслав I Хоробрий здобув статус короля, білий (срібний) орел на червоному тлі офіційно увійшов до переліку європейських гербів як герб Польського королівства. Незважаючи на те, що під час історичного розвитку, внаслідок династичних змін та уній, герб держави змінювався, але срібний орел на червоному тлі залишався головним його елементом. Відповідно до кольорів герба, національним і державним прапором Польщі є полотнище, розділене на дві рівні горизонтальні половини: верхня — білого кольору, а нижня — червоного.

Державні прапори з'явилися пізніше, ніж державні герби. У середньовіччі на монархічні штандарти просто нашивалися герби. Проте, оскільки такі було складно виготовляти, з XVII ст. поступово стали відмовлятися від повного зображення на них гербів, а залишили тільки їх кольори. Причому, відповідно до геральдичних правил, зверху на полотнищі мав міститися колір фігури герба, а знизу — колір гербового щита, як то сталося з польським прапором. За трисмугових прапорів до

полотнища додавалася ще одна кольорова смуга, яка символізувала якийсь елемент фігури герба, як на прапорі Німеччини червоний колір символізує червоні пазури орла.

Національні кольори українського прапору — синій і жовтий — своїм корінням сягають XIII ст. У 1253 р. папа римський Інокентій IV надав князю Данилі Галицькому, держава якого охоплювала переважну частину сучасної України, титул короля. Унаслідок цього його держава офіційно увійшла до складу Європейських королівств і в європейських хроніках стала іменуватися Руським королівством (лат. *Regnum Rusiae*). Оскільки політична культура Європи того часу вимагала, щоб усі держави мали свої герби, Данило обрав гербом своєї держави золотого лева на синьому тлі гербового щита.

Як національний прапор полотнище з двома рівновеликими горизонтальними смужками — жовтою та синьою — з'явився в 1848 р., коли під час «Весни народів» Головна Руська Рада у Львові затвердила жовто-синє поєднання кольорів як прапор українців і його було підняте над Львівською ратушою. Державним прапором жовто-синє полотнище стало в 1918 р., коли Українська Народна Республіка, що виникла на руїнах Російської імперії, офіційно затвердила його як свій символ. Спочатку на ньому жовта смуга містилася зверху, а синя — знизу, що відповідало правилам геральдики. Проте за гетьмана Скоропадського смуги були змінені місцями (синя смуга посіла верхнє місце, а жовта — нижнє), позаяк в прапор було вкладене символічне обґрунтування: синя стрічка стала символізувати безхмарне українське небо, а жовта — безкрайні українські ниви.

Одночасно з прапором був затверджений й державний герб. Його фігурою став тризуб — династичний знак князів Київської Русі, який карбувався на її монетах. Тризуб був жовтого кольору і розташовувався на синьому тлі геральдичного щита.

На жаль, національно-визвольні змагання українського народу 1917–1921 рр. закінчилися поразкою. Україна потрапила під окупацію радянської Росії. На її терені було створено маріонеткову квазідержаву — УРСР, символіка якої мала чисто ідеологічний характер і нічого з культурно-історичною спадщиною українського народу не мала. Загибель в 1991 р. Радянського Союзу спричинила відродження української державності. 28 січня 1992 р. Верховна Рада України затвердила синьо-жовте полотнище як державний прапор України, а 19 лютого того ж року — жовтий тризуб на синьому тлі як її державний герб.

На відміну від України, державна символіка Росії має інше походження. Хоча Росія вважає себе нащадком Київської Русі, насправді початок її державності поклав ярлик, наданий у 1328 р. ханом Золотої Орди Узбеком московському князю Івану Калиті, на велике княжіння на усіх підконтрольних Орді землях колишньої Київської Русі. Після того як через століття Московія позбавилася ординської залежності, стала переписуватися її історія, що знайшло відбиття на її символах. Спочатку символом Московії був вершник із списом, що карбувалося на її монетах. Проте після того як князь Іван III в 1442 р. одружився з небогою останнього імператора Візантії Костянтина Палеолога, він привласнив собі титул царя, став доводити, що його родовід йде від римських імператорів, та позичив з Візантії двоголавого орла як символ Московського царства. За Петра I, коли Московія стала офіційно іменуватися Російською імперією, її гербом став двоголавий чорний орел, що розташовувався на золотому тлі щита. Оскільки Російська імперія постійно

збільшувалася в результаті захоплення чужих територій, то на грудях орла стали розміщуватися емблеми покорених земель, а центральне місце посів модернізований герб Московії — вершник на білому коні, який списом вражає дракона, котрий став трактуватися як святий Георгій.

Що стосується державного прапора Росії, то його кольори були позичені Петром I у Нідерландів, корабели яких будували російський флот. Проте кольорові смуги були змінені місцями, оскільки на нідерландському прапорі вони були червоно-біло-сині, а на російському — біло-синьо-червоні. Спочатку цей прапор використовувався на російських суднах, а потім став прапором Російської імперії. Оскільки кольори прапору не відповідали кольорам гербу, цар Олександр II змінив державний прапор на чорно-жовто-білий. Але в такому статусі він проіснував недовго (1858–1883), після чого був повернутий попередній — біло-синьо-червоний.

Після загибелі царату внаслідок Лютневої революції 1917 р. прапор Росії не був змінений, але з гербу були прибрані всі монархічні регалії та емблеми земель. У народі такий герб прозвали «обскубаною куркою». За більшовицького перевороту ці державні символи були скасовані, але після розвалу СРСР їх було відновлено в Російській Федерації. Прапором РФ стало біло-синє-червоне полотнище, фігурою герба — двоглавий орел, хоча були змінені — його колір і колір гербового щита. Орел став жовтим (золотим) і міститься на червоному щиті. На його груді розташований щит зі святим Георгієм. Хоча конституція проголошує РФ демократичною республікою, але на її гербі відновлено монархічні імперські символи: три корони (дві корони на головах орла та ще одна, більшого розміру, — над ними; у своїх пазурах орел тримає скіпетр та державу).

Таким чином, державна символіка несе в собі важливу інформацію про витоки та сутність держави. Порівняння державних гербів та прапорів України та Росії свідчить про наступне:

1. Україна є не «штучною», а повноцінною національною державою, витоки якої, як і її європейська належність, сягають середньовіччя. Сучасна Україна є прямим нащадком Київської Русі та Руського королівства Данили Галицького.

2. Державність Росії жодного відношення до Київської Русі не має. Її витоки пов'язані з монголо-татарською навалюю. Аналіз державного гербу та прапору Росії свідчать, що вони мають не національне, як то в Україні, а зовнішнє походження, позаяк були позичені в інших держав. Сучасна Росія є історичним спадкоємцем Російської імперії, що яскраво втілюється в її внутрішній і зовнішній політиці.

Д. Стрижак

МОНТАЖ ЗАЛЕЖНОСТІ В СУЧАСНОМУ «НАРКОТИЧНОМУ» КІНО

D. Stryzhak

EDITING OF ADDICTION IN MODERN “DRUG” CINEMA

Зображення героїнової залежності в кіно часто виходить за межі простого наративу, використовуючи монтаж для символізації відчуження, змінених звичок і психологічного фрагментування. У фільмах, що зображують споживачів наркотиків, особливо тих, хто перебуває під їх впливом, монтаж діє на сюжетному й візуальному рівнях, створюючи прогалини, які посилюють емоційну ізоляцію та відчай. Ця техніка, помітна в ранніх роботах, таких як *Людина з золотим*

рукавом Отто Премінгера (1955), де крупні плани тремтячих повік після ін'єкції підкреслюють самотність, еволюціонувала під впливом повоєнної європейської Нової хвилі та американського Нового Голлівуду. Такі невідповідності — відхилення від класичного монтажу — несуть потужний емоційний заряд, роблячи внутрішній світ наркомана непрозорим і підкреслюючи потенційну неможливість повного артикулювання наркотичного бажання.

Ми досліджуємо, як монтаж у наркотичному кіно відображає ширші зрушення у формі фільму, від лінійної послідовності до амбівалентних, нелінійних структур. Вона спирається на наукові рамки, включаючи аналіз Нового Голлівуду Девідом Бордвеллом і Крістін Томпсон, обговорення постмілєнніальних психологічних ландшафтів Патрісії Пістерс та диференціацію між класичним і сучасним монтажем Джанет Гарборд. Аналізуючи ключові фільми та теоретичні внески, вона стверджує, що «монтаж залежностей» виникає як виразний режим, що переплітає внутрішні психіки, зовнішні середовища та сприйняття аудиторії.

Класичний голлівудський монтаж, що ґрунтується на безперервному монтажі, традиційно створює напруження, очікування, тривогу та розв'язання через безшовні просторово-часові зв'язки. Однак, як зазначає Харборд, у сучасному кіно високого бюджету ефекти монтажу більш амбівалентні: «відповідність зустрічає розрив, зв'язок із розривом, спілкування з нерозумінням». Цей зсув особливо помітний у фільмах на тему наркотиків, де фрагментований монтаж порушує звичні моделі, щоб викликати дезорієнтацію залежності.

У *Людині з золотою рукою* (1955) останній кадр сцени ін'єкції фокусується на ізольованих обличчях тиках, використовуючи ритмічне джазове супроводження, щоб підкреслити дії, як-от підготовка голки. Такі техніки передвіщають посткласичні підходи, де прогалини зберігають неоднозначність щодо пояснення залежних імпульсів. Новий Голлівуд, під впливом європейської Нової хвилі, займався відхиленими ідентичностями та контркультурними темами, роблячи «інтоксикацію» каталізатором для інноваційних візуальних стратегій. Пост-2000 кіно, за Пістерс, конструє психологічні ландшафти, де об'єктивна реальність зливається з суб'єктивними фантазіями, нелінійні часові петлі та спогади розмиваються.

Психіка героя збирається через зіставлені фрагменти, що перевершують когерентний простір-час, переплетені внутрішні досвіди з зовнішніми контекстами та залученням глядача. Це контрастує з класичною єдністю, надаючи пріоритет дисонансу для відображення хаосу залежності. До кінця 1990-х і початку 2000-х рр. залежність набула значного розголосу на тлі культурної хвилі «героїнового шику», яка гламуризувала худорляву естетику в моді та медіа. Фільми, такі як *«На голці»* Денні Бойла (1996) та *«Реквієм за мрією»* Даррена Аронофські (2000), стали іконічними, часто інтерпретуючись як наративи про залежність, водночас іронічно критикуючи манію споживацтва. Ці твори вбудовують залежність у суспільство споживачів, культуру відеокліпів та комодифікацію субкультур. Стилистичні продовження включають екстремальні крупні плани речовин, частин тіла та реакцій — наприклад, розширені зіниці й зітхання насолоди. *«На голці»* включає бруд та екскременти, тоді як *«Реквієм за мрією»* зображує трагічне божевілля та проституцію.

Сучасні «наркотичні фільми» уникають тісної послідовності на користь виразних «вихорів», де події, екрани та психіка глядача нерозрізнено вирують. Цей «монтаж залежностей» зливає внутрішні та зовнішні простори, особисті та кінематографічні світи, що помітно в швидких, синхронізованих із саундтреком монтажах, що тривають секунди чи менше — навіть у історіях без залежності, як «Кримінальне чтиво» Квентіна Тарантіно (1994).

Монтаж атракціонів Ейзенштейна (1924), визначений як поєднання, що накопичується в психіці глядача, більше резонує з сценами вживання наркотиків, ніж з повними наративами про залежність. Він будує бажання через ритмічні послідовності інструментів (наприклад, голок) і тіл, мотивуючи насолоду серед жаху та відчуження.

Дельоз у книзі «Кіно І» (1983) окреслює чотири типи монтажу на основі безперервності: органічний (єдність через протилежності), діалектичний (конфлікт, що призводить до синтезу), кількісний (психологічне накопичення) та інтенсивний (якісні контрасти). Наркотичні фільми включають дисонансні елементи, підкреслюючи привабливості як візуальні видовища та асоціативні принципи.

Крупні плани, як розширені знімки в «Реквієм за мрією», проникають у суб'єктивний досвід зовні, потенційно шокуючи глядачів і порушуючи потік. Цей ритм монтажу відображає швидкість споживання, як у прискорених послідовностях «На голці», що занурюють аудиторію в наркотичні атмосфери.

Залишається неоднозначність: зображення викликають огиду поряд із захопленням, ставлячи під сумнів опір проти здачі залежності. «Залежність» може не бути явно помітною, але виводиться з елементів, як очі, голки та стогони.

Монтаж у сучасному наркотичному кіно виходить за межі наративної утилітарності, втілюючи психологічні та культурні складнощі залежності. Від класичних прогалин, що викликають відчай, до постмільєніальних вир, що зливають реальності, він створює виразну форму, яка залучає глядачів у неоднозначне бажання. Хоча існує ризик гламуризації, як у період «геройного-шику», ці техніки критично досліджують споживання та відчуження. Майбутні дослідження можуть дослідити розширення в цифрову еру, де монтаж ще більше розмиває межі в інтерактивних медіа.

Б. Фарафонов

АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ПРОДУКТ: СТАНДАРТИЗАЦІЯ ПОНЯТТЯ

B. Farafonov

AUDIOVISUAL PRODUCT: STANDARDIZATION OF THE CONCEPT

Стандартизація художнього та журналістського продукту завжди породжує проблемні питання стосовно класифікації цього продукту, адже практика творення свідчить про великі розбіжності в розумінні сутності цих питань. Отже: стандарт — це перелік нормативних вимог до продукту; продукт, що повністю відповідає стандарту, — це зразок. Зразок завжди відображає «мислення дня минулого», а тому відхід від стандарту для того, хто бажає бути на рівні дня прийдешнього або хоча б сьогодення, обов'язковий. Проте глядач живе в сучасному часі і його свідомість сформовано за лекалами часу минулого. Зміни йдуть, але повільно, відстаючи від вимог сучасного часу, сам же процес становлення глядача нескінченний і тому завжди

важкий. Йому (глядачу) доводиться змінювати систему координат, переглядати свої погляди на світ і людину у світі, переосмислювати догми та опозицію «можна — неможна». При тому, що процес становлення глядача може йти як по висхідній, так і по низхідній, це залежить від історичних умов часу, але автор твору повинен допомогти глядачу в процесі його становлення, якщо він працює задля глядача.

Автор, який намагається розібратися в актуальних питаннях сьогодення, буде завжди необхідний глядачу, навіть якщо його (автора) погляди на актуальні питання часу не співпадають з глядацькими. Але для того, щоб між автором і глядачем виникла взаємодія з приводу цих питань, взаємодія як повне або часткове розуміння поглядів, дискусія щодо цих поглядів, пошук компромісу, твір автора, перш за все, повинен бути зрозумілим для глядача.

Для того щоб твір був зрозумілим, він повинен бути схожим на зразок і одночасно не схожим на нього, він повинен різнитися зі зразком. Тобто, твір має повністю відповідати стандарту, оскільки це гарантує розуміння твору на рівні фабули та жанру, проте, в той самий час, і різнитися зі стандартом, що надає твору певну новацію в трактовці сюжету. Та в усі часи в авторів виникало питання: «В яких межах повинна бути ця невідповідність твору існуючому канону?», та в усі часи відповіддю було: «В межах допустимого, розумного». От тільки, де ті межі?

Мабуть, треба уточнити різницю між поняттями «канон» та «стандарт», щоб не плутатися. Звернемося до ШІ, як це тепер прийнято:

Канон — це правило, норма або зразок, що встановлюється як обов'язковий для дотримання у певній сфері, наприклад, в релігії, мистецтві або науці. Він може бути як сукупністю законів та правил, так і окремим твором, що служить зразком.

Стандарт — це зразок, еталон, модель або нормативно-технічний документ, що встановлює правила, вимоги, загальні принципи або характеристики для загального та багаторазового використання. Він служить для досягнення оптимального ступеня впорядкованості в певній сфері, наприклад, у виробництві, послугах, або будь-якій іншій діяльності.

Отже:

1. Стандарт не є синонімом канону, проте обидва вони мають потребу в оновленні, як і все, що існує в Часі. Стандарт намагається підмінити канон, який є виразом нашого розуміння довершеності, мистецької гармонії в певний історичний час. Він намагається перевести гармонію в алгебру фаху, але що це таке, мало хто розуміє, і тому з'являються інженерні намагання створити комп'ютерні програми, мета яких — стандартизувати творчий процес, а фактично — вбити його. Шлях Сальєрі, який «алгеброю гармонію розтрошив», торують і сьогодні, не розуміючи, що арифметика фаху, яка більш-менш досліджена, так і не надає відповіді на основне питання: «як, завдяки чому, продукт художньої діяльності стає мистецьким твором?», як в ньому з'являється оте невллове, що робить конструкцію «живою», яким чином виникає ота «душа»? (порівняйте, зробив з праху ляльку, вдихнув в неї душу і з'явилась людина).

2. Стандарт, як і канон, передбачає, що продукт (у нашому випадку, екранний продукт) повинен мати певну цілісність форми та змісту, які взаємообумовлені та вирішені в конкретному естетичному ключі. На відміну від канону, він не тільки передбачає, але й вимагає це. У сфері художньої творчості, стандарт, в залежності від історичних умов, має або рекомендаційний характер,

або характер обов'язкової вимоги. В екранній журналістиці, наприклад, стандарт працює як обов'язкова вимога.

3. Стандарт регламентує систему принципів, методів та прийомів, яка виступає в якості творчого інструментарію та дозволяє автору створювати екранний твір як певну змістовно-естетичну або естетично-змістовну цілісність (порядок слів у визначенні є свідченням домінанти змісту або естетики у творі). Домінанта змісту або естетики залежить від сфери екранної творчості, в якій створено екранний продукт. Якщо це сфера журналістської творчості, то твір повинен виступати як змістовно-естетична цілісність, а якщо твір створено у сфері художньої творчості — то як цілісність естетично-змістовна. Прерогатива змісту або форми залежить від завдань, які вирішує твір, проте вимога відповідності, адекватності форми змісту/змісту формі є обов'язковою. Виступаючи регламентуючим встановленням, стандарт регламентує структуру твору в цілому та, частково, його змісту в тій частині, яка відноситься до сюжетоутворюючої структури екранного твору.

4. Стандарт встановлює, що продукт, як певне ціле, повинен мати свою обумовлену структуру. На сьогодні, якщо довіряти тим відкритим джерелам інформації, які є у нашому доступі, — різним самовчителям, методичним посібникам та підручникам різних шкіл кіно та екранної журналістики світу (не вказуючи конкретно ні на кого, позаяк то є загальним явищем), — структура екранного продукту залежить від його виду, форми та формату (розміру). В найбільш загальному, тобто принциповому, вигляді вона має: 1) ціле, котре складається з трьох частин, що цю цілісність утворюють — початок, середина, кінець; 2) ці частини, у свою чергу, поділяються на сюжетоутворюючі частини, що складають архітектонічну структуру твору — експозиція дії, зав'язка дії, розвиток дії, кульмінація дії, розв'язка дії; 3) кожна сюжетоутворююча частина твору структурується на поетапні частини (епізоди), а кожна поетапна частина — на вузлові частини (сцени розвитку дії).

Якщо йти у зворотному порядку і виходити з того, що сцена розвитку дії в кіно — поняття точкове, тобто вона має певну сюжетоутворюючу подію, яка розгортається в одній певній локації (просторова точка) і має неперервну течію часу становлення сюжетоутворюючої події в цій просторовій точці, то епізод розвитку дії буде складатися зі сцен розвитку дії і відображатиме певний етап розвитку сюжету. Епізоди є багатопросторовими і течія часу в них перервна, оскільки кожна сцена розвитку дії має свої простір та час розвитку.

5. Сюжетоутворюючі частини, що становлять архітектонічну модель твору, складаються, у свою чергу, з епізодів. Сюжетоутворюючі частини мають певну логіку приналежності до утворюючих частин, що визначають цілісність твору: експозиція розвитку дії і зав'язка розвитку дії належать до початку, а розвиток дії є серединою, відповідно, кульмінація розвитку дії та розв'язка відносяться до кінця твору.

6. При цьому треба розуміти, що у творі ми маємо розвиток дії як процес виникнення напруження в ході розвитку стосунків між дійовими особами з якогось конкретного приводу в його повному циклі — від зародження процесу до завершення його як певної актуальності для персонажів. Іншими словами, від встановлення між персонажами початку конфліктних відносин, котрі розвиваються

до точки найвищого напруження, а після її проходження та спаду напруження в стосунках — до певного консенсусу в стосунках між ними.

7. Резюме: принципова схема структури екранного продукту, то: 1) ціле як певна формо-змістова цілісність, що складається частин, які цю цілісність утворюють; 2) частина, яка створює цілісність, складається з сюжетоутворюючих частин; 3) сюжетоутворююча частина складається з поетапних частин; 4) поетапна частина має у своєму складі вузлові частини (вузлові одиниці).

8. Оскільки структура конкретного екранного продукту залежить від його виду, форми та формату (ми розуміємо «формат» як розмір), а родовим поняттям (найбільш узагальнюючим) виступає «екранний продукт», то за видовим розподілом екранний продукт може бути кінематографічним, телевізійним та мережевим. За формою, це буде та номенклатура екранних творів, котрі виробляє інша виробнича структура (студія, творче об'єднання, компанія з продукування). Як правило, самодостатні екранні форми (наприклад: форми, що визначаються як окремі ефірні позиції в розкладі дня мовлення в телебаченні, або номенклатурні одиниці у кіновиробництві), можуть бути різних форматів — великі, середні, малі. Чим більший формат екранного продукту, тим складніша його структура. Але тут є певна особливість: ускладненість структури відбувається на рівні сюжетоутворюючих частин, тобто на рівні архітектонічної моделі твору. Як відомо, вона може бути простою, або складною.

Проста, п'ятичастинна структура: 1) експозиція дії; 2) зав'язка дії; 3) розвиток дії; 4) кульмінація дії; 5) розв'язка дії.

Складна архітектонічна модель має дев'ять частин: 1) експозиція дії; 2) зав'язка дії; 3) розвиток дії; 4) передкульмінація дії (її ще називають «хибна кульмінація»); 5) спад розвитку дії; 6) підйом розвитку дії; 7) кульмінація розвитку дії; 8) післякульмінаційний спад розвитку дії; 9) розв'язка розвитку дії. У практиці драматургії зустрічається ще більш ускладнена архітектонічна модель. У ній відсутній післякульмінаційний спад розвитку дії і за кульмінацією відразу настає розв'язка.

Складна архітектонічна модель, як правило, притаманна великим форматам екранного продукту і не часто зустрічається в середніх. Практично ніколи не буває в малих форматах, оскільки на її реалізацію банально не вистачає екранного

Чому ускладнення структури відбувається саме на рівні сюжетоутворюючих частин, зрозуміти не важко, позаяк саме вони утворюють драматургічну структуру конкретного твору — п'єси, прози або поетичної форми, що лежить в основі екранного твору, який є конкретною одиницею екранного продукту.

В. Чайковська

ДО ПИТАННЯ ПСИХОЛОГІЇ СПИЙНЯТТЯ ЗВУКОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ — РЕАЛЬНОЇ І УМОВНОЇ

V. Chaikovska

TO THE QUESTION OF THE PSYCHOLOGY OF PERCEPTION OF SOUND INFORMATION — REAL AND CONDITIONAL

У доповіді розглядається одне з важливих питань звукорежисури, зокрема екранної, а саме головні елементи психологічного сприйняття людиною звукової

картини оточуючого простору і його деталей та окремі механізми когнітивної обробки (психологічної реалізації) звукової інформації.

Особливості психологічного сприйняття людиною звукової інформації та її обробки є невід'ємною темою звукорежисури, без якої неможливе не лише адекватне створення звукозорового образу, але і, за великим рахунком, є неможливим правильний запис репортажного треку. Розуміння особливостей слухового сприйняття є **фундаментом**, на якому базуються не лише звукозапис та звуковий монтаж, але й звукова складова екранного образу, яка закладається вже у сценарій майбутнього фільму. Існує багато публікацій, присвячених звуковій екранній режисурі, серед них низка посібників зі звукорежисури, у тому числі з екранної звукорежисури. Але, на жаль, в більшості публікацій зазвичай розглядається технічна сторона звукорежисури у вигляді звукозаписуючих пристроїв, їх технічних характеристик, електричних схем тощо. Теорія звуку в екранній режисурі, а тим більш питання звукової реальності в її сприйнятті, що перетворюється у подальшому в екранну звукову реальність, розглядається лише поверхово або не розглядається зовсім, у той час як механізми сприйняття і обробки звуку є ні чим іншим, як матрицею майбутнього зведеного звукового треку екранного твору. У межах даної доповіді ми ставимо завдання згрупувати головні механізми слухового сприйняття людини в його елементах і стисло прокоментувати їх психологічну реалізацію.

На перший погляд може здатися, що ми повноцінно і природно сприймаємо усі звуки оточуючого нас простору, а саме у пропорції близько — далеко (що може бути порівняно з візуальним сприйняттям об'єктів: ближчі об'єкти — «боковий зір»). Але в сприйнятті людиною звуків оточуючого простору існує ціла низка особливостей, що пов'язано із захистом слухового сприйняття: слухове сприйняття налаштовано таким чином, щоб значно знизити обсяг звукової інформації, що надходить у мозок, для її обробки та усвідомлення. Отже, загальна модель слухового сприйняття має наступний вигляд: один звук, що чітко розрізняється, або послідовність різних звуків («головний звук» в термінології звукорежисури) в оточенні малоусвідомлюваного, майже злитого звукового тла.

В цілому інформація, яку ми сприймаємо як звукову, може бути поділена на такі види і підвиди:

- а) реальна звукова інформація:
 - вербальна — співпадіння звучання з вербальним змістом звукового повідомлення (до цього можна додати сприйняття інструментальної музики як носія не вербального, а художнього повідомлення);
 - інтонаційна — часткове співпадіння або неспівпадіння звучання з вербальним змістом повідомлення (у тому випадку, коли ми звертаємо на це увагу);
 - сигнальна — сприйняття за закріпленим змістом сигналу;
- б) прихована — прихована звукова характеристика об'єктів чи прихований звуковий стан об'єктів;
- в) умовна звукова інформація, що відтворюється внутрішнім слухом як реальна. Таким чином, звукова інформація сприймається людиною у вигляді:
 - а) реальної звукової інформації (голоси, музика, шуми, сигнали, тиша);
 - б) прихованої — наприклад, у вигляді друкованого (рукописного) тексту (прихований звуковий стан). У цьому випадку звукове відтворення друкованого (рукописного) тексту відбувається за допомогою внутрішнього слуху (оскільки

мова давніша за писемність). Також до прихованого сприйняття звуку можна віднести сприйняття візуального зображення, суб'єкти якого людина може озвучувати внутрішнім слухом (прихована звукова характеристика об'єкта чи прихований звуковий стан об'єкта);

- в) умовного слухового сприйняття, яке є насправді роботою внутрішнього слуху: різновиди внутрішніх монологів / діалогів; музика (або інший звук), що згадується; створення звуку за допомогою власної фантазії (аналог композиторської діяльності), інше.

Окремо слід зупинитися на випадках, коли інформація НЕ СПРИЙМАЄТЬСЯ або сприймається змінено. Звуковий сигнал діє на слуховий апарат людини, Кортієвий орган відпрацьовує ефект резонансу частот і амплітуд звукових хвиль, що до нього надходять, слуховий нерв передає сигнали у мозок. Але на подальшому етапі людина немовби «не чує» звукового сигналу, що надає їй слуховий апарат, або сприймає його вибірково, або спотворено. Такі явища пояснюються, наприклад, зосередженістю людини на чомусь надважливому для неї на даний момент. Це притаманно, зокрема, для науковців, які зазвичай глибоко занурені у свою роботу, і їх зосередженість скорочує або фільтрує оточуюче їх звукове поле. Також даний ефект може бути викликаний категоричним небажанням чути співрозмовника («я тебе не чую!»), або спотворенням звукового повідомлення за змістом, що викликано тим же самим небажанням чути сумну або неприємну звістку («він цього не казав»), — відстороненість від небажаної інформації, таким чином, перетворює неприємне повідомлення в більш приємне.

Розглянуті тут елементи роботи слуху і мозку виявляють суттєву специфіку слухового сприйняття, яка вказує на неочевидні, на перший погляд, механізми їх роботи.

Отже, розуміння специфіки сприйняття звукової інформації є фундаментом професійної роботи зі звуком щодо як тонування, так і синхронного запису звуку, включно з відтворенням прихованих або умовних звукових повідомлень у вигляді реального звукового треку.

А. Анісімова

ВІЗУАЛЬНІ НАРАТИВИ В КОРОТКИХ ВІДЕО: ЕСТЕТИКА КЛІПОВОГО МИСЛЕННЯ

A. Anisimova

VISUAL NARRATIVES IN SHORT VIDEOS: THE AESTHETICS OF CLIP THINKING

Сучасний медіапростір наповнений короткими відео, які мають найрізноманітніші характери та призначення. В основному, платформи TikTok та Instagram Reels стали одним із провідних інструментів комунікації й самовираження молоді. Аналізуючи їхню специфіку можна стверджувати, що саме коротке відео полягає у формуванні візуальних наративів, де зміст передається не вербально, а через образ, ритм і монтаж. Такий формат визначає новий тип сприйняття — естетику кліпового мислення, що базується на фрагментарності, швидкій зміні планів, динамічному монтажі та гіперстимульованій увазі глядача. Наукова новизна полягає у спробі осмислити коротке відео не як побічний продукт цифрової культури, а як нову форму

екранної оповіді, що поєднує елементи традиційного кіномислення з принципами кліпового монтажу. Це дозволяє розглядати короткі відео як естетичний феномен постмодерної візуальної комунікації, у якому зміст формується через інтенсивність зорового досвіду, а не через лінійну логіку сюжету.

Сучасна молодь методом «надивленості» формує свою індивідуальну методику створення короткого відео. Та лише поодинокі відеороботи користуються популярністю та потрапляють в рекомендації, тобто вартують неодноразового глядацького перегляду, а деякі підпадають для наслідування, тим самим перетворюючись у тренд. На підсвідомості автори відео формують операторське бачення та основи кліпового монтажу. Але якщо дослідити цю тематику і не опиратись на аматорське бачення, а зайнятись пошуком фахової літератури, то це може виробити нову специфіку комунікації медіапростору з глядачем. До прикладу, Г. О. Десятник у своїй збірці «Від задуму до екрана» розкриває систему творчовиробничих відносин та зміст кожного з етапів роботи над екранними творами. Саме в цій праці доступно виокремлений кліповий монтаж. За словами автора, «Кліповий монтаж — форма абсолютно вільного монтажу кадрів, мета якої — передати динамічний, емоційний характер подій, захопити глядача, створити навколо події гостросюжетну психологічну інтригу». І саме це захоплює сучасного глядача — спожити цікаву динамічну інформацію за максимально короткий час. Хоч кліпове мислення, закладене в структурі коротких відео, знижує рівень усвідомленого сприйняття: глядач перестає бути активним інтерпретатором і перетворюється на спостерігача, емоційні реакції якого регулюються ритмом, темпом і візуальними акцентами, заданими автором.

Разом із тим, саме ця особливість надає кліповому мисленню подвійну специфіку впливу: з одного боку, воно може бути ефективним інструментом маніпуляції масовою свідомістю, адже дозволяє непомітно нав'язувати певні оцінки, настрої чи моделі поведінки; з іншого — така форма екранного твору виконує психоемоційну функцію, допомагаючи глядачеві емоційно розрядитися, відволіктися від напруженого соціального контексту та знайти короточасне відчуття стабільності в складних реаліях, у яких українське суспільство живе вже четвертий рік. Отже, візуальні наративи коротких відео репрезентують новий етап розвитку екранної мови, у якому, ритм образів, світлотональність та монтажна логіка перетворюються на основні засоби створення контенту. У цьому форматі сюжет втрачає традиційну послідовність, натомість зосереджується на емоційному імпульсі та асоціативних зв'язках. Така форма екранного видовища, що поєднує фрагментарність кліпового мислення з динамікою сучасної медіакомунікації, виступає одночасно й ефективним інструментом впливу на глядача, і способом емоційного розвантаження в умовах інформаційного перенасичення. Естетика кліпового мислення вимагає від автора вміння оперувати ритмом, темпом і візуальною метафориною, використовуючи монтаж як засіб концентрації змісту, а не як хаотичний прийом для стимуляції уваги. Водночас не слід зловживати фрагментарністю, надмірною динамікою чи візуальним шумом, адже це призводить до втрати смислової глибини, швидким втомленням глядацької уваги і знецінення художнього задуму.

Таким чином, коротке відео постає як нова модель екранної комунікації, у якій зміст виникає не з логіки подій, а з інтенсивності візуально-чуттєвого досвіду, що вимагає від автора тонкого балансу між естетичною виразністю та свідомим конструюванням образу.

Т. Алексєєв

**СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА КРЕАТИВНІ СТРАТЕГІЇ
У ВИРОБНИЦТВІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ ДЛЯ ЦИФРОВИХ ПЛАТФОРМ**

Т. Alieksieiev

**MODERN TECHNOLOGIES AND CREATIVE STRATEGIES
IN THE PRODUCTION OF AUDIOVISUAL CONTENT FOR DIGITAL PLATFORMS**

У сучасному світі цифровізація визначає нову парадигму розвитку аудіовізуального мистецтва, змінюючи саму природу створення, поширення та сприйняття контенту. Аудіовізуальна культура стала одним із ключових елементів глобальної комунікації, де поєднання технологічних інновацій та креативних стратегій формує якісно нові формати взаємодії між автором і глядачем. Якщо раніше домінували традиційні моделі виробництва, орієнтовані на кіно- і телевізійний продукт, то сьогодні основним майданчиком для реалізації творчих ідей є цифрові платформи — YouTube, Netflix, HBO, Megogo, TikTok, а також численні незалежні студії, що працюють у форматах короткого чи серіального контенту. Ці зміни вплинули не лише на технології, але й на структуру художнього мислення.

Виробництво аудіовізуального продукту вимагає синтезу кількох сфер — технічної, художньої, маркетингової та психологічної. Сучасний творець мусить поєднувати розуміння цифрових алгоритмів із відчуттям естетики, динаміки кадру й особливостей сприйняття. У цьому контексті важливу роль відіграють технології штучного інтелекту, машинного навчання, VR та AR, які відкривають нові горизонти у створенні інтерактивного контенту. ІІІ допомагає не лише в монтажі чи кольорокорекції, але й у розробці сценаріїв, генерації зображень і персоналізації відеопотоків під конкретного користувача. Це формує середовище, у якому аудиторія стає не пасивним спостерігачем, а активним співтворцем художньої події.

Важливою характеристикою сучасного цифрового простору є швидкість змін. Нові платформи, формати та інструменти з'являються майже щомісяця, тому медіатворець змушений постійно адаптуватися до нових умов. Гнучкість мислення, відкритість до експериментів і готовність працювати з міждисциплінарними підходами стають запорукою професійної стійкості. Сьогодні аудіовізуальний контент не може існувати без врахування алгоритмів рекомендацій, поведінкової аналітики й особливостей користувацького досвіду. Цифрові технології дозволяють детально відстежувати реакцію аудиторії, вимірювати рівень емоційного залучення й ефективність подачі матеріалу, що стимулює розвиток креативних стратегій, орієнтованих на точковий вплив і персоналізацію.

Одним із ключових напрямів є розвиток мультимедійного сторітелінгу — поєднання тексту, зображення, відео, звуку й анімації у єдиному наративному просторі. Такий підхід не лише розширює можливості для самовираження, але й формує нові моделі художнього мислення. Використання сторітелінгу в поєднанні з VR і AR створює ефект занурення, де глядач може буквально взаємодіяти з подіями, впливаючи на розвиток сюжету. Це змінює поняття авторства, адже творцем стає не лише режисер чи сценарист, але й сам користувач,

який формує власний досвід у межах запропонованої віртуальної історії. Міжнародні компанії, такі як Netflix, HBO чи YouTube Originals, демонструють, що ключовим чинником успіху є не лише якість картинки, а й здатність викликати емоційний відгук і створити відчуття причетності. Український сегмент медіаринку активно переймає ці практики. Платформи Megogo, Дія.TV, Ukraïner демонструють, що навіть у складних економічних умовах можна створювати якісний, змістовний і культурно релевантний контент. Використання новітніх технологій у поєднанні з автентичним наративом дозволяє українським творцям виходити на міжнародну арену та формувати власну культурну ідентичність у глобальному інформаційному потоці.

Досвід світового та українського аудіовізуального виробництва показує, що технологічний прорив завжди супроводжується переосмисленням ролі митця. Коли з'явилися перші цифрові камери, багато хто вважав, що це призведе до спрощення мистецтва, але насправді цифрові інструменти лише розширили межі творчості. Подібна ситуація спостерігається і сьогодні з ШІ: він не замінює автора, а трансформує його функції, змушуючи переосмислити поняття авторства, оригінальності й відповідальності. Успішні кейси інтеграції технологій у кіноіндустрію, таких як використання віртуальних LED-декорацій у серіалі *The Mandalorian* або реалістична цифрова реконструкція історичних подій у документалістиці, свідчать, що поєднання мистецтва й технології здатне створювати новий рівень емоційної правдивості.

В Україні також формується унікальна модель медіакультури: молоді режисери, аніматори та відеохудожники експериментують із VR-інсталяціями, інтерактивними короткометражками й соціальними проектами, що поєднують традиційну художню школу з цифровими інноваціями. Це свідчить про поступове становлення нового покоління творців — гнучких, аналітичних і чутливих до культурного контексту. Їхня діяльність доводить, що майбутнє аудіовізуального мистецтва полягає не лише в технічній досконалості, а у здатності зберігати людський сенс у цифровому середовищі.

Сьогодні аудіовізуальне мистецтво стоїть на межі між технологічною революцією та гуманітарною відповідальністю. Інновації — ШІ, VR, AR, алгоритми персоналізації — стали не просто інструментами, а середовищем, у якому народжується нова форма культури. Проте саме від людини, її інтелектуальної й етичної зрілості залежить, якою ця культура буде — глибокою чи поверховою. Досвід останніх років показує, що успіх сучасного контенту визначається не лише якістю зображення чи спецефектів, а передусім здатністю митця передати правду емоцій, сформувати довіру та викликати співпереживання.

Україна поступово інтегрується у цей глобальний процес, демонструючи, що навіть за обмежених ресурсів можливо створювати конкурентоспроможний контент, якщо він має автентичність, ідею та людське обличчя. Приклади Megogo Originals, Ukraïner чи культурних VR-проектів доводять: технології — це не мета, а інструмент збереження національної ідентичності в цифровому світі. Тому майбутнє аудіовізуального мистецтва полягає не лише в технологічній майстерності, а у вмінні залишатися людиною серед безмежних можливостей штучного розуму.

Г. Бабаян

**СВІТЛО І ТІНЬ У КІНЕМАТОГРАФІ: АВТОРСЬКІ СТИЛІ РІДЛІ СКОТТА,
КРІСТОФЕРА НОЛАНА І ТІМА БЕРТОНА**

H. Babaian

**LIGHT AND SHADOW IN CINEMA: THE AUTHORIAL STYLES OF RIDLEY SCOTT,
CHRISTOPHER NOLAN, AND TIM BURTON**

Світло й тінь у кіно є не просто технічними аспектами освітлення, а й ефективними художніми інструментами, що формують настрій, образність та емоційний вплив фільму. Кольорова палітра, рівень контрасту й гра світлотіні часто стають візитною карткою режисера, підкреслюючи тематику та стиль оповіді. У творчості таких різних митців, як Рідлі Скотт, Крістофер Нолан та Тім Бертон, простежується виразне авторське використання світла, тіні та кольору для передачі внутрішнього світу персонажів, побудови простору і навіть відображення філософських ідей.

Рідлі Скотт відомий створенням атмосферних, візуально насичених світів, де освітлення відіграє структурну і символічну роль. У фантастичному нуарі «*Blade Runner*» міський простір занурено в напівтемряву, пронизану штучним світлом неонових вивісок. Візуальний стиль фільму визначають різкі контрасти і неонове світло: широкоформатний кадр наповнений чіткими силуетами, пучками холодного сконцентрованого світла та мерехтливими спалахами неонових кольорів на тлі безперервного дощу. Така неонуарна світлотіньова палітра не лише формує впізнаваний стиль Лос-Анджелеса майбутнього, але й виконує смислові функції. Жорстке напрямлене світло створює напруження в ключових сценах і підкреслює емоційні стани героїв. Наприклад, перша зустріч Декарда з Рейчел у золотаво освітленій залі корпорації «Tyrell» передає відчуття штучної величі та відстороненості, тоді як їхній діалог у напівтемній квартирі з перехрещеними тінями й виразним *chiaroscuro* набуває тривожного, майже хижого відтінку. Отже, у Скотта світло і тінь виступають ключовими елементами авторського почерку: через них режисер структурує простір кадру, акцентує увагу глядача та закладає символіку свого футуристичного світу.

Стиль Крістофера Нолана тяжіє до реалістичного зображення з одночасним використанням контрастного освітлення для підсилення драматургії. У його фільмах помітна висока контрастність зображення: гра різкого світла і глибокої тіні передає розвиток або занепад персонажів та мотивує глядача до роздумів. Наприклад, у «*The Dark Knight*» темний силует Бетмена на тлі нічного Готема не лише створює знаковий образ, а й символізує моральну двозначність героя-«месника». Нолан часто висвітлює сцени природними джерелами світла і уникає надмірних цифрових ефектів, надаючи перевагу практичним засобам — це надає зображенню відчуття достовірності. Наприклад, у «*Batman Begins*» режисер використовує простий ліхтар як сюжетний і символічний акцент: Брюс Вейн освітлює шлях у печері кажанів, буквально й метафорично протистоячи своїм страхам. Темрява в руках Нолана набуває філософського значення. Сам режисер зауважив, що пітьма в його стрічках не уособлює зло, а скоріше виступає метафорою пошуку; світло ж він називає «способом мислення» і свідомо лишає частину кадру в тіні, змушуючи

аудиторію разом з героями шукати приховані смисли. Таким чином, Ноланів підхід до світлотіні вирізняється стриманістю і прагматизмом: освітлення завжди мотивоване реальністю сцени, але водночас виконує концептуальну функцію, підкреслюючи теми пам'яті, провини, правосуддя і моралі у його фільмах.

Творчість Тіма Бертона легко впізнати завдяки його схильності до готичної казковості та експресіоністської образності. Режисер сміливо грає з *chiaroscuro* — контрастом яскравого світла і глибокої тіні — створюючи химерні, подекуди гротескні світи. У фільмі «Сонна лощина» (*Sleepy Hollow*) його стилістика проявилась у повній мірі: візуальний ряд майже монохромний, палітра збіднена на колір настільки, що місцями стрічка сприймається чорно-білою. Більшість сцен оповиті туманом і темрявою; кадр наповнюють глибокі тіні від покручених гілок та моторошні силуети Вершника без голови, виконані в холодних чорних, синіх та сірих тонах. Лише подекуди морок розрізає яскравий спалах — полум'я смолоскипа чи багряна кров, що різьчить контрастує з блідістю, майже восковою кольоровістю облич героїв. Така обмежена гама з акцентом на *сутінкових* відтінках навмисне підтримує атмосферу жаху й надприродної таємниці. Подібного підходу Бертон дотримувался і раніше: у своєму культовому «Бетмені» (1989) він разом з оператором Роджером Праттом досяг ефекту старого експресіоністського кіно, «освітлюючи кадр як чорно-білий, але знімаючи на кольорову плівку». Сцени там витримано в дуже низькій ключовій тональності та однотонних декораціях, на тлі яких яскраві деталі (приміром, кислотно-зелений й фіолетовий костюм Джокера) «вистрибують» перед глядачем. У результаті цього Бертон створив у супергеройському фільмі небачений доти зловісний візуальний дисонанс, що пізніше став орієнтиром для цілого жанру. У цілому ж для стилю Бертона характерне поєднання казкової готичності з гротеском: світло і колір у його фільмах підкреслено нереалістичні, часто навмисно *екстравагантні*, що посилює відчуття тривоги й дива водночас.

Порівняння зазначених режисерів показує, що світло, тінь і колір у кіно стають у їхніх руках інструментами авторського висловлення, хоча реалізуються по-різному залежно від жанру та творчого бачення. Рідлі Скотт формує неповторні кінематографічні світи через неонуарні контрасти і глибоку тінь, що структурують простір кадру та надають йому символізму. Крістофер Нолан дотримується прагматичного реалізму: використовуючи натуральне світло і тіні, він досягає емоційної глибини й філософської багатшаровості своєї оповіді. Тім Бертон, своєю чергою, занурює глядача у готичну атмосферу, де гра світлотіні та стилізована кольорова гама пробуджують відчуття містичного страху і захоплення. Таким чином, світло, тінь і колір стають ключовими елементами мови кіно для кожного з розглянутих авторів, слугуючи для передачі настрою, характерів і смислових акцентів. Враховуючи, що пряма паралель між Скоттом, Ноланом і Бертоном до цього не проводилась, представлений підхід відкриває новий ракурс для дослідження еволюції кінематографічної естетики та підтверджує невичерпний потенціал світлотіні як художнього засобу в кіно.

Б. Войтович

ДВА ТИПИ РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ (НА МАТЕРІАЛІ КІНО ТА ВІДЕОІГОР)

В. Voitovych

TWO TYPES OF RECEPTION IN CONTEMPORARY AUDIOVISUAL ART. COMPARATIVE ANALYSIS (BASED ON CINEMA AND VIDEO GAMES)

В умовах сучасної медіакультури аудіовізуальне мистецтво (АВМ) перетворилося на один із ключових факторів формування світогляду, ціннісних орієнтацій та поведінкових моделей особистості. Проте, чи є сприйняття аудіовізуального продукту універсальним? Наша розвідка виходить з припущення, що воно значною мірою залежить від специфіки медіуму та характеристик аудиторії. Саме тому метою нашої доповіді є проведення порівняльного мистецтвознавчого аналізу відмінностей у механізмах глядацької (кіно) та гравецької (відеоігри) рецепції. Наукова новизна роботи полягає у виокремленні та емпіричному обґрунтуванні двох принципово різних типів сприйняття: когнітивно-рефлексивного, який передбачає аналітичну дистанцію і інтелектуальне осмислення твору, та імєрсивно-ідентифікаційного, що оснований на глибокому зануренні у віртуальний світ та прямому отождоженні з персонажем.

В основі нашого дослідження лежать принципи рецептивної естетики та студій аудиторії (audience studies). Емпіричну базу порівняльного аналізу склали результати двох онлайн-опитувань (2025 р.): 160 глядачів кіно (переважно зріла, 35–55 років, високоосвічена аудиторія) та 31 гравець у відеоігри (переважно молода, до 30 років, аудиторія). Дану вибірку слід вважати репрезентативною, оскільки, за даними Київського міжнародного інституту соціології, станом на початок 2024 р. 80,1% дорослого населення України користується інтернетом і таким чином це забезпечує широке охоплення цільових досліджуваних груп.

Наше дослідження аудиторії кіно виявило тип сприйняття, який ми характеризуємо як когнітивно-рефлексивний. Як свідчать дані, глядачами керує насамперед запит на наративну складність («сюжет» — 83,1%) та ідейну глибину («ідейний зміст» — 57,5%). Це, своєю чергою, пояснює популярність жанрів, що вимагають аналітичної роботи, — історичного (61,9%) та документального (37,5%). Ключовим маркером цього типу рецепції є виражена аналітична дистанція щодо художнього тексту. Так, переважна більшість респондентів (55%) заперечує факт прямого наслідування поведінки персонажів (Рис. 1).

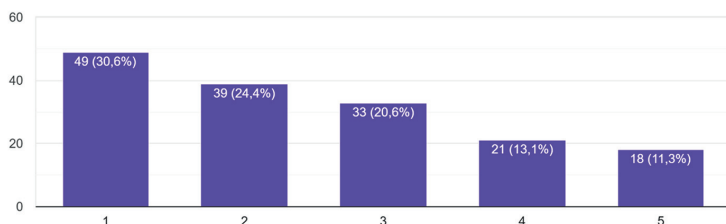


Рис. 1. Рівень згоди з твердженням про наслідування персонажів кін, %.

Аналогічна тенденція простежується і щодо механізму ототожнення: більшість глядачів (61,3%) не схильні прямо асоціювати себе з героями на екрані (Рис. 2).

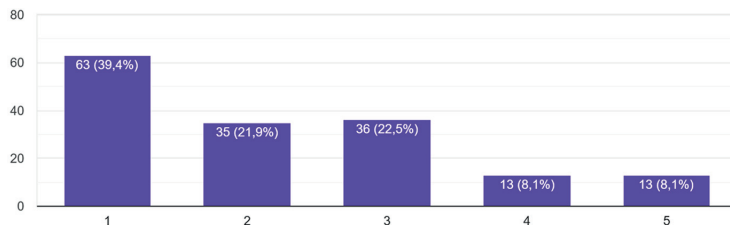


Рис. 2. Оцінка твердження про ототожнення з персонажами кіно, %.

Отже, кінотвір для цієї аудиторії є не стільки джерелом прямих поведінкових моделей, скільки об'єктом для рефлексії та інтелектуального осмислення.

Кардинально іншу картину демонструє аналіз аудиторії гравців. Тип рецепції, властивий для них, ми визначаємо як імерсивно-ідентифікаційний. Його природа зумовлена ключовою художньою особливістю медіуму — інтерактивністю, яка перетворює реципієнта на активного співтворця. Тож не дивно, що для цієї аудиторії ідентифікація з персонажем стає нормою, що підтверджується і тим, що переважна більшість (64,5%) визнає наслідування поведінки ігрових героїв (Рис. 3).

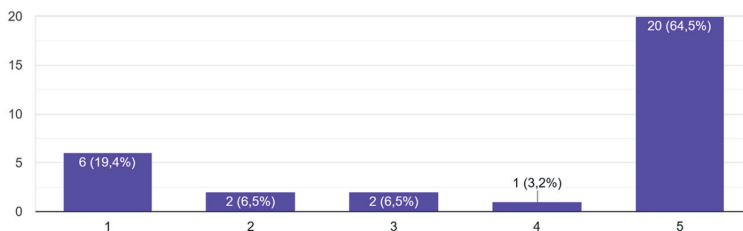


Рис. 3. Показники згоди з твердженням про наслідування персонажів відеоігор, %.

Схожа картина спостерігається і в даних щодо ототожнення: гравці так само демонструють надзвичайно високий рівень згоди (61,3%), коли йдеться про асоціювання себе з персонажами (Рис. 4).

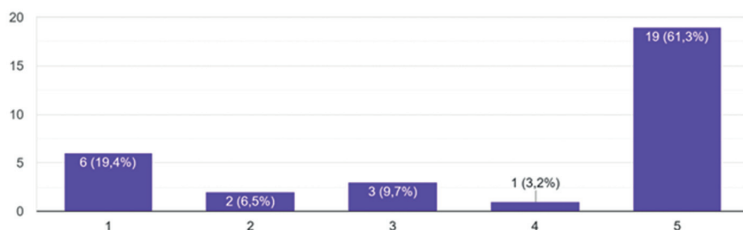


Рис. 4. Сприйняття твердження про ототожнення з персонажами відеоігор, %.

На відміну від кіногероя, що залишається зовнішнім об'єктом для споглядання, ігровий персонаж функціонує як аватар — фактично як пряме продовження волі гравця у віртуальному світі.

Саме ця особливість робить з ігрового персонажа ефективний інструмент ідентифікації і як наслідок — моделювання поведінки.

Зрештою проведено нами дослідження надає нам такий висновок, що попри спільну аудіовізуальну природу відеоігри та кіно активують принципово відмінні механізми сприйняття.

Якщо в досвідченої та зрілої аудиторії кіно є насамперед полем для рефлексії та інтелектуального аналізу, то для молодшої аудиторії відеоігри стають простором для безпосереднього досвіду, що відображається через занурення та пряму ідентифікацію.

Переконані, що усвідомлення цих ключових відмінностей є плідним не лише для подальших наукових розвідок у галузі мистецтвознавства, але й має безпосереднє практичне значення для медіавиробників, які прагнуть створювати контент, що резонує з різними цільовими аудиторіями.

І. Кімеєв

СЕМАНТИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ТА РЕКОДУВАННЯ ЯЗИЧНИЦЬКИХ СИМВОЛІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІАПРОСТОРІ

I. Kimeiev

SEMANTIC EVOLUTION AND RECODING OF PAGAN SYMBOLS IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN MEDIA SPACE

У сучасному українському культурному ландшафті спостерігається стійка та дедалі помітніша присутність дохристиянських, фольклорних символів. Це явище виходить за межі простого відродження чи ностальгічного тренду, перетворюючись на складний процес переосмислення, де архаїчні знаки набувають нових функцій у нових медійних форматах. Це дослідження присвячене аналізу того, як символи, що традиційно належали до сфери фольклору, ритуалів та історичних артефактів, трансформуються та інтегруються в сучасні медіа, від національного кінематографу до глобальних цифрових субкультур. Вивчення цього процесу має вирішальне значення для розуміння динаміки культурної пам'яті та її адаптації до умов глобалізації.

У цьому дослідженні ми застосовуємо семіотичну оптику, щоб простежити, як ці символічні форми, що вказують на магічний чи ритуальний зміст, перетлумачуються в сучасному контексті. Символ перестає бути лише сакральним знаком, а перетворюється на естетичний, наративний мотив, або ж, у цифровому середовищі, на функціональний елемент з конкретними властивостями. Ця трансформація відображає фундаментальну зміну у сприйнятті символічного: від віри у його надприродну силу до використання як інструменту для конструювання смислу.

Історична основа для такої символічної плинності глибоко вкорінена в українській культурі. Після прийняття християнства відбувся поступовий «еклектизм язичницького та християнського орнаменталізму». Замість повного витіснення давні символи були наповнені новим змістом, створюючи феномен

«двовір'я». Язичницькі геометричні, зооморфні та орнітоморфні мотиви, що первісно слугували оберегами, не зникли, а трансформувалися в елементи, які співіснували з новою християнською ідеологією. Цей історичний процес є прямим аналогом сучасного «цифрового синкретизму», де фольклорна спадщина зливається з новими технологічними парадигмами.

Усна народна творчість є першоджерелом і сховищем язичницьких символів та вірувань. Жанри фольклору, такі як веснянки, замовляння, колядки, щедрівки та купальські пісні, містять язичницькі обряди та ритуали, що поєднують словесні, музичні й хореографічні елементи. Ці твори виступають своєрідним «вихідним кодом» символічної мови, який постійно перекомпілюється в нових медіа. Наприклад, у петрівчаних піснях ми знаходимо образи дощу, небесних світлil, а також символи давніх тотемів, таких як дерева, птахи (зозуля, перепілка) та рослини (рута, барвінок). Ці символи, що мали магічне навантаження, тепер з'являються в сучасних творах, набуваючи нових значень і функцій.

Рух українського поетичного кіно 1960-х рр., якскавим представником якого є Сергій Параджанов, свідомо використовував язичницькі та фольклорні мотиви як інструмент для утвердження унікальної, відмінної від радянської, національної ідентичності. Мотиви природи, давніх обрядів і духовної автономії стали своєрідним культурним bastіоном. Фільм «Тіні забутих предків» не лише показав світові українську міфологію, але й підкреслив, що для гуцулів, які зазнали «кабали, самотності, приниження», язичницькі обряди та воля лишилися незмінними, навіть після приходу уніатської віри. Цей навмисний мистецький вибір створив прецедент використання архаїчних символів як форми культурного спротиву та самоідентифікації. Основною символічною темою в цій кінопоезії є ідея «вільної людини», вписаної в природний космос і активно взаємодіючої з його стихіями. Інші відомі стрічки, такі як «Захар Беркут» та «Білий птах з чорною ознакою», також використовували ці мотиви для демонстрації захисту своєї землі та ідентичності.

На противагу поетичному кіно, сучасні телесеріали, такі як «Слов'яни» (2021), демонструють фундаментальну зміну в призначенні символів. Якщо поетичне кіно ставило за мету внутрішнє визначення національної ідентичності, то «Слов'яни» є комерційним проектом, створеним з явною метою «популяризувати слов'янську міфологію та культуру у світі», зробивши її «трендом». Серіал також використовує образи язичницьких божеств, таких як Велес, Мокош та Морена.

Це свідчить про зміщення мети символічної репрезентації: з культурного захисту та збереження нації — до активного просування культурної спадщини як товару на глобальному ринку. Це є проявом так званої «культурної дипломатії», де спадщина перетворюється на динамічний актив для національного брендингу.

Використання дохристиянських символів також є центральним для глобальної субкультури Pagan Metal. Цей жанр, що виник на основі екстремального металу, поєднує його з «дохристиянськими традиціями певної культури чи регіону» через тематичні концепції, фольклорні мелодії та використання архаїчних мов. За своєю суттю, язичницький метал є «скоріше ідеєю, ніж жанром», оскільки його визначальною характеристикою є ліричний зміст, що оспівує «дохристиянські, європейські традиції, історичні чи міфологічні». Проте така деконтекстуалізація символів, особливо рунічних знаків, призвела до звинувачень у неонацизмі та фашизмі, як це сталося з гуртами Moonsorrow та Týt, які використовують у своїх

логотипах давні руни. Цей приклад показує, що значення символів, вирваних з їхнього оригінального культурно-історичного контексту, може бути легко спотворене або використане в політичних цілях.

Проведений аналіз показує, що медіатехнології перетворили культурну спадщину зі статичної історичної категорії на динамічний, живий і часто керований споживачами процес. Це створює паралельний вимір, що існує поруч із традиційним підходом до збереження артефактів. У той час як музеї, подібні до Національного музею історії України, захищають фізичні скарби, що символізують державність та ідентичність, існують строгі правові норми, які забороняють продаж археологічних предметів та вимагають передачі їх до музейного фонду, що підкреслює їхню нетоварну цінність. Водночас цифрові медіа активно поширюють і реконтекстуалізують ці символи, роблячи їх доступними для мільйонів.

Однак цей процес несе в собі значні ризики. Кейс з Pagan Metal демонструє, що символи, позбавлені свого оригінального контексту, можуть бути використані для пропаганди ідеологій, що суперечать їхній початковій суті. Це ставить перед митцями та медіакреаторами важливі питання щодо відповідальності. Незважаючи на потенціал для широкої популяризації, існує ризик тривіалізації та поверхневого використання символів, що може послабити їхнє глибинне значення в культурній пам'яті. Це, у свою чергу, вимагає переосмислення ролі як традиційних інституцій, так і цифрових платформ у збереженні та популяризації культурної спадщини.

Отже, ре-контекстуалізація язичницьких та фольклорних символів у сучасному українському медіапросторі є потужним процесом культурної самоідентифікації. Дослідження виявило чітку еволюцію в семіотичній ролі символів: від внутрішнього, оборонного використання в поетичному кіно (для збереження ідентичності) до зовнішнього, промоційного використання в телесеріалах (для популяризації культури) та, зрештою, до функціонального ре-кодування у відеоіграх (для створення механізованих ресурсів). Цей процес показує, що культурна спадщина є не статичною, а живою, динамічною системою, яка адаптується до нових технологічних та соціальних умов.

К. Плахотя

ТРАНСФОРМАЦІЯ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ ТА ФЕМІНІСТИЧНИХ ІДЕЙ У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

K. Plakhotia

TRANSFORMING GENDER ROLES AND FEMINIST IDEAS IN THE CONTEXT OF MODERN CINEMA

Феномен кіноадаптації — це складна міжсеміотична трансформація, у якій відбувається взаємодія різних знакових систем. Сучасна культура вимагає міждисциплінарного підходу до вивчення цього процесу, адже сучасне кіно — ефективний соціокультурний інструмент впливу. Актуальною є проблематика того, як у межах кіноадаптацій трансформуються гендерні ролі, феміністичні ідеї та уявлення про жіночу суб'єктність, що простежується на прикладі класичних і сучасних фільмів.

Серед авторів, які розглядають проблематику гендерних ролей та феміністичних ідей у кіноадаптаціях, визначається авторка А. Легайло, яка у своєму

дослідженні «Кіноадаптація у синергетичній парадигмі: у пошуках синього птаху міждисциплінарної методології» (2013) піднімає тему процесу трансформування літературних творів у кіноверсії, що надає можливість зрозуміти, як поступово екранізація літературних творів приводить до створення вільної інтерпретації. Дослідниця Н.-А. Стефанова у своїй праці «Трансформація підходів до екранізації літературного твору» (2017) розглядає трансформацію підходів до екранізації літературного твору, що досліджує історію та поступовий розвиток виду відтворення першоджерела в залежності від потреб суспільства. Авторка А. Шилова у своїй статті «Від темношкірої принцеси до страшної сестри: як Попелюшка змінює обличчя у кіно» (2025) аналізує трансформацію жіночого персонажа в кіно на прикладі фільмів «Попелюшка» і те, як фемінізм впливав на наратив під час творення кожної версії фільму. Зарубіжна дослідниця К. Шейл у своїй роботі «Маркетинг фемінізму в молодіжних медіа: дослідження анімації Disney та Pixar» (2020) дотримує схожої думки щодо фемінізму і визначає його як соціальний рух і системи мислення, що оскаржують домінуючий гендерний порядок. Також вона зазначає, що стало можливо просувати гендерних питань у суспільстві на різних прикладах ігрових та анімаційних фільмів та як героїні долають патріархальні очікування. Про роботу над фільмом та переосмислення персонажу Малефісента розповідає режисер фільму «Чаклунка» (2014) Роберт Стромберг, у інтерв'ю К. Радущ (2014).

Завдяки розвитку суспільства та потреби просувати гендерні питання й феміністичні ідеї, кіноадаптації першоджерела враховують сучасні тенденції. Таким чином, медіаорганізації через маркетинг транслюють нові наративи, направлені на сучасне суспільство, через що відбувається трансформація сприйняття ролі жінки у кіно та уявлення про те, яка вона загалом повинна бути.

У фільмі «Чаклунка» (2014) трансформуються уявлення про те, яким повинен бути жіночий персонаж. У порівнянні з минулими версіями, головною героїнею виступає антагоністка Малефісента, через що історія розвертається під іншим кутом і жіночий персонаж перестає бути карикатурним та набуває не тільки негативні риси та має доброту, турботу, бажання бути справедливою, і загалом стає більш глибоким. Вона дієва, приймає рішення та має власні амбіції. Також персонаж не шукає своє кохання і фільм транслює, що «поцілунок щирого кохання» може бути проявом материнської любові, а не обов'язково залежати від чоловічого персонажа.

Історія про попелюшку мала багато версій кіноадаптацій, і однією з останніх став фільм «Гідка сестра», де розповідається історія від сестри попелюшки Ельвіри. Це боді горор, в якому через гіперболізацію розкривається бажання жінки досягнути ідеалів та стандартів, щоб стати почутою в суспільстві та помітною для чоловіка. Коли Ельвіра була не привабливою за стандартами, її не сприймали серйозно навіть жіночі персонажі. І в цьому фільмі транслюється те, як позитивно ставляться люди навколо до змін самої героїні, але при цьому, якими методами вона досягає цих змін. Постає питання, чи варті такі зміни заради результату, і фінал, де принц обирає Попелюшку, є красномовною відповіддю, що в будь-якому випадку знайдеться хтось кращий. Це презентація того, що стандарти є лише уявленням про те, якою повинна бути жінка, але при цьому нічого спільного з реальністю немає, оскільки в будь-якому випадку можуть обрати когось іншого. Попелюшка вже виступає тут не як добра, м'яка та сором'язлива дівчина, а та, яка в конкурентному середовищі боротьби за увагу принца, готова бути хитрою та винахідливою, але при цьому не

жертвувати багатим через природню красу, яка підходить під більшість стандартів. Тому така жінка перемагає в цій боротьбі, але немає гарантій, що це свідчить про її краще майбутнє.

У кіноадаптаціях через режисерську інтерпретацію простежується трансформація наративів у порівнянні з першоджерелом. Таким чином наглядно можна помітити розвиток жіночого персонажа від пасивної особи, яка чекає порятунку, до дієвого суб'єкта, який досягає успіху власними зусиллями. Кіноадаптації транслюють вже існуючі феміністичні напрями та розповсюджують їх через масове кіно та знайомі казкові наративи глядачу. Тому глядач має можливість побачити відмінності вже в знайомому для нього сюжеті та сформувати свою власну думку у питанні гендерної ролі та феміністичній ідеї.

О. Плотникова

ДОСЛІДЖЕННЯ LEVEL-ДИЗАЙНУ В РИТМ-ІГРАХ

О. Plotnykova

RESEARCHING LEVEL DESIGN IN RHYTHM GAMES

Level-дизайн у ритм-іграх є визначальним елементом, який формує ігровий досвід через синхронізацію з музикою, кольором і рухом. У цьому жанрі рівень виступає не лише як простір для дії, а як музично-візуальна структура, що задає темп і настрій гри. Головне завдання дизайнера полягає у створенні гармонійного зв'язку між звуком, кольором і геймплеєм, аби кожен рух гравця ставав продовженням музичного ритму.

Перші ритм-ігри, такі як *Beatmania* (1997) і *Dance Dance Revolution* (1998), заклали основу цього напрямку. Рівні створювалися вручну, із суворого синхронізацією з музикою. Вони відзначалися простотою візуальних рішень, але складною ритмічною структурою, що вимагала точності від гравця.

З розвитком цифрових технологій та онлайн-спільнот виникла можливість самостійного створення рівнів, як у грі *Osu!* (2007), де користувачі проєктують власні карти під улюблені композиції. Це дало поштовх до формування спільнотного level-дизайну, у якому кожен рівень є проявом індивідуального стилю автора.

Далі жанр еволюціонував у напрямі автоматизації. У грі *Audiosurf* (2008) рівень створюється алгоритмічною системою аналізує музичний трек і формує трасу відповідно до його ритму та динаміки. Хоча це зменшило вплив дизайнерського задуму, підхід відкрив нові можливості для персоналізації геймплею. Сучасні ігри, такі як *Beat Saber* (2018) і *Muse Dash* (2019), поєднують ручну та алгоритмічну побудову рівнів, а також застосовують візуальні ефекти, колір і просторову композицію для створення синестетичного ефекту, коли музика сприймається через зір і рух.

Особливої уваги заслуговує гра *Hatsune Miku: Colorful Stage!* (2021), яка демонструє новий рівень естетики та драматургії level-дизайну. На відміну від традиційних ритм-ігор, де головна мета — відтворити точний ритм, у *Colorful Stage!* рівень розробляється як повноцінна сцена виступу. Колористика, фон, анімація та настрої змінюються відповідно до змісту пісні, а персонажі взаємодіють із музикою в реальному часі. Завдяки цьому гра поєднує ритм-механіку з наративом, створюючи ефект емоційної присутності.

Як видно з таблиці, рівні у ритм-іграх поступово перетворюються з механічних ритмічних структур на повноцінні художні композиції. Якщо у Dance Dance Revolution головну роль відігравав темп, то у сучасних іграх дизайн рівня стає засобом емоційного вираження, здатним передавати характер, атмосферу та сенс музики. Візуальний ритм, колір, простір і сюжет поєднуються у єдину систему, де гра виступає не лише розвагою, а й формою мистецької комунікації (див. табл. 1).

Табл. 1.

Етапи розвитку level-дизайну в ритм-іграх на прикладі різних ігор

Назва гри	Тип дизайну рівнів	Особливості реалізації	Візуальні принципи
Dance Dance Revolution (1998)	Ручний	Фіксовані ритмічні патерни	Мінімалістична графіка, акцент на темпі
Osu! (2007)	Спільнотний	Користувачські карти під будь-які композиції	Мінімалізм, траєкторність руху, колір як акцент
Audiosurf (2008)	Алгоритмічний	Генерація рівнів на основі музичного файлу	Абстрактна 3D-траса, кольорова динаміка
Beat Saber (2018)	Комбінований	Поєднання ручного та алгоритмічного дизайну, VR-реалізація.	Неонова палітра, симетрія, глибина сцени
Muse Dash (2019)	Ручний	Рівні створюються вручну, з великою увагою до стилю й кольорової динаміки.	Кольорові акценти, емоційна атмосфера
Hatsune Miku: Colorful Stage! (2021)	Ручний з наративною драматургією	Музично-візуальні сцени з персонажами	Тематичні кольори, сценічне освітлення, плавні переходи

Level-дизайн є фундаментальним аспектом ритм-ігор, оскільки саме він визначає спосіб взаємодії гравця з музикою, візуальним середовищем і геймплеем. На відміну від звичайних рівнів у шутерах чи платформерах, які переважно ґрунтуються на просторовій навігації, у ритм-іграх дизайн формується довкола часової структури. Він організовує не стільки простір, скільки темп, ритм і динаміку подій. Дизайнер рівня тут працює одночасно як архітектор, композитор і режисер, оскільки саме від його рішень залежить, як гравець сприйматиме музику через рух, колір, форму та інтерфейс.

Візуальна композиція рівня підпорядковується музичній. Вона базується на принципах симетрії, контрасту, ритмічного повторення та гармонійного розташування об'єктів у кадрі. Розташування нот, бар'єрів чи орієнтирів у просторі створює своєрідну «візуальну партитуру» графічне відображення звукової структури композиції.

Колір є ще одним ключовим елементом дизайну. Він виконує не лише декоративну, а й семантичну функцію, відтінки підкреслюють музичні акценти, тембр і настрій композиції. Теплі кольори часто використовуються для передавання

енергійності або кульмінаційних моментів, холодні для спокійних і повільних етапів.

Сучасний level-дизайн у ритм-іграх виходить за межі класичного геймплейного моделювання і наближається до візуального мистецтва. Він поєднує принципи графічного дизайну, музичної композиції, архітектурного мислення та психології сприйняття. У найкращих реалізаціях він створює ефект синестезії коли звук перетворюється на колір, рух і світло, а гра стає своєрідною формою живої музики. Таким чином, дизайн рівнів перетворився на мову ком.

СЕКЦІЯ:
МЕДІАКОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНОМУ СВІТІ:
ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

К. Тимофєєва

**КУЛЬТУРНА ЖУРНАЛІСТИКА
В ПЕРІОД ПІСЛЯ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ**

К. Timofieieva

CULTURAL JOURNALISM IN THE PERIOD AFTER THE FULL-SCALE INVASION

Сьогодні українська культура набуває нових сенсів і значень, а точніше отримує «нове дихання», війна змінила людей і одночасно змінила фокус-погляд на культурно-мистецьке життя. Нині більшість театральних залів заповнена вщент глядачами, до виставок та культурних проєктів прикута увага багатьох відвідувачів. Як зазначають психологи, це своєрідний ескапізм, втеча від реальності, у нашому випадку, втеча від жакливої реальності, яка наповнена війною, болем, стресом і порушенням психічного здоров'я кожного українця. Саме в цей складний час культурна журналістика посідає вагоме місце в соціокультурному житті України.

Якщо почати з азів, то що таке культурна журналістика? Першочергове завдання культурної журналістики пов'язане з мистецтвом і творчістю, а також з окремими особами, установами та політиками, які пов'язані з питаннями мистецтва та творчості або сприяють їхньому розвитку. Це питання порушували такі відомі літературні критики, як Едвард Саїд (Edward Said), Джордж Стейнер (George Steiner), Умберто Еко (Umberto Eco) і Стюарт Голл (Stuart Hall), вони наголошували на значимості культурних цінностей, які здатні змінити соціальний та політичний устрій суспільства у ХХІ ст.

Наступним постає питання: а чим відрізняється журналіст як такий від культурного журналіста, що займається виключно питаннями гуманітарних наук та мистецтва? Відповідь на це запитання шукали дослідники з Копенгагенського університету, які порівнювали професійний досвід понад 27 тисяч журналістів із 67 країн. Тож, спираючись на фаховий аналіз європейських науковців, були оприлюднені такі дані: культурні журналісти мають культурний бекграунд. Хтось працював у сфері культури, хтось має відповідну освіту. Також найчастіше культурні журналісти — це жінки. Вони переважно мають університетську освіту, але не мають журналістської освіти. У сфері культури журналісти частіше працюють у демократичних країнах із добре освіченим населенням, низьким рівнем корупції,

високим рівнем свободи преси та журналістського професіоналізму. А також цікавим у цьому дослідженні виявився ще один аспект, що не може не привернути уваги: культурні журналісти частіше за інших працюють у редакціях журналів, газет та радіо. Тобто саме ці типи ЗМІ все ще важливі для культурної журналістики у світі.

Як вище зазначалося, культурна журналістика — один із найважливіших елементів суспільного життя, а особливо, коли це стосується кризових ситуацій, у нашому випадку — це воєнний стан, який офіційно, на законодавчому рівні триває вже більше трьох з половиною років. На цьому наголошує Д. Слободяник, яка вважає, що війна відкриває перед суспільством нові імена — авторів, митців, музикантів. Завдання журналістів полягає в тому, щоб своєчасно помічати цих людей і розповідати про них. Яскравим прикладом є поет Павло Вишебаба, який здобув популярність завдяки соціальним мережам. Водночас існує багато інших поетів-військових, чії творчі здобутки ще потребують уваги й підтримки. Те саме можна сказати й про документальне кіно: поряд із відомими стрічками — номінованою на «Оскар» *«Порцеляновою війною»* та володарем *«Оскара»* *«20 днів у Маріуполі»* — є чимало менш відомих, але не менш значущих фільмів, яким бракує належного медійного висвітлення. Йдеться не лише про новини чи анонси, а про глибокі аналітичні матеріали, що допомагають осмислити ці твори. Отже, одним із ключових завдань сучасної культурної журналістики є відкриття та популяризація важливих імен, їх осмислення й донесення до широкої аудиторії. Крім того, культурна журналістика нині має ще одну важливу місію — висвітлювати чутливі соціальні теми з емпатією, коректністю та глибиною.

Варто звернути увагу на те, що саме активна позиція журналістів-культурників і сприяє динамічнішому розвитку культурного життя суспільства. На цьому наполягав О. Вергеліс у статті «Культурна журналістика: як вбудуватися у формат» за 2013 р., зауважуючи, що журналісти-культурники мають не просто фіксувати дійсність, а в різні способи захоплювати якомога більше коло читачів.

Нині культурного контенту не бракує, проте матеріали на тему культури ніколи не зможуть конкурувати з матеріалами про політику чи, у нашому випадку, про воєнні дії та все, що з цим безпосередньо пов'язано. Однак сьогодні на тлі піднесеності культурного життя українців необхідно більше долучати масмедіа, які би не лише популяризували українську культуру в її нових проявах, а й долучали молоде покоління до творення сучасної культури.

Ю. Коваленко, Н. Коржик, Ю. Літинська, М. Демиденко

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ЦИФРОВІ ПРАКТИКИ ДОКУМЕНТУВАННЯ ВІЙНИ В НОВИХ МЕДІА

Yu. Kovalenko, N. Korzyk, Yu. Litynska, M. Demydenko

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS AND DIGITAL PRACTICES OF DOCUMENTING WAR IN NEW MEDIA

У сучасному інформаційному середовищі, коли війна розгортається не лише у фізичному просторі, а й у медійному, виникає гостра потреба у формуванні наукових підходів до її документування, осмислення та архівування. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну 2022 р. радикально змінило способи комунікації, фіксації подій і створення свідчень. Мільйони громадян стали очевидцями історії, а соціальні

мережі — її головним репортером. У цьому контексті важливим стає питання наукового осмислення явища «війни участі» — ситуації, коли межа між глядачем і учасником зникає, а громадянська журналістика стає потужним інструментом колективної пам'яті та документального свідчення.

Мета дослідження — розробити методологічні засади та цифрові інструменти для систематичного документування війни в нових медіа, визначити етичні, технічні та культурні виклики цього процесу, а також створити основу для формування відкритого цифрового архіву свідчень, що мають як історичне, так і мистецьке значення. Дослідження виконується в межах українсько-латвійського наукового проекту «Війна в об'єктиві нових медіа: методи документування та виклики постцифрової епохи», реалізованого в співпраці з Латвійською академією культури та її Інститутом культурологічних і мистецтвознавчих досліджень, профінансованого Латвійською Радою науки та Міністерством освіти і науки України.

У роботі використовується міждисциплінарний підхід, що інтегрує культурологію, медіазнавство, документалістику, архівознавство та цифрові гуманітарні науки (digital humanities). Методологічна основа дослідження поєднує візуальну етнографію, контент-аналіз, медіаархівування та цифрові гуманітарні практики. Такий міждисциплінарний підхід дозволяє одночасно працювати з художніми, журналістськими та аматорськими медіа, що утворюють спільний масив цифрової пам'яті війни.

Візуальна етнографія дає змогу простежити, як війна репрезентується очима безпосередніх учасників подій, як змінюється естетика зображення в умовах небезпеки та емоційного напруження. Контент-аналіз дає кількісну та якісну оцінку тем, мотивів, частоти появи певних образів, типів сюжетів і способів репрезентації. Цифрова гуманітаристика забезпечує технологічну підтримку процесу: інструменти для збору, маркування, очищення, верифікації та зберігання даних.

Важливою складовою методології є етичний вимір — відповідальність дослідника за зображення травматичного досвіду, дотримання приватності, згоди авторів і поваги до зображених осіб. Війна створює унікальні ситуації, коли документування може одночасно бути актом свідчення та актом зцілення, а дослідник перетворюється на посередника між боєм і пам'яттю.

Робота із цифровими джерелами передбачає використання низки спеціалізованих платформ і сервісів. Зокрема, застосовуються:

- Omeka — для створення структурованої колекції матеріалів і побудови відкритого цифрового архіву, що відповідає стандартам метаданих Dublin Core;
- OpenRefine — для очищення, уніфікації та нормалізації метаданих, що дозволяє усунути дублювання й помилки;
- Google Sheets / Excel — як базовий інструмент збору даних, де фіксуються автор, джерело, дата, формат, географія, ключові теми;
- Wayback Machine — для збереження вебматеріалів і соціальних сторінок у випадку їхнього видалення;
- Crowdsourcing-підхід — залучення студентів, волонтерів і громадських журналістів до процесу колекціонування та опису матеріалів.

Етапи роботи передбачають послідовність: від первинного збору медіадокументів і створення таблиць метаданих — до верифікації достовірності, очищення

даних, а потім — експортування в публічний цифровий архів Omeka. У такий спосіб формується багатовимірна колекція, яка із часом може стати основою національного репозитарію аудіовізуальної пам'яті війни.

Верифікація є ключовим елементом наукової достовірності. Вона ґрунтується на принципах OSINT-підходу — відкритої розвідки джерел: використання геолокації, аналіз метаданих, порівняння часових міток, зворотний пошук зображень, перевірка контексту через архіви соціальних мереж. Це дає змогу не лише підтвердити автентичність джерела, але й вибудувати хронологію подій, простежити ланцюжок поширення зображень і відео.

Паралельно з технічною перевіркою відбувається етична експертиза — визначення, чи може конкретний матеріал бути оприлюднений без шкоди для героїв, чи відповідає він принципам гуманності, непоширення травматичних кадрів і захисту особистої гідності.

Формування цифрового архіву передбачає міжінституційну співпрацю. Досвід Латвійської академії культури, Національного архіву Латвії та Музею окупації, з якими команда проекту мала робочі зустрічі, демонструє ефективні моделі збереження й репрезентації культурної пам'яті. Зокрема, латвійські колеги поділилися досвідом використання платформ Omeka та Dedoose для кодування, класифікації та презентації даних, що може бути адаптовано в українському контексті.

У майбутньому планується створення спільного українсько-латвійського цифрового репозитарію, який забезпечить інтеграцію матеріалів у міжнародні бази даних (зокрема, Europeana), а також використання їх у наукових і освітніх цілях.

Результатом дослідження стане цифровий архів воєнних свідчень, який об'єднає різні типи матеріалів — фото, відео, тексти, публікації в соціальних мережах, документальні інтерв'ю. На основі цього архіву будуть розроблені освітні курси та методичні рекомендації для студентів і журналістів щодо етичного документування війни, роботи з травматичним контентом і формування медіапам'яті.

Планується також публікація аналітичних досліджень і кейсів, що демонструють, як цифрові технології змінюють процес документування та як формується новий тип історичної правди — «правда в реальному часі».

Досвід українських і латвійських науковців підтверджує: документування війни в нових медіа — це не лише технічне завдання, а й складний гуманітарний процес, який потребує міждисциплінарного бачення, етичної чутливості та культурної відповідальності. В умовах постцифрової епохи, коли межа між приватним і публічним, фактом та фейком, свідком і учасником стирається, саме наукові ініціативи стають гарантом збереження автентичності пам'яті.

Проект «Війна в об'єктиві нових медіа» прагне створити не просто архів, а живий простір пам'яті, де кожен документ має свій контекст, людське обличчя та моральний вимір. Цей підхід поєднує науку, культуру й суспільну відповідальність, формуючи нову культуру документування війни — культуру довіри, пам'яті й гідності.

О. Савенко, Т. Савенко

**ДЕЩО ПРО КОРЕКЦІЮ Й ЕФЕКТИВНЕ УДОСКОНАЛЕННЯ КОМУНІКАЦІЇ
ЗІ ЗДОБУВАЧАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ**

O. Savenko, T. Savenko

**SOMETHING ABOUT CORRECTION AND EFFECTIVE IMPROVEMENT
OF COMMUNICATION WITH HIGHER EDUCATION STUDENTS
IN WARTIME CONDITIONS**

Навчальний процес в українській вищій школі незмірно ускладнився під час ковідної пандемії — 2019, а особливо після агресивного нападу рашистської росії в лютому 2024 р. на Україну. З початком повномасштабної російської війни закономірною стала й необхідність зміни поглядів і підходів як до організації, так і до змістового наповнення самого освітнього процесу.

У рекомендаціях Державної служби якості освіти наголошується, що в період воєнного стану на очній, дистанційній чи змішаній формах навчання заняття не можуть надалі залишатися класичними. У цій кризовій для освітянської системи ситуації особливо актуалізувалася потреба оволодіння викладачами вищих новими формами та методами своєї роботи зокрема, організації гнучкої діяльності закладу освіти загалом, налаштування ефективного і максимально можливого в умовах воєнного часу комфортного освітнього процесу як для студентів, так і для викладачів. Сьогодні заклад освіти передусім стає тим осередком, де суб'єкти навчання можуть отримати не тільки знання і майбутню професію, а й украй необхідну психологічну підтримку. Не випадково одним із чільних пріоритетів навчання в умовах війни МОН було визначено забезпечення комунікації зі здобувачами освіти.

У новітніх трендах викладацької майстерності комунікація та аудіювання розглядаються як динамічна багаторівнева психолінгвістична система перцептивно-розумової, інтелектуальної та мнемічної (себто спрямованої на запам'ятовування матеріалу, що є однією з найважливіших умов ефективності процесу навчання) практики.

Діяльність аудіювання передбачає наявність двох основних видів активності здобувача вищої освіти: 1) активності мислення, що виявляється в ставленні студента до змісту мовленнєвого повідомлення, яке подається, зацікавленості студентів в отриманні даного повідомлення та ступенем концентрації їхньої та викладацької уваги саме на це повідомлення; 2) активністю й обсягом наявного запасу знань здобувача, його здатністю, вмінням і розумінням необхідності й корисності цього повідомлення для розширення власного життєвого та мовного досвіду.

Одним із кардинально важливих інструментів й одиниць навчання, що дають змогу значно активізувати й актуалізувати аудійну діяльність студентів, безумовно, є лекційні та практичні заняття. Саме вони виступають як апогей, завершальний етап демонстрації застосування вмінь та навичок аудіювання, оскільки прослуховування нового матеріалу максимально залучає слухачів до набуття професійних знань у сфері майбутнього фаху й спеціальності. Однак у сприйманні, осмисленні й запам'ятовуванні усного матеріалу, презентованого на лекційних і практичних заняттях за два роки повномасштабної війни, сталися суттєві зміни, що їх викладачі неодмінно повинні враховувати у своїй роботі під час лекційно-практичного курсу.

У комплексному дослідженні «Університети під час війни: від закладу освіти до соціальної місії», яке здійснила Школа політичної аналітики Національного університету «Києво-Могилянська академія» (НаУКМА), констатовано, що при порівняльній самооцінці студентів своєї здатності навчатися після початку війни так само якісно як і до неї, на твердження «я НЕ можу так само якісно навчатись» 46,58 % опитаних студентів визнали наявність таких труднощів, 31,47 % не погодилися із цим твердженням. Наведемо ще один із багатьох зафіксованих фактів цього аналітичного доробку. Оцінюючи, наскільки твердження «зараз мені важче зосередитися на навчанні, ніж до початку повномасштабної війни» відповідає їхньому стану, найбільша частина респондентів обрала варіант відповіді «повністю відповідає моєму стану» — 32,12 %, що разом з опцією «скоріше відповідає моєму стану» (25,99 %), показує, що для понад половини студентів і студенток (58,11 %) після початку повномасштабної війни стало важче зосереджуватися на навчанні. У зв'язку із цими факторами реальності стилістика подання матеріалу, спосіб і характер його презентації, інтонаційна манера й акцентування на найсуттєвішому, необхідність увиразнення та повторів особливо значимих постулатів (можливо, навіть у речитативній манері), свідоме застосування пауз обов'язково мають перебувати в активі викладацького арсеналу.

Матеріалам для нашого аналізу стали заняття з дисциплін гуманітарного, суспільно-політичного та мовного спрямування для студентів молодших курсів. Відзначимо, що увага концентрувалась передусім на визначенні опорних елементів, які слугують тими орієнтирами при побудові та оформленні лекторського мовлення, що сприяють глибокому сприйняттю, належному розумінню й максимально можливому запам'ятовуванню матеріалу. У результаті інтонаційного та логіко-семантичного аналізу навчальних занять, здійснена спроба виявлення найбільш ефективних способів організації ораторських та мовних засобів, які, на нашу думку, найбільше сприяють процесу розуміння, засвоєння і запам'ятовування масиву пропонованих повідомлень, що виступають у якості орієнтира як для студента, так і для викладача-гуманітарника й мовника. Скажімо, при проведенні лекцій багатьма викладачами явно недооцінена роль пауз, а нині дуже важливо, щоб педагог навчився застосовувати логічні, граматичні, логіко-граматичні, ритмічні та психологічні (почуттєві) паузи. «Якщо оратор застосовує паузи під час мовлення, промова стає живою», — зауважує експерт з ораторського мистецтва Геннадій Бондаренко. — Без пауз вона мертва, недієва, нездатна вплинути на слухачів. На паузах слухач думає, аналізує, відчуває. Паузи інтригують слухачів, викликають у них інтерес. Мовлення без пауз нагадує швидкий потік води з греблі, яку прорвало. Така вода блокує, руйнує, все знищує».

В якості оптимальної форми представлення нового навчального матеріалу розглянемо так званий «навіювальний монолог» — типовий для публічного, ораторського мовлення. У науці виділяються наступні ознаки такого монологу, який фахівці ще означають і як «викликальний, або «збуджувальний», що їх представляємо нижче.

1. Абсолютно вільне (без «папірця», хіба що для наведення цитат) викладання матеріалу викладачем, із частим, заздалегідь продуманим (але нібито спонтанним) відходом від монологу до діалогічно-дискусійної форми для повного залучення студентів у процес логічного розвитку думки. Така форма презентації (крім

забезпечення в студентів враження і переконання в досконалому володінні викладачем темою) значно активізує увагу студентів, напругу змушує їх активно працювати розумово, слідкувати за розвитком сентенцій, доказів і думок, і, головне, — є незмірно ефективнішим, ніж монотонно завчене озвучення навчального матеріалу чи тексту при його зачитуванні.

2. Ефект безпосереднього спілкування зі студентами досягається саме при прямому звертанні до них завдяки вживанню займенників першої та другої особи, а також включенню в монологічно-діалогічну тканину заняття запитань, звернених до аудиторії. Ці запитання, як правило, не потребують розгорнутих відповідей, часто вони риторичні, з виділенням предиката. Засобами інтонації та зміни порядку слів вони відіграють помітну роль у поясненнях і викладачем, і самими студентами, оскільки дозволяють виокремити головні питання повідомлення й спрямовують увагу на сутність і розвиток суті думки. Такій манері мовлення лектора, її свідомому направленню й уживанню допомагають широко розповсюджені в лекторському мовленні й типові для діалогу інтонаційні конструкції (ІК-1, ІК-2), завдяки яким не лише підкреслюється, а й особливо чітко увиразнюється основна інформація, спільно знаходяться викладачем і студентами співставні чи суперечливі логічні й смислові стосунки між поняттями та явищами.

3. Для досягнення глибшого й більш дієвого ефекту на занятті слід активніше застосовувати інтонаційне виділення. Іншими словами, у ситуації «розсіювання» уваги і певної складності зосередження, про що йшлося вище, слід рекомендувати вживання прийому повторення синтагм комунікативно цілісної інформації (ІК-4, ІК-4А) перед синтагмою виділення логічним наголосом. У такому разі прийом повторення сприйматиметься як своєрідний фон, що на ньому набагато яскравіше й дохідливіше сприйматиметься нова інформація. Це визнаний у світі засіб драматургізації лекторського мовлення, ефективний спосіб перетворення тривожної, розбалансованої пережитим, сонної (чи навпаки — збудженої) аудиторії в співучасників-однодумців, свідомого нарощування напруги її мислення, цілеспрямоване доведення аудиторії до піку сприйняття необхідної інформації. Прийнято вважати, що він допомагає фіксувати й розширювати значення власне самої представлені інформації. Зауважимо, що такий прийом, іменований терміном «градація», не просто широко відомий, а й віддавна вважається вершиною ораторського мистецтва. Між тим серед викладачів українських вишів він чомусь не зажив широкого застосування і є радше виїмком із загальної практики, але, на жаль, не узвичаєним правилом. Натомість серед викладачів національних вишів дещо ширшим вжитком відзначаються такий прийом, як «ствердження», що проявляється у формі коротких номінативних речень, завдяки чому лектор засобами інтонації імітує ситуацію дискусії чи полемічного спору, використовуючи в кінцевій синтагмі тип незавершеної інтонаційної конструкції (ІК-3).

Отже, бодай тільки наведені нами засоби мовленнєвого впливу можуть створити гармонію звучання всього масиву інформативного аудіотексту, що сприятиме цілісному сприйняттю навчального матеріалу. Водночас ці засоби можуть бути достатньо ефективними лише за умови формування в студента високорозвинутої навички використовувати опорні елементи та орієнтири, що їх вводить у тканину заняття лектор-викладач.

Формування вмінь та навичок подібного стибу уможливлено через систему завдань до навчального аудіотексту, яка зосереджує і спрямовує увагу студента на комунікативно цінну інформацію, на основний предмет вивчення. Якщо навчальні тексти створюються на основі лекційного матеріалу, то практичні завдання можуть одночасно слугувати й мірилом контролю ступеня розуміння і засвоєння лекції, для чого ми рекомендуємо заздалегідь, на рівні планування, визначати каркасно-стрижньові словосполучення, які утворюють і поєднують логічні ланцюжки основних частин самого заняття. Під час виконання домашніх практичних завдань студенти будуть змушені згадати мікро- та макротексти й ситуації, у яких наводилися ці опорні слова. Це, своєю чергою, стимулюватиме їх не просто до необхідності стабільного відвідування лекцій, а й до цілеспрямованої, активної і напруженої роботи на заняттях. При цьому викладач може свідомо розширювати спектр словосполучень, прогнозуючи основні логічні функції ключових слів.

Крізь призму смислової роботи (у тому числі й мовної) сутність виконання завдань полягають у:

- 1) визначенні слова, словосполучення, речення, які виражають основну інформацію тексту, за допомогою логічного наголосу або інших інтонаційних засобів;
- 2) відродженні в пам'яті і коментуванні цифрових даних;
- 3) конспективному нотуванню термінів, подій фактів, які доводять або ілюструють головну думку тексту;
- 4) оцінки повідомлення з погляду істинної або хибної інформації, хронології і послідовності подій;
- 5) прогнозування розвитку чи доповнення щойно отриманої нової інформації;
- 6) простеження відповідності основних пунктів і підтем плану смисловим частинам отриманого повідомлення як цілісної частини аудіотексту лекції.

Отже, робота саме за такими комунікативними блоками, свідоме використання психологічних закономірностей процесу запам'ятовування, видобування новоотриманої та іншої потрібної інформації з пам'яті, вживання викладачами на лекціях не всіма і не часто практикованих, а то й призабутих елементів лекційно-педагогічного мистецтва дасть можливість зафіксувати, сконцентрувати, закріпити основний тематичний і смисловий матеріал. Навіть попри неминучі труднощі й закономірні психофізіологічні проблеми, що є природним наслідком специфіки навчання в умовах війни.

В. Чекиштуріна

ПЕДАГОГІЧНА ПРЕСА В НІМЕЧЧИНІ

V. Chekshturina

PEDAGOGICAL PRESS IN GERMANY

Сучасне суспільство продовжує продукувати текстову інформацію, її кількість постійно зростає. Інформація була і є важливим інтелектуальним продуктом, яка може бути диференційована за різними критеріями, такими як достовірність інформації, змістовна та граматична якість, актуальність інформації, тематична спрямованість, художня або термінологічна насиченість стилю подання інформації тощо. Розрізнити текстову інформацію також можна за різними критеріями якості презентування текстового матеріалу, наприклад професійно підготовлена

інформація вченими, журналістами, письменниками, філологами, вчителями та представниками інших інтелектуальних професій буде відрізнятися від текстів людей без вищої освіти. Для останніх характерні короткі текстові повідомлення з простими граматичними конструкціями. Однак така інформація користується великим попитом у соціальних мережах і має популярність. Інформація наукового характеру, з висвітлення наукових досліджень науковим стилем має менший попит серед великої загальної аудиторії споживачів інформаційного продукту.

Проте кількість запитів у пошуковій системі доводять, що наукову інформацію продовжують шукати й попит є достатньо стабільним. Аналітичні дані з ресурсу Google Trends свідчать, що науковій інформації потрібно й далі приділяти більше уваги, популяризувати результати досліджень у друкованій та цифровій спеціальній пресі та продовжувати створювати теоретико-практичні віртуальні осередки в соціальних мережах для цінувальників наукових та професійно-орієнтованих знань.

Метою короткої наукової розвідки є огляд спеціалізованої педагогічної преси Німеччини; аналіз тематики педагогічної інформації в спеціалізованому виданні “*Padagogik*” та розробка рекомендацій щодо урізноманітнення підготовки студентів журналістського напрямку до роботи в спеціалізованих виданнях освітнього напрямку.

У Німеччині існує низка спеціалізованих видань освітнього спрямування, серед яких є наступні:

- *Grundschule* (Початкова школа);
- *Die Grundschulzeitschrift* (Журнал Початкова школа) ;
- *Grundschulunterricht* (Урок у початковій школі) ;
- *Mathematik in der Schule* (Математика у школі) ;
- *Erziehung und Unterricht* (Виховання та викладання) та ін.

Педагогічна преса спрямована висвітлювати інноваційні методи навчання та виховання, слугувати інформаційним джерелом для сучасних педагогічних дискусій. Журналісти вивчають науковий досвід відомих фахівців наукових установ, слідкують за результатами впровадження результатів досліджень у педагогічну практику та беруть численні інтерв'ю у вчителів. На сторінках педагогічної преси розгортаються дебати щодо проблем у навчально-виховному процесі та впровадження нових освітніх технологій. Автори журналістських текстів беруть інтерв'ю у фахівців різних наукових течій від традиційних до інноваційних та презентують розширений спектр ідей щодо вдосконалення педагогічного процесу.

Мета спеціалізованої педагогічної журналістики — адаптувати наукові тексти до потреб практичних фахівців, знайомити педагогічну спільноту з найбільш ефективними та цікавими методами та технологіями навчання та виховання школярів. Створювати умови для відкритих дискусій педагогічних опонентів.

Розглянемо як приклад теми німецького журналу для педагогічних працівників та батьків школярів у 2025 році:

1. Стратегії навчання.
2. Засоби полегшення роботи педагогів.
3. Відрахування з гімназії.
4. Поглиблене навчання.
5. Цифрова грамотність.
6. Нові авторитети.

7. Навчання у проєктах.
8. Діалогове навчання та ін.



Рис. 1. Фотографія обкладинки журналу "Padagogik".

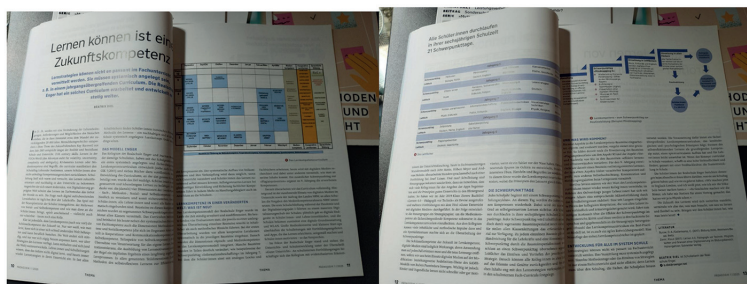


Рис. 2. Фотографії прикладу статті у журналі "Padagogik".

На прикладі статті Беатрікс Дієл ми можемо ознайомитися з інформацією про методику навчання самоосвіти, із запропонованим планом опанування нового знання та систематичними повторюваннями, які є запорукою сталого засвоєння матеріалу. Стаття презентована з використанням методу інфографіки, що робить матеріал більш наочним. У статті використовується педагогічна термінологія і детально представлена методика формування компетенції самонавчання. Вищезазначені характеристики свідчать про високий рівень підготовки журналіста(-ки) до виконання професійних завдань.

Для подальшого урізноманітнення методів підготовки студентів-журналістів до роботи в редакціях педагогічних видань пропонуємо впроваджувати наступні активності:

- обговорювати зі студентами зміст спеціалізованої педагогічної преси європейських країн;
- дискутувати в студентських групах, щодо схожих та відмінних проблем у педагогічному середовищі різних типів навчальних закладів у світі;
- відбирати та аналізувати еталонні зразки журналістського матеріалу педагогічної спрямованості;
- відвідувати зі студентами педагогічні конференції та слідкувати за інноваційними науковими дослідженнями;
- організовувати міжвузівські семінари для формування культури сталого діалогу між майбутніми педагогами та профільними журналістами.

Отже, коротко означені завдання педагогічної журналістики, здійснено огляд тематики педагогічної преси та запропоновані активності, які можуть бути впроваджені в процес підготовки журналістів педагогічної спеціалізації. Запропонована тема дослідження потребує подальшого поглибленого вивчення з аспекту визначення переліку компетентностей журналістів педагогічної спеціалізації.

Ю. Чашковський

ТЕХНОЛОГІЧНІ ВИКЛИКИ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО ВІДЕОВИБРОБНИЦТВА В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Y. Chashkovskyi

TECHNOLOGICAL CHALLENGES FOR UKRAINIAN VIDEO PRODUCTION UNDER MARTIAL LAW

Повномасштабна агресія Російської Федерації проти України кардинально змінила всі сфери життя, включно з культурним та медійним простором. Українське відеовиробництво, яке останніми роками доволі активно розвивалося, зіткнулося з безпрецедентними викликами. Насамперед, це тема, яка пронизує майже кожен об'єкт відеовиробництва — війна, військові дії та їх наслідки, а також вплив на різні аспекти життя українців. Війна майже витіснила всі теми, які до повномасштабного вторгнення були в медіапросторі України. А по друге, це виклики, з якими зіткнулася українська індустрія відеовиробництва, і як наслідок сучасні рішення, які дають змогу продовжувати створювати відеоконтент в умовах війни.

Сьогодні українське відеовиробництво — це потужний засіб боротьби в гібридній інформаційній боротьбі проти російської агресії.

В умовах війни традиційний творчий процес та виробничі цикли стали практично нереальними. Персонал, дороговартісна техніка, приміщення — все це опинилось в зоні ризику. Це змусило українців шукати технологічні рішення, які б дали змогу безпечно продовжувати творчу діяльність та технологічні процеси.

Ворожі атаки на українську енергетику та критичну інфраструктуру позбавили українців не лише безпеки та спокою, а й стабільного електропостачання. Щоб забезпечити безперервний процес відео виробництва, компанії змушені використовувати генератори, акумулятори та інвертори.

Передавання відеоданих через інтернет завжди вимагало стабільного та швидкісного з'єднання, і нині, коли інтернет нестабільний, на допомогу приходять

системи Starlink, які забезпечують передачу даних навіть у віддалених та часто небезпечних регіонах.

Українська медіаспільнота є постійною мішенню для ворожих кібератак, що мають на меті саботаж або викрадення даних. Щоб убезпечитись від них, впроваджуються суворі протоколи безпеки. Особливої актуальності набуває використання багаторівневих систем захисту даних та посиленого шифрування в хмарних сховищах. А регулярне резервне копіювання та двофакторна автентифікація стають життєвонеобхідними.

Через небезпеку значна кількість фахівців змушені працювати віддалено. Це вимагає використання спеціалізованих платформ для спільного доступу до файлів (Dropbox, Google Drive, OneDrive тощо), а для управління проектами є не лише Trello а й український Worksection. Для постпродакшну все частіше використовуються спеціальні хмарні сервіси, інтегровані в програми монтажу. Наприклад, Frame.io зручно інтегрується в Final Cut Pro X та Adobe Premiere, а Blackmagic Cloud практично став продовженням DaVinci Resolve Studio.

Українські оператори активно почали застосовувати нові, більш гнучкі технології, коли традиційні методи зйомки є технічно неможливими або небезпечними.

Для фіксації подій у зоні бойових дій зростає використання мініатюрних екшнкамер, які дозволяють знімати в надзвичайно складних і часто екстремальних умовах. Контери дають можливість відзняти ексклюзивні кадри з висоти пташиного польоту, а це важливо для об'єктивної оцінки для майбутніх судових процесів та міжнародної спільноти. Однак використання безпілотників вимагає дотримання суворих протоколів безпеки, оскільки вони можуть бути атаковані чи перехоплені.

Кінотеатральний прокат суттєво зменшився ще за часів COVIDy. А з початком повномасштабного вторгнення й поготів. Український контент масово пішов в онлайн. Лідери українського ринку Kyivstar TV, Megogo, SweetTV не лише надають можливість переглядати різноманітний контент, а й виконують важливу інформаційну та культурну функції, висвітлюючи події та популяризуючи українські відео як в Україні, так за її межами. Інтерес до ринку України проявляють і міжнародні компанії. Netflix вже доволі тривалий час пропонує українському глядачеві світові прем'єри українською мовою. А нещодавно в Україні почала працювати платформа HBO Max.

Парадоксально, що соціальні мережі сьогодні стали основними каналами комунікації. Різноманітний контент, адаптований для мобільних платформ, дозволяє швидко залучити молодших людей та ефективніше доносити інформацію про життя в країні. А YouTube став ледь не головним джерелом монетизації, щоб підтримати діяльність продакшн-студій.

Гранти від різноманітних програм та фондів, а також приватні інвестиції значно скоротились. Адаптуючись до нових реалій, українські відеографи почали збирати кошти на реалізацію своїх проектів через краудфандингові платформи, наприклад Patreon.

В умовах воєнного стану індустрія українського відеовиробництва продемонструвала вражаючу стійкість та здатність до адаптації. Технологічні виклики не зламали, а навпаки, стали поштовхом для пошуку принципово нових, інноваційних рішень. Використання мобільних технологій, дронів та альтернативних платформ для дистрибуції й фінансування дозволило українським

митцям продовжувати творити, документувати події та доносити правду українцям та світовій аудиторії. Це не лише вберегло сферу відеовиробництва в Україні в такий складний час, а й перетворило її в більш гнучку, стійку та ефективну систему.

І. Парфенюк

**ГУМОР І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ НА ПЛАТФОРМІ ТІКТОК
ЯК ЕЛЕМЕНТ УКРАЇНСЬКОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО СПРОТИВУ**

I. Parfeniuk

**HUMOR AND FOLK CREATIVITY ON TIKTOK
AS AN ELEMENT OF UKRAINIAN INFORMATION RESISTANCE**

Популярність соціальних мереж та соцмедійних застосунків у сучасному світі сприяють тому, що фактично кожна людина, яка має смартфон з доступом до мережі «Інтернет», може бути активним суб'єктом комунікації, збирати однодумців і прибічників, впливати на думки та світобачення інших людей. Одним із найбільш впливових соцмедійних застосунків на сьогодні є TikTok, який зростає, починаючи з розважального контенту, доки не перетворився на багатофункціональний інструмент соціальних комунікацій. На цій платформі користувачі споживають і генерують цікавий для них контент різноманітних форм і жанрів, проте вагома частина відеороликів так само має розважальний характер. Саме завдяки цій легкій для сприйняття формі, через гумор і народну творчість, можна донести важливі повідомлення до інших людей, вплинути на їх бачення і діяльність, що особливо важливо в Україні в контексті повномасштабного російського вторгнення і тимчасової окупації окремих частин нашої держави.

Гумор та народна творчість на платформі TikTok стали важливими елементами інформаційного спротиву українського народу через висміювання російських наративів, емоційну підтримку українців, збереження культурної самобутності тощо. Такий контент став справжньою інформаційною зброєю, яка допомогла Україні встояти, а іншим демократичним країнам повірити в можливість українців протистояти агресії. Таким чином, окреслена тема є важливою та актуальною як з наукової, так і з прикладної точок зору.

Мета наукових тез — дослідити використання гумору та народної творчості на платформі TikTok як елементів українського інформаційного спротиву. Відповідно до мети, поставлено такі завдання: 1) окреслити особливості гумору і народної творчості в TikTok під час повномасштабної війни; 2) розглянути функції гумористичних відеороликів як засобу інформаційного спротиву; 3) проаналізувати вплив гумору та народної творчості в TikTok на стійкість та національну ідентичність українців.

Неспровоковане повномасштабне вторгнення росії в Україну викликало в населення різноманітні емоції, що коливалися від страху і до гніву. Суспільству, крім слів підтримки і заклики до мобілізації, постійних новин з поля бою для розуміння подій, які відбуваються, потрібно було місце (простір), де можна емоційно розрядитися й перезавантажитися. Таким простором, зокрема, став TikTok. Алгоритми цієї платформи враховують інтереси користувача, час перегляду певного відеоролика, вподобання, мову спілкування, географічне розташування тощо. Це все дозволяє створити персональне джерело інформації, що орієнтоване

на конкретного користувача платформи. Таким чином, з одного боку, українці могли бачити відеоконтент українських впливових осіб, яким довіряють, а з іншого — дописи співгромадян, які глузували з ворога, висловлювали співчуття і гнів та підтримували одне одного за допомогою народної творчості, жартів та гумору. Це дозволило дистанціюватися від ворожої пропаганди і залякування, мобілізувати внутрішні ресурси для боротьби й спротиву ворогу. Гумористичний розважальний контент швидко розповсюджувався серед користувачів, його всіляко доповнювали та інтерпретували, внаслідок чого з'являлися відповідні пісні, пародії, гумористичні сценки тощо. Народними улюбленицями стають персонажі української незламності, що втілюються в зібраних образах «Привида Києва» — міфічного пілота, що нищив російські літаки в перші дні вторгнення, бабусі, яка збила дрон банкою помідорів, тракториста, що тягнув покинуту росіянами військову техніку, тощо. Українці жартували про пса Патрона, що допомагав розмінювати території, про неможливість росіян вимовити слово «паляниця», про «святий Джавелін», «Байрактар», «бавовну» тощо.

Таким чином, гумористичний контент у TikTok відіграє важливі функції: 1) захисну — висміювання недолугості ворога, невдалих маніпуляцій та військових операцій, його слабких сторін, що сприяє підвищенню впевненості у спроможності перемогти, емоційному перезавантаженню і дистанціюванню від негативних новин; 2) інформаційно-комунікаційну — можливість ділитися гумористичним контентом, коментувати відео та обговорювати його з рідними й друзями, що допомагає реалізовувати потребу в спілкуванні та забезпечує взаємодтримку серед однодумців; 3) розважальну — гумор допомагає відволіктися, зарядитися позитивом, що дуже важливо в атмосфері напруженості й страху за власне життя і близьких людей; 4) мобілізаційну — позитивний контент сприяє впевненості у власних силах і бажанню гуртуватися для протидії ворогу; 5) просвітницьку — за допомогою сатири є можливість доносити правду до української та світової спільноти про події в Україні і протистояти ворожій пропаганді.

З огляду на зазначені функції, варто окреслити вагомий вплив гумору та народної творчості в TikTok на стійкість та національну ідентичність українців. Розважальний контент викликає позитивні емоції, допомагає відновити внутрішні ресурси для боротьби, що підтверджується схвальними відгуками в коментарях до гумористичних дописів, підтримкою і генерацією нових жартів. Користувачі платформи активно використовують національну символіку, відомі особистості показово переходять на українську мову, поширюють та підтримують національні культурні продукти і демонструють свою відданість українським традиціям.

Отже, український гумор та народна творчість на платформі TikTok стала важливою частиною національного інформаційного спротиву російській агресії. Алгоритми цієї платформи дозволили створити персональні канали інформації та комунікації для українських користувачів, які прагнули відволіктися від негативних новин, емоційно перезавантажитися і знайти в собі сили для боротьби з агресором. Веселі меми, жарти над ворогом, захоплення героїчними вчинками наших військових сприяли мобілізації суспільства. На платформі TikTok гумористичний контент виконує захисну, інформаційно-комунікаційну, розважальну, мобілізаційну та просвітницьку функції. Гумор сприяє стійкості населення та усвідомленню власної національної ідентичності.

В. Маркова, О. Суховій

**РОЛЬ МЕДІА В КРОСКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ВИДАННЯ “THE SLOVAK SPECTATOR”)**

V. Markova, O. Sukhovii

**THE ROLE OF MEDIA IN CROSS-CULTURAL COMMUNICATION
(BASED ON THE EXAMPLE OF “THE SLOVAK SPECTATOR”)**

Кроскультурна комунікація — це процес обміну інформацією між представниками різних культур, яка допомагає зрозуміти культурні відмінності, усвідомити спільні риси та ефективно спілкуватися в усіх сферах суспільного життя. В умовах глобалізації її значення суттєво зростає: люди частіше взаємодіють за межами свого культурного середовища. У цих процесах медіа відіграють роль «провідника» культурних цінностей, норм і традицій. Через телебачення, інтернет, соцмережі та кіно люди отримують доступ до інформації про інші культури, що сприяє взаєморозумінню. Освітні та документальні програми, новинні ресурси, блоги допомагають формувати більш об'єктивне уявлення про інші культури. Медіа сприяють усуненню стереотипів і упереджених уявлень. Водночас, роль медіа в кроскультурній комунікації може бути амбівалентною. Медіа можуть як руйнувати бар'єри, так і посилювати упередження — все залежить від контексту, подачі та редакційної політики.

В Словаччині прикладом такого медіа є “Slovak Spectator” — єдине щомісячне видання в Словаччині, що видається англійською мовою. Він виходить з 1995 р. і є джерелом серйозної й актуальної економічної, політичної, регіональної, культурної та суспільної інформації про Словаччину.

Slovak Spectator також випускає протягом року спеціалізовані повнокольорові видання: Career Guide — щорічник, що висвітлює сферу людського капіталу та ринку праці в Словацькій Республіці; Investment Guide — щорічник, що представляє бізнес-середовище в Словацькій Республіці з розділом, присвяченим ринку нерухомості; Largest in Business — щорічник, що містить список найважливіших компаній, що працюють у Словацькій Республіці.

Читацьку аудиторію журналу складають іноземці, які проживають і працюють у Словаччині, словаки з дуже хорошим рівнем володіння англійською мовою, керівники словацьких та іноземних компаній, що мають представництва в Словаччині, державні органи та організації, представництва, посольства, торгово-промислові палати тощо. Іншу групу складають читачі, які постійно проживають за кордоном.

31 % читачів Slovak Spectator не читають жодних інших друкованих періодичних видань, що виходять у Словацькій Республіці. Середній тираж видання — 4000 примірників. Має він і свій новинний портал. Після початку російського повномасштабного вторгнення журналісти видання почали перекладати українською щоденні англomовні дайджести. Також у 2022 р. Slovak Spectator започаткувало сайт «Новини зі Словаччини» (<https://novyny.sme.sk/>), орієнтований саме на українську громаду в Словаччині, завдяки чому остання отримала змогу читати журналістські тексти рідною мовою.

Слід зазначити, що до початку воєнних дій в Україні на території Словаччини українці були автохтонною частиною населення країни, яке компактно проживало у близько 300 селах навколо міста Пряшів. Станом на 1 січня 2021 р. їх налічувалося близько 9,5 тисяч, що становило менш ніж 0,2 % від загальної кількості населення. Інформаційні потреби української національної меншості задовольняли засновані ще в 1950-ті рр. наступні друковані ЗМІ: газета «Нове життя» (1951 р.) — орган Союзу русинів-українців СР (СРУСР); «Дукля» (1953 р.) — літературно-мистецький та публіцистичний журнал, що видається органом Спільки українських письменників Словаччини; «Веселка» (1951 р.) — дитячий журнал.

З початком воєнних дій на території України кількість українців на території Словаччини суттєво збільшилася, насамперед, за рахунок біженців. Нині в Словаччині, згідно з даними Євростату, перебуває 131 525 українців зі статусом тимчасового захисту. Згідно ж із даними Міністерства Внутрішніх Справ Словаччини, всього в країні налічується 197,5 тис. українців, зокрема громадян з іншими статусами. За цими ж даними, українці складають найбільш чисельну групу іноземців у Словаччині і стали другою за чисельністю національною меншиною в країні після угорців. З огляду на зазначені події суспільний запит на суттєве збільшення інформаційної присутності України й українців у медійному полі Словаччини зростає. Головними новинними приводами щодо України в словацьких медіа стали воєнні дії, про які говорять щодня, та економічні взаємовідносини між двома сусідніми країнами. Що стосується українців у Словаччині, то це є, насамперед, питанням гуманітарної допомоги українським біженцям, різноманітні акції, які організує українська спільнота, питання інтеграції українців, культурні події. Саме на реалізацію цих потреб і спрямований медіапроект «Новини зі Словаччини» (<https://novyny.sme.sk/>). Проект функціонує як окремий сайт із рубриками: Новини, Коментарі, Культура і туризм, Життя в Словаччині, Здоров'я, Спорт. Мова проекту — українська. Його метою є інформування українців, що проживають у Словаччині, про політику, бізнес, культуру та надання рекомендацій щодо вирішення практичних питань.

Тож, завдяки цьому медіа, є можливість отримувати актуальну інформацію про події як в Словаччині, так і в усьому світі англійською та українською мовами. Видання допомагає іноземцям в адаптації до життя в новій країні, надає корисну інформацію. Щодо україномовного новинного порталу, то він сприяє як збереженню власної культури, завдяки висвітленню культурних подій та збереження української мови та традицій, так і встановленню діалогу культур через інформацію про словацьке культурне життя. Медіа сприяє підтримці зв'язку між українцями, які проживають у Словаччині та їхньою Батьківщиною.

Таким чином, медіа відіграють ключову роль у кроскультурній комунікації, поширюючи інформацію, формуючи громадську думку та сприяючи взаєморозумінню чи непорозумінню між представниками різних культур шляхом висвітлення культурних подій, традицій та цінностей, а також надаючи платформу для діалогу та обміну досвідом.

Т. Булах

РОЗСЛІДУВАЛЬНА ЖУРНАЛІСТИКА В УКРАЇНІ В РОКИ ВІЙНИ

T. Bulakh

INVESTIGATIVE JOURNALISM IN UKRAINE DURING THE WAR YEARS

В системі журналістських жанрів розслідувальній журналістиці належить важливе місце: вона покликана викривати те, що правопорушники намагаються ретельно приховати від громадськості. В останнє десятиліття кількість команд, що здійснюють журналістські розслідування в Україні, невпинно зростає. Сприяло цьому, зокрема, відкриття після 2014 р. державних реєстрів (майна, декларацій, юридичних осіб), що надало можливість авторам публікацій ширше використовувати інформацію, що міститься в них. Можливо тому однією з головних для вітчизняної розслідувальної журналістики стала тема викриття корупції як на державному, так і на регіональному рівнях. Журналісти-розслідувачі викривають схеми, пов'язані з публічними фінансами та державними закупівлями, приватизацією та виділенням землі, зловживаннями владою на всіх рівнях та порушеннями законів можновладцями. Серед видань та проєктів, що розслідують згадані теми, варто відзначити Bihus.Info (ГО «ТОМ 14» — громадська організація, яка є юридичною особою проєкту журналістських розслідувань Bihus.Info.); «Схеми: корупція в деталях» (проєкт «Радіо Свобода»), котра також присвячена викриттю корупції, має як відеOVERсію, так і друкований варіант; «Слідство.Інфо» (Незалежна українська агенція журналістських розслідувань); ZN.UA («Дзеркало тижня») — одне з найавторитетніших вітчизняних ЗМІ, що ще з 1990-х рр. ознайомлює читачів із ґрунтовими журналістськими розслідуваннями, зокрема проявами топ-корупції; рух «ЧЕСНО» — діяльність цієї команди присвячена викриттю політичної корупції та нагляду за діяльністю представників влади тощо.

У березні 2025 р. в Україні стартувала програма підтримки незалежних регіональних медіа «Сильніші разом: медіа та демократія», організована Всесвітньою організацією видавців новин, Асоціацією «Незалежні регіональні видавці України», Норвезькою асоціацією медіа (MBL) та завдяки програмі підтримки Nansen для України від Норвезької агенції з розвитку співпраці Norad. У межах цієї програми регіональні медіа набули змоги реалізувати розслідувальні проєкти, спрямовані на викриття корупційних схем. Завдяки грантам та менторству редакцій регіональних медіа зможуть здійснювати розслідування упродовж трьох років. Програма охопить до 75 регіональних медіа. Серед менторів програми журналісти-розслідувачі Максим Опанасенко із Bihus.Info, Аліса Юрченко із The Kyiv Independent; Олександра Губицька, керівниця проєктів, журналістка-розслідувачка NGL.media.

Крім корупційних схем, журналісти-розслідувачі фокусуються нині на розслідуванні воєнних злочинів, скоєних супротивником, викрадень людей у зонах воєнних дій та на окупованих територіях, зловживань представників влади у сфері оборонної промисловості та закупівель для армії. Так, ще у 2019 р у проєкті «Наші гроші з Денисом Бігусом» викрито розкрадання в оборонному комплексі, а робота Валерії Єгошиної та її колег зі «Схем» (Радіо Свобода) «Щодня шукали тіла загиблих і ховали в лісі. Хто саме з російських військових вбивав в Ізюмі?» стала фіналістом конкурсу на нагороди GIJN «Проливаючи світло» — 2023, яка присуджується

за журналістські розслідування, проведені під загрозою або в небезпечних умовах. Також у цій сфері відома Інформаційна агенція «Центр журналістських розслідувань» (ЦЖР). Ця команда проводить, зокрема, розслідування щодо справ, пов'язаних із діяльністю окупаційної влади Криму та порушеннями прав людини на територіях, окупованих росією. Як вказано на сайті Центру: «Кримський ЦЖР є членом Глобальної мережі журналістів-розслідувачів (GJIN). Агентство спеціалізується на проведенні розслідувань корупції в Україні, воєнних злочинів РФ на ТОТ України, ідентифікації колаборантів і учасників незаконних збройних формувань, схем обходу санкцій, застосованих до РФ за агресію проти України. За матеріалами розслідувань ЦЖР відкриті сотні кримінальних проваджень, а десятки фізичних та юридичних осіб внесені до санкційних списків України, ЄС, США». Проект SeaCrime Центру «Миротворець» спрямовувався на викриття розкрадання росією українського зерна.

Певна частина сучасних журналістських розслідувань присвячена соціальним проблемам. Так, ці теми, зокрема, висвітлюють журналісти Суспільного мовлення. Серед них — розслідування у сфері медицини, закупівлі ліків, наданні соціальної допомоги, проблем, які постають перед особами з інвалідністю та ВПО.

Таким чином, можна відзначити, що в період війни з росією українська розслідувальна журналістика отримала й нові теми для розслідувань, і нові можливості, зумовлені як змінами в законодавстві, що полегшують роботу журналістів-розслідувачів, так і науково-технічним прогресом. Все це дозволяє говорити про значний поступ, досягнутий у цій сфері в період 2014–2025 рр.

О. Куликова

ХУДОЖНІЙ РЕПОРТАЖ В УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІАПРОСТОРІ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

О. Kulykova

LITERARY REPORT IN THE UKRAINIAN MEDIA SPACE: GENRE DEVELOPMENT TRENDS

У сучасному медіапросторі, перенасиченому швидкими новинами та гучними заголовками, виникає потреба в жанрах, здатних глибоко пояснити складні процеси, передати атмосферу подій та розповісти історії простих людей. Одним із таких жанрів є художній репортаж — жанр на межі журналістики та літератури.

Особливо цінним є потенціал художнього репортажу для України в умовах повномасштабної війни й глибоких суспільних змін, адже він є важливим інструментом документування подій, джерелом інформації для журналістів, істориків і культурологів. Актуальність дослідження розвитку цього жанру в українській медіасфері посилюється й на тлі зростаючої уваги до вітчизняного художнього репортажу в міжнародному медіапросторі.

Попри наявність власних традицій, активізація інтересу до українського художнього репортажу відбулася порівняно нещодавно й значною мірою була зумовлена впливом польської репортажистки, яка з'явилася в асортименті книгарень, та драматичними подіями в країні.

Попри те, що створення й публікація художнього репортажу вимагає суттєвих фінансових і часових витрат, він представлений на сторінках друкованої преси.

Лідером у цій ніші є журнал “Reporters” від провідного репортажного медіа України з однойменною назвою. Це перший в Україні журнал художнього репортажу. Його місія — розповідати історії, які захоплюють увагу, надихають, вражають і провокують до дискусії. Засновники вважають, що репортаж — найкращий спосіб розповісти про великі соціальні процеси через людські історії. Тексти журналу супроводжують якісні, професійні фотографії, що робить його єдиним в Україні журналом художнього репортажу й документальної фотографії.

Зразки художнього репортажу також зустрічаються в таких виданнях, як: «Газета по-українськи», «Країна», «Українська правда. Життя» тощо.

Потужними платформами для розвитку художнього репортажу є також інтернет-середовище й блогосфера. Зокрема, заслуговує на увагу мультимедійний проєкт «Локальні історії», який об'єднує друкований журнал, онлайн-платформу, аудіо- та відеопродакшн, а також книговидавання.

Потужний внесок у розвиток жанру зробило видавництво «Темпора», яке протягом 2012–2021 рр. проводило конкурс художнього репортажу «Самовидець». Ця ініціатива суттєво вплинула на популярність жанру як серед журналістів та письменників, так і серед читачів. Видавництво опублікувало збірки репортажів переможців конкурсу та окремі книги в цьому жанрі, серед яких: «Україна: масштаб 1:1» О. Криштопи, «Над прірвою в житті» П. Стеха, «Десять поруч війна» та «(Не) воля» Є. Гончарової, «Ми не маємо права не бути сильними» А. Бессараба, «Ті, що стомилися боятися» О. Данилюка, «Дикий Схід. Нарис історії та сьогодення Донбасу» М. Віхрова та інші.

З 2017 р. в Україні працює видавництво репортажної та документальної літератури «Човен» (м. Львів), засноване Остапом Проциком та Ігорем Балинським. Воно вже видало понад 20 книг як українських, так і зарубіжних авторів. В асортименті видавництва опубліковані такі художні репортажі: «Бог дивовижних людей та інших грішників» М. Паплаускайте, «Півмісяць, хрест і павич. Подорожі до Месопотамії» та «Северодонецьк. Репортажі з минулого» С. Ославської, «Наші інші. Історії українського різноманіття» О. Яремчук, «Собакоїди та інші люди» К.-М. Гауса; «Тост за предків» В. Гурецького; та інші.

У 2023 р. у видавництві вийшла друком збірка репортажів «Найстрашніші дні мого життя» (упорядниці Наталя Гуменюк), що містить тексти, підготовлені провідними українськими та міжнародними журналістами, аналітиками, юристами в межах міжнародного проєкту The Reckoning Project.

Книги в жанрі художнього репортажу також наявні в асортименті видавництв “Vivat”, «Фоліо», «Лабораторія», “Ukrainer”, «Видавництво Старого Лева», «Клуб сімейного дозвілля», «Комора» та інших. Зокрема, у 2022 р. видавництво «Лабораторія» надрукувало книгу «77 днів лютого», яка потрапила до переліку бестселерів Українського інституту книги й у топ найбільш продаваних книжок.

Тематика художніх репортажів у книжковому форматі різноманітна й охоплює репортажі про Україну та інші країни, про людей, культуру, актуальні проблеми суспільства. З 2014 р. спостерігається тенденція до збільшення кількості художніх репортажів, присвячених війні в Україні.

Саме на книжковому ринку художній репортаж останнім часом знаходить підготовлену аудиторію, готову сприймати й оцінити літературу факту. Про формування читачької аудиторії свідчить і збільшення кількості випусків журналу

“Reporters” з 2 до 4 номерів на рік. Ці чинники сприяють як подальшому розвитку жанру, так і культури його сприйняття аудиторією.

В останні роки читацька аудиторія розширилася і за кордоном, про що свідчать переклади книжок та випуск друкованої версії журналу “Reporters” англійською.

Серед виданих за кордоном книг:

- збірка репортажів “De-occupied: Stories of Ukrainian Resistance” про поїздки деокупованими територіями України у квітні — листопаді 2022 р.;
- літературні репортажі про будні військових і цивільних у Бахмуті й околицях “Bakhmut” Мирослава Лаюка;
- документально-художня подорож Херсонськими степами “The Flood” Євгена Ліра.

Зокрема, книга «Бахмут» 2024 р. була відзначена Премією Юрія Шевельова та увійшла до коротких списків Книги року ВВС.

Отже, художній репортаж підтвердив свій потужний творчий і прикладний потенціал як у журналістському колі, так і на ринку книжкової продукції.

Підсумовуючи тенденції розвитку художнього репортажу в Україні, можна зробити наступні висновки:

- художній репортаж в українському медіапросторі представлений у друкованих та онлайн-видаваннях, в асортименті видавництв і книгарень;
- сформувалося й продовжує розвиватися коло журналістів і письменників, які працюють у цьому жанрі та аудиторія прихильників і читачів художнього репортажу;
- у тематиці художніх репортажів вітчизняних авторів нині переважає тема війни, що зумовлено складною суспільно-політичною ситуацією в країні.

Художній репортаж активно розвивається і, без сумніву, має значні перспективи. З огляду на це, очевидно є потреба в поглибленні дослідження тенденцій розвитку жанру, його динаміки, якості, змістовності, авторських стилів провідних журналістів у цій сфері.

В. Бардин

АУДІОВІЗУАЛЬНА ГРАМОТНІСТЬ ЯК КОМПОНЕНТ СУЧАСНОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

V. Bardyn

AUDIOVISUAL LITERACY AS A COMPONENT OF MODERN AUDIOVISUAL CULTURE

XXI ст. активно популяризує аудіовізуальну грамотність, яка стала центральною сферою соціальної комунікації: кіно, телебачення, відеоплатформи, прямі трансляції та короткі відео на платформах соціальних мереж формують образи, норми та значення, що впливають на сприйняття реальності. Водночас, стрімко зростаючий обсяг аудіовізуальної інформації, а також швидке поширення медіаконтенту створюють соціальні проблеми — від маніпуляцій до проблем з підтвердженням джерел. Медіаграмотність є важливим компонентом, який дозволяє практикам аудіовізуальної грамотності належним чином сприймати, інтерпретувати та створювати медіаконтент.

У сучасному вжитку «медіаграмотність» охоплює низку навичок: аналіз новин, перевірка джерел інформації та розуміння методів виробництва новинних сюжетів та етичних наслідків їх використання. ЮНЕСКО стверджує, що медіаграмотність та інформаційна грамотність — це освітня стратегія, яку слід впроваджувати на національному рівні з урахуванням різних обставин.

Медіаграмотність трактується як не лише індивідуальна навичка людини, але й загальносоціальна навичка, яка необхідна для сталого інформаційного простору. Аудіовізуальна грамотність, у свою чергу, охоплює сприйняття, подачу та виробництво візуальних та звукових творів (від кіно та телебачення до коротких відео та фотосерій). Ця культура поєднує технічні, естетичні, соціальні та культурні аспекти, і в її межах медіаграмотність набуває специфічних форм, таких як здатність застосовувати монтаж, кольорокорекцію, музичний супровід та візуальні метафори.

Окрім критичного сприймання, аудіовізуальна грамотність включає творчий компонент — уміння створювати власні медіапродукти: фото, відео, анімацію, інформаційні матеріали для соціальних мереж, сторіси, рілси. Це потребує базових технічних навичок (робота з камерою, звукозапис, монтаж), знання принципів візуальної композиції та сценарної побудови, а також розуміння етичних норм медіавиробництва. Сьогодні кожен користувач може стати творцем інформаційного контенту, тому рівень культури виробництва та емоційної відповідальності стає критичним чинником якості цифрового середовища.

Чому ж медіаграмотність є частиною аудіовізуальної грамотності?

По-перше, аудіовізуальний контент сприяє активній роботі візуальної та емоційної пам'яті, формуючи таким чином швидші та глибші асоціативні зв'язки, ніж текст. Внаслідок емоційної та творчо-візуальної подачі, аудиторією можна легко маніпулювати. По-друге, виробництво аудіовізуального продукту потребує технічних та етичних навичок: знання авторського права, редакційних принципів та етичного сприйняття реальних людей (очевидців, інтерв'юєрів) та подій. По-третє, аудіовізуальна грамотність є інструментом культурної ідентичності та місцевої пам'яті. Медіаграмотність дозволяє свідомо використовувати цей ресурс для підтримки місцевих наративів та протидії ворожій пропаганді. Дослідження ризиків та потенційного впливу аудіовізуального контенту в сучасному медіапросторі підтверджують ці оцінки.

Важливу роль у формуванні медіаграмотності відіграє система освіти, адже саме молодь найбільше підпадає до категорії людей, що користуються соціальними мережами як джерелом інформації і найчастіше спокушається на маніпуляцію. Внаслідок невеликого власного життєвого досвіду молодь не вміє розпізнавати правдиву інформацію серед фейку. Як у школі, так і у вищих закладах освіти медіаграмотність має бути невіддільною частиною навчального процесу. Така інтеграція сприятиме розвитку критичного мислення та навичок аналізу аудіовізуальних творів охоплюючи не тільки соціальні мережі, а й платформи YouTube, TikTok, онлайн-курси та інші цифрові інструменти, що підкреслює важливість самонавчання та цифрової самоосвіти.

Особливу увагу потрібно приділяти населенню старшої вікової групи, ця вікова група часто вразлива до дезінформації, фейкових новин та пропаганди.

На відміну від молоді, яка інтуїтивно формує особисті погляди, старші люди звикли довіряти різним джерелам інформації, не аналізуючи медіапродукцію.

Важливо забезпечити наявність та доступність тренінгів, простих інструкцій для людей похилого віку, спрямованих на розвиток навичок критичного мислення, перевірки інформації, розуміння основ безпеки в інтернеті та культури комунікації в цифровому середовищі. Такий підхід не лише підвищить рівень медіакультури суспільства загалом, а й сприятиме міжпоколінній взаємодії та цифровій рівності.

Медіаграмотність у сучасній аудіовізуальній культурі — це не другорядна навичка, а ключова компетенція різновікового громадянського суспільства. Інтеграція медіа- та інформаційної грамотності в систему освітніх та культурних закладів, створення місцевих виробничих студій та розробка стратегій просування медіаграмотності є важливими кроками до розвитку сталої аудіовізуальної культури.

Досвід останніх років в Україні підтверджує, що за цілеспрямованої підтримки медіаграмотності можна протистояти в боротьбі з пропагандою та водночас сприяти запобіганню дезінформації. Медіаграмотність необхідна для кожного члена суспільства, адже свідоме, обізнане та грамотне суспільство, що вміє аналізувати, критично мислити та споживати правильний аудіовізуальний контент та медіа продукт, і формує загальносуспільну сучасну медіакультуру.

Ю. Літинська

МОБІЛЬНЕ ВІДЕО ЯК ЗАСІБ ПУБЛІЧНОЇ УЧАСТІ В ЦИФРОВОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

Yu. Litynska

MOBILE VIDEO AS A TOOL OF PUBLIC PARTICIPATION IN THE DIGITAL INFORMATION SPACE

Сучасне суспільство характеризується глибокими перетвореннями у сфері масових комунікацій. Стрімкий розвиток науки, техніки, мобільних платформ сприяли появі нових умов для громадянської активності. Відеоконтент, створений за допомогою цифрових пристроїв, став не лише формою розваги, але й засобом соціального висловлювання та документування подій. Колись ефективні традиційні форми колективного впливу — протест, петиція, громадські збори — набули нових форматів: цифрової дії, візуального свідчення, мережевої активної позиції.

Відео в цьому контексті виконує роль візуального аргументу — воно не лише інформує, а й з перших секунд емоційно залучає аудиторію, формує спільне бачення проблеми. На відміну від класичних медіа, мобільні платформи забезпечують горизонтальні комунікації, у яких користувач і споживач контенту часто є однією особою.

Поняття «громадська участь» у сучасній гуманітарній науці трактується як сукупність практик, спрямованих на колективний вплив громадян на процеси та структури прийняття рішень, формування незалежної суспільної думки. Мета — прагнення до певних соціальних змін. Мобільні платформи стали новими публічними просторами для обговорення та створення критичної маси у вирішенні певних проблем. Концепція публічної сфери німецького філософа і соціолога Юргена Габермаса у XXI ст. отримала нове прочитання в контексті цифрових комунікацій. Публічний простір перестає бути географічним і стає мережевим — децентралізованим, гнучким, інтерактивним. Мобільні додатки, які дозволяють фільмувати, редагувати й поширювати відео безпосередньо з пристрою,

створюють умови для миттєвої фіксації та оприлюднення. Так званий новий тип документальності, у якому очевидці та учасники подій стають носіями суспільно важливої інформації.

Під час Революції Гідності, початку війни на Донбасі, а особливо після 24 лютого 2022 р., саме мобільні відео стали ключовими свідченнями воєнних злочинів, гуманітарних катастроф і актів солідарності українців. У цьому сенсі мобільні платформи перетворилися на нові публічні форуми, де громадяни можуть не лише спостерігати, але й діяти, впливати, коментувати, організовувати різні соціальні акції про допомогу. Мобільний контент дозволив пересічним громадянам подолати сталі інформаційні бар'єри, що існували між професійними медіа та аудиторією. Громадяни, військові фіксують події з позиції безпосереднього учасника, часто ризикуючи власною безпекою і відтворюють відео на платформах таким, яким воно є. На відміну від традиційного, створеного за всіма канонами журналістики репортажу, такий контент сприймається як автентичний, навіть за відсутності ідеальної технічної якості.

Приклади можна побачити й у відеохроніках військових пресслужб, волонтерських організацій, силових структур. Короткі відео з мобільних пристроїв поширюються через соціальні мережі, утворюючи ефект «ланцюгової реакції» — коли повідомлення не лише передається, а й набуває нових сенсів під впливом колективного обговорення.

Сьогодні мобільний контент є не лише інформаційним, але й мотиваційним ресурсом, який здатен формувати суспільну поведінку. Через короткі відео та серії роликів користувачі отримують можливість вчасно реагувати на соціальні явища, ініціювати колективні дії, висловлювати солідарність. Найчастіше цей процес відбувається тоді, коли аудиторія стає активним співтворцем контенту, а не є мовчазним споживачем інформації.

Соціальні мережі та мобільні платформи сприяють швидкому поширенню текстових- та відеоповідомлень, формуючи окрему медійну культуру. Такі системи створюють ефект громадськості, яка і спостерігає, і реагує.

Особливу увагу аудиторії сьогодні привертає контент, який несе новий корисний досвід. Наприклад, ролики, що демонструють практичні дії в кризових ситуаціях (волонтерство, акції підтримки, гуманітарна допомога), мотивують аудиторію до повторення подібних. Зокрема, у соціальних мережах ми часто бачимо оголошення про грошові збори на військове обладнання або на підтримку соціально незахищених верств населення. У цьому сенсі відео стає не лише інструментом інформації, а й елементом соціального гуртування та навчання щодо ефективних способів взаємодії у громадян.

Мобільні відео також активно використовуються в політичній комунікації або з метою збирання соціологічних даних. Вони забезпечують можливість вільного висловлення думок без посередництва традиційних, часто редагованих, медіа. Відео може демонструвати соціальні проблеми, несправедливість або інноваційні практики, мати емоційне забарвлення й стимулювати до громадського діалогу. При цьому характерною особливістю мобільного контенту є його імпульсивність і доступність: будь-який громадянин може зафіксувати подію в реальному часі та миттєво її поширити. Це створює новий рівень прозорості та чесності, де

суспільство контролює суспільство, а інформаційні потоки стають багатоплановими і взаємопереплетеними.

Саме відео має сильний емоційний вплив на аудиторію, який значно перевищує текстовий або фотоконтент. Короткі ролики здатні швидко формувати настрої, ставлення, громадську думку, мобілізувати і стимулювати соціальні ініціативи. Ефект співпереживання, який виникає при перегляді відео із чутливими темами, підсилює мотивацію до активної участі в громадських процесах.

Водночас треба враховувати негативні аспекти, які мають високий відсоток у загальному обсязі. Йдеться про поширення інформаційних маніпуляцій та фейків, що неодмінно призводять до викривлення громадської думки. Такі епізоди підкреслюють важливість формування критичного ставлення до контенту та підвищення рівня медіаграмотності аудиторії.

Мобільне відео продовжує трансформувати публічну сферу, стаючи інтерактивнішим, персоналізованим та гнучкішим. З розвитком технологій доповненої та віртуальної реальності, інтерактивних платформ та алгоритмів рекомендацій, відео стає ще більш ефективним інструментом громадянської участі у локальних та світових процесах.

Таким чином, мобільне відео постає ключовим інструментом оновлення сучасної публічної сфери, поєднуючи функції інформаційного, емоційного та освітнього впливу. Воно сприяє формуванню активної та небайдужої позиції аудиторії, забезпечує сталу та вільну комунікацію з усіма владними інституціями, створює нові моделі громадянської участі. З огляду на розвиток цифрових технологій, мобільний відеоконтент не лише документує соціальні явища, а й конструює суспільну реальність, формує колективні уявлення і стимулює соціальні практики.

І. Чеботарьова, Г. Черкашина

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ STORIES В INSTAGRAM, FACEBOOK ТА TELEGRAM

I. Chebotarova, H. Cherkashyna

FEATURES OF USING STORIES ON INSTAGRAM, FACEBOOK AND TELEGRAM

Соціальні мережі сьогодні виконують не лише комунікаційну функцію, а й перетворилися на потужні бізнес-платформи. Конкуренція в цифровому просторі змушує бренди шукати формати контенту, що швидко привертають увагу. Одним із найефективніших інструментів стали «сторіс (stories)» — короткі фото- чи відеоповідомлення, що доступні обмежений час.

За даними міжнародних статистичних звітів, у 2025 р. Instagram має понад 2 мільярди активних користувачів, з яких понад 70 % щодня переглядають stories. В Україні Instagram — основний інформаційний та рекламний лідер — майже 50 % українців шукають інформацію саме там. Це свідчить про те, що формат stories стає ключовим каналом взаємодії з аудиторією.

Stories — це фото або відео тривалістю до 15 секунд, які зникають через певний час (стандартно — 24 години). Формат вперше з'явився в Instagram у 2016 р., а згодом був інтегрований у Facebook і Telegram. Основні характеристики stories:

- миттєвість та актуальність контенту;

- акцент на візуальність;
- інтерактивність (опитування, реакції, запитання);
- обмеженість у часі, що стимулює моментальний перегляд.

Люди реагують на історії емоційніше. Ймовірно, це пов'язано з тим, що повноекранний формат створює ефект занурення, що дозволяє рекламодавцям встановлювати глибший зв'язок з аудиторією. У середньому понад третина опитаних активних користувачів Instagram зізналися, що після перегляду історій про певний продукт вони починають цікавитися ним більше. Дослідження виявило, що деякі елементи, що підвищують ефективність оголошень у мобільній стрічці, добре працюють і в stories.

Для створення stories, які набирають багато переглядів, можна сформулювати декілька правил.

1. Публікуйте лише цікаве.

Низькоякісний контент користувачі швидко перегортають або зовсім пропускають. Після цього історії показуватимуться їм рідше, адже алгоритм вважатиме, що користувач не зацікавлений у цьому контенті. Тому необхідно намагатися зробити кожен опублікований історію цікавою та змістовною.

2. Не публікуйте занадто часто.

Коли смужки у верхній частині екрану, що позначають кількість історій, перетворюються на точки (так буває, якщо їх понад десять), це відлякує глядачів. Формат stories передбачає швидке споживання контенту — люди не планують витратити багато часу на перегляд однієї сторінки. Тому оптимальна кількість — 4–6 історій на день.

3. Додавайте хештеги та геолокації.

Завдяки хештегам або позначкам місця можна зацікавити нову аудиторію, якщо історія потрапить у топ за цими категоріями. Раніше саме таким способом просували акаунти, виходячи в топ за певними хештегами.

4. Використовуйте інтерактивні формати.

Використання стікерів-опитувань, слайдерів-емоджі та функціоналу «Q&A» та інших інтерактивних форматів значно підвищує зацікавленість користувачів і збільшує час знаходження в акаунті.

4. Аналізуйте ефективність.

Бажано підключити бізнес-акаунт у Instagram, щоб мати змогу відстежувати статистику Stories. Необхідно звертати увагу, які теми та формати (фото, опитування, відео) отримують найбільше переглядів, а які, навпаки, користувачі швидко перегортають. Це допоможе швидко реагувати на реакцію користувачів і вносити необхідні зміни в контент.

Instagram нині продовжує залишатися провідною соціальною платформою за популярністю формату stories. Функціонал stories у Facebook подібний з Instagram, що пояснюється інтеграцією обох платформ у корпорацію Meta. Серед основних переваг можна виділити можливість одночасної автоматичної публікації контенту в Instagram та Facebook.

За статистичними даними, у 2025 р. українська аудиторія Facebook становить близько 17 млн користувачів, проте спостерігається тенденція до зменшення — протягом останнього року кількість користувачів скоротилася на 2 млн. Попри

це, формат stories у Facebook зберігає актуальність, зокрема завдяки можливості залучати старші вікові групи, які менш активно використовують Instagram.

У 2025 р. Telegram також демонструє активний розвиток власного формату stories. Він характеризується розширеними можливостями налаштувань. Користувачі можуть самостійно визначати тривалість видимості історій (6, 12, 24 або 48 годин), а також залишати їх у постійному доступі. Важливою функцією є можливість обмеження доступу до контенту для певних груп аудиторій і навіть блокування створення скріншотів.

Аудиторія Telegram в Україні нині налічує понад 20 млн осіб, а середній час використання за останні роки зріс із п'яти до сорока хвилин на день. Ці показники підкреслюють перспективність платформи як інструмента бізнес-комунікацій та інформаційно-реklamних ресурсів.

Аналіз маркетингових комунікацій свідчить, що використання stories у соціальних мережах, зокрема в Instagram, Facebook та Telegram, є одним із найефективніших інструментів сучасного цифрового маркетингу. Вони дозволяють формувати імідж бренду, збільшувати охоплення цільової аудиторії, стимулювати попит і продажі.

Для узагальнення наведених характеристик зробимо порівняльний аналіз основних соціальних платформ, що підтримують формат stories (таблиця 1).

Табл. 1.

Порівняння соціальних мереж

Платформа	Тривалість stories	Інтерактивність	Аудиторія в Україні	Особливості
Instagram	24 год (збереження в Highlights)	Опитування, слайдери, Q&A	≈ 11,6 млн	Популярна серед молоді, висока конкуренція
Facebook	24 год	Реакції, коментарі	≈ 17 млн	Актуально для аудиторії середнього та старшого віку
Telegram	6–48 год або назавжди	Опитування, текст, стікери, заборона скріншотів	≈ 20 млн	Зростання активності, використання як джерела новин

Instagram залишається лідером серед молодіжної аудиторії, тому потребує максимально інтерактивного та креативного підходу до створення контенту. Саме тут важливу роль відіграють емоційність контенту та швидкий зворотний зв'язок. Facebook, попри тенденцію до зменшення користувацької бази, зберігає потенціал як майданчик для комунікації зі старшими аудиторіями. Telegram демонструє стрімке зростання популярності в Україні, що відкриває перспективи використання платформи як каналу для поширення будь-яких матеріалів: інформаційних, рекламних, експрес-контенту (анонсів, опитувань).

Практика використання stories у цифрових стратегіях українських брендів також демонструє значний потенціал цього інструмента. Приклади українських брендів (MustHave, SOVA, Dromel, Ruslan Baginskiy тощо) доводять, що правильно розроблені та стратегічно продумані stories здатні забезпечити приріст охоплення та продажів у десятки разів.

Р. Цехмейструг

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ГОЛОВНІ МАЙДАНЧИКИ ПОШИРЕННЯ НОВИН: РОЛЬ АЛГОРИТМІВ У РЕДАГУВАННІ РЕАЛЬНОСТІ

R. Tsekhmeistruk

SOCIAL NETWORKS AS THE MAIN NEWS DISTRIBUTION PLATFORMS: THE ROLE OF ALGORITHMS IN EDITING REALITY

У сучасному інформаційному середовищі соціальні мережі дедалі частіше стають основним каналом отримання новин для значної частини аудиторії. Роль посередника між подіям та користувачами зменшується у традиційних медіа. Проте, такі платформи, як Facebook, Instagram, TikTok, YouTube, X/Twitter, створюють стрічки новин, які орієнтовані на вподобання та досвід користувачів, тобто вони більш алгоритмічно керовані.

Внаслідок цього стається трансформація журналістики та медіакомунікацій. Набуває популярності алгоритмічний відбір інформації, новини тепер не стільки об'єктивно представлені, скільки є результатом роботи алгоритмів. Вони впливають на те, що користувач побачить, на спосіб осмислення даної новини та розуміння її.

Натомість виникає проблема «редагування реальності». Користувач отримує обмежену, хоч і унікальну, картину світу. Це створює нові можливості для медіакомунікацій, але водночас і виклики.

Українські онлайн-медіа нині формують новинну стрічку, базуючись на соціальні мережі. Аналізуючи дослідження ІМІ, проведене у листопаді 2024 р., першоджерелом 40 % усіх новин є соцмережі. Тобто ці платформи визначають, яка інформація має отримати поширення, і вони стали теперішнім посередником між подіями та користувачами.

Найвпливовішою платформою, яка займає майже 57 % усіх новин із соціальних платформ, стає Telegram. Цим ресурсом користуються обласні військові адміністрації, ДСНС, СБУ та інші офіційні структури, а також політики, які спілкуються з громадянами, публікують важливі заяви чи документи. Щодо інших впливових соціальних мереж: Facebook займається поширенням офіційних повідомлень, його частка новин становить 17,5 %; Instagram та YouTube створюють розважальний та візуальний контент, їх частка становить 9 % та 8,5 % відповідно; X/Twitter та TikTok менш впливові, але займають 6 % та 2 % інформаційного поля новин.

Алгоритми визначають пріоритетність показу матеріалів для користувача. Фактори, що впливають на новини, які користувач бачить у своїй стрічці — це кількість взаємодій, час опублікування, візуальна складова та політика платформи. Це призводить до ризику того, що важливі новини губляться серед інших, адже емоційний контент та контент, з яким користувач найбільше взаємодіє, отримує найбільшу увагу.

Алгоритми формують «інформаційні бульбашки». Користувачі отримують інформацію, що співпадає з їхніми поглядами. Унаслідок цього, медіа мають конкуренцію за увагу та мають постійно підлаштовуватись під політику платформ, включаючи стиль, заголовки й навіть тематику, яку новину на якій платформі публікувати. Можна вважати, що соціальні мережі нині стали фактичними редакторами новинного простору, а не лише каналами поширення, які впливають на те, що користувач буде вважати важливим та потрібним.

Алгоритми нині редагують реальність, у якій живе користувач, хоча мали лише допомагати поширювати новини. Соціальні мережі впливають на відбір та пріоритизацію контенту: новини, які користувачі більше поширюють, стають більш видимими для інших, тоді як інші можуть залишитись за межами інформаційного поля. У результаті може виникнути ситуація, що для різних користувачів створюються різні дійсності.

Небезпеку становлять анонімні Telegram-канали, які поширюють неперевірену та маніпулятивну інформацію. Алгоритми не можуть відрізнити правдиву інформацію від фейкової, тому кількість поширень залежить від реакції користувачів, а не від її якості. У наслідку, користувачі бачать викривлену картину подій, яку створюють ті ж офіційні ЗМІ, що використовують ці анонімні канали замість достовірного джерела. Редагування реальності також створюється за рахунок емоційних алгоритмів, тобто пости з провокаціями, з «голосними» заголовками, з візуальними образами та емоційними аспектами отримують більше охоплення серед користувачів, ніж, наприклад, аналітичні пости. Тому новинний простір залежний від «емоційної економіки», а головним критерієм успіху є так звана популярність інформації, а не її достовірність.

Отже, алгоритми соцмереж визначають, що потрапить у стрічку користувачів, і що залишається непомітним для них. Тобто, вони виконують функцію невидимого редактора. У зв'язку із цим посилюється проблема маніпулювання громадською думкою.

Зростання ролі соціальних мереж як джерела новин створює певні серйозні виклики для журналістики та медіакомунікацій. По-перше, багато медіа цитують пости з Telegram-каналів чи інших подібних платформ, але не зазначають джерела, що призводить до того, що користувач не знає, яка новина походить із соцмереж, і чи проходила вона редакцію.

По-друге, існує ризик маніпуляцій та поширення неправдивої інформації. Алгоритми соцмереж показують новини, що не відповідають стандартам журналістики. Тому користувачі отримують потенційно недостовірну картину подій та створюється ефект «інформаційної бульбашки».

По-третє, через високу конкуренцію в новинному середовищі, редакції змушені публікувати матеріали оперативно, поступаючись при цьому глибинною перевіркою достовірності інформації. Кожна платформа має свої вимоги алгоритмів: короткі тексти, емоційні заголовки та візуально привабливий контент. Це змушує медіа підлаштовувати свій стиль і формат подання новин. Журналістика починає підпорядковуватись алгоритмічній «медіа економіці», яка в пріоритет ставить видимість та швидкість.

Крім того, контент медіа адаптується під алгоритми, формуючи суспільне сприйняття новин під впливом алгоритмічного відбору. У результаті суспільство вразливе до маніпуляцій.

Соцмережі як основне джерело новин створюють виклики: етичні, професійні та соціальні. Це потребує адаптації журналістських практик та підвищення медіаграмотності користувачів. Змінюється традиційна роль журналістики, знижується автономія редакцій, створюється загроза маніпуляцій та поширення неправдивої інформації. Тому журналістиці потрібно здійснювати пошук нових

стратегій. Наприклад, редакції можуть адаптувати контент до алгоритмів платформ, але при цьому не втратити стандарти достовірності, перевірки реальності фактів.

Щодо користувачів, необхідно розвивати медіаграмотність. Потрібно усвідомлювати, що стрічка новин створюється за допомогою алгоритмів, та потрібно навчитись критично оцінювати джерела та самостійно перевіряти їхню достовірність. Більш збалансоване сприйняття подій забезпечує прозорість джерел та відповідальність платформ за їхні алгоритми.

Вплив алгоритмів соціальних мереж на споживання новин є однією з глобальних проблем журналістики, тому що цей виклик потребує уваги з обох сторін: з боку журналістів та редакцій, які мають перевіряти інформацію перед опублікуванням та підлаштовуватись під алгоритми платформ, та з боку користувачів, які мають підвищувати свою медіаграмотність та навчитись перевіряти інформацію, а не довіряти всьому.

А. Гончарова

ТЕМА ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІАПРОСТОРИ

A. Honcharova

THE THEME OF VISUAL ART IN THE UKRAINIAN MEDIA SPACE

Повномасштабне вторгнення спричинило безпрецедентний запит українського суспільства на культуру. Для багатьох українців вона стала інструментом відчуження від ворога та опорою для віднайдення власної ідентичності. Важливу роль у стимулюванні публічної дискусії щодо соціальної місії культури відіграють масмедіа. Саме журналісти постають медіаторами між дієвцями культури та широкою аудиторією. Зокрема, від медіа залежить якість цієї суспільної розмови, яка виконує не лише інформаційно-комунікаційну, але й ціннісно-регулятивну функцію.

Артжурналістика є видом культурної журналістики, однак часто ці терміни використовують як взаємозамінні. Однією з провідних тем артжурналістики постає візуальне мистецтво, зокрема аналіз виставок та експозицій творів образотворчого мистецтва. У сучасному світі їх роль зростає. Так, на думку мистецтвознавиці та кураторки Марти Кузьми, експозиції перестали бути лише демонстрацією візуальних об'єктів, а натомість формують культурну публічну сферу для обговорення (<https://zbruc.eu/node/121785>).

Ідеї й рефлексії, які розгортають митці під час виставкових проєктів, виходять за межі експозицій та через медіа транслюються для широкого загалу. З одного боку, створення матеріалів мовою доступною для пересічного читача дає змогу залучити нову аудиторію, а з іншого, артмедіа ризикують втратити довіру аудиторії фахової, експертної в питаннях мистецтва

Тему візуального мистецтва в окремих рубриках висвітлюють такі загальнокультурні медіа, як «*Суспільне.Культура*», «*УП. Культура*», «*Сенсор*», «*Віледж*», «*Korydor*», «*Vogue*», та «*DTF Magazine*». Зокрема загальнонаціональні «*Суспільне.Культура*» і «*УП. Культура*» орієнтуються на широку аудиторію, вони використовують відділ культури як частину свого медіабренду. «*Vogue*» послуговується рубрикою «Сучасне мистецтво», аби відповідати іміджу глянцю високої моди. Такі медіа, як «*Віледж*» і «*DTF Magazine*», фокусуються на молодіжній аудиторії, найбільшу

увагу у своїх матеріалах звертаючи на спосіб життя та стильне візуальне оформлення сайту. Відтак онлайн-видання розвивають межу між елітарною та популярною культурою. Медіа «Сенсор» та онлайн-журнал «Korydor» надають перевагу глибоким аналітичним матеріалам про мистецький аспект культури та позиціонують себе як «slow media».

До цілком присвячених темі візуального мистецтва медіа належать «МІТЕЦ», «Artslooker», «post impreza», «[ecm] gazeta», «Marbeks» та «Your Art».

Серед зазначеного переліку своїм особливим відеоформатом вирізняється онлайн-портал «МІТЕЦ». Його контент оновлюється майже щодня, медіа пропонує відеоконтент у жанрах інтерв'ю, дискусій, репортажів із майстерень художників, відображаючи у такий спосіб сучасні процеси українського мистецтва. Цікавим прикладом розвитку медіа постає «Artslooker», яке змінило фокус з вузької цільової аудиторії колекціонерів до ширшої категорії читачів, балансуючи між арткритичним та артжурналістськими матеріалами. Сайт також містить англійську версію сторінки задля популяризації українського мистецтва поза межі України.

На протигагу йому медіа «Marbeks» здебільшого орієнтується на професійну аудиторію галеристів, колекціонерів та митців, детально висвітлюючи останні новини світового артринку. «[Ecm] gazeta» до повномасштабного вторгнення виходила друком щоквартально, однак в умовах війни видання змінило свій формат на цифровий. Так само медіа «Your Art» — через брак фінансування воно припинило випускати журнал та станом на сьогодні функціонує як новинне медіа. Поменшало також аналітичного контенту і в спеціалізованому медіа «post impreza», яке через якісні матеріали локального контексту виходить на рівень загальноукраїнського мистецького дискурсу.

Тож повномасштабне вторгнення посилює зацікавлення українців власною культурою. Водночас несприятлива кон'юнктура (вимушена релокація редакцій і кадрів, падіння ринку реклами, руйнування фізичних будівель і знищення техніки тощо) негативно позначилося на розвитку артжурналістики. Українські медіа, які, зокрема, висвітлювали тему образотворчого мистецтва, через війну та скасування допомоги USAID опинилися в стані загроженості. Попри брак людських та фінансових ресурсів артмедіа намагалися адаптуватися до змін, не припиняючи свою роботу, проте змінюючи формат діяльності. Наприклад, видання «Your Art» повністю зупинило випуск журналу, а «[ecm] gazeta» після дворічної перерви повернулася до друку лише у 2024 р.

Окрім зовнішніх чинників, артмедіа стикаються з викликами, пов'язаними з окресленням цільової групи. Бажання залучити ширший загальний читачів спричиняє спрощення матеріалів, а це своєю чергою може призвести до втрати попередньої фахової аудиторії. Попри труднощі, що постають перед українською артжурналістикою, українські артмедіа виявляють значний потенціал для подальшого розвитку, а їхнє детальне вивчення та систематизація можуть перетворити цю частину медіаландшафту на важливу платформу культурного діалогу між дієвцями мистецтва та ширшою аудиторією.

В. Братух

ВПЛИВ КОРОТКОФОРМАТНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ НА ТРАНСФОРМАЦІЮ МЕДІАКОМУНІКАЦІЙ

V. Bratukh

THE IMPACT OF SHORT AUDIOVISUAL CONTENT ON THE TRANSFORMATION OF MEDIA COMMUNICATIONS

Короткоформатний аудіовізуальний контент, основним популяризатором та розповсюджувачем якого є платформи TikTok, Instagram Reels, YouTube Shorts і ReelShort, докорінно змінив характер сприйняття та споживання медіа як в Україні, так і у світі. Короткі форми медіаповідомлень, від декількох секунд до однієї-двох хвилин, суттєво впливають на увагу аудиторії та на зміни в стратегіях комунікаційних моделей. З одного боку, це породжує нові можливості і водночас є суттєвими викликами для сучасного медіабізнесу. Ми в режимі реального часу стаємо свідками, як аксіома “Content is King” (або «Контент — це нова нафта») трансформується в “Attention is the new currency” (фінансова модель «Економіка уваги»). Це гасло є відображенням змін пріоритетів: від професійного створення високоякісного контенту до його особливих можливостей привертати та утримувати увагу аудиторії. Це тенденція, що пріоритетно впливає на формування нових моделей монетизації та досягнення цілей у маркетингу, а також на зміни, які відбуваються за напрямом медіакомунікацій.

В українському контексті, де медіаринок вимушено функціонує в умовах воєнного стану, економічної нестабільності та цифрової трансформації, ці зміни набувають особливого значення. Можливість швидко та оперативно доносити аудиторії важливу інформацію стала домінуючою функцією короткоформатного контенту. Актуальність дослідження полягає в аналітиці тенденцій впливу короткоформатного аудіовізуального контенту на медіакомунікації в Україні та світі. А саме, як ці тенденції впливають на економічні, соціокультурні та міжособисті сфери життя. Зазвичай короткі відео характеризуються високою динамікою, доступністю та інтерактивністю. Ці ознаки напряму відповідають сучасним вимогам «економіки уваги», де конкуренція за час та увагу аудиторії є ключовими показниками.

За прогнозами Goldman Sachs, до 2027 р. короткоформатний контент залучить до 480 млрд доларів США рекламних інвестицій. Платформи TikTok, Instagram Reels, YouTube Shorts і ReelShort надпопулярні серед молодшої аудиторії. В Україні аудиторія даних платформ у віковій групі 18–34 роки становить понад 60 % від всієї аудиторії. За інформацією, наданою Всеукраїнською рекламною коаліцією, у 2024 р. приблизно 30 % українців скоротили час перегляду традиційного телебачення та віддали свою глядацьку перевагу на користь диджитальних платформ. Більшою мірою це сталося через нестабільне електропостачання (наслідки військової агресії Росії проти України), а також зручність та автономність мобільних пристроїв (роботу яких легко продовжують портативні павербанки). Це підштовхує медіа адаптуватися до нових форматів комунікації. Разом із цим короткоформатний контент створює нові можливості для монетизації.

Таргетована реклама, партнерські спонсорські та продакт-плейсмент інтеграції показують високу частку впізнаваності брендів та торговельних марок, які почали

використовувати короткі відео як базовий формат взаємодії із сучасною аудиторією. У світі YouTube Shorts генерує 10–12 % доходів платформи через рекламу. Українські локальні медіа підхоплюють ці тенденції. Наприклад, група «1+1» та «24 канал» адаптують довгі відео під короткоформатні сюжети для трансляції на YouTube. Це допомагає компенсувати втрати від падіння прямої ефірної реклами (з 48 % у 2019 р. до 35 % у 2024 р.).

Водночас короткоформатний контент створює нові виклики. До них належать вже наявні тенденції: а) фрагментація уваги аудиторії ускладнює створення глибоких наративів, підтекстів, які закладають автори медіаповідомлень (середній час перегляду відео скоротився до 15 секунд, а рішення, продовжувати дивитися відео чи ні, глядач взагалі приймає на основі перших 3 секунд перегляду відео); б) соціокультурний аспект популярності короткоформатного контенту призводить до ускладнення у формуванні суспільних цінностей.

Треба зауважити, що в Україні соціальні платформи та месенджери стали майданчиками, де короткі відео використовуються для оперативного поширення патріотичних меседжів, документальних кадрів чи протидії дезінформації. Наприклад, український TikTok-акаунт «United24 Media» зібрав мільйони переглядів, просуваючи національні наративи. Натомість TikTok-акаунт «dii.gov.ua» використовує короткі ролики для інформування суспільства про державні послуги, вибудовує комунікацію між державою та громадянами, рекламує нові цифрові продукти, пояснює, як користуватися їхнім сервісом тощо. Спрощення складних тем через невеликий хронометраж контенту збільшує ризики поверхневого сприйняття подій, фактів, соціально важливої інформації. Для запобігання подібним тенденціям українські медіакомпанії, наприклад «Суспільне», комбінують короткі ролики на YouTube Shorts із документальними фільмами на основному каналі, забезпечуючи баланс між доступністю та глибиною. Але унікальність контенту можуть послаблювати й алгоритми самих платформ. Наприклад, лише 10 % трендів TikTok в Україні мають національний контекст. Менше з тим, короткоформатний контент позитивно впливає на тенденції демократизації творчості. Він дозволяє початківцям, аматорам, що розпочинають свій шлях на ниві виробництва аудіовізуальних творів, конкурувати з професійними продакшнами та великими медіакомпаніями. На жаль, в Україні відтік кадрового потенціалу (наслідки вимушеної еміграції через повномасштабне вторгнення) обмежує такі тенденції. Зміна наративів, спричинених короткоформатним контентом, полягає в переході від лінійного до нелінійного сторітелінгу.

Головне завдання контенту — не розповісти історію, а емоційно захопити, «завіруситися», щоб примножити поширення та тиражованість повідомлення. У світі це виявляється в популярності челенджів і мемів, тоді як в Україні короткі відео часто використовуються для висвітлення соціальних проблем чи історичних подій у доступній формі. Українські проекти, на кшталт «Історія Без Міфів» або «Локальна Історія» на YouTube Shorts, залучають молодь до вивчення культури та історії. Глядацький та, відповідно, комерційний успіх коротких відео активно підштовхує до змін у стратегії медіакомунікацій.

Великі українські медіахолдинги, не бажаючи залишатись осторонь від актуальних тенденцій, остаточно затвердили правило: «Один і той самий контент має бути монетизований на максимальній кількості медіаплатформ». Медіахолдинг

«1+1 media» успішно застосовує інноваційний підхід: вони інтегрують контент TikTok-роликів із телевізійними новинами, ефективно спрямовуючи аудиторію на свій основний ресурс. Завдяки цьому у 2024 р. холдингу вдалося збільшити охоплення на 15 %. Водночас вітчизняні OTT-сервіси (наприклад, Megogo) активно досліджують можливості коротких відеоформатів для просування своїх матеріалів. Це відображає глобальний тренд, де такі компанії, як BBC і CNN, використовують TikTok для залучення молодшої аудиторії, що слугує цінним орієнтиром для українського медіапростору. Проте головним викликом популярності короткоформатного контенту є реалізація завдань щодо збереження культурної ідентичності в умовах глобалізації, адже алгоритми платформ роблять популярним саме універсалізований контент (зрозумілий і доступний великій мультикультурній аудиторії). Для протидії українські медіа повинні вкладати ресурс у створення контенту з чітким національним акцентом. На мою думку, складно недооцінити масштаб впливу короткоформатного контенту на аудиторію та викликів, які він породжує. Через це робота над його створенням потребує стратегічного підходу. Це дозволить уникнути спрощення наративів.

У висновку варто зазначити, що короткоформатний аудіовізуальний контент є потужним інструментом трансформації медіакомунікацій. Він відкриває нові можливості для швидкого донесення інформації, емоційного залучення аудиторії, а також є новою моделлю монетизації контенту. Разом із цим популярність такого формату створює виклики для культурної глибини.

Для розвитку і розбудови України ключовим є розвиток локальних креаторів, інтеграція коротких форматів у національні медіастратегії та протидія спрощенню наративів. Для цього рекомендується звернути окрему увагу на можливості державної підтримки освітніх програм для підготовки фахівців із цифрових медіа, розробку грантових ініціатив для початківців-медійників та створення умов для міжнародної дистрибуції короткоформатного контенту, що, у свою чергу, сприятиме новим тенденціям у медіакомунікаціях щодо популяризації та просування українського наративу на глобальному рівні.

В. Міщенко

**ТЕМАТИЧНІ ВІДЕОБЛОГИ ПРО НЕРУХОМІСТЬ
ЯК НОВИЙ ФОРМАТ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ЖУРНАЛІСТИКИ:
СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА КОМУНІКАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ**

V. Mishchenko

**REAL ESTATE VIDEO BLOGS AS A NEW FORMAT OF AUDIOVISUAL JOURNALISM:
STRUCTURAL FEATURES AND COMMUNICATION STRATEGIES**

У сучасному медіапросторі відеоблоги перестали бути лише формою самовираження чи кількахвилинними розповідями з особистого життя. Вони трансформувалися у впливовий канал комунікації, який поєднує журналістику, маркетинг, цифрову культуру та персональний бренд автора. Особливо виразно це простежується у сфері нерухомості, де відеоблогери виконують роль не просто інфлюенсерів, а неформальних журналістів, консультантів, аналітиків ринку та посередників між покупцем, забудовником і суспільством. Цей процес досі мало досліджено в науковому дискурсі, що актуалізує питання про те, чи можуть

відеоблоги розглядатися як новий жанр аудіовізуальної журналістики та які структурні й комунікаційні характеристики визначають їхню специфіку.

Контент таких відеоблогів відзначається мультимедійністю, поєднанням аналітичної інформації, візуалізації простору, авторських коментарів та емоційної залученості. На відміну від класичних медіа, блогер самостійно вибудовує інформаційну логіку: обирає тему (житловий комплекс, район, іпотечну програму), досліджує об'єкт, демонструє простір за допомогою відеозйомки (часто з використанням дронів, стабілізаторів, VR-турів), додає аналітичні дані (ціни, переваги й ризики, ринкову динаміку) та комунікує з аудиторією у форматі діалогу. Таким чином створюється не просто відеоряд, а мультимодальний продукт із журналістськими рисами та інтерактивною природою.

Жанрово-стилістичне наповнення цих відео поєднує ознаки огляду, репортажу, інструкції, оглядово-аналітичної статті, інтерв'ю. Найпоширенішими форматами є:

- room tour / house tour — відеопрогулянка квартирою чи будинком з коментарями щодо планування, орієнтації на сторони світу, звукоізоляції, транспортної доступності;
- аналітичні випуски — пояснення тенденцій цін, нових державних програм, попиту й пропозиції на ринку;
- практичні рекомендації — як перевірити забудовника, як читати договір, на що звернути увагу під час перегляду;
- Q&A та комунікаційні формати — відповіді блогера на запитання аудиторії, спростування міфів, розбір кейсів;
- лайфстайл- та історійні формати — переїзд, ремонт, життя в конкретному районі, досвід реальних мешканців.

Комунікаційна ефективність блогів забезпечується сукупністю стратегій: по-перше, створенням ефекту довіри (відкритість, демонстрація джерел, пояснення плюсів і мінусів без явної реклами); по-друге, використанням псевдосоціальної взаємодії — звернення до глядача як до співрозмовника, що формує відчуття діалогу і причетності; по-третє, сторітелінгом — поданням фактичної інформації через життєві історії (родина обирає квартиру, мешканці розповідають про проживання в певному ЖК); по-четверте, мультимедійністю — поєднанням відео, голосу, текстових підписів, графіки та інтерактивних елементів.

Особливу роль відіграє алгоритмічна логіка платформ (YouTube Studio, TikTok Analytics), яка впливає на структуру відео: швидкий «гачок» у перші 5–15 секунд, поділ на смислові блоки, оптимальна тривалість (для YouTube — 10–18 хвилин, TikTok — до 60 секунд), ключові слова в назві й описі, регулярність публікацій. Це зближує блогінг із професійним продакшном та контент-маркетингом, але не позбавляє його суспільно значущої журналістської функції.

Таким чином, відеоблоги про нерухомість можна визначити як гібридний формат аудіовізуальної журналістики, що поєднує:

- а) інформаційно-аналітичну складову (дані, факти, експертність);
- б) візуально-просторову презентацію (показ об'єктів, графіка, візуалізації);
- в) персональну комунікацію автора з аудиторією;
- г) платформну оптимізацію та інтерактивність.

Вони формують нову модель подання інформації про простір, житло й міське середовище, змінюють способи сприйняття міста та ринку, а також впливають на

рішення аудиторії у сфері купівлі, оренди, інвестування в нерухомість. Саме тому доцільно розглядати ці медіапрактики не як розвагу або рекламу, а як еволюційний етап аудіовізуальної журналістики у цифрову епоху.

Ю. Великий

ЕВОЛЮЦІЯ РЕКЛАМИ ЗВО

Y. Velykyi

THE EVOLUTION OF ADVERTISING FOR HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

У сучасній науковій та фаховій літературі існує широкий спектр тлумачень терміна «реклама». Етимологічно це слово походить від латинського *reclamare*, що означає «вигукувати» або «закликати голосно».

Так, «Великий тлумачний словник сучасної української мови» визначає рекламу як популяризацію товарів, видовищ і послуг із метою привернення уваги, а також розглядає її у вигляді плаката чи об'яви як засобу комунікації. Тут акцент зроблено на візуально-друкованих формах, що вказує на традиційне розуміння реклами як суто зовнішнього інформативного впливу. Подібне визначення наводиться і в Словнику української мови у 20 томах, де підкреслюється технічний характер реклами, яка втілюється через оголошення, плакати тощо. Обидва джерела вказують на ключову мету реклами — привернення уваги, що підтверджує функціональну (а не суто естетичну або інформаційну) спрямованість цього явища.

Словник української мови в 11 томах підтверджує ці позиції і демонструє спадкоємність у тлумаченні поняття — від початкових етапів використання реклами в Україні до більш пізніх функцій комунікації в суспільстві. Ця неперервність є важливою для розуміння трансформації реклами в нових умовах, зокрема в освітній сфері, де історична логіка часто продовжує впливати на сучасні практики.

Більш функціональний підхід пропонує Електронний багатомовний термінологічний словник, де реклама описується як інформація, спрямована на формування або підтримку обізнаності й інтересу, а також як діяльність, пов'язана з просуванням. Тут уже наявна багатофакторність рекламного впливу — не лише інформативність, а й стратегічність, взаємозв'язок із цільовою аудиторією. Така концепція відповідає вимогам новітніх комунікаційних стратегій, зокрема у сфері вищої освіти.

Словник термінів законодавства України подає рекламу з юридичної перспективи — як спеціальну інформацію, поширену будь-яким способом з метою отримання прибутку. Це визначення є базовим у нормативному контексті, адже саме воно використовується в чинному Законі України «Про рекламу». Звідси випливає, що реклама в сучасному українському правовому полі розглядається насамперед як економічна діяльність із чіткою метою — прибутковість. Це принципово важливо для освітніх закладів, які прагнуть поєднати суспільну місію з комерційними стратегіями просування.

Особливу увагу варто звернути на визначення із Словника іншомовних слів за редакцією О. Мельничука, де зазначається, що термін «реклама» має латинське походження (*reclamare* — викрикувати) і прийшов в українську мову через французьке *réclame*. У цьому контексті реклама виступає не лише як форма повідомлення, але як культурно-мовне явище, що має власну семіотичну

структуру. Це визначення відкриває можливість аналізу реклами як складової культурного ландшафту, що особливо актуально для досліджень символічного та ідентифікаційного наповнення бренд-комунікації закладів освіти.

Згідно з Економічним словником, реклама є відкритим повідомленням про товар або послугу, поширеним через різні канали, і є частиною маркетингового комплексу. Це визначення є максимально функціональним і стратегічно релевантним, оскільки демонструє вбудованість реклами у структуру маркетингової політики. Такий підхід особливо придатний для освітньої сфери, де реклама набуває ознак довгострокової взаємодії із суспільством, споживачем освітніх послуг та партнерами.

Універсальний тлумачний словник-енциклопедія додає ще один вимір, трактуючи рекламу як комплекс дій і засобів, що спрямовані на зацікавлення, створення іміджу, підтримання престижу організації. Це визначення є надзвичайно близьким до потреб ЗВО, адже сучасний університет — це не просто навчальний центр, а бренд, який конкурує, приваблює, підтримує зв'язки з аудиторіями. Тут реклама постає не як разовий акт впливу, а як системна діяльність із побудови довіри.

Узагальнюючи аналіз, можна стверджувати, що реклама в сучасному українському контексті — це комунікативна діяльність із цілеспрямованим інформативним, емоційним та символічним впливом, спрямована на залучення, переконання та побудову лояльності.

Зазначене вище дозволяє сформулювати власне тлумачення терміну «реклама». Реклама — це спеціалізована форма публічного поширення інформації, спрямована на популяризацію товарів, послуг, ідей або суб'єктів господарювання з метою привернення уваги, формування обізнаності, інтересу та мотивації до споживання чи взаємодії. Вона реалізується як через вербальні та візуальні повідомлення (плакати, оголошення, трансляції), так і через комплексну діяльність у межах маркетингової або соціальної комунікації, передбачаючи легітимну мету отримання прямої чи опосередкованої вигоди. У сфері вищої освіти реклама має виходити за межі товарного просування й перетворюватись на засіб позиціонування інституційної ідентичності, реалізації освітньої місії та активного діалогу із суспільством. Тому термін «реклама ЗВО» є формою цілеспрямованої маркетингової комунікації закладу вищої освіти, яка, використовуючи візуальні, аудіальні та вербальні засоби, спрямована на інформування, переконання та формування емоційно-позитивного ставлення до освітніх продуктів, іміджу та цінностей ЗВО, з метою залучення цільових аудиторій і зміцнення конкурентних позицій на ринку освітніх послуг.

Одним із перших прикладів академізації реклами стала поява курсів із рекламної справи в бізнес-школах США. Уже в 1893 р. в Школі бізнесу Вортон при Пенсильванському університеті фіксується читання курсу з реклами як складової ділової комунікації, а в 1902–1904 рр. у низці американських університетів (Іллінойський, Нью-Йоркський, Гарвардський, Піттсбурзький) викладаються перші дисципліни з маркетингу, які включали модулі, присвячені рекламній діяльності. Значну роль у цьому процесі відіграла Школа журналістики Міссурійського університету, яка вже у 1908 р. впровадила курс з реклами в межах професійної журналістської підготовки. Цей крок не лише розширив зміст журналістської освіти, а й започаткував формування реклами як складової масової комунікації, тісно пов'язаної із соціальними функціями преси.

Вагомий внесок у наукове осмислення реклами здійснив американський психолог Вальтер Ділл Скотт, який у 1903 р. опублікував працю *The Psychology of Advertising in Theory and Practice*, а згодом — *The Psychology of Advertising* (1908). Скотт став першим науковцем, який спробував пояснити рекламні механізми з позицій прикладної психології, розглядаючи рекламу як форму впливу на свідомість споживача. Його дослідження заклали підґрунтя для подальшого вивчення психологічних закономірностей рекламної комунікації в академічному середовищі. У 1909 р. він був призначений професором реклами в Школі торгівлі Північно-Західного університету (Northwestern University), а з 1912 р. — професором прикладної психології, що свідчить про офіційне визнання реклами як навчальної дисципліни.

У наступні десятиліття спостерігається поглиблення академічного інтересу до реклами. У 1915 р. Нью-Йоркський університет створив кафедру реклами, яку очолив Джордж Бертон Хотчкісс — один із найвідоміших викладачів і теоретиків реклами свого часу. Водночас в Університеті Міссурі Джозеф Е. Часнофф (1911) і Джон Б. Павелл (1912) розпочали активну викладацьку діяльність у сфері реклами, що закріпило її як стабільний компонент освітньої програми. Паралельно відбувався розвиток дослідницької бази: у 1920–1930-х рр. науковці, зокрема Даніель Старч, Генрі Адамс, Отто Клеппнер та інші, впроваджували нові методи вивчення ефективності рекламних повідомлень. Особливо вагомим став внесок Данієля Старча, який запропонував методику емпіричного оцінювання запам'ятовуваності реклами — так званий «тест Старча» — що застосовувався для вимірювання впливу реклами в друкованих медіа. Саме на цьому етапі реклама почала набувати ознак прикладної науки, основаної на кількісних методах аналізу, що стало основою для її подальшої академізації.

У 1942 р. вийшла фундаментальна праця Ніла Бордена *The Economic Effects of Advertising*, у якій реклама розглядалася з позицій економіки та маркетингу. Борден одним із перших почав формувати уявлення про рекламу як про системний елемент маркетингової стратегії, що поєднує економічну доцільність із комунікаційною ефективністю. Його дослідження значною мірою вплинули на зміст навчальних програм, які в післявоєнний період активно розширювалися в університетах США. Уже в 1950-х рр. кількість навчальних програм із реклами перевищила 40, а до 1960 рр. вона сягнула майже 60, охоплюючи як бізнес-школи, так і факультети журналістики та комунікацій.

Важливою віхою в розвитку академічної реклами стала діяльність Вілбура Шрамма — одного з основоположників теорії масової комунікації, який у 1940–1950-х рр. започаткував Інститут дослідження комунікації в Іллінойському університеті. Саме в його межах реклама отримала системне наукове осмислення як один із різновидів публічної комунікації, що поєднує лінгвістичні, психологічні, соціальні та економічні аспекти.

Реклама ЗВО у цьому контексті починає сприйматися не лише як інструмент набору студентів, а і як частина стратегії іміджу університету, підкріплена дослідженнями аудиторій, медіаплануванням і виробленням стратегій позиціонування в інформаційному просторі.

СТВОРЕННЯ ТА РОЗВИТОК МЕДІАПРОЄКТУ «КЛАЦ» В INSTAGRAM

К. Rakovtsii

CREATION AND DEVELOPMENT OF THE “KLATS” MEDIA PROJECT ON INSTAGRAM

Платформа Instagram в сучасному світі є не просто однією з багатьох інших багатофункціональних соціальних мереж, що мають розважальний характер. Це місце, де створюється мода, виникають тренди і формуються нові соціальні значення. Користувачі не лише оцінюють привабливість сайту і ставлять йому «вподобайки», вони вчаться новому, шукають натхнення, стежать за новинами і контактують зі своїми друзями, брендами тощо. Насправді, для молодих людей Instagram є одним з найбільш вагомих джерел інформації. Він просуває тренди одягу, місця для відпочинку та ідеї, які варто підтримувати. Це також спосіб маркетингу для комерційних організацій та представників креативної індустрії. Враховуючи вищезазначене, важливо вивчити характеристики проектування цифрових медіапроектів на Instagram.

Мета наукових тез — розглянути, як медіапроекти працюють на платформі Instagram на прикладі медіапроектів «КЛАЦ». Відповідно до цієї мети, сформульовано такі завдання: 1) визначити концепцію та характеристики роботи алгоритмів соціальних мереж на Instagram; 2) проаналізувати інструменти для управління сторінкою медіапроектів «КЛАЦ»; 3) розглянути особливості впливу медіапроектів на поведінку людей, їх стиль життя та світогляд.

Instagram — це соціальна мережа та мультимедійна платформа, призначена передусім для візуального контенту (фото, відео, “Stories” та “Reels”), що дає користувачам можливість створювати, розповсюджувати та взаємодіяти з інформаційним матеріалом через платформу. Алгоритми Instagram — це складна багатокomпонентна система, яка регулює всю пріоритетність і послідовність того, який контент буде показано в стрічці новин і в розділі «Рекомендоване». Вони працюють, враховуючи великий набір джерел інформації про те, як користувачі взаємодіють з контентом, наприклад тривалість перегляду відео, кількість реакцій (лайків), коментарі та типи публікацій у “Stories”. Розробка медіапроектів може бути ефективною лише тоді, коли обізнаний користувач алгоритму Instagram знає, як він працює. Контент, який привертає увагу аудиторії з першої секунди, має пріоритет для просування і має кращі шанси досягти ширшої аудиторії. З іншого боку, контент який користувачі ігнорують, автоматично знижується в рейтингу. У такому середовищі виробництво коротких, динамічних відеоматеріалів, візуально привабливого та оригінального контенту, а також створення своєчасних й актуальних тем стає дуже важливим. Також суттєвим моментом є послідовність викладу матеріалу: регулярні публікації, оновлення “Stories” завжди надають кращу «видимість». Розглянемо більш докладно ці інструменти на прикладі медіапроектів «КЛАЦ».

«КЛАЦ» — це українське онлайн-медіа у форматі «лайфстайл», створене як альтернатива «жовтій пресі». Його мета — надавати аудиторії корисні, глибокі та актуальні матеріали, а не створювати розпливчате відчуття успішності. Основні інструменти Instagram використовуються для реалізації цієї ідеї. “Reels” надають

доступ до нової аудиторії, оскільки алгоритми активно просувають цей формат далеко за межі власних підписників сторінки. “Stories” дозволяють щоденно взаємодіяти з користувачами й створювати враження «живої присутності». Дописи та аналітичні тексти є основою освітнього та розважального контенту. Аналітика Instagram є ключовою, оскільки вона використовується для розуміння того, які матеріали ми хочемо публікувати і коли ми повинні використовувати аудиторію продукту для взаємодії з контентом. Також використовуються хештеги, геолокації та партнерство з іншими акаунтами, що збільшує охоплення і створює активну спільноту. З цією синергією створюється організований план для розвитку «КЛАЦ» у висококонкурентному середовищі.

На сьогодні контент соціальних мереж вийшов за межі жанру розваг — він може також впливати на думки, соціальні норми і навіть на процес прийняття рішень людьми. Динамічне і актуальне використання відео допомагає формувати щоденні звички аудиторії. Люди активно використовують “Reels” у контексті відео, а також у просторі — для розвитку швидких навичок і загального сприйняття. Контент також змінює соціальні практики — тренди Instagram швидко перетворюються на практичну поведінку, чи то під час спілкування, купівлі одягу або ж в тому, як проводити вільний час. Здоровий спосіб життя, екологічні практики та певні політичні погляди — це лише кілька прикладів популяризації корисних поведінкових моделей на платформі Instagram. Тому «КЛАЦ» у контексті медіадіяльності є сервісом для аудиторії, що не лише доставляє контент, але і формує поведінку та цінності аудиторії.

Отже, Instagram став ще однією платформою, де особисті історії можуть перетворюватися на медіапроекти з можливістю змінювати соціальну поведінку. Проект «КЛАЦ» ілюструє, що конструктивні ідеї можуть втілюватися за допомогою новітніх платформ так само добре, як і традиційних, але такий підхід, безумовно, стає новим методом комунікації та впливу в сучасному світі.

Б. Упиренко

ПРОФЕСІЙНІ КОМПЕТЕНЦІЇ ЖУРНАЛІСТА В УМОВАХ РОЗВИТКУ ТІКТОК-ЖУРНАЛІСТИКИ

В. Upyrenko

PROFESSIONAL COMPETENCIES OF A JOURNALIST IN THE CONTEXT OF TIKTOK JOURNALISM DEVELOPMENT

Стрімкий розвиток соціальних мереж докорінно змінює медіапростір. Особливе місце серед новітніх платформ займає TikTok. Спочатку його сприймали як додаток для розваг, проте із часом він перетворився на потужний канал поширення новин. Тому виникає необхідність проаналізувати феномен TikTok-журналістики, її традиційних професійних стандартів та навичок сучасного журналіста.

Актуальність дослідження зумовлена потребою охарактеризувати набір умінь і навичок, що дозволять медійнику не лише ефективно працювати в новому форматі TikTok, а й дотримуватись стандартів достовірності та об'єктивності в умовах високої швидкості подання інформації.

Метою дослідження є визначення основних компетенцій, які має опанувати журналіст для роботи у форматі TikTok-журналістики. Для досягнення поставле-

ної мети, слід виконати такі завдання: 1) охарактеризувати особливості TikTok-журналістики як нового формату висвітлення новин; 2) систематизувати ключові професійні компетенції журналіста, що необхідні для роботи на платформі; 3) описати етичні виклики та довести необхідність дотримуватись стандартів журналістики.

Поява TikTok суттєво змінила інформаційний простір, зокрема відбулися трансформації в споживанні інформації. Колись суто розважальна платформа перетворилась на цифровий комунікаційний майданчик. Популярності в Україні ця платформа набула після початку повномасштабного вторгнення, а сучасна TikTok-журналістика вимагає від медіафахівців опанування нових форм, методів та інструментів.

Характерною особливістю TikTok-журналістики є інтеграція новинного контенту до специфіки додатку, а саме використання візуальних елементів, монтажу та сторітелінгу. Це дає можливість подати складну інформацію більш зрозуміло, але при цьому загострюється питання збереження балансу між якістю та спрощенням контенту.

Робота журналіста в TikTok вимагає не лише опанування нових інструментів, а й постійного удосконалення наявних навичок. Журналіст має вміти поєднувати фундаментальні знання з умінням працювати з новітніми технологіями. Для ефективної роботи на платформі можна виокремити набір навичок, які можна розділити на дві категорії, які доповнюють одна одну: фундаментальні (стандартні) та спеціалізовані.

Стандартні — це ті навички, які є критично важливими для забезпечення збереження достовірності та відповідності контенту запитам цільової аудиторії в умовах оперативної подачі інформації. До них належать: 1) фактчекінг (перевірка інформації, спростування фейків); 2) дотримання професійної етики та стандартів; 3) розуміння доцільності публікації.

Спеціалізовані — це вміння, необхідні для взаємодії з аудиторією та алгоритмами TikTok. До них можна належать: 1) розуміння принципів роботи стрічки рекомендацій; 2) вміння інтегрувати контент у тренди (використання популярних аудіо та хештегів); 3) ефективна робота в кадрі; 4) досконале володіння інструментами додатку (якісний монтаж, додавання ефектів); 5) уміння просто подавати складні теми, при цьому використовувати графіку, анімації, динамічні образи (візуальні елементи стають носіями інформації).

Формат коротких відео провокує появу низки етичних проблем, які потребують обґрунтування. Серед головних ризиків — тенденція спрощення або надання емоційного забарвлення для серйозних тем, аби відео ставали популярними, користувачі самі активно поширювали його. Ця практика знижує рівень достовірності матеріалів, провокує спотворення інформації. Ще одна проблемна сторона — відсутність чіткої межі між фактами та елементами розважального контенту (інфотейментом). Крім того, при використанні контенту, створеного користувачами, слід дотримуватись принципів конфіденційності та етики.

Тож, TikTok як платформа для оперативного інформування відкриває нові можливості для журналістів, водночас сприяє появі нових викликів. Майбутнє журналістики неможливе без розуміння логіки цифрових платформ, а TikTok — яскравий приклад цього. Тому формування нового набору компетенцій сучасного журналіста — не тренд, а професійна необхідність.

Р. Бедрата, С. Трубчанінова

КУЛЬТУРА ПОДКАСТІВ: ЇЇ ФЕНОМЕН, ВПЛИВ НА СУСПІЛЬСТВО ТА КОМУНІКАЦІЙНІ МОДЕЛІ

R. Bedrata, S. Trubchaninova

PODCAST CULTURE: ITS PHENOMENON, IMPACT ON SOCIETY, AND COMMUNICATION MODELS

Подкастинг упродовж останніх двох десятиліть пройшов шлях від вузько-форматного явища до глобального комунікаційного феномену, що формує нові моделі сприйняття інформації, культурної взаємодії та освітніх практик. Актуальність обраної теми зумовлена тим, що подкасти стають не лише медіаінструментом, а й особливим соціокультурним явищем, здатним поєднувати інформаційну, емоційну та пізнавальну складові. У сучасному суспільстві, де інформаційні потоки набувають надмірної швидкості, а увага аудиторії розпорошується, саме подкасти повертають людину до осмисленого сприйняття контенту. Цей формат комунікації виявляє гнучкість, зручність і водночас глибину, поєднуючи технологічний прогрес із людською потребою в довірливому спілкуванні.

Виникнення подкастингу пов'язують із 2004 р., коли журналіст видання *The Guardian* Бен Гаммерслі поєднав поняття iPod та broadcast, створивши новий термін. Уже менш ніж за два десятиліття подкастинг сформувався як вплидова індустрія з мільйонами слухачів і тисячами незалежних творців. Сьогодні у світі налічується понад 850 тисяч активних подкастів і понад 30 млн епізодів, що свідчить про масштабність і швидкість розвитку цього формату. Попри панування відеоконтенту та соціальних мереж, подкасти не втратили актуальності — навпаки, у добу інформаційного перевантаження вони стали альтернативою надмірно візуалізованим і фрагментарним медіа. Подкастинг гармонійно поєднує зручність споживання, автономність прослуховування та особистісну взаємодію між автором і слухачем, що забезпечує його унікальне положення серед сучасних засобів масової інформації.

Дослідження ринку подкастів засвідчують стабільне зростання кількості слухачів у всьому світі. За даними компанії *Westwood One*, у Сполучених Штатах 24 % громадян слухають подкасти щонайменше годину на тиждень, а 9 % — понад шість годин. Це свідчить про формування нової інформаційної звички та про зростання ролі аудіоконтенту в щоденному житті. Водночас показовим є зростання лояльності слухачів до реклами: понад 60 % аудиторії погоджуються на комерційні вставки задля підтримки улюблених програм. Таким чином, подкастинг виявляється не лише культурним, а й економічним явищем, що формує окремий сегмент медіаринку.

Особливу увагу привертає соціальний аспект подкастингу. Його популярність пояснюється здатністю створювати ефект особистої присутності та невимушеного діалогу. На відміну від традиційних медіа, подкаст не вимагає повної уваги, а органічно вписується в повсякденні дії людини — під час поїздки, тренування чи відпочинку. Це робить аудіоформат максимально доступним і водночас психологічно комфортним. Подкастинг задовольняє потребу сучасної людини у гнучкому, але глибокому способі пізнання, який дозволяє поєднувати інформування, розвагу та

саморефлексію. Саме тому подкасти стали не лише способом споживання контенту, а й новою формою соціальної взаємодії, у межах якої відбувається обмін думками, ідеями та культурними цінностями.

Сучасні тенденції свідчать, що подкасти активно інтегруються в освітнє середовище. За даними освітніх досліджень, багато шкіл й університетів використовують подкасти як інноваційний інструмент для навчання та самовираження учнів. У цьому контексті подкастинг постає не просто як засіб подання інформації, а як метод розвитку комунікаційних навичок, креативного мислення та медіаграмотності. Навчальні подкасти сприяють формуванню інтерактивного освітнього простору, у якому кожен учень може стати автором і співтворцем знань. Така форма навчання відповідає запитам нової цифрової генерації, для якої звук та історія є не менш важливими, ніж текст чи відео.

Окремий науковий інтерес становить феномен парасоціальної взаємодії, що особливо виразно проявляється у сфері подкастингу. Концепцію парасоціального досвіду ще у середині ХХ ст. описали Гортон і Воль, зазначивши, що медіа можуть створювати ілюзію особистого спілкування між глядачем і виконавцем. У контексті сучасних аудіоплатформ це поняття набуває нового змісту: слухач, взаємодіючи з ведучим через серійні подкасти, формує відчуття близькості та довіри. Дослідження німецьких науковців Шлюца та Хеддера (2022) доводить, що парасоціальні взаємодії сприяють позитивному ставленню до брендів і контенту, який просуває ведучий, а також впливають на поведінкові моделі слухачів. Таким чином, у подкастингу створюється унікальний психологічний простір, у якому поєднуються інформаційна, емоційна та соціальна взаємодії.

Подкасти вирізняються високим рівнем автентичності. Людський голос у поєднанні з природною інтонацією створює ефект довіри, який неможливо досягти за допомогою тексту чи відео. Саме через голос формується емоційний зв'язок, що перетворює подкастинг на потужний інструмент впливу. Слухачі сприймають ведучого не лише як джерело інформації, а як знайомого співрозмовника. Така довіра стає підґрунтям для формування стабільної аудиторії та створення стійких соціальних зв'язків у цифровому середовищі. Водночас подкасти виконують функції культурної репрезентації, адже дають можливість озвучити голоси тих, хто раніше залишався поза межами традиційних медіа. Завдяки цьому подкастинг сприяє демократизації інформаційного простору та розширенню спектра суспільних дискусій.

З огляду на викладене, можна стверджувати, що феномен подкастингу є багатограним явищем, у якому поєднуються технологічний прогрес, психологічна взаємодія та соціальна динаміка. Він трансформує уявлення про споживання контенту, переосмислює роль медіа у формуванні довіри й емоційної залученості та водночас відкриває нові можливості для освіти й культурного обміну. Подкастинг утверджується як форма інтелектуального та емоційного діалогу між людьми, що здатна забезпечити гармонійне поєднання інформаційного наповнення з людяністю сприйняття.

Отже, подкасти можна розглядати не лише як інноваційний медіаформат, а й як повноцінний соціокультурний феномен, який впливає на структуру сучасного суспільства, формує нові ціннісні орієнтири та підтримує тенденцію до персоналізованої комунікації. У цьому полягає їхня справжня сила — у здатності

об'єднувати людей навколо голосу, історії та ідеї, зберігаючи водночас автентичність і глибину людського спілкування.

С. Коротаєва

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ФОРМАТІВ У ДОБУ ТІКТОК ТА YOUTUBE

S. Korotaieva

TRANSFORMATION OF TELEVISION FORMATS IN THE ERA OF TIKTOK AND YOUTUBE

Поняття «телевізійність» розширюється, виходячи за межі лінійного мовлення, і тепер охоплює аудіовізуальний досвід, сформований у цифрових середовищах. TikTok та YouTube задають нові стандарти в режисурі, економічних моделях та практиках споживання. Ця алгоритмічна рецепція контенту замінює традиційну лінійність, де кожен користувач отримує унікальну, динамічно сформовану стрічку рекомендацій. Формат коротких вертикальних відео (*TikTok Shorts, YouTube Shorts*) функціонує як аналог телевізійних рубрик, забезпечуючи швидку передачу інформації та миттєве залучення, часто замінюючи собою традиційні новинні блоки чи гумористичні вставки.

У добу TikTok та YouTube телевізійність відходить від суворої лінійності, програмної сітки й часових меж. Її замінює алгоритмічна рецепція, де користувацький досвід формується послідовністю рекомендацій і контекстом персоналізованої стрічки. Таким чином, «телевізійний досвід» більше не визначається тривалістю програми чи її жанром, а є результатом динамічної взаємодії користувача та алгоритму. Формат коротких вертикальних відео у TikTok і YouTube Shorts функціонує як сучасний аналог телевізійних рубрик.

Вони забезпечують швидку передачу інформації, миттєве розважальне включення та структуровані сегменти, які нагадують теленовини чи гумористичні вставки. Згідно з дослідженнями, такі відеоформи часто замінюють традиційні інформаційні блоки. Таким чином, трансформація телевізійних форматів є не лише технологічним, але й культурним феноменом, що впливає на глобальний соціокультурний простір (Таблиця 1).

Табл. 1.

Порівняння телевізійних форматів і платформ TikTok / YouTube

Характеристика	Телебачення	TikTok / YouTube
Формат контенту	Довгі програми, серіали, шоу	Короткі відео, інтерактивні формати
Спосіб доступу	Лінійна сітка мовлення	На вимогу, персоналізовані рекомендації
Взаємодія з глядачем	Одностороння комунікація	Коментарі, лайки, стріми
Темп оновлення	Повільний (щотижневий)	Миттєвий, щоденний

Процес трансформації медіапростору в епоху цифрових платформ виходить за межі простої зміни каналів дистрибуції. Він свідчить про глибоку зміну парадигми споживання контенту, де алгоритмічна рецепція замінює традиційну лінійність телевізійного мовлення. Кожен користувач більше не є пасивним споживачем уніфікованої програми, а отримує унікальну, динамічно сформовану стрічку

рекомендацій, що є серцем нової «телевізійності». Цей перехід знаменує відмову від жорсткої програмної сітки, часових слотів та односторонньої комунікації на користь інтерактивного, персоналізованого і безперервного потоку.

На відміну від традиційного телебачення, де програма є фіксованою і незмінною, цифрові платформи на кшталт TikTok та YouTube будують свій контент-потік на складній взаємодії алгоритмів рекомендацій та поведінки користувача. Алгоритм досягає цього, аналізуючи тисячі сигналів: час перегляду відео, лайки, коментарі, поширення та навіть швидкість скролінгу. Це дозволяє йому постійно адаптувати стрічку, забезпечуючи ідеальний баланс між знайомим контентом, що підтверджує інтереси користувача, та несподіваними рекомендаціями, що підтримують його увагу.

Саме цей алгоритмічний потік (*algorithmic flow*) перетворює платформу на індивідуалізований «телевізійний» простір. Він замінює собою функцію програмного директора, який колись вирішував, що і коли показувати мільйонам глядачів. Кожен користувач отримує власну унікальну «програму», що адаптується в реальному часі, залежно від його мікрореакцій. Це створює нескінченний цикл споживання, де «вмикання» і «вимикання» не мають чітких меж, а перехід між відео стає майже несвідомим актом.

Зміна парадигми споживання є фундаментальною. У лінійному телебаченні глядач був переважно пасивним реципієнтом, що приймав контент згідно з розкладом, встановленим мовником. Інтерактивність обмежувалася перемиканням каналів. Натомість, алгоритмічна рецепція перетворює кожного користувача на активного учасника. Кожен лайк, коментар або пропущене відео стає «голосом» у формуванні його майбутньої стрічки. Ця двостороння комунікація створює петлю зворотного зв'язку, де поведінка користувача миттєво впливає на його наступний досвід, посилюючи відчуття контролю та персоналізації.

Раніше персоналізація на телебаченні була мінімальною і базувалася на загальних демографічних даних (наприклад, вік, стать, місце проживання). У новій парадигмі, алгоритми враховують індивідуальні особливості, створюючи «мікросегменти». Вони можуть розпізнавати, що користувач любить комедійні відео з конкретним актором, кулінарні рецепти з певного регіону або навчальний контент з анімацією. Ця глибина аналізу дозволяє платформі пропонувати контент з високою релевантністю, що посилює залучення та створює в користувача відчуття, ніби платформа «розуміє» його.

Хоча стан “flow” може бути приємним, він має і зворотний бік. Нескінченний цикл споживання може призвести до інформаційного перевантаження та втоми від прийняття рішень. Оскільки вибір наступного відео здійснюється майже несвідомо, у глядача може виникнути відчуття втрати контролю над своїм часом. Ця стратегія відповідає гібридному споживацькому патерну, що спостерігається у покоління Z. Вони не відмовляються від довгих відео, але використовують короткі як «вхідну точку» для занурення в серіали, документальні фільми чи навчальні курси. Наприклад, короткий кліп з кінофільму може стати вірусним і спонукати глядачів переглянути його повністю, а уривок з подкасту — зацікавити аудиторію і спрямувати її до повного епізоду. Така конвергенція коротких і довгих форматів створює новий гібридний медіаландшафт (рис. 1).

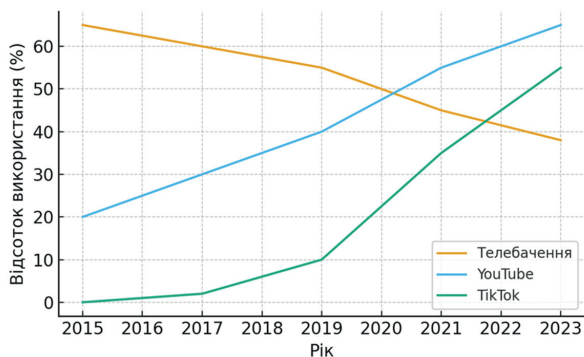


Рис. 1. Динаміка популярності різних медіа.

Перехід до вертикальних відео вимагає кардинального переосмислення режисерських практик та підходів до сторітелінгу. Виробництво контенту тепер має враховувати не лише горизонтальний, а й вертикальний екран смартфона, що впливає на кадрування, композицію та рух камери. Монтаж та наративна структура трансформуються в схему «hook → micro-arc → СТА (заклик до дії)». Перші секунди відео (*hook*) стають критично важливими для утримання уваги глядача й запобігання скролінгу. Цей підхід змушує телевізійні студії та медіакомпанії створювати модульні продукти, які можна легко адаптувати для різних платформ.

Отже, трансформація телевізійних форматів є не просто технологічним, а й багатогранним соціокультурним феноменом. Вона свідчить, що майбутнє медіа полягає не у витісненні старих форматів новими, а у їхній гібридизації та інтеграції в новий, динамічний і персоналізований простір. У цьому просторі алгоритм стає головним редактором, вертикальний екран — новим полотном, а швидке залучення — основною валютою. Це створює як нові можливості для креаторів і медіакомпаній, так і ставить важливі питання про вплив на нашу увагу, емоції та спосіб сприйняття інформації загалом.

С. Павлова

**ЕКРАННИЙ ОБРАЗ ТЕЛЕВЕДУЧОГО ЯК ФАКТОР ВПЛИВУ НА АУДИТОРІЮ
(НА ПРИКЛАДІ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ СТИЛІВ ЛЕСІ НІКІТЮК
ТА ДМИТРА КОМАРОВА)**

S. Pavlova

**THE SCREEN IMAGE OF A TV HOST AS A FACTOR OF INFLUENCE ON THE AUDIENCE
(ON THE EXAMPLE OF COMPARATIVE ANALYSIS OF LESIA NIKITIUK
AND DMYTRO KOMAROV)**

Сучасні цифрові медіа мають значний вплив на суспільну свідомість та інформаційні потреби аудиторії. Окремі переваги в інтересах й контентному попиті формують тренди й провідні теми, які складають систему культурних смислів та зв'язків. У формуванні системи вподобань та відеозмісту значна роль належить ведучому, образ якого становить основу успішної комунікації з

глядачем. Дослідження екранного образу ведучого дає можливість зрозуміти, як індивідуальний стиль, поведінка в кадрі, інтонація та виразність мови впливають на формування довіри та емоційного зв'язку з аудиторією.

Робота ведучого цифрових медіа поєднує традиційні засоби й прийоми журналістики та новітні формати візуального сторітелінгу, сформовані соціальними мережами та відеоблогінгом. Працюючи в комплексі, ці засоби створюють медійні образи та змісти, уявлення про суспільне життя та громадську думку. Таким чином, ведучий стає аудіовізуальним символом, образно-емоційним втіленням інформації та способу її донесення до аудиторії. Інакше кажучи, ведучий в сучасних цифрових медіа стає лідером думок і носієм емоційного тону програми.

Метою цього дослідження є порівняння аудіовізуальних образів двох українських телеведучих та відеоблогерів, Лесі Нікітюк та Дмитра Комарова. Метод порівняльного аналізу дозволяє визначити основні характеристики індивідуального стилю кожного з них та проаналізувати зв'язок між форматом відеоконтенту та образно-емоційним презентуванням його на екрані. Основним завданням було дослідити, як різні стилі подання інформації можуть формувати різні типи глядацького сприйняття.

Порівняння образів телеведучих було здійснено за кількома критеріями, серед яких основними були зовнішність та айдентика, голос та інтонація, невербальні засоби комунікації, емоційний вплив на аудиторію, відповідність цільовій аудиторії. Крім того, порівняльний метод дозволив простежити закономірності формування екранного образу як інструменту впливу на успішність комунікації та глядацьку затребуваність. Аналіз жестів, поз, міміки допоміг визначити специфіку емоційного контакту з аудиторією, натомість вивчення ритму й інтонаційного малюнка мовлення сприяло визначенню характерних ознак та прийомів подачі інформації.

Леся Нікітюк, як ведуча й успішна відеоблогерка, вирізняється яскравим, трендовим стилем і відчутним акцентом на сучасність і легку іронію. Вона дозволяє собі сміливі образи, динамічну інтонацію, активно користується мімікою та жестами. Її комунікація емоційна, з гумором і самоіронією, що створює відчуття невимуженості та позитивного ставлення. Такий підхід забезпечує швидке встановлення контакту з молодіжною аудиторією, яка відрізняється швидкою реакцією та гумористичним сприйняттям. Загалом ці ознаки формують довіру, створюють враження щирості й відкритості презентера.

Дмитро Комаров, навпаки, дотримується стриманого, класичного стилю, який не відволікає від основного змісту його пізнавальних програм. Його зовнішність відрізняється лаконічністю, а манери позиціонування в кадрі створюють враження збалансованості почуттів та сенсів. Голос ведучого спокійний і впевнений, інтонації створюють відчуття реалістичності контенту. Стиль Дмитра Комарова орієнтований на глядачів, які цінують документальні формати, подорожі й реальні історії людей.

Таким чином, на підставі порівняльного аналізу стилів Лесі Нікітюк та Дмитра Комарова, у сучасному українському медіапросторі можна виділити два головні типи ведучих: розважальний і документальний. Перший з них орієнтований передусім на емоційний відгук і легкість сприйняття, другий, навпаки, зауважує на глибині змісту та формує довіру глядача. Обидва типи презентерів взаємодоповнюють одне одного, що підкреслює емоційно-рекреаційну спрямованість розважального формату

та критичне ставлення, допитливість документального способу відображення дійсності.

Порівнюючи екранні образи Лесі Нікітюк та Дмитра Комарова, можна зазначити, що перша уособлює тип харизматичного шоумена, для якого головним засобом є емоційний контакт, гумор і розважальність, тоді як Дмитро Комаров є прикладом типу ведучого-дослідника, що ґрунтується на демонстрації спостережливості, емпатії та аналітичності. Спільним для обох стає намагання тримати увагу аудиторії та формувати інтерес й довіру до свого контенту.

Загалом екранні образи ведучих демонструють різні моделі побудови комунікації в сучасному цифровому медіапросторі. Порівняння їхніх стилів доводить важливість формування індивідуального аудіовізуального стилю, який є значним інструментом впливу на симпатії та інтереси глядача. Екранний образ телеведучого є синтезом зовнішньої привабливості, професійної компетентності та комунікативної енергетики. Він визначає не лише загальний стиль програми, а й рівень взаємодії між ведучим та його аудиторією. У добу панування соціальних мереж робота телеведучого, який поєднує традиційні та сучасні форми спілкування з глядачем, потребує особливо відповідального ставлення, високого рівня етичної культури, збереження достовірності та балансу між професійністю й автентичністю.

С. Капустян

ІНФОРМАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІЙСЬКОВОГО КОРЕСПОНДЕНТА В УМОВАХ БОЙОВИХ ДІЙ

S. Kapustian

INFORMATION ACTIVITIES OF A MILITARY REPORTER IN CONDITIONS OF COMBAT OPERATIONS

У сучасному інформаційному просторі діяльність військових кореспондентів посідає особливе місце. Вони постають не лише як посередники між армією та суспільством, а й як фіксатори історичних подій, що формують колективну пам'ять нації. В умовах збройних конфліктів журналістська діяльність набуває високого рівня відповідальності, адже від достовірності та етичності поданої інформації залежить не лише громадська думка, а й безпека військових операцій, міжнародна репутація держави, рівень довіри до ЗМІ.

Наукова новизна дослідження — розкрити специфіку інформаційної діяльності військового журналіста як складову системи комунікаційної оборони держави на основі авторського досвіду фіксації подій, проведеного в умовах роботи на фронті та на прикладах діяльності цивільних воєнних журналістів і пресофіцерів.

Метою дослідження є аналіз особливості підготовки інформаційної діяльності військового журналіста в умовах бойових дій та визначити її значення в системі комунікаційної оборони держави.

Військова журналістика є однією з найскладніших галузей масової комунікації, що поєднує інформаційну, аналітичну та документальну функції. Головним завданням військового кореспондента є об'єктивне, своєчасне та безпечне висвітлення подій, пов'язаних із воєнними діями.

Особливістю цієї діяльності є необхідність дотримання суворих правил військової безпеки. Кореспонденти повинні володіти базовими знаннями з тактичної

медицини, орієнтування на місцевості, правил поведінки під час обстрілів, мінометних чи артилерійських атак. Більшість міжнародних стандартів журналістики (зокрема, рекомендації Reporters Without Borders та UNESCO) передбачають проходження обов'язкових тренінгів із безпеки перед виїздом у зону бойових дій.

Робота військового журналіста передбачає дотримання балансу між правом суспільства на інформацію та необхідністю збереження державної і військової таємниці. Поширення оперативних даних про розташування військових підрозділів, маршрути пересування техніки або імена військовослужбовців може створити реальну загрозу для життя людей.

У цьому контексті особливого значення набуває журналістська етика. Професійні стандарти зобов'язують кореспондента перевіряти достовірність фактів, не допускати маніпуляцій, уникати мови ворожнечі, а також дотримуватися принципу «не нашкодь». Крім того, міжнародне гуманітарне право визнає журналістів цивільними особами, однак на практиці вони нерідко опиняються під прямою загрозою насильства, що вимагає чіткої координації з військовими структурами.

Психологічне навантаження на військових журналістів є надзвичайно високим. Постійна присутність у зоні ризику, спостереження за пораненими та загиблими, відчуття відповідальності за публікацію важких матеріалів — усе це спричиняє емоційне вигорання та посттравматичний стрес.

Провідні редакції світу (зокрема, BBC, Reuters) запровадили практику психологічного супроводу військових репортерів. В українських реаліях потреба в системній підготовці журналістів до роботи в бойових умовах також є нагальною, що підтверджують дані Національної спілки журналістів України. Підготовка має передбачати не лише набуття технічних навичок, а й формування критичного мислення, розуміння інформаційних операцій та методів протидії дезінформації.

На відміну від цивільних журналістів сучасні бойові пресофіцери стикаються ще й з комплексною проблемою поєднання високого інформаційного тиску, дезінформаційних загроз та потреби оперативного інформування з обмеженими ресурсами, технічними складнощами та необхідністю збереження безпеки особового складу й державної таємниці. В умовах постійної зміни оперативної обстановки та великого потоку запитів від ЗМІ, соціальних мереж і громадськості пресофіцери повинні швидко перевіряти достовірність інформації, протидіяти фейкам і маніпуляціям противника, водночас підтримуючи моральний дух військ і цивільного населення. Таким чином, найнагальнішою проблемою є забезпечення швидкого та достовірного інформування суспільства без шкоди для безпеки та ефективності військових операцій.

Військовий кореспондент чи пресофіцер постає посередником між фронтом і суспільством. Його завдання полягає у відтворенні реальної картини подій, формуванні довіри до офіційних джерел та документуванні фактів воєнних злочинів.

У свою чергу, воєнний репортаж виконує не лише інформативну, а й гуманітарну функцію — сприяє збереженню історичної пам'яті, підтримує моральний дух населення та армії.

Таким чином, діяльність військових кореспондентів у ході бойових дій потребує особливої підготовки, мужності, поєднує високий рівень професійної компетентності, етичної відповідальності, психологічної стійкості та фізичної витривалості.

С. Носенко

**ЕТИЧНІ МЕЖІ ГУМОРУ У ВІДЕОБЛОГІНГУ:
МІЖ РОЗВАГОЮ ТА ПРОВОКАЦІЄЮ**

S. Nosenko

**ETHICAL BOUNDARIES OF HUMOR IN VIDEO BLOGGING:
BETWEEN ENTERTAINMENT AND PROVOCATION**

Гумор є однією з найдавніших форм комунікації, його прояви сягають корінням до античного театру та інших публічних святкових заходів. Сьогоднішні форми гумору не менш винахідливі й затребувані, серед них особливе місце посідають цифрові комунікаційні засоби, наприклад меми в соціальних мережах. Гумору притаманні важливі соціальні функції, окрім можливості єднати людей та створювати умови для їхньої комунікації, гумористичні форми стають засобом рекреації та подолання стресу. Не менш помітною стає здатність гумору формувати мислення та суспільні цінності. Таким чином, гумор є універсальним культурним феноменом, який пройшов еволюційний шлях від усних форм до цифрових медіа. У різні часи гумор був тісно пов'язаний з етичними традиціями та моральними установками, висміюючи вади та розв'язуючи соціальні проблеми. У постцифрову епоху масових медіа гумор набуває ознак форми критичного мислення та соціального коментаря й навіть протесту, крізь зовнішні ознаки розваги. З іншого боку, гумор стає інструментом психологічного захисту та подолання психологічних криз, допомагає дистанціюватися від незручних та небезпечних ситуацій, сприяє подоланню агресії та страху. В умовах цифрової комунікації гумор зберігає історично набуті функції зняття стресу та середовища для спілкування, емоційно поєднуючи аудиторію.

Сучасна постцифрова епоха створила нові форми існування та еволюції гумору в умовах соціальних мереж. Платформи TikTok, YouTube, Instagram і Twitch стали простором взаємодії та соціальних проявів сатири, іронії, сарказму щодо різних тем, включаючи політику, мораль, етику, філософію та інші серйозні галузі. Популярність гумористичного контенту зумовлена демократичним характером комунікації, поєднанням аналітики з емоційною складовою, реактивністю та простотою сприйняття.

Однією з найпоширеніших форм гумору в сучасних відеоблогах є самоіронія, коли об'єктом посмішки стає сам автор, презентуючи аудиторії власні помилки та незручні побутові ситуації, у які він потрапляє. Серед інших розповсюджених різновидів гумористичних влогів можна відзначити пародії на медійні образи або типажі з попкультури, критика соціальної несправедливості та бюрократії. Затребуваними також є табуйовані теми й чорний гумор.

Кожна з найбільш розповсюджених форм цифрового мережевого гумору має певні ризики порушення соціальних етичних норм та традицій. Чим сильніші ці традиції, тим гостріша чутливість аудиторії на певні меми та жарти. Поступово межа між гумором та провокацією стає завуальованою, перетворюючи окремі гумористичні меседжі на образливі висловлювання, які сприймаються доволі дисонансно. Відтак, питання етичної толерантності залишається актуальним у цифровому медіасередовищі. Доволі часто сучасний гумор сприймається як певний

різновид булінгу, особливо коли спрямований на висміювання фізичних, мовних або соціальних особливостей. Окремі форми гумору перетворюються на хейт, підсилюючи дискримінацію та породжуючи мову ворожнечі.

З огляду на означені ризики існування гумору у відеоблогінгу, варто зауважити на позитивній тенденції самоіронії, яка застрахована від дискримінаційних та провокативних дій. Серед українських блогерів можна навести приклад Ігоря Ласточкина, який у своїх виступах поєднує гумористичну виразність із доброзичливою самоіронією. Натомість, у Сергія Притули етична стриманість переплітається із соціальною критикою та сатирою.

Дискусії стосовно етичних меж гумору у відеоблогінгу відбуваються також у міжнародних медіаколах. Так, оглядові кулінарні влоги Nigel Ng (Uncle Roger), здійснені в гумористичному стилі з елементами сарказму, викликають неоднозначну оцінку й стають об'єктами критики з погляду етичних норм. Натомість Trevor Noah намагається запобігати у своїх влогах дискримінаційним дискурсам. У міжнародному медіапросторі подібні етичні дискусії також тривають. Наприклад, блогер Nigel Ng (Uncle Roger) став відомим завдяки саркастичним оглядам кулінарних шоу, але його жарти про культурні особливості неодноразово викликали хвилі критики. Таким чином, прояви порушення етичних меж у гумористичних влогах є загальною тенденцією міжнародних масштабів та не обмежуються національними традиціями.

Підсумовуючи дослідження етичних меж гумору у відеоблогінгу, варто зазначити, що певні теми, яких торкаються автори, такі як політика, релігія, гендер та раса, мають небезпеку дискримінації, чорного піару та інших негативних явищ у соціальній комунікації. Для запобігання порушення етичних норм адміністрація соціальних платформ Twitch, Spotify, YouTube та TikTok вводить певні цензурні обмеження. Водночас ситуація контролю толерантності в мережах на кшталт Telegram залишається поза увагою. Між тим, гумор у відеоблогінгу залишається потужним інструментом впливу на соціальні цінності й етичні переваги. Заради збереження комунікаційного балансу варто звертатися до засобів самоіронії та соціального гумору. Етично толерантний гумор формує довіру з боку аудиторії, збільшує коло прихильників, створює позитивний імідж та підвищує популярність автора.

СЕКЦІЯ:
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЧАСОПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ:
МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

Ю. Лошков

**МУЗИЧНО-ПРОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ П. І. КРАВЦОВА
В ХАРКОВІ 1880-Х – 1910-Х РОКІВ**

Yu. Loshkov

**MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF P. I. KRAVTSOV
IN KHARKIV IN THE 1880S – 1910S**

Особистість відіграє визначальну роль у культуротворчому процесі. Пізнаючи навколишнє середовище, особистість накопичує свій життєвий досвід, специфіка якого зумовлює самореалізацію в суспільстві людини як ретранслятора свого світосприйняття. В цьому сенсі яскравим прикладом є творчий шлях харківського митця Петра Івановича Кравцова (1856–1928). Вихований в родині громадського діяча, домівка якого була своєрідним культурним осередком, де звучала поезія, інструментальна, вокальна та хорова музика, розігрувалися вистави, П. Кравцов писав про своє дорослішання, як сповнене не тільки сприятливими умовами для фізичного розвитку, а й в живій атмосфері слова та звука. Навчаючись з кінця 1860-х рр. у Харкові спочатку в 3-й гімназії, а надалі в університеті, юнак з успіхом співав у благодійних мистецьких заходах, а з початку 1880-х рр., займаючись у місті лікарською практикою, не полишав свого захоплення музикою.

З середини 1880-х рр. П. Кравцов, як співак і мелодекламатор, брав участь у концертних заходах Харківського музичного гуртка (*надалі ХМГ*) — заснованої в 1884 р. просвітньої організації, яка спрямовувала свою діяльність на популяризацію академічної музики в аматорському середовищі. Про виконавську активність та організаційний хист П. Кравцова свідчить виконання ним обов'язків члена розпорядчого комітету ХМГ з кінця 1888 р. й до тимчасового припинення функціонування гуртка в 189 р. Тобто, в той період П. Кравцов був активним учасником ХМГ, реалізуючи свій виконавський хист та засвоюючи на практиці організаційну специфіку діяльності першого в Харкові об'єднання професійних музикантів й аматорів на основі просвітницьких ідей.

Цей досвід стимулював П. Кравцова до відновлення діяльності ХМГ наприкінці 1890-х рр. Активно займаючись у той період лекторством, митець наприкінці 1896 р. виступив перед представниками харківської інтелігенції з доповіддю про просвітню роль музики та, акцентуючи на її облагороджуючому впливі, наголосив на необхідності зробити музику надбанням і незаможних верств населення та звернувся за допомогою відродити ХМГ. У грудні того року П. Кравцов поновив діяльність гуртка завдяки організаційній та фінансовій підтримці потужної комерційної спілки міста — об'єднання харківського купецтва. Проголошена керівництвом ХМГ орієнтація на музичне аматорство у справі просвіти в народних масах і небагатих верствах населення Харкова була позитивно сприйнята та підтримана місцевим об'єднанням професійних музикантів — відділення Російського музичного товариства (*надалі — ХВ РМТ*).

Наслідуючи специфіку публічних заходів ХМГ 1884–1890 рр., П. Кравцов розпочав концертну практику відновленого гуртка з родинно-музичних вечорів, переважна більшість учасників і відвідувачів яких були члени ХМГ. Тому концертні програми таких заходів відрізнялися вишуканістю та були розраховані на музично виховану публіку. Відповідно до просвітньої мети ХМГ, були започатковані так звані «народні» концерти, платня за відвідування яких була встановлена на рівні 10 копійок, що значно розширювало контингент слухачів представниками малозабезпечених верств харківців. Анонсуєчи перший подібний захід у Харкові 16.02.1897 р., преса вітала ініціативу гуртка формувати культурний рівень народних мас засобами музики.

Понад 10 років щорічно ХМГ проводив близько десяти родинно-музичних вечорів і народних концертів, які користувалися таким попитом у харківців, що місцева преса часто повідомляла про неможливість потрапити охочим на ці заходи у зв'язку з аншлагом. Концертна активність гуртка зумовлювалася, зокрема, ефективною діяльністю П. Кравцова як голови музичної комісії щодо залучення виконавських сил для участі в публічних заходах. Плідні контакти з Харківським музичним училищем сприяли участі в концертах ХМГ інструменталістів — учнів цього закладу. Значне місце в концертному репертуарі посідала вокальна музика (номери з опер, камерні твори, романси та народні пісні), відтворення якої забезпечували, здебільшого, місцеві співаки, які здобували вокальну підготовку в численних у місті приватних класах, або після завершення професійної сценічної практики залишалися в місті, утім виступали в концертах у статусі любителів. Також при ХМГ щорічно формувалися аматорські хор і оркестр, для керівництва якими запрошувалися професійні музиканти, завдяки чому ці колективи досягали виконавського рівня, що дозволяв з успіхом виступати на концертній естраді.

Окрім організації публічних заходів гуртка, П. Кравцов, як і в 1880-ті рр., часто виступав як мелодекламатор, де інколи виконував романси. Талановитий співак зі значним досвідом сценічних виступів, П. Кравцов у 1903 р. організував із талановитих учасників гуртка вокальний ансамбль, а наступного року очолив мішаний хор ХМГ. Преса відзначала публічний успіх підготовлених митцем співочих колективів.

Поряд із концертами ХМГ, які не відрізнялися від традиційної практики благодійних заходів, що постійно відбувалися в Харкові, П. Кравцов у 1899 р. ініціював «дитячі ранки», програму яких складали опери, спрямовані на сприйняття малечі. Як талановитий організатор, П. Кравцов керував постановками сценічних творів, де були задіяні члени гуртка — солісти, хор і оркестр, та диригував виставами. Музичні спектаклі для дитячої аудиторії були на той час новиною для культурного життя Харкова та мали значний розголос у місті. Протягом 1899–1901 рр. силами ХМГ було поставлено сім сценічно-музичних творів для дітей, зокрема «Коза-дереза» М. Лисенка, «Ріпка» харківського митця В. Сокальського та «Іменини Рози» полтавчанина Л. Лісовського.

На початку 1907 р. культурна громадськість Харкова відзначала 10-річчя ХМГ. У публікаціях, присвячених цій події, відзначалася важливість постаті П. Кравцова, за керівництва якого гурток відігравав помітну роль у культурному житті міста, а за періодичної відсутності митця, пов'язаної з виконанням професійних лікарських обов'язків, активність просвітньої організації суттєво знижувалася. Утім, попри

такі коливання, ХМГ, разом із об'єднаннями професійних музикантів ХВ РМТ і оперним театром, вважався одним із трьох центрів, навколо яких формувалося концертне життя Харкова того періоду. З часу відновлення діяльності, силами гуртка було проведено понад 100 публічних заходів (народні та благодійні концерти, родинно-музичні вечори, дитячі ранки), у яких взяли участь понад 300 солістів — вокалістів та інструменталістів.

Тогочасна преса наголошувала на тому, що в контексті спрямованості на музичну просвіту малозабезпечених верств населення, ХМГ протягом десятиліття був майже єдиною організацією в місті. Здійснення просвітньої мети зумовлювало специфіку концертної практики гуртка, у межах якої відбувалася щільна співтворчість професійних музикантів й аматорів, завдяки чому з лав гуртківців виходили відомі діячі оперної сцени, серед яких М. Алешко, Л. Шафранек-Мальвинська, І. Алчевський, А. Боначич, О. Лавров та ін.

Після ювілею музичний гурток певний час продовжував плідно займатися музичним просвітництвом, проводячи в Харкові узвичаєний у попереднє десятиліття перелік публічних заходів. Очолюючи ХМГ, П. Кравцов не припиняв пошуки шляхів творчої самореалізації. Як ініціатор проведення в Харкові публічних заходів, орієнтованих на юне покоління, митець розробляв проєкт організації в системі Харківського товариства сприяння фізичному вихованню дітей дитячого клубу. В 1909 р. Харківське товариство взаємодопомоги тих, хто займається ремісничою працею, відкрило Будинок робітників, де П. Кравцов організував оперну трупу ХМГ, з якою здійснив постановки сценічних творів О. Даргомижського, П. Чайковського, Ш. Гуно та ін. Окрім того, П. Кравцов відновив постановки дитячих опер: протягом 1912 р. харківська малеча отримувала враження від вистав М. Лисенка, М. Брянського, О. Бюхнера, Е. Гумпердінка; відбулася прем'єра фантастичної опери М. Лисенка «Зима і Весна».

Широта просвітницьких інтересів П. Кравцова стимулювала реорганізацію ХМГ у контексті розширення діяльнісних сфер творчого об'єднання: за новим статутом, затвердженим наприкінці 1909 р., «Музично-літературно-художній гурток» отримав статус артистичного клубу. Діяльність цього неформального об'єднання творчих особистостей, яка тривала до зміни соціально-політичного статусу Харкова, спричиненого більшовицьким переворотом, є однією з найцікавіших сторінок мистецького життя Харкова 1910-х рр. Насиченість того періоду в діяльності П. Кравцова відзначалася також його активністю як члена харківських товариства грамотності та повітового земства, організацією аматорських хорів, публічними виступами як лектора, педагогічною діяльністю як викладача співу і музики в гімназіях міста.

У 1920-ті рр., за більшовицької влади, П. Кравцов продовжував просвітницьку діяльність, популяризуючи, як лектор, науку й мистецтво, та очолюючи кафедру спеціалієни в Харківському музично-драматичному інституті.

Отже, музично-просвітня діяльність П. Кравцова 1880-х — 1910-х рр. є провідним періодом життєтворчості митця, часом успішного втілення його креативних ідей: через організацію та керівництво неформальним об'єднанням професіоналів і любителів з метою популяризації в широких масах академічної музики до створення артистичного клубу; через організацію та проведення концертних заходів до здійснення постановок оперних творів тощо.

S. Madhukullya, A. Hazarika

**BRIDGING BORDERS THROUGH SOUND: EXPLORING THE IMPACT OF FUSION MUSIC
ON INDO-UKRAINIAN CULTURAL EXCHANGE WITH SPECIAL REFERENCE
TO ZUBEEN GARG**

С. Мадхукулля, А. Хазаріка

**ПОЄДНАННЯ КОРДОНІВ ЧЕРЕЗ ЗВУК: ДОСЛІДЖЕННЯ ВПЛИВУ Ф'ЮЖН-МУЗИКИ
НА ІНДІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ОБМІН З ОСОБЛИВИМ ПОСИЛАННЯМ
НА ЗУБІНА ГАРГА**

The study titled “Bridging Borders through Sound: Exploring the Impact of Fusion Music on Indo-Ukrainian Cultural Exchange with Special Reference to Zubeen Garg” investigates how musical fusion functions as a tool for intercultural understanding and transnational solidarity in India and Ukraine. Using the theoretical frameworks of cultural hybridity (Bhabha, 1994) and transcultural communication (Welsch, 1999), this paper investigates the creative intersections of Assamese and Ukrainian musical traditions through the works of Zubeen Garg, a prominent figure in Assam’s contemporary music scene. The research uses a qualitative methodology that includes content analysis of chosen Assamese and Ukrainian fusion tracks, semi-structured interviews with musicians and audiences, and digital ethnography of online collaborations and audience responses. The findings show that Zubeen Garg’s music, which combines Indian folk, classical, and Western styles, represents a larger movement toward cultural pluralism and mutual appreciation. Ukrainian fusion artists have a similar predisposition toward global resonance while maintaining traditional authenticity, echoing similar cultural processes. The research finds that fusion music serves as a soft-power medium, improving people-to-people diplomacy and building emotional connection beyond political boundaries. The study suggests that Indian and Ukrainian institutions strengthen their academic ties, cultural exchange programs, and digital preservation projects in order to sustain and magnify such musical discourse.

T. Булах

**СУЧАСНА МУЗИКА ПРОСЛАВЛЕННЯ ЯК ФЕНОМЕН ГЛОБАЛІЗАЦІЇ:
ІНТЕГРАЦІЯ ЗАХІДНИХ МОДЕЛЕЙ В УКРАЇНСЬКУ БОГОСЛУЖБОВУ ПРАКТИКУ**

T. Bulakh

**CONTEMPORARY WORSHIP MUSIC AS A PHENOMENON OF GLOBALIZATION:
INTEGRATION OF WESTERN MODELS INTO UKRAINIAN WORSHIP PRACTICES**

Музика сучасного християнського прославлення (англ. *Contemporary Worship Music*) нині є глобальним феноменом, що суттєво впливає на богослужбову практику багатьох церков. Американські та австралійські гурти прославлення, як-от Hillsong Worship, Bethel Music, Elevation Worship, Passion і Jesus Culture, сформували нові музичні парадигми: вони поєднали елементи поп-, рок- та електронної музики з літургійною функцією. Вивчення їхнього впливу на українське музичне поклоніння є важливим для розуміння трансформації культурного й духовного контексту вітчизняних релігійних спільнот в умовах глобалізації. Передумовою виникнення християнської музики прославлення на теренах України стали Worship-колективи, що зароджувалися у великих п'ятидесятницьких чи харизматичних церквах. Так,

наприклад, Hillsong Worship (Австралія) почав створювати музику 1983 року при церкві Hillsong в Сіднеї; з часом ці пісні відомі по всьому світу (“What a Beautiful Name” отримала платинову сертифікацію в США). Bethel Music виник у 2000-х рр. як музичне служіння мегацеркві Bethel Church (Реддінг, Каліфорнія) і з часом перетворився на глобальний колектив авторів і виконавців сучасної прослави. Elevation Worship започатковано 2007 р. при Elevation Church (Шарлотт, Північна Кароліна) — цей гурт виступав спершу тільки на богослужіннях церкви, а згодом видав низку студійних та концертних альбомів, продавши в США понад 1,5 млн копій записів. Passion — це проєкт при конференціях “Passion Conferences” (Атланта, штат Джорджія), які щорічно збирають тисячі студентів з усього світу; музика Passion звучить у живих записах із цих зібрань (випущено близько 28 альбомів за два десятиліття). Нарешті, Jesus Culture розпочався як молодіжне рухання при Bethel Church (Реддінг, 1999) й охопив формування щорічних конференцій та власного музичного лейблу (Jesus Culture Music). Таким чином, кожен із названих колективів сформувався при церкві-конференції, випускаючи щорічні альбоми прослави й стаючи впливовим медіабрендом серед євангельських церков світу.

Розповсюдження культури Worship-музики відбувається через кілька каналів. По-перше, аудіозаписи та видання: кожен гурт має мережу офіційних студійних і концертних альбомів, музичні відео, лірик-відео тощо. Наприклад, Hillsong Worship випускає альбом щороку, їхні пісні перекладаються багатьма мовами (за даними Hillsong, їхні твори щотижня співає ~50 млн людей на 60 мовах). У цифрову епоху музика гуртів доступна через стрімінг (Spotify, Apple Music) і великі інтернет-спільноти (YouTube, ChurchMusic-канали). По-друге, конференції та фестивалі: гурти регулярно виступають на масових християнських зібраннях. Так, Hillsong проводить щорічні глобальні конференції (Hillsong Conference) із середини 1980-х, куди сходяться тисячі учасників з різних країн; Passion Conferences відбуваються по всьому світу; Bethel і Jesus Culture організовують власні музичні фестивалі та богослужіння на відкритому просторі. Ці події популяризують пісні та підходи worship-спільнот. По-третє, соціальні мережі й медіа: лідери Worship (вокалісти, композитори) активно використовують Facebook, Instagram, TikTok для просування музики та навчальних матеріалів. Онлайн-курси та семінари для лідерів прославлення також переносять естетику західного прославлення в будь-які регіони, у тому числі в Україну. Крім того, християнські видавництва й фонди випускають альбоми українською мовою — наприклад, шведська асоціація «Слово Життя» видала збірки «Нове покоління» та «Йдемо до народів» за матеріалами місіонерських конференцій, а американська студія Integrity Music за участю Дона Моєна записала альбом «Зціли нашу землю» з українськими текстами. Таким чином, звукозаписи й події зосереджують увагу на музиці прославлення як на комерційному та релігійному продукті, що охоплює глобальну аудиторію.

Після розпаду СРСР і відкриття кордонів українська протестантська спільнота масово переймала західні форми богослужіння, зокрема музичні. Нові харизматичні та неоп’ятидесятницькі громади практично взяли до використання світовий репертуар, проте поступово адаптуючи його до української ментальності. Це означало, що до наших богослужінь потрапили ті самі пісні та аранжування, що лунають на Заході, — проте з текстами, перекладеними українською мовою. Отже, багато популярних англомовних пісень Worship отримали українські версії

(наприклад, український переклад “Shout to the Lord” чи “How Great Is Our God” використовуються на прославленнях). Інструментальне наповнення також стало подібним: українські команди прославлення почали активно використовувати електрогітари, синтезатори, ударні установки та професійне звукове обладнання, запозичуючи моделі освітлення й декорацій зі сцен американських концертів. Лідери церков молодіжного напрямку відверто заявляють про прагнення «осучаснити» богослужіння й саме для цього використовуються елементи масової культури, що дозволяє привертати увагу молоді. У результаті вітчизняне прославлення перетворилося на високодинамічну, інтерактивну частину служби з чіткими музичними кульмінаціями і емоційною експресією.

Серед українських спільнот, які наслідують західні зразки Worship, передусім варто згадати місіїні церкви й гурти зі спрямованістю на сучасне прославлення. Наприклад, Хілсонг Київ (колишній «Київський Центр Християнського Життя»), заснований у 1992 р. американськими й австралійськими місіонерами, до 2000 р. перейняв бренд і практики міжнародного руху Hillsong. Іншими відомими спільнотами є церква «Сіон» (Львів) — з потужними живими богослужіннями, — а також великі п'ятидесятницькі церкви міст Києва, Одеси, Дніпра тощо, де за останні десятиліття сформувалися власні команди прославлення. Існують і локальні українські гурти, які пишуть авторські пісні чи викладають іноземні твори українською: наприклад, проєкт Skydoor Worship (м. Дніпро) випускає кавери пісень Bethel і Hillsong українською, а музиканти Purim Music записали кілька альбомів сучасних прославлень з використанням авторського доробку. В усіх цих прикладах помітно, що естетика прославлення (акцент на спільноті, виразності та простоті текстів) формувалася під значним впливом західної моделі.

Таким чином, феномен сучасної музики прославлення в Україні можна розглядати як результат транскультурної взаємодії, у якому глобальні моделі *contemporary worship music* трансформуються відповідно до національних художніх і духовних традицій. Це створює нову форму сакральної музичної практики, що поєднує риси глобалізованої популярної культури та локальної релігійно-музичної ідентичності.

Т. Большакова

ІННОВАЦІЙНА СПРЯМОВАНІСТЬ ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОГО ЗРОСТАННЯ ВИКЛАДАЧА ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Т. Bolshakova

INNOVATIVE ORIENTATION AS A FACTOR IN THE PROFESSIONAL GROWTH OF TEACHERS OF SPECIALIZED DISCIPLINES IN MUSICAL ART

Сучасна мистецька освіта функціонує в умовах інтенсивних соціокультурних, технологічних і ціннісних трансформацій. Глобалізаційні процеси, цифровізація освіти, поява нових форм мистецької комунікації та зміна ролі культури в суспільстві ставлять перед викладачами фахових дисциплін музичного мистецтва принципово нові виклики. Сьогодні від них очікують не лише збереження та трансляції традицій, але й активного залучення до процесів оновлення змісту, форм і методів професійної підготовки здобувачів, здатності інтегрувати нові знання та технології у власну діяльність. У цьому контексті особливого значення набуває

інноваційна спрямованість як особистісно-професійна характеристика викладача, що детермінує його професійне зростання та впливає на якість освітнього процесу.

Інноваційна спрямованість розглядається як інтегративна властивість особистості, яка виявляється у відкритості до нового, здатності ініціювати та впроваджувати зміни, гнучко реагувати на трансформації освітнього середовища та культурного контексту. У педагогічному вимірі вона відображає готовність викладача до постійного оновлення професійного інструментарію, критичного переосмислення усталених практик та пошуку оптимальних шляхів взаємодії зі здобувачами. На відміну від пасивного сприйняття інновацій, інноваційна спрямованість передбачає активну суб'єктну позицію викладача, його внутрішню мотивацію до вдосконалення й розвитку.

У професійній діяльності викладачів музичного мистецтва інноваційна спрямованість набуває особливої значущості через їхню подвійність ролей: вони одночасно є педагогами й виконавцями. Це зумовлює потребу в безперервному вдосконаленні не лише педагогічних методик, а й власної виконавської майстерності. Сучасний музичний педагог повинен уміти поєднувати класичні освітні моделі з новими технологічними інструментами, зокрема мультимедійними ресурсами, цифровими платформами для навчання, онлайн-комунікацією та інтерактивними формами роботи. Він має бути здатним створювати навчальні ситуації, які стимулюють самостійну творчу діяльність здобувачів, заохочують їх до дослідницького пошуку, критичного мислення та креативного самовираження.

Інноваційна спрямованість є динамічною складовою професійного становлення, що охоплює когнітивний, мотиваційний, емоційно-ціннісний і діяльнісний виміри. Когнітивний вимір виявляється в знанні новітніх тенденцій педагогіки та мистецтва, аналітичному осмисленні інноваційного досвіду, здатності до критичного відбору та адаптації методик до конкретного навчального контексту. Мотиваційний вимір включає внутрішню потребу викладача до розвитку, інтерес до нових форм роботи та прагнення підвищувати якість навчального процесу. Емоційно-ціннісний компонент відображає позитивне ставлення до змін, гнучкість і готовність долати труднощі, пов'язані з упровадженням інновацій. Діяльнісний аспект полягає у практичному впровадженні нових технологій, розробці авторських методик і творчих освітніх проєктів.

Механізми впливу інноваційної спрямованості на професійне зростання викладача фахових дисциплін музичного мистецтва мають системний і взаємопов'язаний характер. Когнітивно-рефлексивний механізм забезпечує оновлення знань, критичне осмислення власного досвіду та формування індивідуальної траєкторії розвитку. Мотиваційно-смысловий механізм підтримує внутрішню потребу у професійному вдосконаленні, сприяє позитивному ставленню до змін. Діяльнісний механізм проявляється через практичне впровадження нових технологій, методик та творчих підходів у педагогічній і виконавській роботі. Ціннісно-культурний механізм стимулює переосмислення ролі викладача як культурного агента, що поєднує традиції й сучасність. Соціально-комунікативний механізм розкривається через професійні взаємодії, участь у спільнотах та обмін досвідом. Завершує цю систему інтеграційно-акмеологічний механізм, який забезпечує перехід від локальних змін до системного професійного зростання.

Інноваційна спрямованість безпосередньо впливає на професійне зростання викладача. Вона стимулює безперервну освіту, участь у фахових конференціях, майстер-класах, конкурсах, сприяє міждисциплінарній взаємодії та розвитку власного педагогічного й виконавського стилю. Завдяки інноваційній діяльності викладачі розширюють спектр своїх компетентностей, підвищують конкурентоспроможність у професійному середовищі, розвивають лідерський потенціал і здатність впливати на розвиток освітнього й культурного простору.

Викладачі музичних дисциплін покликані не лише зберігати високий рівень виконавської культури, але й формувати в здобувачів уміння діяти в нових соціокультурних реаліях, розвивати їхню креативність, самостійність, відкритість до світу. Інноваційна спрямованість у такому середовищі стає засобом професійної самореалізації викладача та механізмом оновлення самої системи музичної освіти.

Варто підкреслити, що інноваційна спрямованість не зводиться лише до застосування технічних новинок або модних педагогічних методик. Її сутність полягає в зміні способу мислення викладача, переході від репродуктивного до творчого, дослідницького, рефлексивного типу професійної діяльності. Такий викладач не просто виконує освітні функції, а виступає як агент змін, здатний надихати здобувачів на пошук власного творчого шляху, залучати їх до активної культурної діяльності, сприяти формуванню в них цілісної професійно-естетичної позиції.

Отже, інноваційна спрямованість викладача фахових дисциплін музичного мистецтва є ключовим чинником його професійного зростання. Вона сприяє розвитку педагогічної майстерності, творчого потенціалу, формуванню нових компетентностей та адаптації до викликів часу.

О. Уманець

СОНОСФЕРА ПОСТСУЧАСНОЇ ЕПОХИ: ВЕКТОРИ УМАСШТАБЛЕННЯ

О. Umanets

SONO-SPHERE OF THE POST-MODERN ERA: VECTORS OF SCALING

Художні реалії поч. ХХІ ст. демонструють максимальну інтенсифікацію процесу формування нової звукової картини світу, у якій у новаційних співвідношеннях і статусах постають не тільки традиційні для музичного мистецтва засоби звукового опредметнення музичної думки. Переформатування усталеної ієрархії засобів виразності, інспіроване кардинальним парадигмальним зломом межі культурних парадигм Нового та Новітнього часу ХІХ–ХХ, на межі постмодерну та метамодерну характеризується спрямованістю на урізномбарвлення традиційного звукового «поля» академічної традиції.

Одним із модусів такої спрямованості, що на рівні художньої рефлексії відбиває всеохопну диджиталізацію буття сучасного людства, є введення до звукових обріїв академічного музичного мистецтва своєрідних маркерів цифрового світу — засобів електроакустичної музики. Започаткована О. Щетинським їх активна апробація у творчості А. Загайкевич, І. Небесного, С. Крутикова, О. Мануляка, С. Луньова, Є. Дубовика, І. Тараненка, Л. Юріної, Ю. Гомельської та багатьох інших митців демонструє максимальне розширення параметрів звукової картини світу постсучасної епохи, пов'язане із пошуками експериментальних засобів

багатовимірною втілення художньої рефлексії, нової виразової палітри та нових концептуальних основ музичного мистецтва.

Нові сонообрії музичного мистецтва детермінують і формування нової художньої комунікації, позначеної новими співвідношеннями між традиційною тріадою компонентів композитор — виконавець — аудиторія. На рівні виконавської рефлексії новаційність формування звукових параметрів твору пов'язана з необхідністю первинно імпровізаційного «декодування» нетрадиційних графем та оперуванням звукоутворенням, тембром та звуковими площинами як самодостатніми феноменами музичного мислення та мовлення. Окрім уведення значущого (інколи і концептуально значимого у формуванні виконавської концепції) компонента в особі звукорежисера, новаційність комунікації обріїв детермінується й перцептуальною невизначеністю, принциповою відсутністю досвіду осягнення її позаакадемічних звукових параметрів.

Перцептуальна невизначеність маркує і новаційні виміри звукової картини світу, у контексті експериментальних електроакустичних / електронних пошуків сучасних митців детермінованих їх тяжінням до візуалізації. Звук постає в нерозривному зв'язку з візуальним, абстрактним образом, формуючи нові алгоритми аудіо-сприйняття.

Особливого концептуального балансування на межі «знайоме-незнайоме», що зумовлює актуалізацію історичної, культурної пам'яті надають новій звуковій картині світу експерименти, пов'язані із синтезом електроакустичних конструктів художньої рефлексії та традиційного сонотезаурусу музичного мистецтва в параметрах жанрової панорами академічної традиції (опера «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич).

Формування нових параметрів звукової картини світу пов'язано і з активним пошуком новаційних засобів виразності в контексті академічної традиції. Одним із напрямів їх реалізації є розвиток "extended techniques", зокрема в фортепіанному мистецтві. Парадоксальним чином такі розширені техніки мають метою створення не тільки нетипових, проте належних до традиційного звукового тезаурусу академічної традиції, сонорних конструктів. Різноманітні звуковидобувальні, перкусійні, шумові тощо прийоми (зокрема, у творчості В. Рунчака, І. Щербакова, А. Корсун) уводять у межі сучасної соносфери звукові утворення, що засвідчують вихід у поза-музичну сферу та нівелюють усталені кордони звукової картини світу в її академічній репрезентації.

Певним чином піддається деструкції також їх національна маркованість — глобалізаційні процеси викликають світоглядно зумовлену потребу в опануванні звукового досвіду Інших культур, апробації їх звукових маркерів, зокрема автентичних, і відповідно адаптації в різноманітних культурних контекстах.

Із цією тенденцією пов'язано й своєрідне відродження звукових атрибутів минулих епох, репрезентоване, зокрема, в актуалізації звукової сфери органа. Невипадковим є нині розвиток історично орієнтованого (інформованого) виконавства, пов'язаний, зокрема, із відродженням старовинного музичного інструментарію — віолі да гамба, барокової флейти, лютні, клавесина, відродженням мистецтва карільона тощо.

Суттєвим чинником умасштаблення соносфери сучасного музичного мистецтва є також потужний процес синтезу звукових показників його академічної,

фольклорної та естрадо-масової компонент, у контексті якого формуються новаційні темброві міксти та формується плюралістична звукова аура нової музики — репрезентанта накопиченого людством аудіо-досвіду в його цілісності та безумовній і позачасовій значущості.

Т. Белорус, Ю. Зеленцов

ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: У ПОШУКАХ ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ

T. Bielorus, Yu. Zelentsov

VASYL BARVINSKYI: IN SEARCH OF HISTORICAL HERITAGE

У процесі роботи над оновленням педагогічного репертуару та пошуком малознайомих імен неабияку цікавість викликала стаття Ірини Моргун «Композитор без нот: історія Василя Барвінського з Тернополя» про трагічну історію його життя. З неї і почалося це дослідження майже забутої та дещо суперечливої сторінки української культурної спадщини. Завдяки можливостям інтернету вдалось отримати доволі багато інформації про життя та творчість Василя Барвінського. На жаль, більшість статей оминала, замовчувала або по-різному трактувала події 1939–1948 рр. у житті піаніста, композитора та громадського діяча. Але, на щастя, з'ясувалося, що є документальні свідчення та роботи сучасних українських дослідників, які б підтверджували невинність його та дружини в тих трагічних подіях боротьби за незалежність України. Більше того, у знайдених статтях та свідченнях доволі повно відбилися усі тонкі душевні переживання, сподівання та прагнення композитора.

Василь Барвінський, як директор Львівської консерваторії, зіткнувся з викликом відновлення навчального закладу після війни та вимогами радянзації. Успішно впоравшись із першим завданням, він не зміг прийняти тиск партійної ідеології, що вимагала переслідування «формалістів» і «космополітів». Його незалежна позиція, вірність мистецтву та відданість українській культурі викликали ворожість радянської влади.

У 1948 р. Барвінського заарештували, звинувативши у націоналізмі, його рукописи було знищено, а самого митця відправлено на 10 років до мордовських таборів. Ці репресії були націлені на залякування музичної інтелігенції та русифікацію консерваторії. Попри переслідування, Барвінський залишався символом стійкості та творчої свободи.

Апогеєм публічного знеславлення та політичного тиску на композитора став памфлет «Під чужими прапорами», написаний В. П. Беляєвим. До публікації було примусово залучено й Михайла Рудницького. Великий розділ під назвою «Династія шпигунів» був присвячений родині Барвінських. У ньому прискіпливо перелічуються всі чутки та плітки, пов'язані з Барвінськими. Перебуваючи в ув'язненні, В. Барвінський дуже переживав із цього приводу, прагнув досягти справедливості, але марно. У кримінальній справі зберігся і сумнозвісний підпис В. Барвінського, який підтвердив дозвіл на спалення своїх рукописів, датований 1 липнем 1948 р.

Життя Барвінського було сповнене трагедій. Його творчість і репутація постраждали від репресій радянського режиму, який знищив більшість його рукописів. Попри це, після повернення з таборів, він знайшов сили продовжити

свою роботу, відновлювати по пам'яті втрачені твори, і залишити культурну спадщину, яка й досі надихає.

Його життя — це історія про те, як через музику можна передати глибину національної ідентичності, пережити випробування часу й залишити спадок, що впливає на майбутні покоління. Василь Барвінський — це не лише частина історії української музики, а й незаперечний символ стійкості і сили духу. Барвінський запам'ятався не лише як визначний митець, але й як шляхетна, життєрадісна та дбайлива людина. Він був уважним до своїх студентів, щедро ділився знаннями й із великим інтересом брав участь у житті громади. Його образ випромінював простоту і гідність, що гармонійно поєднувалися з притаманним йому почуттям гумору.

Серед маловідомих документів та архівних матеріалів — Протокол № 8 Засідання Правління Львівської Обласної Спілки композиторів України від 19 червня 1958 р., коли Барвінського було поновлено в членстві Спілки композиторів України, де провідні діячі одноголосно підтримали це рішення, визнаючи його значний внесок у мистецтво.

Історія В. Барвінського — це розповідь про те, як любов і мистецтво можуть підтримувати людський дух навіть у найскладніших обставинах. Його життя нагадує нам про важливість збереження культури, свободи творчості та людської гідності, що є основою будь-якого суспільства. Ця спадщина є символом стійкості, яка об'єднує покоління й надихає на боротьбу за Правду та Свободу духу.

Т. Кметюк

**АКАДЕМІЧНИЙ АНСАМБЛЬ ПІСНІ Й ТАНЦЮ «ПОДІЛЛЯ»:
ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ ВИМІР**

T. Kmetiuk

**ACADEMIC SONG AND DANCE ENSEMBLE "PODILLIA":
HISTORICAL, ARTISTIC, AND CULTURAL DIMENSIONS**

Академічний ансамбль пісні і танцю «Поділля» є одним із найстаріших і найвідоміших професійних мистецьких колективів Центральної України. Його діяльність поєднує етнографічне дослідження народної спадщини Поділля з академічною формою сценічного втілення. Колектив став важливим чинником культурної ідентифікації регіону, а також репрезентації українського музично-хореографічного мистецтва в національному й міжнародному контекстах.

Наукова новизна дослідження виражається в систематизації відомостей про історію ансамблю «Поділля» та визначенні його ролі як репрезентанта подільської народної традиції в академічному мистецтві. Авторський пріоритет полягає у спробі комплексного мистецтвознавчого осмислення творчої еволюції ансамблю від часу заснування до здобуття статусу академічного; узагальненні попередніх архівних, фольклорних та бібліографічних джерел, а також у введенні до наукового обігу нових фактичних матеріалів про діяльність провідних учасників і керівників колективу.

Історія ансамблю бере початок у 1919 р., коли у Вінниці композитор і диригент Григорій Давидовський заснував Художню капелу. Її перший публічний виступ відбувся 24 серпня цього ж року. Серед тодішніх учасників відзначаються оперні

співачи В. Мерзляков та О. Козак, що засвідчує високий рівень професійної підготовки колективу.

У 1921 р. капела була націоналізована, а згодом реорганізована в Державну Українську капелу імені Миколи Леонтовича. До першого складу колективу входило близько 50 виконавців. Протягом 1920–1940-х рр. художнє керівництво здійснювали С. Папа-Афанасопуло, Б. Крижанівський, М. Гайдай, О. Раїнський, О. Середюк та ін., які заклали основи професійного хорового мистецтва Поділля.

Під час Другої світової війни діяльність капели була призупинена, проте після визволення Вінниці й відновлення обласної філармонії, колектив набув статусу Українського ансамблю пісні і танцю, а його художнім керівником став Олександр Середюк.

У 1948 р., через складні повоєнні обставини, ансамбль було реорганізовано в ансамбль бандуристів під керівництвом Віктора Джержого. У подальші роки художнє керівництво здійснювали А. Мархлевський, В. Хазанович і С. Гладецький, що забезпечило спадкоємність традицій і стабільність творчої діяльності.

Вагомий внесок у формування художньої ідентичності колективу зробив композитор і педагог Роман Скалецький, який спільно з поетом Іваном Масляєвим створив пісню «Вітерець Поділля». Цей твір став художнім символом ансамблю та зумовив його нову назву.

У 1982 р. ансамбль бандуристів «Вітерець Поділля» був реорганізований в ансамбль пісні і танцю «Поділля», штат якого розширено до хорової, оркестрової та хореографічної груп. Найважливіший етап організаційного становлення пов'язаний з діяльністю Григорія та Тетяни Новікових (1982–1986), які визначили стильову парадигму сучасного ансамблю.

У 1986 р. художнє керівництво перейшло до диригента Віталія Газінського, за якого колектив досяг високого виконавського рівня. Вагомий внесок у розвиток творчої програми здійснили Е. Зілінський, Н. Гнатюк, М. Каменюк, І. Масляєв, І. Попенко, К. Вітавський.

У 1995 р. керівництво ансамблем перейняв заслужений артист України Василь Ткаченко, а від 1996 р. його очолює заслужений артист України Анатолій Кондюк. Серед провідних учасників сучасного складу — Віктор Волков, Володимир Піріг, Людмила Кондюк, Віктор Марценюк, Володимир Черевик. Знаковою сторінкою творчої історії стало виконавство тріо заслужених артисток України — Лідії Остапчук, Галини Король та Олександри Остапчук. Основу репертуару ансамблю становлять народні пісні й танці Поділля, зібрані та опрацьовані фольклористами Настею Присяжнюк, Гнатом Танцюрою, Родіоном Скалецьким, Марією Руденко та Зоєю Чорною. Ансамбль поєднує автентичні джерела з сучасними сценічними формами, демонструючи органічний синтез традиції й професійного мистецтва.

У концертних програмах представлені обрядові, весільні, жнивнярські танці, а також гумористичні сценки, що відображають етнокультурну специфіку регіону. Музичний супровід поєднує звучання традиційних інструментів (цимбали, сопілка, бубон, скрипка) з оркестровими партіями, утворюючи характерне «подільське» звучання.

Костюми ансамблю — важлива складова художнього образу. Вони відзначаються автентичністю крою, використанням ручної вишивки, яскравими кольорами та орнаментами, що відтворюють етнографічні особливості Поділля.

Ансамбль активно гастролює Україною та за кордоном, зокрема в Англії, Франції, Швейцарії, Польщі, Молдові. Він є постійним учасником творчих звітів Вінниччини в Національному палаці «Україна». Високий професійний рівень колективу підтверджено рішенням колегії Міністерства культури і туризму України від 13 грудня 2012 р., яким ансамблю надано статус академічного.

Ансамбль пісні і танцю «Поділля» є важливою складовою культурного ландшафту України, що впродовж понад ста років зберігає і трансформує народнопісенну спадщину Поділля. Його діяльність поєднує етнографічну достовірність з академічною формою сценічного втілення, сприяючи відродженню традиційної культури в сучасному контексті. Ансамбль виступає не лише репрезентантом регіональної ідентичності, а й потужним чинником культурної дипломатії України, утверджуючи українську пісенно-танцювальну традицію як частину світового культурного процесу.

Л. Казначеева, О. Родінчук

МИСТЕЦТВО В СХОВИЩАХ: НОВІ ПРОСТОРИ В УМОВАХ ВІЙНИ

L. Kaznacheieva, O. Rodinchuk

ART IN SHELTERS: NEW SPACES IN WARTIME

Російсько-українська війна докорінно змінила українське суспільство практично в усіх його сферах — економіка та бізнес переорієнтувалися на воєнні потреби, суспільство, переоцінивши життєві пріоритети, згуртовано зникає жити в новій реальності, освіта намагається відповідати сучасним вимогам та запитам. В таких умовах й культура та мистецтво проживає суттєві трансформації — зростає патріотична тематика художніх образів, через безпекові питання обмежено масові заходи або ж переглянуто їх формати, культурні події та мистецькі ініціативи проводяться онлайн або ж у нових нестандартних умовах та просторах — у підземних локаціях, бомбосховищах та укриттях.

Приклади таких трансформацій, як новий феномен сучасної культури та мистецтва, відбуваються як на загальнонаціональному рівні, так і в локальних форматах. З початку повномасштабного вторгнення станції метро Києва, Харкова, Дніпра, окрім свого прямого призначення, почали відігравати роль просторів для культурних та мистецьких подій, концертних майданчиків, місць для проведення презентацій та зустрічей. Офіційною та водночас теплою атмосферою вирізнявся концерт-нагородження цьогорічної церемонії відзнаки видатних українців «Національна легенда України», що започаткована 2021 р. У серпні 2025 р. нагороди серед інших отримали українські митці — А. Криволап, В. Зінкевич, Л. Монастирська, С. Вакарчук, чий творчі голоси гучно нагадують світові про Україну. Церемонія нагороди та святковий концерт відбувся саме в київському метрополітені.

Чимало вітчизняних популярних сучасних виконавців також проводили свої концерти в підземних просторах. Це, приміром, благодійні концерти гурту «Океан Ельзи» в київському метро. Важливо, що зібрані під час трансляції останнього концерту 2025 р. кошти спрямували на допомогу дітям, що постраждали від війни. До слова, саме «Океан Ельзи» одним із перших виступив у квітні 2022 р. в київському метрополітені, перетворивши підземну станцію метро на новий мистецький простір. У київському метрополітені з благодійними концертами виступали також Джамала,

гурти «Бумбокс», «Друга ріка», «Антитіла», інші виконавці. До окремих концертів у прямих включеннях долучалися світові зірки — Стінг, Imagine Dragons, Coldplay та ін. Також у київському метрополітені вперше відбувся фінал Національного відбору пісенного конкурсу Євробачення у 2023 р., новорічний концерт «Єдині. В новий рік разом», там проводять покази кінофільмів та ін. Такі кейси демонструють певну трансформацію функцій мистецтва — поруч з естетичною, пізнавальною, виховною, гедоністичною мистецтво виконує мобілізаційну та терапевтичну функцію, допомагаючи відчувати нормальність у ненормальних умовах, стає інструментом українського опору.

Формат виступів у сховищах, зокрема в метрополітені Харкова, випробували й представники академічного мистецтва. Такий концерт чи не вперше відбувся там навесні 2022 р., коли струнний квінтет практично під постійними обстрілами росіян виконував там твори Скорика, Баха, Шуберта. У лютому 2025 р. в харківському метро відбувся концерт-реквієм, присвячений пам'яті загиблих захисників України. У концерті взяв участь оркестр Харківського національного театру опери та балету.

Окрім метрополітену, підземні сховища та укриття стають артпросторами та місцями проведення локальних культурних та мистецьких акцій у багатьох інших містах України. Прикладами можуть слугувати «Концерт для всього світу» у виконанні артистів Чернівецької філармонії, що провели в бомбосховищі закладу, вистава «Гамлет» та драма-реквієм «Нація», представлені в сховищі Франківського драмтеатру його артистами. У Рівненському державному гуманітарному університеті в одному з корпусів, що на вул. Степана Бандери, було відкрито простір «Арт-укриття». Там проходять культурні та мистецькі події — виставки студентських робіт, презентації книг, творчі зустрічі тощо. Слід зазначити, що мистецтво в таких вимушених просторах впливає на глядача та слухача по-новому, створюючи новий досвід в екстремальних умовах. Водночас відбувається процес творення спільноти часто серед незнайомих людей завдяки новому спільному культурному досвіду, що допомагає усвідомити та подолати спільну колективну травму.

Феномен нових мистецьких просторів як нових «храмів мистецтва» в умовах війни ще дочекається наукової рефлексії і, безперечно, знайде своє місце в підручниках історії та культури. А нині — ми є свідками історичних подій, що відбуваються в нас на очах і за нашої участі, отож ми разом це проживаємо і можемо в реальному часі документувати такий унікальний культурний та мистецький досвід.

Л. Беземчук

ФОРМУВАННЯ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАМОТНОСТІ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНИХ ФАХІВ В УМОВАХ ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ

L. Bezemchuk

FORMATION OF COMPUTER LITERACY IN MUSIC STUDENTS IN ONLINE LEARNING

Актуальність даної теми зумовлена суттєвим впливом комп'ютерних технологій на всі аспекти життя сучасної людини, включно з музичною освітою та різними форматами навчання (змішане, онлайн). У сфері підготовки фахівців у галузі культури та мистецтва це особливо помітно, адже сучасні музиканти активно працюють із різноманітними цифровими інструментами, за допомогою яких значно

покращується процес створення, редагування та виконання музичних творів. В умовах швидкого розвитку технологій виникає потреба в підготовці фахівців, здатних ефективно працювати з онлайн-інструментами, серед яких FL Studio — одна з найпопулярніших цифрових аудіостудій, яка надає широкий спектр можливостей для створення музики. За допомогою такого виду програмного забезпечення можна не лише опанувати основи композиції, а й створювати власні музичні проекти, розширювати спектр музичних умінь та навичок в концертній та виконавській роботі, яка частково проводиться в онлайн-режимі.

FL Studio є програмою, здатною забезпечувати інтерактивність і творчість, що є важливими елементами в підготовці здобувачів музичних спеціальностей, які в подальшій роботі викладачами мистецьких шкіл зможуть залучати своїх вихованців до творчої співпраці.

Питання формування комп'ютерної грамотності здобувачів музичних фахів із використання FL Studio в контексті інтегрованого навчання досліджували А. Бондаренко (2025), Л. Гаврилова (2017), С. Карплюк (2019), Л. Макаренко (2007), А. Маринін (2024), О. Кравчук (2023), М. М. Поплавський, Ю. В. Трач (2024) та інші. Комп'ютерна грамотність — це не тільки набір технічних умінь, але й фундамент для формування професійної компетентності майбутніх фахівців із музичного мистецтва, сприяючи їхній адаптації до сучасного цифрового середовища та забезпечуючи високий рівень виконавської майстерності.

В освітніх програмах галузі знань «Культура, мистецтво та гуманітарні науки» представлені освітні компоненти, які забезпечать якісну підготовку фахівців із технологій звукозапису, принципів роботи з мультимедійними програмами, такими як FL Studio, Cubase, Ableton Live та інші. Особливості підготовки містить теоретичний блок, що дає змогу студентам зрозуміти базові принципи роботи з ІКТ та їхній вплив на музичну діяльність. Одним з основних напрямів теоретичної підготовки є вивчення основ музичної інформатики, теорію цифрового звукозапису, методи редагування музичних файлів, а також технічні аспекти роботи з програмними засобами, що використовуються для створення та обробки музичних композицій.

Практична підготовка з формування комп'ютерної грамотності проводиться на основі опанування цифрових аудіоробочих станцій (DAW). Завдяки використанню сучасних технологій, таких як FL Studio, студенти набувають не лише технічних навичок, а й розвивають свої творчі здібності, що є підґрунтям для їхньої професійної діяльності у сфері музичної освіти.

Діагностичний етап є першим кроком у процесі формування комп'ютерної грамотності студентів. Це ключовий етап, оскільки він дає змогу оцінити початковий рівень підготовки студентів, виявити їхні сильні та слабкі сторони в роботі з комп'ютерними технологіями. Діагностика здійснюється за допомогою різних методів, таких як опитування, тестування та інтерв'ювання, що дає змогу зібрати необхідну інформацію для подальшого планування навчального процесу. На основі отриманих даних формується індивідуальна траєкторія навчання для кожного студента, що дає змогу врахувати його попередній досвід і створити умови для максимально ефективного засвоєння матеріалу. На цьому етапі різноманітність завдань можна кваліфікувати як «початківець» — це етап, на якому студенти опановують базові функції роботи із цифровими інструментами. Це рівень для

тих студентів, які раніше не мали досвіду роботи з комп'ютерними технологіями або мають дуже обмежені знання. Поглиблений рівень роботи з онлайн-ресурсами проходить для «практикантів» — студенти вже мають базові навички та можуть усвідомлено працювати зі складнішими завданнями. Вони розуміють основи музичної творчості з використанням цифрових технологій і здатні працювати над музичними проєктами на професійному рівні. Професійний рівень «експертів» — високий рівень знань і навичок у роботі з комп'ютерними музичними інструментами. Здобувачі здатні створювати музику, записувати фонограми для вокальної та інструментальної діяльності, застосовуючи різні техніки та інструменти, і готові до впровадження новітніх технологій у навчальний процес.

Наступний крок: основний етап: створення та редагування музичних творів. Під час цього етапу студенти різного рівня підготовки застосовують свої теоретичні знання на практиці, працюючи з музичними секвенсорами, такими як FL Studio. Студенти виконують завдання різного рівня складності, що включають створення й редагування музичних композицій, роботу з аудіофайлами, мікшування та ефекти. Це дає їм змогу не лише опанувати технічні аспекти роботи з DAW, а й розвивати творчі здібності, оскільки студенти мають можливість самостійно створювати музику, працюючи з різними звуковими елементами. Це є особливістю основного етапу роботи над індивідуальними проєктами, що дає змогу студентам продемонструвати свої навички та отримані знання. Етап є важливим для формування професійних компетенцій, оскільки він дає студентам можливість працювати над реальними музичними завданнями, які вони можуть використовувати в майбутній професійній діяльності.

Заключний (оціночний етап): аналіз й оцінювання досягнутих результатів. Він передбачає перевірку рівня засвоєння знань і навичок студентами. Оцінювання проводиться через тести, контрольні (творчі) роботи, проєкти та інші форми зворотного зв'язку, що дає змогу викладачам визначити рівень готовності студентів до використання комп'ютерних технологій у навчальному процесі, для виконавської та концертної діяльності. Важливим аспектом оцінювального етапу є не тільки визначення рівня засвоєння матеріалу, а й надання рекомендацій для подальшого вдосконалення навичок. Підбір матеріалу для роботи FL Studio є важливою складовою, оскільки він визначає якість та ефективність навчання. Крім того, важливий напрям — самостійна робота студентів (використання онлайн-курсів, навчальних відео, інших мультимедійних матеріалів, які дають змогу поглибити знання студентів і допомогти їм ефективніше опановувати програмне забезпечення).

Формування комп'ютерної грамотності фахівців музичних спеціальностей на прикладі використання цифрових аудіоробочих станцій, таких як FL Studio має проходити поетапно, зважаючи на рівні підготовки здобувачів роботи із цифровими онлайн-ресурсами. Такий підхід дає змогу не тільки навчити студентів технічних навичок, а й розвинути їхній творчий потенціал для майбутньої виконавської та концертної діяльності.

К. Підпорінова

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

К. Pidporinova

A MODERN VIEW ON THE UNIVERSALITY OF THE PIANIST-CONCERTMASTER

Про універсальність, всебічність чи багатогранність, поліфункціональність концертмейстерської діяльності на сьогодні сказано і написано чимало. Достатньо назвати базові навчально-методичні роботи С. Саварі або цілий корпус науково-дослідницьких праць Т. Молчанової, а також численні статті, присвячені різним аспектам концертмейстерської специфіки. Це і особливості роботи в різних класах із різними інструментами й голосами, і нюанси створення і здійснення фортепіанного супроводу при роботі з хореографами-танцівниками, і проблеми ансамблевої комунікації, і історичні передумови формування професії, і, звісно, розвиток необхідних концертмейстерських навичок, як-то читання з листа, транспонування, гра хорових і симфонічних партитур, імпровізація тощо.

Водночас універсальність концертмейстерської майстерності в реаліях мистецького сьогодення може осмислюватися в іншому контексті, розкриваючи *новий проблемний ракурс*. Запропонована тема є своєрідними роздумами над питанням, яке було поставлене на одній із наукових конференцій: для кого власне ми готуємо концертмейстерів — для музичних закладів України (шкіл, коледжів, вишів) чи для творчої реалізації за кордоном (якщо мова ведеться про європейську конкурентоспроможність в умовах сучасних інтегративних процесів)? Адже саме розуміння кінцевої мети (цілевизначення) скеровує відповідну навчально-педагогічну стратегію, формуючи систему конкретно спрямованих завдань та вибудовуючи найбільш продуктивні шляхи їх розв'язання.

Наразі система мистецької освіти, як і вся система освіти України, проходить етапи реформування. Чи однакові вимоги до концертмейстера-піаніста висуваються в Україні та за кордоном? Відповідь буде єдина: ні, не однакові!

Якщо ми говоримо про український контекст, то усталена система підготовки концертмейстерів є апробованою кількома поколіннями, надійною, ґрунтовною. Вона охоплює опанування базовими навичками акомпанементу, які є актуальними при роботі у вітчизняних мистецьких закладах різних рангів. В умовах сьогодення ці навички збагачуються оволодінням новими цифровими технологіями, що зумовлено, зокрема, особливостями дистанційного навчання. Методи й підходи до фахової підготовки постійно оновлюються відповідно до сучасних реалій, проте це майже не впливає на самі *засади* формування концертмейстера.

Отже, у фокусі опиняється дещо інший бік питання — чи **ХОЧЕМО** ми формувати конкурентоспроможних фахівців? Питання, яке відкриває ціле проблемне поле. Звісно, хочемо, але... І в цьому «але» є чимало нюансів. Спробуємо окреслити деякі з них.

По-перше, наскільки добре ми знаємо фахову кон'юнктуру європейського музичного простору? Воєнні події, які потягли за собою виїзд українців за кордон, створили окремий зворотний інформаційний потік. Ті музиканти, які прагнуть зберегти свою професійну призначеність, адаптуючись до нових умов, стикаються з проблемами здобуття фахової підготовки. Інакше кажучи, ті концертмейстерські

навички, які є достатніми в Україні, не задовольняють потреби музичного ринку зарубіжжя.

По-друге, інакша система організації мистецької сфери, що закономірно відзеркалюється в особливостях функціонування концертмейстерської спеціалізації. Це, наприклад, вокал коуч, корепетитор, оперний концертмейстер, вільний художник, викладач камерного співу тощо. Кожний з цих напрямів діяльності передбачає відповідну зайнятість, набір навичок, зону відповідальності тощо. Водночас спеціалізація як звуження профілю сприяє поглибленню певних вмінь і сконцентрованості на чітко означених завданнях, які мають виконуватися на досконалому рівні.

По-третє, не слід забувати про особливості навчання і, відповідно, структуру навчальних курсів та організацію методичної й матеріально-технічної бази для самостійної роботи здобувачів. Високий рівень європейської музичної культури, величезна кількість театрів різних за масштабами і репертуарною політикою, велика конкурентність всередині мистецької галузі й боротьба за слухача-поціновувача мотивує постійний розвиток навчальної інфраструктури, відкритість до експериментів і новацій, рухливість освітніх механізмів.

В проєкції на український освітній простір окремої уваги заслуговує й інше не менш важливе питання: чи МОЖЕМО ми забезпечити сьогодні формування конкурентоспроможних фахівців у царині концертмейстерського мистецтва?

Одним із найбільочіших моментів постає мовна підготовка. Базовими мовними скілами є, крім апріорі англійської, — італійська, німецька, французька та, як мінімум, ще одна європейська мова, на кшталт іспанської або польської. Тобто знання найбільш впливових мов вокального мистецтва як відбиття єдності слова і музики. Звісно, ці знання мають відповідний вектор, що базується на осмисленні структури, вимови, дикції, особливості мовленнєвої редукції, специфіки національного інтонування тощо. Пошук спеціалістів такого профілю є складним завданням, адже знаходиться в царині міжпредметних і міжгалузевих зв'язків.

Інший проблемний аспект криється в репертуарній сфері. Консерватизм вітчизняної академічної традиції, притаманний, зокрема, і вищій школі, звукує репертуарні межі. Це своєрідне замкнене коло, яке виходить за межі навчальних закладів: граємо те, що співаємо; співаємо те, що є в репертуарі театрів. Водночас цілий пласт сучасної музики від її вже «класичних» новацій до експериментальних нових пошуків залишається осторонь. Флагманом у цьому руслі можна назвати «Творчу майстерню інтерпретації сучасної музики» пані Оксани Ринденко (Національна музична академія України), яка безперечно мотивує митців до створення різних творчих проєктів. Проте вивчення і практичне знання сучасної музики, так само як і старовинної в її автентичному сприйнятті, мають стати нормою, обов'язковою складовою навчальної підготовки українських концертмейстерів. Втім не можна закривати очі на нестачу фахівців відповідної кваліфікації, оскільки це є на сьогодні «сіра зона» музичної підготовки, що знаходиться на перехресті складних знов-таки міжпредметних, міжкафедральних зв'язків і міжкультурних традицій.

Хочеться навести в якості прикладу свідчення українського студента, який отримав досвід навчання у французькій консерваторії. В межах міжнародного круглого столу «Сучасні завдання концертмейстера: зарубіжний досвід», організованого кафедрою концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (квітень 2024 року), здобувач-доповідач

розказував про великий акцент, який робиться у французькій консерваторії на вивченні старовинної і ультрасучасної музики в аспекті художнього діалогу різних історичних культур, стилів, естетичних ідеалів, технік тощо. Можна дійти висновку, що ключовою постає ідея гетівської прарослини *Urpflanze*, що віддзеркалюється в спорідненості певних художніх ключів, якими відмикаються скарбниці музичного мистецтва різних історичних часів.

Важливим на сучасному етапі залишається і реалізація відповідної актуальної концертмейстерської практики, яка має відбивати як реалії мистецького сьогодення, так і творчі пошукові запити. Не слід забувати, що саме виші мають бути ініціаторами креативних змін, ставати «кузнею кадрів» нового покоління, забезпечувати органічний розвиток українського мистецтва в синтезі найкращих національних і європейських традицій.

З цих позицій бакалаврський і магістерський освітні рівні утворюють підґрунтя для реалізації нових навчально-освітніх ідей. Можливо такими постають: введення концертмейстерської спеціалізації згідно з європейським досвідом, розширення відповідних фахових навичок, здобуття якісно нової кваліфікаційної підготовки, максимальне розширення репертуарних обріїв, зміна критеріїв оцінювання й програмних вимог тощо. Свобода і конкуренція мистецьких вишів України в цьому плані надає і пошукові імпульси, і додаткові можливості, і професійну мотивацію, стимулюючи втілення нових і креативних освітніх ініціатив.

О. Sklyarov

ФЕНОМЕН УНІВЕРСАЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ФОРМУВАННІ ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

О. Складаров

THE PHENOMENON OF THE CONCERTMASTER'S VERSATILITY IN THE FORMATION OF VOCAL INTERPRETATION

У сучасному музичному виконавстві концертмейстер постає як багатогранна особистість, здатна поєднати у своїй діяльності аналітика, педагога, психолога й художника-інтерпретатора. Його участь у формуванні вокальної інтерпретації виходить за межі традиційного розуміння акомпанементу. Концертмейстер є не просто «супроводником» вокаліста, а рівноправним партнером, який бере безпосередню участь у створенні цілісного художнього образу твору, у визначенні його драматургії, темпоритмічної логіки та емоційного забарвлення.

Феномен універсальності концертмейстера полягає в здатності синтезувати різні види музичного мислення: технічне, аналітичне, педагогічне, психологічне та комунікативне. Його універсальність виявляється не лише у володінні стилями та жанрами — від барокового речитативу до джазового стандарту, — а й у вмінні налаштуватися на індивідуальність кожного співака, його тембр, дихання, сценічну пластику та артистичну природу. Саме через тонке відчуття вокальної природи концертмейстер допомагає сформувати інтонаційну достовірність виконання — тобто той рівень музичного висловлювання, де техніка, слово й емоція зливаються в єдине художнє ціле.

У процесі роботи над вокальним твором концертмейстер виступає своєрідним «диригентом камерного простору». Він створює основу ансамблевого дихання,

координує темп і динаміку, формує гармонічне середовище, у якому вокальна партія розкривається природно й повно. Його інтерпретаційне мислення включає розуміння змісту поетичного тексту, драматургії образу, підтексту інтонацій. У камерно-вокальних жанрах (романс, Lied, *mélodie*) концертмейстер розкриває підтекст твору не менше, ніж сам вокаліст: саме фортепіанна фактура створює настрій, психологічну атмосферу, кольористичну глибину емоції.

Універсальність концертмейстера проявляється й у здатності перекладати оркестрове мислення на клавіатуру — особливо в оперній практиці, де він має відтворити масштабність і динаміку симфонічного звучання засобами фортепіано. Таке оркестрове мислення дає можливість не лише технічно підтримати вокаліста, а й забезпечити стилістичну достовірність інтерпретації: передати характер оркестрової тканини, темброву палітру, енергію розвитку дії. Оперний концертмейстер мусить бути глибоким знавцем драматургії, вокальної техніки та сценічної психології — лише тоді його участь у підготовці вистави стає творчо рівноцінною роботі диригента.

У сфері естрадного, джазового та кросовер-виконавства універсальність концертмейстера набуває нових вимірів. Він повинен володіти стилістикою імпровізації, гармонічного варіювання, синкопованого ритму, відчуттям *groove*-фактури, тобто мати гнучке музичне мислення. Такі навички дають змогу адаптувати акомпанемент під живу сценічну взаємодію, підкреслюючи індивідуальний тембр і характер співака. У цих жанрах концертмейстер часто виступає не лише виконавцем, а й аранжувальником, творцем фактурного рішення, що формує стильове обличчя номера.

Педагогічна діяльність концертмейстера також невіддільна від формування вокальної інтерпретації. У класі сольного співу він є співавтором педагогічного процесу: допомагає студенту відчувати логіку музичної фрази, співвіднести дихання з музичним періодом, знайти гармонійний баланс між технікою й емоцією. Його завдання — не лише супроводжувати, а й навчати слухати, мислити ансамблево, шукати зміст у кожній інтонації. Завдяки цьому партнерству формується культура сценічного мислення, а інтерпретація набуває глибини, осмисленості та правдивості.

Таким чином, феномен універсальності концертмейстера у формуванні вокальної інтерпретації полягає в гармонійному поєднанні технічної майстерності, художньої чутливості та психологічної емпатії. Концертмейстер стає посередником між композитором і виконавцем, між музичним образом і живим людським голосом. Його роль у сучасному виконавському мистецтві — не допоміжна, а співтворча: саме від його глибини, інтелекту й емоційної культури залежить повнота розкриття вокального твору.

Отже, універсальність концертмейстера — це не лише ознака професійної компетентності, а передусім прояв художньої зрілості й духовної гнучкості, що дає змогу бути рівноправним партнером співака, творцем звукового простору та співучасником народження інтонаційної істини музики.

Т. Сирятська

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ТЕОДОРА ЛЕШЕТИЦЬКОГО

T. Syriatska

PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THEODOR LESCHETIZKY

Теодор Лешетицький — народився 22 червня 1830 р. в містечку Ланкут у Галичині, який входив тоді до Австрійської Польщі (нині — Ряшівське воєводство Польщі). Його мати Тереза фон Ульман була полька. Його батько, Йозеф Лешетицький, теж поляк, був учнем К. Черні. Батько й був першим учителем музики свого сина. Почавши займатися з 5 років, Теодор мав грати на фортепіано щоденно по 2 години під пильним наглядом батька. Піаністичний дебют дев'ятирічного хлопчика відбувся в 1839 р. у Львові (у той час — Лемберг) і був ознаменований виконанням Концертіно К. Черні для фортепіано з оркестром. Диригував Франц Ксавер Моцарт, син великого В. А. Моцарта. Дебют мав успіх, і хлопчика після цього стали називати вундеркіндом.

У 1840 р. сім'я переселилася до Відня, де з 1841 р. хлопчик почав навчатися фортепіанної гри в самого К. Черні, учня Л. Бетховена й вчителя Ф. Ліста. Зрозуміло, що про кращого наставника не можна було і мріяти. За розповідями самого Т. Лешетицького, К. Черні дуже пишався тим, що навчався в Л. Бетховена, і так часто розповідав хлопчикові про це, що йому стало здаватися, що він сам був знайомий з Л. Бетховеном. Саме Карл Черні прищепив Т. Лешетицькому уявлення про стилістику виконання бетховенської музики, і саме з того часу Л. Бетховен зайняв посів вагоме місце в піаністичному репертуарі юного піаніста.

Л. Бетховен і Ф. Шопен — такі два найважливіших музичних імпульси, які Лешетицький отримав в юності і яким залишився вірний протягом всього життя. Паралельно з навчанням у Карла Черні Т. Лешетицький два-три рази на тиждень співав у церковному хорі. Він любив співати різні хорові партії, акомпануючи собі на фортепіано. Хлопчик володів м'яким і чистим сопрано, що дозволяло йому виконувати складні колоратури. В репертуарі маленького оперного співака Т. Лешетицького були арії з опер Доніцетті і Белліні.

Треба зазначити, що у вересні 1852 р. в житті Т. Лешетицького почався двадцятишестирічний період зрілості артиста й педагога. Він переїжджає в Петербург, де регулярно виступає з концертами і має приватну педагогічну практику. Коли йому було лише 28 років, він почав працювати в Смольному інституті шляхетних дівчат в якості музичного інспектора. Разом з А. Рубінштейном Теодор Лешетицький брав активну участь в організації першої російської консерваторії в Петербурзі.

Сам Т. Лешетицький книг і методичних записів не залишив і багаторазово скромно заявляв, що не робить нічого нового, а без всіляких змін втілює в життя методику свого вчителя К. Черні. І хоча в нас начебто немає підстав не вірити словам самого Т. Лешетицького, вивчення матеріалів про його методи показує, що насправді це було і так, і не зовсім так. Метод Лешетицького був щонайменше наступним кроком у розвитку методики Карла Черні. Цікаву інформацію про методу маестро можна отримати з багатьох джерел. Існує цілий ряд змістовних описів занять Теодора Лешетицького, зроблений його учнями в роботах біографічного або

мемуарного жанру: серед них А. Шнабель, С. Майкапар, Е. Ньюкомб, А. Потоцька та інші. Особливе місце займає книга його асистентки А. Хуллаг, у якій дається серйозна узагальнююча характеристика метода. Є також історичні дослідження про фортепіанне мистецтво, що включає аналітичну оцінку школи Т. Лешетицького.

Метода Лешетицького відрізняється насамперед тим, що, незалежно від технічного розвитку, він, головним чином, піклувався про те, щоб передати учням розуміння стилю, витончений смак. Одними з не менш важливих чинників було дотримання ритму, відтінків і, разом з тим, сценічна витримка. Т. Лешетицький був найяскравішим представником авторитарної педагогіки. На уроці він незмінно вимагав від учня точного виконання своїх вказівок безпосередньо відразу після свого показу. Він не допускав ніяких компромісів і жорстко вимагав цього від найталановитіших. Нерідко Лешетицький втрачав самовладання і міг викинути ноти в коридор, виганяючи учня з уроку. А опинившись в 1878 р. у Відні, Т. Лешетицький створив власну приватну школу, де викладав протягом 37 років.

Метод Т. Лешетицького кожен з його учнів оцінював по-своєму. Деякі з них з великою обережністю вживали стосовно свого вчителя поняття «школа», «метод», «система». До таких належать, наприклад, такі великі музиканти як: А. Шнабель, О. Габрилович, І. Падеревський та ін. На думку І. Падеревського, метод Лешетицького дуже простий — м'якість рук і точність ритму.

Якщо дозволено називати музичну динаміку фарбою, то темп означає життя і рух фортепіанної гри. Немає жодної п'єси, яка гралася б від початку до кінця в одному і тому ж русі. Це дозволено тільки в тих вправах, які присвячені для дрібної техніки. Зміна темпу має бути передана так тонко, щоб слухач не помітив ні його початок, ні кінець, оскільки інакше виконання може втратити свою цілісність.

Теодор Лешетицький не був прихильником суворого дотримання ритму в такті, він навпаки дозволяв більш вільно розпоряджатися метричними долями, проте, тільки всередині одного такту, не виходячи за його межі. Відповідно до цього, окремі долі можуть бути скорочені або подовжені за рахунок одна одної. Деякі піаністи роблять неприпустиму помилку, надмірно прискорюючи кінець одного такту й тим самим занадто рано починають наступний. Т. Лешетицький радив затримувати сильну долю такту, у тому випадку, якщо виконавець хотів підкреслити її або утворі був інший ритмічний ефект.

Ще треба сказати, що Лешетицький наполягав на системній роботі й вихованні концентрації уваги шляхом вивчення спочатку окремих фрагментів з плавним переходом до п'єси загалом. Головною умовою було використання тільки свого внутрішнього слуху без гри на роялі. Користь від запропонованого Лешетицьким методу уявного продумування, аж ніяк не обмежується міцним запам'ятовуванням тексту напам'ять. Застосування цього методу призводить не тільки до міцного запам'ятовування п'єс і створення великого репертуару, а й має пряме відношення до розвитку віртуозної техніки піаніста. Це не викликає подиву, оскільки робота над методом Лешетицького формує розумову техніку, розумовий фундамент для віртуозного виконання пасажів.

Ціла епоха в історії фортепіанного виконавства й педагогіки пов'язана з ім'ям Теодор Лешетицький. Він увійшов в історію фортепіанної методичної думки як педагог-реформатор, який успадкував та поширив найоптимальніші методи піаністичного навчання. У його педагогіці чітко позначається прагнення до

виховання мислячого виконавця, який володіє навичками самостійної, художньої і технічної роботи. За час викладацької діяльності Т. Лешетицького з'явилося сотні видатних концертуючих піаністів та десятки провідних педагогів, які мешкають по різних країнах та континентах. Т. Лешетицький був засновником приватної школи у Відні, де ввів систему попередньої підготовки учнів з асистентами. Ця практика була введена через велику кількість бажаючих навчатися в Т. Лешетицького. Сам маестро не друкував книг та методичних розробок його педагогічної діяльності, але завдяки своїм асистентам на світ з'явилася монографія про «Метод Лешетицького», у якій зібрані всі рекомендації та поради для покращення виконавських можливостей майбутніх музикантів. Модифікуючись і поєднуючись з новими здобутками, її найкращі засади зберігаються в Україні і до сьогодні.

Звертаючи увагу на те, що більшість видатних українських педагогів не оминули Віденську школу, можна зробити висновок, що Т. Лешетицький має пряме відношення до України. Серед учнів маестро є такі, які залишили значний вклад у розвиток української фортепіанної школи та продовжили традиції свого вчителя, — це Володимир Пухальський, Дмитро Климов, Анна Нементовська, Йоанна Ляурецька, Корнеліус Чарнявський.

А. Рум'янцева

СПЕЦИФІКА ПЕДАГОГІКИ ВИКЛАДАЧІВ ХАРКІВСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ В 60–70-Х РР. XX СТОЛІТТЯ

A. Rumiantseva

SPECIFICITY OF PEDAGOGY OF TEACHERS OF THE KHARKIV PIANO SCHOOL IN THE 1960–1970S

Одна з найстаріших в Україні, харківська фортепіанна школа, яка має у своєму доробку багато досягнень світового рівня, зароджувалася та розвивалася на підґрунті виконавських та педагогічних традицій кращих європейських фортепіанних культур, що зумовило конкурентоспроможність на міжнародному музичному ринку представників фортепіанної культури Харкова, які успішно репрезентують свою виконавську та педагогічну майстерність у багатьох країнах світу.

Найбільшого розквіту у XX ст. фортепіанна культура Харкова досягла в 60–70-ті рр., тобто в часи інтенсивного розвитку, популяризації, поширення й доступності фортепіанного мистецтва та фортепіанної освіти. У зазначений період високопрофесійні педагоги-піаністи харківської фортепіанної школи наполегливою працею збагачували скарбницю напрацювань у фортепіанній сфері. Методичні принципи, які харківські майстри піанізму запроваджували у педагогічній діяльності, є актуальними і в сучасному музичному просторі.

Основою загальної української фортепіанної педагогіки у 60–70 рр. XX ст. були базові усталені та перевірені часом прогресивні методичні принципи роботи над фортепіанним твором, зокрема: дбайливе ставлення до нотного тексту та авторських ремарок; аналіз стилевих та жанрових особливостей твору, зокрема особливостей форми, фактури, динаміки, фразування, інтонування, педалізації, штрихів, драматургії тощо; підпорядкування технічних завдань художнім аспектам виконання; усвідомлений слуховий контроль за всією музичною тканиною твору; розкриття авторського задуму фортепіанного твору методом занурення в

художній зміст, почуття та емоції; створення індивідуальної інтерпретації шляхом використання художньої асоціативної уяви.

Перелічені методичні постулати складали педагогічне кредо харківських педагогів-піаністів, але кожен із них втілював зазначені методичні настанови у педагогічну практику по-своєму, що зумовлювало індивідуальний стиль викладання.

Своєрідність педагогіки викладача фортепіано детермінується багатьма чинниками, зокрема: особливостями його творчої індивідуальності; належністю до фортепіанної школи, у якій він отримав освіту; індивідуальними рисами характеру; темпераментом; інтелектуальними здібностями; дедуктивним чи індуктивним підходом до вивчення твору; манерою спілкування з учнями; творчими уподобаннями.

Якщо порівняти педагогіку провідних викладачів харківського музичного училища 60–70 рр. XX ст., то попри впровадження ними усталених принципів викладання, які приносили вагомий позитивні результати, методи та прийоми їх досягнення мали свою специфіку. Так, своєрідність стилю викладання Л. М. Попової, Н. С. Радченко та А. В. Голуб визначали не тільки індивідуальні риси їх характеру та темпераменту, а й пріоритет у використанні певних (улюблених) методів роботи над твором.

Зокрема, Н. С. Радченко прискіпливо ставилася до точного відтворення всіх елементів нотного тексту, надмірну сентиментальність сприймала як дилетантизм, вважала необхідною аналітичну розумову працю під час розучування твору, велику увагу приділяла розкриттю його стильових особливостей, давала учням проявити свої піаністичні здібності без зайвого втручання в їх індивідуальну інтерпретацію, завжди тримала дистанцію при спілкуванні з учнями, була стриманою, суровою, дуже пунктуальною.

Л. М. Попова була дружелюбною та лагідною на уроках, велику увагу приділяла якості звуку, естетичній посадці за роялем, «диханню» рук та відтворенню художнього образу твору, використовувала дедуктивний підхід у роботі над твором, а А. В. Голуб надавала перевагу індуктивному підходу до опрацювання твору, опікувалася руховими аспектами виконання, звільненням м'язової скрутості, приділяла увагу руховим процесам й артикуляційним моментам, а також доцільності тих чи інших рухів у контексті розкриття художнього образу твору. Педагог була по-дружньому відвертою з учнями і ставилась до них з материнською турботою. Педагогіка викладачів-піаністів Харківського інституту мистецтв Р. П. Папкової, В. І. Лозової та Ю. Ф. Вахраньова також відрізнялася. Неперевершене відчуття гумору Р. П. Папкової було відомо всім її учням і допомагало зняти напругу у складних ситуаціях на уроці. Манера її викладання була жартівливо-іронічною, а володіння майстерністю психолога допомагало вселити впевненість у вихованців та перемагати зайве хвилювання під час концертних виступів. Педагог наполягала на відтворенні нотного тексту з першого уроку тільки на пам'ять, вмінні слухати своє виконання відсторонено «чужими вухами», філософськи ставитися до недоліків, творчо підходити до розкриття художнього змісту твору, сприймати музику як живу мову.

В. І. Лозова була дуже яскравою темпераментною особистістю і домагалася від учнів особливої виразності та емоційності в трактуванні фортепіанних творів. Характерною особливістю її уроків були бурхлива емоційна реакція, своєрідний диктат, вміння досягати наміченої мети на уроці. Педагог надавала перевагу

індуктивному методу в роботі над твором і з невеликих відпрацьованих на уроках фраз складала драматургію твору. Вікторія Іванівна прискіпливо ставилася до якості звучання інструменту, (особливо до тьмяного незабарвленого звучання на *p* та *pp*), домагалася точності штрихів, чіткої артикуляції та виспівування мелодійної лінії.

Специфіку викладання Ю. Ф. Вахраньова зумовили надзвичайні освіченість, загальна ерудиція, інтелект, стратегічне мислення та філософський підхід до всіх проявів життя. Музикант впроваджував у педагогічну практику дедуктивний метод осягнення фортепіанного твору, насамперед надавав перевагу розбудові драматургії всього твору, а згодом переходив до відпрацювання окремих фраз та інших деталей музичної тканини. Педагогіка Юлія Федоровича була неординарною, у кожному учні він бачив творчу особистість, і його уроки проходили в стилі дружньої бесіди двох колег, що дуже надихало невпевнених у собі студентах. Акцентування уваги не на недоліках, а навіть на маленьких успіхах також додавало впевненості майбутнім фахівцям. Викладач дуже точно розпізнавав психологічні причини невдач своїх підопічних і знаходив шляхи їх подолання. Юлій Федорович без найменшого тиску надавав студентам свободу проявлення свого таланту, лише трохи корегуючи процес виконання (у формі не настанов, а побажань), що зумовлювало своєрідність кожного індивідуального виступу його студентів.

Отже, у 60–70-х рр. XX ст. харківські викладачі-піаністи впроваджували у педагогічну практику сталі та випробувані часом методичні принципи української фортепіанної школи. Однак попри спільні риси в підходах до опанування фортепіанного твору, викладачі харківських навчальних закладів перевтілювали загальноновизнані методичні постулати згідно з особливостями їх творчої індивідуальності та досягали наміченого результату різними шляхами, що і зумовлювало специфіку їхнього викладання.

Н. Зимогляд

ПОСТАТЬ С. ПАВЛЮЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ІНСТРУКТИВНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ МУЗИКОЗНАВЦЯ-ПЕДАГОГА

N. Zymoglyad

THE FIGURE OF S. PAVLIUCHENKO IN THE CONTEXT OF THE INSTRUCTIVE COMPOSER'S CREATIVITY OF A MUSICOLOGIST-EDUCATOR

Дидактично-інструктивний музичний матеріал у навчальному процесі викладачів різних спеціалізацій користується неабиякою популярністю. Приміром, базуючись на власному педагогічному досвіді, у навчальному процесі педагогу фортепіанного класу часто доводиться самостійно створювати певні вправи (на той чи інший вид техніки). Іноді такі творчі напрацювання розкривають композиторський хист музиканта і, як наслідок, виконують не лише функцію технічних вправ, а й стають повноцінними музичними творами (наприклад, високохудожні етюди К. Черні, М. Мошковського тощо).

Показово, що майже всі автори інструктивних творів (теоретики і піаністи) були водночас і творцями власних методик викладання, мали багатий педагогічний та виконавський досвід. До таких постатей належить Сергій Олексійович Павлюченко (1902–2000). З цим ім'ям пов'язана важлива сторінка історії теоретичної кафедри Київської консерваторії. Професор, завідувач кафедри (у 70-х роках XX ст.),

С. Павлюченко був чудовим знавцем поліфонії, автором багатьох підручників з поліфонії, теорії музики та сольфеджіо. Його «Елементарна теорія музики», «Керівництво до практичного вивчення основ інвенційної поліфонії», «Практичне керівництво до контрапункту строгого письма» та «Етюди для співу» і сьогодні мають великий попит серед студентів та викладачів. Результатом поєднання наукової та творчої (композиторської) діяльності митця стали цікаві та технічно вивірені фортепіанні та вокально-хорові мініатюри. За словами сучасників, у нечисленній композиторській творчості С. Павлюченка переважають інструктивні твори, а серед наукових інтересів провідне місце посідають проблеми поліфонії. Наслідуючи класичні традиції поліфонічного письма, він створив цікаві самобутні зразки в цьому жанрі. У композиторському доробку С. Павлюченка можна знайти вокалізи, етюди для співу (з явно вираженим дидактично-інструктивним спрямуванням), як окремі інструментальні поліфонічні п'єси (фуги, фугети), так і цілі збірки поліфонічних циклів, зокрема «Прелюдії та фуги для фортепіано».

Як приклад наведемо Фугету ля мінор С. Павлюченка. Це дуже популярний твір, за допомогою якого юні музиканти починають осягати поліфонічний стиль. Своєю мелодійністю та співучістю вона нагадує пісню, тому виконуватиметься в спокійному русі, м'яким звуком. Фугета побудована на доволі протяжній темі, яка займає п'ять тактів. У шостому такті вступає та ж тема, у лівій руці. Трудність виконання полягає у використанні штриха легато, при проведенні теми в обох голосах. У наступній частині слідує низхідна секвенційна побудова, яка призводить до останнього кульмінаційного проведення теми на forte. Робота над цим невеликим поліфонічним твором дає можливість музикантам початківцям ознайомитися з поліфонією, написаною на виразну тему, яку необхідно прослухати в усіх голосах, а також попрацювати над самостійністю кожної з них, яка проявляється в практично ніколи не співпадаючому фразуванні, штрихах, кульмінаціях та динамічному розвитку.

Прелюдії та фуги С. Павлюченка були написані для виховання поліфонічного мислення в професійних музикантів-початківців. Свідченням цього є проста музична мова такого «складного» музичного жанру, як фуга, де важлива індивідуалізація кожного голосу, лаконічність мелодичних побудов, плавність голосоведення, ясність контрапунктичного руху, музична форма тощо.

Попри «простоту» розглянутого опусу, не слід забувати, що опанування навичками виконання поліфонічних творів, незалежно від віку піаніста, відбувається за певними спільними закономірностями. На початковому етапі роботи слід визначити фразування, необхідні способи артикуляції, вивчити аплікатуру кожного голосу окремо, визначити кульмінації, інтермедії, протискладення, динамічні рельєфи тощо. Розвиток поліфонічного мислення та навиків виконання поліфонічної фактури є одним із найважливіших аспектів виховання піаніста, адже допомагає засвоєнню низки професійних навичок.

Багатогранність індивідуальності С. Павлюченка розкривається в об'єднанні науково-дослідницького, педагогічного та композиторського дарувань, а своєрідність та значимість фортепіанних циклів композитора відіграє велику роль у розвитку поліфонічного мислення піаністів.

О. Степанова

**РОЗВИТОК ТЕХНІЧНИХ ПРИЙОМІВ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО
ПІД ВПЛИВОМ АЗІЙСЬКИХ ШКІЛ**

O. Stepanova

**THE DEVELOPMENT OF PIANO PLAYING TECHNIQUES
UNDER THE INFLUENCE OF ASIAN SCHOOLS**

У сучасному музикознавчому дискурсі спостерігається стійка тенденція до посилення уваги до феномена азійських фортепіанних шкіл, які за останні десятиліття сформували потужний вплив на глобальну піаністичну практику. Зростання кількості лауреатів міжнародних конкурсів серед представників Китаю, Південної Кореї, Японії та інших країн Східної Азії свідчать вже не тільки про результативність їхньої педагогічної системи, але й про виникнення нової парадигми виховання піаніста, що поєднує східну ментальність з високою дисциплінованістю і філософською глибиною підходу до музичного мистецтва.

Актуальність дослідження впливу азійських шкіл на розвиток технічних прийомів гри на фортепіано зумовлена потребою осмислення нових педагогічних стратегій у світлі міжкультурних процесів глобалізації. Так, аналіз цього явища дозволяє продемонструвати акценти встановлення закономірностей становлення унікальних технічних моделей, які поєднують раціональну європейську методологію з інтуїтивно-естетичною природою східного мислення. Синтез таких підходів формує підґрунтя для розвитку та розширення технічних та художніх можливостей сучасного піаніста.

Історичні передумови розвитку фортепіанного мистецтва в Східній Азії пов'язані з процесом адаптації західноєвропейської музичної традиції до культурного ґрунту Китаю, Японії та Кореї. Включення фортепіано до освітніх програм початку ХХ ст. супроводжувалося активним залученням іноземних педагогів та виїздами азійських музикантів на навчання до провідних європейських консерваторій. Унаслідок цього відбулося поступове формування локальних піаністичних шкіл, які, опираючись на класичній технічній основі, виробили власні принципи виховання піаніста.

Одним з визначальних чинників азійського підходу до формування техніки є рання інтенсифікація навчального процесу та системність роботи над апаратом виконавця. У китайській педагогічній практиці домінує установка на стабільність, витривалість і фізичну підготовку руки піаніста. З цією метою широко застосовуються вправи європейських авторів — Ш. Л. Ганона (Ханона), К. Черні, Ф. Бургмюллера — однак методика їх опанування набуває особливого східного характеру: наполегливе повторення поєднується з медитативною концентрацією, що формує не лише технічну майстерність, а й психологічну витримку. Таке поєднання технічного «дрилінгу» з внутрішньою дисципліною духу створює унікальний феномен азійського піанізму.

Водночас педагогічна система Китаю вирізняється інтеграцією національного музичного матеріалу до навчального процесу. Репертуар учнів охоплює як європейські класичні твори, так і композиції на основі народних інтонацій, що стимулює формування культурної ідентичності та художнього смаку. З середини ХХ ст. в Китаї створено широкий пласт навчального репертуару для дітей,

заснованого на фольклорних мелодіях, який сприяє гармонійному поєднанню технічного і духовного аспектів виховання музиканта.

Не менш вагомим є внесок Японії, де методика Сін'їті Сузукі започаткувала гуманістичну модель музичного виховання, орієнтовану на природний розвиток дитини через слухове сприйняття та наслідування. Принцип «музика як мова» визначив новий педагогічний вектор, у якому техніка не є самоціллю, а стає інструментом розкриття особистості. Такий підхід розширив уявлення про шляхи формування музичних навичок і вийшов за межі національних кордонів, утвердившись як універсальна система естетичного виховання.

Соціокультурний контекст східноазійської освіти відіграє ключову роль у результативності навчання. Для азійських країн характерна висока мотивація, глибока залученість родини в процес музичного розвитку дитини, а також орієнтація на багатогодинну самостійну практику. Дослідження показують, що учні-піаністи з Китаю та Кореї витрачають на щоденні заняття удвічі більше часу, ніж їхні європейські однолітки, що визначає особливу цінність праці як моральної категорії в східній культурі.

Таким чином, азійські фортепіанні школи демонструють унікальний тип художньо-педагогічної системи, у якій технічна досконалість є складовою духовного самовдосконалення та самовираження. Цілісність підходу, що поєднує техніку, етику й естетику, формує модель піаніста нового типу — митця, здатного мислити синтетично, поєднуючи у своїй діяльності східну медитативність із західною логічністю. Саме ця гармонійна єдність інтелектуальної та емоційної сфер і визначає досягнення конкурентоспроможності азійських виконавців на міжнародній арені.

У добу глобалізації обмін педагогічними моделями між Сходом і Заходом набуває стратегічного значення. Аналіз тенденцій розвитку технічних прийомів гри під впливом азійських шкіл засвідчує, що взаємне навчання сприяє поглибленню методологічної бази сучасної фортепіанної педагогіки, відкриваючи нові перспективи інтеграції культурних традицій у світовий освітній простір.

Р. Ніколенко

«ЛІСОВІ СЦЕНИ» ОР. 82 Р. ШУМАНА У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ Р. ЛУПУ

R. Nikolenko

R. SCHUMANN'S "WALDSZENEN" OP. 82 IN R. LUPU'S PERFORMING INTERPRETATION

Упродовж виконавської кар'єри видатний румунський піаніст Раду Лупу неодноразово включав фортепіанні цикли Р. Шумана до свого репертуару. У творчому доробку музиканта є як масштабні композиції, так і більш лаконічні цикли. Звернімо увагу на невеликий програмний цикл фортепіанних мініатюр — «Лісові сцени» ор. 82. Цей твір Р. Шумана відкриває концерт Р. Лупу в Teatro Carlo Felice в м. Генуя, який відбувся 24 квітня 2006 р. Розглянений цикл програмних мініатюр Р. Шумана трактується румунським піаністом у лірико-споглядальному ключі. Цьому враженню сприяє, зокрема, переважання помірних темпів. Навіть рухливі п'єси «Лісових сцен» Р. Лупу трактує дещо стриманіше, відходячи таким чином від їх звукового еталону, якого зазвичай дотримується більшість виконавців. Така манера репрезентації музичного матеріалу дозволяє рельєфно виявити всі

нюанси голосоведення в насиченій поліфонізованій фактурі та водночас сприяє створенню своєрідної композиційно-драматургічної єдності циклу.

Окремо варто сказати й про специфіку трактування Р. Лупу виконавської драматургії твору, адже піаніст уникає значних цезур між п'єсами. Це зауваження стосується навіть 4 і 5 та 8 і 9 мініатюр, між якими за композиторським задумом має бути фермата. Такі виконавські рішення сприяють безперервності, поступовості композиційно-драматургічного розгортання циклу, при якому відсутній певний кульмінаційний центр, а виникає враження калейдоскопічності, постійної зміни яскраво індивідуалізованих музичних образів.

Розглянемо специфіку інтерпретації мініатюр «Лісових сцен» більш детально. Перша п'єса («Вступ») за своєю образністю є лірично-оповідальною. Піаніст яскраво віддаляє мелодичні голоси фактури від супроводу, виявляючи завдяки туше та динамічній нюансировці темброву своєрідність звучання кожного фортепіанного регістру. Наприклад, у двох перших тактах першого розділу простої двочастинної форми, у якій написана мініатюра, музикант виразно проводить мелодичну лінію в басовому регістрі (мала-велика октави), виявляючи насиченість та м'якість його тембрального звучання, що в поєднанні з тихою динамікою (у нотах зазначено нюанс *pp*) надає виконавському висловлюванню своєрідної потаємності. В подальшому, коли мелодична лінія переходить у середній регістр фортепіано (1–2 октави), піаніст виконує її м'яким, наспівним, проте більш чітким туше, досягаючи світлого, дещо матового звучання. Це дозволяє продовжити розвиток попередньо представленого камерного за своїм характером музичного образу, попри більш яскраву динаміку, передбачену тут композиторськими ремарками (*mf* і *f*). Спокійному розміреному плину музичної думки сприяє творче переосмислення штрихів у 5–6 тт., де *staccato* трактується більш вагомо, наближено до *portamento* й підпорядковується загальному мелодико-інтонаційному розгортанню музичної фрази.

Зауважимо, що як у «Вступі», так і в інших мініатюрах циклу Р. Лупу ретельно виконує усі динамічні та агогічні ремарки, зафіксовані в нотному тексті. Лише в окремих випадках музикант дещо переосмислює їх, очевидно керуючись прагненням підкреслити певну сторону музичного образу п'єс.

У другій п'єсі циклу («Мисливець у засідці») Р. Лупу майстерно диференціює пласти фактури як завдяки штрихам, так і динамічним переключенням. Цікавим є те, що в цій мініатюрі виконавець вже не обважає *staccato* а грає його легким, гострим туше, що надає можливість розкрити активний, стрімкий музичний образ.

Третя п'єса «Лісових сцен» («Самотні квіти») в інтерпретації Р. Лупу звучить легко та світло. Піаніст досягає прозорості звучання поліфонізованої фактури завдяки виразній диференціації її пластів за допомогою динаміки та туше. Також варто відзначити задіяння мікроагогіки, що сприяє гнучкості фразування, наближаючи музичне висловлювання до специфіки живого мовлення.

Четверта мініатюра («Прокляте місце») в інтерпретації Р. Лупу звучить відсторонено-споглядално й зосереджено завдяки чіткій метро-ритмічній організації, відсутності *rubato*. Означене враження внутрішньої організованості доповнюється рельєфним показом усіх штрихових змін. Як і в першій п'єсі циклу, керуючись специфікою музичного образу, піаніст уникає легкого *staccato*, трактуючи його скоріше як *portamento*. В сукупності всі зазначені виконавські

знахідки дозволяють виявити найтонші нюанси побудови музичних фраз, надаючи характеру музичного висловлювання мелодекламаційності, оповідності.

П'ята мініатюра («Привітний ландшафт») в інтерпретації Р. Лупу звучить легко та безтурботно й сприймається дуже цілісно. Піаніст філігранно вибудовує кожен фразу, використовуючи невеликі *crescendo*, *diminuendo* та мікрорубато. Також у цій п'єсі, як і в попередньо розглянутих, відзначимо майстерне виявлення тембральної своєрідності звучання регістрів інструменту.

Наступна п'єса («Притулок») у виконавському прочитанні румунського піаніста репрезентує бадьорий, життєрадісний та світлий музичний образ. В цій мініатюрі відзначимо метроритмічну чіткість та мінімальне використання агогіки, яка задіюється лише відповідно до композиторського задуму, зафіксованого в нотному тексті. Р. Лупу ретельно дотримується усіх динамічних та штрихових нюансів, уникаючи їх творчого переосмислення. У шостій п'єсі «Лісових сцен» також виявляється прагнення музиканта до увиразнення тембральної специфіки звучання голосів. Це сприяє досягненню ясності та прозорості звучання поліфонізованої фактури, адже кожна мелодична лінія виразно проступає у загальній звуковій картині.

Сьома п'єса («Пророка птаха») у виконавському трактуванні Р. Лупу звучить легко і разом з тим відсторонено-споглядално. Як і в «Проклятому місці» піаніст чітко дотримується зазначених у нотному тексті динамічних відтінків, котрі дещобільшого знаходяться в межах *p* — *pp*. Усі пасажі в крайніх розділах форми мініатюри, що імітують спів птаха, музикант грає легким туше, яке надає можливість виявити світлий тембральний колорит верхнього регістру. Зауважимо, що в крайніх розділах форми Сьомої п'єси Р. Лупу уникає будь-яких *rubato*, досягаючи гнучкості фразування виключно шляхом активного задіяння невеликих *crescendo* та *diminuendo*. Дещо інакше виконавець репрезентує середній розділ п'єси, у якому відчутне більш вільне трактування метроритмічної основи завдяки додаванню невеликих виразних темпових відтяжок на окремих гармоніях.

У восьмій п'єсі («Мисливська пісня») привертає увагу чітка диференціація звичайного та гострого акцентів. У першому випадку піаніст виокремлює акцентовані ноти насиченим, проте більш м'яким туше, виразно інтонуючи їх у загальному розвитку мелодичної лінії. У другому випадку музикант грає акценти чітким зібраним туше, не пом'якшуючи удар, що надає їх звучанню яскравості, дзвінкості.

Заключна п'єса «Лісових сцен» («Прощання») трактується Р. Лупу в лірико-оповідальному ключі й сприймається як своєрідна післямова. Піаніст досягає філігранності фразування завдяки мікроагогії та мікродинаміці, наближаючи музичне висловлювання до специфіки живого мовлення. В цій п'єсі ключовим знову виявляється виразна диференціація пластів фактури за допомогою динамічних та штрихових знахідок, які розкривають темброво-обертонний потенціал звучання інструменту.

Отже, виконавська версія «Лісових сцен» ор. 38 Р. Шумана, створена Р. Лупу, відзначена увагою до композиторського задуму. Піаніст точно дотримується усіх вказівок, зазначених у нотному тексті, лише інколи дещо відступаючи від них. Іншим важливим моментом, який вирізняє розглянуту виконавську версію, є виявлення піаністом тембрового потенціалу фортепіано. Увиразнюючи особливості

звучання того чи іншого регістру за допомогою продуманості туше та динамічної нюансировки, музикант досягає інтонаційної виразності, образно-змістової глибини та розкриває цікаві грані музичних образів мініатюр.

І. Алтухова, В. Алтухов

**ФОРТЕПІАННІ ДЖАЗОВІ ТВОРИ ДЛЯ ДІТЕЙ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ТА АРАНЖУВАЛЬНИКІВ ЯК ЗАСІБ ГАРМОНІЙНОГО РОЗВИТКУ
ЮНОГО МУЗИКАНТА**

I. Altukhova, V. Altukhov

**PIANO JAZZ WORKS FOR CHILDREN BY CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS
AND ARRANGERS AS A MEANS OF HARMONIOUS DEVELOPMENT
OF A YOUNG MUSICIAN**

Педагогічний репертуар для учнів-піаністів мистецьких шкіл в останні роки значно збагатився новими естрадно-джазовими творами сучасних українських композиторів та аранжувальників. Для ознайомлення юних музикантів зі стильовими особливостями естрадної, джазової, танцювальної музики автори використовують як авторські власні композиції в жанрах ретайм, страйд піано, блюз, бугі, джаз-вальс, джазова балада, боса нова, фанк, так і аранжування відомих джазових стандартів, яскраві обробки найкращих зразків українського фольклору. Ці музичні твори дієво сприяють розвитку координації, гармонійного слуху, образного мислення юних виконавців, розширюють у дітей уяву про музику. В юних піаністів покращуються почуття ритму, артикуляція, значно збагачуються штрихи й фактурні прийоми, піаністичний апарат швидко розвивається. Учні позбавляються фізичних, психологічних і ментальних затисків, м'язової скрутості. Звуковидобування в дітей стає більш впевненим та свідомим, з'являється виконавська свобода та артистизм. Учні цікаво вивчати джазові твори і вони із задоволенням займаються самостійно вдома.

Джазовий напрям у сучасному фортепіанному мистецтві представлений яскравою творчістю багатьох композиторів, серед яких Тетяна Афанасенко, Олександр Саратський, Вячеслав Полянський, Неоніла Лагодюк, Лариса Іваненко, Вадим Сніжко, Володимир Журба, Яна Журба, Максим Канке (м. Київ), Руслана Лісова (м. Чернігів), Олег Науменко (м. Вінниця), Олександр Шавардак (м. Рівне), Людмила Жульєва (м. Запоріжжя), Павло Захаров, Ольга Велика (м. Одеса), Олена Гончарук (м. Кременна), Юрій Шинкаренко (м. Покровськ, м. Жовті Води), Олександр Глотов, Алесь Цибух (м. Харків), Юлія Білинська (м. Дніпро).

Щирий відгук у душі юних виконавців залишає музика Лариси Іваненко, викладачки фортепіано Київської дитячої музичної школи № 35. Влучна програмність збірок середнього і високого рівня складності «Музична скринька», «Яскраве піано», «Сяйво зоряних мостів» з колоритними назвами творів («Агент Кішка», «Мій друг Барбос», «Суперважливе завдання», «Дівча з льодяником», «Смішні штани в смужечку», «Таємний знак», «Східний експрес», «Очікування» тощо) вводять дітей із самого початку у світ казок, пригод, мандрів. Виразні мелодії, запальні ритми та сучасні гармонії цих композицій викладені доступною для учнів фактурою. Особливо сподобались дитячій аудиторії п'єси музичної казки «Пінокію». Збірка складається з 17 різностильових джазових п'єс, майже всі з них мають декілька

рівнів складності (легкий, середній, поглиблений). Окремі композиції представлені варіантами для сольного чи ансамблевого виконання. Також прописані цифрові позначення гармонії.

Гарно адаптовані для учнів мистецьких шкіл всесвітньо відомі джазові стандарти представлені в музичних доробках Тетяни Афанасенко (J. Mandel “The shadow of your smile”, Н. Arlen “Over the rainbow”), Юлії Білінської (I. Berlin “Puttin’ on the Ritz”), Олександра Шавардака (J. Styne “Let its snow”), Ольги Великої (O. Farres “Perhaps, perhaps, perhaps”).

Найпопулярніші українські народні пісні в джазовій обробці представлені в трьох випусках збірки «Цвіте терен» Олександра Саратського для фортепіано соло. Особливо багато найвиразніших ліричних обробок у стилі джаз-вальсу, інколи з використанням змінного розміру. Обробки автора звучать по всьому світу, а композиція «Цвіте терен» була двічі виконана в Карнегі-Холі піаністом українського походження Джонсоном Антоніо Бразильєро у 2016 р.

Оригінальні ансамблеві обробки музики з кінофільмів, мюзиклів, популярних пісень зроблені Максимом Канке і Людмилою Жульєвою.

М. Трянов

ТВОРЧА ПОСТАТЬ АВРІЛ КІНСІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ПІВДЕННОЇ АФРИКИ

M. Trianov

THE ARTISTIC FIGURE OF AVRIL KINSEY IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF GUITAR ART IN SOUTH AFRICA

Останні десятиліття засвідчують поступове, але впевнене зростання інтересу до класичної гітари на африканському континенті. Попри тривалий період культурної ізоляції, спричиненої історичними, політичними й економічними чинниками, африканська гітарна традиція сьогодні дедалі активніше інтегрується у глобальний музичний простір. Цей процес супроводжується появою нових композиторів і виконавців, чия творчість поєднує західноєвропейські академічні традиції з автохтонними ритміко-інтонаційними моделями та локальними жанровими особливостями.

Історія класичної гітари в Південно-Африканській Республіці є надзвичайно багатою, проте до сьогодні залишається слабо задокументованою. Основні джерела, що дозволяють окреслити розвиток цього інструмента в країні, включають есе Рассела Стірлінга про перше гітарне товариство в ПАР, газетні вирізки та програмні нотатки Капського гітарного товариства.

Перші сліди організованого гітарного руху в ПАР датуються 1949 роком, коли в Йоганнесбурзі Георгі Піс заснував клуб для музикантів-аматорів. У 1954 р. до країни прибув німецький гітарист Фріц Бусс, який заснував Асоціацію класичної та іспанської гітари, що згодом стала Класичним гітарним товариством Південної Африки (CGSSA). Значний вплив на популяризацію інструмента мали гастролі таких видатних гітаристів, як Андрес Сеговія (1956) та Нарсісо Епес (1960). Фріц Бусс був не лише виконавцем, а й педагогом та композитором. Його учні — серед яких були Тімоті Вокер, Дітріх Вагнер, Саймон Вінберг, Тесса Ціглер, Девід Г'юїтт і Джордж Матіба — стали провідними гітаристами країни, деякі з них здобули

міжнародне визнання. Особливе значення має постать Дж. Матібі, який став першим дипломованим африканським гітаристом, що активно працював над подоланням расових бар'єрів у музичній освіті.

Інший помітний діяч — Юсеф Алі — після навчання в Іспанії здобув міжнародну славу. Уліано Маркіо активно популяризував твори південноафриканських композиторів, працював у камерному жанрі та започаткував гітарне товариство в Кейптауні.

Розвиток гітарної освіти відбувався і на рівні університетської освіти. У Південноафриканському музичному коледжі (Університет Кейптауна) з 1965 р. викладали такі педагоги, як Уліано Маркіо, Елспет Джек і Ганіфа ван дер Схайф. Говард Нок став одним із перших докторів гітарних студій у ПАР, а його учень Руді Бауер продовжив розвиток локальної школи в Нельсон Мандела Університет.

Окрім Кейптауна і Йоганнесбурга, гітарні товариства також були створені в Дурбані, Преторії, Стелленбоші, Блумфонтейні та інших містах. Ініціативи на кшталт об'єднання L'Alliance Musicale (1967) сприяли організації гастролей видатних гітаристів з усього світу. У 1981 р. відбувся перший конкурс класичної гітари Youth in Harmony Guitar Festival, а надалі CGSSA щороку проводило національні конкурси.

Починаючи з 1990-х рр., спостерігається спад активності гітарних товариств. Проте окремі виконавці, такі як Говард Нок, Джеймс Грейс, Дерек Гріппер, Міхал Джордж та інші, продовжують концертну й педагогічну діяльність. Значною мірою інтерес до інструмента підтримується завдяки телетрансляціям, записам і виступам ансамблів, зокрема The Johannesburg Guitar Quartet.

У другій половині 2000-х рр. прослідковується зростання інтересу до репертуару для класичної гітари, написаного південноафриканськими композиторами. Відомо про понад 300 гітарних творів близько 70 авторів. Значна частина з них — сольні композиції, але також присутні дуети, камерні ансамблі, вокальні твори та концерти.

Класична гітара в Південно-Африканській Республіці пройшла шлях від периферійного інструмента до повноцінного елементу академічного музичного життя й представлена як у виконавстві, так і в композиційній творчості. Попри певне зниження творчої активності в останні роки, інструмент продовжує жити завдяки індивідуальним зусиллям виконавців, педагогів та композиторів, серед яких особливо вирізняється постать Авріл Кінсі.

Авріл Кінсі — визначна південноафриканська гітаристка, композиторка, викладачка й дослідниця, чия кар'єра охоплює понад чотири десятиліття. Вона народилася в Англії в 1955 р., а вже наступного року її родина емігрувала до Південної Африки. Свою музичну освіту Кінсі розпочала з фортепіано та гітари в Університеті Кейптауна, де навчалася під керівництвом Уліано Маркіо. Згодом вона отримала стипендію на навчання в Іспанії, у престижному музичному центрі Сантьяго-де-Компостела, де її наставником став Хосе Томас — учень легендарного Андреса Сеговії.

А. Кінсі вдосконалювала володіння інструментом на майстер-класах у Європі та США у таких видатних музикантів, як Нарсісо Еспес, Ернесто Бітетті, Карлос Бонель та Крістофер Паркенінг. Повернувшись до Південної Африки в 1981 р., вона здобула першу премію на престижному конкурсі класичної гітари Adcock Ingram з відзнакою. У 1988 р. А. Кінсі дебютувала з Національним симфонічним оркестром, виконавши концерт Хоакіна Родріго *Concierto de Aranjuez* під орудою Гарсія Асенсіо.

У 1996 р. вона виступала з Кейптаунським філармонічним оркестром під час гастролей Лучано Паваротті в ПАР.

Концертна діяльність А. Кінсі охопила понад 20 країн, серед яких Іспанія, Португалія, Австрія, Німеччина, Велика Британія, США, Греція, а також Сінгапур і Малайзія. Вона неодноразово виступала в прямих етерах на радіо і телебаченні.

Як композиторка, Авріл Кінсі створила понад 25 творів для класичної гітари, серед яких сольні та ансамблеві композиції, а також балети, камерні твори та електроакустичні опуси. Її музика, що часто поєднує звуки природи та етнічних інструментів, отримала визнання як у професійних, так і в слухацьких колах. Вона є авторкою двох музичних збірок — *Guitar Music from Africa* та *Guitar on Safari*. Також гітаристка записала п'ять компакт-дисків. Її обробка гімну “Nkosi Sikelel’ iAfrika” була використана в документальному фільмі SABC про Тхабо Мбекі *African Renaissance*.

А. Кінсі є директоркою Кейптаунської академії музики та Міжнародного гітарного фестивалю в Кейптауні. Вона також активно займається педагогічною та науковою діяльністю: викладає гітару, музичну теорію та композицію, і проводить дослідження в межах програми магістратури в Південноафриканському коледжі музики при Університеті Кейптауна. У 2007 р. за свій внесок у розвиток музики та музичної освіти А. Кінсі була нагороджена престижною премією *Astris Award*. Британський журнал *Classical Guitar* охарактеризував її творчість як геніальну та емоційно насичену, таку, що є результатом надзвичайно багатой уяви музикантки виняткового таланту.

Отже, дослідження творчої постаті Авріл Кінсі уможливорює глибше розуміння процесів становлення та еволюції гітарного мистецтва Південної Африки другої половини ХХ — початку ХХІ ст. У творчості А. Кінсі синтезовано кілька рівнів музичного досвіду: європейську академічну традицію, засвоєну в іспанській школі класичної гітари, та національний південноафриканський компонент, що виявляється в ритмічній основі, тембровій палітрі й образно-змістовній сфері її композицій. Завдяки цьому її авторський стиль відображає прагнення до міжкультурної взаємодії й пошуку власного художнього голосу в межах глобального гітарного простору.

Водночас Авріл Кінсі репрезентує тип митця-універсала, чия діяльність охоплює концертно-виконавську, композиторську, педагогічну та громадсько-організаційну сфери. Вона стала важливим каталізатором розвитку національної гітарної школи, сприяючи формуванню професійних стандартів виконавства, розвитку репертуару й вихованню нового покоління музикантів.

Отже, творчість Авріл Кінсі постає як знакове явище в історії південноафриканської музичної культури. Її внесок окреслює напрям подальшої еволюції академічного гітарного мистецтва континенту, засвідчуючи поступове включення Південної Африки до глобального мистецького дискурсу завдяки своєму універсальному аксіологічному потенціалу.

М. Сайбеков

**ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ МАКСА ШЛОССБЕРГА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ
АМЕРИКАНСЬКОГО ТРУБНОГО МИСТЕЦТВА**

М. Saybekov

**PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF MAX SCHLOSSBERG IN THE CONTEXT
OF THE EVOLUTION OF AMERICAN TRUMPET ART**

Постать Макса Шлоссберга (Max Schlossberg, 1873–1936) належить до ключових у процесі становлення американської школи трубного виконавства першої половини ХХ ст. Його діяльність поєднує риси видатного оркестрового музиканта, педагога та автора унікальної системи технічного удосконалення, що вплинула на кілька поколінь трубачів. Як вихованець німецької школи, він інтегрував найкращі традиції європейської педагогіки в специфічні умови американської музичної культури, де на той час активно формувалася власна виконавська ідентичність.

Історичний контекст діяльності Макса Шлоссберга пов'язаний із періодом інтенсивного розвитку симфонічних оркестрів США. На межі ХІХ–ХХ ст. у країну емігрувало багато європейських музикантів, які принесли з собою різноманітні виконавські школи — німецьку, французьку, італійську. На цьому ґрунті поступово формувався синтетичний американський стиль, що поєднував технічну дисципліну з гнучкістю інтерпретації та орієнтацією на яскраве сценічне звучання. У цій культурній ситуації педагогічна діяльність Шлоссберга відіграла роль своєрідного об'єднавчого чинника.

Працюючи у “New York Philharmonic”, Шлоссберг здобув репутацію виконавця з бездоганною інтонацією та винятковою точністю ансамблевої гри. Його педагогічна система ґрунтувалася на переконанні, що успіх музиканта визначається не лише технічною вправністю, а передусім — розвитком свідомого контролю над звуком, диханням і артикуляцією. На відміну від багатьох своїх сучасників, він не відокремлював техніку від музичного змісту, вважаючи їх взаємопов'язаними аспектами професійної майстерності.

Праця “Daily Drills and Technical Studies for Trumpet”, опублікована уже після смерті педагога, стала одним із найважливіших методичних посібників ХХ ст. Його структура демонструє принцип системності: кожен розділ спрямований на розвиток певного аспекту виконавської техніки — дихання, амбушура, гнучкості, чистоти інтонації, координації язика і пальців. Шлоссберг вибудував вправи в логічній послідовності, що відповідає природній фізіології виконавця. Такий підхід забезпечував поступовий і безпечний розвиток технічних можливостей, запобігаючи перенапруженню м'язів і втомі дихального апарату.

Особливу увагу педагог приділяв звуковидобуванню. На його думку, якість звуку є виявом внутрішнього музичного мислення. Він навчав учнів шукати «співучий» звук, подібний до людського голосу, формуючи в них відчуття тембрової краси та емоційної виразності. У цьому аспекті педагогічні принципи Шлоссберга перегукуються з естетикою вокальної школи ХІХ ст., зокрема італійського *bel canto*. Прагнення до співучості стало визначальною рисою американського трубного звучання середини ХХ ст., що відрізняло його від більш «металевого» європейського тону.

Важливим компонентом методики Шлоссберга була робота над диханням. Він вважав його фундаментом усієї техніки й наголошував, що правильне дихання — це «основа гармонії між тілом і звуком». Педагог розробив систему вправ, спрямованих на зміцнення діафрагми та формування стабільного повітряного потоку. Його учні відзначали, що він постійно підкреслював важливість природності: замість надмірного контролю — довіра до фізіологічних процесів, замість форсування — відчуття вільного потоку дихання.

Не менш значущим був аспект ритмічної точності та ансамблевої дисципліни. Шлоссберг вважав оркестрову гру вищою формою професійної майстерності трубача, адже саме в ній виявляється здатність до координації, слухового контролю та колективного мислення. Його вихованці не лише володіли високою технікою, але й вирізнялися умінням інтегруватися в оркестровий контекст, що стало характерною ознакою американських виконавців середини ХХ ст.

Значний вплив педагогічної школи Макса Шлоссберга простежується у творчості його учнів — Луїса Девідсона, Вільям Ваккіано, Едвард Тарр, Андре Сміт, Ренольд Шилке, Сеймур Розенфельд, Емануель Манні Кляйн і Берні Глоу), які стали викладачами провідних консерваторій США та Європи. Саме через їхню діяльність принципи Шлоссберга закріпилися як методичний стандарт, на основі якого формувалася американська система трубної освіти. Подальший розвиток цієї традиції знайшов відображення в педагогіці Вінсента Ціховича, Джеймса Стемпа та Вільям Ваккіано, які продовжили його ідеї.

Педагогічна концепція М. Шлоссберга вирізнялася поєднанням раціональності й художності. Він бачив у технічних вправах не лише засіб тренування, а й шлях до самопізнання музиканта. Його підхід можна визначити як *гуманістичний*: у центрі навчання — особистість студента, його індивідуальний тембр, дихальний тип, психологічний стан. Педагог вимагав не копіювання «ідеального» звуку, а пошуку власного, автентичного звучання, що розвиває естетичне чуття і свободу виконавського мислення.

Наукова новизна представленого дослідження полягає у виявленні ролі педагогічних принципів Макса Шлоссберга як системотворчого чинника еволюції американського трубного мистецтва. Його методика стала перехідним етапом від європейських педагогічних моделей до формування самобутньої національної школи, що відзначається комбінацією технічної довершеності та індивідуальної виразності.

Таким чином, педагогічна спадщина Макса Шлоссберга залишається актуальною в сучасній музичній освіті. Його принципи — системність, усвідомленість, природність і художня цілісність — визначають орієнтири для підготовки трубачів ХХІ ст. Звернення до його методики сприяє не лише вдосконаленню технічних навичок, але й формуванню глибшого розуміння музики як мистецтва духовного вираження. У цьому сенсі школа Шлоссберга є не просто історичним явищем, а живою традицією, що продовжує впливати на розвиток світової виконавської культури.

Ю. Карчова

НАРОДНОПІСЕННЕ ВИКОНАВСТВО В РЕАЛІЯХ СУЧАСНОСТІ

Yu. Karchova

FOLK SONG PERFORMANCE IN MODERN REALITY

Народнопісенне виконавство, зберігаючи та концентруючи в собі інтонаційний код нації, на зламі тисячоліть постає в статусі виразника національної ментальності, основи художньої рефлексії. Інтенсивність відродження настанов народнопісенного виконавства в реаліях сучасності пов'язана із численними його модифікаціями. Позначені суб'єктивованим мистецьким осягненням, вони урізномбарвлюють простір національного мистецтва, демонструють надактивний процес дифузії фольклорної, академічної та естрадної царин та водночас створюють прецеденти новаційного синтезу видів мистецтва — новітньої трансформації його первинної синкретичності.

Проте такий синкретизм, що є суголосним загальній тенденції глобального синтезу мистецтв і творення нової, багатовимірної художньої реальності, формує як нові модули репрезентації народнопісенного виконавства, так і нові небезпеки збереження його питомих настанов. З одного боку, це знаходить прояв у насиченні сучасного художнього простору тими формами репрезентації мистецької діяльності, що функціонально пов'язані з фестивалним та конкурсним рухом. Безумовно активізуючи художнє життя — часто за підтримки держави та громадських інституцій, вони мають фінансовий фундамент. У деяких випадках це ускладнює прилучення до них нових виконавців і колективів, а потреба в необхідності дотримання настанов фестивалів-конкурсів може обмежувати коло учасників. До того ж, складність й обмеженість участі етнофорів — носіїв народної пісенності в таких заходах стає чинником звуження їх виконавської аури.

Дифузія царин музичного мистецтва, з іншого боку, сприяючи певним чином відродженню значущості народнопісенного виконавства та закріпленню його настанов у художній перцепції, водночас містить у собі небезпеку збереження пісенної традиції в її первинному, автентичному вимірі. Це позначається у винятково інтенсивній модуляції народнопісенного виконавства в культурний простір міста, набутті статусу носіїв народної пісенності представниками професійного музичного середовища та тенденції професіоналізації народнопісенного виконавства. Це позначається і в загальному для музичного мистецтва процесі синтезування стильових показників, зокрема сучасних спрямувань естради, у які «вписуються» стильові та виконавські конструкти народної пісенності.

Нові реалії буття виконавця народної пісні, який вільно реалізується в принципово синтетичному просторі культури та «переміщується» в його площинах, обумовлюють необхідність формування нових методичних засад професійного виховання співака. На інтелектуальному рівні вони мають забезпечувати досягнення високого рівня осмислення власної творчої місії як носія колективної духовної спадщини. На технічному, виконавському рівні одним із нових методичних завдань стає формування виконавської мобільності співака, його здатності до гнучкого реагування на зміну «стильового простору», умов виконання та специфіку сучасної художньої комунікації, що характеризується, зокрема, активізацією діалогу виконавця й аудиторії.

Як проблематизуючий чинник сучасного функціонування народнопісенного виконавства виокремимо й потребу збереження регіональної специфіки, обумовлену її певним нівелюванням в умовах урбанізації та активної міграції, а також загрозою її репрезентації як своєрідної виразової «локусної екзотики» в глобалізованому культурному просторі сучасності. Це актуалізує необхідність формування свідомої виконавської позиції співака на основі осмислення народної пісенності в її регіональному різноманітті як утілення художнього коду нації.

Органічне «вписування» народної пісенності в обрії композиторського мислення є одним із маркерів сучасної мистецької рефлексії. Проте опанування новітніх варіантів мистецької інтерпретації народної пісні та творення нових версій народнопісенного виконавства у виконавській практиці та освітньо-мистецькому процесі ускладнює дисонанс між затребуваністю таких нових творів і рівнем їх досяжності.

Народнопісенне виконавство, зберігаючи іманентну сутність і значущість для нації, у реаліях сучасності є імпульсом нескінченного, багатовимірного розгортання інтерпретаційного виконавського процесу, у якому традиції народної пісенності постають як вічна компонента музичного тезаурусу та основа творення нової, синтетичної художньої реальності.

П. Онофрійук

**ФЕСТИВАЛІ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ УКРАЇНИ 1990–2000-Х РОКІВ:
ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ НЕЗАЛЕЖНОЇ ДЕРЖАВИ**

P. Onofryuk

**POP SONG FESTIVALS IN UKRAINE IN THE 1990s AND 2000s:
PHENOMENON OF THE CULTURAL SPACE OF THE INDEPENDENT STATE**

Період 1990–2000-х рр. в історії української культури позначився появою та активним розвитком численних музичних фестивалів, що стали важливими осередками культурного життя та платформами для відкриття нових талантів. Вони виконували не лише розважальну, а й суспільно-інтегративну функцію, об'єднуючи молодь, сприяючи утвердженню української естради та популяризації національної музики у світі.

У науковій розвідці здійснено спробу комплексного аналізу розвитку провідних українських музичних фестивалів вищевказаного періоду як соціокультурного явища. Новизна полягає в зіставленні різножанрових фестивалів («Таврійські ігри», «Перлини сезону», «Республіка Казантип», конкурс ім. В. Івасюка, «Море друзів») у контексті їхнього впливу на музичну індустрію та культурну ідентичність України.

Міжнародний фестиваль «Таврійські ігри» (1992–2008), започаткований Миколою Баграєвим у м. Каховка (Херсонська область), швидко став наймасштабнішою подією естрадного життя України. Його програма поєднувала концертні виступи артистів з різних країн, конкурсні заходи та спортивні турніри. Щоденна відвідуваність фестивалю сягала близько 80 тис. осіб, а додаткову аудиторію забезпечували телевізійні та радіотрансляції. Важливою віхою в історії українського телебачення стало проведення у 1997 р. першої прямої багатогодинної трансляції музичного фестивалю, що збирила рекордну кількість глядачів.

Незмінною основною локацією проведення фестивалю залишалася Каховка, однак у 2007 р. захід відбувся в Києві на НСК «Олімпійський». Після 2008 р. фестиваль було припинено, що організатори пояснили виконанням ним «історичної місії».

Всеукраїнський молодіжний фестиваль «Перлини сезону» (1995–2008) відіграв значну роль у виявленні та підтримці молодих талантів в Україні. Серед його учасників, що згодом здобули широку популярність, були Андрій Данилко, Віктор Євтушенко, Марина Одольська, Юрко Юрченко, гурти «Океан Ельзи», «Друга ріка», «Тартак» та ін.

Перший фестиваль було приурочено до Всесвітнього дня молоді та Міжнародного дня студента. Спочатку програма включала різні творчі напрями: журналістику, живопис, театральне мистецтво, режисуру, гумористичні виступи, а також музичні напрями (рок, поп, фольклор). Структурно фестиваль складався з трьох етапів: розважальної програми, конкурсного відбору та заключних виступів артистів. У подальшому організатори відмовилися від низки творчих номінацій, натомість започаткували конкурс для молодих дизайнерів «P. S. Fashion». Завершальний фестиваль відбувся в Запоріжжі у 2008 р., перемогу на якому здобув гурт «Антитіла».

Фестиваль електронної музики «Республіка Казантип» (1992–2013), заснований Микитою Маршуком, вирізнявся специфічною концепцією та відмінною від інших музичних заходів формою організації. Його основною локацією був мис Казантип у Криму. Фестиваль позиціонувався як своєрідне соціокультурне утворення — «держава в державі» з власною символікою та унікальною культурною атмосферою. Захід щорічно приваблював десятки тисяч відвідувачів із різних країн, стаючи міжнародним осередком електронної музики та клубної культури. Після окупації Криму Росією (2014) організатори здійснили спробу перенесення фестивалю до Грузії, однак у нових умовах він втратив свою масштабність і вплив.

Міжнародний конкурс естрадної пісні ім. Володимира Івасюка, започаткований у Чернівцях у 1993 р. з ініціативи Миколи Мозгового, за підтримки Міністерства культури та місцевої влади, став важливим майданчиком для виявлення і підтримки молодих вокальних талантів. На відміну від сучасних телевізійних форматів, зорієнтованих переважно на комерційний успіх та видовищність, конкурс наголошував на збереженні національної пісенної спадщини, високій виконавській майстерності та емоційній глибині інтерпретації.

Географія учасників була надзвичайно широкою: до конкурсу долучалися юні вокалісти з України, Молдови, Узбекистану, Болгарії та інших країн. Вагомим чинником розвитку конкурсу стала діяльність його засновника Миколи Мозгового, який володів особливим талантом відкривати нові імена. Саме завдяки конкурсу почали свій творчий шлях виконавці, які згодом здобули всеукраїнське визнання. Лауреатами гран-прі в різні роки стали Олександр Пономарьов, Марина Одольська, Оксана Пекун та інші артисти, які визначили подальші напрями розвитку української естради.

Ще одним дітищем Миколи Мозгового був ялтинський молодіжний пісенний фестиваль і конкурс «Море друзів» (1994–2006), заснований в Ялті (АР Крим), який став важливим етапом у розвитку української естрадної культури та популяризації української пісні. Захід виконував функцію стартового майданчика

для молодих виконавців із різних країн, створюючи умови для культурного обміну та професійного зростання. Важливою особливістю конкурсу була обов'язкова умова виконання хоча б однієї пісні українською мовою, що сприяло поширенню національної музичної традиції в міжнародному середовищі.

Серед учасників фестивалю — виконавці, які згодом здобули широку популярність: Олександр Пономарьов, Наталя Могилевська, Ельвіра Баталова, Олександр Панайотов, Марина Одольська, Юрій Юрченко, Наталія Валецька, а також зарубіжні артисти — Наталя Чобану (Молдова), Румяна Колева (Болгарія), Шохрух Давронов (Узбекистан), Аніко Джохадзе (Грузія).

Фінальний етап історії фестивалю відбувся у 2006 р. в Києві у форматі гала-концерту. Цей захід набув символічного значення як підсумок діяльності «Моря друзів» і став своєрідною зустріччю лауреатів і дипломантів минулих років із відомими майстрами естрадного мистецтва, засвідчивши його внесок у становлення сучасної української естради.

Підсумовуючи, слід зауважити, що українські музичні фестивалі 1990–2000-х рр. стали не лише розважальними заходами, а й чинниками культурної інтеграції, формування національної ідентичності та міжнародного іміджу України. Вони заклали основу для сучасних музичних подій і відкрили багатьох артистів, які нині є символами української сцени.

Т. Теслер

ДЕТЕРМІНАНТИ ФОРМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ ПАНОРАМИ СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

T. Tesler

DETERMINANTS OF THE FORMATION OF THE STYLISTIC PANORAMA OF CONTEMPORARY NATIONAL POP VOCAL PERFORMANCE

Питання щодо специфіки сучасних стильових орієнтирів у просторі національної естради набуває на поч. ХХІ ст. особливої гостроти, зумовленої численністю репрезентацій настанов естрадного вокалу у творчості українських виконавців. З одного боку, така численність викликана іманентною для естради загалом синтетичністю, первинною здатністю до евристичного поєднання різноманітних просторів художньої рефлексії. На цій основі уможливорюється введення у творчий світ вокаліста компонентів інших видів мистецтва, апробація притаманних їм стильових ознак і відповідна (у деяких випадках — одинична) корекція власних стильових настанов. З іншого боку, різнобарв'я стильових векторів естради відбиває показову для художньої рефлексії поч. ХХ ст. спрямованість на формування індивідуальних жанрово-стильових, виразових та змістових параметрів творчості виконавця як повноправної, самостійної творчої особистості. Утвердження його нової місії в умовах ствердження самодостатності виконавського мистецтва — творення виконавського тексту — часто супроводжується внесенням суттєвих нюансів, які дозволяють урізноманитити, а в деяких випадках — і трансформувати стильові обрії твору.

Особливого значення це набуває в просторі естрадного мистецтва, у якому індивідуальність виконавця, конкретизована в неповторності саунду, виразової

палітри, співвідношення власне вокального, візуально-іміджевого, пластичного компонентів стає імпульсом до стильового модифікування твору.

Масштабність стильової панорами сучасної української естради є і результатом входження в її обрій виконавців, творчі світи яких визначаються належністю до фольклорної традиції та власне естрадної (у різноманітті її стильових царин), поп-спрямувань і царин авторської пісні. Проте одним із потужних чинників своєрідності стильових процесів є загальна для сучасного музичного мистецтва тенденція стильового міксування, яка зумовлює взаємовпливи академічної та естрадної сфер, сконцентровані в стилістиці *crossover*.

Різнобарв'я стильових векторів сучасної національної естради складається також на перетині актуалізації загальнонаціональних та особистісних інтенцій. Сутнісні зрушення в сучасній системі світоглядних орієнтацій нації, пов'язані з активним процесом відродження значущості духовного досвіду та історичної пам'яті. Це інтенсифікує апробацію автентичних витоків в естетичних параметрах української естради, специфіка онтосу якої позначена значущістю ментальних витоків і питомих основ фольклорної традиції. Водночас із притаманною естрадному мистецтву первинною спрямованістю на виявлення особистісних інтенцій творчої особистості, це стає базисом для формування національно орієнтованих стильових пошуків виконавців.

З огляду на значущість національної репрезентативності, сучасна українська естрада в умовах трагічних реалій буття нації стає одним із засобів художнього віддзеркалення національної ідентичності, утвердження національного начала як основи сучасної художньої культури нації.

Це зумовлює й переосмислення місії виконавця, за якої декларативне позиціонування новачності виконавського стилю поступається місцем маніфестуванню національно маркованих стильових настанов як необхідного світоглядного підґрунтя аксіологічних орієнтацій творчої особистості. На такій основі розгортаються процеси й центрації сучасної української естради навколо саме національно детермінованих стильових модусів, і активного стильового трансформування, і інтенсивного позиціонування української естради у світовому художньому просторі в національній стильовій увиразненості.

Водночас максимальна динамічність сучасного полілогу культур та медіаполя уможливають фактично миттєвий відгук виконавського мистецтва на стильові новації, що постають у світових обрях естрадного мистецтва. Різноспрямованість їх проєкцій у національний художній простір виявляється як у безпосередньому сприйнятті стильових настанов, так і в національній адаптації. У комплексі це стає основою багатовимірного резонування зі світовими стильовими мейнстримами та національним художнім досвідом, слугуючи появі індивідуалізованих стильових мікстів та водночас формуванню тенденції сліпого копіювання-тиражування стильових новацій поза їх індивідуальним творчим осягненням та репрезентацією.

Одним із суттєвих чинників розсунення стильових меж сучасного національного естрадного вокального мистецтва є також актуалізована на межі XX–XXI ст. кроскультурна взаємодія, особливо інтенсифікована по осі Захід — Схід. Не меншою вагомістю в процесі формування нової стильової панорами національної вокальної естради позначена тенденція надшвидкої зміни стильових орієнтирів. В естетичних параметрах національної вокальної естради це є віддзеркаленням

глобального у своїй значущості процесу переосмислення стилю, заміни епохальних стилів, стилів певних художніх напрямів і течій стилем одиничного конкретного твору.

Відзначимо й чинники іншого роду, зокрема тенденцію комерціалізації, інтенсивного розвитку національних індустрій розваг та шоубізнесу. Це спонукає виконавців на пошук тих конструктів творчих світів, які забезпечать формування власної аудиторії та того виконавського формату, який потенційно буде конкурентоспроможним на артринку, зокрема завдяки стильовому резонансу із мінливими естетичними запитами споживачів «артпродукту», який інколи підміняє художній твір.

У комплексі означені чинники формують масштабний та багатовимірний стильовий простір національної вокальної естради, мінливість і варіативність якого співзвучна процесам стильових трансформацій в академічній традиції та притаманній культурі порубіжжя тисячоліть плюралістичності світоглядних орієнтацій.

Л. Кудрич

**ПОСТАНОВКА МЮЗИКЛУ В ХДАК ЗДОБУВАЧАМИ АКТОРАМИ
МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ**

L. Kudrich

**PRODUCTION OF A MUSICAL AT KSAC BY THE ACTORS
OF THE MUSICAL AND DRAMA THEATRE**

Оскільки музично-драматичний театр все частіше звертається до постановок мюзиклів і це явище стає все популярнішим в умовах світової української музично-театральної культури сучасності, актуальність обраної теми виходить на перший план. Здобувачі, що навчаються за спеціалізацією «актор музично-драматичного театру» мають бути готовими до участі в постановках мюзиклів і підготовка до таких великих проєктів має почати відбуватися з самих перших курсів.

До постановки мюзиклів у ВНЗ краще готуватися поступово. Спочатку варто ставити фрагменти спектаклів, а пізніше, вже на старших курсах переходити до втілення повного спектаклю мюзиклу. Робота над постановкою має велике значення й не лише художнє, адже в його процесі відбувається значна як виховна, так і методична функція. Здобувачі навчаються налагоджувати творчу міжособистісну взаємодію одне з одним, вивчати етапи постановки мюзиклу й на практиці брати участь в його реалізації.

Виконавці мюзиклу мають бути дійсно універсальними, адже щоб бути артистами мюзиклу потрібні по-справжньому співаючі актори, які володіють і вокалом й акторською грою на високому рівні і є пластично та хореографічно розвиненими. Артисти мюзиклу мають бути витривалими й органічно вміти поєднувати фізичне навантаження і складні вокальні партії.

На першому етапі роботи над мюзиклом потрібно глибоко проаналізувати всі ролі, їх характер, темперамент, кульмінацію й важливі нюанси кожної ролі, та всі сценічні образи. Розподіл ролей має відбуватися за різними аспектами (враховуються вокальні дані, акторська майстерність, типаж зовнішність і фізичні й пластичні можливості здобувачів). Після розподілу ролей потрібно вивчити

вокальну складову твору як сольні, так і ансамблеві номери, адже артисти мюзиклу мають виконувати партії технічно вільно, відчуючи потрібну стилістику й поєднуючи спів з активною руховою партитурою не збиваючи дихання. Другий етап присвячено режисерській роботі над ролями, вибудовуванню акторських мізансцен відшліфовці акторської гри, хореографічного компонента.

Отже, особливістю в роботі над мюзиклами зі здобувачами є підбір репертуару згідно з творчими можливостями кожного окремо та при цьому потрібно органічно поєднати всіх учасників в один творчий процес — постановку мюзиклу. Обов'язковим є як використання навичок та умінь у підготовці творчої роботи, так і розвиток, вдосконалення та пошук свого подальшого амплуа. Це і є ключовими вимогами до роботи в мюзиклі на початковому етапі в навчальному процесі на кафедрі музично-драматичного театру. Доречним є спочатку попрацювати над фрагментами з музичних спектаклів, щоб спробувати втілити більше ролей протилежних за характером. Постановка декількох фрагментів із різних мюзиклів дає можливість освоїти й втілити кожному здобувачу більше стилів, образів та характерів. А на випускному курсі вже важливо, щоб майбутній вокаліст-актор був спроможним виконати всю партію в запропонованому до програми державного іспиту мюзиклі.

Саме дисципліна «Практикум сценічної підготовки» має поєднати в собі всі головні творчі майстерності. Тобто, сценічна мова, акторська майстерність, хореографія, сценічний рух, вокал і вокальний ансамбль поєднуються в одне ціле в цій дисципліні, що обов'язково має привести до бажаного успіху і сприяти високопрофесійній підготовці вокаліста-актора музично-драматичного театру.

Навчальна постановка як фрагментів, так і повного мюзиклу готує гарне підґрунтя для здобувачів, які навчаються за спеціалізацією акторське мистецтво музично-драматичного театру. Адже випускники мають пройти гарну школу з підготовки втілення мюзиклів, задля легкої їх адаптації в подальшому на професійних сценах музично-драматичного театру.

С. Манько

СЦЕНІЧНИЙ ПРАКТИКУМ ЯК ОСНОВНА ДИСЦИПЛІНА ТВОРЧОГО ВИХОВАННЯ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

S. Manko

STAGE PRACTICE AS A MAIN DISCIPLINE OF CREATIVE EDUCATION OF POP SINGERS IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

Для виконавської діяльності естрадних артистів велике значення має багато компонентів. І саме наявність їх комплексу (гарно розвинуті вокальні, акторські дані, вміння органічно рухатися, мати відчуття ритму, можливість до імпровізаційності під час виступів, музичальність, артистизм) може говорити про професійність чи не професійність виконавця.

Сценічний практикум як дисципліна має стати тією базовою платформою, що дає можливість виконавцям початківцям (здобувачам, фахом яких є естрадний спів), напрацювати всі необхідні вміння і розвинути їх до належного рівня. Саме цілісний і комплексний розвиток естрадного артиста демонструє його виконавські

можливості та психологічну готовність до концертних публічних виступів, які необхідні для цієї спеціалізації.

Здобувачі мають навчитися перетворювати ноти пісні у виразний, наповнений сенсом сценічний образ. Мають розвинути відчуття артистизму й напрацювати необхідну сценічну імпровізаційність і свободу, навчитися бути виразними як у пластичному аспекті, так і оволодіти мімичним арсеналом і розширити його до максимуму.

Важливим компонентом є сценічна практика, з допомогою якої здобувачі навчаються як саме потрібно себе вести на різних сценічних майданчиках, як взаємодіяти з аудиторією (діти, старше покоління, ветерани війни, військовослужбовці, певна професійна аудиторія, корпоративи) та як вести себе на сцені з партнерами по виступу (якщо це ансамблеві твори).

Для естрадних виконавців окремим важливим компонентом сценічної підготовки є робота над психологічною складовою, оскільки на початковому етапі творчого розвитку деякі виконавці ще не мають багато сценічного досвіду й може бути присутнім страх сценічного виступу. Потрібно працювати з налаштуванням на виступ і потрібними установками перед виходом на сцену.

Робота в нових для здобувача музичних жанрах і нових стилістиках дозволяє розширити діапазон виконавських напрямів, а втілення кардинально різних сценічних образів у творах сприяє розширенню виконавської акторської палітри й розширює кругозір здобувачів.

З допомогою дисципліни здобувачам потрібно навчитися свідомо впливати на свій емоційний стан у процесі виконання творів. Доволі корисно робити відеозаписи власних виступів і проводити їх аналіз, а також приймати участь у аналізі відеозаписів виконань інших здобувачів. Адже це позитивно впливає на творчий зріст виконавців.

Не можливо недооцінити значення концертної сценічної діяльності у вихованні естрадних співаків, адже робота з публікою сприяє розкутості, починає проходити скутість і страхи сцени. Таким чином, при підготовці сценічних номерів важлива саме комплексна робота над музичною композицією (потрібно уважно проаналізувати зміст тексту, особливості музичного матеріалу, визначити режисерське бачення твору й вибудувати необхідні мізансцени з потрібним реквізитом за текстом у послідовний ланцюжок, створити відповідний костюм).

Отже, дисципліна «Сценічний практикум», має допомогти здобувачам отримати необхідну сценічну практичну підготовку для концертної діяльності шляхом моделювання певних реальних умов виступу на сценічних майданчиках.

Безумовно, «Сценічний практикум» є найважливішим освітнім компонентом для естрадного виконавця, адже завдяки саме цій дисципліні здобувач виростає зі звичайного вокаліста до професійного артиста й по-справжньому творчої особистості, яка прагне вже до осмисленого і багатокомпонентного виконання, що стає вже справжньою сходинкою до професійної діяльності.

В. Іванов

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ЯК ТВОРЧИЙ ПАРТНЕР ВИКОНАВЦЯ
В ЕСТРАДНОМУ ТА НАРОДНОМУ СПІВІ**

V. Ivanov

**CONCERTMASTER AS A CREATIVE PARTNER OF A PERFORMER
IN POP AND FOLK SINGING**

Концертмейстер — постать унікальна й водночас непомітна для широкої публіки, проте незамінна для співака. У жанрах естрадного та народного співу роль концертмейстера значно виходить за межі простого акомпанування. Він стає повноправним творчим партнером, а подекуди — музичним наставником, психологом і навіть режисером. Від якості цієї взаємодії безпосередньо залежить художній рівень виконання, адже саме концертмейстер допомагає співакові розкрити музичний матеріал, відчувати його ритміку, дихання та внутрішню драматургію.

Робота концертмейстера зі співаком починається задовго до виходу на сцену. Спільний шлях — це кропітке опрацювання нотного тексту, виявлення стилістичних особливостей, пошук художніх акцентів. В естрадному співі це означає тонку роботу з нюансами ритму, динаміки та артикуляції, щоб виконання набуло індивідуального почерку. У народному — дбайливе збереження автентичності, інтонаційної чистоти та характерних прийомів, таких як підголоски, мелізми чи особливі способи звуковидобування.

Концертмейстер тут не лише слідує за співаком, а й пропонує власне бачення інтерпретації, збагачуючи її гармонічними барвами, ритмічними акцентами, динамічними контрастами.

Репетиційний процес — це завжди творчий діалог. Співак може бути емоційним, схильним до хвилювання або творчих сумнівів. Концертмейстер, володіючи емоційною стійкістю та уважністю, допомагає створити атмосферу довіри та натхнення. Особливо важливо це для студентів, які лише починають свій шлях: досвідчений концертмейстер здатен спрямувати їхню увагу на художні деталі, розвинути почуття ансамблю та сценічної свободи. Взаємна повага, вміння слухати й чути одне одного формують міцний творчий тандем, у якому кожен відчуває власну значущість.

На кафедрі естрадного та народного співу концертмейстер виконує не лише виконавську, а й навчальну функцію. Він пояснює студентам основи музичної форми, допомагає опанувати ритмічну пульсацію, артикуляцію та дикцію, розвиває відчуття стилю. Наприклад, у народному співі особлива увага приділяється збереженню діалектних особливостей тексту, а в естрадному — органічному поєднанню вокалу з інструментальною фактурою та мікрофонною технікою. Акомпанемент в естрадній та народній музиці має власну виразну цінність. В естрадних номерах він може бути яскравим, насиченим, ритмічно активним, а в народних — більш прозорим, таким, що підкреслює вокальну мелодику та фольклорні барви.

Концертмейстер, працюючи над аранжуванням вокального твору, здійснює не просто механічне відтворення нотного тексту, а глибокий творчий аналіз кожного елементу музичної тканини. Він уважно вивчає гармонічний план, шукаючи нові барви та несподівані переходи, що здатні підкреслити драматургічний розвиток

композиції. Ритмічна організація, своєю чергою, стає живим інструментом виразності: зміна пульсації, розширення або ущільнення ритму можуть посилити емоційний ефект, передати напруження або, навпаки, створити атмосферу спокою. Фактура акомпанементу — ще одна сфера для творчих пошуків: від прозорих, майже акварельних гармонійних мазків до густого, насиченого звукового полотна, яке створює відчуття оркестрової розкоші. Усе це перетворює акомпанемент на справжнього співавтора виконання, де кожен звук стає частиною єдиного художнього задуму.

Вихід на сцену — це кульмінаційний момент тривалого процесу підготовки, своєрідна мить істини, коли результат багатьох годин репетицій втілюється в живому звучанні. Тут уже недостатньо бездоганної техніки: на перший план виходить емоційна синхронність двох виконавців. Концертмейстер і співак перетворюються на єдиний організм, у якому погляди, ледь помітні нахили голови, спільний подих чи майже невідчутний рух руки стають сигналами до змін темпу, динаміки чи інтонаційного забарвлення. Ці невидимі, але напрочуд міцні нитки взаєморозуміння створюють неповторну атмосферу сценічної присутності.

У концертній ситуації майже кожна секунда вимагає від концертмейстера найвищої концентрації, внутрішньої мобілізованості та готовності до миттєвої реакції. Темп може раптово сповільнитися, якщо співак вирішить підкреслити певну фразу, може з'явитися несподіваний акцент, що потребує миттєвого підтримання або обігрування, вокаліст може подовжити фінальну ноту, аби надати їй більшої ваги та драматизму. Усі ці маленькі зміни, непомітні для необізнаного слухача, є основою живого музикування, і саме концертмейстер зобов'язаний гнучко підлаштовуватися під них, зберігаючи цілісність та емоційну наповненість твору. Це мистецтво вимагає не лише технічної майстерності, а й глибокого інтуїтивного відчуття музики та партнера, яке приходить із досвідом і численними спільними виступами. Концертмейстер в естрадному та народному співі — це не просто «людина за роялем». Це рівноправний учасник творчого процесу, від якого залежить не лише технічна, а й емоційна якість виконання. Його майстерність поєднує виконавську віртуозність, глибоке розуміння стилю, педагогічне чуття та психологічну підтримку.

Сьогодні, коли музичні жанри активно взаємодіють, а виконавська манера стає все більш індивідуалізованою, значення концертмейстера як творчого партнера лише зростає. Він залишається тим самим «невидимим режисером», який допомагає вокалісту розкрити весь спектр художніх можливостей і донести до слухача головне — живу, трепетну душу музики.

О. Василенко

**СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ СТИЛІСТИКИ
В "CONCERTINO RITHMICO" І. ГАЙДЕНКА**

O. Vasylenko

**SPECIFICITY OF THE EMBODIMENT OF POP-JAZZ STYLISTICS
IN "CONCERTINO RITHMICO" BY IHOR HAIDENKO**

Жанр концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних українських композиторів посідає важливе місце та представлений чималою кількістю

композицій, зокрема: Концерт для баяна з камерним оркестром (1995) А. Сташевського; Концерт для баяна з камерним оркестром “Omaggio Ad Astor Piazzolla” (1999) В. Зубицького; Концерт для баяна зі струнним оркестром (2001) О. Костіна; Концерт для баяна з камерним оркестром (2004) М. Шоренкова.

Серед творів даного жанру, написаних на початку ХХІ ст., значну увагу привертає “Concertino rithmico” для баяна з камерним оркестром харківського композитора Ігоря Гайденка (нар. у 1961 р.), написане у 2009 р. Прем’єра Концертино відбулася у 2010 р. на міжнародному фестивалі сучасної музики «Київ Музик Фест» національним ансамблем солістів «Київська камерата» (партія баяна — Олександр Міщенко). Твір присвячений його першому виконавцю. Концертино має одночастинну форму з доволі малим складом виконавців (зазначимо, що концертино — це твір, який має менший масштаб частин циклу порівняно з класичним концертом та зазвичай призначений для скороченого складу виконавців). Оркестрова партія Концертино представлена струнними та фортепіано. Згодом, автор, переосмислюючи загальний задум та стильову специфіку композиції, створив другу редакцію твору з додаванням ударної установки, котра, за висловом самого композитора, підсилювала драйвовість та емоційний запал Concertino (3 бесіди із І. Гайденом, що відбулася 20.08.2022 р.).

Відчуття легкості, видовищності та емоційного збудження розкривають загальну концепцію композиції, її творчого задуму. Попри домінування тональної техніки композиторського письма, у концертино проявляються співзвуччя ускладненої гармонії (зокрема через імплементацію септакордових співзвучь), елементів джазової стилістики, котрі налаштовують слухача в атмосферу часів панування напрямку свінгу та американських джазових біг-бендів. Окремо варто відмітити притаманні “Concertino rithmico” квадратність побудов, синкопованість басової лінії, легкість та шлягерність мелодії, а також віртуозні пасажи та каденцію тематичного типу в партії баяніста (тт. 132-160).

Таким чином, “Concertino rithmico” І. Гайденка є яскравим зразком імплементації естрадно-джазової стилістики в жанрі концерту для баяна з оркестром та переконливим підтвердженням сталого інтересу сучасних митців до сфери баянно-акордеонного мистецтва загалом.

Д. Маяцький

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОЇ ФІНСЬКОЇ АКОРДЕОНІСТКИ МАРІЇ КАЛАНІЕМІ

D. Maiatskyi

CREATIVE ACTIVITY OF THE OUTSTANDING FINNISH ACCORDIONIST MARIA KALANIEMI

Фінляндія наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. стає одним з визнаних центрів розвитку світового акордеонного мистецтва. Дуже вагомим і багатовекторним є творчий доробок сучасної фінської акордеонної школи, представленої багатьма відомими музикантами — композиторами та виконавцями.

Однією з найяскравіших серед них є всесвітньо відома фінська акордеоністка, композиторка та викладачка Марія Каланіємі (Maria Kalaniemi, народ. 1964), яка успішно просуває своє бачення нового місця акордеона в сучасній музиці. Унікальне гармонійне поєднання у творчості мисткині традицій академічної класичної школи, джазової імпровізації та фінського народного виконавства робить її однією з найпомітніших фігур у світовому баянно-акордеонному мистецтві.

Професійне становлення Каланіємі як репрезентантки академічного напрямку музичного мистецтва відбулося, як і в більшості сучасних фінських акордеоністів, у Академії імені Сібеліуса в Гельсінкі під керівництвом видатного фінського акордеоніста та композитора, професора Матті Рантанена.

Проте згодом Марія захопилася національним музичним фольклором, його семіотикою, архаїчними формами, специфікою поліритмічних структур та мелосу. Результатом цього став кардинальний зсув у художньому світогляді мисткині, що призвів до переосмислення нею академічних принципів і технік через призму автентичного фінського, у світлі якого свобода інтонування у творчості Марії Каланіємі почала домінувати над нормативністю.

У композиторській практиці Каланіємі відбувається перехід від простого цитування фольклорного матеріалу до його творчого використання як стилістичної складової нового музичного мовлення авторки, що перетворює акордеон на своєрідного посередника між фольклором та авангардом.

Марія Каланіємі упродовж багатьох десятиріч постійно й успішно концертує як акордеоністка-виконавиця, реалізуючи численні сольні концертні проекти — “Vilda Rosor” («Дикі троянди»), “Bellow Poetry” («Поезія міхів») та ін., — а також активно співпрацюючи з великою кількістю відомих фінських та іноземних артистів. Серед них: піаніст Тімо Алакотіла (Timo Alakotila), віолончеліст Арто Норас (Arto Noras), трубач Оллі Халттунен (Olli Halttunen), гітарист Ісмо Аланко (Ismo Alanko), гармоніоніст Ееро Грундстрём (Eero Grundström), скрипалька та арфістка Маріанна Маанс (Marianne Maans), співачка та авторка пісень Дезіре Саарела (Désirée Saarela), видатні європейські та світові акордеоністи Ларс Холлмер (Lars Hollmer, Швеція), Отто Лехнер (Otto Lechner, Австрія), Гай Клуцевшек (Guy Klucevsek, США), Братко Бібіч (Bratko Bibič, Словенія) та багато інших.

Виступи Марії Каланіємі, які відбуваються переважно в камерному жанрі, створюють власний унікальний простір для музичного діалогу. Суттєве значення для переосмислення ролі акордеону мають також міждисциплінарні проекти мисткині (зокрема створення саундтреків до німих фільмів “Music Meets Pictures”), які демонструють розширення семіотичного поля баянно-акордеонного мистецтва. Кроскультурні колаборації артистки з представниками північноамериканського (Kronos Quartet), аргентинського, індійського музичного авангарду свідчать про трансформацію статусу та звукообразу акордеона та його вихід за межі національної ідентичності в універсальний простір міжкультурної комунікації як рівноправного учасника глобального культурного діалогу.

Утвердженню нового бачення акордеонного мистецтва у фінському академічному просторі сприяла також активна викладацька діяльність Марії Каланіємі на посаді професорки Академії Сібеліуса, яка відбиває основні цінності художньої школи мисткині. Її основними векторами, поряд із фундаментальною професійною підготовкою класичного напрямку, є глибоке вивчення національних автентичних виконавських традицій, а також розвиток креативного потенціалу шляхом долучення до імпровізації та композиції.

У творчості Марії Каланіємі дуже яскраво простежується ідея переходу від виконавця-інтерпретатора до митця-новатора, що слугує важливим орієнтиром для нового покоління фінських музикантів.

Підводячи підсумки вищевикладеного, підкреслимо, що дослідження творчої діяльності Марії Каланіємі має суттєве значення для розкриття специфіки трансформаційних процесів у сучасному фінському академічному акордеонному мистецтві.

І. Донченко

СЕМАНТИЧНІ МЕТАМОРФОЗИ ГІТАРНОГО ЗВУКУ У ТВОРЧОСТІ ТАН ДУНА

I. Donchenko

SEMANTIC METAMORPHOSES OF GUITAR SOUND IN TAN DUN'S WORKS

Упродовж XX–XXI ст. гітарне мистецтво зазнало чимало значних трансформацій, пов'язаних із суттєвим розширенням виконавсько-технологічного, темброво-фонічного та художньо-естетичного діапазону інструмента. Гітара вийшла за межі європейської традиції, ставши ареною для міжкультурного діалогу. Саме тому особливої актуальності набувають наукові розвідки, присвячені провідним митцям сучасності — композиторам і виконавцям, — які у своїй творчості переосмислюють гітарне мистецтво в транскультурному контексті.

Таким є видатний композитор Тан Дун (нар. 1957) — один із ключових представників так званої «китайської нової хвилі», творчість якого відкриває нові горизонти розвитку гітарного мистецтва.

Мистецька траекторія Тан Дуна простягається від ритуально-фольклорного Хунаню до академічних сцен Нью-Йорка. Його популярність значною мірою пов'язана зі створенням музики до фільмів «Тигр, що крадеться, затаєний дракон» (2000), що здобула премію «Оскар», та «Герой» (2002), які зробили ім'я автора відомим мільйонам слухачів у всьому світі.

Поєднання ранніх контактів із китайською національною культурною традицією (народною пісенністю, обрядовою театральністю, звучанням традиційних інструментів) та впливів західних композиторських шкіл і музичної освіти західного зразка (Центральна консерваторія в Пекіні, далі — Колумбійський університет) надало митцеві змоги сформувати неповторний власний стиль, у якому локальні інтонаційні органічно інтегруються з модерними техніками. У творчості Тан Дуна взаємодія Сходу і Заходу набуває не зовнішнього, стилістичного вигляду, а стає елементом композиційної логіки, де тембр, жест і тиша мають структурну функцію.

Музична мова композитора являє собою справжній театр звуку: драматургія, у якій тіло виконавця, акустика простору й «повітря» між подіями організовують музичний час і сенс не менш переконливо, ніж мелодика чи гармонія. У європейському контексті кінця XX ст., позначеному інтересом до авангарду і тембрової експансії, Тан Дун пропонує підхід, де «іншомовні» інтонації не сприймаються як екзотика, а включаються до форми як функціональні складові. Він використовує пентатонічні формули, ковзні інтонації, перкусивність корпусу, голосові й дихальні ефекти — все те, що повертає музику до її ритуальних витоків і водночас відповідає вимогам сучасної техніки письма.

Особливо яскраво ці ідеї проявляються в гітарному сегменті творчості композитора. Концерт Yi² (1996) та створений на його основі цикл Seven Desires for Guitar (2002, для Sharon Isbin) демонструють культурний контрапункт у дії. Гітара стає полем зустрічі музичних ідіом: фламенко-технік й артикуляцій китайської піпи.

Йдеться не про стилізацію, а про переосмислення самої інструментальної мови. Расгеадо (*rasgueado*) та тремоло функціонують тут як культурні інтонеми: перше задає ритуально-сигнальний імпульс, що нагадує вступи на піпі, друге створює безперервну, «водяну» тривалість (аналог прийому *lun-chih*), змінюючи відчуття часу з метричного на ритуальне.

Поряд із цим використовуються гармоніки, глісандо, дотики до корпусу, які імітують темброві властивості піпи та гуциня, одночасно зберігаючи виразність гітари як інструмента. Цей підхід змінює й виконавську парадигму: нота постає як подія, у якій важливими стають *attack*, *postattack*, затихання, мікродинаміка правої руки та взаємодія звучання з простором. Інтерпретація цієї музики вимагає свідомого формування «повітря» між жестами та інтонаційної «мови тиші», де пауза є не пасивною, а смисловою. У педагогічному й сценічному контексті це означає перехід від такої собі «лінійної кантилени» — тобто мелодичного мислення, характерного для класичної європейської традиції з її орієнтацією на виразну фразу та безперервний звук, — до мислення тембром, часом і жестом.

Гітара у творчості Тан Дуна — не просто інструмент міжкультурної передачі, а певне втілення транскультурної естетики, у якій техніка стає змістом, а тембр — формотворчим елементом. Музика митця трансформує європейський інструмент у метафору діалогу між Сходом і Заходом, формуючи нову виконавську парадигму, яка сприймає тембр як простір, а техніку як філософський жест. У такий спосіб Тан Дун відкриває нові напрямки для розвитку сучасного гітарного мистецтва.

К. Жук

ЖАНРОВА СИСТЕМА ПІСЕННОГО ФОЛЬОРУ ЯК МАРКЕР ЕТНОГРАФІЧНОГО ПОГРАНИЧЧЯ ДОНЕЧЧИНИ

К. Zhuk

GENRE SYSTEM OF SONG FOLKLORE AS A MARKER OF THE ETHNOGRAPHIC BORDERLAND OF DONETSK REGION

Питання етнографічного поділу України, зокрема історико-етнографічного районування етнокультурних територій пізнього заселення досі залишається відкритим. Історики, лінгвісти та етнографи не дійшли спільного висновку щодо назви унікальної території — своєрідної «української Америки» — Донеччини. Застаріла назва «Донбас» нині не відображає реальний стан духовної культури на цій території, й не враховує більше раннього українського та козацького заселення XVII ст.

Етнографи визначають територію, обрану для дослідження, як пограниччя історико-етнографічних регіонів: «Слобожанщини, Полтавщини, східної частини Нижньої Наддніпрянщини й Таврії; за іншим поділом — пограниччя Слобожанщини, Запоріжжя, Середньої Наддніпрянщини та Донщини». Територія лежить у межах ірчі Вовчої, Самари, Орелі та Сіверського Дінця й охоплює три сучасні адміністративні області — Харківську, Донецьку та Дніпропетровську.

Ми ж відносимо цю територію до перехідної зона між Надазов'ям, Наддніпрянщиною та Слобожанщиною. Після довгого середньовічного прикордоння з кочовими шляхами (Муравський, Кальміуський, Ізюмський) починаються хвилі української колонізації — козацькі зимівники, слободи, оборонні лінії. У другій

половині XVIII ст. царський уряд запускає цілеспрямовану колонізацію Дикого Поля (казенні слободи, державні селяни, «однодворці»). Базовим демографічним шаром були вихідці з Лівобережжя та Слобожанщини (козаки, державні селяни, міщани), до яких приєднувалися численні переселені групи: росіяни (служилі, однодворці), серби, молдовани / волохи, греки, болгар, німці, поляки, євреї.

Історик Р. Литвиненко вказує на часову відмінність заселення Подінців'я та Північного Приазов'я порівняно зі Слобідщиною, яка вже була заселена й сформована. На момент російської колонізації сучасної Донеччини, там уже існували козацькі та селянські поселення. Про козацькі зимівники на території Північного Надазов'я свідчить карта Р. Терещенка та наступний перелік поселень: сл. Билбасівка (1670 р.), с. Золотий Колодязь (1680), ст.п. Дружківка (XVII ст.), північніше Бахмута — Банцівка (к. XVII ст.), на південь — Кадемські хутори (XVII ст.), ур. Залізна Балка (1696), ур. Ясинувате (1690), Нижня Кринка (к. XVII ст.), Макеева (к. XVII ст.), х. Мандрики (сучасний Донецьк, к. XVII ст.), по річці Вовчій — з. Андрія Салогоба (1660), з. Олексія Петренка (к. XVII ст.), с. Сергіївка (к. XVII ст.).

Підтвердження є й у «Збірнику статистичних свідчень по Катеринославській губернії» (Бахмутський повіт, 1886 р.), яке вказує на те, що козаки заселяли берега нижнього Дніпра, Орелі, Самари, Вовчої та ін. річок для охорони кордонів російської та польсько-литовської держав.

За спостереженням історика С. Гайдая, у 40-х рр. XIX ст. на північ від Маріуполя (північного Надазов'я) державними селянами, козаками, військовими обивателями з Чернігівської, Харківської, Полтавської губерній та однодворцями із західних губерній (у переважній більшості з Київської губернії) було засновано 40 поселень, які існують і на сьогодні, це — Дмитрівка, Карлівка (на сьогодні у складі Волновахи), Свободне Волноваської міської територіальної громади Волноваського району; Богоявленка, Єгорівка, Микільське й Василівка (на сьогодні у складі Микільського), Новоукраїнка, Петрівське — Вугледарської міської територіальної громади Волноваського району; Вільне, Златоустівка, Калинове — Хлібодарівської сільської територіальної громади Волноваського району; Новомихайлівка — Мар'їнської міської територіальної громади Покровського району, всього 41 казенне поселення.

Порівняно зі Слобідщиною, що вже у XIX ст. мала сформовану традицію, територія сучасної Донеччини (особливо Північного Надазов'я та Приазов'я) лише з XVIII ст. почала активно формувати свій етнокультурний склад, та традицію, яку ми бачимо сьогодні. Імперська колонізація, індустріалізація, радянські репресії та депортації звузили обрядовий репертуар, проте спонукали функціонуванню культури в родинному, «осередковому» модусі, та розвиток індивідуального у пісенності — прояві ліричного модусу мислення. Попри складений тип культури домінантною культурою регіону залишилась українська традиція.

Жанрова картина локусу наступна: серед проаналізованих автором 306 календарно-обрядових пісень; 226 — весільно-обрядових та 602 зразки позаобрядових. Домінуючим пластом виступає позаобрядовий фольклор. Джерельною базою нашої розробки стали приватні архіви (авторки дослідження, В. Осадчої, І. Фетисова, І. Крюченко) та друковані джерела (О. Стеблянка «Українські народні пісні», 1965 р.; В. Ступницький «Пісні Слобідської України», 2007 р.; «Народні пісні: записи Л. Єфремової», 2006 р.; О. Тюрикова «Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні», 2005 р., «Музичний фольклор Донбасу: календарно-

обрядові пісні Донецької та суміжних областей» 2009 р.; М. Семенова «Традиційна народна культура Дворічанського району Харківської області», 2001 р.; «Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця», 2007 р.; Аудіоархів «Фольклорні скарби Донеччини» і т.д.).

Аналіз зразків зимової обрядовості показав, що найпоширенішими на території всього дослідження стали 4-дольні форми — як примітивні, так і строфічні. Зафіксовані в невеликій кількості 5-ти складники не «прижились» на цій території. Щодо ареальної типології поширення явищ, ми можемо свідчити про осередковість традиції і наявність зон великої кількості інтегративних музичних процесів — це басейн річок Вовчої, Мокрі Яли та Сіверського Дінця. В районах, що наближені до Дніпропетровщини, фіксуються «правобережні Меланки», які зовсім не поширені в північних районах Донеччини, та південних, південно-східних районах Харківщини. З іншого боку, ареал «миkolaївських колядок» розповсюджених на території Слобожанщини, продовжено й в селах басейну Сіверського Дінця — південного кордону історичної Слобідщини.

На прикладі весільних мелотипів, на прикладі тирадних 6-складних форм, можемо свідчити про відсутність тенденції до ямбізації — на відміну від аналогічних зразків, поширених Наддніпрянщиною. Вузькоамбітусні лади локалізовані в перехідних зонах: р. Мокрі Яли, Самара та Сіверський Донець. Тиради з віршем 5+3 із СДО 1–2 у зоні нашого дослідження зафіксовані в переважній кількості мажорного нахилу, тоді як на території Наддніпрянщини — це мінор. Тип з віршем 44р4² з типовим рефреном «Рано», що рівномірно поширений всією Наддніпрянщиною зустрівся тільки в басейні приток Дніпра — р. Вовчої, Мокрих Ялів та Самара (Волноваський, Великоновосілківський, Мар'їнський р-н). Мелотип, що обслуговує «ліричну» частину весільного обряду V557, за свідченням В. Осадчої, є типовим для слобідської традиції, був зафіксований у пограниччі Харківської і Донецької обл., тобто на території історичних земель Слобожанського полку.

Позаобрядовий фольклор має зразки давніх жанрів: козацькі, чумацькі, історичні та жанри епічної жанрової групи. Серед поширених є характерні для етноконтактної території пізнього заселення: завоювальні пісні, новотвори, двомовні пісні. Своєрідним став унікальний жанр шахтарських пісень, що виник в епоху індустріалізації та належить до «сучасної» трудової пісні. Такі мають у своїй основі поширену серед новотворів 4-рядкову будову. Жанровий аналіз цього роду фольклору не демонструє наочних результатів щодо етнографічного розподілу території, оскільки був створений новопоселенцями вже на місці нового поселення. В той час як обрядовий фольклор, хоч і з редукованою системою, має в собі музичні коди місць попереднього заселення.

Проведений аналіз календарної обрядовості наочно демонструє територію Донеччини як етнокультурну перехідну зону, та як територію етнографічного пограниччя, де традиційна пісенна культура східних адміністративних районів має вплив середньонаддніпрянської традиції, коли північні території фіксують тяглість до слобідського модусу. Територія ж Північного Надзав'яз'я виявляє власний, перехідний характер, яка вірогідніше є зоною інтеграції.

Д. Янжула

СЕМАНТИКА ТЕМБРУ ТРОМБОНА В КОНТЕКСТІ ОРГАНОЛОГІЇ ТА МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

D. Yanzhula

SEMANTICS OF TROMBONE TIMBRE IN THE CONTEXT OF ORGANOLOGY AND MUSICAL AESTHETICS

Тромбон — один з найстаріших мідних аерофонів, що відзначається широкою тембровою варіативністю завдяки конструктивним особливостям, зокрема можливості плавно змінювати висоту звуку. Ця здатність надає інструменту унікальну можливість виражати широкий спектр емоцій і художніх образів, що робить його важливим інструментом у різних музичних жанрах. Розгляд семантики тембру тромбона в контексті органології та музичної естетики дозволяє зрозуміти не лише технічні можливості цього інструмента, а і його художній потенціал, що визначає його місце в музичній практиці.

Органологія, як галузь музикознавства, акцентує увагу на дослідженні музичних інструментів як важливої частини культурної спадщини людства. Вона дозволяє розглядати інструменти не лише з технічної точки зору, а й через призму їх естетичних та символічних значень. Тембр тромбона визначається не лише його фізичними характеристиками, такими як діаметр трубки, матеріал, технологія виготовлення тощо. Він також залежить від здатності інструмента створювати різноманітні звукові ефекти завдяки різним технікам гри, таким як глісандо, вібрато та іншим прийомам (зокрема гра із сурдиною та ін. допоміжними засобами). Це дозволяє тромбону набувати різних тембрових відтінків, що впливають на його роль у створенні музичних образів.

Тромбон, як і інші мідні інструменти, завдяки своїй техніці виконання має багато спільного з вокальною технікою, що дозволяє йому не лише виконувати прості мелодії, а й створювати складні, багатопланові звукові структури. Цей інструмент здатний передавати емоційні та художні образи, значно варіюючи свій тембр залежно від контексту виконання. Цікаво, що органологічний підхід дозволяє вивчати інструмент не просто як технічний об'єкт, а як знаряддя, яке тісно пов'язане з людським організмом і є його продовженням у мистецькому процесі. Відтак, тембр тромбона не лише є результатом технічної майстерності, а й має глибоке символічне навантаження, яке формується в культурному контексті. Таким чином, вивчення тромбона через органологічну призму дозволяє зрозуміти його значення не лише як технічного інструмента, але і як емоційно насиченого об'єкта, здатного досягати художніх висот у контексті музичного твору.

Протягом історії музики тромбон змінював свої асоціації залежно від епохи та музичних стилів. У бароковий період цей інструмент часто використовувався для вираження образів гніву, страху чи суму; у класичній та романтичній музиці тромбон набув більш широкої семантики, ставши важливим інструментом для передавання величчя, драматизму та складних емоцій — від поезії до пафосу; у сучасній музиці, особливо в сольному виконанні, тромбон використовується як самодостатній інструмент для розкриття широкого спектру композиторських задумів, передусім завдяки «новим» прийомам виконавства та тембровій багатогранності. Це надає

інструменту особливої цінності, що робить його важливим елементом музичних творів не тільки з технічної, а й з художньої та концептуальної точки зору.

Важливим аспектом семантики тембру тромбона є його здатність виражати різноманітні художні образи та емоції в межах естетичних норм того чи іншого музичного жанру. У контексті музичної естетики інструмент, завдяки своїм тембровим характеристикам, може набувати різних значень залежно від того, як він використовує свої звукові ресурси для відтворення конкретних музичних образів. Кожен жанр та стиль несе власні конотації, і тромбон втілює ці уявлення через своє звучання.

У сучасній музиці, завдяки технічним інноваціям і поширенню нових прийомів гри, тромбон отримав ще більшу емоційну та художню виразність. Тембральна варіативність та новітні техніки дозволяють композиторам і виконавцям використовувати інструмент для досягнення глибших емоційних ефектів, тим самим розширюючи можливості вираження в сучасному музичному контексті.

Таким чином, подальші дослідження семантики тембру тромбона сприяють глибшому розумінню його ролі в сучасній музиці. Це дозволяє оцінити інструмент не лише через призму технічної майстерності, а й через його здатність створювати художні образи, що відповідають емоціям, жанрам та стилям, в яких він використовується.

С. Тарнавський

ЛЮТНЕВА МУЗИКА ДЖОНА ДОУЛЕНДА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ СУЧАСНИХ ГІТАРИСТІВ

S. Tarnavskyi

LUTE MUSIC OF JOHN DOWLAND IN THE PERFORMANCE VERSIONS OF MODERN GUITARISTS

На сучасному етапі культурного розвитку, у контексті інтенсифікації пошуків засобів інтонаційно-художнього висловлювання актуалізується пильна увага до мистецького досвіду й питань інтерпретації музичної спадщини попередніх епох. Свідченням упровадження ідеї збереження духовно-аксіологічних зв'язків із художнім надбанням минулого, посилення інтеграції традицій історичного та сучасного виконавства є звернення митців у гітарній сфері до музичної творчості Джона Доуленда — одного з найвидатніших англійських композиторів і лютністів кінця XVI — початку XVII ст.

Відродження лютневої спадщини Дж. Доуленда в сучасному гітарному виконавстві є важливим кроком щодо осмислення засад європейського інструменталізму та даниною поваги до постаті великого майстра, художня творчість якого містить сенсову наповненість, раціональність мислення та демонструє риторичну виразність, властиву музиці XVII ст. Гармонійний баланс між емоційною стриманістю та експресією інтонаційного висловлювання, конструктивною логікою форми та імпровізаційною свободою, закладений у творах англійського композитора, робить його музику спорідненою до естетичних уявлень сучасного виконавця й слухача.

Масштабна за обсягом і глибока за образно-художнім змістом композиторська спадщина Дж. Доуленда, передусім лютнева, є знаковою для англійської та, загалом, європейської музичної культури. Доробок автора охоплює понад

70 інструментальних (фантазія, річеркар, жанри танцювальної музики, зокрема павана, гальярди тощо) та близько 80 пісенних (*airs*) творів для голосу з лютнею, що стали вершинними в еволюції жанру й визначили розвиток європейської камерної музики початку XVII ст.

Стиль творчості Дж. Доуленда, сформований на перетині епох Відродження та Бароко, який увібрав традиції різних національних композиторських шкіл (англійської, франко-фламандської, італійської), ґрунтується на принципах модально-ладової звукоорганізації та раннебарокового поліфонічного мислення. Написані у французькій табулатурі, лютневі твори майстра містять складну контрапунктичну техніку, майстерність імітаційного розвитку і принципи варіювання тематичного матеріалу.

Починаючи із середини XX ст. лютнева музика Джона Доуленда стає невіддільною складовою репертуару класичних гітаристів. Значний внесок у її відродження і впровадження в концертну практику зробив відомий іспанський музикант й аранжувальник Андрес Сеговія, який одним із перших почав системно виконувати твори англійського митця на класичній гітарі, та здійснювати художні перекладення лютневих композицій для цього інструмента. Гітарні версії А. Сеговія поєднують високу технічну майстерність із глибоким відчуттям авторського стилю оригіналу, завдяки чому музика Дж. Доуленда отримала нове життя в численних інтерпретаціях.

Сучасні виконавці (Джон Вільямс, Девід Рассел, Майкл Баттен та ін.) пропонують різні підходи до гітарного відтворення музики англійського композитора, трактування фактури його лютневих композицій. У цьому контексті, одні виконавці зберігають поліфонічну прозорість і стриману динаміку. Інші — підкреслюють співучість і темброву насиченість гітари, надаючи старовинній музиці нової художньо-сміслової і фонічної якості та демонструючи прагнення досягти оптимального балансу між автентичністю та художньою свободою в озвученні авторського тексту. Так, у виконанні Д. Рассела відчутне тяжіння до співочої кантилени, тоді як М. Баттен зосереджується на історичній достовірності у відтворенні табулатурних особливостей і агогіки інтонаційно-семантичного першоджерела.

Складним завданням для сучасного гітариста є досягнення гнучкості й пластичності в переданні лінійності голосоведіння лютневого оригіналу на інструменті іншої будови, строю і тембрових властивостей, утілення поліфонічної фактури, притаманної творам композитора. Саме у вирішенні цієї проблеми виявляється індивідуальність кожного виконавця-інтерпретатора.

Твори Дж. Доуленда посідають значне місце у виконавській практиці провідних українських гітаристів, серед яких Марко Топчій, Володимир Доценко, Іван Євтушенко. Перекладення лютневих творів композитора активно впроваджуються в педагогічному процесі вітчизняних мистецько-освітніх закладів, сприяючи розвитку поліфонічного мислення, кантиленності звучання, уваги до артикуляційної деталізації.

Отже, лютнева спадщина Джона Доуленда, презентована у творчих версіях сучасних гітаристів, демонструє культуротворчий потенціал, широту мистецько-стильової взаємодії історичного досвіду та актуального виконавського мислення, постає простором продуктивного діалогу з традицією, у якому виконавець вибудовує переконливу інтерпретаційну позицію. Це засвідчує, що музика Джона

Доуленда, представлена в сучасній концертно-виконавській та педагогічній практиці, підтверджує безперервність європейської інструментальної традиції та її здатність до її художньої модернізації.

Виважене інтерпретаційне осмислення та темброве оновлення лютневої спадщини в гітарному фонічному забарвленні сприяє розвитку інтонаційно-стильового мислення, поглибленню естетичних критеріїв сценічного прочитання й розкриває гітару як інструмент тонкого історико-стилістичного вислову, де минуле й сучасність поєднуються в єдиному інтонаційно-художньому континуумі.

Г. Ясько

ВИМІРИ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Н. МЕЛЬНИК

Н. Yasko

DIMENSIONS OF ARTISTIC ACTIVITY OF N. MELNYK

Українське народно-академічне мистецтво, що є невіддільним і значущим сегментом української національної музичної культури, нині перебуває в стані активного пошуку нових форм висловлювання, засобів виразності та шляхів розширення репертуарних горизонтів. Важливим для розвитку цієї мистецької царини на сучасному етапі художнього буття постає урізноманітнення бандурного виконавського простору авторськими творами, версіями-інтерпретаціями взірців академічної та позаакадемічної музики, новаційними проектами, збагаченими екстамузичними чинниками та інтегративними інтонаційно-стильовими концепціями.

У цьому контексті набуває значення розгляд багатогранної творчості яскравих репрезентантів українського мистецтва, які в надскладних сучасних умовах зберігають кращі здобутки народно-інструментальної творчості та виконавства, здійснюють пошуки увиразнення звученнєвого світу цієї сфери. Серед них — харизматична особистість, яскрава виконавиця-бандуристка, авторка оригінальних музичних композицій, інтерпретаторка й популяризаторка народно-інструментальної музики, досвідчена викладачка класу бандури з багатолітнім педагогічним досвідом, творча керівниця й наставниця молодих музикантів Надія Валентинівна Мельник, багаторічна й самовіддана праця якої пов'язана з кафедрою народних інструментів Харківської державної академії культури.

Мистецький доробок Надії Мельник налічує авторські твори, взірці «художнього перекладу» — музичні опрацювання, аранжування та творчі адаптації різножанрових композицій різних стильових орієнтацій, переосмислених для бандури соло, капели бандуристів, оркестру народних інструментів, народно-інструментальних та вокально-інструментальних ансамблів різних складів.

Переважає більшість авторських композицій та інтерпретаційних версій-перінтонувань фольклорних першоджерел створені Н. Мельник спеціально для виконавських колективів, утворених за її ініціатииви в мистецько-освітніх закладах Харкова. Серед них: народно-інструментальні ансамблі «Дебют», «Чудасія», «Полум'я», «Лілея», «Посіпаки», «ЦимБанДо», створені в ХДАК, капела бандуристів та квартет бандуристок «Надія», ініційовані під час роботи в ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, капела бандуристів «Сонце», організована в ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Квінтесенцією вираження різноаспектності мистецької діяльності Н. Мельник є натхнена творчість у складі інструментального тріо «ЦимБандо» — відомого в Україні концертуючого музичного колективу, утвореного викладачами кафедри народних інструментів ХДАК. Співзасновницею цього ансамблю по праву можна вважати і Надію Валентинівну.

Художнє самовираження Н. Мельник у цьому самобутньому ансамблевому колективі, що є постійно діючою концертно-виконавською одиницею міста Харкова, є різнобічним та набуває ознак універсальності. У багатогранному спектрі діяльності інструментального тріо Н. Мельник постає одночасно в декількох творчих іпостасях: креативної рушійної сили й ідейної натхненниці виступів, авторки, аранжувальниці та редакторки музичних композицій, харизматичної виконавиці інструментальних і вокальних партій, сценаристки, ведучої концертних програм, декламаторки поезії. Свідченням її артистичної натури є здатність сполучати під концертно-сценічних виступів в єдиному художньо-часовому вимірі музичне, драматичне та поетичне начала.

За роки музично-творчої діяльності, яка кореспондує з педагогічно-виховною сферою її самовияву, Н. Мельник сформувала власний авторський стиль, опорою якого слугує український фольклорний мелос в єдності із сучасними звуковиразовими засобами. Плідним результатом цієї синергії є яскраво образні й віртуозні авторські композиції Н. Мельник, з властивою їм розгорнутою програмністю, звученневою ілюстративністю. Ці твори демонструють широкі мовностилістичні, технічні та художньо-виразові можливості та виявляють тембровофонічну багатогранність, притаманну бандурі — інструменту її творчої самореалізації.

У надзвичайно складних для музикантів умовах дистанційного здійснення навчального й творчого процесу, у зв'язку з введенням карантинних обмежень (COVID-19) та подіями повномасштабної агресії РФ, композиторсько-перекладацька діяльність Надії Валентинівни значно активізувалась. Це сприяло поповненню бандурного репертуару композиціями, спеціально адаптованими для конкретних виконавсько-педагогічних потреб. Серед них: «Варіації для донечки» на тему української народної пісні «Тече річка», написані ще у 2003 р. для участі в І дитячому конкурсі ім. Г. М. Хоткевича, та переосмислені для використання в педагогічній практиці, а також Варіації на тему жартівливої української народної пісні «Ой гоп, в нашій хаті!» (одна з останніх версій якого з доповненнями, 2023 рік).

Трагічні події війни набули віддзеркалення в низці емоційно-насичених композицій-реакцій Н. Мельник, які розкривають особистісні авторські почуття передані через внутрішній монолог ліричного героя. Серед них: Роздум на тему пісні Святослава Вакарчука «МИТЬ» (квітень 2022 р.), обробка пісні «Їхали козаки, їхали додому» з репертуару гурту «Тінь Сонця» (2023). Оптимістичний настрій утілюють Фантазія на тему гопака «...А ми ще потанцюємо...», а також Замальовка «НУ І МАК!» на тему української народної пісні «Соловечку сватку, сватку» (2024).

У цих композиціях — носіях глибокого образно-змістовного навантаження, взірцях емоційної експресії, увиразнилися стильові риси, притаманні творчості Н. Мельник, які є закономірним наслідком її виконавської діяльності: розмаїття тематики та інтонаційної образності з опорою на фольклорний мелос, імпровізаційність вислову, ускладнена ладогармонічна палітра, насичена фактура, збагачена проявами варіантності, широта виконавсько-технічних засобів і

виражальних прийомів, які потребують високопрофесійного відтворення. Мовностилістичний комплекс, властивий бандурним творам Н. Мельник, дозволяє виконавцям-інтерпретаторам її різнобічно відтворити індивідуальне відчуття її оригінальних інструментальних мініатюр.

С. Коган

МИСТЕЦТВО РЕНЕСАНСУ У ТВОРІ ОЛДРЖІХА ФЛОСМАНА «КАМІНЬ МІКЕЛАНДЖЕЛО» ДЛЯ АЛЬТА ТА ОРКЕСТРУ

S. Kogan

THE ART OF THE RENAISSANCE IN OLDŘICH FLOSMAN'S "MICHELANGELO'S STONE" FOR VIOLA AND ORCHESTRA

Звернення сучасних композиторів до мистецької спадщини минулих епох є одним із провідних способів утвердження безперервності культурної традиції.

У XX ст. попри домінування модерністських і постмодерністських тенденцій, значна частина митців шукала в класичній спадщині джерело натхнення й орієнтир для власної творчості. Чеський композитор Олдржіх Флосман у своєму творі «Камінь Мікеланджело» для альту та оркестру звертається до постаті величного скульптора епохи Ренесансу, прагнучи втілити в музиці процес народження мистецького шедевра з кам'яної брили.

Олдржіх Флосман (1925–1998) належить до покоління чеських митців, які формували нове обличчя національної музики в післявоєнний період. Його стиль вирізняється поєднанням неоромантичної емоційності, чеських традицій та сучасних прийомів. У тогочасній Європі загалом посилювався інтерес до образів минулого, які допомагали осмислювати драматичні події XX ст. та знаходити опору в духовних цінностях. Тож, у своїй творчості композитор не є винятком і прагне до синтезу історичного та сучасного — саме цим пояснюється звернення до постаті Мікеланджело та символів минулості.

Ідея твору «Камінь Мікеланджело» для альту та оркестру виникла під впливом видатного чеського альтиста та дуже доброго друга композитора Любоміра Малого. Твір побудований як музична паралель до процесу створення скульптури. Твори Мікеланджело, зокрема статуя Давида (1501–1504), яка, ймовірно, є головним символом цього твору, стали уособленням ідеалів сили, краси та гідності. Використавши складний мармуровий блок, який інші майстри вважали непридатним для роботи, Мікеланджело створив символ мужності та внутрішньої зосередженості. Цей символ став не лише культурною пам'яткою, а й політичним символом боротьби Флоренції проти тиранії Медичі.

Якщо для Мікеланджело матеріалом був мармур, то для Флосмана ним стає звук. Оркестрова фактура формує звуковий простір, мовби неотесаний камінь, з яким веде діалог альт — не лише як головний герой, але й як символ митця, який поступово формує з каменю художній образ. Така побудова надає твору драматичної напруги та внутрішньої динаміки.

Композитор використовує великий симфонічний оркестр, що дає йому змогу досягати різноманітності тембрів та об'ємності звучання. Струнна група формує основу, у якій розгортаються довгі мелодичні лінії, що надають музиці пластичності. Духові інструменти часто виступають із сольними епізодами, додаючи загальному

звучанню людської експресії. Ударні інструменти мають чи не найважливіше символічне значення — їхні ритмічні удари можна сприймати як відгомін фізичної праці скульптора.

У творі виразно простежуються широкі динамічні межі, які можна інтерпретувати як символ протиставлення хаосу неотесаного мармуру та впорядкованої гармонії завершеного образу. Ритмічний розвиток також насичений змінами: складні метри, синкопи, чергування темпів передають фізичне напруження праці та внутрішні духовні пошуки митця.

Композитор поєднує сучасні хроматичні техніки з традиційними тональними принципами. Гармонічний простір постійно коливається між мінорними тональностями, що асоціюються з боротьбою та драматизмом, і мажорними, що символізують перемогу та гармонію. Плавні та протяжні мелодичні лінії створюють паралель із лініями в скульптурах Мікеланджело.

Усі ці елементи формують багатоплановий музичний простір, у якому одночасно відчувається тяжіння до монументальності та прагнення до витонченості.

Отже, твір Олдржіха Флосмана «Камінь Мікеланджело» для альта та оркестру є прикладом художнього осмислення спадщини Ренесансу в сучасному музичному мистецтві. У ньому звук постає як аналог мармуру, а музична драматургія відображає процес створення скульптури. Оркестрова палітра, динамічні контрасти, ритмічна організація та гармонічна мова створюють багатоплановий образ боротьби між хаосом і гармонією, матерією та духовністю. Звернення до постаті Мікеланджело свідчить про те, що навіть у другій половині XX ст. митці продовжували знаходити натхнення в мистецтві минулих епох. У цьому полягає не лише данина поваги до традицій, але й нагадування про те, що справжнє мистецтво має свої витoki, і саме в них сучасні композитори черпають силу для нового художнього висловлення.

А. Руденко

**“IN RE CON MOTO ET AL” Ч. АЙВЗА:
ДОСВІД АНАЛІЗУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ**

A. Rudenko

**“IN RE CON MOTO ET AL” BY C. IVES:
EXPERIENCE OF ANALYZING THE COMPOSER'S TECHNIQUE**

Творчість американського композитора Чарльза Айвза належить до перехідного етапу в історії музики. Його індивідуальний стиль сформувався на основі традицій пізнього романтизму, проте водночас вирізняється численними новаторськими рисами.

“In Re Con Moto Et Al” — твір для струнного квінтету, написаний у 1913 р. Програмна назва не дає ніякої інформації про твір. Словосполучення “in re” могло б вказувати на тональність або на центральний тон, але звук ре не відіграє конструктивної ролі у творі: з нього не починається жоден розділ, і ним твір не закінчується.

Вибудовуючи композицію, Ч. Айвз обирає різні принципи для організації метроритму, звуковисотності та форми загалом. В організації метроритму й форми він застосовує принцип послідовності простих чисел: 1, 3, 5, 7, 11 та 13. Варто відзначити, що число 13 фігурує лише один раз: загальна кількість розділів

у "In Re Con Moto Et Al" дорівнює тринадцяти. На рівні метроритму прості числа використовуються в певній послідовності зміни розмірів та організації ритмічних фігур.

У звуковисотній організації твору головним принципом є серійність. Важливо зазначити, що композиторське письмо Ч. Айвза в цьому творі керується не суворим дотриманням «запланованої системи» простих чисел і серійності, а гнучким її втіленням. Наприклад, вже в першому такті система порушується: в партії кожного інструмента використовується певна кількість звуків, але чітка відповідність ряду чисел 1, 3, 5, 7, 11 не дотримується, замість цього реалізується така послідовність: 5, 7, 10, 23. Вихід за межі правил є наявним і в ритмічній організації цього такту.

Твір починається вступом. У ньому композитор використовує два тематичні елементи. Перший (т. 1) побудований на поєднанні ліній всіх інструментів, окрім фортепіано, у різновеликих тривалостях: віолончель — половинні, альт — чверть з крапкою, друга скрипка — чверті, перша скрипка — восьмі (та в останніх двох долях тріоль і шістнадцяті). Другий тематичний елемент (тт. 2–6) відзначений зміною розмірів (11/4, 7/8, 5/8, 5/4, 4/4) та хоральною акордовою фактурою. Між першим і другим наявною є схожість, яка виникає внаслідок прискорення пульсації за рахунок ритму.

Основна частина твору (розділ А, т. 7) починається з викладення серії вертикально: двома послідовними акордами. В організації звуковисотності по горизонталі Ч. Айвз застосовує не серійний принцип, а принцип неповторення звуків по горизонталі й вертикалі на певному відрізку музичного тексту. Однак по горизонталі важливим є також принцип мотивної і фразувальної роботи, який і визначає довжину структур, у яких звуки не повторюються. Таким чином, горизонталь з опорою на мотивну роботу керує вертикаллю, а вертикаль утворює для горизонталей умовно дванадцятитоновий простір.

У розділі А принцип послідовності простих чисел втілюється завдяки змінам тактових розмірів: 6/8, 9/8, 15/8, 21/8, 33/8. Ідея використання простих чисел тут закладена в кратності числу 3 — якщо розділити кількість долей у такті на 3, вийде послідовність: 2, 3, 5, 7, 11. Можна помітити, що ряд починається з 2 замість 1, але Ч. Айвз використовує в такті тільки один акорд, який і є «загубленою» одиницею.

У розділі В залишається чинною логіка змін тактових розмірів, закладена в А. У результаті вибудовується така послідовність: 21/8, 15/8, 9/8, що є віддзеркаленням зміни розмірів у розділі А. У способі викладу В зберігається заявлена раніше фактура, але з використанням тремоло в струнних на першу долю кожного такту. Таким чином, завдяки фактурі й збереженню логіки змін тактових розмірів забезпечується єдність двох перших розділів.

Розглянемо ще декілька розділів. У розділі D зміна розмірів у партіях струнних складається в такий ряд: 11/4, 7/4, 5/4, 3/4, 2/4 (прості числа виражені в кількостях долей в тактах). У партії фортепіано зберігається розмір 4/4, що сприяє утворенню поліметрії. Розділи D і E співвідносяться так само, як розділи A і B, утворюючи пару. Розділ F є першою кульмінацією твору. У наступному розділі G композитор на рівні метроритмічної організації повертається до послідовності простих чисел у кількості долей. Розділ H вирізняється тим, що в ньому серія перший раз транспонується й звучить на чисту кварту вище. Інтервал кварта закладений у структурі самої серії, тому його використання є цілком закономірним. Використання мультиолей є

об'єднувальним чинником в двох розділах Н і І, так само як інші ідеї (зміна розміру, фактура) об'єднують А та В, D та Е.

Імпровізаційністю й особливою моторністю, що закладена в темповому позначенні *As fast as possible* на початку твору, виділяється наступний розділ J. Партії струнних діляться на дві групи: альт з віолончеллю та дві скрипки. В першій групі спостерігається опора на акордову фактуру, у другій — на фігураційну, чим забезпечуються безперервний рух. У партії фортепіано продовжують звучати мультиолі, причому партія лівої руки фактурно зближується з першою (акордовою) групою, а партія правої руки є ближчою до фігуративного руху другої групи.

У передостанньому розділі К створює відчуття репризи через повернення послідовності двох серій в акордовому викладенні й використання прийомів з попередніх розділів: тремоло в партіях струнних, мультиолей і фігуративного руху.

Завершується твір розділом М, позначеним *Con fuore*. У ньому композитор використовує глісандо на відкритих струнах всіх струнних у найгучніший динаміці *ffff* та *fff*. В останньому такті звучать два акорди, розділені унісоном сі: перший містить вісім звуків серії (5 з першого акорду, 3 з другого), другий акорд містить перші вісім звуків серії.

Таким чином, у творі "In Re Con Moto Et Al" композитор застосовує на різних рівнях організації композиції різні прийоми письма. На метроритмічному рівні він задіює прийом послідовності простих чисел у зміні розміру, у кількості звуків у мультиолях, причому прийоми застосовуються розосереджено, не постійно, комбінуються. На рівні звуковисотної організації композитор застосовує серію з дванадцяти звуків, яка викладається виключно вертикально в послідовності двох акордів із різною кількістю звуків (вісім і чотири). Серія з'являється на початку всіх розділів, виконуючи функцію поштовху для розвитку чергового етапу музичного процесу, унаслідок чого форма набуває схожості з варіаціями. В самих варіаціях (розділах) композитор не дотримується суворої серійності по горизонталі й вертикалі, а скоріше прагне до неповторюваності тонів у межах певного відрізка тексту. Таким чином, серія не є програмуємим елементом горизонталі й вертикалі всього твору, а скоріше окреслює «правила гри» в межах вільної дванадцятитоновості. Дрібність форми долається декількома чинниками: перебуванням у зоні дванадцятитоновості, тобто ладово-звуковисотним чинником, а також принципом об'єднання суміжних розділів у пари, завдяки метроритмічним і фактурним закономірностям.

Слід зазначити, що композитор дуже гнучко застосовує власні правила: серія не визначає горизонталь і вертикаль, використання простих чисел інколи виходить за межі суворого дотримання послідовності 1, 3, 5, 7, 11, і загалом, правила застосовуються вільно і з фантазією в кожному розділі. Це робить "In Re Con Moto Et Al" по-справжньому «композицією» з точки зору розуміння композиції як ідеї комбінування та складання елементів у єдине художнє ціле.

Є. Білова

**УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНИХ
ТРАНСФОРМАЦІЙ: ВІД АРХАЇЧНИХ РИТУАЛІВ ДО СУЧАСНИХ АКАДЕМІЧНИХ
ПРАКТИК**

E. Belova

**PERCUSSION INSTRUMENTS AS A REFLECTION OF MUSICAL AND CULTURAL
TRANSFORMATIONS: FROM ARCHAIC RITUALS TO CONTEMPORARY ACADEMIC
PRACTICES**

Ударні інструменти належать до найдавніших засобів музичної виразності, що супроводжували людину від перших ритуальних дійств до сучасних концертних практик. Їхній розвиток відображає не лише еволюцію музичного мистецтва, але й глобальні культурні трансформації. У різні історичні епохи ударні виконували різні функції — від сакральних і комунікативних до ритмічно-організаційних та суто художньо-виразальних.

Історія ударних інструментів нерозривно пов'язана з архаїчними ритуалами й обрядами, де їхнє призначення значно виходило за межі власне музичної практики. У первісних суспільствах бубни, барабани та шумові знаряддя виконували функцію сакральних медіаторів: їхнє звучання ототожнювалося з голосом предків, закликом до богів або уособленням природних стихій.

У багатьох культурах світу барабани набували особливої ролі. Зокрема, в Африці вони функціонували як засіб комунікації на відстані, утворюючи своєрідну «мову ритму». У шаманських практиках Сибіру та народів Америки ударні інструменти використовувалися як «міст» між земним і духовним світами, сприяючи входженню у стан трансу. У стародавніх цивілізаціях Єгипту та Месопотамії вони становили невіддільний елемент храмових ансамблів, задаючи ритмічну основу релігійним церемоніям.

Таким чином, ударні інструменти ще на ранніх етапах людської історії постали символом колективної єдності та носіями сакрального змісту. Водночас вони стали важливими маркерами формування перших структурованих музичних систем, що поєднували звукову організацію з духовними й соціальними функціями.

Ударні інструменти в європейській музичній традиції Середньовіччя виконували переважно військові та сигнальні функції. Литаври, барабани, тарілки й трубні фанфари формували своєрідний «акустичний код» доби — звук, який організовував простір битви, маршу або церемонії. Їхнє призначення було утилітарним: передавати ритмічні сигнали, координувати рух війська, підтримувати бойовий дух. Проте саме через цю функціональність барабан набув символічного статусу — уособлення сили, мужності та впорядкованості.

У добу бароко (XVII–XVIII ст.) відбувається поступовий перехід ударних інструментів із військової в художню сферу. Литаври стають постійним елементом придворного оркестру, поєднуючись із трубами у творах Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж.-Б. Люлі. Вони надавали музиці величності, урочистості, ритуальності, а із часом почали відігравати роль структурного компонента оркестрового звучання. Барабани, тарілки, трикутник згодом входять до театральних та оперних ансамблів, підсилюючи драматургічну динаміку вистав.

Таким чином, у цей період відбувається еволюційний зсув від функціонального використання ударних до їхнього усвідомлення як художнього засобу вираження. Від сигнально-військової ролі інструменти переходять до символічно-естетичної, стаючи невід'ємним складником звукової палітри європейського барокового мистецтва.

XIX століття стало визначальним етапом у становленні ударних інструментів як повноцінного компоненту симфонічного оркестру. Саме в цей період вони остаточно виходять за межі допоміжної чи суто ритмічної функції, набуваючи нової драматургічної ваги в музичній структурі твору. Литаври постають не лише як ритмічний фундамент, а й як символ кульмінаційності, драматизму та героїчної напруги. Великі барабани, тарілки, трикутник і там-там формують звукову палітру, що надає оркестру монументального звучання, а також здатна передавати емоційні контрасти — від урочистості до трагічної експресії.

Зокрема, у симфоніях Бетховена з'являються сольні партії литавр, що відіграють роль рівноправного партнера оркестру, а не лише акомпанементу. У «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза вперше чітко структуровано багатокомпонентну ударну групу, що стає взірцем оркестрового мислення XIX ст.

Водночас у цей період формується академічне осмислення природи ударних інструментів — з'являються перші систематичні трактати, педагогічні школи, методичні матеріали для оркестрових музикантів. Розвиваються навички тембрового балансування, артикуляційної виразності, технічної точності. Таким чином, XIX ст. стало добою, коли ударні інструменти утвердилися як невід'ємна складова симфонічного мислення, перетворившись із засобу ритмічного підсилення на самостійний художній голос у музичному мистецтві.

У XX ст. ударні інструменти переживають справжню революцію — від допоміжного засобу оркестрового колориту вони перетворюються на повноцінний носій художньої ідеї. Модерністські та авангардні композитори — Едгар Варез, Карл Орф, Вітольд Лютославський, Джон Кейдж — радикально розширюють поняття тембрової палітри. У партитурах цього часу зустрічаються десятки різних ударних інструментів: від традиційних литавр, малих барабанів і тарілок — до екзотичних шумових, дерев'яних, металевих і навіть побутових предметів. Такі пошуки змінюють саме поняття «звуку» й «музики», вводячи елементи театралізації, перформативності та просторового мислення.

Важливим нововведенням стає створення спеціальних ансамблів ударних, які стають самостійною формою концертної практики. Вони демонструють величезний тембровий потенціал групи, здатної поєднувати ритмічну точність з емоційною виразністю, а також інтегрувати у виконання елементи танцю, пластики, театру.

У джазовій культурі ударна установка перетворюється на «серце» ансамблю: саме через неї формується groove, swing, динамічний пульс ансамблю. Виконавці, як-от Джо Джонс, Арт Блейкі, Елвін Джонс, розширюють роль барабанщика до рівня рівноправного імпровізатора, що вступає в діалог з іншими музикантами.

Таким чином, XX ст. позначене двома ключовими тенденціями — тембровою експансією та міжжанровою взаємодією. Ударні стають не лише ритмічною основою, а й повноцінним художнім інструментом, через який композитори та виконавці висловлюють драматизм, енергію й динаміку епохи, створюючи нову філософію звуку.

У ХХІ ст. ударні інструменти перетворилися на один із найгнучкіших засобів сучасного музичного висловлення, що поєднує традицію, інновацію та соціальну функцію. Вони стали центральними в багатьох жанрах — від академічної сцени до експериментального мистецтва, де маримба й вібрафон розкривають мелодико-ліричний потенціал, а електронні ударні й семплери формують нові темброві світи. Ударне мистецтво виходить за межі концертної діяльності, охоплюючи арттерапію та інклюзивну освіту, де ритм і звук виступають інструментами комунікації та емоційної підтримки. В українських академічних школах поєднання класичної техніки, імпровізації та цифрових технологій створює сучасну педагогічну модель, що формує покоління універсальних виконавців, здатних діяти в глобальному музичному просторі. Українська школа гри на ударних поєднує європейські традиції з національним фольклорним корінням, створюючи унікальний виконавський дискурс, що вже інтегрується у світовий контекст.

Ударні інструменти становлять унікальне «дзеркало» музично-культурних трансформацій, адже саме вони супроводжують людину від архаїчних ритуальних і комунікативних практик до високих академічних форм мистецтва. Їхній розвиток відображає перехід від колективного до індивідуального типу музичного мислення — від обрядового ритму до складних художніх структур і сольних інтерпретацій. У сучасному мистецькому контексті ударні інструменти постають не лише ритмічною чи тембровою основою, а й носіями глибокого художнього змісту. Поєднання акустичних й електронних засобів, а також міжкультурна взаємодія розширюють їхній виражальний потенціал, утверджуючи ударне мистецтво як один із провідних напрямів сучасного музичного розвитку.

К. Салюкова

TIKTOK TA INSTAGRAM YAK NOVI SCENI DLYA POPULYARIZACII ESTRADNOGO SPIVU

K. Saliukova

TIKTOK AND INSTAGRAM AS NEW STAGES FOR THE POPULARIZATION OF POP SINGING

Сучасний культурний простір стрімко змінюється під впливом цифрових технологій та соціальних мереж. Традиційне розуміння «сцени» як фізичного простору для реалізації творчості сьогодні розширюється: воно охоплює віртуальні платформи, що стали важливими каналами комунікації між виконавцем і слухачем. У цьому контексті TikTok та Instagram виступають інноваційними цифровими сценами для популяризації естрадного співу.

Естрадний спів як сфера музичного мистецтва завжди була орієнтована на широку аудиторію. Якщо раніше ключовим майданчиком для його презентації були концертні зали, телебачення чи радіо, то нині значну роль у формуванні публічного образу артиста відіграють соціальні медіа. Саме TikTok та Instagram створюють нові умови для популяризації вокального мистецтва: вони забезпечують миттєвий доступ до слухачів, можливість інтерактивної взаємодії, а також швидке поширення творчого продукту.

Особливістю TikTok є формат коротких відео, який вимагає від виконавця максимальної концентрації емоційного та художнього посилу в кількох секундах. Це стимулює пошук нових форм самовираження, зокрема вокальних членджив, дуетів та імпровізацій. Алгоритмічні механізми платформи сприяють тому, що

навіть невідомий виконавець може за короткий час отримати мільйони переглядів і стати відомим широкій аудиторії.

Instagram, у свою чергу, дозволяє формувати цілісний образ артиста як бренду. Завдяки функціям Reels, сторіс та прямих ефірів естрадний співак отримує змогу не лише демонструвати вокальні здібності, а й вибудовувати довготривалі відносини з аудиторією. Це підкреслює соціальну складову естрадного мистецтва, де важливими стають не лише професійні навички, а й особистісна харизма, відкритість до діалогу та здатність залучати слухачів до креативного процесу.

Технічні можливості TikTok та Instagram значно впливають на спосіб подання естрадного співу. Завдяки коротким відеоформатам, інтеграції музичних бібліотек, інструментам для створення дуетів і реміксів, виконавці можуть експериментувати з жанрами, формами подачі та візуальними ефектами. Алгоритмічні рекомендації забезпечують миттєве охоплення широкої аудиторії, а функції прямих ефірів дозволяють артистам встановлювати безпосередній контакт із глядачами. Усе це створює новий цифровий простір, де співак може бути одночасно виконавцем, режисером і продюсером власного контенту.

Наукова новизна цього дослідження полягає в тому, що TikTok та Instagram розглядаються не лише як інструменти промоції, але і як повноцінні сцени сучасного музичного мистецтва. Тут відбувається не просто поширення творчості, а й творення нових форматів культурної комунікації, де стирається межа між виконавцем та аудиторією.

Отже, TikTok та Instagram значною мірою впливають на розвиток естрадного співу в умовах цифрової культури. Вони забезпечують демократизацію доступу до сцени, створюють нові можливості для самовираження молодих виконавців і водночас формують специфічні виклики, що вимагають від артистів адаптації до швидкозмінних умов медіапростору.

Л. Колуканова

АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ФОРМА РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ЗДОБУВАЧА ОСВІТИ

L. Kolukanova

ENSEMBLE MUSIC-MAKING AS A FORM OF DEVELOPING STUDENTS' CREATIVE ABILITIES

Сучасна мистецька освіта спрямована на формування особистості, здатної до творчої самореалізації, критичного мислення та соціальної активності. У цьому контексті зростає потреба у використанні форм навчання, які поєднують художню, емоційну й комунікативну складові. Однією з таких форм є ансамблеве музикування — спільна виконавська діяльність, що сприяє гармонійному поєднанню індивідуального та колективного творчого досвіду.

Мета — дослідити ансамблеве музикування як педагогічну форму співпраці зі здобувачами, направлене на розвиток творчої особистості, а також визначити його роль у сучасних соціокультурних умовах.

Новизна статті полягає в комплексному підході до аналізу ансамблевого музикування як форми художньо-педагогічної взаємодії, що поєднує традиції академічної музичної освіти із сучасними тенденціями інтерактивного й особистісно зорієнтованого навчання.

Стаття спрямована на розкриття сутності колективної гри як ефективного засобу розвитку творчих та виконавських можливостей здобувачів освіти. Розглянуто психологічні, педагогічні та соціокультурні аспекти ансамблевої діяльності, визначено умови її ефективності. Особлива увага приділяється ролі ансамблевого музикування в сучасних реаліях, зокрема в умовах цифровізації та глобалізації. Ансамблеве музикування є однією з найдавніших форм музичної діяльності, що ґрунтується на спільному виконанні музичних творів кількома виконавцями. Його основою є взаємодія, координація, слухання партнера, колективна інтерпретація художнього задуму. Вперше в Україні загадується ансамблеве музикування наприкінці XVII — початку XVIII ст. народно-інструментальний ансамбль «Троїсті музики», до складу якого входили скрипки, басолі, бубни, або скрипки, цимбали, бубни, фрілки, денцівки та баяни (акордеони), залежно від областей. З часом ансамблевий склад і різновиди творчих колективів змінювався.

«Ансамбль» як навчальна дисципліна викладається на всіх рівнях позашкільної та професійної освіти. У навчальному процесі ансамбль виконує подвійну функцію: з одного боку, є ефективним засобом формування виконавських навичок, з іншого — виступає середовищем творчого розвитку, де формується здатність до співтворчості, розвитку ініціативності та рефлексії.

У процесі ансамблевої гри розвиваються такі ключові творчі якості, як креативність — здатність створювати нові інтерпретаційні рішення; імпровізаційність — уміння швидко адаптуватися до змін у звучанні чи темпі; емоційна чутливість — сприйняття та передавання емоційного змісту музики; артистизм — здатність до цілісного вираження художнього образу. Ансамблеве музикування стимулює розвиток мислення, уяви, самостійності та творчої ініціативи. Через спільну діяльність здобувач освіти долає бар'єр індивідуальної замкненості, навчається співпраці, відповідальності та довірі. У контексті сучасних соціокультурних викликів ансамблеве музикування набуває нових функцій і значення. По-перше, воно є потужним засобом комунікації та взаєморозуміння. У добу індивідуалізму ансамблева діяльність навчає слухати, співпрацювати, узгоджувати власні дії з членами колективу. По-друге, в умовах цифровізації освіти ансамблеве музикування може поєднувати традиційні та інноваційні форми — онлайн-репетиції, відеоансамблі, мультимедійні проекти. По-третє, ансамбль відіграє важливу роль у збереженні психоемоційної рівноваги та соціальної адаптації молоді. По-четверте, ансамблева форма має потужний соціокультурний потенціал: сприяє збереженню національної музичної спадщини, популяризації української культури та міжкультурному діалогу.

Однією з провідних ознак сучасного ансамблевого музикування є органічне поєднання національних музичних традицій із новітніми тенденціями розвитку мистецької освіти. Українська культура має глибоке коріння в колективних формах музикування — від народних співів, козацьких пісень і обрядових ансамблів до камерних інструментальних колективів доби класицизму. Саме в цих формах закладено основи спільного музичної творчості, поєднаної спільними переживаннями, думками, взаємоповагою та цілями, що становлять духовну основу ансамблевого мистецтва.

Сучасна мистецька освіта переосмислює ці традиції, інтегруючи їх у нові освітні та технологічні контексти. Використання народного репертуару, обробок фольклору, елементів етнічних інструментів у сучасних ансамблях створює

підґрунтя для формування національної ідентичності в умовах глобалізації. Такий підхід не лише зберігає культурну спадщину, а й стимулює креативну інтерпретацію українського музичного матеріалу — через різні стилі, напрямки, жанри та інші сучасні форми.

Водночас сучасні тенденції в ансамблевому музикуванні — це інноваційні технології, міжкультурні проекти, цифрові інструменти та мультимедійні формати, що дозволяють розширити можливості музичної комунікації. Поєднання цих елементів із національними традиціями створює новий художній синтез, у якому українське ансамблеве мистецтво набуває глобального звучання, зберігаючи при цьому свій автентичний характер.

Для досягнення високого виховного та навчального ефекту ансамблевого музикування важливо створити педагогічні умови: партнерську атмосферу взаємодії між викладачем і студентами; індивідуалізацію навчання з урахуванням здібностей та темпу розвитку кожного учасника; вибір репертуару, що відповідає інтересам і рівню підготовки ансамблів; використання імпровізаційних методів, що стимулюють спонтанність і креативність; організацію публічних виступів, які формують впевненість, сценічну культуру й мотивацію до самовдосконалення.

Таким чином, ансамблеве музикування є багатогранним явищем, що поєднує навчальну, виховну, художню та соціальну функції. Воно формує в здобувачів освіти здатність до творчого мислення, емоційної виразності, колективної взаємодії та художнього самовираження. У сучасних умовах ансамблева діяльність є важливим чинником духовного й культурного розвитку, стає гармонійним діалогом між минулим і майбутнім, між етнокультурною спадщиною та інноваційним баченням музичної освіти. Саме ця єдність традиції й модерну визначає його унікальність і педагогічну цінність у підготовці творчої, національно свідомої особистості, а також одним із ключових засобів виховання креативної, гармонійної особистості.

О. Бойко

УЧИТЕЛЬ І УЧЕнь: МИСТЕЦТВО ЗРОСТАТИ РАЗОМ

O. Boiko

TEACHER AND STUDENT: THE ART OF GROWING TOGETHER

Тандем «учитель-учењ» не може існувати один без одного. В системі будь-якої освіти це обов'язкова умова існування самого поняття «освіта». Вчитель передає свої знання учню, а учењ у свою чергу стимулює вчителя до пошуку нових методів, форм роботи, способів заохочування та розвитку здібностей учня. Конфуцій сказав: «Учитель та учењ ростуть разом». Це така форма співпраці, яка спирається на взаємні інтереси.

Головними завданнями вчителя мають бути: по-перше, навчити учня вчитися, допомогти найліпшим чином засвоювати інформацію; по-друге, прищепити потребу вчитися, пізнавати невідоме та вміння самостійно працювати, досягати поставленої мети, самостійно знаходити та обробляти інформацію. На мій погляд, вчитель повинен навчити учня самостійно мислити, вміти ставити питання й знаходити відповіді. Саме це і є той поріг, за яким починається майстерність і який вчитель повинен допомогти переступити своєму учневі та стати йому непотрібним. Прагнучи цього свідомо, учитель водночас повинен перестати бути тренером і

залишитися одним із багатьох життєвих двигунів учня, одним із вражень цього буття поряд з іншими — сильнішими або слабшими.

Тому в музично-виконавському мистецтві ми можемо спостерігати таке явище, як «виконавські школи», які підпорядковані сукупності виконавським традиціям, закладеним однією яскравою особистістю. Фундатором виконавської школи завжди є видатна людина — педагог, музикант, виконавець.

Незалежно від інструменту (будь-то фортепіано, домра чи голос), який викладає вчитель, він має бути, насамперед, учителем музики — тобто її роз'яснювачем і тлумачем. Особливо це необхідно на перших щаблях знайомства з музичним мистецтвом. Неминучим тут буде комплексний метод викладання, де педагог повинен не тільки довести до учня так званий «зміст» твору, не тільки допомогти розкрити поетичний образ, а й дати йому в доступній формі аналіз структури загалом і в деталях, фактури, поняття форми. Адже користуючись будь-яким найпростішим музичним твором, можна дати безліч теоретичних та історичних відомостей. Під час вивчення п'єс ми постійно проходимо короткий курс сольфеджіо та гармонії, аналізу музичних форм тощо. Це відноситься до вчителів музичних шкіл і викладачів професійних закладів.

У спілкуванні викладача й учня, особливо зі здібним учнем, педагог перетворюється з «вчителя» у вузькому сенсі слова на старшого колегу з більшим досвідом і знаннями, який розмовляє з молодшим «колегою» по мистецтву на улюблені теми. Саме цей бік педагогіки — найпривабливіший, найзахопливіший і найвідрадініший. Тут професійна педагогіка стає потроху справжнім вихованням, формою спілкування й зближення людей на основі спільної відданості мистецтву та формою спільної творчості.

Кожному зрозуміло, як далеко відійшла подібна педагогіка від первісної, насамперед імперативної, заснованої цілком на підпорядкованості — наказі та його виконанні. Користь цього імперативного принципу і його застосування загальновідома. Кожен досвідчений педагог-практик знає, скільки відхилень від «військової» дисципліни можливе залежно від учня і його характеру. Є багато випадків, коли вона й справді недоречна. З учнями, позбавленими артистизму та ініціативи, ми скоріше звернемося до імперативного методу. Коли учень сам не пропонує жодного виконавського задуму, за нього і для нього працює педагог із надією, що в майбутньому колись він проявить свою особистість.

Трапляється, що позбавленому творчої ініціативи учневі ми щосили намагаємось розкрити всю таємницю твору, повідомляємо йому до останніх тонкощів усе, що ми самі переживаємо, а в підсумку виходила іноді дуже непогана копія нашої інтерпретації.

Метод «натаскування» — взагалі доволі поганий метод, а натаскувати талановиту людину просто шкідливо. Потрібно намагатися розкрити можливості талановитого учня, не згубивши його індивідуальність. Музикування, гра в ансамблі з учнем — найкращий засіб розвитку таланту.

Наш час розвитку технологій зовсім вилучив у дітей вільний час. У так званому «нормальному житті» зовсім немає часу для необхідної самостійної роботи вдома. Загальне перевантаження не дає можливості зайнятися цією найважливішою справою, що приносить шкоду нашим молодим музикантам.

Одна з головних прикростей викладацької роботи на сучасному етапі — це неможливість вимагати від наших учнів того, що маємо право вимагати як музиканти й інструменталісти через надмірне їхнє перевантаження та нестачу часу для самостійної творчої роботи вдома. Моє переконання, що учень повинен мати щодня достатньо часу для роботи сам на сам зі своїм інструментом: для роботи над репертуаром і технікою, для ознайомлення з музикою взагалі.

Багаторічні заняття зі студентами переконали мене в тому, що в них іноді вкрай різко переважають одні сторони музичної обдарованості над іншими й що, взагалі, музична художня обдарованість — складний комплекс з'єднаних окремих даних в одне ціле. І тільки в дуже рідкісних випадках усі елементи та складові частини цього «об'єднання» однаково досконалі, цілісні й повноцінні. Зазвичай було недостатньо творчої волі, художньої уяви, вогню й проникнення. Все ж решта, всі складові частини виконання були представлені в найкращому вигляді, у досконалій формі. Душа педагога іноді особливо сумує, коли таке першокласне обдарування, позбавлене творчої волі, вислизає з його рук і не піддається обробці.

«Я навчаю гри на інструменті», — подібна установка досі зустрічається серед педагогів. Викладач має одночасно з грою на інструменті навчати й музиці.

Деякі дуже чесні й ревносні педагоги схильні іноді, самі того не помічаючи, з прагнення принести якомога більше користі учневі, перетворюють всю художньо-музичну літературу на інструктивну. Іншими словами, вони прилаштовують автора до учня, замість того щоб привести учня до автора. Діалектика реальності вчить, що істина лежить посередині: взаємодія між автором й учнями за посередництва гарного вчителя, який прагне до найглибшого проникнення в задуми автора, призводить до найліпшого можливого розв'язання завдання.

Можна було б розділити учнів на відомі групи або типи — приблизно так, як ділять усіх людей за темпераментом на холериків, меланхоліків тощо. Думаю, що всякий досвідчений педагог сприймає кожного свого учня насамперед як індивідуальність, попри велику кількість спільних рис з іншими. І що ясніше індивідуальне, то ясніше і загальне.

Отже, найзагальніше в нашій справі, з якого впливають усі частковості й деталі, — це створювати високу музичну культуру, гідну нашого часу й нашого народу.

Ю.-В. Пальваль

РОК-ОПЕРА В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Yu.-V. Palval

ROCK OPERA IN THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF UKRAINE

У сучасному мистецькому просторі все більше уваги зосереджується на жанрах, які поєднують у собі різні види творчості. Вони створюють нові форми музично-театральної виразності. Одним з таких жанрів є рок-опера, що поєднує в собі вокал, рок-музику, театральне мистецтво та драматичну гру. Цей напрям став знаковим етапом у розвитку як світової, так і української музичної культури, адже він об'єднує традиції та інновації, відкриваючи нові горизонти для художнього висловлення.

Рок-опера — це музично-театральний жанр, що об'єднує драматичну структуру та сюжетну масштабність класичної опери з характерними елементами рок-музики, включаючи вокальну стилістику, інструментальне оформлення та ритмічну основу.

Рок-опера — це монументальний музичний твір, якому притаманні: драматургічна основа, в основі лежить цілісний наратив, що з'єднує всі музичні композиції в межах єдиної сюжетної лінії; вокальні партії, тобто включає арії, дуети, тріо та хорові сцени, які притаманні оперній традиції, але виконуються в характерній роковій вокальній манері; також, характерним для жанру є участь рок-гурту, склад якого включає в себе електрогітари, бас-гітару, ударні та клавішні інструменти.

Жанр рок-опери зародився в кінці 1960-х рр. Його еволюція пройшла кілька визначальних етапів. На першому — кінець 1960-х — початок 1970-х років — з'явилися перші концептуальні альбоми (зокрема “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” гурту “The Beatles”, 1967), композиції в яких стали об'єднуватися спільною тематикою.

У «Золоту добу» рок-опери — 1970-ті роки — жанр активно інтегрувався у сферу прогресивного та артроку, відзначаючись філософською глибиною і оригінальними музичними формами. Уособленням цих рис є твір Тауншенда “Quadrophenia” (1973), присвячений молодіжній субкультурі модів.

На сучасному етапі розвитку (від 1990-х — до сьогодення) жанр рок-опери продовжує еволюціонувати та залучати увагу широкої аудиторії новими збагаченими формами та виразовими засобами. Рок-опера збагачується стилістикою прогресивного року й пауер-металу, відзначається епічністю і складними сюжетними лініями. Визначним явищем цього періоду й свідченням означених тенденцій є французька постановка “Mozart, l’opéra rock”.

Отже, рок-опера пройшла шлях від студійного концептуального альбому до цілком сформованого жанру музично-театрального мистецтва. Жанр вдало інтегрує динаміку рок-музики зі структурою класичної опери, зберігаючи популярність завдяки здатності передавати епічні історії з емоційною експресією.

Українська рок-опера тісно пов'язана з процесами національного самовизначення та інтеграції сучасної позакадемічної сфери до академічного мистецтва. Цей жанр розвивається як мистецьке явище, орієнтоване на сценічне виконання, адаптуючись до драматичної та музично-драматичної сцени.

Досягнувши розквіту в пізній радянський період і перші роки доби незалежності, українська рок-опера сформувала характерні риси, які віддзеркалюють її унікальну жанрову естетику й тематику: опору на національно-патріотичний зміст, звернення до героїчних образів (зокрема козацтва) та філософської проблематики, ідеї визвольної боротьби, історичних особистостей (Жанна д'Арк та ін.). Характерною ознакою українських рок-опер є стильовий синтез, поєднання елементів рок-музики з формами академічної опери. Інтонаційною порою творів слугують фольклорні мотиви, які підкреслюють національну ідентичність.

Таким чином, українська рок-опера представляє собою оригінальний мистецький жанр, що продовжує творчу еволюцію в контексті розвитку музично-театральної традиції та шукає нові форми художньо-сценічного вираження.

СЕКЦІЯ:
ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

В. Бойко

**ПОЛІСТИЛИСТИКА В ДУХОВНІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ — ХХІ СТ.**

V. Boiko

**POLYSTYLISTICS IN THE SACRED CHORAL WORKS
OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE XX — XXI CENTURIES**

В системі вищої музичної освіти України проблеми розуміння та пізнання сучасної хорової творчості, її жанрово-стильової еволюції та сучасних засобів музичної виразності є затребуваними молодими виконавцями, майбутніми хоровими диригентами. В сучасній хоровій педагогіці спадкоємність принципів мислення в системі «композитор — виконавець» формує професійну самосвідомість молодого хормейстера, скеровує його музично-виконавську діяльність.

Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. хорова культура та мистецтво України характеризується співіснуванням різних напрямів та тенденцій, стильовою та жанровою множинністю, синтезом різних стильових площин у сфері духовної музики. Велика кількість митців тяжіли до трансформації вже усталених жанрів, експериментів зі структурою композицій, засобами музичної виразності, інтонуванням тощо.

Композиторська вокально-хорова творчість ХХІ ст. наслідує найкращі класичні зразки, створюючи на цій основі новіше, збагачуючи хорове мистецтво в його змісті та структурі загалом. Творчість українських композиторів органічно поєднує тенденції сакральності, давнього церковного співу, із застосуванням новітніх стильових прийомів у хоровому письмі. Вона розвивається у двох напрямках. У першому просліджується тенденція до синтезу духовного та світського жанрів, у другому — застосування канонічних текстів з використанням сучасних композиторських технік. Але стійкою тенденцією залишається інтерес українських митців до ментальних джерел національної культури, до виявлення характеру національного мислення, до філософського осмислення навколишнього світу. Більшість таких композицій були створені, насамперед, для концертного виконання.

У цьому сенсі яскравими прикладами є вокально-хорова творчість композиторів: Л. Дичко («Урочиста літургія»), Г. Гаврилець («Нехай воскресне Бог»), М. Скорика («Боже, спаси мене»), В. Степурка («Дякуйте Господу», «Господня земля», «Господи, силою Твоею» тощо). Ці композитори не лише мають свою власну техніку письма, але й реалізують її у світоглядній системі конкретних хорових творів. На їх концептуальних засадах висвітлюються загальні тенденції музично-національного мислення.

Світоглядні настанови творчості окремого митця закладено відповідно до школи, оточення, художнього контексту історичної епохи. Особистісний світ митця, його інтонаційно означений світогляд безпосередньо відбиваються в художній концепції творів. Таким чином виникає взаємообумовленість композиторського світогляду, художнього досвіду українського хорового виконавства, та у свою чергу — необхідність використання нової техніки хорового письма.

Розквіт хорового виконавства наприкінці XX — початку XXI ст. послугував величезним поштовхом до активних пошуків хорового письма та експериментів в області хорового мистецтва. Сучасна виконавська практика розширює сферу жанрово-стильових пошуків та тенденцій розвитку музично-хорової культури. Під впливом сучасної художньої практики виникає необхідність введення найбільш загальних, універсальних понять в області поліфонії, пошуків нових визначень письма, які притаманні сучасній хоровій музиці.

Аналізуючи вищезгадані твори, можемо дійти наступних висновків. Зазначені духовні твори призначені для концертного виконання. Техніка сучасного хорового письма духовної музики дуже багата та різноманітна. Загальними тенденціями сучасного хорового письма є принцип компліментарності та принцип перемінності функцій голосів і пластів, які складають хорове письмо. Українські композитори у своїй творчості прагнуть до розвитку поліфонії, збагачуючи її імітаційними та контрастно-поліфонічними елементами. У творах органічно поєднана гомофонно-гармонічна та поліфонічна фактури. Риси української духовної музики почасти збагачені фольклорними народно-пісненими рисами (використання паралельних терцій, паралельних квінт та тризвуків, характерне впровадження народно-підголоскових прийомів). В тональній системі творів простежуються різні типи зв'язків — від акустично-споріднених, до енгармонічних та мажорно-мінорних. Виявлено тяжіння до тенденцій «інструменталізації» (на прикладі творчості В. Степурка) та «симфонізації» хорової фактури. Полісемантичність фактури. Дуже часто межі жанру духовної музики не витримуються. Перевага надається музичній драматургії, обрядовій театральності та ритуальності. Канонічний текст у творах трансформується через індивідуальне бачення митця (почасти вільне трактування сакрального слова). Використання сучасних композиторських прийомів: сонористичні ефекти (divisi в хорових партіях, звукова забарвленість, просторові ефекти звучання), стереофонічні ефекти, кластерні нашарування голосів.

Велика кількість хорових творів на духовні тексти у творчості сучасних українських композиторів свідчить про актуальність музикознавчих досліджень на цю тематику. Форми та методи сучасного хорового письма, його взаємодії з принципами композиторського мислення допоможуть молодим виконавцям оволодіти методами аналізу складних хорових партитур, опановувати принципами та закономірностями композиторського мислення в практичній діяльності.

Антропологічна парадигма сучасного музикознавства відкриває нові горизонти у вивченні феномену голосу як універсального способу людського буття в культурі. У цій площині голос постає не лише як акустико-технічний феномен, а і як носій смислів, тілесної енергії, духовної присутності та комунікативної пам'яті цивілізації. Він функціонує на межі матеріального та метафізичного — як інтонаційна форма свідомості, у якій акумулюються емоційні, етичні та естетичні стани людства. Саме тому антропологія голосу стає методологічною основою аналізу еволюції вокально-рольових моделей у мистецтві Нового часу, що віддзеркалює історичні зміни у концептах тіла, душі та емоційності.

В епоху бароко голос функціонував як риторичний інструмент афективної дії, покликаний зворушувати та переконувати слухача. Для барокової свідомості музика була формою ораторії почуттів, де звук набував функції аргументу й духовного впливу. У трактатах Й. Маттезона, Й. Г. Пізенделя, А. Кірхера афект окреслюється

як емоційний код художнього вислову, який забезпечує комунікативний зв'язок між виконавцем й аудиторією. Бароковий співак поєднував ролі ритора й актора, а його вокальна дія підпорядковувалася етичному змісту музичного слова. У творчості К. Монтеверді, Дж. Каччіні, Г. Перселла, А. Скарлатті голос стає «афективним тілом», у якому тембр, гармонія й дихання утворюють цілісний психологічний жест. Таким чином, формується риторично-афективна модель вокальної ролі, що репрезентує людину як посередника божественного порядку через контрольовану емоційність звуку.

У добу класицизму та романтизму відбувається переорієнтація від зовнішньої риторики до внутрішнього переживання. Голос перетворюється зі знаряддя переконання на засіб саморозкриття, набуває характеру сповіді. Постає психологічна модель вокальної ролі, у центрі якої — суб'єктивність та автентичність почуття. Творчість В. А. Моцарта, Л. Ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Берліоза, Г. Доніцетті, В. Белліні утверджує перехід від універсальної афективності до індивідуально забарвленої емоційної правди. У *Lied* формується тип виконавця-інтроспектора, який перебуває у глибокому психологічному діалозі з текстом. Поняття «вокального суб'єкта» означає голос як автономну свідомість, що є водночас персонажем і свідком власного почуття.

Кінець XIX — початок XX століття позначені становленням драматично-експресивної моделі вокальної ролі. Під впливом реформаторських ідей Р. Вагнера, естетики Р. Штрауса, імпресіонізму К. Дебюссі, експресіонізму А. Берга голос набуває статусу драматичного простору — «психоакустичної сцени» емоційного буття. У камерно-вокальній ліриці Й. Брамса, Г. Вольфа, Г. Малера, Е. Лало зростає значення інтонаційної психології: мелодія перетворюється на внутрішнє мовлення героя. Виникає принцип інтонаційної емпатії, коли співак проживає не роль, а сам стан — афективно, інтонаційно, тілесно.

У добу модернізму голос звільняється від психологічної репрезентації персонажа, стаючи самодостатнім звуковим феноменом. У творах А. Шенберга, А. Веберна, М. Равеля, О. Мессіана, Б. Бартока утверджується структуральна модель голосу, де тембр і шумова текстура постають музичним матеріалом. Голос перетворюється на жест, на акт присутності у звуці, втрачаючи залежність від тексту й наративу.

У музичній культурі XXI століття голос існує в міждисциплінарному полі — між музикою, театром, тілесною пластикою, технологіями. У творчості К. Сааріахо, А. Загайкевич, Б. Фроляк, В. Польової він постає як феноменологічна подія — єдність звуку, тіла й руху. Сучасна вокальна роль набуває гнучкої, відкритої природи, інтегруючи імпровізаційність, театральність та електронне звучання. Голос стає «живою метафорою культури», у якій концентрується антропологічна пам'ять — від сакрального співу до експериментальної практики.

Отже, еволюція вокально-рольових моделей у мистецтві Нового часу відображає поступову зміну культурного образу людини: від риторичної — до психологічної, від експресивної — до феноменологічної. Голос перетворюється з репрезентаційного засобу на простір буттєвої присутності, де зливаються фізичне, духовне, культурне й історичне виміри. У цьому контексті антропологія голосу постає не лише напрямом дослідження, а й універсальною парадигмою розуміння музики як способу самопізнання людини.

В. О. Гіголаєва-Юрченко

АНТРОПОЛОГІЯ ГОЛОСУ Й ТРАНСФОРМАЦІЯ ВОКАЛЬНО-РОЛЬОВИХ МОДЕЛЕЙ У МИСТЕЦТВІ НОВОГО ЧАСУ

V. Hiholaieva-Yurchenko

ANTHROPOLOGY OF THE VOICE AND TRANSFORMATION OF VOCAL ROLE MODELS IN THE ART OF THE NEW TIME

Антропологічна парадигма сучасного музикознавства відкриває нові горизонти у вивченні феномену голосу як універсального способу людського буття в культурі. У цій площині голос постає не лише як акустико-технічний феномен, а і як носій смислів, тілесної енергії, духовної присутності та комунікативної пам'яті цивілізації. Він функціонує на межі матеріального та метафізичного — як інтонаційна форма свідомості, у якій акумулюються емоційні, етичні та естетичні стани людства. Саме тому антропологія голосу стає методологічною основою аналізу еволюції вокально-рольових моделей у мистецтві Нового часу, що віддзеркалює історичні зміни у концептах тіла, душі та емоційності.

В епоху бароко голос функціонував як риторичний інструмент афективної дії, покликаний зворушувати та переконувати слухача. Для барокової свідомості музика була формою ораторії почуттів, де звук набував функції аргументу й духовного впливу. У трактатах Й. Маттезона, Й. Г. Пізенделя, А. Кірхера афект окреслюється як емоційний код художнього вислову, який забезпечує комунікативний зв'язок між виконавцем і аудиторією. Бароковий співак поєднував ролі ритора й актора, а його вокальна дія підпорядковувалася етичному змісту музичного слова. У творчості К. Монтеверді, Дж. Каччіні, Г. Перселла, А. Скарлатті голос стає «афективним тілом», у якому тембр, гармонія й дихання утворюють цілісний психологічний жест. Таким чином, формується риторично-афективна модель вокальної ролі, що репрезентує людину як посередника божественного порядку через контрольовану емоційність звуку.

У добу класицизму та романтизму відбувається переорієнтація від зовнішньої риторики до внутрішнього переживання. Голос перетворюється зі знаряддя переконання на засіб саморозкриття, набуває характеру сповіді. Постає психологічна модель вокальної ролі, у центрі якої — суб'єктивність та автентичність почуття. Творчість В. А. Моцарта, Л. Ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Берліоза, Г. Доніцетті, В. Белліні утверджує перехід від універсальної афективності до індивідуально забарвленої емоційної правди. У *Lied* формується тип виконавця-інтроспектора, який перебуває у глибокому психологічному діалозі з текстом. Поняття «вокального суб'єкта» означає голос як автономну свідомість, що є водночас персонажем і свідком власного почуття.

Кінець XIX — початок XX ст. позначені становленням драматично-експресивної моделі вокальної ролі. Під впливом реформаторських ідей Р. Вагнера, естетики Р. Штрауса, імпресіонізму К. Дебюссі, експресіонізму А. Берга голос набуває статусу драматичного простору — «психоакустичної сцени» емоційного буття. У камерно-вокальній ліриці Й. Брамса, Г. Вольфа, Г. Малера, Е. Лало зростає значення інтонаційної психології: мелодія перетворюється на внутрішнє мовлення героя. Виникає принцип інтонаційної емпатії, коли співак проживає не роль, а сам стан — афективно, інтонаційно, тілесно.

У добу модернізму голос звільняється від психологічної репрезентації персонажа, стаючи самодостатнім звуковим феноменом. У творах А. Шенберга, А. Веберна, М. Равеля, О. Мессіана, Б. Бартока утверджується структуральна модель голосу, де тембр і шумова текстура постають музичним матеріалом. Голос перетворюється на жест, на акт присутності у звуці, втрачаючи залежність від тексту й наративу.

У музичній культурі ХХІ ст. голос існує у міждисциплінарному полі — між музикою, театром, тілесною пластикою, технологіями. У творчості К. Сааріахо, А. Загайкевич, Б. Фроляк, В. Польової він постає як феноменологічна подія — єдність звуку, тіла й руху. Сучасна вокальна роль набуває гнучкої, відкритої природи, інтегруючи імпровізаційність, театральність та електронне звучання. Голос стає «живою метафорою культури», у якій концентрується антропологічна пам'ять — від сакрального співу до експериментальної практики.

Отже, еволюція вокально-рольових моделей у мистецтві Нового часу відображає поступову зміну культурного образу людини: від риторичної — до психологічної, від експресивної — до феноменологічної. Голос перетворюється з репрезентаційного засобу на простір буттєвої присутності, де зливаються фізичне, духовне, культурне й історичне виміри. У цьому контексті антропологія голосу постає не лише напрямом дослідження, а універсальною парадигмою розуміння музики як способу самопізнання людини.

I. Сахно

ВОКАЛЬНА МАНЕРА ВИКОНАННЯ ЧЕЗАРЕ С'ЕПІ ЯК ПРИКЛАД ІДЕАЛЬНОЇ БАСОВОЇ ШКОЛИ

I. Sakhno

CESARE SIEPI'S VOCAL STYLE AS AN EXAMPLE OF THE IDEAL BASS SCHOOL

Проблема формування ідеальної басової вокальної школи посідає одне з ключових місць у сучасній вокально-педагогічній науці. Дослідники та практикуючі співаки та педагоги одноставно визнають, що опора на видатні виконавські зразки є невіддільною умовою професійної підготовки співаків. Однією з найбільш авторитетних постатей світової оперної сцени ХХ ст. є італійський бас Чезаре С'єпі (Cesare Siepi, 1923–2010), чия творчість стала еталоном вокальної майстерності та культури стилю. Його виконавська манера відрізняється поєднанням природної вокальної краси, бездоганної технічної витриманості та художнього інтелекту, що дозволяє розглядати його як модель ідеальної басової школи.

Голос Чезаре С'єпі за міжнародною класифікацією належить до типу *basso cantante* — співучого баса, іноді позначається як *lyric bass*. Бархатиста глибина нижнього регістру при повній свободі й природності звукоутворення, яскрава середина, з багатством обертонів і стабільністю звуку, гнучкість і виразність верхнього регістру без втрати тембрового ядра, виняткова єдність регістрів (відсутність «стиків» і різких переходів між регістрами) та робочий діапазон в дві з половиною октави (до великої — фа-діз першої) свідчить про високий рівень вокальної техніки цього співака.

Однією з ключових ознак виконавської манери С'єпі є зразкова дихальна дисципліна. Економне витрачання дихання в довгих музичних фразах дозволяє

співачу застосувати принцип звукового контролю, при якому якість звуку не залежить від динаміки й теситури. Виконавець філігранно керує динамікою і формує legato високої вокальної культури, що є ключовою характеристикою італійської школи.

Італійська школа співу традиційно приділяє першорядну увагу зв'язку слова і музики, тобто єдності вокальної лінії і дикції. Чезаре С'єпі демонструє зразкову артикуляційну чистоту, зберігаючи ясність і природність кожної голосної та приголосної. Його відоме грасуюче «р» дає наочний приклад не тільки формування приголосних у незвичних ментально-анатомічних умовах, а й глибинного, заднегортанного утворення голосних в академічно-вокальному їх розумінні. Впізнавана з перших звуків півучість мови Чезаре С'єпі (*parlato in canto*) особливо помітна в сухих (*secco*) речитативах в операх Моцарта — помірний акцент на приголосних, що не порушує legato, звучні та співучі сонорні приголосні.

У партіях Моцарта та Верді особливо проявляється здатність Ч. С'єпі поєднувати музичну лінію з риторичною виразністю тексту, що робить його трактування еталонними в стилістичному відношенні.

Фразування Чезаре С'єпі проникнуте високою музичною логікою і спирається на аналіз драматургічного контексту твору, виразне динамічне моделювання фрази, використання темброво-образних фарб.

Інтерпретації Чезаре С'єпі партій: Дон Жуана, Фігаро, Зорастро (Моцарт), Філіпа, Прочиди (Верді), Бориса Годунова (Мусоргський), Барона (Рахманінов) є зразками психологічно поглибленого виконання, у якому поєднується вокальна свобода і рідкісна сценічна харизма.

Попри приналежність до італійської традиції, Чезаре С'єпі володів дивовижною стильовою адаптивністю. В його виконанні італійський (Верді, Доніцетті, Россіні, Белліні, Бойто), німецький репертуар (Моцарт, Вагнер, Шуман) та французька класика (Гуно) є переконливими зразками академічно-вокального комплексу. Вокальна манера Чезаре С'єпі залишається незмінно високою незалежно від мови, музичного стилю та драматургії. Творчість Чезаре С'єпі представляє величезну цінність для вокальної педагогіки та демонструє симетрію техніки і художньої майстерності, а також служить зразком для формування басового репертуару.

Численні аудіо- та відеозаписи Чезаре С'єпі, що є в доступі, наочно демонструють, як починаючим, так і досвідченим вокалістам, свободу й повноту звукоутворення, чистої інтонації, цілісного фразування і сценічної культури. Співак по праву вважається одним із найвидатніших басів ХХ століття й еталоном ідеальної басової школи. Його вокальна техніка, тембральна краса, неперевершена культура звуку й глибина інтерпретацій роблять його творчість незмінним орієнтиром для виконавців і педагогів. Вивчення його манери є не тільки художньо значущим, але й методологічно корисним для формування професійної академічної басової школи.

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА ПІСНЯ В ПІДГОТОВЦІ АКТОРА МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Zh. Nimenska

CONTEMPORARY UKRAINIAN SONG IN PREPARING AN ACTOR OF MUSIC THEATRE

У сучасному художньому дискурсі пісня дедалі частіше виходить за межі традиційного жанрового визначення, набуваючи статусу інтонаційного феномена комунікації між особистістю та світом. Для актора музичного театру вона постає не як зовнішній елемент вокальної техніки, а як психофізичний інструмент самопізнання, засіб внутрішнього звучання і форма акту присутності на сцені. Через спів актор долучається до глибинних шарів власної емоційної реальності, осягає звучання як процес мислення, відчуває матеріальність голосу як енергію, що формує простір сценічного існування.

У цьому контексті сучасна українська пісня має особливу педагогічну й естетичну вагу. Вона поєднує народнопісенну інтонаційність, милозвучність української мови та ментальну кантиленність як вияв національного типу емоційності. На відміну від оперної традиції з її умовно-стилізованим типом вокального висловлювання, українська пісня апелює до природності, щирості та інтонаційної достовірності. Її художня логіка ґрунтується не на демонстрації вокальної техніки, а на звуковій правді переживання, де кожен тембр, динамічний відтінок чи дихальна пауза стають продовженням психоемоційного жесту.

З педагогічного погляду робота з українською піснею є важливим чинником формування інтонаційної автентичності студента. Виконання рідною мовою активізує природні дихально-артикуляційні рефлексії, знімає зайву вокальну напругу, стимулює розвиток кантиленної й тембрової пластичності. Поступово відбувається гармонізація психофізичного балансу виконавця: зникає тілесна скутість, з'являється м'якість звуковедення, відновлюється природна зв'язність між голосом, диханням і тілом. Ці процеси мають безпосередній вплив на становлення акторської свободи, коли звук стає не лише технічно контрольованим, а внутрішньо прожитим.

Сучасна українська пісня функціонує як педагогічний медіатор між емоційним досвідом і художньою дією. Її виконання трансформується в акт інтонаційного самовираження, у якому співак-актор не просто відтворює музичний текст, а переживає його як сценічну подію. Таким чином, пісня набуває функції мікродрами — з власною драматургічною структурою, кульмінаційними вершинами, психологічними поворотами. Робота над підтекстом, смисловими інтонаціями, гармонічними напруженнями формує в майбутнього актора почуття музично-сценічної логіки, вміння вибудовувати емоційний розвиток у звуковому часі.

Важливим компонентом педагогічної методики є розвиток імпровізаційно-інтонаційного мислення. Українська пісня створює простір для варіативного інтонування, експериментів із темпом, динамікою, психологічними станами. Виконавець має можливість осмислити текст у різних емоційних ракурсах — радості, втрати, очікування, прощення. Цей процес виховує пластичність художнього мислення, здатність довіряти внутрішньому слуху й реагувати на звуковий імпульс спонтанно.

На рівні культурної семантики сучасна українська пісня виконує роль носія інтонаційного коду національної ідентичності. Її мелодика, поетика й мовний ритм формують специфічний тип вокальної психології — емпатійний, діалогічний, глибоко людяний. У такій пісенній моделі голос не прагне домінувати, а резонує з глядачем, утворюючи емоційно-акустичне поле співпереживання. Саме ця риса — інтонаційна щирість і м'яка темброва відкритість — набуває все більшого значення у сучасних театральних практиках, де голос виступає не як сила, а як носій правди.

Пісня в педагогічному процесі також сприяє формуванню етики акторського висловлювання. Вона вчить бути не лише технічно досконалим, а й духовно присутнім у звуці — співати не «для ефекту», а «для істини». Така етична інтонаційність виховує почуття естетичної міри, здатність до співчуття, до збереження внутрішньої чистоти художнього акту.

Поступово студент переходить від імітаційного співу до інтонаційного мислення — коли голос стає не зовнішнім інструментом, а способом думки. У цьому переході зароджується справжня сценічна свобода: голос перестає належати техніці й починає належати особистості.

Таким чином, сучасна українська пісня у системі акторської підготовки постає як інтегрований засіб художньо-психологічного розвитку. Вона поєднує вокальну техніку, емоційне проживання та духовне осмислення звуку. Через неї формується новий тип українського театального голосу — інтонаційно чесного, етично вмотивованого, духовно відкритого. Коли актор співає українською, він не лише інтерпретує музику — він артикулює власну культурну пам'ять, утверджуючи гуманістичні цінності й створюючи живий акустичний портрет сучасної України.

С. Струкова

**КОМПОЗИТОРСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ ШЕДРІВКИ
НА ПРИКЛАДІ «ШЕДРИЙ ВЕЧІР» АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА**

S. Strukova

**COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE SHCHEDRIVKA GENRE
ON THE EXAMPLE OF "SHCHEDRYI VECIR" BY ANATOLII HAIDENKO**

У сучасному українському хоровому мистецтві значне місце посідають твори, що звертаються до фольклорної спадщини. Українська народна пісенна творчість є невичерпним джерелом національної музичної культури, в якому відображено історію, духовність та світогляд народу. Значне місце в українському фольклорі займають обрядові жанри зимового циклу (колядки та шедрівки). Шедрівки — один із найяскравіших прикладів синтезу музики, слова й ритуальної дії. Їхнє переосмислення в академічному хоровому мистецтві відображає прагнення сучасних композиторів поєднати фольклорні першоджерела з новими художніми підходами. Звернення сучасних композиторів до цього жанру сприяє збереженню та оновленню українських традицій у хоровій культурі. Одним з яскравих прикладів такого синтезу є хоровий твір Анатолія Гайдена «Шедрий вечір», який майстерно поєднує народну мелодику з сучасними хоровими засобами виразності.

Анатолій Павлович Гайденко — заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, член

Національної спілки композиторів України. Він є представником сучасної української композиторської школи, у творчості якого важливе місце посідає звернення до народнопісенної основи. У творі «Щедрий вечір» відслідковується композиторське трактування жанру щедрівки, де поєднано традиційні ладоінтонаційні та ритмічні моделі з індивідуальним авторським баченням.

«Щедрий вечір» (1968) належить до жанру щедрівки — різновиду календарно-обрядової пісні, що традиційно звучить у період святкування Нового року та дня Святого Василя. Основна тема — побажання щастя, добробуту, врожаю та злагоди в родинному колі. Ідея твору полягає в ствердженні щедрості, доброзичливості та єдності, як морально-етичних цінностей. Через музичну інтерпретацію композитор підкреслює багатство українських народних традицій. Основним завданням митця є відродження жанру щедрівки як частини української пісенної спадщини та передання святкової атмосфери зимового обрядового циклу. Синтез першоджерела та композиторського трактування репрезентує у творі ідею людяності, взаємоповаги та єдності нації, що є актуальними в теперішній час.

Твір «Щедрий вечір» (для мішаного хору а cappella) став візитівкою хорової творчості композитора та часто виконується хоровими колективами України. Мелодична лінія спирається на діатонічну основу натурального мінору, проте в кульмінаційних моментах А. Гайденко свідомо вводить мажорні барви, створюючи відчуття піднесеності та святкової емоційності.

Композитор має власне трактування вербального тексту першоджерела. А. Гайденко обирає тільки приспів «Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров'я», який є невіддільною частиною щедрівок загалом. Обробка є купленою за формою, але в інтерпретації автора має ознаки варіацій та елементи рондо. Рефреном є приспів «Щедрий вечір...», що тричі варіюється, а три епізоди мають різний музичний матеріал, що характерно для форми рондо. Схематично форма обробки має наступну структуру:

А (тема та три варіації)-В-А1-С-А2-Д-А3.

Мелодія теми не складка і звучить як звернення до господарів. Про це свідчить перша фраза обробки, що звучить одноголосно в партії сопрано. Такий прийом відповідає фольклорній традиції одноголосного заспіву, після якого звучить весь гурт виконавців. Далі тема двічі повторюється у вигляді варіацій, в яких розгортається музична фактура.

Перший розділ розвивається за принципом зростання. Перша фраза одноголосна в тихій динаміці (*p*), у другій — на довгих тривалостях додаються баси та тенори, в третій — звучить весь склад хору в динаміці *mf*. Основна тема викладена в терцію (втора), що притаманно для пісенного фольклору. Композитор використовує вокалізи на різні склади, що утворюють підголосковий виклад письма для збагачення драматургічного розвитку. Музичний матеріал першого епізоду (т. 13) має нову мелодію, яка розспівується на склади «ту-ру-ру...», композитор не використовує тут вербальний текст. Хорова фактура змінюється на гомофонно-гармонічну. Після першого епізоду (т. 20) з'являється третя варіація основної теми (рефрен), яка проходить в партії тенорів та басів у терцію. Жіноча група хору має підголосковий розвиток.

Другий епізод (т. 24) має мажорний лад, гомофонно-гармонічний склад письма, динаміку *p* та розспівується на нові склади «да» та «ду». Для розширення

об'єму звучання композитор використовує в партії басів хорову педаль на основі витриманого тонічного звуку. Розвиток цього епізоду приводить до кульмінації, де звучить рефрен. Основна тема проводиться паралельними секстакордами в партіях сопрано, альту та тенора. В жіночих голосах додаються форшлаги, які надають експресії виконанню. Партія басів посилює хорову фактуру новою інтонацією, яка утворює приховану поліритмію в поєднанні з іншими голосами (т. 28), що призводить до кульмінаційної вершини.

Третій епізод (т. 36) базується на паралельному висхідному проведенні нового музичного матеріалу у всіх голосах на склад «а», що призводить до генеральної кульмінації обробки. Про це свідчить висока теситура, довгі тривалості, гучна динаміка *ff*. Після змістовної фермати звучить рефрен (т. 40), що проходить в партії тенорів. У цьому проведенні використовується лише перший мотив від основної мелодії на словах «Щедрий вечір». На фоні витриманого звуку партії тенорів звучить терція на словах «гой!» у жіночій групі. Далі в партії басів проводиться словосполучення «Добрий вечір» у низхідному русі. Фінальним проведенням заклик «Щедрий вечір» відбувається в партії тенорів, що звучить у збільшенні на фоні тонічного тризвуку в тихій динаміці. Останній рефрен має драматургічну ознаку — святкова хода щедрувальників вже йде до іншого господаря. Цьому сприяє і композиторська позначка *morendo*.

Таким чином, твір А. Гайденка «Щедрий вечір» — це не лише обробка народної щедрівки, а й художній твір, у якому композитор поєднав традиційні інтонаційні формули з сучасними засобами музичної виразності. Анатолій Гайденко створив цілісну хорову композицію, у якій формується драматургія розвитку від стриманого початку до кульмінаційного піднесення. Композитор майстерно поєднує в обробці щедрівки незмінну мелодію фольклорного першоджерела з особливостями форми (куплетна форма з елементами варіацій та рондо), ладогармонічного плану, драматургічного розвитку, тембральних рішень, роботи з вербальним текстом, що утворює авторський стиль хорового письма. Такі засоби не лише урізноманітнюють звучання, а й передають живу енергію народного обряду, характерну для зимового циклу.

СЕКЦІЯ:
СВІТОВІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ПАРАДИГМИ РОЗВИТКУ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

М. Бологов

**КОНЦЕРТНА ПРОГРАМА «ТАНЦІ НАРОДІВ СВІТУ» ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ
В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

М. Bologov

**THE CONCERT PROGRAM "WORLD FOLK DANCES" BY THE VERYOVKA CHOIR
IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION**

Найбільш відомим мистецьким колективом України, який репрезентує українське мистецтво на міжнародній арені, є Національний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Верьовки (далі хор ім. Г. Верьовки). Статус «національний», закріплений за означеним колективом, сприяє підвищенню відповідальності за власну роботу, оскільки мистецькі організації такого рівня покликані не тільки демонструвати професіоналізм у виконавському аспекті та естетичну привабливість, але й транслювати в соціумі певні сенси й цінності, котрі співвідносяться з культурною політикою держави. Необхідність брати активну участь у міжнародній мистецькій діяльності зумовлює долучення до процесів міжкультурної комунікації. Отже, відбувається комунікативна дія між мистецьким колективом й глядачем — представником іншої культури, під час якої ретранслятор презентує творчий продукт, а реципієнт споживає його і певним чином реагує та інтерпретує.

Творчим продуктом діяльності хору ім. Г. Верьовки є вокальні, вокально-хореографічні, хореографічні, інструментальні композиції, котрі формують репертуар колективу. За свідченням А. Бондаренка, «за період з 1943 по 2020 в репертуарі хору ім. Г. Верьовки представлено 1362 композиції», що дозволяє охарактеризувати мистецький доробок колективу як доволі об'ємний. Основна частка номерів є пісненими, оскільки ансамбль в першу чергу позиціонує себе як народний хор, особливістю якого є наявність балетної та оркестрової груп. Значний репертуарний обсяг композицій дозволяє хору створювати чимало концертних програм відповідно до певної тематики, мети чи творчого задуму.

Однією з найбільш сучасних концертних програм хору ім. Г. Верьовки є «Танці народів світу», яка з'явилася й пройшла сценічну апробацію у 2015 р. в Полтаві. Її специфікою є велика кількість хореографічних номерів, що не притаманно цьому мистецькому колективу. Зазвичай класичний сценічний виступ хору налічує від чотирьох до семи танцювальних композицій, тоді як ця програма може представити від семи до одинадцяти. Відповідно, привернення уваги глядача до проекту в першу чергу відбувається хореографічними засобами, які здатні підсилювати емоційний вплив на реципієнтів завдяки своїй динамічності.

Однією з функцій мистецтва є налагодження взаємозв'язків та взаєморозуміння між представниками інших культур. Мистецтво здатне долати мовні бар'єри завдяки чуттєвій складовій. Через це відбуваються презентація національної творчої діяльності на міжнародному рівні та ретрансляція народних традицій та цінностей. Саме тому концертна програма «Танці народів світу» є важливою у контексті

налагодження міжкультурної комунікації, а також є допоміжним елементом в реалізації продуктивної української культурної дипломатії.

Ця програма ґрунтується на народній творчості різних національностей та національних меншин. До неї увійшли український, польський, словацький, румунський, татарський, єврейський, молдавський, іспанський, угорський танці, українські, аргентинські та іспанські пісні, а також українська та болгарська інструментальна музика. На нашу думку, мультинаціональний зміст концертної програми «Танці народів світу» здатен сприяти покращенню культурних відносин та зміцненню зовнішніх політичних зв'язків України. Посилена емоційна складова аналізованого проекту може мати суттєвий вплив на розуміння сутності українського народно-сценічного мистецтва, а звідси сприяти встановленню міжкультурного діалогу між Україною та країнами світу, оскільки в цій програмі представлено не тільки українські культурні символи й коди, але й символи різних національних культур. Варто зазначити, що проект склався як продовження традиції хору ім. Г. Верьовки готувати до закордонних гастролей композицію у стилістиці тієї народності, в країні якої має відбуватися концертний виступ. На підставі такої практики і було створено цілісний проект «Танці народів світу». Окрім цього, зазначена програма виконує культурно-просвітницьку роль для українського суспільства, таким чином готуючи його до міжкультурного діалогу.

Програма «Танці народів світу» репрезентувалася під час гастролей як українськими містами, так і закордоном до 2020 р., а з появою ковіду, а потім й із повномасштабною російсько-українською війною акценти політики хору ім. Г. Верьовки дещо змістилися. Через історичні та політичні обставини ця концепція певним чином втратила свою актуальність в умовах сьогодення, оскільки зараз першочерговою метою колективу є консолідація нації. Зважаючи на це, політика хору ім. Г. Верьовки спрямована на створення й трансляцію продукту, в якому домінують українська тематика і символіка. Однак окремі композиції програми «Танці народів світу» продовжують виконуватися на концертних заходах. Зазвичай це закордонна концертно-виконавська діяльність.

Отже, концертна програма «Танці народів світу» хору ім. Г. Верьовки є важливою для встановлення міжнародних культурних зв'язків України. Мультинаціональний зміст проекту надає змогу популяризувати культури різних національностей й встановлювати продуктивну міжкультурну комунікацію. Завдяки акцентованості на хореографічному аспекті відбувається підсилення емоційного впливу на глядачів, що дозволяє подолати мовні бар'єри, які виникають у міжкультурній комунікації. Проаналізовані особливості творчого проекту свідчать, що він може розглядатися як важливий елемент для встановлення та підтримки міжнародних культурних зв'язків України. Перспективою подальших досліджень вважаємо інтерпретацію ролі інших мистецьких проектів хору ім. Г. Верьовки у реалізації української культурної дипломатії.

К. Бортник, К. Островська

**ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА НЕБЕСНОГО В ЕТНОХОРЕОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ
ПОДІЛЬСЬКИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ**

K. Bortnyk, K. Ostrovska

**THE FIGURE OF OLEKSANDR NEBESBESNYI IN THE ETHNOCHOREOLOGICAL DIMENSION
OF PODILLIA DANCE TRADITIONS**

У культурній спадщині українського народу танець посідає значне місце, оскільки стимулює звернення до національної ідентичності та необхідності самоутвердження. Тому вивчення танцювального фольклору, специфіки його збереження та інтерпретації в сценічних формах хореографії, аналіз діяльності хореографів-фольклористів є важливим завданням сучасної етнохореології.

До проблеми збереження регіональних зразків народної хореографічної культури, зверталось багато сучасних дослідників таких, як І. Мостова, С. Куценко, Л. Косаківська та О. Чепалов, В. Шкоріненко, Л. Щур та ін. Однак деякі важливі постаті, які відіграли вагомий роль в збереженні автентичних зразків українського танцювального фольклору, досі залишаються поза увагою науковців. Це зумовило звернення до постаті О. Небесного, який залишив суттєвий творчий спадок, створений на матеріалі подільського фольклорного танцю. Але в науковому дискурсі особистість цього хореографа-фольклориста не фігурувала.

Олександр Небесний є відомим хореографом, етнографом, фольклористом, засновником та першим балетмейстером Народного ансамблю танцю «Поділля» та Народного аматорського ансамблю українського фольклорного танцю «Гонта» (м. Хмельницький), керівником Народного ансамблю танцю «Горлиця» (м. Кам'янець-Подільський) та Школи українського народного танцю «Явір» (Канада). Під час своїх творчих експедицій у різні регіони України він збирав найкращі зразки народної хореографії та на цьому матеріалі робив цікаві сценічні інтерпретації, поєднуючи автентичні фольклорні мотиви з сучасним баченням народно-сценічної хореографії.

О. Небесний залишив багатий творчий доробок, що був репрезентований не тільки на сценах України. Балетмейстер довгий час проживав в Канаді й пропагував український народний танець за кордоном: у Болгарії, Фінляндії, Канади, Польщі, Німеччини, країнах Африки. Хореограф створював самобутні танцювальні номери та цікаві концертні програми, самостійно розробляв костюми, бережно ставлячись до кожної деталі.

Знавець автентичних подільських танців «Варварка», «Оляндра», «Венгерка» та багатьох інших, О. Небесний ніколи не вдавався до хореографічного побутовізму та шароварщини, надаючи перевагу глибинній сутності руху, манері виконання, музично-пластичній взаємодії та регіональній специфіці подільського танцю: положенням рук, корпусу, основним крокам тощо. Балетмейстер володів ґрунтовними знаннями, гарним смаком і гострим розумом, що надавало йому можливість презентувати справжні сценічні зразки подільського танцю, у яких дбайливо зберігалася самобутність та особливості виконання того чи іншого танцю. Обробляючи фольклорні зразки, балетмейстер завжди зберігав його форму, основні рухи, характер і поряд з цим розвивав та збагачував лексично-композиційні

особливості. Завдяки плідній праці О. Небесного та його величезного творчого доробку глядач і нині може бачити безліч автентичних рухів, традиційних обрядових та побутових танців.

Важливим аспектом його спадщини є педагогічна та просвітницька діяльність, спрямована на формування поваги до народного танцювального мистецтва й виховання нового покоління виконавців. Учні Небесного продовжують його справу, репрезентуючи подільську школу народного танцю в Україні та за її межами.

Таким чином, творчість Олександра Небесного становить важливий пласт української національної культури. Його доробок не лише збагатив народно-сценічну хореографію новими художніми формами, а й утвердив розуміння народного танцю як живої системи, що поєднує традицію й сучасність. Подальше вивчення спадщини О. Небесного відкриває перспективи для глибшого розуміння процесів формування української народної хореографії.

А. Борисенко

ПСИХОСОМАТИЧНІ ПРОЯВИ ЯК ДЖЕРЕЛО ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ

A. Borysenko

PSYCHOSOMATIC MANIFESTATIONS AS A SOURCE OF CHOREOGRAPHIC IMAGERY

Тіло в сучасній культурі стає не лише носієм руху, а й відображенням психосоматичних процесів. Воно зберігає сліди психоемоційних переживань, які у свою чергу формують особливу пластику.

У класичній культурі прийнято було сприймати тіло як ідеалізовану форму, що відображала прагнення до гармонії і досконалості. Безпосередньо в хореографічному мистецтві воно мало відповідати вимогам академічної школи, де кожен рух оцінювався з точки зору чистоти ліній, симетрії та узгодженості з еталоном, тобто виступало матеріалом для втілення ідеалу. Рух за таких умов є інтроєкцією заданих норм і стає обмеженим у вичерпній кількості варіантів його розвитку.

На противагу цьому постає емоційно-експресивний підхід, де тіло є носієм суб'єктивного досвіду, його психосоматичних відображень і унікальних індивідуальних рис, що створює незліченну кількість варіантів вираження сутності проблеми взаємозв'язку тілесного, психічного і соціального досвіду.

Термін «психосоматика» ввів в науковий обіг Йоган Хайнрот — німецький психіатр, з цілью позначення взаємозв'язку між психічними переживаннями та тілесними реакціями. А його етимологія повертає нас до грецьких слів «psyche» — душа і «soma» — тіло.

У сучасному розумінні психосоматика розглядає тіло як індикатор емоційних процесів. Такі реакції проявляються найчастіше у вигляді м'язової скрутості, зміни постави, обесей, компульсій, зміни патернів дихання чи рухових патернів.

Дослідження тілесних проявів для хореографічного мистецтва має особливе значення, адже тіло танцівника стає не просто механічним інструментом руху, а й носієм і ретранслятором психоемоційної пам'яті. Завдяки усвідомленим взаємозв'язкам між певними психологічними станами і їх тілесними вираженнями стає можлива достовірна передача необхідної атмосфери.

На такому рівні роботи із тілесними вираженнями дуже важливий досвід візуального сприйняття. Спостережливий хореограф може трансформувати

психосоматичний симптом на художню метафору, використовуючи психосоматичні прояви у створенні пластичного малюнка образу, що стає основою для художнього образу.

Дослідження у сферах нейропсихології та тілесно-орієнтованої терапії доводять, що люди на несвідомому рівні здатні зчитувати психосоматичні сигнали інших тіл — мікроруки, напруження, дихальний ритм, положення корпусу. Саме завдяки цій природній тілесній емпатії хореографічне мистецтво може глибоко резонувати з глядачем, адже тілесна дія виконавця стає зрозумілою без слів — на рівні інтуїтивного співпереживання.

Вичерпним прикладом є хореографічний перформанс «Still/Here» (1994) Білла Т. Джонса. Постановка побудована на основі документальних інтерв'ю з людьми, що пережили летальні захворювання. Джонс перетворює природні жести, судоми, затримки дихання і втому на пам'ять досвіду, де психосоматика стає мистецьким матеріалом, відлунням реального тілесного стану, прийомом хореографічної щирості.

Такі ж прийоми прослідковуються в роботах Крістал Пайт. У балеті «Angels' Atlas» (2020) створена багаторівнева метафора людської психосоматики, де тіло стає не лише виконавцем руху, а медіатором між внутрішнім і зовнішнім простором. Тут тіло є свідком і носієм колективного досвіду, що виявляє емоційні та фізіологічні відгуки на теми часу, страху й крихкості людського існування.

Таким чином, сучасна хореографія збагачується в результаті роботи з реальними тілесними станами, психосоматика в хореографії відкриває можливість образно передавати соціально чутливі теми — біль, ізоляцію, пригніченість, пошук гармонії — не через сюжет чи текст, а через тілесну правду, що промовляє безпосередньо до емоційної пам'яті глядача.

Т. Брагіна, Ю. Брагін

НОВІТНІ ТRENДИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ВИКЛИКІВ ВОЄННОГО ЧАСУ

Т. Bragina, Y. Bragin

LATEST TRENDS IN THE PRESENTATION OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART AND ART EDUCATION IN THE CONTEXT OF WARTIME CHALLENGES

Від часу початку війни, розв'язаної росією, культурно-мистецький простір оприявнює нові форми презентації своїх творчих пошуків, здобутків. Реалізація численних проєктів стала можливою завдяки об'єднанню зусиль мистецької еліти, культурному активізму наших співгромадян, підтримці державних культурних інституцій. Відповіддю на збройну агресію постали зусилля митців зі зміцнення відчуття національної єдності, применшення російських культурних впливів з їх неоколоніальним пафосом. Метою розвідки є виявлення сучасних способів презентації українського хореографічного мистецтва, пов'язаних з усвідомленням мистецькою хореографічною елітою своєї нової суб'єктності у період повномасштабного вторгнення.

Хореографічне мистецтво у свій, притаманний лише йому спосіб, робить свій внесок у творення новітньої культури, спираючись на власні надбання, зберігаючи власну ідентичність. На вітчизняній театральній сцені відроджуються знакові для

хореографічного мистецтва національні балетні вистави. Репертуари провідних театрів України рясніють численними прикладами таких вистав:

1. Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької представив публіці балет «Тіні забутих предків» (А. Шошин, асистентка — Т. Курюглу).
2. У 2023 р. у Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей і юнацтва відбулась прем'єра балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського.
3. Балет «Лілея» є репертуарною виставою Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької та Національної опери України імені Тараса Шевченка.
4. Балет «Лісова пісня» є репертуарною виставою Національної опери України імені Тараса Шевченка, Дніпровського академічного театру опери та балету.

Наведені приклади переконливо свідчать, що вітчизняні театри поступово позбавляються гіперболізованих колоніальних ознак зросійщеної «незамінної класики».

Важливим індикатором змін у сучасному мистецькому просторі стала поява балетів, тематика яких відображає події війни росії проти України, починаючи від 2014 р. та у період повномасштабного вторгнення: «Долі» Юлії Гомельської (2016), «Mariupol» (2022) Івана Гаркуши, «Мій дім на двох ногах» Віктора Рекала (2023) та квадробалет «Незламні» Анастасії Комлікової (2024). Окремо варто відзначити балет «ДискриміНАЦІЯ» (2023) Радю Поклітару, який висвітлює важливість проблем націєтворення, що перебуває у нерозривному зв'язку з процесами культуротворення.

Хореографічне мистецтво володіє потенціалом для просування іміджу нашої країни на зовнішньополітичній арені, сприяючи налагодженню міжкультурного діалогу. Гастрольне турне балетної трупи Харківського національного академічного театру опери та балету імені Миколи Лисенка країнами Європи у 2022–2023 рр. продемонструвало, що хореографічне мистецтво — це не лише національна справа, а виконавець дипломатичної місії, інструмент народної дипломатії.

Про зміну медіаландшафту свідчать і факти підтримки нашого мистецтва європейськими діячами, які протегують культурним ініціативам, не дозволяючи українському мистецтву, зокрема хореографії, опинитися на маргінесі. Так, Державний міністр культури та ЗМІ ФРН Клаудія Рот ще у березні 2022 р. виступила із закликом захистити і зберегти вільну культуру. У своєму інтерв'ю телеканалу «SWR2» вона зазначила, що вважає за необхідне відкрити сцени для українських діячів мистецтва, щоб голос України був почутим. Така політика сприяння створила можливість для українських митців своєю творчістю зробити українську культуру впізнаваною, відомою.

Через три місяці після нападу росії на нашу країну тодішня прима-балерина Берлінського державного балету Яна Саленко в колаборації з танцівником цього ж балету Олександром Шпаком ініціювала проведення благодійного гала-концерту «Балет для життя». Ця яскрава подія мистецького життя німецької столиці засвідчила високий рівень підтримки українського народу. У ролі кураторів цього проекту виступили драматург Ніколь Кольман, а також хореограф Аршак Галумян. Мер Берліна Кай Вегнер запропонував свій патронат над «Балетом для життя

від Яни Саленко» у 2025 р. Участь у цьогорічному заході візьмуть представники Англійського національного балету, Королівського балету Лондона, Королівського балету Швеції, Національного балету Амстердама. Вони представлятимуть твори знамих хореографів Анни Юнг та Ганса ван Манена, Йохана Інґера, Александра Екмана, Акрама Хана. Сама ініціаторка артпроєкту Яна Саленко, якій минулого року було присвоєно почесне звання «Берлінської камерної танцювальниці», презентуватиме нову постановку Аршака Галумяна. Пожертви від поціновувачів балету отримає реабілітаційний центр «UNBROKEN KIDS» у Львові.

Не перебуває на периферії сутнісних зрушень і вища хореографічна освіта. Поточна ситуація вимагає внесення актуальних змін у змістове наповнення освітнього процесу. Навчальні курси мають оперативно реагувати на наукові, соціокультурні, суспільні виклики, створюючи релевантний контент. Так, до курсу «Український народно-сценічний танець в умовах глобалізації», який викладається на хореографічному факультеті ХДАК, була внесена нова тема «Розвиток українського народно-сценічного танцю в Європі в контексті рефлексії військових подій в Україні». Вивчення народно-сценічного танцю саме в такій модальності надає змогу по-новому представити феномен, який традиційно сприймався як етномаркер, генетично пов'язаний з історичними традиціями, з минулим. Відтак, ми акцентуємо увагу на його історичному континуїтеті, на його функціонуванні в просторі сучасного мистецтва, на його екзистенції як на елементі значно масштабнішого суспільного дискурсу.

Таким чином, українське хореографічне мистецтво продовжує відігравати важливу роль в динаміці національної культури, у збереженні та популяризації її кращих взірців, гідно представляючи вітчизняний культурний продукт у світі.

Д. Докунін

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДНІ: ТРАДИЦІЯ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВА

D. Dokunin

CHOREOGRAPHIC ART TODAY: TRADITION, MODERNITY, PERSPECTIVE

Хореографічне мистецтво сьогодні розвивається дуже динамічно. Воно відображає загальні процеси, що відбуваються у світі — глобалізацію, розвиток технологій, відкритість культур і активний обмін творчими ідеями. Танцювальне мистецтво стало універсальною мовою спілкування між людьми різних країн, а це відкриває можливості для створення нових форм, стилів і напрямів.

Світова парадигма хореографії нині поєднує академічні традиції з експериментальними формами. Багато митців шукають способи розширити межі танцю — додають до виступів театральні елементи, відеопроєкції, світлові інсталяції. Такі експерименти можна побачити у творчості Піни Бауш, Вільяма Форсайта, Акрама Хана, які надихають хореографів по всьому світу. Завдяки цим тенденціям танець стає не просто технікою руху, а способом мислення і самовираження, де тіло стає інструментом філософського висловлювання.

Українська хореографічна культура має свою унікальну історію розвитку. Вона ґрунтується на народних традиціях, у яких кожен рух несе емоцію, характер і зміст. Український народно-сценічний танець є не лише формою мистецького вираження, а й способом збереження національної пам'яті. Постановки Павла Вірського,

Костянтина Василенка, Михайла Трегубова, а також робота численних народних ансамблів, як професійних, так і аматорських, заклали міцний фундамент для розвитку української школи танцю. Сучасні колективи переосмислюють ці традиції, поєднуючи фольклор з сучасною музикою, пластикою та театральними прийомами, створюючи нову якість сценічного танцю.

Велику роль у розвитку національної хореографічної культури відіграють освітні заклади — хореографічні школи, коледжі, академії, які формують нове покоління митців. Саме тут народжуються нові ідеї, відбуваються передача досвіду та поєднання академічної бази з сучасними підходами до сценічного мистецтва. Важливо, що сучасна хореографічна освіта в Україні орієнтується не лише на відтворення відомих зразків, а й на формування творчої особистості, здатної мислити, створювати власні проекти і презентувати українську культуру у світі.

Сьогодні українські танцівники та постановники активно беруть участь у міжнародних фестивалях, конкурсах і резиденціях, презентуючи національний стиль і водночас запозичуючи сучасні тенденції з усього світу. Важливо, що український танець поступово стає частиною світового культурного контексту, не втрачаючи своєї унікальності. Поєднання традиційного і сучасного надає змогу створювати нові художні образи, які близькі глядачеві незалежно від країни.

Наукова новизна цього дослідження полягає в спробі розглядати хореографію як живий культурний феномен, який постійно змінюється під впливом часу, суспільства і технологій. Цифрова епоха створює нові можливості для танцю: з'являються відеопроєкти, онлайн-курси, VR-постановки, інтерактивні перформанси, що розширюють межі традиційного сценічного простору. Такі інновації не лише розвивають технічний аспект мистецтва, а й змінюють спосіб сприйняття танцю глядачем, роблячи його більш доступним і глибоким одночасно.

Таким чином, розвиток світових і національних парадигм хореографічного мистецтва — це постійний діалог між традицією та сучасністю. Українська хореографія, зберігаючи народну основу, активно інтегрується в глобальний культурний процес, утверджуючи власну ідентичність і показуючи, що танець може бути не лише мистецтвом руху, а й способом мислення, комунікації та духовного самовираження. Саме в цьому — його сила, перспектива та майбутнє.

Б. Колногузенко, М. Колногузенко

ХОРЕОГРАФІЯ НАРОДНИХ СВЯТ ТА ОБРЯДІВ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ

В. Kolnoguzenko, M. Kolnoguzenko

CHOREOGRAPHY OF FOLK HOLIDAYS AND RITUALS IN SLOBODA UKRAINE

Сьогодні до Слобідської України входять східні області: південь Сумської, Харківська, Луганська, Донецька, східні райони Полтавщини та північ Дніпропетровщини.

Хореографічна спадщина Слобожанщини, на жаль, незначна. На початок XXI ст. ми не маємо зразків побутових та інших танців, характерних в минулому мешканцям цього краю. Існує лише загальна розмита інформація про те, як танцювали люди на цій великій території.

Дослідження, які нами проводились, надають можливість стверджувати, що на Слобожанщині виконувалися в основному танці парні під трістї музики, що танки

в основному були фігурні. Мали місце й поширені в Україні хороводні та побутові танці. Але побудова та лексичне наповнення цих танців інколи відрізнялися від подібних танців інших регіонів України. Наприклад, на Харківщині водили хороводи за прикладом карагодів через все село, але вони мали назву «Водити козла» (козел — це символ плодючості, і якщо взимку водили «козу», то навесні водили «козла» як чоловічу основу всьому, що повинно народитися). Хороводні дійства очолювали хороводниці, інколи — хороводники. На Харківщині «заводили козла» тільки хлопці, і це право треба було ще вибороти. Як правило, між претендентами проводився жартівливий двобій на одній нозі. Той, хто був сильніший, отримував право «заводити козла» через все село.

Вдалося визначити й той факт, що на Харківщині були популярні фігурні танки, у яких ритмічна основа рухів не співпадала з ритмічною основою пісні, під яку виконувався танець. Це ознака архаїчності. Ознаки архаїчності та матріархату на Харківщині збереглися й у деяких обрядах. У Золочівському районі, наприклад, й досі розповідають про святкування «Брикси». «Брика» у золочівських селян — це як сучасне «8 Березня», тільки влітку. На це свято жінки заставляли чоловіків робити всю хатню та господарчу роботу, а самі збиралися, влаштовували гулянки та ходили в шинок.

Залишки матріархату проглядаються й у змісті давньослов'янського свята на честь весняного пробудження природи «Масляна», яке на Харківщині має назву «Колодій». У багатьох регіонах України «Масляна» не мала такого широкого розмаху, як на Харківщині. Тут дорослі та молодь каталися на конях, ходили в гості, влаштовували банкети в складчину. У деяких місцевостях «Масляну» зображувала заміжня жінка, яку під жарти возили на санчатах односельці. Ширше поширення мав звичай «колодки» (колодія), відомий у кількох варіантах. На Харківщині, наприклад, використовувалась дерев'яна колодка — лялька, як відгомін давнього ритуалу знищення опудала Зими. За її допомогою розігрувались всі важливі події в житті людини — від народження до поховання. В епіцентрі всіх святкових подій, знов-таки, були жінки. Кожен день святкового тижня вони, загорнувши полінце, ніби дитя, святкували народження, хрестини, лікували або готували до шлюбу та ін. Усі події з «колодкою» закріплювались у шинку або в гостях якоїсь родини, куди приходили для того, щоб ця обрядова подія допомогла батькам видати доньку заміж або одружити сина. Доволі часто колодку у вигляді поліна, качалки або стрічки, хустки, квітки чіпляли парубкам і дівчатам як символічне покарання за те, що вони не взяли шлюб минулого року, а ті відкуповувалися грішми або магаричем.

Ці та інші обряди можуть слугувати основою для створення самобутніх танцювальних номерів українськими хореографами і, в першу чергу, тими, хто працює на Слобожанщині. Одним з основних скарбів для створення нових танців і розгорнутих композицій повинен стати календарно-обрядовий фольклор, який об'єднує відмінні за функціями, часом і місцем виконання численні види та жанри словесної, музичної, драматичної, хореографічної народної творчості. Пісні, ігри, танки, прикмети та повір'я у функціональному, образно-змістовному плані пов'язані з побутом народного життя, ритуалами й звичаями, а все це було тісно пов'язано зі стародавнім (астрономічним) дохристиянським календарем.

Зміст свят або їхні окремі частини можуть стати основою у створенні хореографічних номерів. Природним місцем і часом, де та коли танцювалися

різноманітні танці, співалися пісні, розповідалися казки та небилиці, була вулиця та великі хати, у яких молодь збиралася на вечорниці.

Упродовж багатьох століть та ще й на початку XX ст. українські вечорниці залишалися найбільш вдалою і вивершеною формою гуртування молоді.

Вечорниці на Слобожанщині починалися з Покрови, а закінчувалися на Масляну (на Колодія).

Як бачимо, сезон зимових молодіжних зборів починався восени. Ці зібрання мали назву «вечорниці» та «досвітки». Розпочиналися вечорниці, коли сідало сонце. Якщо зустріч молоді відбувалася до 10–11-ї години, то були вечорниці, якщо до світанку — то досвітки.

Вулиці, вечорниці, досвітки — це була традиційна форма організації дозволяла молоді в побутових умовах українського села. Найкращі народні танці виникали саме тут, серед молоді, та знаходили своє призначення на весіллях та інших святах.

Отже, ця форма дозволяла молоді може бути основою багатьох хореографічних творів слобожанської спрямованості. Вдалим прикладом може бути хореографічна композиція «Вишиванка», яку створив Борис Колногузенко в театрі народного танцю «Заповіт» ХДАК.

Козаки Слобідського краю в першій половині XVII ст. займалися хліборобством та різноманітними промислами й ремеслами. Серед них було багато усяких майстрів теслі, стельмахи, ковалі, кожум'яки, римарі, шевці, кравці та ін. Населення Слобідської України займалося ловами риби та звірів, мали сади та баштани, займалися скотарством, бджільництвом, дігтярством.

На Слобожанщині не тільки великі міста, а й малі містечка мали право устрою ярмарок й вільного ярмаркового торгу. Відомості про ярмарки малі, середні, великі та слобідсько-українські зі своїм устроєм, подіями, торговим людом та гостями можуть надати зміст багатьом хореографічним композиціям і навіть виставам.

Й досі чекають свого часу історичні події та герої нашої землі на митців, які матимуть можливість та бажання відобразити в сценічному мистецтві події та постаті, що є важливими не тільки для Слобожанщини, а й України в цілому. Відображати історичні події та висвітлювати героїчні постаті в танцювальному творі — завдання дуже складне та відповідальне. Для його успішного виконання необхідними складовими є талант, суттєвий досвід у створенні розгорнутих хореографічних творів та ґрунтовні знання з історії рідної України. Яскравим прикладом є вокально-хореографічна сюїта Бориса Колногузенка «Засвіт встали козаченьки», яку він створив у Великому академічному Слобожанському ансамблі пісні і танцю.

Бажано, щоб кожен, хто береться за створення слобожанських танців, спочатку працював би як дослідник, аналітик, а тільки потім — як хореограф. І перше, на що треба звернути увагу, це на історію заселення наших земель.

Приділяючи увагу історії рідної землі, треба обов'язково вивчати народну музику, пісню та одяг, який має не тільки обласні, а інколи й районні характерні риси. Якщо ми будемо наполегливі та уважні у своїй дослідницько-практичній роботі, то недалеко той час, коли хоч би на сцені можна буде побачити самобутність і красу танцювальної культури слобожанців.

НАРОДНІ ВЕСІЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ

V. Kostitsyna

FOLK WEDDING TRADITIONS IN CHOREOGRAPHIC WORKS

Актуальність теми народних звичаїв та традицій надзвичайно велика в сучасному науковому дискурсі. Тому що в цей важкий час люди почали більше цікавитися традиціями, які колись були забуті. Їхні предки розповідали або дослідники віднаходили в книгах про весілля, де розповідалося про етнографію, релігію та обрядовість. Ось чому є доречним звернутися до розгляду теми обрядів, пов'язаних з весіллям в українській традиційній культурі.

Весілля — це не просто сімейне торжество, це важливе закріплення союзу двох людей, укладання шлюбу, зобов'язання прийняти на себе відповідальність, бути вірним все життя, любити не за щось, а не дивлячись ні на що. Це свято не для гостей, а для двох, тож створення сім'ї супроводжувалося з давніх віків багатьма звичаями, ритуалами, що мали сакральне значення. Усі ці традиції пов'язують цілі покоління та культури і мають етнічне, релігійне коріння, що слугує надією на добробут молодого подружжя, їх щастя та благополуччя.

Не дивно, що весільні традиції мають свої специфічні риси, оскільки існує багато чинників, які на це істотно впливають. Вони формують відмінні обряди не тільки в різних народів, а і в різних регіонах та навіть родин. Серед таких чинників: етнічна приналежність, географічно-територіальне розташування, релігійна належність, історично-культурні традиції, соціально-економічні умови, вплив сучасної культури (глобалізація), особисті (сімейні) уподобання та інші. Взяти хоча б до прикладу те, що в селах, зазвичай, зберігаються давні автентичні традиції, тоді як у містах святкують сучасно, модно та більш креативно.

Дослідники звертаються до даної теми з метою пошуку та відродження народних весільних звичаїв й обрядів. Вони проводять «розкопки давнини» — відвідують саме ту місцевість, у якій проводять автентичний весільний обряд, розпитують довгожителів чи просто місцевих, що добре знаються на святкуванні та всіх його стандартів, звертаються до давніх писемних джерел, архівів. Усе це втілюється в писемних роботах — етнографічних описах чи дослідженнях, наукових працях.

Аналогічні дослідження проводились і описувались також постановниками, балетмейстерами переважно ХХ ст., коли народна хореографія набила своєї популярності, розкривалась, збагачувалась новими засобами, виходила на публіку. Серед даних хореографів та дослідників: Верховинець В. М., Вірський П. П., Колногузенко Б. М. Свої надбання вони використовували не просто заради цікавості, а задля втілення в життя у вигляді хореографічних постановок, сюїт.

Будь-які постановки великих метрів української хореографії чи звичайних аматорів відображають відродження і популяризацію українського весілля. Їх об'єднує спільна мета — збереження та передача наступним поколінням краси й багатства української обрядової культури, і демонстрація великого потенціалу в професійному мистецтві.

Серед багатьох тем, що відображаються в народній хореографії, особливого значення набувають весільні традиції. У танцях оживають найпопулярніші

традиції — заручини, оглядини, сватання, безпосередньо весілля. Розглянемо ці звичаї детальніше. Щоб заручитися потрібно було отримати дозвіл від батьків нареченої, але це не так просто було зробити. Якщо дівчина не хотіла одружуватися, вона могла хлопцю дати гарбуз. Але якщо кохала, то її батьки запрошували сватів молодого та домовлялися про сватання.

У весільному обряді важливу роль відігравали оглядини — процес знайомства батьків дівчини з господарством парубка. Також вони спілкувалися зі сватами, обговорювали святкування весілля, придане. У цей час, коли проходили оглядини, молоді йшли кликати своїх друзів.

На окрему увагу заслуговує традиція «посагу» (приданого нареченої) — він складався зі скрині, у якій вже були вишиті рушники, подушки та постіль, ковдра, вбрання та хустки, стрічки, чоботи, кожухи, скатертина. Також до приданого батько виділяв певну суму, клаптик землі й худобу.

Наступним етапом цього обряду були заручини. Він полягав у тому, що староста клав руки молодих на коровай і пов'язував зверху рушником.

Підготовка до весілля включала такі етапи: запросини гостей, різні підготовчі моменти, прикрашання гільця. До речі, це досить поширений у постановках народної хореографії звичай. Подруги нареченої в ході хороводу прикрашають обрядове гільце квітами, стрічками, калиною тощо.

Саме весілля включало процес вінчання в церкві, а потім святкування у великому колі сім'ї, друзів та знайомих. Зазвичай гуляли гучно, з піснями, танцями, забавами. Святкували від трьох днів до семи.

У постановках народно-сценічної хореографії, присвячених весіллю, розкривається послідовність етапів обряду через сценічну театралізовану дію: усі вище згадані обряди зображуються через рухи, пластику, і відповідний характер. Прикладами таких постановок є: «Затанцьовування свадьби», «Золотий танець», Закарпатського народного ансамблю пісні і танцю «Лісоруби», постановник Мирон Герман; в хореографічній композиції «Весілля на Опіллі» Олександра Заставного, створена на базі Зразкового аматорського ансамблю танцю «Дивоцвіт»; в репертуарі НЗААТ ім. П. Вірського є такі композиції — «Колгоспне весілля» самого Павла Вірського, «Весілля» більшу частину фрагментів було поставлено Олександром Данічкіним, «Український весільний танець» Кіма Василенка; хореографічна композиція «Буде весілля» Великого Слобожанського академічного ансамблю пісні і танцю в постановці Бориса Колногузенка та багато інших. У них, для прикладу, процес заручин — жартівливий, кокетливий, з елементами флірту, грайливості; дівчаче-вечір — плавний, ліричний, що символізує прощання молодої з дівочтвом; обряд благословення — урочистий, величний, супроводжується ритмічними переміщеннями, поклонами; весільне святкування — переважно це кульмінаційна частина, в процесі якої танцюють гопак чи коломийку (в залежності від регіону). Важливо, що весільна обрядовість у хореографії не тільки відтворює традиції, а й виховує любов та повагу до народних звичаїв, родинних цінностей, пропагує ідею національної єдності.

Тож саме в цей складний для нашої країни час ми мусимо зберігати наші звичаї та традиції. Варто збагачувати наші знання про обрядовість, історію народу, щоб українська культура існувала та процвітала надалі. Також ми згадуємо та будемо згадувати і на далі видатних хореографів, яким вдалося збагатити нашу культуру та зберегти народні традиції.

О. Курдупова, Л. Дегтяр

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ЗАГАЛЬНОПЕДАГОГІЧНИХ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ В РОБОТІ З ХОРЕОГРАФІЧНИМ КОЛЕКТИВОМ

O. Kurdupova, L. Degtyar

FEATURES OF THE APPLICATION OF GENERAL PEDAGOGICAL TEACHING METHODS IN WORKING WITH A CHOREOGRAPHIC TEAM

Виступи хореографічних колективів у програмах різноманітних масових заходів є одними з найулюбленіших і найочікуваніших глядачами. У таких виступах вражають енергія, настрої, злагодженість дій, малюнок танцю, майстерність виконавців. Однак яскраві концертні виступи є лише «вершиною айсберга», за якими стоїть величезна постановочна робота, багатогодинні спеціальні тренування і репетиції.

Якщо спостерігати за заняттями хореографічного колективу будь-якого рівня, можна побачити кілька видів діяльності: тренування техніки і фізичних можливостей; підготовку концертних номерів, яка включає повторення вже засвоєного матеріалу і вивчення нових рухів і комбінацій. Усі способи, які керівник використовує під час підготовки виступу танцювального колективу, відповідають основним педагогічним методам: словесні, наочні, практичні. Однак у роботі з хореографічним колективом ці загальнопедагогічні методи набувають певної специфіки з огляду на вид діяльності (в даному випадку — танець), вік учнів, рівень підготовки учасників, сталість і давність колективу (діє він на постійній основі або зібраний для конкретної постановки в рамках майстер-класу чи підготовки до окремого номера).

Отже, наочний метод навчання в роботі з хореографічним колективом втілюється в демонстрації викладачем окремих рухів, їх комбінацій під рахунок та музичний супровід. Викладач звертає увагу на окремі деталі, особливості руху, змістовні акценти комбінації, що сприяє засвоєнню учнями запропонованого матеріалу.

Керівник колективу під час використання наочного методу може використовувати наступний прийом: демонстрація танцювального руху або комбінації відбувається не викладачем, а учасником колективу, який раніше вже вивчив цей рух (наприклад, учасник колективу із старшої групи). У процесі вивчення руху можна запропонувати демонструвати правильне виконання тому учневі, який під час цього уроку швидко вивчив та максимально правильно його виконав.

Також під час підготовки хореографічної композиції активно використовується наочно-ілюстративний матеріал: малюнки, що показують положення танцівників — у парі, ансамблі, окремі пози, схеми танців; окреме значення мають фотоматеріали і відеозаписи танцювальних виступів. Особливість використання наочного методу, який є провідним у роботі з хореографічним колективом, полягає в тому, що учні мають засвоїти як сталі положення (пози, малюнок танцю), так і рухомі (переходи між сталими положеннями), і, найголовніше, відтворити їх власним тілом, не маючи можливості контролювати свої рухи ззовні.

Вивчення нерухомих об'єктів включає розгляд малюнків, схем танцю, фотоматеріалів, скульптур і статуєток. Такі матеріали дозволяють зрозуміти лінії танцю, навчитись фіксувати позу. Рухомі об'єкти, використовувані в рамках

наочного методу, включають показ викладачем, спостереження за іншими учасниками колективу, перегляд відеоматеріалів, спостереження за пластикою зображуваних істот або процесів (тварини, птахи, трудові заходи (наприклад, жнива, косовиця і таке інше), водограй, вир, хурделиця, дощ). Під час застосування наочного методу для підготовки танцю відбувається фіксація певних значущих моментів — поз, ліній, малюнків, принципів переходу між рухами.

Словесні методи в роботі з хореографічним колективом також відіграють важливу роль. Це бесіда, розповідь про зміст танцю, характеристика окремого образу, сюжету танцю, донесення його ідеї та змісту. Велику роль в застосуванні словесного методу в роботі з хореографічним колективом відіграє інтонація — емоційне забарвлення, сила голосу викладача і балетмейстера, які дозволяють правильно акцентувати рухи і втілювати задум постановника. До словесного методу відноситься також обговорення в процесі репетицій, внесення коректив в постановку, а також виконання рухів чи їх комбінацій зі слів педагога. Словесні методи в роботі з хореографічним колективом покликані узгодити уявлення і відчуття танцівників, загальний малюнок і рухи окремих учасників.

Практичні методи і прийоми також відіграють значущу роль в тренувально-репетиційній діяльності. Це різноманітні ігрові і творчі завдання, наслідування, багаторазові повторення рухів, змагання, втілення в хореографічному образі запропонованих викладачем істот, речей, процесів. Також до практичних методів можна віднести багаторазові повторення рухів, їх окремих комбінацій, репетиції та прогони.

Таким чином, загальнопедагогічні методи навчання — наочний, словесний, практичний — в роботі з хореографічним колективом набувають певної специфіки. Усі методи передбачають активну спільну діяльність педагога і учнів, керівника і танцівників. У процесі взаємодії учасники колективу виробляють свій особливий стиль, що сприяє розкриттю індивідуальності кожного, яка потім буде втілена в концертних виступах, зрештою, стане надбанням національної хореографічної культури.

А. Левшин

ДЕПОРТАЦІЯ КРИМСЬКИХ ТАТАР У ХОРЕОГРАФІЧНИХ ВІЗІЯХ СЬОГОДЕННЯ

А. Levshyn

DEPORTATION OF THE CRIMEAN TATARS IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHIC VISIONS

Сучасна українська хореографія дедалі частіше звертається до тем історичної пам'яті, національної ідентичності та колективних травм. Однією з трагічних сторінок історії, що знаходить своє відображення у хореографії, є депортація кримських татар 1944 р. Через танець хореографи прагнуть не лише відтворити події минулого, а й переосмислити їх у контексті сучасних викликів — війни, окупації Криму, відродження кримськотатарської культури.

Метою дослідження є виявлення особливостей втілення теми депортації кримських татар у сучасній хореографії, простежити засоби виразності, хореографічну мову та символіку, що використовуються для передання історичної пам'яті.

Тема депортації кримських татар отримує нове осмислення в сучасному сценічному просторі. У виставах і хореографічних творах використовуються

елементи кримськотатарського фольклору, національні ритми та символіка, що поєднуються з сучасними формами танцю.

Одним із перших українських проєктів, присвячених цій темі, став балет «Хайтарма», створений за мотивами однойменного фільму Ахтема Сеїтаблаєва. У сценічній версії поєднано народні ритми, музичні мотиви та традиційні рухи кримськотатарського танцю з модерною пластикою. Через зміну темпу, динаміку рухів і контраст світла передано перехід від радості до болю, від вигнання до прагнення повернення. «Хайтарма» стала символом пам'яті, яка живе в тілі, танці, диханні виконавців.

Сучасний театр танцю «UZANVATI» у виставі «Пам'ять тіла» (2022) осмислює тему депортації через тілесну виразність і драматургію руху. У цій роботі тіло стає носієм емоційного досвіду, відображаючи напруження, страх, опір і надію. Танцювальна композиція поєднує етнічні елементи з техніками contemporary dance, що підкреслює універсальність теми вигнання й водночас її український контекст — досвід вимушених переселень і війни.

Також важливим мистецьким простором для розвитку цієї теми є діяльність центру «Кримський дім», який у 2020–2023 рр. підтримував низку хореографічних постановок і перформативних дійств, серед яких — «Сон на чужині» (2021 р.). У цій роботі танець поєднано з музикою та документальними свідченнями, створено образ втрати дому, туги за землею предків і духовного зв'язку з Батьківщиною. Хореографічна мова твору побудована на повторюваних колових рухах, які символізують циклічність історії та незнищенність культури.

Таким чином, хореографія стає засобом не лише естетичного вираження, а й культурного діалогу, сприяє переосмисленню історичної травми та відновленню колективної пам'яті. Особливу увагу хореографи приділяють драматургії як носію емоційного досвіду: через рух, дихання, напруження тіла глядач занурюється у стан втрати, туги, але й відродження. Таке поєднання традиційного та сучасного танцю формує нову художню мову української хореографії, що звертається до теми пам'яті та гідності.

Отже, дослідження теми депортації кримських татар у хореографічному мистецтві має не лише естетичне, а й культурно-соціальне значення. Танцювальні твори, що осмислюють цю тему, сприяють збереженню історичної пам'яті, формуванню національної ідентичності та міжкультурному діалогу. Перспективним напрямом подальших досліджень є створення нових сценічних проєктів, які поєднують традиційні мотиви кримськотатарського танцю з сучасною експресією.

А. Максименко

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ОСВІТЬОГО ПРОЦЕСУ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПІДГОТОВЦІ

A. Maksymenko

MODERN TECHNOLOGIES AS A TOOL FOR IMPROVING THE EFFICIENCY OF THE EDUCATIONAL PROCESS IN CHOREOGRAPHIC TRAINING

У сучасних умовах розвитку цифрових технологій та глобалізації освіти інтеграція сучасних інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у процес підготовки хореографів стає невід'ємною складовою професійної освіти.

Застосування інноваційних технічних засобів відкриває нові горизонти для підвищення якості навчального процесу, поєднуючи традиційні практичні навички з можливостями дистанційного та змішаного навчання.

Сучасні технології надають широкі можливості для створення динамічного освітнього середовища, де студенти можуть не лише опановувати технічні елементи танцю, а й розвивати власний творчий потенціал. Використання відеоаналізу рухів, цифрових платформ для обміну навчальними матеріалами, спеціалізованих додатків для самоконтролю та вдосконалення техніки сприяє формуванню глибокого розуміння пластичної мови танцю.

Особливо важливим є впровадження мультимедійних засобів, які забезпечують візуалізацію та детальний розбір хореографічних композицій, що підвищує рівень засвоєння матеріалу. Завдяки онлайн-лекціям та вебінарам студенти мають змогу отримувати знання від провідних фахівців та долучатися до міжнародних освітніх проєктів незалежно від географічного розташування.

В умовах сьогодення, коли соціальні та культурні виклики вимагають нових форм навчання, поєднання технологій із традиційними методами створює сприятливі умови для формування комплексної професійної компетентності. Сучасний освітній простір дедалі частіше орієнтується не лише на передачу знань, а й на розвиток емоційного інтелекту, критичного мислення та здатності до адаптації в умовах невизначеності. Онлайн-заняття з елементами арттерапії стають ефективним інструментом підтримки студентів у процесі навчання: вони допомагають долати психологічний стрес, спричинений як навчальним навантаженням, так і зовнішніми обставинами, сприяють збереженню емоційного балансу та формуванню внутрішніх ресурсів для подолання труднощів. Крім того, такий підхід стимулює мотивацію до навчання, активізує творче мислення, а також сприяє створенню довірливої атмосфери між викладачем і студентами. Таким чином, інтеграція арттерапевтичних елементів в онлайн-освіту є перспективним напрямом, який відповідає запитам сучасного покоління здобувачів освіти та підвищує якість навчального процесу загалом.

Керуючись порівняльно-зіставним аналізом, варто відзначити, що впровадження сучасних технологій у хореографічну освіту здійснює двосторонній вплив: внутрішній та зовнішній. Внутрішній аспект полягає у формуванні високої якості професійної підготовки, посиленні мотивації студентів і розвитку їх творчих здібностей через інтерактивні платформи та цифрові ресурси. Зовнішній же прояв технологічних інновацій в освіті виявляється у можливості дистанційного обміну досвідом, участі у міжнародних проєктах та демонстрації науково-практичних досягнень за межами національного освітнього простору. Таким чином, технології виступають не лише інструментом удосконалення навчання, а й засобом культурної дипломатії, що сприяє популяризації хореографічного мистецтва на світовій арені.

Практичний досвід показує, що впровадження цифрових технологій у навчальний процес хореографічної підготовки сприяє підвищенню якості засвоєння знань і формуванню професійних компетенцій. Використання інтерактивних платформ і мультимедійних ресурсів дозволяє студентам працювати у зручному темпі, аналізувати власні помилки та розвивати творчі здібності в умовах постійної зворотної взаємодії з викладачами. Такий підхід стимулює активну участь студентів

у навчанні та формує навички саморефлексії, що є надзвичайно важливим у професійному становленні хореографа.

Таким чином, методично зважене і системне використання сучасних технологій у хореографічній освіті виступає ефективним інструментом удосконалення навчання, сприяє формуванню творчої особистості і професіонала нового покоління, здатного успішно працювати в умовах швидкозмінного мистецького середовища та суспільства.

Підсумовуючи, інноваційні технології не лише оптимізують освітній процес, а й стають каталізатором розвитку мистецтва танцю, забезпечуючи його сучасність і конкурентоспроможність на світовій арені.

Є. Мятенко

ОБРЯДОВІ ТАНЦІ ВЕСНЯНОГО ЦИКЛУ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ТРАДИЦІЇ

Y. Miatenko

RITUAL DANCES OF THE SPRING CYCLE IN UKRAINIAN FOLK TRADITION

Обрядовий танець є одним із найдавніших способів художнього самовираження людини, що поєднує рух, музику, слово й символічну дію. Саме через танець народ осмислював власний світ, встановлював гармонію з природою та спільнотою. Проте, попри важливе місце танцю в обрядовій культурі, у більшості досліджень обрядовість розглядається в переважно етнографічних і фольклористичних аспектах, тоді як танцювальна складова розглядається поверхово або як допоміжний елемент. Така ситуація зумовлює необхідність глибшого вивчення танцю як самостійного феномену в контексті обрядовості зокрема весняного циклу, де він виступає центральним носієм ритуального змісту.

До проблеми обрядового танцю зверталися чимало українських хореологів. О. Гуменюк подає наукову класифікацію українських народних танців, виокремлюючи весняні — гаївки, веснянки тощо, розглядає їх як рухові структури з власною просторовою композицією та ритуальним символізмом. Олекса Воропай у праці «Звичаї нашого народу» описував обрядові танці як органічну частину календарних свят, звертаючи увагу на їхню роль у переході від зимового до весняного циклу. Сучасні дослідники, такі як А. Тимчула, Л. Саввич, А. Гоцалюк, трактують його як універсальну мову культури, що передає соціальні смисли, емоції та духовні коди народу, В. Волчукова та О. Тищенко вивчають сценічні інтерпретації весняно-літнього циклу українських календарних обрядів. Попри це, танець усе ще залишається недостатньо проаналізованим як самостійний феномен української ритуальної культури.

Танець у традиційному середовищі мав не лише естетичне, а й ритуально-магічне значення. Його рухи відображали зміну пір року та взаємодію людини з природою. На ранніх етапах розвитку культури танець виступав своєрідним засобом комунікації з надприродними силами, а згодом — символічним актом, який забезпечував духовну єдність громади. В українській традиції він завжди залишався носієм сакрального змісту, навіть коли поступово втратив свою магічну функцію.

Весняна обрядовість охоплює свята від Стрітіння до Трійці (червень), включно з Жайворонками, Благовіщенням, Великоднем, Юрієм і Зеленими святами.

Обрядові танці весняного циклу — веснянки, гаївки, хороводи, ігри-танці — становлять один із найвиразніших виявів духовної культури українців. Вони поєднують елементи магії, театралізованого дійства та соціальної взаємодії, слугуючи засобом підтримання гармонії в громаді. Танцювальна форма в таких обрядах не є випадковою — саме через рух людина передавала енергію оновлення, вдячність природі й віру у відродження життя.

Уже на Масляну виконувався «Кривий танець», який символізував пробудження сонця, що передбачало початок весняної обрядовості. Під час Стрітіння через танець уособлювалася боротьба між Зимом та Літом. Цей образ мав не лише розважальний, а й глибокий символічний зміст — заклик до пробудження життя, тепла, сонця. На Сороки відбувалося закликання весни — танець мав магично-обрядову функцію, адже його призначенням було викликати тепло, дощ, врожай. Розквіт обрядовості приходився на Благовіщення та Великдень, під час яких виконувалися гаївки та веснянки, обрядові хороводи, які були покликані пробудити природу й благословити землю на майбутній врожай, а також утілити любов, єднання, відродження. Від Юрія до Трійці відбувався перехід до плодючого циклу, в цей час проводилися обряди землеробського характеру, вшановувався культ зелені, а в танцях уособлювалися польові роботи та шанувалася худоба. Завершувався весняний цикл Зеленими святами, на які виконувалися численні хороводи з деревцями, гілочками, віночками, що символізувало єднання людини та природи, очищення, плодючість та відбувався перехід у літній цикл.

Отже, обрядові танці весняного циклу — це завжди синкретичне мистецтво, де рух, музика, спів і гра створювали єдину ритуальну тканину. Вони не просто супроводжували те чи інше свято, а втілювали їх суть, виконуючи магично-символічну функцію — від заклику весни до освячення родючості та єдності людини з природою, утворюючи поетичну модель світобудови, в якій рух, коло й ритм виражали гармонію Всесвіту.

Д. Мостовий, О. Іваницький

ВЗАЄМОДІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ТА МУЗИЧНОЇ СКЛАДОВОЇ У ВИСТАВАХ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРІВ

D. Mostovyi, O. Ivanytskyi

INTERACTION BETWEEN CHOREOGRAPHY AND MUSIC IN MUSIC AND DRAMA THEATRES' PERFORMANCES

Більшість вистав музично-драматичних театрів — унікальний зв'язок хореографії, музики, драматичної дії, що в гармонійній взаємодії створюють цілісне видовище. Поєднуючись у потужну формулу розповіді сюжету, всі ці компоненти збагачують один одного. Хореографія використовує ритм мелодії, темп, задля формування зовнішнього та внутрішнього активного імпульсу, в той час коли музика відображає емоційний стан, настроїв персонажів, формує ритмопластичну канву для створення сценічного руху.

Окреслені ідеї нерозривної взаємодії хореографії та музики у виставах українських музично-драматичних театрів тяжіють до часів створення концепції театральних вистав Леся Курбаса. Саме завдяки його концепції поєднання ритмопластики, музики та сценічного руху в контексті комплексу виразних засобів

театральної вистави, побудові вистави, в якій масовий хореографічний рух, насичений символізмом та семантизмом, ставав повноцінним виразним засобом, а його чітка темпоритмічна підпорядкованість формувала сприйняття та емоційне підґрунтя, вдалося створити унікальний театральний продукт, що й сьогодні ідентифікує даний тип вистав як український.

Ще одним джерелом появи музично-драматичної вистави, в якій гармонійно поєднані хореографія, музика й дія, стали вчення Ф. Дельсарта та Еміля Далькроза. Їх ідеї щодо виразності руху та міміки, а також ритмізації руху, як основи для вдосконалення акторської гри, та поєднання музики і пластики в театральній виставі, знайшли відгуки у виставах українських музично-драматичних театрів.

У сучасних виставах музичний ритм створює основний внутрішній імпульс для формування руху, його швидкості, впливає на створення танцювальної фрази. Зміни в музичному ритмі, динаміці, темпі спонукають до змін як у драматичній дії, так і пластичній лінії. Музика дозволяє побудувати необхідний настрій, створити атмосферу, сконцентрувати увагу глядача на мізансцені. Перебуваючи у щільній взаємодії з музикою, хореографія підсилює створений настрій, надає йому додаткових характеристик.

Хореографія у музично-драматичних виставах дозволяє підсилювати сюжет, робить дію виразнішою. Завдяки хореографічному тексту можна розкрити думки головних персонажів або натовпу, що збільшить емоційний вплив.

Під час створення хореографічної складової музично-драматичної вистави важливо пам'ятати, що кожен рух, жест або навіть пауза є ключовим елементом трансляції історії та дозволяють переконати глядача у правдоподібності. Саме тому балетмейстер повинен чітко усвідомлювати тему, ідею та надзавдання конкретного твору, знати історію персонажів, їхні емоційні зв'язки, розуміти сюжетні лінії. Його робота повинна проходити в тісній співпраці з драматургом та композитором, задля найоптимальнішого вирішення пластичних завдань.

Багато вимог ставиться і перед артистами-хореографами. Задля успішної реалізації хореографічного або художнього образу важливим є постійний емоційний зв'язок з певним персонажем. Артист повинен зануритися в образ, зрозуміти причини тієї чи іншої поведінки персонажа, створювати відчуття реальності драматичної дії. Також важливим завжди залишається розуміння й відчуття ритму та музикальність. Пильне й шанобливе ставлення до музичного супроводу впливає не лише на синхронізацію з музикантами та колегами по сцені, але й на стиль рухів, енергію, настрої конкретної вистави, її внутрішній темпоритм.

Сьогодні актор музично-драматичного театру повинен володіти великим спектром компетентностей, мати танцювальні, акторські та музичні навички, а також вміти швидко адаптуватись до зміни жанрів, стилів, зовнішніх чинників (технічні характеристики сцени, сприйняття глядачем вистави, фактори непереборного характеру). Танцівник повинен володіти різними хореографічними стилями: класичним танцем, народно-сценічним танцем, джазовим танцем, сучасним-популярним танцем, степ-танцем. Він має бути емоційно виразним, щоб мати можливість повноцінно розкрити запропонований образ.

За лаштунками створення музично-драматичної вистави виглядає як складний процес взаємодії всіх структурних підрозділів театру. Музично-хореографічна взаємодія виступає тут однією з найголовніших. Артисти-вокалісти

приділяють багато уваги танцювальній підготовці, ритмізації тексту пісень та самої дії, формуванню сценічного руху. Артисти-хореографи підпорядковують хореографічну складову загальній мети вистави, відшукуючи засоби гармонійного поєднання танцювальної дія та інших компонентів.

І. Мостова

НАВЧАЛЬНА МОТИВАЦІЯ ЗДОБУВАЧІВ-ХОРЕОГРАФІВ: ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

І. Mostova

EDUCATIONAL MOTIVATION OF CHOREOGRAPHY STUDENTS: PRACTICAL EXPERIENCE

Мотивація — одна з найважливіших речей в процесі опанування професії. Для здобувачів вищої освіти, які обрали для себе майбутнє танцівника, викладача, керівника хореографічного колективу, балетмейстера — це той самий «вогник», що виникає всередині та штовхає на нові звершення, надає сил, терпіння, витривалості, надихає, стимулює творчу активність.

Саме мотивація визначає, яким чином ми організовуємо свою діяльність, наскільки ми активні, наполегливі, віддані своїй справі. Завдяки наявності чіткої і зрозумілої для себе мотивації ми ставимо перед собою мету, формуємо напрямки в нашій поведінці на шляху до цієї мети.

Мотивація до навчання — неодмінний фактор здобуття вищої освіти для будь-якої спеціальності, адже саме вона є запорукою успішності цього процесу. Для здобувачів-хореографів мотивація відіграє важливу роль ще й тому, що професійна хореографічна діяльність пов'язана з постійним фізичним навантаженням, подоланням себе, частою роботою на межі можливостей, швидким емоційним вигоранням.

Особливо важливими завдання постійно мотивувати стало з початком війни: до досить звичного стану «не хочу», «зроблю завтра», «хочу спати», додалися страх обстрілів, невизначеність майбутнього і необхідність жити без планів на майбутнє, втрата домівки, змушеність адаптуватись до інших умов життя та багато інших факторів.

Саме тому для викладачів закладів вищої освіти, так само, як і для викладачів, які працюють в дитячих хореографічних колективах, пошуки засобів підвищення мотивації завжди лишаються актуальними.

Необхідність посилення вмотивованості здобувачів-хореографів також спричинена зовнішніми соціокультурними чинниками:

- підвищена конкуренція на ринку праці в межах спеціальності В6 Перформативні мистецтва вимагають від випускника не лише знань теорії, методики та практики хореографічного мистецтва, але й вмінь їх застосовувати, швидко адаптувати до нових невизначених вимог, взаємодіяти в рамках творчих проєктів, підлаштовуючи свої компетентності до загальної мети та потреби;
- зміни в системі освіти, завдяки чому виникає багато різноманітних джерел отримання актуальної інформації для самовдосконалення, що вимагають бути вмотивованим до постійного процесу пізнання;
- зовнішні психоемоційні фактори, що змушують уважніше відноситись до питання покращення вмотивованості.

Загальноживані трактування терміну «мотивація» стверджують, що це сукупність зовнішніх та внутрішніх чинників, які активізують діяльність людини, спонукають її рухатися до визначеної мети. Відповідно до цього трактування, розрізняють внутрішню та зовнішню мотивацію, а також формують траєкторію впливу на її покращення.

До внутрішньої мотивації належать чинники, що формуються самою людиною у власній свідомості. Відповідно до цього, мотивація буває внутрішньою та зовнішньою. До цих мотиваційних важелів можна віднести задоволення від пізнання, від будь-якої практичної діяльності хореографа, від інтересу до професії. Активізація даного виду мотивації можна шляхом урізноманітнення творчих завдань, спонукання до тілесного самовираження, формування впевненості у своїх професійних компетентностях, насичення освітнього процесу майстер-класами, тренінгами, співпрацею з професіоналами-практиками, участю у творчих проектах.

До зовнішньої мотивації належать чинники, що впливають на відношення здобувача до навчального процесу, його успішність, але не залежать від нього самого. До таких чинників належать: фактор отримання диплому, перспективи кращого працевлаштування, елементи винагороди або покарання, можливість отримання стипендій, грантів або інших матеріальних цінностей, методи викладання та особистість викладача, атмосфера в групі, створення команди зі спільною метою та інтересами, формування групи однодумців.

Для здобувачів-хореографів одним із важливих мотиваторів часто виступає можливість танцювати у хореографічному колективі. Дана форма реалізації творчих здібностей задовольняє відразу багато потреб, як внутрішніх, так і зовнішніх: тілесне та емоційне самовираження, підвищення внутрішньої самооцінки, задоволення потреб професійного розвитку, спілкування з однодумцями в дружній атмосфері, спільний рух до мети, відчуття команди та підтримки, можливість комунікувати з професіоналами-практиками тощо.

Серед здобувачів вищої освіти факультету хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури було проведено опитування стосовно навчальної вмотивованості. Більшість респондентів відповіла, що їх вмотивованість на високому рівні і вони самостійно можуть контролювати даний процес, а особистість викладача стає допоміжним фактором у цьому процесі. Тим не менш, здобувачі зацентрували увагу і на чинниках, що можуть негативно впливати на стан їхньої мотивації. Серед факторів, які можуть впливати на вмотивованість, здобувачі назвали: професійні та особисті якості викладача, зовнішні фактори (обстріли, невизначеність майбутнього), проблеми в особистому житті, емоційне вигорання через перевантаженість, травми. Відповідно до цих відповідей, можна сформувати план покращення вмотивованості, зосередивши увагу на вирішенні окреслених проблем:

- будувати траєкторії викладання на студентоцентризованих підходах з обов'язковим зворотнім зв'язком;
- проводити позааудиторні зустрічі, задля розуміння емоційних потреб здобувачів;
- формувати тижневе навантаження з урахуванням психоемоційних та фізичних можливостей здобувачів.

Навчальна мотивація — важливий виклик сьогодення, який не може залишатись осторонь від уваги викладача. Саме завдяки чіткій вмотивованості та плідній співпраці викладача й здобувача вищої освіти успішність навчання стає осяжнішою.

М. Нестеренко

АДАПТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ДО СУЧАСНИХ ІВЕНТІВ

М. Nesterenko

ADAPTATION OF UKRAINIAN DANCE TRADITIONS TO MODERN EVENTS

Сучасна івент-індустрія дедалі активніше звертається до національної культурної спадщини як до джерела візуальної та емоційної ідентичності, здатної вирізнити подію на глобалізованому ринку розваг і комунікацій. В українському контексті особливу роль відіграє фольклорно-етнографічний пласт, що включає традиційні танцювальні форми, обряди та символіку. Їх адаптація до форматів модних показів, корпоративних подій, бізнес-форумів і брендових презентацій створює ефект культурної автентичності, одночасно відповідаючи тренду на «cultural storytelling» — створення події як наративу, який занурює учасника в контекст та історію.

Українська традиційна хореографія в сучасній івент-індустрії використовується у кількох взаємопов'язаних функціях: як інструмент презентації культурної спадщини, як засіб формування емоційної атмосфери та як візуально-пластичний компонент, що допомагає вибудовувати драматургію події. Її адаптація залежить від змісту заходу, цільової аудиторії та загальної концепції організаторів. Залежно від формату події змінюються як сценічні рішення, так і глибина відтворення автентичних елементів: від збереження оригінальної лексики рухів і костюмів до їхньої стилізації чи переосмислення в сучасному сценічному контексті.

У культурно-мистецьких фестивалях і форумах український народний танець виступає одним із ключових інструментів репрезентації нематеріальної спадщини. Тут особливе значення має збереження автентичних форм: від костюмів до музичного супроводу. Виступи можуть супроводжуватися коментарями дослідників, інтерактивними майстер-класами та презентаціями регіональних традицій, що підсилює освітню складову. У міських святах і просторових перформансах традиційна хореографія інтегрується в урбаністичний простір, де поєднується з вуличною сценою, світловими інсталяціями та нестандартними локаціями (сквери, промислові будівлі, площі). Така форма дозволяє активізувати локальну спільноту й осучаснити сприйняття фольклору через залучення глядача у відкритий простір. У корпоративних та бізнесових заходах народний танець виконує роль візуального маркера бренду, особливо коли компанія прагне підкреслити локальну ідентичність або відданість національним цінностям. У такому випадку він може з'являтися у вигляді коротких тематичних інтермедій між блоками програми, урочистого відкриття або фінального акценту, доповненого мультимедійними ефектами (LED-графіка, відеопроєкції орнаментів, інтерактивне світло). У модних показах інтеграція українських народних танців доречно переважно тоді, коли колекція безпосередньо звертається до етнічних тем, регіональних орнаментів або культурних символів. У таких випадках хореографія стає не випадковим елементом шоу, а органічним

продовженням дизайнерської концепції. Натомість інтеграція традиційного танцю в демонстрацію колекцій, що не містять жодних етнічних відсилань (наприклад, класичних вечірніх суконь у міжнародному стилі), здатна виглядати штучно та порушувати цілісність образу. У благодійних заходах українська хореографія часто має символічне забарвлення як уособлення спільності, національної єдності та підтримки. Її використання у фондрайзингових концертах, артаукціонах чи кампаніях з підтримки культурних проєктів створює емоційний контекст, що підсилює ефект від основного меседжу.

Унікальним вектором сучасної інноваційної парадигми у сфері танцювального мистецтва, який все активніше набирає вагу у глобальному івент-просторі, виступає кросдисциплінарність — інтеграція хореографії з різними технологічними та науковими дисциплінами, серед яких робототехніка, кінетичні інсталяції, світло- та звукове програмування. Цей синтез формує якісно нову художню мову, що не лише розширює традиційні межі танцю як суто візуального чи перформативного явища, але й конституалізує його як комплексний технологічний інтерфейс, здатний функціонувати на стику мистецтва, науки і комерційного застосування.

Таким чином, інтеграція українських традиційних танців у сучасні івенти є багаторівневим процесом, де кожен формат вимагає власного підходу до художнього оформлення, ступеня автентичності й взаємодії з іншими сценічними елементами.

З. Омеляненко

ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ ЯК СТРАТЕГІЯ ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФА В УМОВАХ НОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ПАРАДИГМ

Z. Omelianenko

FORMATION OF AUTHORIAL STYLE AS A STRATEGY FOR CHOREOGRAPHER'S PROFESSIONAL DEVELOPMENT UNDER NEW ARTISTIC PARADIGMS

У контексті динамічних змін у сфері культури та мистецтва, що відбуваються як у глобальному, так і в локальному вимірах, постає потреба в критичному переосмисленні підходів до підготовки фахівців у галузі хореографії. Сучасний хореограф вже не обмежується роллю виконавця чи технічного інтерпретатора готового матеріалу — він дедалі частіше виступає як автономний митець, креатор нового танцювального висловлювання, дослідник і педагог. У такому контексті формування авторського стилю набуває значення стратегічної складової професійного розвитку хореографа, що забезпечує його конкурентоздатність, самореалізацію та сталість у мистецькому середовищі.

Авторський стиль у хореографії є багаторівневою категорією, що інтегрує в собі не лише технічні, композиційні та пластичні ознаки, а й глибинні смислові й культурні коди, через які митець артикулює власну ідентичність. Він репрезентує особистісне бачення світу, естетичні уподобання, ціннісні орієнтири, а також контекстуальні впливи — національні, соціальні, філософські, гендерні тощо. Формування такого стилю є процесом довготривалим і складним, що вимагає не лише розвитку технічних навичок, а й значного рівня художньої рефлексії, аналітичного мислення та відкритості до експерименту.

Суттєву роль у цьому процесі відіграє імпровізація — як метод творчого пошуку, що дозволяє митцеві вийти за межі усталених канонів та віднайти власні,

автентичні форми руху. Імпровізація стимулює розвиток тілесної свідомості, активізує інтуїцію, розвиває здатність до візуального й сенсорного мислення. Вона виступає не лише як техніка, а як філософія танцю, орієнтована на процес, а не тільки на результат.

У сучасній мистецькій освіті формується нова педагогічна парадигма, в основі якої — суб'єктність студента, міждисциплінарність, проєктність, експеримент. Особливої актуальності після 2022 р. набули модульні освітні програми, що включають курси з танцювальної композиції, перформативних практик, контактної імпровізації, танцювального аналізу, основ сценічної режисури та артдосліджень. Така структура дозволяє студенту не лише засвоювати фаховий контент, а й конструювати власні мистецькі наративи, осмислювати соціальний контекст, критично взаємодіяти з традицією.

Окрім цього, важливими педагогічними інструментами у формуванні авторського стилю є: хореографічні лабораторії як простори для практичного дослідження руху; створення авторських етюдів та коротких перформансів із відкритою структурою; ведення рефлексивних щоденників, що сприяє усвідомленню індивідуального процесу; участь у мультидисциплінарних проєктах, де хореограф має змогу взаємодіяти з іншими видами мистецтва — музикою, театром, відео, візуальними медіа.

З наукової точки зору, процес формування авторського стилю доцільно розглядати в парадигмі культурної ідентичності та професійної суб'єктності. Хореограф із власним стилем — це не лише митець, здатний до творчого самовираження, а й активний агент культурного поля, який продукує нові сенси, сприяє осмисленню національного спадку в умовах глобалізації та актуалізує діалог між традицією та сучасністю.

Таким чином, авторський стиль постає не лише як прояв індивідуальності, а як стратегічна платформа професійної реалізації хореографа. Його формування потребує інтеграції художнього, методологічного, освітнього та дослідницького підходів. Саме в такому багатовекторному полі зростають митці нового покоління — ті, що мислять концептуально, діють автономно, створюють автентичний танцювальний продукт і залишають свій слід у культурному просторі сучасності.

А. Паладійчук

ПРОБЛЕМА РОЗВИТКУ ГНУЧКОСТІ ТАНЦІВНИКІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

A. Paladiichuk

THE PROBLEM OF DEVELOPING THE FLEXIBILITY OF DANCERS IN THE CONDITIONS OF DISTANCE LEARNING

Збройна агресія російської федерації проти України, зокрема зумовлене небезпекою раптових повітряних атак дистанційне навчання, неможливість звичного тренувально-репетиційного процесу, тривалі перерви в танцювальній практиці на новому рівні ставлять питання підтримання оптимальної танцювальної форми як професійних танцівників, так і здобувачів профільної освіти. Як виявилось, звичні з дитинства методи і прийоми або не працюють, або призводять до зниження фізичних кондицій чи травмування.

Перш за все в означених умовах загострюється проблема підтримання і розвитку гнучкості, мабуть, головної турботи всіх сучасних танцівників, зважаючи на панування в сучасній хореографії великих амплітуд і ефектних незвичайних рухів.

Традиційні системи підготовки танцівників, зокрема класичний тренаж, вже півстоліття як виявили свою неспроможність виробляти великі амплітуди, що зумовило звернення танцівників, репетиторів і балетмейстерів до інших систем фізичної підготовки, зокрема до художньої гімнастики і акробатики. Так на додаток до традиційного тренажу біля станка і на середині залу додалися партерний тренаж, вперше запропонований Б. Князевим в середині XX ст., і різноманітні розтягування. Усі ці доповнення до класичного тренажу викликали опір педагогів старої школи, котрі наполягали на самодостатності класичного тренажу як засобу формування техніки сценічно виразного тіла. Досвід свідчить, що класичний тренаж до сьогодні є ефективним методом формування і підтримання базової фізичної форми танцівника, однак лише в тому разі, коли застосовується в чистому вигляді і у відповідності до актуального стану танцівника, тобто в разі втрати форми варто повертатися на попередні рівні складності рухів і їх комбінацій. Однак проблема розвитку великих амплітуд вимагає цілеспрямованої роботи з м'язами кора — комплексом глибоких та поверхневих м'язів, які стабілізують хребет, таз і стегна, відповідають за правильну поставу, рівновагу та ефективність рухів.

Останнім часом в танцювальному середовищі активно поширюються інноваційні методики тренувального процесу, котрі передбачають науково обґрунтований функціональний підхід. Це різноманітні вправи з вагою власного тіла, вертикальні, горизонтальні, з застосуванням міофасціальних ролів, м'ячів різного розміру, еластичних стрічок-еспандерів, різних за формою і вагою обтяжувачів.

Тривалі перерви у звичному тренувальному процесі неминуче призводять більшість танцівників до втрати оптимальної фізичної форми і змушують шукати шляхи її відновлення. Причому ті прийоми і методи, які використовували з дитинства, можуть виявитись неефективними і навіть небезпечними. Перш за все йдеться про дуже поширені вправи пасивного розтягування. Ефективні в дитинстві, безпечні для початку тренувального дня, вони виявляються вкрай шкідливими як самостійне тренування. Больові відчуття, що виникають в процесі тренування в дорослому віці, мають стати стимулом шукати інші підходи і вправи для розвитку і підтримування фізичної форми. Перш за все слід акцентувати увагу на розвитку контролю рухів, відчутті власного тіла, активному русі в суглобах, поступовому навчанню нервової системи новим амплітудам, балансі мобільності і стабільності.

Таким чином, українським танцівникам у сучасних умовах слід більше уваги приділяти інноваційним функціональним методикам розвитку гнучкості, в разі потреби відмовляючись від звичних з дитинства травмонебезпечних вправ заради своєї тривалої і успішної творчої кар'єри.

Є. Подкопай

**КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В СПІЛКУВАННІ ВИКЛАДАЧА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КЛАСІ**

E. Podkopa

**COMMUNICATIVE STRATEGIES IN THE COMMUNICATION OF THE TEACHER
AND THE CONCERTMASTER IN THE CHOREOGRAPHY CLASS**

Комунікація є одним із ключових факторів взаємодії між всіма учасниками навчального процесу. Завдяки спілкуванню вирішуються педагогічні, виховні, організаційні завдання, створюється доброзичлива атмосфера уроку. Збалансована модель спілкування та актуальні принципи комунікації, що реалізуються на хореографічному занятті, складають міцний фундамент довіри і підтримки на всіх рівнях особистісної взаємодії в системі «викладач — концертмейстер — здобувач(і)», на якому ґрунтується навчальний процес. Саме завдяки «погляду в одному напрямку», взаємоповазі, порозумінню та узгодженості прагнень і очікувань всіх учасників навчання досягається максимальна ефективність та результативність занять. Представлена тема є малодослідженою в аспекті хореографічної освіти, що зумовлює новизну запропонованого проблемного ракурсу.

Творча складова хореографічного мистецтва вимагає індивідуального підходу в межах обраної комунікативної стратегії. Це спричинено як особливостями фізичного та психоемоційного розвитку, котрі постають впливовими факторами в комунікативній моделі «викладач — здобувач», так і рівнем художнього, зокрема, музичного мислення, що є «наріжним каменем» у творчо-педагогічних стосунках викладача і концертмейстера як тандему однодумців.

Виходячи із практичного досвіду, зауважимо, що комунікативні труднощі можуть виникати через невміння/небажання спілкуватися, чути і відчувати один одного, неоднакове розуміння поставлених завдань та способів їх вирішення. Тому проблематика комунікативних стратегій є актуальною на всіх етапах спільної роботи (від підбору музики до танцювальних комбінацій до відкритого показу хореографічного уроку/композиції наприкінці семестру).

На сьогодні визначення «комунікативна стратегія» не має усталеної дефініції, оскільки застосовується у різних сферах наукових знань. У запропонованому контексті під комунікативною стратегією розуміється узгоджена викладачем і концертмейстером система вербальних і невербальних знаків, що постають носіями відповідної інформації, і алгоритм спільних дій, які забезпечують продуктивність та позитивність навчального процесу в хореографічному класі.

До вербальних стратегій комунікації слід віднести пояснення, оцінку, коментарі до музичного супроводу, діалог між викладачем і концертмейстером та/або здобувачем і концертмейстером, спільні обговорення тощо. Невербальні стратегії формує комплекс різних засобів спілкування на кшталт міміки, жестів, ритмічних сигналів викладача або гіперболізованої темпо-інтонаційної виразності гри концертмейстера.

Підкреслимо, що навчання хореографічному мистецтву визначається власною специфікою. Танцювальний рух неподільно пов'язаний з музикою. Саме музика допомагає викладачу при створенні хореографічних комбінацій та композицій,

стимулює фантазію і надихає, пропонуючи особливу метроритмічну і емоційну основу-партитуру. З впевненістю можна сказати, що музика займає лідируючу позицію при створенні хореографічних творів. Вона не лише допомагає танцівникам краще розуміти характер рухів, але й налаштовує на виконання, створює настрій на уроці, сприяє проживанню емоцій через рухи. Водночас існує і зворотний зв'язок між танцем та музикою. Через розуміння-проживання рухів хореографів-виконавців музикант має змогу краще відчувати та усвідомити танцювально-пластичну природу різних музичних творів. Саме характер руху, манера його виконання дозволяє музиканту побачити інтонаційний та ритмічний посил, прописаний у нотному тексті, як віддзеркалення тілесної пластики. Це безперечно розширює художню обрії музиканта, сприяючи пошуку нових засобів виразності та вдосконаленню виконавської майстерності.

У кожного учасника навчально-освітнього процесу є своя роль. Викладач виступає як педагог-провідник, режисер, постановник та організатор навчання. Його роль можна визначити як головну, оскільки саме він формує план роботи, розробляє стратегію розвитку, за якою навчаються здобувачі, продумує тактичні завдання і методи мотивації та контролю. Водночас концертмейстер не стоїть осторонь навчального процесу, він має бути музичним партнером та помічником, співтворцем творчої атмосфери на заняттях.

Існують різні підходи викладачів до музичного супроводу в класі хореографії. Особливо це стосується музики, яка використовується для учбових комбінацій. Окрему групу складають викладачі, які вважають, що головною є хореографічна комбінація, а музика повинна їй повністю підпорядковуватися. Проте має місце й зовсім інший підхід, де викладач йде від запропонованої концертмейстером музики і складає комбінацію саме на неї. Обидві стратегії постають паритетними, але висувають до концертмейстера різні вимоги. У першому випадку концертмейстеру треба бути дуже уважним, щоб допомогти викладачеві і виконавцям своїм акомпанементом, не перевантаживши його музичною фактурою. У другому випадку концертмейстер має шукати найкращі зразки музичних творів, щоб надихати викладача або здобувачів на створення цікавих та різнопланових хореографічних комбінацій та композицій.

Серед найчастіших комунікативних труднощів можна виділити наступні:

- в інтерпретації художнього образу між викладачем та концертмейстером відсутня узгодженість;
- на уроці виникає емоційне напруження через непорозуміння одне одного;
- має місце невідповідність музичного супроводу хореографічним задумам;
- недосконалість виконавської гри концертмейстера, зокрема, темпові, ритмічні та художньо-емоційні недоліки.

Шляхи подолання труднощів та вдосконалення комунікативної взаємодії знаходяться в площині формування між викладачем та концертмейстером партнерських, довірливих стосунків. Усе це приходить з досвідом через обговорення навчальних завдань, спільні репетиції та підбір музичного матеріалу. Поступово робота в хореографічному класі «пліч-о-пліч» формує міцний зв'язок між викладачем і концертмейстером, розуміння один одного без слів: концертмейстер знає переваги та звички викладача і може їх завчасно передбачити та скорегувати відповідну манеру гри.

Таким чином, конструктивному спілкуванню треба постійно вчитися, прагнути бути кращими професіоналами своєї справи та шукати мирний шлях для виходу із складних ситуацій, які є невід'ємною частиною комунікації творчих особистостей. Для цього доречним і корисним має стати впровадження різноманітних тренінгів комунікативних компетентностей для освітян, які б допомагали у плануванні комунікативних стратегій у професійній сфері з урахуванням фахової специфіки. Адже ефективна комунікація має величезний вплив на якість сучасної хореографічної освіти. Чим міцніший тандем між викладачем та концертмейстером, чим гармонійнішою є взаємодія, тим швидше і краще досягаються поставлені цілі та завдання, оскільки кожний з учасників навчального процесу прагне допомогти один одному та налаштований на максимальний результат.

М. Постніков

**СВЯТКОВА ЕНЕРГІЯ МАРШУ ЯК СИМВОЛ ЄДНОСТІ ТА ПІДНЕСЕННЯ ЛЮДСЬКОГО
ДУХУ, ПРОЧИТАНА МОВОЮ ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ**

М. Postnikov

**THE FESTIVE ENERGY OF THE MARCH AS A SYMBOL OF UNITY AND ELEVATION
OF THE HUMAN SPIRIT INTERPRETED THROUGH THE LANGUAGE
OF THE EUROPEAN BALLROOM DANCES**

Світовий культурологічно-мистецький дискурс характеризує марш як складову частину військових парадів та урочистих церемоній, головна мета яких — акцентування уваги на дисципліні та силі певних колективів. Так, на думку французького філософа Ж. Дельоза, марш — це дисциплінована форма ритму, яка символізує не «піднесення духу», а соціальний контроль, котрий досягається через нав'язування штучної, уніфікованої метрики замість природної, динамічної множинності ритмів. Відповідно, марш — це не просто музика, а втілення соціального ритму та колективної волі. Цю тезу доповнює В. Бен'ямін, який розглядає енергію маршу через «колективне тіло», тобто, на його думку, марш трансформує натовп у «колективне тіло», що рухається в ідеальному ритмі. Ця ритмічна синхронізація створює сильне відчуття піднесення, екстазу та непереможності. Особистість, як окремий індивід, втрачає персональну складову, розпочинається в помпезній, естетично привабливій єдності. Відчуття енергії святкового єднання заміщає критичне мислення емоційним досвідом ритмічної спільності. Тому, на думку Бен'яміна, марш є ефективним інструментом для піднесення духу мас і одночасно — їхньої уніфікації. В А. Лефевра, марш — не просто засіб піднесення масового запалу та символ життєвої сили, яка через святкову маршову енергію перетворюється на «спільне дихання суспільства», тобто стає каталізатором людської єдності. А це, на думку Р. Лабана, звільняє тіло індивіда від звичайної, персоналізованої незграбності та надає відчуття грації, потужності, створює психологічне піднесення. Тіло, що рухається в ідеальному ритмі з іншими, відчуває себе частиною чогось більшого, вічного та незламного. Це емоційний катарсис, викликаний фізичною синхронізацією.

У контексті європейських бальних танців, ритмічна синхронізована енергія перетворюється на символ гармонії в русі, спільної мети та піднесення духу як окремої хореографічної пари, так і хореографічного колективу в цілому.

Найяскравіше відлуння святкової енергії маршових ритмів проявляється у ритмі, темпі, кроках та композиційних побудовах танго, квікстепу, віденського вальсу.

У бальних танцях згадана синхронізація втілюється через позицію у парі — міцний, але еластичний рамці, що об'єднує двох індивідів у єдиний неподільний організм. У такій позиції лідер і послідовник рухаються як одне ціле, розподіляють спільний баланс і напрямок. Це своєрідний хореографічний аналог маршової колони, де кожен підтримує ритм і рух загальної групи. Також ритмічність та синхронність проявляються і в діагоналі та напрямку руху, адже всі хореографічні пари рухаються спільною траєкторією танцю. Це є своєрідним символом єдності спільноти, яка через дотримання загальних правил прямує до спільної, хоча й абстрактної мети. Сучасні дослідники хореографії, А. Фостер та С. Кірш, визначають це як емоційну єдність, яка переживається як духовне піднесення.

Такі європейські бальні танці, як полонез, пасадобль, танго, квікстеп, віденський вальс, вимагають постуральної позиції — високо піднятої голови, розправлених плечей і «піднесеної» постанови тіла. Це пряме відображення гордості, гідності та піднесеного духу, які є невід'ємним атрибутом урочистого маршу. Вертикальна лінія тіла транслює незламність, і, за визначенням Р. Шнайдера, є метафорою духовного зростання. Так, у полонезі постуральна орієнтація виражає підпорядкованість ритміці музики — повільний, плавний, з чітким тридольним акцентом. Тіло «дихає» разом із музикою, але не підкорюється їй буквально: тут панує стриманість, а не емоційна розкутість. Це своєрідне вираження засобами хореографії соціальної злагоди, шляхетності та єдності, стану піднесеного спокою, коли фізичний рух стає продовженням духовної гідності. Натомість у пасадоблі, постуральна позиція — символ метафоричної боротьби й тріумфу. Це вираження засобами тіла хореографічної пари конфлікту між силою і красою, волею і підпорядкуванням. Така позиція є продовженням іспанської культури честі, мужності, емоційної витримки. На відміну від полонезу з його урочистою вертикаллю чи пасадоблю з динамічним проявом сили, постуральна позиція в танго — вияв діалогу двох індивідів, в якому важливі внутрішнє напруження та щирість контакту. У квікстепі ж навпаки — постуральна орієнтація тіла втілює свободу та легкість, гру життєвої енергії. На противагу урочистому полонезу чи пристрасному танго, у квікстепі через постуральну позицію передається радість від спільної комунікації. Постуральна положення тіла під час виконання віденського вальсу — це втілення гармонії, довіри, духовної та соціальної єдності. Мова тіла відображає шляхетність старовинних європейських балів і глибинну поезію руху. Тіло не демонструє силу чи пристрасть — воно говорить мовою плавності, гідності й взаємного ритму.

Ще одним елементом прояву маршової енергії в бальних танцях є прогресія, адже в процесі хореографічного номеру проявляється постійна динаміка руху. Це своєрідний символ ходи вперед, розвитку і подолання перешкод (наприклад, ковзання по паркету). На відміну від статичних танців у бальній хореографії, енергія маршу завжди прагне до експансії та перемоги духу над інерцією.

Отже, святкова енергія маршу трансформується через європейські бальні танці з командної дисципліни на елегантну, парну гармонію. Через принципи єдності та піднесення духу, бальна хореографія представляє марш не як примусову колективну ходу, а як урочистий, спільний, елегантний та піднесений рух двох індивідів, які в унісон крокують по паркету.

Н. Росенко

СОЦІАЛЬНІ МЕДІА ЯК ПРОСТІР ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТА РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

N. Rosenko

SOCIAL MEDIA AS A SPACE FOR THE POPULARIZATION AND DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC ART

У добу цифровізації соціальні медіа стали ефективним засобом комунікації, що активно впливає на розвиток і сприйняття хореографічного мистецтва. Танцювальна культура дедалі частіше виходить за межі сцени, перетворюючись на інтерактивний простір у TikTok, Instagram, YouTube, де формуються нові естетика руху й спосіб самовираження митців. З одного боку, це сприяє популяризації танцю, розширенню аудиторії та доступності хореографічної освіти через онлайн-курси, відеоуроки й майстер-класи. З іншого — виникають ризики поверхневості, комерціалізації та втрати глибини художнього змісту.

Проблема полягає у визначенні балансу між інноваційними можливостями соціальних медіа та збереженням мистецької автентичності. У віртуальному просторі хореографія стає частиною швидкоплинного контенту, де головним є ефектність і візуальна привабливість, а не змістовна чи естетична цінність. Це породжує суперечність між культуротворчим потенціалом танцю й його спрощенням до форми масової розваги.

Інноваційні технології суттєво змінюють хореографічне мистецтво, надаючи танцю інтерактивності та залучаючи глядача до співтворчості. Сьогодні хореографія виступає не лише як вид сценічного мистецтва, а й як соціокультурне явище, що активно розвивається в цифровому просторі. Медіаплатформи охоплюють аудиторію, значно ширшу за межі традиційних театрів, а цифрові ресурси відкривають нові форми представлення танцю. Соціальні мережі задовольняють потребу людини в спілкуванні та самоідентифікації, створюючи умови для культурного обміну. YouTube, Instagram і TikTok стали майданчиками для демонстрації творчості, поширення нових стилів та співпраці митців по всьому світу. Особливу роль відіграють тематичні ресурси Dance Chanell TV і Dance Network TV, які транслюють шоу, документальні фільми й майстер-класи про хореографію. Завдяки скринданс-культурі традиційний танець інтегрується в масову культуру, формуючи нові моделі глядацької взаємодії та сприяючи активному обміну творчим досвідом.

У сучасній професійній освіті цифрові медіа відіграють ключову роль у викладанні хореографії, забезпечуючи широкий доступ до навчальних ресурсів, стимулюючи зацікавленість і залученість здобувачів освіти. Використання інтерактивних технологій надає можливість адаптувати навчання до індивідуальних потреб і розвивати самостійність у засвоєнні матеріалу. Українські ЗВО формують двокомпонентне освітнє середовище, поєднуючи міжнародні онлайн-ресурси з власними напрацюваннями, що підсилює інформаційний потенціал закладів.

Під час вивчення фахових дисциплін студенти не лише опановують теоретичні знання, а й реалізують себе у творчій діяльності, здобуваючи професійні навички вже в процесі навчання. Глобалізаційні процеси зумовили активне впровадження

майстер-класів, тренінгів і вебінарів за участі відомих хореографів світу, що сприяє обміну досвідом та розширенню професійного кругозору.

В умовах дистанційної освіти основними інструментами навчання стали Zoom, Google Meet і Microsoft Teams. Moodle забезпечує взаємодію викладачів і студентів, дозволяючи опрацьовувати лекції, завдання й практичні матеріали онлайн. Google Workspace спрощує комунікацію через Meet і Drive, підтримуючи індивідуальні освітні траєкторії. Такі цифрові рішення стимулюють творчу активність, підвищують мотивацію й ефективність освітнього процесу. Водночас важливо, щоб викладачі були готові інтегрувати національні культурні традиції у цифровий формат, осучаснюючи класичні танцювальні форми без втрати їхньої автентичності.

Разом із позитивними аспектами цифровізації існують і певні виклики. Популяризація танцю в соціальних медіа нерідко супроводжується спрощенням форм, акцентом на ефектність і швидкоплинність контенту, що може призводити до втрати глибини художнього змісту та зменшення уваги до професійної майстерності. Ця суперечність ставить перед хореографами та педагогами завдання знайти баланс між ефективним використанням цифрових ресурсів та збереженням автентичності танцювальної культури. Питання культурної цінності і художньої глибини стає особливо актуальним у контексті глобалізації, коли локальні традиції можуть губитися серед масового онлайн-контенту.

Таким чином, сучасна хореографія, інтегрована в цифровий простір, демонструє синергію традиційних мистецьких цінностей і інноваційних технологій. Соціальні медіа та онлайн-платформи виступають не лише каналом популяризації танцю, а й інструментом культурного обміну, професійного розвитку, формування нових моделей комунікації між митцем і глядачем. Ефективне використання цифрових ресурсів у поєднанні з педагогічними практиками та збереженням національних традицій забезпечує комплексний розвиток хореографічного мистецтва, сприяє підвищенню його доступності й популярності та формує сучасний культурний простір, у якому танець виконує роль не лише естетичного явища, а й засобу соціальної комунікації, творчої самореалізації та міжкультурного діалогу.

А. Сафронова

ХУДОЖНІ, ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ В БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ

A. Safronova

ARTISTIC, PHILOSOPHICAL-PSYCHOLOGICAL AND HISTORICAL ASPECTS OF THE TRANSFORMATION OF THE IMAGE IN BALLET ART

Трансформація образу — одна з ключових категорій хореографічного мистецтва, що відображає процес перевтілення внутрішніх або зовнішніх якостей героя протягом сценічної дії. Цей процес формує динаміку розвитку сюжету та є важливим показником рівня драматургічної досконалості балету.

Попри очевидну значущість теми, вона залишається недостатньо розробленою в хореології. Саме вивчення трансформації образу дозволяє простежити еволюцію хореографічної мови, визначити тенденції розвитку художніх поглядів і виявити світоглядні та національні цінності, закладені в мистецькій традиції.

У більшості досліджень проблема розкриття образу базується на окремих аспектах: історичне переосмислення персонажу спостерігається в праці Л. Вишотравка, архетипне перетворення образів розглядають Д. Дегтяр, Є. Коваленко, О. Плахотнюк та ін.; комплексне дослідження різних балетних образів подано в низці публікацій таких авторів, як К. Бортник, В. Захарова, О. Мерлянова, Н. Семенова, О. Чепалов, Є. Щербак тощо.

Трансформація балетного образу — це структурно-композиційна та психологічна категорія, що відображає еволюцію персонажа в межах танцювальної дії, виражену через пластику, музику й драматургічну логіку. Вона є рушійною силою сценічного розвитку, показником зрілості балетної драматургії та індикатором національного стилю в хореографії. З іншого боку, у балетах різних епох — від романтизму до експресіонізму — прийом трансформації образу набуває нових сенсів. Якщо в класичній традиції трансформація означала моральне очищення (наприклад, через кохання або самопожертву), то в сучасній хореографії вона стає способом осмислення духовної свободи людини.

Існує декілька ключових засобів, що забезпечують розвиток сценічного образу: хореографічно-сценографічні (хореографічний текст, пластика, міміка, музика, світло, костюм); історичні (реакції персонажа на плин подій); психологічні (зміни персонажа під впливом рефлексій); історико-культурні імпульси (впливи побуту, народних епох, традицій); взаємодія образів (контраст/подібність, рух/статичність, світло/темрява — через призму дії); герой як символ (втілення певної ідеї — жертви, любові, відродження).

Трансформація образу в балетному мистецтві — це не лише зміна зовнішніх характеристик героя, а відображення його внутрішньої еволюції, психологічної драми та розвитку духовного потенціалу, виражених через мову руху. Цей прийом є ключовим драматургічним механізмом, без якого сценічний твір втрачає цілісність і розвиток. Крім того, трансформація персонажа слугує показником художніх тенденцій часу: від романтичного ідеалу до постмодерного психологізму — у кожному періоді простежується прагнення до нових сенсів та виразних засобів, що розширюють поняття хореографічного образу.

Важливість трансформації полягає в тому, що вона формує динаміку дії й забезпечує поступовий перехід від статичного до емоційно насиченого стану героя.

Таким чином, ідея трансформації образу в балетному мистецтві виступає не лише елементом драматургії, а й філософським принципом, який визначає духовну глибину балету, сприяє усвідомленню сценічного руху як мови художнього мислення та надає змогу формувати нові якості балетного мистецтва — пластично-композиційну досконалість, психологічну наповненість, злободенність.

Е. Самойлова

СИМВОЛІКА ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Е. Samoilova

SYMBOLS AND CULTURAL CODES OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART

Сучасна українська хореографія є складним культурним феноменом, у якому взаємодіють мистецтво руху, комунікація та процеси формування національної самосвідомості. Танцювальна пластика, ритм і композиційна побудова виступають

не лише художніми засобами, а й способом відображення суспільних змін, духовних орієнтирів і колективних емоцій.

Одним із провідних чинників, що визначають зміст і форму сучасного танцювального мистецтва, виступає культурно-символічна кодифікація — процес створення системи рухових, сценічних та композиційних знаків, які несуть культурний сенс і закріплюють національну пам'ять у мистецькому просторі.

У культурному контексті кодифікація означає фіксацію певних форм, символів і образів, які набувають значення для спільноти.

У хореографічному мистецтві це проявляється через:

1. Пластичні схеми руху — притупи, колові оберти, жести розкриття рук, пов'язані з давніми обрядовими та ритуальними традиціями.
2. Образи й сценічні атрибути — рушники, хустки, предмети, що символізують спадковість культури та цінності родової пам'яті.
3. Композиційні рішення — коло, спіраль, групові побудови, які уособлюють соціальну взаємодію, духовну єдність і циклічність життя.

Таким чином, танець постає як читабельний текст культури, де кожен рух, позиція чи побудова містять семантичний зміст, пов'язаний із національними архетипами.

Після проголошення незалежності Україна переживає активний процес самоідентифікації, який природно відбився в хореографії. Танцювальне мистецтво стало важливим каналом передачі колективної пам'яті, осмислення історичних подій і формування нового культурного бачення.

Серед основних тенденцій розвитку можна виділити:

- неофольклорні напрями, де традиційна народна лексика рухів адаптується до сучасних сценічних форм;
- контемпорарі та модерн-танець, що поєднують індивідуальну експресію з національними мотивами;
- танцювальні перформанси в публічному просторі, які часто мають соціально-політичний підтекст і стають новою мовою культурного діалогу.

Серед найвідоміших українських хореографів сучасності — Радю Поклітару, Антон Овчинніков, Ірина Шумік, Катерина Князева, Олена Коляденко. У творчості цих митців народна символіка трансформується, набуваючи нових змістів у поєднанні з сучасними техніками.

У їхніх постановках тіло танцівника виступає носієм культурних кодів і засобом збереження духовного досвіду.

Основні символи української хореографічної мови та їхні пластичні прояви:

- Земля — низька пластика, притупи, нахили корпусу як вияв стійкості, укоріненості, зв'язку з рідним ґрунтом.
- Небо та політ — стрибки, розкриття рук, підняття тіла, що символізують прагнення до волі та духовного піднесення.
- Коло — циклічні рухи та групові побудови, які уособлюють спільність, безперервність життя і духовну цілісність.
- Рушник і хустка — реквізит чи пластичний мотив, що виражає пам'ять, долю, тяглість традиції.

Сучасна сцена поєднує рух із візуальними та звуковими елементами — світлом, музикою, відеопроєкціями, створюючи багаторівневий художній простір. Така

синтеза мистецтв посилює символічність і дозволяє донести культурний зміст до глядача більш глибоко.

Хореографія ХХІ ст. активно реагує на актуальні суспільні події. Тематика війни, боротьби та пам'яті втілюється в нових формах руху, що символізують опір, солідарність і духовну міць. З'являються вистави й перформанси, у яких через мінімалістичну пластику передаються скорбота, очищення та відродження.

Використання сучасних технологій і публічних просторів сприяє інтеграції українських культурних символів у глобальний контекст.

Отже, сучасна українська хореографія — це простір поєднання традиції й новаторства, де тіло, рух і сценічна дія перетворюються на носіїв культурної ідентичності.

Танець виступає не лише мистецькою формою, а й механізмом передачі національної пам'яті, у якому кожен жест стає знаком свободи, єдності та духовної сили українського народу.

Н. Семенова, Т. Семенова

**ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ БАЛЕТНОЇ ТРУПИ «СХІД ОПЕРА»
В УМОВАХ ВІЙНИ: «ДРАКОНЯЧІ ПІСНІ»
ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ**

N. Semenova, T. Semenova

**EXPERIMENTAL CREATIVITY OF THE SKHID OPERA BALLET COMPANY
IN WAR CONDITIONS: "DRAGON SONGS" AS AN EXAMPLE
OF MODERN UKRAINIAN CHOREOGRAPHY**

Після початку повномасштабного вторгнення Харківський національний академічний театр опери та балету імені Миколи Лисенка (СХІД ОПЕРА) втратив можливість продовжувати творчу діяльність у рідному місті. Виходом із цієї ситуації стали гастролі країнами Європи. Вони дозволили артистам театру не лише зберегти професійну форму, а й популяризувати українське оперно-балетне мистецтво на міжнародному рівні. У процесі «Європейського шляху» вирішувалося багато завдань: збереження колективу, адаптація репертуару до різних майданчиків, пошук нових форм вираження. Балетна трупа «СХІД ОПЕРА» провела концерти та показала вистави у містах Австрії, Італії, Латвії, Литви, Молдови, Німеччини, Словаччини, Франції та ін.

На початку літа 2024 р. було ухвалено рішення завершити європейське турне й повернутися до Харкова для продовження творчої роботи. Це поставило перед колективом нові виклики: по-перше, склад артистів суттєво зменшився; по-друге, репетиції та виступи в умовах небезпеки вимагали інших підходів; по-третє, виникла потреба у створенні нового, актуального репертуару.

Наприкінці сезону 2023–2024 рр. балетна трупа презентувала *«Гала-балет»* — добірку фрагментів класичних вистав і сучасних номерів, раніше представлених європейській публіці. Також було представлено дитячу виставу *«Казкова мандрівка Троянди»*, що об'єднала два репертуарні балети — *«Маленький принц»* та *«Красуня і Чудовисько»*.

Новий сезон 2024–2025 рр. розпочався оновленою програмою *«Гала-балет»*, до якої увійшли нові номери та молоді виконавці. Поступово артисти освоювали Лофт-

сцену, а головним питанням творчої стратегії стало: як зберегти оригінальність і самобутність харківського балету в умовах воєнного часу?

Уже восени 2024 р. відбулася прем'єра експериментального балету «Драконячі пісні» на музику сучасного українського композитора М. Коломійця. Первісно його імпровізаційні композиції не призначалися для сценічного втілення, проте режисерка Ж. Чепела побачила в них глибоке відображення сучасності — прагнення до світла, подолання відчаю, внутрішнє оновлення.

Творчу групу проєкту очолила художня керівниця балетної трупі «СХІД ОПЕРА», заслужена артистка України, балетмейстерка А. Радієвська. Лібрето створила Ж. Чепела, костюми — К. Пономарьов, освітлення — О. Паймаш, відеоінсталяції — К. Мозир. Асистентами головного балетмейстера стали Т. Семенова та Н. Дурдієв, звукорежисер — М. Алборов.

Робота над балетом — від задуму до прем'єри — була складною, але натхненною. У процесі репетицій поступово вибудовувався хореографічний текст: крок за кроком, жест за жестом. А. Радієвська прагнула відмовитись від шаблонів, шукаючи нові форми пластичної виразності, основані на інтуїтивному відчутті музики. Особливу складність становило поєднання її функцій постановниці та виконавиці головної ролі разом із солісткою О. Шаріковою, що вимагало тонкої взаємодії з музичним матеріалом.

Сюжет «Драконячих пісень» — це притча про пізнання світу й пошук себе. Дивні істоти — дракони, народжені сліпими, пізнають дійсність через звук, дотик, відчуття. Лише найсміливіші з них наважуються розплющити очі, щоб побачити красу світу. За задумом авторів, саме ті, хто відкриває очі, проходять шлях глибокої трансформації. Головні герої — Тіамат і Анінотна — роблять цей крок, відкриваючи для себе нову реальність. Їхня любов стає джерелом натхнення і символом духовного відродження, що перегукується з ідеєю національного переродження України.

Музика М. Коломійця, побудована на імпровізаційній основі, вирізняється глибокою емоційністю, свободою ритму та багатством тембрових відтінків. Вона поєднує елементи сучасної академічної музики, етнічні мотиви й авангардні звукові експерименти. Цей багатшаровий матеріал став повноцінним драматургічним елементом, який визначив ритм, динаміку і структуру хореографії. Саме музика визначила темп, форму і тип руху — від енергійних поштовхів до ледь помітного дихання. Звуки то вибухають внутрішнім напруженням, то тануть у напівтиші, відкриваючи простір для пластичної гри. Така інтерпретація дозволила перетворити звуковий матеріал на «живу» структуру вистави.

Хореографічний текст вирізняється оригінальністю та сміливістю, поєднанням сучасної танцювальної техніки, пластичної драматургії й елементів імпровізації. Танцювальна лексика героїв змінюється разом із їхнім внутрішнім станом — від скutih, напружених рухів до розкутої, вільної пластики, що символізує духовне звільнення. Танцівники активно використовують простір, працюють зі звуком і тишею як рівноправними партнерами. Вистава практично позбавлена традиційних балетних канонів: у ній немає демонстрації техніки заради ефекту — кожен рух, кожна підтримка має смислове навантаження. Важливою особливістю є можливість індивідуальних виконавських інтерпретацій у межах загальної концепції, що надає виставі поліфонічності й сучасного звучання.

Візуальне оформлення балету базується на новітніх технологіях. Відеопроєкції, освітлення, костюми та реквізит утворюють єдиний художній простір, підсилюючи емоційне сприйняття. Вони краще розкривають музично-хореографічну драматургію, створюючи ефект багатовимірності сцени, додаючи глибини всьому сценічному дійству.

Проекції рухомих зображень на декорації та тіла танцівників створюють ефект занурення у внутрішній світ персонажів. Простота, але символічність костюмів із гнучких тканин, що реагують на рух, підкреслює фантастичну природу героїв. Основна кольорова гама — відтінки сірого, темно-синього, охри — символізує первинність світу, а поступова поява яскравих кольорів означає процес трансформації. Поступово візуальні акценти змінюються: яскраві вкраплення вказують на процес трансформації героїв, їхнє внутрішнє пробудження, відкриття краси.

Освітлення також є потужним драматургічним інструментом. Воно часто було нерівномірним, вихоплюючи певних персонажів, що також сприяло створенню напруження або навпаки показу ліричних моментів. Світло ніби проводить героїв, обмежує чи розширює простір їхнього існування.

«Драконячі пісні» — це більше ніж балет. Це пластична поезія, роздуми про світло, надію і внутрішню силу людини. В умовах війни вистава набула особливої ваги — як акт мистецького опору, спосіб збереження культурної ідентичності та символ духовного оновлення. Поеднання філософського змісту, авторської музики, експериментальної хореографії та цифрових технологій робить її яскравим прикладом сучасного українського сценічного мистецтва.

Вистава «Драконячі пісні» — це не лише мистецький проект, це творча адаптація до реального життя. На сцені презентується рефлексія над реальністю через пошук нових засобів вираження, що демонструють щирість, глибину, універсальність мови тіла. Реалізація проекту та його багаторазові покази на сцені «СХІД ОПЕРА», а також у Полтаві і Запоріжжі, засвідчують здатність українського балетного мистецтва до інновацій навіть у кризових умовах. «Драконячі пісні» стали не лише мистецьким явищем, а й культурною подією, що демонструє живий, динамічний розвиток сучасної української хореографії.

К. Шупоша

СЕМАНТИКА ТА ФУНКЦІЇ ВЕСНЯНИХ ПОСІВНИХ ХОРОВОДІВ

K. Shyposha

SEMANTICS AND FUNCTIONS OF SPRING SOWING ROUND DANCES

Весняні посівні хороводи є важливим елементом обрядової культури українського народу. Вони є яскравим відображенням архаїчних уявлень про єдність людини з природою, циклічність життя та культ Сонця. Своїм корінням ці обрядодії сягають епохи становлення землеробства й первісних язичницьких вірувань, що зумовило їхню глибоку символіку — поклоніння сонячній енергії, відродженню природи, продовженню роду та пробудженню життєвих сил.

В умовах сьогодення, коли активно постає питання збереження нематеріальної культурної спадщини, дослідження весняних посівних хороводів набуває особливої актуальності. Цей пласт традиційної культури не лише відображає світогляд

предків, а й містить цінні відомості про формування культурних кодів українського народу.

Попри те, що етнографами зафіксовано значну кількість весняних обрядодій, безпосередній опис хореографічної лексики — рухів, ритмічних малюнків, просторових форм — у багатьох працях залишається фрагментарним. Саме тому особливого значення набуває аналіз взаємозв'язку між хореографічною структурою хороводу, його музично-ритмічною організацією й географічним середовищем, у якому ці форми побутували. Вивченням та дослідженням хороводів, що використовувались в цих обрядах, займалися О. Мерлянова, яка досліджувала сценічне втілення хороводів, систематизував народні танці та обрядові ігри у фундаментальній праці «Українські народні танці» (ред. П. Вірського), Є. Рой описав обрядовий танець в історичному контексті, І. Мостова розглядає обробку фольклорного матеріалу як спосіб збереження та популяризації народного танцю, В. Волчукова та О. Тіщенко аналізують хореографічні постановки весняного й літнього циклу та їх обрядові особливості, та інші дослідники.

Загалом хороводи як жанр становлять міждисциплінарне поле, де поєднуються етнологічні, музикознавчі та власне хореологічні аспекти.

У дохристиянську добу весняні обрядові ігри та танці були безпосередньо пов'язані з рослинною магією. Їхня функція полягала у забезпеченні родючості землі, сприянні росту рослин, а також добробуту народу. Хороводами закликали весну, проганяли зиму, виворожували урожайне літо, пророкували дівчатам і хлопцям щасливе обрання пари й весілля.

Таким чином, хоровод виступав не лише формою естетичного самовираження, а й актом сакральної взаємодії людини з природою. Його колова композиція відтворювала рух Сонця, а синхронність рухів символізувала єдність громади в спільному прагненні до родючості та гармонії.

Весняні хороводи традиційно поділяються на кілька типів: веснянки — колові співано-танцювальні дійства на честь пробудження природи; гаївки — обрядові пісенно-хореографічні ігри, що виконувалися біля гаїв, на пагорбах, поблизу храмів; танки та танки-ігри — ігрові та сюжетні форми з елементами трудових або любовно-соціальних мотивів.

У межах весняних свят особливо виділялися посівні хороводи, які мали чітко виражену трудову семантику. У них відтворювалися процеси оранки, сівби, збору врожаю, а участь жінок і дівчат символізувала родючість землі.

Важливою складовою залишалося залучення дітей — через ігри-хороводи формувалася повага до праці, любов до землі та усвідомлення колективних цінностей. До нашого часу збереглися і були описані низка обрядових хороводних танців, серед яких: «А ми просо сіяли» (символічне відтворення циклу землеробських робіт), «Мак» (хоровод, присвячений символіці квітки як оберегу), «Кривий танець» (одна з найдавніших форм, що уособлює рух сонця та безперервність життя) тощо.

Первісно ці хороводи виконували жінки та діти, згодом до дійства долучалися й чоловіки, що сприяло посиленню спільнотного значення обряду.

Отже, весняні посівні хороводи — це не лише пам'ятка танцювальної культури, а цілісний етнохореологічний феномен, у якому поєднуються міфологічні, соціальні та естетичні функції. Вони демонструють глибокий зв'язок між хореографічним рухом, природним циклом і світоглядом українців. Їх дослідження дозволяє

відтворити первісну семантику рухів і ритмічних структур та їх ритуальне значення, виявити виховний потенціал народного хороводу як засобу культурної ідентифікації, а також відкриває перспективи для розвитку сучасної етнохореології, популяризації національної танцювальної традиції та формування ціннісного ставлення до духовної спадщини нашого народу.

К. Шкурєєв, Д. Орлов

**УТВЕРЖДЕННЯ СУЧАСНОГО СТИЛЮ І ОБРАЗУ В КОНКУРСНОМУ БАЛЬНОМУ ТАНЦІ
В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ МОДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ**

K. Shkuryeyev, D. Orlov

**ESTABLISHING MODERN STYLE AND IMAGE IN COMPETITIVE BALLROOM DANCE
IN THE CONTEXT OF WORLD FASHION TRENDS**

Сучасний стиль і образ учасників конкурсів з бальних танців сформувався наприкінці 1960-х рр. і повною мірою поширився в 1970-х рр. Це, перш за все, чітке розмежування костюмів для європейської та латиноамериканської програм для дорослих учасників, яке стосується як покрою суконь і костюмів, так і взуття, якого не існувало раніше: всі танці виконувались в однаковому взутті і костюмах, зокрема партнерки вбиралися в суكنі яскравих кольорів з широкими багаточисловими спідницями довжиною до коліна, які доводилося розрізати, щоб стати в пару.

1960-ті рр. були періодом культу молодості. Підвалини цього культу полягали в подоланні економічних наслідків Другої світової війни і зростанням добробуту пересічного населення Європи та США. Якщо раніше дороге ексклюзивне вбрання могли собі дозволити лише люди середнього і старшого віку, котрі вже досягли певного достатку за десятиліття праці, то в 1960-ті рр. додаткові гроші з'явилися і в кишенях молодих людей. Цей фактор дав свободу модельєрам для запровадження креативних і провокаційних ідей.

Одночасно розвиток технологій зумовив появу нових синтетичних матеріалів, які мали різноманітні текстури, були еластичними, міцними, стійкими до зовнішніх впливів і придатні для найрізноманітнішого оздоблення. Разом з культом молоді і молодості ці матеріали дозволили конструювати більш сміливий, відкритий одяг, який дозволяє активні рухи. З цього часу поширюється мода на відкрите вбрання, яке більше не вважається непристойним.

Латиноамериканські бальні танці якнайповніше відповідали модним тенденціям означеного періоду і набули особливої популярності. З'явилися численні музичні композиції в латиноамериканських ритмах, що стали класикою бальної танцювальної музики. Змінився характер рухів, рухи стали сміливими, відвертими, амплітудними.

Однак конкурсний бальний танець зберігав таку ознаку своїх образів, як гламур, надмірна розкіш, яскраве свято. До цього часу чоловічий парадний одяг залишався практично незмінним і виявився прийнятним на танцполі. Найбільшою зміною в моді як для чоловіків, так і для жінок стала укладка волосся. Перше нововведення для жінок був валик, який піднімав волосся, щоб створити рамку для обличчя з щільним зачісуванням волосся на потилиці. Другим був лак для волосся, який надійно закріплював зачіску.

Саме в 1960-70-ті рр. загальне зобов'язання слідувати моді за будь-яку ціну починало слабшати, і ніде це не було так очевидно, як у консерватизмі вбрання в конкурсному бальному танці порівняно з модою, яка набувала актуальності в менш стриманих стилях соціальних танців. Для вечірнього одягу популярним став так званий «етнічний» образ. Цей надзвичайно неточний термін використовувався для охоплення майже кожного стилю, який не мав західноєвропейського походження, і навіть кількох, які мали таке походження, за умови, що вони були яскравими та простонародними. Наприклад, П'єр Карден надихнувся Далеким Сходом, створюючи шовкові сукні довжиною до щиколоток, прикрашені лелітками, тоді як інші паризькі дизайнери видозмінили дешевий яскравий одяг хіпі, який часто купували заощадливо на ринках Африки та Азії.

Проте телебачення та інтерес до старих фільмів занурили моду в черговий приступ ностальгії з інтересом до класичних силуетів і витонченості. Одночасно повсюдно виростали бутики й дискотеки, затемнені та з гучною та приглушеною музикою, і бальний танець поступається місцем іншим стилям в повсякденній практиці. Розрив між високою та низькою модою розширився в одязі, навіть коли він став менш очевидним на суто соціальному рівні, і конкурсний бальний танець однозначно приєднався до першої. Стиль і образ для конкурсів бальних танців вбирали всі найяскравіші прояви дизайнерської фантазії, новітні матеріали і технології. Костюми створювалися найрізноманітнішого покрою, однак для європейської програми звичними стають фрачний костюм або смокінг для партнерів і довгі сукні зі спідницями, що розширюються донизу, оздоблені стразами, лелітками, пір'ям і туфлі з закритим носком, шлейфи і шалики, що підкреслюють і масштабують кожний рух, для партнерок. Водночас вбрання для латиноамериканської програми стало більш різноманітним як у партнерів, так і у партнерок, зокрема були спроби вирішувати конкурсні костюми в одному кольорі і стилі, як у фігурному катанні. Однак загальною практикою такі рішення не стали, і більш популярним став чорний костюм для чоловіків або чорні брюки і біла сорочка найрізноманітніших фасонів. Партнерки танцюють в босоніжках на високих підборах з м'якою гнучкою підшвою, підбори з'являються також на чоловічих туфлях. Активно використовується яскравий макіяж для жінок і укладка волосся для обох партнерів.

Таким чином, вплив загальних модних тенденцій на стиль і образ в конкурсному бальному танці беззаперечний, однак визначальними стали традиційний святковий канон і зосередженість на втіленні стосунків чоловіка і жінки, що спричинило переважне засвоєння дизайнерських рішень, які підкреслювали жіночність у партнерок, мужність у партнерів, свободу, емоційність і розкіш як загальний меседж.

К. Шишкар'ова

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ У ПІДГОТОВЦІ СУЧАСНОГО ВИКОНАВЦЯ

K. Shyshkarova

IMPROVISATION AS A PEDAGOGICAL TOOL IN THE TRAINING OF THE CONTEMPORARY PERFORMER

У сучасному танці вже не перше десятиліття танцівник працює не лише як виконавець рухів, поставлених хореографом, а є активним та суб'єктивним співтворцем сенсів. Сучасний же танцівник має володіти певним переліком креативних та швидкоадаптивних навичок, спроможним до сміливого пошуку нових рішень і вираження власної індивідуальності в заданому хореографом контексті. В умовах, коли виконавець має залишити жорстку вертикальну ієрархію і стати на один рівень з хореографом при збереженні кожним з них своїх основних функцій, імпровізація постає ключовим педагогічним інструментом, що розвиває креативність, тілесну усвідомленість та комунікативні навички.

Імпровізація як освітня сучасна демократична рухова практика.

Використання вправ танцювальної імпровізації в навчальному процесі сприяє:

1. Поліпшенню пропріоцепції, просторової уяви та глибинного відчуття часу.
2. Формуванню музичності, ритмічної чутливості та побудові нових інноваційних стосунків з музичним матеріалом.
3. Розвитку усвідомленої взаємодії з партнером і групою.
4. Виробленню навичок миттєвої реакції на зовнішні та внутрішні стимули.

Методологічна основа танцювальної імпровізації.

Імпровізація в хореографічній педагогіці спирається на філософські та міждисциплінарні практики — від тілесно-орієнтованих методів до театральних технік. Наразі методологія інтегрує знання з психології, когнітивних наук і сучасної перформативної культури. Якщо розглядати філософські та мистецькі засади, то через призму таких явищ, як екзистенціалізм та феноменологія, тіло маніфестується як суб'єкт досвіду, і не є лише інструментом його набуття.

У постмодерному мистецтві імпровізація — це одна з основ, адже вона спрямовує увагу митця на відмову від канону, розкриває мистецький вимір осмислений випадковості та спонтанності.

Ідея «руху як способу мислення» вже майже століття рухає розвиток сучасного танцю у світі, починаючи з одного з засновників сучасної європейської теорії танцю Рудольфа фон Лабана (1879–1958). Свого часу Лабан розглядав рух як універсальну мову та спосіб мислення тілом і трактував у системі Laban Movement Analysis рух як процес мислення під час дії.

Паралельно з цим Айседора Дункан своїми виступами постулювала і зробила полярним природність руху та танцювальну імпровізацію, що іде від емоцій.

Американський хореограф постмодерніст Мерс Каннінгем (1919–2009) уважав, що рух існує сам по собі без необхідності означати щось інше. Самодостатність руху протиступала у всіх його роботах, більшість з яких в постановочному процесі спиралася на *chance methods* — джерело випадкових поєднань.

Одна з піонерок перформативної практики та танцювальної імпровізації, як структурованого методу, Анна Халпрін (1920–2021) розглядала протягом свого життя і творчості ідею танцю як «тілесне мислення» через терапевтичний та соціальний вимір імпровізації.

Стівен Пакссон та Ненсі Старк Сміт сформували чітку, але при цьому відкриту для нескінченного тілесного дослідження практику контактної імпровізації як діалог тіл чи гру між ними.

Театральний новатор та викладач Жак Лекок розглядав імпровізацію як основу театральної та тілесної творчості, сформувавши метод Лекока.

Ці та багато інших дослідників тіла, руху й танцю сформували нову парадигму сприйняття танцю як нескінченного процесу дослідження, а не тільки результату, який ми бачимо в його репрезентативній формі.

Міждисциплінарні основи розвитку методології танцювальної імпровізації спираються на сучасні дослідження в психології та когнітивних науках, соматичних практиках: Body-Mind Centering, Feldenkrais, Alexander Technique.

Широко залучаються знання з музики та ритмології, де звукові стимули, усвідомлена робота з тишею та випадковими звуками стають основою руху.

Театральне і перформативне мистецтво в різних частинах світу паралельно інтегрує доволі велику кількість авторських імпровізаційних практик, що залежать від режисерських, смислових чи контекстуальних завдань.

Методологічні принципи, на яких спирається більшість імпровізаційних практик, передбачають:

1. Поняття присутності «тут і зараз», реакція на момент, реактивність в моменті.
2. Дослідження руху і через рух, де виконавець може «препарувати» на ментальному та тілесному рівні великий спектр переживань, емоцій, зрозуміти і почути власний тілесний досвід і навіть досвід у межах цілого етносу чи будь-якого виду спільнот.
3. Інтеграція свободи й обмежень, де свобода імпульсу до руху все ж таки знаходиться в межах означеного завдання.
4. Діалог із простором, часом, партнером, де імпровізація виступає містком між доволі конкретними смислами та явищами і трансцендентними переживаннями.
5. Індивідуальність і автентичність, у яких кожен виконавець імпровізації перебуває в пошуку власної тілесної мови.

У педагогічному вимірі імпровізація розвиває у практикуючих креативність, адаптивність, самостійність, формує унікальну танцювальну лексику студента-хореографа, стає інструментом інтеграції мистецтва і життя та допомагає майбутньому виконавцю реагувати на несподівані зміни дії на сцені й у сучасному мінливому світі.

Як педагогічний ефект інтеграції танцювальної імпровізації можна відмітити також:

1. Підвищення у молодих фахівців самостійності та відповідальності за художнє рішення.
2. Розвиток емпатії та комунікативних навичок як необхідних софтскіл.
3. Підготовка до спонтанності роботи в умовах відкритої сцени, де непередбачуваність є нормою.

Імпровізація — не лише форма сценічного висловлювання, а й ефективний педагогічний інструмент, який забезпечує розвиток цілісної особистості сучасного виконавця, що створює умови для поєднання індивідуального та колективного досвіду, сприяє формуванню нових художніх парадигм й інтеграції автентичної українського сучасного танцю у світовий контекст.

Л. Солоділова

СИНТЕЗ ТЕХНІКИ ТА СТИЛЮ ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

L. Solodilova

THE SYNTHESIS OF TECHNIQUE AND STYLE AS THE FOUNDATION FOR THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY

Синтез техніки та стилю є одним із ключових чинників розвитку сучасної хореографії, адже саме поєднання різноманітних танцювальних напрямів, методів та естетичних принципів формує нову якість сценічного мистецтва. У сучасному танці межі між класикою, модерном, джазом, хіп-хопом та народною хореографією дедалі більше стираються, утворюючи простір для експерименту, творчого пошуку й самовираження. Сьогодні хореограф не обмежується рамками одного стилю, а створює унікальні пластичні форми, що поєднують різні технічні прийоми — від академічної точності до імпровізаційної свободи. Такий підхід дозволяє не лише розширювати можливості тіла як інструмента вираження, а й глибше передавати емоційний та ідейний зміст твору.

Техніка в хореографії виступає фундаментом, на якому будується будь-який стиль. Вона забезпечує виконавцеві контроль над тілом, координацію, витривалість та здатність до точного відтворення задуму постановника. Водночас стиль є проявом індивідуальності — це особлива манера руху, виразність, що відображає характер епохи, культурний контекст і внутрішній світ митця. У сучасній хореографії саме гармонійний синтез технічної досконалості та стильової виразності надає танцю глибини, робить його багатовимірним видом мистецтва. Танцівник уже не просто виконує рухи, а проживає їх, перетворюючи технічну дію на емоційно насичений образ.

Особливої актуальності синтез техніки та стилю набуває в умовах глобалізації, коли танцювальні школи різних культур взаємодіють і впливають одна на одну. Сучасні постановки часто включають елементи етнічного танцю, акробатики, театральної пластики, що свідчить про розширення меж хореографічного мистецтва. Такий підхід сприяє оновленню мови танцю, робить його більш зрозумілим і привабливим для глядача.

Імпровізаційно-синтезована структура танцю другої половини ХХ ст. сприяла організаційному становленню постмодерних тенденцій у хореографії — постмодерну, буюто-танцю, перформансу. Це активізувало подальший розвиток і технічне ускладнення неокласичних напрямів.

Починаючи з кінця 1950–1960-х рр., хореографи дедалі частіше поєднували техніки новітніх форм танцю — джазу, модерну, експресіонізму, імпресіонізму, кубізму, абстракціонізму, а також рок- і поп-направів — із класичним і народно-сценічним танцем, утворюючи нові універсальні техніки й форми.

Першими спробами поєднання класичного танцю з імпресіоністичними, експресіоністичними та кубістичними тенденціями стали роботи балетмейстерів початку ХХ ст. Однак справжній синтез різних форм і технік відбувся лише у другій половині ХХ ст.

Від 1960-х рр. балетмейстери почали інтегрувати не лише різні види танцю, а й різні мистецькі сфери — спів, циркове мистецтво, кіно, елементи театру. Одним із перших таке поєднання здійснив М. Бежар. Через відсутність усталеного терміна для позначення подібних явищ пропонується вживати поняття «синтезовані форми танцю», до яких належать: неокласика, соцреалістичний балет, естрадний танець, постмодерний балет, було-танець, постмодерністські хореографічні експерименти, перформанс у танці.

Танець модерн, що виник наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. в Європі та Америці, сприймається як авангардне явище в танцювальному мистецтві, своєрідна альтернатива класичному балету. Він постає як контраакадемічна техніка, що заперечує канони класики та спрямована на пошук нових засобів виразності. Танцівники модерну прагнули вийти за межі усталених правил, створюючи ефект епатажу, який дивував і шокував традиційного глядача.

Основними рисами танцю модерн є втілення внутрішнього стану виконавця через рух, побудова хореографії на основі певної філософської концепції. Цей напрям сформувався як авторський — він не мав зв'язку з фольклорними або побутовими танцями, а існував як самостійне художнє явище. У буквальному перекладі *modern dance* означає «сучасний танець», однак з часом цей термін набув статусу власної назви для окремого напрямку хореографії. Його становлення пов'язане з діяльністю видатних виконавців і хореографів, кожен із яких формував власну систему руху та вираження. На відміну від класичного чи джазового танцю, модерн розвивався не як єдина техніка, а як результат творчості окремих митців.

У другій половині ХХ ст. виникає новий напрям — постмодерн-танець, який не замінив модерн, а розвинувся паралельно з ним. Головною ознакою постмодерну стало заперечення досягнень попередніх епох і прагнення до радикальної новизни. Для нього характерні скандальність, експериментальність і свобода. У межах постмодерну здійснюється перероблення сюжетів класичних балетів, активно відбувається синтез різних мистецтв — музики, театру, пантоміми, кіно, співу, циркового мистецтва. До хореографії залучаються елементи деконструкції класичного танцю, модерн-джаз, акробатика, пересувні механізми, піротехнічні й світлові ефекти.

Ключова відмінність між модерном і постмодерном полягає в тому, що перший зберігає художній образ і драматургічну структуру вистави, тоді як постмодерн тяжіє до хаотичності, імпровізації, гротеску та чуттєвої свободи. Постмодернізм у танці визначають як напрям, що руйнує попередні стандарти руху й відкриває новий тип пластичного мислення.

Подальша еволюція сучасного танцювального мистецтва наприкінці ХХ ст. призвела до появи напрямку контемпорарі (*contemporary dance*), який і нині перебуває на стадії активного розвитку. Деякі дослідники ототожнюють його з модерн-танцем, проте історичний і стилістичний аналіз засвідчує їхню відмінність. Танець модерн спрямований на відтворення емоційного стану виконавця й донесення ідеї до

глядача, тоді як контемпорарі постає як інтелектуальне, концептуальне мистецтво, орієнтоване на усвідомленість руху та розвиток фізичної гармонії тіла.

Контемпорарі не має сталої техніки — він синтезує методи різних танцювальних систем, зберігаючи відкритість до інших напрямів. Його сутність полягає у формуванні в танцівника точних кінетичних і тілесних відчуттів, у розумінні природних законів руху (гравітації, інерції, сили реакції опори) та їхнього художнього використання. Особливу увагу приділено усвідомленню простору, пластичній взаємодії тіла з навколишнім середовищем. У цьому сенсі контемпорарі визначають як інтелектуальний танець, що вимагає розуміння механіки руху, спрямування енергії та передачі імпульсу.

Таким чином, модерн, постмодерн і контемпорарі становлять три самостійні напрями сучасної хореографії, кожен із яких має власну філософію, художні принципи та техніку.

Говорячи про сучасну хореографію, слід також згадати популярний напрям хіп-хоп, який є представником так званих вуличних танців. Він сформувався у середині ХХ ст. як елемент молодіжної культури, а нині набув світової популярності, зокрема й в Україні. До хіп-хоп культури належать численні стилі — вакінг, вог, фанк, локінг, папінг, брейкінг, хаус, денсхол тощо. З часом вони почали активно змішуватись, утворюючи нові гібридні форми. Сучасний хіп-хоп став студійним, наблизившись до сценічного формату. Його відрізняють дрібна моторика, динамічний темп, чергування різких і плавних рухів під ритмічну музику стилю реп.

Поряд із розвитком новітніх течій продовжує еволюціонувати бальний танець, який посідає важливе місце у спортивній хореографії. До програми міжнародних змагань входять десять танців, поділених на дві групи: європейську (повільний і віденський вальси, танго, фокстрот, квікстеп) та латиноамериканську (самба, румба, ча-ча-ча, джайв, пасадобль).

Латиноамериканська програма сформувалася на основі історико-побутових, народних і класичних танцювальних форм. Сучасний бальний танець поєднує високу техніку з емоційністю, імпровізаційністю й артистизмом. Гармонійна єдність музики та руху сприяє розвитку емоційної самореалізації танцівника.

Оцінюючи тенденції розвитку спортивного бального танцю, важливо розмежовувати традиційне й новаторське. Традиційне пов'язане з джерелами походження та історією формування танцю, тоді як новаторство забезпечує його еволюцію — завдяки творчим пошукам хореографів і змінам соціокультурного контексту.

Отже, сучасна хореографія ґрунтується на синтезі технік і стилів, що сприяє формуванню нових художніх форм і напрямів. Поеднання класичних, модерних, постмодерних і вуличних танцювальних систем відображає прагнення до свободи самовираження, експерименту та гармонії між тілом і простором. Такий художньо-стильовий синтез забезпечує динамічний розвиток хореографічного мистецтва, розширює межі творчості й визначає подальший поступ сучасної танцювальної культури.

О. Тищенко, О. Барабаш

ПРОЦЕС АДАПТАЦІЇ ЗДОБУВАЧІВ-ХОРЕОГРАФІВ ДО ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

O. Tishchenko, O. Barabash

THE PROCESS OF ADAPTATION OF CHOREOGRAPHY STUDENTS TO ARTISTIC AND CREATIVE ACTIVITY

Універсальність мистецтва, зокрема хореографічного, полягає в його здатності сприяти гармонійному становленню особистості: розвивати естетичну сприйнятливість, формувати креативне мислення та моральні орієнтири. В умовах сучасної культурної динаміки мистецтво постає не лише засобом емоційного впливу, але й чинником духовного самовираження, ґрунтованого на національних традиціях та відкритості до міжкультурного діалогу.

Сучасна парадигма хореографічної освіти вимагає від виконавців не лише технічної досконалості, а й високого рівня адаптивності до багатовекторного мистецького середовища. Особливого значення набуває інтеграція здобувача у сфері професійного самовизначення, що охоплює як етап входження до освітнього простору, так і розвиток практичних, емоційних та комунікативних компетенцій, необхідних для реалізації творчого потенціалу.

Адаптація здобувачів-хореографів у межах вищої мистецької освіти охоплює два взаємопов'язані рівні:

1. Загальноакадемічний — передбачає освоєння системи навчальних вимог, формування мотиваційної складової та поступове залучення до творчого процесу (репетиційна діяльність, постановочна діяльність та концертна діяльність).
2. Професійно-художній — орієнтований на набуття виконавських та постановчих навичок, на розвиток сценічної чутливості й емоційної виразності.

Участь здобувачів у хореографічних постановках, фестивалях, конкурсів і творчих лабораторіях сприяє становленню професійної ідентичності, яка формується не лише в процесі аудиторного навчання, а й через безпосередній досвід художньої комунікації. У цьому контексті важливою умовою є цілісність підходу до професійної підготовки, що передбачає поєднання технічної, креативної та етичних складових. Хореографічна техніка дуже важлива для танцівників, але без емоційної виразності, без здатності створювати зміст, без вміння працювати тілом та з партерами як єдиним інструментом — цього вже мало. Мистецька освіта змінюється. Сцена вимагає не просто танцівника — вона чекає на особливості, яка мислить, переживає, створює.

Сучасна українська освітня традиція в галузі хореографії акцентує на важливості збереження культурної спадщини та моральних цінностей у процесі формування майбутнього фахівця. Танець у цьому контексті розглядається як особливий вид духовної діяльності, що здатен передавати культурні смисли, виховувати етичну свідомість і впливати на формування цілісної особистості.

Формування моральної культури здобувача-хореографа — це невід'ємна частина професійного становлення. Вона охоплює систему ціннісних установок, здатність до усвідомленого вибору в професійно-етичних ситуаціях, дотримання

норм гуманістичного співіснування. Успішність освітньої траєкторії значною мірою залежить від рівня сформованості цієї культури, яка виявляється як педагогічний, так і артистичний практиці.

Таким чином, адаптація майбутнього хореографа до художньо-творчої діяльності повинна розглядатися як цілісний, багатовекторний процес, що об'єднує професійну підготовку, особистісне зростання та ціннісну орієнтацію. Поеднання національного культурного коду з актуальними світовими тенденціями хореографічної освіти відкриває нові можливості для формування виконавця нового типу — гнучкого, креативного, морально відповідального і культурно інтегрованого.

І. Ткаченко

ВИЩА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА УКРАЇНИ ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ

І. Tkachenko

HIGHER CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN UKRAINE AS A MEANS OF CULTURAL RESISTANCE AND NATIONAL IDENTITY IN WARTIME

Сучасні реалії в Україні, спричинені повномасштабною війною, актуалізували питання збереження культурної ідентичності та ролі хореографічного мистецтва як ефективного засобу спротиву агресії. У таких умовах особливе місце посідає вища хореографічна освіта, яка поєднує естетичне виховання, національно-патріотичний компонент та формування стійких громадянських позицій. Танцювальне мистецтво, відображаючи історію й традиції народу, стає не лише формою творчого самовираження, а й засобом консолідації нації, культурної дипломатії й збереження духовного фронту.

Аргументуємо, унікальним носієм національних традицій та світоглядних орієнтирів виступає український народний танець, який втілює колективну пам'ять народу, його характер, емоційний стан та світобачення. Як наслідок, у процесі вищої хореографічної освіти здобувачі засвоюють не тільки технічні навички виконання, а й духовне буття, що робить дану сферу дієвим інструментом культурного спротиву. Наголосимо, що в часи війни актуалізуються відновлення та популяризація регіональних танцювальних традицій, адже саме вони підкреслюють багатство культурної палітри України й відмежовують її від агресора.

Слід зазначити, що в Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка освітній процес спрямований не лише на підготовку професійних хореографів, а й на виховання особистостей, здатних усвідомлювати свою роль у збереженні й розвитку національної культури. Фокусується особлива увага на вивченні українського народного танцю, історії хореографічного мистецтва, аналізі зразків світового й національного хореографічного спадку, що сприяє формуванню критичного мислення та національної самосвідомості здобувачів. Останнє набуває особливого значення, зокрема в часі війни. Адже вища хореографічна освіта стає майданчиком для конструювання культурної ідентичності й виховання громадян, здатних протистояти зовнішньому тиску не тільки зброєю, а й культурою.

Воєнний стан суттєво вплинув на організацію освітнього процесу в Україні. Дистанційне навчання, онлайн-заняття, відеоматеріали стали новою нормою для низки закладів вищої освіти. Попри технічні та психологічні труднощі, такі форми дозволяють зберегти безперервність освітнього процесу, забезпечити здобувачам доступ до знань та підтримати їх морально. Окремої уваги заслуговує інтеграція елементів арттерапії у навчання. Виконання танцю в умовах постійного стресу стає способом емоційного розвантаження, а колективні заняття, навіть у форматі онлайн, допомагають студентам відчутти єдність і підтримку.

Керуючись порівняльно-зіставним аналізом, можемо стверджувати, що хореографічна творчість у час війни виступає у двох напрямках: внутрішньому та зовнішньому. Так, внутрішній пов'язаний із консолідацією суспільства, плеканням національної гордості та духовної стійкості. Тоді як зовнішній постає у формі культурної дипломатії, де українські хореографічні колективи демонструють, за межами країни, свою творчість, яка стає символом незламності та самобутності народу.

Таким чином, вища хореографічна освіта в умовах війни виконує функцію не лише професійної підготовки, а й культурного спротиву, стаючи важливим чинником формування національної ідентичності. Збереження та розвиток традиційної й сучасної української хореографії забезпечують спадкоємність поколінь і водночас демонструють світові унікальність культурного обличчя України. Вища хореографічна освіта постає як стратегічний ресурс культурної безпеки держави, що сприяє зміцненню духовного фронту й культурному відродженню країни.

О. Єфімова, О. Божок

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ІДЕЇ В ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ МИСТЕЦЬКЕ МИСЛЕННЯ

О. Yefimova, O. Bozhok

POSTMODERNIST IDEAS IN CHOREOGRAPHY AND THEIR INFLUENCE ON CONTEMPORARY ARTISTIC THINKING

Військові події в Україні глибоко вплинули на кожного громадянина нашої країни. Світогляд митців також зазнав змін, оскільки ця реальність болить і водночас спонукає осмислювати події крізь призму творчості. І не лише хореографія, а й усі види мистецтва сьогодні відображають основні тенденції розвитку людського суспільства — немов у дзеркалі, у них можна побачити глибокі зміни, які переживає людство в різні періоди своєї історії, особливо тепер, у час випробувань і надії.

Розглядаючи сучасне хореографічне мистецтво, можна помітити зростання інтересу до його суспільно-значущого змісту. Актуальність цієї проблеми сьогодні є однією з провідних у вітчизняній хореографії. В умовах війни українські балетмейстери активно шукають нові виражальні засоби для розкриття теми життя, поєднуючи традиційні форми з інноваційними художніми підходами. На нашу думку, саме тепер ця тема набуває особливої глибини, адже мистецтво стає могутнім засобом утвердження сили духу, боротьби, незламності та віри в майбутнє.

Розглядаючи зазначену тему, необхідно звернутися до мистецтва постмодерну, що сформувалося у другій половині ХХ ст. Для цього періоду характерним є прагнення до переосмислення усталених естетичних принципів, руйнування традиційних

меж між жанрами та поєднання різних художніх систем. У такому контексті хореографія постає як один із найвиразніших видів мистецтва, здатний передати глибокі внутрішні переживання людини, її боротьбу за існування, прагнення до свободи й духовного оновлення. Виникнення постмодерного танцю було зумовлене прагненням митців звільнити танець від жорстких академічних канонів, повернути його до природності руху, ширості емоцій і глибини внутрішнього світу виконавця. На відміну від модернізму, орієнтованого на технічну досконалість, постмодерний танець звернувся до природності тіла й рухів, наближених до повсякденного життя. Виконавці використовують падіння, ковзання, дихання, паузи та випадковість як художні засоби, перетворюючи хореографію на пошук автентичності людини й прояв її природної волі до існування.

У цьому контексті доцільним є звернення до спадщини засновників постмодернізму — Мерс Каннінгем, Івонн Райнер, Тріша Браун, Стив Пекстон, Піна Бауш, які відмовилися від класичних принципів ієрархії рухів і драматургії, притаманних балету модерну.

Як свідчить аналіз літератури з теми дослідження, однією з провідних тем постмодерної хореографії є тема «Життя», що набуває особливого філософського звучання в контексті сучасної культури. Показовим прикладом втілення теми «Життя» є творчість Піни Бауш. У її постановках, таких як «Кафе Мюллер» (1978), «Весна священна» (1975), «Контактхоф» (1978), відображаються драматизм людського існування, боротьба між любов'ю і страхом, між болем і надією. П. Бауш не прагнула показати ідеальний танець — її герої падали, плакали, сміялися, відчували втому. Вона прагнула передати справжні, щирі емоції людини, у цьому проявляється глибока філософія життя, яке триває попри страждання.

Як демонструє творчість Мерса Каннінгема, він сприймав танець як самостійне мистецтво, що не підпорядковується музиці чи сюжету. Його підхід ґрунтувався на випадковості, імпровізації та взаємодії тіла з простором. Через динаміку рухів, розірваність структури й енергетику тілесності М. Каннінгем утверджував ідею постійного руху — як символу нескінченного процесу життя.

Якщо розглядати творчість Івонн Райнер у своїй відомій маніфестації «No Manifesto» (1965) закликала до відмови від театральності, емоційної надмірності та штучності. Її твори виражали внутрішню силу людини, яка існує всупереч суспільним нормам і обмеженням. Така «антихореографія» була формою протесту, але водночас — утвердженням свободи і життєвості.

Зауважимо, що, на нашу думку, саме ідеї Рудольфа фон Лабана репрезентують ключові риси постмодерного світогляду, що знайшли втілення в хореографічному мистецтві. Завдяки своїй діяльності Р. фон Лабан підніс статус танцю як самостійного виду мистецтва, а його дослідження у сфері теорії та практики руху суттєво трансформували характер хореографічної дисципліни. Результатом його наукових пошуків стала система, відома як Аналіз руху Лабана (Laban Movement Analysis, LMA). Ця методика є універсальним інструментом і мовою опису, візуалізації, інтерпретації та документування різних видів людського руху. Вона спирається на міждисциплінарний підхід, що поєднує анатомію, кінезіологію (науку про м'язову рухливість) й психологію. Подібно до того, як філософи прагнуть знайти відповіді на екзистенційні питання, Рудольф фон Лабан намагався досягнути природу та

сутність руху. Його концепція виявилася настільки глибокою та універсальною, що її цілком справедливо можна назвати філософією руху людського тіла.

Вимоги до професійності хореографа постійно зростають. Сучасному митцеві вже недостатньо лише досконало володіти технікою чи наслідувати здобутки минулих поколінь — перед ним стоїть завдання переосмислювати традицію, знаходити власну пластичну мову, здатну відгукуватися на виклики часу. Прагнення до інноваційності та експерименту сьогодні нерозривно пов'язане з бажанням залишатися почутим, адже видовищність і новизна стають засобом не лише привернення уваги глядача, а й вираження внутрішнього стану суспільства. Естетичні смаки людини змінюються в динаміці: те, що ще вчора вражало новизною, сьогодні може сприйматися як застаріле. У цій мінливості віддзеркалення загальної нестабільності нашого часу, коли хореографія реагує на глибокі соціальні, культурні й екзистенційні зрушення.

Тому вважаємо, що звернення до спадщини постмодерністських митців та її переосмислення може стати джерелом ідей і натхнення для сучасних українських хореографів. Воно допомагає їм розробляти нові форми вираження, через які можливо показати світу біль, спричинений війною, і передати глибокі переживання сучасного суспільства.

В. Горголь

ЗНАЧЕННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ БАКАЛАВРІВ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ

V. Horhol

THE IMPORTANCE OF AESTHETIC CULTURE IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF THE BACHELORS OF PERFORMING ARTS

Професійна підготовка майбутніх хореографів вимагає не тільки розвитку їх технічної й виконавської майстерності, але й глибокого розуміння та апробації естетичних аспектів танцю. Один із ключових аспектів естетичної культури майбутнього хореографа — це здатність сприймати й творити мистецьке, гармонійне й емоційне вираження через танець. Відповідно, розвиток естетичного сприйняття в студентів-хореографів має безпосередній вплив на якість їхнього хореографічного виконання та здатність передавати емоції через танець глядачам, а розуміння естетичних принципів, основаних на мистецтві, допомагає студентам-хореографам розкрити свій творчий потенціал і стати виразними митцями.

Перш за все, естетична культура розвиває в студентів-хореографів здатність сприймати красу руху, музики, костюмів і сценічного оформлення, що допомагає їм створювати ефективні хореографічні композиції. Один із важливих аспектів естетичної культури полягає в навчанні студентів розпізнавати та аналізувати різноманітні виразність рухів, ритмічні особливості, інтенсивність виразу й використання простору. Вони навчаються бачити й розуміти взаємозв'язок між рухом та музикою, динаміку простору та композиції, що дозволяє їм втілювати свої творчі ідеї з високою художньою якістю.

Додатково, естетична культура навчає майбутніх хореографів робити свідомий вибір елементів та технік залежно від задач вистави та обраного жанру. Вона розвиває їх критичне мислення й аналітичні здібності, допомагаючи створювати

хореографічні композиції, що передають потрібні емоції та ідеї. Таким чином, естетична культура в професійній підготовці майбутніх хореографів відіграє ключову роль у формуванні їх художньої освіченості, творчої особистості та здатності творити високоякісне та емоційно насичене танцювальне мистецтво. Вона сприяє розвитку професіоналізму та успішної кар'єри майбутніх хореографів у світі танцю, дозволяє майбутнім хореографам створювати унікальні, сучасні та захоплюючі хореографічні вистави, які відповідають сучасним вимогам та потребам аудиторії.

Естетична культура стимулює студентів-хореографів до власного творчого пошуку і створення унікальних хореографічних образів. Одним із головних аспектів естетичної культури є стимулювання творчого пошуку. Студенти отримують можливість досліджувати різні хореографічні напрями та експериментувати з різними елементами танцю. Це розвиває їхню уяву і надає можливість створювати унікальні, інноваційні хореографічні образи, сприяє розвитку критичного мислення студентів. Вони навчаються аналізувати свої власні творчі роботи та ідентифікувати сильні сторони й можливості для покращення. Цей процес постійного самовдосконалення допомагає їм створювати більш складні та виразні хореографічні композиції. Таким чином, естетична культура розширює кругозір студентів, стимулює їх до творчого експерименту та допомагає знайти власний художній вираз у хореографії. Вона є важливим компонентом професійної підготовки майбутніх хореографів і сприяє розвитку творчої особистості в цій сфері мистецтва.

П. Горголь

ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ

P. Horhol

GENDER ASPECTS IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Протягом багатьох років у хореографії формувалися стійкі гендерні уявлення. Жінка асоціювалася з витонченістю, м'якістю та декоративністю, а чоловік — із силою, підтримкою, домінуванням на сцені. Ці образи відтворювалися не лише в танцювальних постановках, а й у підходах до навчання. Сьогодні ми стикаємось із новими суспільними запитами, де ключову роль відіграють рівність, свобода самовираження, інклюзивність. Це ставить перед ЗВО завдання — переосмислити методики підготовки фахівців-хореографів з урахуванням гендерних аспектів.

Згідно з дослідженнями, що проводились у рамках педагогічної науки, гендерні стереотипи можуть негативно впливати на особистісний розвиток здобувачів освіти. У хореографії це проявляється в обмеженні ролей, доступних для студентів різної статі, нерівномірному представленні викладачів-чоловіків і жінок, а також у різному підході до вимог щодо зовнішнього вигляду чи фізичних якостей.

За участю Міністерства освіти і науки України, Офісу віцепрем'єр-міністра з питань європейської та євроатлантичної інтеграції, Офісу Урядового уповноваженого з питань гендерної політики, за підтримки Фонду ООН у галузі народонаселення (UNFPA) в Україні та Посольства Швеції у Києві відбулася практична конференція «Впровадження Стратегії гендерної рівності в освіті до 2030 року: Рух вперед».

Захід був присвячений оцінці та вдосконаленню впровадження Стратегії гендерної рівності в освіті в Україні.

На рівні політики також спостерігаються позитивні зрушення. Так, перша леді України Олена Зеленська активно підтримує програму «Гендерна рівність в освіті», а організація UNFPA разом з МОН реалізовує ініціативи з подолання стереотипів у шкільній та позашкільній освіті.

Гендерні аспекти — це не лише питання прав і рівності, але й потужний ресурс для розвитку хореографічного мистецтва. Освіта, вільна від стереотипів, створює умови для розкриття потенціалу кожного студента — незалежно від статі, гендерної ідентичності чи соціального фону. Переосмислення традиційних ролей відкриває нові художні форми, сприяє інклюзивності та формує покоління хореографів, здатних бачити глибше й творити сміливіше.

Зміна гендерних ролей у сучасному хореографічному мистецтві — одна з основних тенденцій його розвитку. Вона має величезний вплив на формування сучасного танцювального мистецтва, зміну його технічної, виконавської бази, ідейно-тематичного змісту танцювального твору, навіть, сценічного костюму виконавців. Зазначимо, що дане питання недостатньо розглянуто в працях науковців і є прогалиною в теоретичній базі вивчення сучасного танцювального мистецтва.

СЕКЦІЯ: СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

E. Kamińska

DIALOG KULTUR WSCHODU I ZACHODU: CERAMIKA WSPÓŁCZESNEGO POLSKIEGO ARTYSTY ANDRZEJA MĘDRKA (DIALOGUE OF EAST AND WEST CULTURES: CERAMICS OF CONTEMPORARY POLISH ARTIST ANDRZEJ MENDEK)

Е. Камінська

ДІАЛОГ КУЛЬТУР СХОДУ І ЗАХОДУ: КЕРАМІКА СУЧАСНОГО ПОЛЬСЬКОГО ХУДОЖНИКА АНДЖЕЯ МЕДРЕКА

W studiach dotyczących szeroko pojętego Orientu ważne miejsce zajmują badania nad jego wpływami w sztuce Zachodu. W przebiegu recepcji możliwe jest powierzchowne kopiowanie wybranych elementów, ale również głęboka refleksja nad nimi prowadząca do intensywnej wymiany kulturowej w świecie sztuki. Jeden z aspektów tego procesu został omówiony przeze mnie podczas konferencji w 2022 roku w referacie „European idea of Japan as seen through its art and crafts”. Pokazałam wówczas różnorodne przykłady japońskiego rzemiosła artystycznego wskazując na jego walory estetyczne wzbudzające zachwyt zachodniego odbiorcy. Tym razem chcę powrócić do tej problematyki pokazując dialog między sztuką polską i wschodnioazjatycką w twórczości współczesnego artysty ceramika Andrzeja Mędrka.

Andrzej Mędrak to krakowski twórca wielobarwnie szklawionych naczyń ceramicznych o formach nacechowanych finezją i elegancją. Drogę artystyczną rozpoczął w drugiej połowie lat 80-tych XX wieku i po wielu eksperymentach wypracował swój niepowtarzalny styl, w którym dużą rolę pełnią szklawa krystaliczne. Wykonane przez niego prace prezentowane były na licznych wystawach grupowych i indywidualnych,

a obecnie znajdują się także w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Porcelany w Rydze.

Każda z prac artysty jest unikatowa i powstaje ręcznie na kole garncarskim lub poprzez tworzenie form metodą łączenia fragmentów gliny. Tak wykonane naczynia po nadaniu ostatecznej formy poddawane są procesowi zdobienia poprzez nakładanie szkliwa przygotowywanego przez artystę według własnych receptur, dających możliwość kształtowania unikatowej artystycznej wypowiedzi. Zarówno w sposobie pracy, kształcie naczyń, estetyce szkliwa, a przede wszystkim w szczególnym respekcie do materiału twórczego widoczne są subtelne ślady świadomej inspiracji ceramiką Azji Wschodniej — głównie Japonii, przy jednoczesnym zachowaniu tradycji ceramicznej ukształtowanej w europejskim kręgu kulturowym.

Naczynia stworzone przez Andrzeja Mędrka są doskonałym przykładem dzieł sztuki odzwierciedlających wnikliwy dialog między kulturami Wschodu i Zachodu, a także skłaniających do rozważań nad problematyką recepcji rozwiązań technologicznych i walorów estetycznych wschodnioazjatyckich form użytkowych w procesie twórczym osadzonym w europejskim kręgu kulturowym. Przedstawienie i analiza poszczególnych elementów tego dialogu jest celem niniejszej prezentacji.

A. Ожога-Масловська

УКРАЇНСЬКА СУЧАСНА КЕРАМІКА В КОНТЕКСТІ ЯПОНІЗМУ: ПРОСТІР МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

A. Ozhoha-Maslovska

UKRAINIAN CONTEMPORARY CERAMICS IN THE CONTEXT OF JAPONISME: SPACE OF INTERCULTURAL DIALOGUE

Упродовж двох століть мистецтво Сходу залишається одним із найпотужніших джерел духовного та естетичного натхнення для митців Заходу. Його філософія, основана на гармонії людини й природи, пропонує нові способи осмислення матеріалу, простору та тиші як носіїв емоційного змісту. Саме східна, зокрема японська, традиція стала тим підґрунтям, на якому формувалися модерністські пошуки, індивідуальні стилі та нові художні практики. Однією з галузей, у якій цей вплив виявився особливо виразно, є сучасна кераміка.

Важливим чинником такого впливу стала японська чайна церемонія. Розроблена Сен-но Рікю естетика вабі-сабі — прийняття природності, простоти й недосконалості — охоплювала всі аспекти ритуалу, включно з посудом. Символом цієї естетики вважається чайна чашка (чаван), серед численних варіантів якої класичними стали вироби династії Раку. Їх відзначають стримані, але виразні форми, а також унікальні ефекти глазури, досягнуті завдяки особливій технології випалу з подальшим відновленням.

Естетика й технологія раку знайшли відгук серед українських керамістів. Завдяки можливості долучитися до чайної церемонії у школах Урасенке та Ямато, а також проходженню стажувань у київських гончарних майстернях, українські митці опанували нові підходи до матеріалу, форми та фактури. Серед тих, хто творчо розвиває й інтерпретує японські керамічні традиції на українському ґрунті, — В. Шаповалов (Харків), В. Онищенко (Київ), Д. Білоконь (Полтава), Г. Протасов (Охтирка), А. Мірошніченко (Харків), Ю. Мусатов (Суми), С. Столярук (Волинь),

Л. Портнова та А. Кириченко (Київ). У їхніх творах відчутне глибоке розуміння японської естетики — прагнення до простоти, природності, асиметрії та гармонії випадковості.

Феномен японізму в українському мистецтві охоплює широкий спектр інтерпретацій — від наслідування зовнішніх форм і цитування окремих елементів до філософського переосмислення східних ідей. У творчості Л. Антонової (Харків), Ю. Войтовича (Київ), О. Дворак-Галик (Київ) простежується звернення до образів гейш і самураїв, до анімалістичних і рослинних мотивів, каліграфічних знаків. Ці образи не є прямим запозиченням, а радше результатом діалогу між східною символікою та українським художнім мисленням.

Варто також згадати експерименти О. Єсюніна, який у серії «Зоосад» інтерпретує класичні моделі орігамі через інші матеріали — метал, кераміку, композити, створюючи нові пластичні та смислові виміри. У творах В. Леонтьєва та Г. Стасенко помітні елементи стилів Какіємон — із властивою йому витонченою асиметрією та пастельними тонами, і фахуа — із рельєфністю та насиченою палітрою. Такі поєднання демонструють, як українські митці інтегрують далекосхідні естетичні принципи у власну художню мову.

Отже, сучасна українська кераміка виявляє глибоку інтеграцію східних філософських і естетичних концепцій у національний культурний контекст. Японізм у творчості українських майстрів постає не як механічне запозичення, а як форма діалогу культур, у межах якої східна духовність гармонійно поєднується з українським світовідчуттям. Кераміка стає не лише матеріальним носієм традицій, а й медіатором між цивілізаційними системами цінностей.

A. Görlich

**JAPANESE TEXTILES AS AN INSPIRATION
FOR NEW FASHION IN EUROPE — AN INTRODUCTION TO THE OTHER ASPECT
OF JAPONISME**

A. Гьорліх

**ЯПОНСЬКИЙ ТЕКСТИЛЬ
ЯК ДЖЕРЕЛО ВДОСКОНАЛЕННЯ НОВОЇ МОДИ В ЄВРОПІ — ВСТУП ДО ІНШОГО
АСПЕКТУ ЯПОНІЗМУ**

Japonisme, as a phenomenon in art and culture at the turn of the XX century, has been described and studied by art historians over the past century, but primarily in the field of painting and graphic art. There is still little research on the influence of Japanese art and culture on sculpture, architecture, textiles, literature, and, as mentioned in the title of this presentation, fashion.

The period between 1867 and 1939 saw many changes in European clothing. The changes in women's clothing cuts proved particularly revolutionary, moving from the flowing silhouettes of long dresses, in which the female form was created using corsets and bustles, to loose, almost rectangular dresses and suits with short skirts or trousers. Designers sought inspiration from numerous sources, including folk costumes and oriental forms familiar from their surroundings, as kimonos were also imported to Europe alongside other artistic objects.

Elements inspired by Japanese costumes and art include silk and brocade fabrics, waist sashes and obi belts, as well as geometric patterns and designs typical of Japanese art, such as the crane and pine. Such a broad time frame encompassed many different forms, but thanks to a bird's eye view, one can better see the trends and the general direction of development of the phenomenon of Japonisme in fashion.

I. P. Colta

FORGOTTEN MASTER: MIZUNO TOSHIKATA

I. П. Колта

ЗАБУТИЙ МАЙСТЕР: МІДЗУНО ТОШІКАТА

Mizuno Toshikata (1866–1908) was one of the leading Japanese print designers active in the second half of the Meiji era (1868–1912). The artist's works dealt with the complexities of tradition and modernity in style and subject matter. Toshikata embraced almost all the major genres of the time and is especially recognized as a master of historically themed prints (*rekishi-ga*) and those depicting *beautiful women* (*bijin-ga*). He was likewise known for his compositions depicting the First Sino-Japanese War (*sensō-e*), and also excelled in the area of illustration, being one of the most prolific designers of frontispieces (*kuchi-e*), an exceptional product of that period.

Despite his short life, the artist left behind an impressive body of work. Sadly, he shared the fate of other artists of his generation, gradually falling into undeserved oblivion, long ignored by art historians and collectors. However, things have begun to change recently.

The exhibition *Echoes of Edo, Glimpses of Meiji. The Art of Mizuno Toshikata*, hosted in 2025 by the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Kraków, Poland, was the latest event aimed at bringing the artist back to the public's attention. The exhibition was a first in Europe and, also, the largest one of Toshikata's colour woodblock prints ever organized worldwide to date.

Д. Зіборова

ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКІ СТАРОЖИТНОСТІ

В КОЛЕКЦІЇ ПОЛТАВСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМ. В. КРИЧЕВСЬКОГО

D. Ziborova

ANCIENT EGYPTIAN ANTIQUITIES IN THE COLLECTION OF THE VASYL KRICHEVSKY POLTAVA LOCAL LORE MUSEUM

Полтавський краєзнавчий музей ім. Василя Кричевського є одним із найстаріших регіональних музеїв України. Він був заснований 1891 р. як Природничо-історичний музей Полтавського губернського земства, але вже за кілька років окрім природничої та сільськогосподарської колекції мав також археологічну та етнографічну. Серед багатьох напрямів його зібрань особливе місце посідають предмети, що репрезентують культуру Стародавнього Єгипту — рідкісна для регіональних музеїв України колекція. Переважна частина предметів своїм надходженням до музею завдячує полтавському колекціонеру та меценату, мандрівнику, військовому дипломату та розвіднику П. Бобровському (1860–1945). Окрім того, що Бобровський близько 30-ти років віддав службі в артилерії, він виконував місії військового дипломата та розвідника, через що багато подорожував.

Результатом його подорожей по країнах Сходу, а також дарунків колег стала колекція з 2700 предметів археології, нумізматики, мистецтва та етнографії. Зацікавившись полтавським музеєм, П. Бобровський сприяв створенню у ньому «народознавчого відділу» для якого регулярно дарував придбані за власні кошти не тільки експонати, а навіть вітрини та обладнання. Зібрання давньоєгипетських старожитностей, подароване П. Боровським музею, налічувало 215 предметів, згодом воно було об'єднане з речами з колекції Круглицького музею К. Скаржинської, придбаними як зібрання професора А. Прахова, і збільшилось до 248 одиниць.

На жаль, у такому складі колекція до наших часів не зберіглася. Під час Другої світової війни частина зібрання була втрачена: вивезена відступаючими мародерами або згоріла в пожежі музейного будинку, що відбулась 21–22 вересня 1943 р. У пожежі загинули фрагменти папірусів та мумійних пелен, що були в колекції, а багато з вцілілих предметів все ще мають сліди пожежі, попри реставраційні роботи, що відбувалися з 1960-х рр. аж до 2020-х включно.

Сьогодні давньоєгипетська колекція складається здебільшого з предметів, привезених П. Бобровським з поїздок до Єгипту (1883, 1894, 1900 рр.), та декількох предметів з колекції Скаржинської, що походять з розкопок античних поселень північного Причорномор'я (здебільшого це вироби з блакитного фаянсу — прикраси та скарабей). Більша частина колекції П. Бобровського була цілком законно куплена в Каїрському музеї на розпродажу дублетних матеріалів із розкопок, і конфіскованих з контрабандного вивезення за кордон. Тому відомості про походження більшості предметів збережено. Цікаво, що радником в придбанні багатьох старожитностей для П. Бобровського виступав молодий археолог та гід по Каїру Г. Картер — майбутній відкривач славетної гробниці Тутанхамона.

Наразі колекція нараховує біля 120 одиниць. Частина предметів видавалась в ілюстрованому каталозі виставки «Пам'ятки давньоєгипетського мистецтва у зібранні Полтавського краєзнавчого музею», під авторством О. Супруненко, чинного директору музею. У 1991 р. 18 предметів з колекції експонувались на виставці «Давньоєгипетські пам'ятки з музеїв СРСР» під час Конгресу єгиптологів. Переважна більшість предметів увійшла до міжнародного каталогу-реєстру єгипетських пам'яток у музеях Російської Федерації, України, Білорусі, Кавказу, Середньої Азії та країн Балтії, підготований російськими єгиптологами О. Берлевім та С. Ходжаш, і виданий у Фрайбурзі у 1998 р. Але тогочасні єгиптологи робили аналіз пам'яток переважно за чорно-білими фото, тому атрибуція предметів та читання інскрипцій потребують додаткового вивчення і нового аналізу.

Велику частину зібрання складають амулети — дрібні прикраси, що походять з поховань. Більшість амулетів датується періодом Птолемеїв (IV–I ст. до н. е.). Частина амулетів містить зображення різних давньоєгипетських богів: Ісіді, Осіріса, Хора, Таурет, Анубіса, Тота, Патека, Шу, Бастет, Сехмет, Беса та ін., а частина — сакральні символи: Око Хора (Уджат), Стовп Джек, Вузел Ісіді (Тет). Є в колекції і рідкісні артефакти, наприклад, керамічні посудини додинастичного періоду, в гарному стані, прикрашені орнаментами, що зображують хвилі (з Ахміму) та імітують обплетення мотузками (з Едфу). Серед керамічних виробів унікальною є модель поховального човна з трьома гребцями, яку датують по-різному: як першою династією (О. Берлев, С. Ходжаш), так і Середнім царством (О. Супруненко), і голова гребця з іншого човна, яка можливо, відноситься до суданського мистецтва.

Привертають увагу гробничний конус часів XVIII династії з фіванського поховання Амонемопета — людини, що носила титул «писця обліку ячменя Амона, начальника полів»; канонічні посудини блакитного глазурованого фаянсу, з кришками, що зображують богів захисників нутрощів померлого — Кебексенуфа (з головою сокола) та Дуамутефа (з головою шакала). Яскрава й колекція олександрійських теракот птолемейського та візантійського періодів, серед яких — статуетка Харпократа, лекіф у формі голови Беса, зображення хлопчика, що грається з кішкою, декілька коптських світильників. Особливою пам'яткою колекції є клинописна табличка, найвірогідніше написана аккадською мовою, яка досі чекає свого прочитання спеціалістами. З Амарни ж, з палацу Ехнатона походить і фаянсова розетка, що була частиною декору тронної зали.

Найвні в колекції й вапнякові уламки плити з написами доби Нового царства; колекція ушебті (статуеток з поховального інвентаря, що вважалися магічними працівниками за покійного в потойбічному світі). Серед них — перший предмет, придбаний П. Бобровським у Каїрському музеї — ушебті з яскравого блакитного фаянсу XXI династії (атрибуція М. Тарасенко), що належало Панефернеферу — «головному хранителю архіву скарбниці Амона»; ушебті, Саїського періоду, що належало Уджахору і походить з його поховання в Сакарі.

Перлиною колекції є вапняковий рельєф із зображенням голови фараона в білій короні, який зазнав різних атрибуцій: як рельєф саїського періоду (О. Супруненко), як птолемейського (О. Берлев, С. Ходжаш). На нашу думку, це взірць т. зв. «пробної роботи» скульптора. Згаданий фрагмент вапняку містить сліди роботи двох різних рук: майстра, що робив око та брову, та учня-початківця, котрий виконував після майстра урей, корону, вухо, та, можливо, нижню частину обличчя. Згаданий рельєф ще потребує додаткового вивчення і ретельної атрибуції, як і вся колекція — четверта за кількісним складом в Україні, яка ще чекає на докладний каталог і уважних дослідників.

М. Świąch

**JAPOŃSKIE I OSMAŃSKIE FOTOGRAFIE, JAKO PRZYKŁADY DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ FOTOGRAFII PODRÓŻNICZEJ W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE
(JAPANESE AND OTTOMAN PHOTOGRAPHS AS EXAMPLES OF 19TH-CENTURY TRAVEL PHOTOGRAPHY IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN KRAKOW)**

М. Швенч

ЯПОНСЬКІ ТА ОСМАНСЬКІ ФОТОГРАФІЇ ЯК ПРИКЛАДИ ПОДОРОЖНЬОЇ ФОТОГРАФІЇ XIX СТОЛІТТЯ В КОЛЕКЦІЯХ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ В КРАКОВІ

W kolekcji Działu Starej Fotografii w Muzeum Narodowym w Krakowie znajdują się dwa zespoły fotografii pochodzących z drugiej połowy XIX wieku: Pierwszy z nich obejmuje kilkadziesiąt fotografii, wklejonych na karty dwóch albumów fotograficznych, подарowanych do zbiorów muzealnych prawdopodobnie przez Feliksa Jasieńskiego w 1920 roku. Zamknięte w albumach kadry są dokumentacją fotograficzną tradycyjnej architektury i krajobrazu Japonii.

Drugi zespół został przypuszczalnie przejęty przez Muzeum Narodowe w Krakowie w 1950 roku, po likwidacji Muzeum Techniczno-Przemysłowego, które do momentu zamknięcia, na skutek decyzji ówczesnych władz, również funkcjonowało w Krakowie.

Fotografie w tym zbiorze ukazują w dużej mierze Konstantynopol na ujęciach Pascala Sébaha. Sébah był osmańskim fotografem, wyróżnionym na Wystawie Światowej w Paryżu, w 1855 roku, którego specjalnością stała się fotografia odpowiadająca na potrzeby prężnie rozwijającego się, w końcu XIX wieku, sektora turystycznego.

Fotografia — wynalazek pierwszy raz ogłoszony w 1839 roku przez pracujących niezależnie od siebie Louisa Jacquesa Daguerre'a i Williama Foxa Talbota, od swoich początków była medium rozwijającym się w szybkim tempie, z biegiem czasu stawała się coraz bardziej popularna i szeroko dostępna. Jednak w pierwszym okresie, ze względu na wysokie koszty i skomplikowane procesy powstania obrazów fotograficznych, była domeną elit.

Upowszechnienie fotografii i rozwój technik fotograficznych zbiegły się w czasie z prężną transformacją w obszarach komunikacji i transportu oraz pojawianiem się nowoczesnych statków parowych i kolei. Miało to niewątpliwie wpływ na kształtowanie się nowego oblicza branży turystycznej. Podróże przestały wiązać się jedynie z interesami, transakcjami, czy destynacjami uzdrowiskowymi, zaczęto je traktować jako narzędzie w służbie poznawania świata i poszerzania horyzontów. W ślad za nowym charakterem turystyki następował popyt na fotografię podróżniczą. Dokumentacja- podstawowa i najstarsza funkcja fotografii- odpowiadała idealnie na wzrastające zapotrzebowanie na wizerunki ukazujące orientálną egzotykę, odmienną kulturę i jej przedstawicieli i niespotykane plenery. Autorami kadrów tego typu byli profesjonalni fotografowie, trafiający perfekcyjnie w zainteresowania i gusta ówczesnych odbiorców- zamożnych podróżników i turystów. Choć wizualny zapis pomyślany w taki sposób często powielał motywy: krajobrazów, architektury miast, czy miejsc związanych z kultem, to cechowały go niezaprzeczalnie wysokie umiejętności techniczne i dbałość o estetykę. Takie połączenie skutkowało, nierzadko, komercyjnym sukcesem twórców fotografii w tym typie. Fotografowie sprzedawali je wyspecjalizowanym wydawcom, którzy dystrybuowali fotografie w tekach, albumach, a także jako pojedyncze kadry. Fotografie podróżnicze pełniły funkcje pamiątkowe, poznawcze, miały kształcić estetyczny smak, stawały się załączkami tematycznych kolekcji, bądź ich pełnoprawnymi elementami.

Wymienione na początku dwa zespoły fotografii, związane z krajobrazem Japonii i Imperium Osmańskiego są przykładami dziewiętnastowiecznej, komercyjnej fotografii podróżniczej, wykonywanej na zamówienie, zgodnie z ówczesnie panującą modą. Studiowanie tych wizerunków, dotychczas nieprezentowanych, może stać się okazją do poznania wszystkich aspektów XIX wiecznej fotografii związanej z branżą turystyczną.

O. Новікова

**СВІТ РЕЧЕЙ БУШІ НА ВИСТАВЦІ «СКАРБИ САМУРАЇВ: ХУДОЖНІ ДЕТАЛІ МЕЧІВ
ТА МІНІАТЮРНА СКУЛЬПТУРА ЯПОНІЇ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ»
У МУЗЕЇ БУРШТИНУ В ПАЛАНЗІ**

O. Novikova

**THE WORLD OF BUSHI IN THE EXHIBITION "SAMURAI TREASURES: ARTISTIC ELEMENTS
OF JAPANESE SWORDS AND MINIATURE SCULPTURE FROM THE KHANENKO MUSEUM"
AT THE AMBER MUSEUM IN PALANGA**

Колекція художніх елементів зброї Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків бере свій початок із часів фундаторів музею. У музейному

інвентарі зазначено, що низку цуба Богдан Ханенко придбав у Парижі, на аукціоні готелю Drouot 1912 р.

Більша частина творів японської дрібної пластики, зокрема нецке та окімоно, надійшла до зібрання музею пізніше — наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. Так, окімоно разом зі зразками японської зброї були подаровані музею колекціонером Олександром Фельдманом. Значна збірка нецке була придбана у 1968–1970 рр. від приватних власників та через Шевченківський фінвідділ.

Із початком повномасштабного вторгнення частина роботи Музею Ханенків зосереджена на забезпеченні музейної колекції. Водночас низку творів зібрання представлено на виставкових проєктах у різних країнах Європи — зокрема у Франції, Німеччині, Литві, Польщі та Нідерландах. Мистецтво країн Азії та ісламського світу протягом 2023–2025 рр. експонувалося в Художньому музеї Литви, знайомлячи публіку з іранською мініатюрою, китайським живописом на сувоях та японською кольоровою ксилографією.

Предмети японської дрібної пластики та декоративні деталі зброї з колекції Музею Ханенків були показані в Музеї бурштину в Паланзі з травня по вересень, представляючи світ речей самурайської спільноти доби Едо (1615–1868). Для виставки було відібрано взірці холодної зброї та їх складові, нецке — як частину костюма, а також декоративну скульптуру, що відображала світоглядні засади японців епохи Едо. Зібрані разом, вони демонстрували предметне середовище, яке супроводжувало життя японців у будні та свята, вдома й на вулиці, виконуючи водночас практичні та естетичні функції.

Холодна зброя як невід’ємна частина лицарських обладунків була тісно пов’язана з культом бушідо — «шляху воїна», що обертався навколо володіння мечем. Невеликі дрібнички нецке, улюблені міськими жителями, стали поширеним елементом чоловічого, а згодом і жіночого вбрання, замінюючи кишені, відсутні у традиційному японському костюмі. Мініатюрні скульптури виконували не лише утилітарну, а й декоративну функцію, підкреслюючи індивідуальність власника.

Для виставкового проєкту в Паланзі серед понад 500 предметів ханенківської колекції японського мистецтва було відібрано твори, що найяскравіше репрезентують майстерність авторів, які створювали декоративні деталі мечів та дрібну скульптурну пластику. Серед них цуба — металеві пластини, подібні до європейських гард, що розміщувалися між руків’ям і лезом меча. У ХVІІ ст. розвиток технік і сюжетів декорування цуба перетворив цю деталь на справжній витвір ювелірного мистецтва. Серед обраних предметів представлено роботи кінця ХVІ–ХІХ ст., виконані майстрами знаних шкіл. До експозиції увійшли вироби таких майстрів, як Кадзусада Юракусай, Нара Цунешіге, Янагава Наомаса, Суруга Такаюкі та ін.

Розмаїття технік і композицій демонструють цуба, виконані із заліза, сплавів шакудо й шібуїчі, бронзи; овальної, прямокутної, круглої та чотирипелюсткової форми, декоровані інкрустацією, гравіруванням, насічкою й накладним рельєфом. Поверхні цуба прикрашено композиціями на теми самурайського епосу, міфології, флори та фауни Японії. Зображення нанесено з обох боків, а на внутрішньому боці більшості цуб містяться написи з підписами авторів або назвами шкіл.

Яскравим зразком цуба на військову тематику є пластина із зображенням китайського генерала ІІ ст. — Кан’ю (кит. Івана Юя, 160–219) у вигляді бороданя,

який тримає спис із головою фантастичної істоти, з пащі якої стирчить фігурне лезо. Його історію описано в романі XIV ст. «Трицарство» як відданого звитяжця.

Окресла експозиції — два мечі XIX та XX ст., знані в Японії як тачі. Тачі (яп. «великий меч») — традиційний вид японської бойової холодної зброї, що підвішували до поясу на спеціальній перев'язі. Після реставрації Мейджі та поступового занепаду самурайського класу, тачі відзначали офіцерів японської армії та флоту.

Низка виробів мініатюрної скульптури нецке також демонструють розмаїття матеріалів, форм та сюжетів. Серед представлених на виставці об'єктів — предмети зі слонової кістки, кераміки, дерева, горіху. Вони виконані у трьох найбільш поширених типах нецке: катаборі (у вигляді фігурок), манджю (у формі диска, схожого на однойменну випічку) та рюса (круглої форми із перфорованими різним візерунком). Сюжети нецке — боги й герої казок, реальні та фантастичні тварини, а також сцени з повсякденного життя, що занурюють у світ уявлень і смаків японців доби Едо.

Нецке слугували брелками для інро (складного гніздового контейнера для ліків і печаток) та саґемоно (підвісних речей). Інро демонструє принцип поєднання контейнера з нецке завдяки шнуркові, що проходить крізь отвори (хімотоші) у фігурці. Декоративна намистина (оджіме) ковзала по шнурі між нецке та інро, дозволяючи власнику відчиняти й зачиняти контейнер.

Виставку доповнила декоративна скульптура окімоно (яп. «річ, що стоїть»), яку, зазвичай, розміщували у ніші (токонома) чайного будинку. На відміну від функціональних нецке, окімоно виконували декоративну роль і демонстрували віртуозність майстра. Виготовлені зі слонової кістки, дерева, бронзи, кераміки або лаку, вони набули популярності у період Мейджі (1868–1912) як вироби для експорту та демонстрації на всесвітніх виставках. Найпоширенішими темами окімоно є тварини, міфологічні істоти, буддійські фігури, самураї, сцени повсякдення та природні мотиви, вирізьблені з вражаючою увагою до деталей. Одна з фігурок зображує генерала Като Кійомасу (1562–1611) — самурайського полководця, відомого своїм завзяттям у бойових мистецтвах і непохитними переконаннями. Він представлений верхи на коні, у повному лицарському обладунку.

Предмети, репрезентовані на виставці, переконливо свідчать про виняткову увагу японців до найдрібніших речей у всіх проявах життя — від побуту до самурайських обладунків і мистецьких аксесуарів.

С. Рибалко

ЯПОНСЬКЕ МИСТЕЦТВО НЕЦКЕ: ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ТА ОЦІНКИ

С. Rybalko

JAPANESE NETSUKE ART: ISSUES OF ART EXPERTISE AND EVALUATION

Нецке — один з популярних в Україні видів японського мистецтва. Інтерес до цієї галузі різьблення посилюється після екранізації детективної повісті А. Рибакі «Канікули Кроша» (1980). За визнанням багатьох сучасних українських колекціонерів та різьбярів кінострічка, де в кожній серії розповідалася легенда про чергову нецке зі збірки професора Варшавського, справила визначальний вплив на

їх вибір на пряму діяльності. Чимало прихильників нецке є й у Європі та США, де сформувалися потужні громадські об'єднання, як от Міжнародна асоціація нецке з численними національними філіями. Діяльність американських колекціонерів Р. Бушела та подружжя Кінсі багато в чому визначила підходи до колекціонування та вивчення нецке.

В останній чверті XX — початку XXI ст. мініатюрні брелки (катаборі) у вигляді різьблених фігурок — людей, тварин, побутових речей стали предметом колекціонування, виставкових проєктів, художніх творів та численних підробок, що заповнили сучасний ринок антикваріату. Попри високий попит, мистецтво японського різьблення і нецке, зокрема, залишається й до сьогодні на маргінесах академічних досліджень. Нечисельні праці, що присвячені мініатюрній пластиці Японії, зазвичай охоплюють питання типології нецке, сюжетно-тематичного репертуару, подають відомості про провідних майстрів. Водночас до сьогодні залишаються нерозв'язаними питання методики експертизи, відсутності науково обґрунтованої періодизації нецке та критеріїв оцінки; спостерігаються й деякі вкорінені стереотипи.

Серед найбільш поширених стереотипів, пов'язаних з нецке — пояснення їх виникнення відсутністю в одязі кишень. Зазначена теза стала «загальним місцем» багатьох наративів про нецке. Навіть там, де «кишені» не згадується, стверджується думка про обов'язковість цього елементу одягу і, відповідно, функціональність нецке. Натомість аналіз етнографічних колекцій, гравюр, живопису, фотоматеріалів показує майже відсутність нецке у вбранні містян. На численних ширмах XVII — XVIII ст., поміж кількох десятків фігур дуже рідко зустрічаються зображення людей з нецке біля поясу. У гравюрах укійо-е, де показувався насамперед модний світ міста і вбранню приділялася особлива увага, нецке з'являються переважно в аркушах XIX ст. Більшість із зображених нецке відносяться до манджю, або кагамібута — найбільш зручних та комфортних у використанні.

Вивчення етнографічних матеріалів показує, що в дійсності функціональної потреби в нецке не було. Для речей японці користали фуросікі; гаманці, трубки, інро, зазвичай зв'язувалися шнурком і один предмет виконував функцію противаги іншому. Найчастіший приклад: трубка у футлярі засовується за пояс (як, до речі, і віяло), а гаманець, з'єднаний шнурком з оджіме, перевішується назовні. Використання нецке у такому випадку є надлишковим, здебільшого як можливість проявити свої статки та смак. Але й у такому разі найбільш раціональна форма — це крупні манджю, які дозволять більш-менш надійно зафіксувати річ біля поясу.

Єдине збережене до сьогодні джерело щодо форм нецке та його майстрів — спеціальний том у семитомній збірці 1781 р. «Дивні та неймовірні приналежності для мечів» (*Sōken kishō*). На сторінках цієї праці її автор — торговець з Осака Інаба Цурю — розмістив дані про 57 різьбярів у супроводі контурних зображень нецке. Серед них можна бачити різноманітні моделі і, відповідно, аргументувати, що щонайменше наприкінці XVIII ст. нецке вже були поширеним явищем. Водночас сама назва збірки вказує на винятковість демонстрованих взірців і скоріше свідчить не про побутову обов'язковість, а про «високу моду».

Зменшення розмірів нецке ще більш ускладнює їх використання як противаги (потрібно стежити, аби річ не вислизнула), що свідчить про функціонування нецке як прикраси, або як предмету колекціонування та споглядання. Звідси випливає

невтішний висновок: нецке і, особливо, катаборі, не могло бути багато, їх не носили щодня і берегли як дорогоцінну річ. Тоді звідки беруться численні «справжні нецке» XVIII та XIX ст. зі слідами «вживання» (інколи вкрай затертих) та «патини»? Відповідь очевидна.

Другий поширений стереотип стосується періодизації нецке. Сьогодні не існує жодної обґрунтованої періодизації, яка би спиралася на дані, підтверджені документально, чи оперувала би хоч якоюсь зрозумілою вибіркою творів. Всі існуючі хронології мають у підґрунті ідею еволюції мистецтва, згідно з якою ранні нецке вирізняються великим розміром та спрощеністю форм і поступово, з розвитком майстерності, набувають меншого розміру та більш віртуозного різьблення. У цілому це твердження справедливе, але воно має лише один помітний кордон — середина XIX ст., коли дешевіє слонова кістка, поширюється колекціонування, а згодом з'являються і західні дилери, що скуповують усе «японське». Тоді звідки беруться датування XVIII століття, XVII століття?

Підтвердженнями документально нецке XVIII ст. вважаються твори, дизайн та підпис яких співпадає зі згаданим текстом Інаба Цурю. Однак подібні видання були розраховані на ремісників, які використовували їх як аналогії для власної роботи. Тож нецке, які відповідають накресленій схемі в Sōken kishō, могли бути виготовленими в будь-який інший час будь-яким іншим майстром, що було звичайною практикою у часи з відсутнім авторським правом. Крім того, робота по винайденій моделі може здійснюватися учнями кількох поколінь.

Наслідком «теорії еволюції нецке» стала величезна кількість фальсифікатів, виготовлення яких не потребує особливих навичок і які подаються як ранні нецке. Потребують критичного осмислення й такі показники «справжніх нецке», як хімотоші (отвори для шнурка, ознаки використання (потертості, подряпини), підпис. До сьогодні відсутня й ясність чи коректність таких визначень, як школа, під якою розуміють чи-то регіон, чи-то конкретну майстерню. Залишається актуальним й розрізнення нецке як етнографічного об'єкта та мистецького твору.

B. Romanowicz

PRZESTRZEŃ SŁOWA I OBRAZU W KONTEKŚCIE DRZEWORYTOW JAPONSKICH NURTU UKIYO-E (SPACE OF WORD AND IMAGE IN THE CONTEXT OF JAPANESE WOODEN PRINTS OF THE UKIYO-E STYLE)

Б. Романович

ПРОСТІР СЛОВА ТА ОБРАЗУ В КОНТЕКСТІ ЯПОНСЬКИХ ГРАВЮР НА ДЕРЕВІ НАПРЯМУ УКІЙО-Е

Plansza drzeworytu japońskiego z okresu Edo (1603–1868) stanowi punkt wyjścia do rozważań na temat dwóch wartości: obrazu i słowa ujętych w jednej kompozycji.

Na wczesnym etapie badań nad kodem językowym, jakim posługiwali się Japończycy w długiej tradycji sztuk wizualnych, autorka wykazywała w r. 2001 współistnienie obrazu i tekstu jako elementu integralnie związanego z drzeworytem *ukiyo-e*.

Kontynuując temat, rozbudowuje w bieżącej prezentacji zagadnienie współzależności — od dominanty tekstu na planszy drzeworytu w VIII w, poprzez wprowadzenie obrazu jako uzupełnienia tekstu aż po całkowite zdominowanie planszy drzeworytu przez obraz.

Pozostaje jednak szerokie spektrum tych zależności od wyżej wspomnianych aż po zatarcie pisma z obrazem (Katsushika Hokusai w serii: 36 nieśmiertelnych poetów).

Szczególnie ważnym aspektem będzie poruszenie tematu *surimono*, czyli druków okolicznościowych gdzie z założenia odwoływano się do celebracji pewnych świat, wydarzeń, sytuacji wyjątkowo ważnych. Przywołane zostaną nazwiska takich autorów jak Utagawa Kuniyoshi, Utagawa Hiroshige, Katsushika Hokusai, Kitagawa Utamaro.

Kolejnym tematem rozwijanym w tym kontekście będzie współpraca interdyscyplinarna między historykami sztuki a lingwistami. Przykładami będą wydawnictwa opublikowane w latach 2016, 2021, 2025 jako wynik współpracy między historykiem sztuki japońskiej [B. Romanowicz] a japonistką, Bożeną Murakami konsultującą problemy lingwistyczne z prof. Hajime Ishikawa [professor emeritus of Nara University]. Powstały tłumaczenia z języka starojapońskiego na współczesny japoński a następnie na język polski wielokrotnie bezpośrednio z kart drzeworytów. To wartość bezprecedensowa nie tylko na polu języka polskiego ale bardzo często były to pierwsze tłumaczenia na język współczesny japoński. Prezentacja poruszy także techniczne problemy jakie pojawiają się przy tego typu tłumaczeniach.

Prezentacja podkreśla szczególną rolę współistnienia obrazu i tekstu na planszy japońskiego drzeworytu, odnosi się do znajomości przypowieści i legend ujętych w rozmaitych kartuszkach ale też kładzie nacisk na współpracę interdyscyplinarną — między historykiem sztuki „czytającym” obrazy, odwołującym się do legend i przypowieści a lingwistą biegłym w tak szczególnym rzemiośle, jakim jest XVII-XIX-wieczny język japoński i jego wyraz w postaci pisma.

A. Gach

**NA KRAWĘDZI OBRAZU. ZACHODNIE PISMO JAKO ORNAMENT W BORDIURACH
DRZEWORYTÓW UKIYO-E (ON THE EDGE OF PICTURES. WESTERN WRITING AS
ORNAMENT WITHIN THE LIMITS OF UKIYO-E WOOD CARVINGS)**

A. Гач

**НА КРАЮ КАРТИН. ЗАХІДНЕ ПИСЬМО ЯК ОРНАМЕНТ
У МЕЖАХ ДЕРЕВ'ЯНИХ РІЗЬБ УКІЙО-Е**

Drzeworyt japoński *ukiyo-e* stanowi jedno z najważniejszych źródeł wiedzy o życiu codziennym epoki Edo (1603–1868). Jako medium popularne i przystępne ukazywał to, co interesowało mieszkańców ówczesnych miast: gwarłą codzienność ulic i dzielnic rozrywki, popularne sztuki teatralne i znanych aktorów w nich występujących, modę, elegancję i ideały kobiecego piękna. Obok tematów związanych z życiem miejskim pojawiały się również przedstawienia przyrody, pór roku i znanych miejsc, które odzwierciedlały bliski Japończykom związek z naturą i potrzebę kontemplacji. Liczba tematów podejmowanych przez artystów *ukiyo-e* była praktycznie nieograniczona, a ich wspólnym mianownikiem pozostawało ukazanie tego, co warte zauważenia — ulotnego piękna chwili. W tej ciekawości świata mieściło się również spojrzenie skierowane ku temu, co obce — ku Zachodowi.

Choć Japonia przez większą część okresu Edo pozostawała krajem zamkniętym, utrzymywano ograniczone, lecz trwałe kontakty z Holendrami ze Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej (*Vereenigde Oostindische Compagnie* — VOC), a po jej rozwiązaniu — z przedstawicielami holenderskiego faktorium na wyspie Dejima w

Nagasaki. Za ich pośrednictwem napływały do Japonii towary, ilustracje, ryciny i książki, które — mimo swego odmiennego charakteru — wzbudzały ciekawość i inspirowały artystów. Zachód stawał się w ten sposób jednym z tematów drzeworytu, ale też źródłem nowych impulsów formalnych. W twórczości artystów Edo widać, jak elementy postrzegane jako „zachodnie” — kolor, ornament, kompozycja, a czasem nawet pismo — zostają przetworzone na język lokalnej estetyki.

Jednym z najbardziej subtelnych przejawów wspomnianych inspiracji są drzeworyty, których kompozycja wzbogacona została o ornamentalne bordiury otaczające główne przedstawienie. W cyklach narracyjnych — takich jak *Kanadehon Chūshingura*, *Sugawara Denju Tenarai Kagami* i inne inspirowane dramatami *kabuki* oraz *bunraku* — obramienia często „rozmawiają” z obrazem: motywy w nich zawarte nawiązują do bohaterów, rekwizytów, kostiumów lub nastroju sceny, podpowiadając widzowi sposób odczytania przedstawienia. W wizerunkach piękności (*bijin-ga*) dominują bordiury roślinne, tekstylne i geometryczne, które porządkują kompozycję i rytmityzują plamy barwne. Z kolei w ujęciach krajobrazowych (*meisho-e*) ramy przybierają rozmaite formy — od subtelnych pasów kolorystycznych po złożone układy ornamentalne, w których artyści eksperymentowali z rytmem i kolorem. W tym szerokim repertuarze jeden motyw jest szczególnie intrygujący: wprowadzenie do bordiury znaków pisma „obcego”, tj. alfabetu łacińskiego lub jego stylizowanej imitacji, które stanowią jeden z najciekawszych przykładów inspiracji kulturą europejską w japońskim drzeworycie.

Kontekst. Pierwsze kontakty Japończyków z alfabetem łacińskim miały miejsce już w XVI wieku, w okresie działalności misji jezuickich. Wówczas pismo to funkcjonowało przede wszystkim w kontekście religijnym, prawdopodobnie wyłącznie w drukach powstających w ramach misji chrześcijańskich, i nie wychodziło poza sferę użytkową. W epoce Edo, mimo obowiązującej polityki izolacji, zainteresowanie Zachodem nie zanikło, lecz skoncentrowało się wokół portu w Nagasaki — jedyne go ośrodka utrzymującego bezpośrednie relacje z cudzoziemcami. W drzeworytach typu *nagasaki-e* pojawiały się pojedyncze słowa, litery i znaki, często pozbawione znaczenia językowego, lecz rozpoznawalne wizualnie jako „zachodnie”. Częstym motywem był monogram VOC — symbol Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej — powielany na żaglach, proporcach czy skrzyniach z towarami. Takie elementy miały przede wszystkim charakter ornamentalny i sygnalizowały „zachodniość” przedstawienia, stając się rodzajem wizualnego znaku obcego świata.

Z czasem motywy te zaczęły funkcjonować niezależnie od tematyki *nagasaki-e*. Artyści drzeworytu, coraz śmielej sięgający po rozwiązania formalne inspirowane Europą, wprowadzali litery i znaki alfabetu łacińskiego nie tylko w scenach przedstawiających cudzoziemców, lecz także w dekoracyjnych partiach kompozycji. Pismo — nieczytelne, lecz przyciągające wzrok — zaczęło pełnić funkcję ornamentu. Ta zmiana zapowiadała późniejsze eksperymenty bordiurowe, w których litery stały się integralną częścią dekoracyjnej ramy.

Ranjiwaku. Keisai Eisen (溪斎 英泉, 1790–1848) należał do pokolenia artystów, którzy w pierwszej połowie XIX wieku chętnie eksperymentowali z rozwiązaniami inspirowanymi sztuką Zachodu. W jego twórczości, obok tematów typowych dla *ukiyo-e* — wizerunków kobiet, aktorów i scen obyczajowych — pojawiały się również kompozycje pejzażowe, w których widoczne są elementy zapożyczone z estetyki europejskiej, takie jak użycie błękitu pruskiego, cieniowanie czy perspektywa zbieżna. Około 1830 roku Eisen zaprojektował

serię krajobrazów ukazujących znane miejsca w Edo. Obecnie zidentyfikowano pięć sygnowanych drzeworytów z tego cyklu. Artysta zastosował w nich niezwykle obramienia zbudowane z liter inspirowanych alfabetem łacińskim. W literaturze określane są one jako *ranjiwaku* (蘭字枠) — dosłownie „rama z holenderskimi znakami” (*ran* — Holandia, *ji* — znak pisma, *waku* — obramienie). Ciągi znaków w znacznej części nie tworzą słów (za wyjątkiem możliwego do odczytania napisu *Hollande*), lecz pełnią funkcję ornamentu typograficznego: rytmizują krawędź arkusza, kontrastują perspektywę i prowadzą oko widza w głąb kompozycji.

Badaczka Matsuda Misako wskazuje, że oprócz wspomnianych pięciu drzeworytów sygnowanych przez Eisena znane są także kolejne pięć kompozycji utrzymanych w tej samej konwencji stylistycznej, lecz pozbawionych podpisu. W literaturze bywają one przypisywane Ryūryūkyō Shinsaiowi (柳々居辰斎) — uczniowi Hokusai.

Ryūryūkyō Shinsai (czyny ok. 1799–1823) był jednym z pierwszych artystów, którzy świadomie wprowadzali elementy o genezie zachodniej do drzeworytu japońskiego. W jego twórczości widoczne są zainteresowania perspektywą linearną, światłocieniem i iluzją przestrzeni, a także dążenie do dekoracyjności opartej na rytmie geometrycznych form. Tworzył liczne pejzaże i kompozycje ornamentalne otoczone ramą, w których bordiura odgrywała kluczową rolę w organizacji pola obrazu — od prostych obwódek po złożone układy przypominające strukturę literowych ornamentów. W tym kontekście prace zaliczane do typu *ranjiwaku* stanowią szczególnie interesujący przykład przenikania wątków „zachodnich” do formalnego języka *ukiyo-e*. Włączenie Shinsai do analizy pozwala postrzegać to zjawisko nie jako jednostkowy wynalazek, lecz jako trend stylistyczny, który mógł rozchodzić się pomiędzy pracownikami w Edo.

Zjawisko to nie zakończyło się jednak na Eisenie i Shinsai. W podobnym duchu eksperymentował także Utagawa Sadatora (歌川貞虎, czyny ok. 1818–1844), który w jednej ze swoich kompozycji pejzażowych wprowadził obramienie złożone z ciągów stylizowanych na katakanę. Choć zmienia się alfabet i kulturowe odniesienie, zasada pozostaje ta sama: pismo staje się ornamentem, porządkuje pole obrazu i rytmizuje brzeg arkusza. Przykład ten pokazuje, że idea „pisanej bordiury” nie była wyłącznie gestem zwrócenia się ku Zachodowi, lecz stanowiła szersze poszukiwanie formalne w obrębie estetyki *ukiyo-e*.

Podsumowanie. Analiza *ranjiwaku* odsłania sposób, w jaki japońscy artyści przekształcali kontakt z obcą formą w wewnętrzny impuls rozwoju. Włączenie pisma do bordiury pozwoliło im zreinterpretować granicę między znakiem a ornamentem, między słowem a obrazem. Przypadki Eisena, Shinsai i Sadatora ukazują, że dialog z Zachodem nie był jedynie kopiowaniem, lecz procesem twórczej translacji — poszukiwania nowych możliwości dla samego medium drzeworytu.

D. Fiut

**RAKUGO IN THE MEIJI ERA — HOW JAPANESE TRADITIONAL STORYTELLING
INFLUENCED SOCIETY DURING THE TIME OF RAPID CHANGES AND DEVELOPMENT**

Д. Фіут

**РАКУГО В ЕПОХУ МЕЙДЖІ — ЯК ТРАДИЦІЙНЕ ЯПОНСЬКЕ ОПОВІДАННЯ ВПЛИВАЛО
НА СУСПІЛЬСТВО В ПЕРІОД ШВИДКИХ ЗМІН І РОЗВИТКУ**

In 1884 comic storyteller San'yūtei Enchō (三遊亭 圓朝) (1839–1900) adapted *Botan Dōrō* (牡丹燈籠, *The Peony Lantern*), a ghost story based on a Chinese Buddhist didactic tale from *Jiandeng Xinhua* (剪燈新話, *New Stories Told While Trimming the Wick*), into the theatrical form he represented on stage — *rakugo*, a type of solo storytelling. It greatly increased the story's popularity, bringing it into the *kabuki* repertoire in 1892 as *Kaidan Botan Dōrō*. Nowadays, the supernatural tale of love between man and ghost is one of the most well-known *kaidan* (ghost story) in Japan, having been adapted into many plays, books and movies. That story was the first example of a published *sokkibon* (shorthand), a stenographic book. Subsequently, it helped with making the masses more literate, since they had more access to reading material, albeit a simpler kind, that way.

The surge in popularity wouldn't have happened without Enchō's input. It was a significant example of *rakugo*'s art of adaptation and its power — bringing stories to people. During the time of rapid changes in the country's history, *yose* theaters still served as an extension of home for many. As the population of city dwellers increased and found community in those small entertainment venues, they also were able to get to know about foreign tales through familiar Japanese form of stage art. In a way, storytellers educated the masses through entertainment.

Rakugo, a traditional Japanese solo storytelling, has its roots in Buddhist sermons from XVI and XVII centuries, as well as in the work of *otogishū*, advisors of the feudal lords and masters of the tea ceremony. According to some, inspirations and history of *rakugo* can be traced even further back, to humorous stories from around XIII century. The art of storytelling took its current, simplistic shape in the Edo period (1603-1868) and kept the basic ideals of it to this day. It was during Edo that the *chōnin* (townspeople) class was having a huge influence over the development of culture in Japan. *Rakugo* was developed and refined by the *chōnin* class — townspeople are the protagonists of many classic tales presented on the stage of *yose* entertainment theater. Its connections with townsfolk continued on to the Meiji era (1868-1912).

Minimalism characterizes the art of professional storytelling. A solo artist (*rakugoka*) sits on a pillow in a straightened up *seiza* position and uses their mimicry, voice and small gestures or changes in posture to immerse the audience in a tale. *Rakugo* stories are mostly humorous in nature, although they can also be sentimental or even scary. They often comment on human nature, which makes them universal in many ways. Japanese storytelling survived throughout the years thanks to its admirable adaptation skills and willingness to use new technologies to its advantage. Adapting to various new forms of communication, but still sticking to tradition — that's what makes *rakugo* special.

Aforementioned San'yūtei Enchō, whose stage career stretched between the end of the Tokugawa rule and most of the Meiji restoration era, not only popularized foreign stories in the *rakugo* repertoire, but also helped with keeping the art alive during the turbulent time

of rapid changes that westernization brought. He held attachment to the bygone times, but didn't shy away from foreign inspirations. He wasn't the only one — Australian-born Henry Black (1858-1923), performing on the *yose* stage as Kairakutei Burakku, decided to not only study under Enchō, forming a sort of a friendly rivalry with him, but also use foreign tales as a way to help Japanese population with adapting to the many changes occurring in the Meiji society, making it easier for them to understand European customs in an accessible way. For example, Black transported tales of Mary Braddon or Charles Dickens into the world of comic storytelling.

This presentation wants to discuss the ways in which *rakugo* influenced society during the Meiji era, from its presence in literary spheres, aiding the development of shorthand books and moving the imaginations of book authors like Natsume Sōseki, through serving as an extension of one's home during the times when living space was minimal, to helping the citizens of Tokyo with adjusting to rapid social changes of the turbulent westernization period. It will focus on the work of San'yūtei Enchō and Henry Black, also showing how the former's legacy is present in the world of *rakugo* to this day.

Summary: Traditional Japanese storytelling — *rakugo* — developed among the townsfolk during the Edo period. It kept transforming and adjusting to the turbulent times as the eras changed. In the Meiji era, *rakugo* not only helped citizens with adapting to the new reality, but also influenced the development of modern literature and popularization of reading. This presentation examines the ways in which Japanese storytelling influenced society during the time of westernization and reforms.

М. Христенко

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КИТАЮ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

M. Khrystenko

REPRESENTATIONS OF CHINA IN CONTEMPORARY UKRAINIAN VISUAL CULTURE: STATEMENT OF THE PROBLEM

Після відновлення Незалежності в 1991 р. Україна стала повноцінним суб'єктом глобальної культурної арени, відкривши нові можливості для діалогу та взаємодії з іншими країнами, в тому числі із представниками країн Східної Азії. З моменту встановлення дипломатичних відносин з КНР у січні 1992 р. почалася двостороння співпраця в різних сферах діяльності, серед яких і культура.

Сьогодні питання культурної дипломатії та діалогу культур зберігають актуальність. Разом з цим уявлення про країни Східної Азії, зокрема Китай, перебувають на стадії розвитку і залишаються однією з найменш вивчених галузей сучасної гуманітаристики.

У загальному контексті саме візуальна культура представляє собою особливий інтерес, оскільки вона водночас є і репрезентативним джерелом уявлень про Китай та його образи, і способом їхнього поширення. Тому назріла необхідність вивчення сучасних візуальних репрезентацій образу Китаю та його культури. Являється доцільним розглянути проблему як через призму музейної та виставкової діяльності спеціалізованих інституцій (в тому числі організовану за підтримки китайської дипломатичної місії), так і через самостійну творчу діяльність митців та незалежних проєктів.

Серед фахівців, які тим чи іншим чином торкалися окресленої теми, такі дослідники як Донг Мінь, А. Корнев, О. Чепелик, А. Ожога-Масловська, С. Рибалко. Однак системного висвітлення зазначена проблема до сьогодні не отримала.

Фіксація та подальший аналіз явищ візуальної культури уможлиблює ефективний розгляд репрезентативних механізмів, специфіку їхнього функціонування, унікальність авторського стилю тощо. Першочергові питання, що виникають: які засоби використовуються для зображення Китаю; які принципи застосовуються для музейного представлення китайського мистецтва; якою мірою китайська проблематика присутня в українському мистецтві, чи можна вважати художні рішення прямим запозиченням або інспірацією, адаптацією, наслідуванням; якою мірою впливає досвід перебування автора у Китаї на його мистецькі рефлексії, або які фактори зумовили його сприйняття китайської культури (артефакти, література, кінематограф).

Серед представників сучасного українського мистецтва, у творчості яких яскраво відображається образи Китаю (його ландшафтів, мешканців, культурного середовища), є роботи А. Рогового, А. Толстухіна, В. Калайчі, Д. Саражина, І. Калужної, Д. Чауса, М. Гуйди та ін.

Слід відмітити, що крім живописних візій, певний азійський тренд спостерігається і в дизайні одягу. Варто звернути увагу на українські бренди, що апелюють до китайського стилю, серед яких — «AMOSlook» та «PIRNAY». Також звернення китайської традиції простежується в українській кераміці. Прикладом є творчий доробок харківського кераміста В. Шаповалова, який працює, здебільшого, з чайним посудом (піали, чайники).

Інтеграція китайської чайної культури в український контекст також є показовою. Естетику чайної церемонії поєднують з сучасними мультимедійними технологіями в повноцінному перформансі, що проводиться в львівському мистецькому центрі «ZAG» (Zenyk Art Gallery).

Таким чином контури майбутнього дослідження можуть охоплювати як живопис, графіку, кераміку, так і фешн-дизайн та перформативні практики.

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ: ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ТЕАТРАЛЬНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

І. Борис АКТОР — ПРОФЕСІЯ УНІКАЛЬНА I. Borys ACTOR — A UNIQUE PROFESSION	3
Р. Набоков АКТОРСЬКА ПЕДАГОГІКА В МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ: МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ТА ОСВІТНІ ПЕРСПЕКТИВИ R. Nabokov ACTING PEDAGOGY IN THE ART SCHOOL: METHODOLOGICAL ASPECTS AND EDUCATIONAL PERSPECTIVES.....	4
С. Гордєєв ДО ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ S. Gordeyev ON THE PROBLEM OF PRESERVING THE TRADITIONS OF THE STAGE ARTS OF UKRAINE IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION	6
А. Кікоть МЕТАФОРА В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ ТЕАТРІ A. Kikot METAPHOR AT THE UKRAINIAN POETIC THEATRE	7
М. Островська ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ КАНОНУ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПІД ВПЛИВОМ ВІЙНИ ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ УКРАЇНИ M. Ostrovska DECOLONIZATION OF THE CANON IN PERFORMING ARTS UNDER THE INFLUENCE OF UKRAINE'S WAR FOR INDEPENDENCE	9
О. Проскурнякова, В. Мізяк ГРИМ ЯК КОМПОНЕНТ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА O. Proskuriakova, V. Miziak STAGE MAKE-UP AS A COMPONENT OF VARIETY PERFORMANCE CULTURE.....	11
В. Бутайова ІНТЕГРАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНІ АВТОРСЬКІ ШОУ ДЛЯ КОМЕРЦІЙНИХ ПОДІЙ V. Buhaiova INTEGRATION OF NATIONAL TRADITIONS INTO MODERN AUTHOR SHOWS FOR COMMERCIAL EVENTS.....	12
І. Сікалов ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ВЕДУЧОГО В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПІД ЧАС ВІЙНИ ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ УКРАЇНИ I. Sikalov TRANSFORMATION OF THE HOST'S ROLE IN PERFORMING ARTS DURING UKRAINE'S WAR FOR INDEPENDENCE	14
А. Лебідь АКТОР У ПОСТЦИФРОВУ ЕПОХУ: ВИКЛИКИ ТІЛЕСНОСТІ, ПРИСУТНОСТІ ТА ВЗАЄМОДІЇ A. Lebid THE ACTOR IN THE POSTDIGITAL ERA: CHALLENGES OF CORPORALITY, PRESENCE, AND INTERACTION.....	15

О. Гордеева ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ НА ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАНЯТТЯХ З КУРСУ «ОСНОВИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА» (ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ОПП «АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА КІНО») O. Gordeyeva USE OF ELEMENTS OF THEATRE PEDAGOGY IN INDIVIDUAL CLASSES IN THE COURSE "FUNDAMENTALS OF VOCAL PERFORMANCE" (FOR THE STUDENTS OF THE EPP "ACTING ART OF DRAMATIC THEATRE AND CINEMA")	17
В. Хворостенко ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СЦЕНОГРАФІЇ В УКРАЇНІ (1960–1970 РР.): ВІДХІД ВІД НАТУРАЛІЗМУ ТА ФОРМУВАННЯ НОВОГО ХУДОЖНЬОГО КОНЦЕПТУ V. Hovorostenko MAIN TRENDS IN SCENOGRAPHY DEVELOPMENT IN UKRAINE (1960–1970S): SHIFT AWAY FROM NATURALISM AND THE FORMATION OF A NEW ARTISTIC CONCEPT	18
Р. Давидов СЦЕНІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОЗИ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ: РЕЖИСЕРСЬКІ СТРАТЕГІЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ (1947–2025) R. Davydov SCENIC TRANSFORMATIONS OF OLHA KOBYLIANSKA'S PROSE: DIRECTOR'S INTERPRETATION STRATEGIES IN UKRAINIAN THEATRE (1947–2025).....	19
Н. Пека АКТОР У ДІАЛОЗІ З АВТОРОМ: БІОГРАФІЧНИЙ І СВІТОГЛЯДНИЙ КОНТЕКСТ ЯК СКЛАДОВА РОБОТИ НАД ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІМ ДЖЕРЕЛОМ N. Peka ACTOR IN DIALOGUE WITH AUTHOR: BIOGRAPHICAL AND WORLDVIEW CONTEXT AS A COMPONENT OF WORKING WITH A LITERARY SOURCE.....	21
Є. Осипенко МАЯТНИК КУЛЬТУРИ: СУЧАСНИЙ ТЕАТР МІЖ КЛАСИКОЮ, ПОСТМОДЕРНОМ І МЕТАМОДЕРНОМ Y. Osypenko THE ENDULUM OF CULTURE: CONTEMPORARY THEATRE BETWEEN CLASSICS, POSTMODERN AND METAMODERN.....	23
Д. Воронцова СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК D. Vorontsova MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THEATRICAL PRACTICES	24
Н. Руденко ПРОМЕТЕЙ І АПОЛЛОН У ДОБУ ПОСТСЕКУЛЯРНOSTІ N. Rudenko PROMETHEUS AND APOLLO IN THE POSTSECTULAR ERA	26
Д. Гаврилюк ДРАМАТУРГІЯ ВІЙНИ: ХУДОЖНЯ ПАСТКА ДИДАКТИЗМУ D. Havryliuk DRAMATURGY OF WAR: THE ARTISTIC TRAP OF DIDACTICISM.....	27
СЕКЦІЯ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА	
І. Печеранський ЕСТЕТИКА ДРОНІВ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕХНОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ЕПОХУ ЦИФРОВОЇ КОНВЕРГЕНЦІЇ I. Pecheranskyi DRONE AESTHETICS AS CONCEPTUAL AND TECHNOLOGICAL BACKGROUND OF AUDIOVISUAL ART IN THE ERA OF DIGITAL CONVERGENCE	28
Г. Погребняк БІОГРАФІЧНИЙ ЖАНР У СУЧАСНОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ G. Pogrebniak BIOGRAPHICAL GENRE IN CONTEMPORARY FILM ART	31

С. Даниленко СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНАРІЇВ У СУЧАСНОМУ ЕКРАННОМУ ПРОСТОРІ S. Danylenko STRUCTURAL AND COMPOSITION FEATURES OF SCENARIOS IN THE MODERN SCREEN SPACE	33
Д. Коновалов, М. Чайка ЕМОЦІЙНА ПРАВДА МОНТАЖУ ЗА ТЕОРІЄЮ ВОЛТЕРА МЕРЧА: НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «КЛОНДАЙК» D. Kononov, M. Chaika THE EMOTIONAL TRUTH OF EDITING ACCORDING TO WALTER MURCH'S THEORY: A CASE STUDY OF THE FILM "KLONDIKE"	35
О. Kosachova COMEDY WESTERN: FILM AESTHETICS AND DRAMATURGY OF THE GENRE О. Косачова КОМЕДИЙНИЙ ВЕСТЕРН: КІНОЕСТЕТИКА ТА ДРАМАТУРГІЯ ЖАНРУ	37
Я. Лупій КІНОСВІТ І ДОСКОНАЛІСТЬ САМОВИРАЖЕННЯ (ДО ПОРТРЕТУ КІРИ МУРАТОВОЇ) Ya. Lupii THE WORLD OF CINEMA AND THE PERFECTION OF SELF-EXPRESSION (ON THE PORTRAIT OF KIRA MURATOVA)	39
Т. Логінова АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ T. Loginova AUDIOVISUAL ART AS A SYNTHETIC PHENOMENON OF MODERN CULTURE	41
Л. Мітіна «У ХАЩАХ» МОДЕРНІЗМУ: НОВЕЛА АКУТАґАВІ В ПРОЕКЦІЇ КУРОСАВИ L. Mitina "IN A GROVE" OF MODERNISM: AKUTAGAWA'S NOVEL IN KUROSAWA'S PROJECTION	43
І. Педан ІГОР ОСТАПЕНКО (1951–2023): ВІД «М'ЯКОГО» ПРОЄКТУВАННЯ ДО ПЛАСТИЧНОГО ДИЗАЙНУ I. Pedan IHOR OSTAPENKO (1951–2023): FROM "SOFT" DESIGN TO PLASTIC DESIGN	45
Ю. Тагліна ЕФЕКТ МОТОРОШНОГО (UNHEIMLICH) У ФІЛЬМАХ Д. ЛІНЧА (НА ПРИКЛАДІ СТРИЧКИ «МАЛГОЛЛАНД ДРАЙВ») Yu. Taglina THE UNHEIMLICH EFFECT IN D. LYNCH'S FILMS (USING THE EXAMPLE OF THE FILM "MULHOLLAND DRIVE")	48
В. Тарасов ЕФЕКТ «ВІЗУАЛЬНОГО СУПРОТИВУ» У ХУДОЖНІЙ МОВІ ПЛАКАТА «ДОВГИХ 1980-Х РР.» (НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ ГАННИ ТА ОЛЬГИ ПУСТОВАРОВИХ «ЗНАКИ КОМУНІКАЦІЇ») V. Tarasov THE EFFECT OF "VISUAL RESISTANCE" IN THE ARTISTIC LANGUAGE OF POSTERS OF THE "LONG 1980S" (A CASE STUDY OF HANNA AND OLHA PUSTOVAROVA'S PROJECT "COMMUNICATION SIGNS")	49
О. Супрун, А. Білова, Д. Сиромятникова ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ ДОПОВНЕНОЇ Й ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ НА КОГНІТИВНУ ТА ЕМОЦІЙНУ ЗАЛУЧЕНІСТЬ КОРИСТУВАЧІВ O. Suprun, A. Bilova, D. Syromiatnykova THE IMPACT OF AUGMENTED AND VIRTUAL REALITY TECHNOLOGIES ON USERS' COGNITIVE AND AFFECTIVE ENGAGEMENT	51

Н. Черкасова, Д. Шилко ОСОБЛИВОСТІ ВИРОБНИЦТВА ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ НА СУСПІЛЬНОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ N. Cherkasova, D. Shilko FEATURES OF PRODUCING DOCUMENTARY PROJECTS ON PUBLIC BROADCASTING DURING THE FULL-SCALE INVASION	53
В. Бескорсий СИСТЕМА ПРОСТОРОВОГО ЗВУКУ AMBISONICS ТА ЇЇ ВПРОВАДЖЕННЯ В АУДІОВІЗУАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ V. Beskorsyi AMBISONICS SPATIAL SOUND SYSTEM AND ITS IMPLEMENTATION IN THE AUDIOVISUAL ENVIRONMENT	54
Д. Давидов ЗВУК ЯК ФЕНОМЕН ОПОВІДІ У ФІЛЬМІ “A QUIET PLACE” (2018) D. Davydov SOUND AS A NARRATIVE PHENOMENON IN THE FILM “A QUIET PLACE” (2018)	56
В. Коваль ВПЛИВ ІНТЕРАКТИВНИХ МЕДІА ТА ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ НА ПОПУЛЯРИЗАЦІЮ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ V. Koval THE IMPACT OF INTERACTIVE MEDIA AND VIRTUAL REALITY ON THE PROMOTION OF UKRAINIAN CULTURAL HERITAGE	57
О. Поберайло ІНТЕРАКТИВНЕ КІНО: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ГЕНЕРАЦІЇ ВІДЕО O. Poberailo INTERACTIVE CINEMA: FEATURES OF USING VIDEO GENERATION TECHNOLOGIES	59
Б. Ружанський РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗІВ КОМБАТАНТІВ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОМАТОГРАФІ 2014–2021 РОКІВ B. Ruzhanskyi REPRESENTATION OF COMBATANTS IN UKRAINIAN CINEMA FROM 2014 TO 2021	61
А. С. Хайло РЕЦЕПЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕЛЕМЕНТІВ СКАНДИНАВСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ У ВІДЕОГРІ “HELLBLADE: SENUA’S SACRIFICE” A. Khailo RECEPTION AND TRANSFORMATION OF ELEMENTS OF NORSE MYTHOLOGY IN THE VIDEO GAME “HELLBLADE: SENUA’S SACRIFICE”	62
М. Артеменко РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ФОРМУВАННІ НОВОЇ ЕСТЕТИКИ УКРАЇНСЬКОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА M. Artemenko THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN FORMING THE NEW AESTHETICS OF UKRAINIAN AUDIOVISUAL ART	65
О. Артеменко ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО СТИЛЮ В УМОВАХ ВОЄННОГО ТА ПОСТВОЄННОГО КІНО (НА ПРИКЛАДІ ІГРОВОГО КІНО УКРАЇНИ) O. Artemenko PROBLEMS OF FORMING A DIRECTOR’S STYLE IN THE CONDITIONS OF WAR AND POST-WAR CINEMA (ON THE EXAMPLE OF UKRAINIAN FEATURE FILMS)	67
Л. Беземчук ФОРМУВАННЯ КОМП’ЮТЕРНОЇ ГРАМОТНОСТІ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНИХ ФАХІВ В УМОВАХ ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ L. Bezemchuk FORMATION OF COMPUTER LITERACY IN MUSIC STUDENTS IN ONLINE LEARNING	68

М. Конєва КУРАТОРСЬКІ РІШЕННЯ ВИСТАВКОВОГО ПРОЕКТУ «І БУДУТЬ ЛЮДЕ НА ЗЕМЛІ» M. Konieva CURATORIAL SOLUTIONS OF THE EXHIBITION PROJECT "AND THERE SHALL BE PEOPLE ON EARTH"	70
С. Коновалова ПИТАННЯ АВТОРСТВА У VR DOCUMENTARY FILM S. Konovalova ISSUE OF AUTHORSHIP IN VR DOCUMENTARY FILM	72
С. Мархайчук МУЗИКА УКРАЇНСЬКОГО КІНО (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ) S. Markhaichuk UKRAINIAN FILM MUSIC (TO THE PROBLEM STATEMENT)	73
Р. Нікулін ЕКСЦЕНТРИЧНИЙ ГЕРОЙ ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ «МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ» В ІСТОРІЇ СВІТОВОГО КІНО R. Nikulin THE ECCENTRIC HERO AS A REPRESENTATION OF A "LITTLE MAN" IN THE HISTORY OF WORLD CINEMA	75
О. Романюк ІНФОРМАЦІЙНИЙ КОД ДЕРЖАВИ: ДЕРЖАВНИЙ ГЕРБ ТА ДЕРЖАВНИЙ ПРАПОР O. Romanyuk STATE INFORMATION CODE: STATE COAT OF ARMS AND STATE FLAG	78
Д. Стрижак МОНТАЖ ЗАЛЕЖНОСТІ В СУЧАСНОМУ «НАРКОТИЧНОМУ» КІНО D. Stryzhak EDITING OF ADDICTION IN MODERN "DRUG" CINEMA	80
Б. Фарафонов АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ПРОДУКТ: СТАНДАРТИЗАЦІЯ ПОНЯТТЯ B. Farafonov AUDIOVISUAL PRODUCT: STANDARDIZATION OF THE CONCEPT	82
В. Чайковська ДО ПИТАННЯ ПСИХОЛОГІЇ СПИЙНЯТТЯ ЗВУКОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ — РЕАЛЬНОЇ ТА УМОВНОЇ V. Chaikovska TO THE QUESTION OF THE PSYCHOLOGY OF PERCEPTION OF SOUND INFORMATION — REAL AND CONDITIONAL	85
А. Анісімова ВІЗУАЛЬНІ НАРАТИВИ В КОРОТКИХ ВІДЕО: ЕСТЕТИКА КЛІПОВОГО МИСЛЕННЯ A. Anisimova VISUAL NARRATIVES IN SHORT VIDEOS: THE AESTHETICS OF CLIP THINKING	87
MASTER'S DEGREE PROGRAMS	
Т. Алексєєв СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА КРЕАТИВНІ СТРАТЕГІЇ У ВИРОБНИЦТВІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ ДЛЯ ЦИФРОВИХ ПЛАТФОРМ T. Alieksieiev MODERN TECHNOLOGIES AND CREATIVE STRATEGIES IN THE PRODUCTION OF AUDIOVISUAL CONTENT FOR DIGITAL PLATFORMS	89
Г. Бабаян СВІТЛО І ТІНЬ У КІНЕМАТОГРАФІ: АВТОРСЬКІ СТИЛІ РІДЛІ СКОТТА, КРІСТОФЕРА НОЛАНА І ТІМА БЕРТОНА H. Babaian LIGHT AND SHADOW IN CINEMA: THE AUTHORIAL STYLES OF RIDLEY SCOTT, CHRISTOPHER NOLAN, AND TIM BURTON	91
Б. Войтович ДВА ТИПИ РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ (НА МАТЕРІАЛІ КІНО ТА ВІДЕОІГОР) B. Voitovych TWO TYPES OF RECEPTION IN CONTEMPORARY AUDIOVISUAL ART. COMPARATIVE ANALYSIS (BASED ON CINEMA AND VIDEO GAMES)	93

І. Кімеєв СЕМАНТИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ТА РЕКОДУВАННЯ ЯЗИЧНИЦЬКИХ СИМВОЛІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІАПРОСТОРІ I. Kimeiev SEMANTIC EVOLUTION AND RECODING OF PAGAN SYMBOLS IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN MEDIA SPACE	95
К. Плахотя ТРАНСФОРМАЦІЯ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ ТА ФЕМІНІСТИЧНИХ ІДЕЙ У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ K. Plakhotia TRANSFORMING GENDER ROLES AND FEMINIST IDEAS IN THE CONTEXT OF MODERN CINEMA	97
О. Плотникова ДОСЛІДЖЕННЯ LEVEL-ДИЗАЙНУ В РИТМ-ІГРАХ O. Plotnykova RESEARCHING LEVEL DESIGN IN RHYTHM GAMES.....	99
СЕКЦІЯ: МЕДІАКОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНОМУ СВІТІ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ	
К. Тимофєєва КУЛЬТУРНА ЖУРНАЛІСТИКА В ПЕРІОД ПІСЛЯ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ K. Timofieieva CULTURAL JOURNALISM IN THE PERIOD AFTER THE FULL-SCALE INVASION	101
Ю. Коваленко, Н. Коржик, Ю. Літинська, М. Демиденко МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ЦИФРОВІ ПРАКТИКИ ДОКУМЕНТУВАННЯ ВІЙНИ В НОВИХ МЕДІА Yu. Kovalenko, N. Korzhyk, Yu. Litynska, M. Demydenko METHODOLOGICAL FOUNDATIONS AND DIGITAL PRACTICES OF DOCUMENTING WAR IN NEW MEDIA	102
О. Савенко, Т. Савенко ДЕЩО ПРО КОРЕКЦІЮ Й ЕФЕКТИВНЕ УДОСКОНАЛЕННЯ КОМУНІКАЦІЇ ЗІ ЗДОБУВАЧАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ O. Savenko, T. Savenko SOMETHING ABOUT CORRECTION AND EFFECTIVE IMPROVEMENT OF COMMUNICATION WITH HIGHER EDUCATION STUDENTS IN WARTIME CONDITIONS	105
В. Чекштуріна ПЕДАГОГІЧНА ПРЕСА В НІМЕЧЧИНІ V. Chekshturina PEDAGOGICAL PRESS IN GERMANY	108
Ю. Чашковський ТЕХНОЛОГІЧНІ ВИКЛИКИ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО ВІДЕОВИРОБНИЦТВА В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ Y. Chashkovskiy TECHNOLOGICAL CHALLENGES FOR UKRAINIAN VIDEO PRODUCTION UNDER MARTIAL LAW	111
І. Парфенюк ГУМОР І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ НА ПЛАТФОРМІ ТІКТОК ЯК ЕЛЕМЕНТ УКРАЇНСЬКОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО СПРОТИВУ I. Parfeniuk HUMOR AND FOLK CREATIVITY ON TIKTOK AS AN ELEMENT OF UKRAINIAN INFORMATION RESISTANCE	113
В. Маркова, О. Суховій РОЛЬ МЕДІА В КРОСКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ВИДАННЯ “THE SLOVAK SPECTATOR”) V. Markova, O. Sukhovii THE ROLE OF MEDIA IN CROSS-CULTURAL COMMUNICATION (BASED ON THE EXAMPLE OF “THE SLOVAK SPECTATOR”)	115

Т. Булах РОЗСЛІДУВАЛЬНА ЖУРНАЛІСТИКА В УКРАЇНІ В РОКИ ВІЙНИ T. Bulakh INVESTIGATIVE JOURNALISM IN UKRAINE DURING THE WAR YEARS	117
О. Куликова ХУДОЖНІЙ РЕПОРТАЖ В УКРАЇНСЬКОМУ МІДІАПРОСТОРІ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ O. Kulykova LITERARY REPORT IN THE UKRAINIAN MEDIA SPACE: GENRE DEVELOPMENT TRENDS	118
В. Бардин АУДІОВІЗУАЛЬНА ГРАМОТНІСТЬ ЯК КОМПОНЕНТ СУЧАСНОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ V. Bardyn AUDIOVISUAL LITERACY AS A COMPONENT OF MODERN AUDIOVISUAL CULTURE.....	120
Ю. Літинська МОБІЛЬНЕ ВІДЕО ЯК ЗАСІБ ПУБЛІЧНОЇ УЧАСТІ В ЦИФРОВОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ Yu. Litynska MOBILE VIDEO AS A TOOL OF PUBLIC PARTICIPATION IN THE DIGITAL INFORMATION SPACE	122
І. Чеботарьова, Г. Черкашина ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ STORIES В INSTAGRAM, FACEBOOK ТА TELEGRAM I. Chebotarova, H. Cherkashyna FEATURES OF USING STORIES ON INSTAGRAM, FACEBOOK AND TELEGRAM	124
Р. Цехмейструк СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ГОЛОВНІ МАЙДАНЧИКИ ПОШИРЕННЯ НОВИН: РОЛЬ АЛГОРИТМІВ У РЕДАГУВАННІ РЕАЛЬНОСТІ R. Tsekhmeistruk SOCIAL NETWORKS AS THE MAIN NEWS DISTRIBUTION PLATFORMS: THE ROLE OF ALGORITHMS IN EDITING REALITY	127
А. Гончарова ТЕМА ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МІДІАПРОСТОРІ A. Honcharova THE THEME OF VISUAL ART IN THE UKRAINIAN MEDIA SPACE	129
В. Братух ВПЛИВ КОРОТКОФОРМАТНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ НА ТРАНСФОРМАЦІЮ МІДІАКОМУНІКАЦІЙ V. Bratukh THE IMPACT OF SHORT AUDIOVISUAL CONTENT ON THE TRANSFORMATION OF MEDIA COMMUNICATIONS.....	131
В. Міщенко ТЕМАТИЧНІ ВІДЕОБЛОГИ ПРО НЕРУХОМІСТЬ ЯК НОВИЙ ФОРМАТ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ЖУРНАЛІСТИКИ: СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА КОМУНІКАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ V. Mishchenko REAL ESTATE VIDEO BLOGS AS A NEW FORMAT OF AUDIOVISUAL JOURNALISM: STRUCTURAL FEATURES AND COMMUNICATION STRATEGIES	133
Ю. Великий ЕВОЛЮЦІЯ РЕКЛАМИ ЗВО Y. Velykyi THE EVOLUTION OF ADVERTISING FOR HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS	135
К. Раковцій СТВОРЕННЯ ТА РОЗВИТОК МІДІАПРОЄКТУ «КЛАЦ» В INSTAGRAM K. Rakovtsii CREATION AND DEVELOPMENT OF THE "KLATS" MEDIA PROJECT ON INSTAGRAM	138
Б. Упиренко ПРОФЕСІЙНІ КОМПЕТЕНЦІЇ ЖУРНАЛІСТА В УМОВАХ РОЗВИТКУ ТІКТОК-ЖУРНАЛІСТИКИ B. Upyrenko PROFESSIONAL COMPETENCIES OF A JOURNALIST IN THE CONTEXT OF TIKTOK JOURNALISM DEVELOPMENT	139

Р. Бедрата, С. Трубчанінова КУЛЬТУРА ПОДКАСТІВ: ЇЇ ФЕНОМЕН, ВПЛИВ НА СУСПІЛЬСТВО ТА КОМУНІКАЦІЙНІ МОДЕЛІ R. Bedrata, S. Trubchaninova PODCAST CULTURE: ITS PHENOMENON, IMPACT ON SOCIETY, AND COMMUNICATION MODELS	141
С. Коротаєва ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ФОРМАТІВ У ДОБУ ТІКТОК ТА YOUTUBE S. Korotaieva TRANSFORMATION OF TELEVISION FORMATS IN THE ERA OF TIKTOK AND YOUTUBE	143
С. Павлова ЕКРАННИЙ ОБРАЗ ТЕЛЕВЕДУЧОГО ЯК ФАКТОР ВПЛИВУ НА АУДИТОРІЮ (НА ПРИКЛАДІ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ СТИЛІВ ЛЕСІ НІКІТЮК ТА ДМИТРА КОМАРОВА) S. Pavlova THE SCREEN IMAGE OF A TV HOST AS A FACTOR OF INFLUENCE ON THE AUDIENCE (ON THE EXAMPLE OF COMPARATIVE ANALYSIS OF LESIA NIKITIUK AND DMYTRO KOMAROV)	145
С. Капустян ІНФОРМАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІЙСЬКОВОГО КОРЕСПОНДЕНТА В УМОВАХ БОЙОВИХ ДІЙ S. Kapustian INFORMATION ACTIVITIES OF A MILITARY REPORTER IN CONDITIONS OF COMBAT OPERATIONS	147
С. Носенко ЕТИЧНІ МЕЖІ ГУМОРУ У ВІДЕОБЛОГІНГУ: МІЖ РОЗВАГОЮ ТА ПРОВОКАЦІЄЮ S. Nosenko ETHICAL BOUNDARIES OF HUMOR IN VIDEO BLOGGING: BETWEEN ENTERTAINMENT AND PROVOCATION	149
СЕКЦІЯ: МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЧАСОПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ	
Ю. Лошков МУЗИЧНО-ПРОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ П. І. КРАВЦОВА В ХАРКОВІ 1880-Х — 1910-Х РОКІВ Yu. Loshkov MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF P. I. KRAVTSOV IN KHARKIV IN THE 1880s–1910s	151
S. Madhukullya, A. Hazarika BRIDGING BORDERS THROUGH SOUND: EXPLORING THE IMPACT OF FUSION MUSIC ON INDO-UKRAINIAN CULTURAL EXCHANGE WITH SPECIAL REFERENCE TO ZUBEEN GARG С. Мадхукулля, А. Хазаріка ПОЄДНАННЯ КОРДОНІВ ЧЕРЕЗ ЗВУК: ДОСЛІДЖЕННЯ ВПЛИВУ Ф'ЮЖН-МУЗИКИ НА ІНДІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ОБМІН З ОСОБЛИВИМ ПОСИЛАННЯМ НА ЗУБІНА ГАРГА	154
Т. Булах СУЧАСНА МУЗИКА ПРОСЛАВЛЕННЯ ЯК ФЕНОМЕН ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ІНТЕГРАЦІЯ ЗАХІДНИХ МОДЕЛЕЙ В УКРАЇНСЬКУ БОГОСЛУЖБОВУ ПРАКТИКУ T. Bulakh CONTEMPORARY WORSHIP MUSIC AS A PHENOMENON OF GLOBALIZATION: INTEGRATION OF WESTERN MODELS INTO UKRAINIAN WORSHIP PRACTICES	154
Т. Большакова ІННОВАЦІЙНА СПРЯМОВАНІСТЬ ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОГО ЗРОСТАННЯ ВИКЛАДАЧА ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА T. Bolshakova INNOVATIVE ORIENTATION AS A FACTOR IN THE PROFESSIONAL GROWTH OF TEACHERS OF SPECIALIZED DISCIPLINES IN MUSICAL ART	156
О. Уманець СОНОСФЕРА ПОСТСУЧАСНОЇ ЕПОХИ: ВЕКТОРИ УМАСШТАБЛЕННЯ O. Umanets SONO-SPHERE OF THE POST-MODERN ERA: VECTORS OF SCALING	158

Т. Белорус, Ю. Зеленцов ВАСИЛЬ БАРВИНСЬКИЙ: У ПОШУКАХ ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ T. Bielorus, Yu. Zelentsov VASYL BARVINSKYI: IN SEARCH OF HISTORICAL HERITAGE.....	160
Т. Кметюк АКАДЕМІЧНИЙ АНСАМБЛЬ ПІСНІ Й ТАНЦЮ «ПОДІЛЛЯ»: ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ ВИМІР T. Kmetiuk ACADEMIC SONG AND DANCE ENSEMBLE "PODILLIA": HISTORICAL, ARTISTIC, AND CULTURAL DIMENSIONS	161
Л. Казначеева, О. Родінчук МИСТЕЦТВО В СХОВИЩАХ: НОВІ ПРОСТОРИ В УМОВАХ ВІЙНИ L. Kaznacheieva, O. Rodinchuk ART IN SHELTERS: NEW SPACES IN WARTIME.....	163
Л. Беземчук ФОРМУВАННЯ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАМОТНОСТІ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНИХ ФАХІВ В УМОВАХ ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ L. Bezemchuk FORMATION OF COMPUTER LITERACY IN MUSIC STUDENTS IN ONLINE LEARNING	164
К. Підпорінова СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА K. Pidporinova A MODERN VIEW ON THE UNIVERSALITY OF THE PIANIST-CONCERTMASTER	167
О. Sklyarov ФЕНОМЕН УНІВЕРСАЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ФОРМУВАННІ ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ O. Скларов THE PHENOMENON OF THE CONCERTMASTER'S VERSATILITY IN THE FORMATION OF VOCAL INTERPRETATION	169
Т. Сирятська ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ТЕОДОРА ЛЕШЕТИЦЬКОГО T. Syriatska PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THEODOR LESCHETIZKY	171
А. Рум'янцева СПЕЦИФІКА ПЕДАГОГІКИ ВИКЛАДАЧІВ ХАРКІВСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ В 60–70-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ A. Rumiantseva SPECIFICITY OF PEDAGOGY OF TEACHERS OF THE KHARKIV PIANO SCHOOL IN THE 1960–1970S	173
Н. Зимогляд ПОСТАТЬ С. ПАВЛУЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ІНСТРУКТИВНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ МУЗИКОЗНАВЦЯ-ПЕДАГОГА N. Zymoglyad THE FIGURE OF S. PAVLIUCHENKO IN THE CONTEXT OF THE INSTRUCTIVE COMPOSER'S CREATIVITY OF A MUSICOLOGIST-EDUCATOR.....	175
О. Степанова РОЗВИТОК ТЕХНІЧНИХ ПРИЙОМІВ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО ПІД ВПЛИВОМ АЗІЙСЬКИХ ШКІЛ O. Stepanova THE DEVELOPMENT OF PIANO PLAYING TECHNIQUES UNDER THE INFLUENCE OF ASIAN SCHOOLS.....	177
Р. Ніколенко «ЛІСОВІ СЦЕНИ» ОР. 82 Р. ШУМАНА У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ Р. ЛУПУ R. Nikolenko R. SCHUMANN'S "WALDSZENEN" OP. 82 IN R. LUPU'S PERFORMING INTERPRETATION.....	178
І. Алтухова, В. Алтухов ФОРТЕПІАННІ ДЖАЗОВІ ТВОРИ ДЛЯ ДІТЕЙ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТА АРАНЖУВАЛЬНИКІВ ЯК ЗАСІБ ГАРМОНІЙНОГО РОЗВИТКУ ЮНОГО МУЗИКАНТА I. Altukhova, V. Altukhov PIANO JAZZ WORKS FOR CHILDREN BY CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS AND ARRANGERS AS A MEANS OF HARMONIOUS DEVELOPMENT OF A YOUNG MUSICIAN.....	181

М. Трянов ТВОРЧА ПОСТАТЬ АВРІЛ КІНСІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ПІВДЕННОЇ АФРИКИ M. Trianov THE ARTISTIC FIGURE OF AVRIL KINSEY IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF GUITAR ART IN SOUTH AFRICA	182
М. Сайбеков ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ МАКСА ШЛОССБЕРГА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ АМЕРИКАНСЬКОГО ТРУБНОГО МИСТЕЦТВА M. Saybekov PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF MAX SCHLOSSBERG IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF AMERICAN TRUMPET ART	185
Ю. Карчова НАРОДНОПІСЕННЕ ВИКОНАВСТВО В РЕАЛІЯХ СУЧАСНОСТІ Yu. Karchova FOLK SONG PERFORMANCE IN MODERN REALITY	187
П. Онофрук ФЕСТИВАЛІ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ УКРАЇНИ 1990–2000-Х РОКІВ: ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ НЕЗАЛЕЖНОЇ ДЕРЖАВИ P. Onofryuk POP SONG FESTIVALS IN UKRAINE IN THE 1990S AND 2000S: PHENOMENON OF THE CULTURAL SPACE OF THE INDEPENDENT STATE	188
Т. Теслер ДЕТЕРМІНАНТИ ФОРМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ ПАНОРАМИ СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА T. Tesler DETERMINANTS OF THE FORMATION OF THE STYLISTIC PANORAMA OF CONTEMPORARY NATIONAL POP VOCAL PERFORMANCE	190
Л. Кудрич ПОСТАНОВКА МЮЗИКЛУ В ХДАК ЗДОБУВАЧАМИ АКТОРАМИ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ L. Kudrich PRODUCTION OF A MUSICAL AT KSAC BY THE ACTORS OF THE MUSICAL AND DRAMA THEATRE	192
С. Манько СЦЕНІЧНИЙ ПРАКТИКУМ ЯК ОСНОВНА ДИСЦИПЛІНА ТВОРЧОГО ВИХОВАННЯ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ S. Manko STAGE PRACTICE AS A MAIN DISCIPLINE OF CREATIVE EDUCATION OF POP SINGERS IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS	193
В. Іванов КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ЯК ТВОРЧИЙ ПАРТНЕР ВИКОНАВЦЯ В ЕСТРАДНОМУ ТА НАРОДНОМУ СПІВІ V. Ivanov CONCERTMASTER AS A CREATIVE PARTNER OF A PERFORMER IN POP AND FOLK SINGING	195
О. Василенко СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ СТИЛІСТИКИ В “CONCERTINO RITHMICO” І. ГАЙДЕНКА O. Vasylenko SPECIFICITY OF THE EMBODIMENT OF POP-JAZZ STYLISTICS IN “CONCERTINO RITHMICO” BY I HOR HAIDENKO	196
Д. Маяцький ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОЇ ФІНСЬКОЇ АКОРДЕОНІСТКИ МАРІЇ КАЛАНІЕМІ D. Maiatskyi CREATIVE ACTIVITY OF THE OUTSTANDING FINNISH ACCORDIONIST MARIA KALANIEMI	197

І. Донченко СЕМАНТИЧНІ МЕТАМОРФОЗИ ГІТАРНОГО ЗВУКУ У ТВОРЧОСТІ ТАН ДУНА I. Donchenko SEMANTIC METAMORPHOSES OF GUITAR SOUND IN TAN DUN'S WORKS	199
К. Жук ЖАНРОВА СИСТЕМА ПІСЕННОГО ФОЛЬЛОРУ ЯК МАРКЕР ЕТНОГРАФІЧНОГО ПОГРАНИЧЧЯ ДОНЕЧЧИНИ K. Zhuk GENRE SYSTEM OF SONG FOLKLORE AS A MARKER OF THE ETHNOGRAPHIC BORDERLAND OF DONETSK REGION.....	200
Д. Янжула СЕМАНТИКА ТЕМБРУ ТРОМБОНА В КОНТЕКСТІ ОРГАНОЛОГІЇ ТА МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ D. Yanzhula SEMANTICS OF TROMBONE TIMBRE IN THE CONTEXT OF ORGANOLOGY AND MUSICAL AESTHETICS	203
С. Тарнавський ЛЮТНЕВА МУЗИКА ДЖОНА ДОУЛЕНДА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ СУЧАСНИХ ГІТАРИСТІВ S. Tarnavskiy LUTE MUSIC OF JOHN DOWLAND IN THE PERFORMANCE VERSIONS OF MODERN GUITARISTS	204
Г. Ясько ВИМІРИ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Н. МЕЛЬНИК H. Yasko DIMENSIONS OF ARTISTIC ACTIVITY OF N. MELNYK	206
С. Коган МИСТЕЦТВО РЕНЕСАНСУ У ТВОРІ ОЛДРІХА ФЛОСМАНА «КАМІНЬ МІКЕЛАНДЖЕЛО» ДЛЯ АЛЬТА ТА ОРКЕСТРУ S. Kogan THE ART OF THE RENAISSANCE IN OLDŘICH FLOSMAN'S "MICHELANGELO'S STONE" FOR VIOLA AND ORCHESTRA	208
А. Руденко “IN RE CON MOTO ET AL” Ч. АЙВЗА: ДОСВІД АНАЛІЗУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ A. Rudenko “IN RE CON MOTO ET AL” BY C. IVES: EXPERIENCE OF ANALYZING THE COMPOSER'S TECHNIQUE.....	209
Є. Білова УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ: ВІД АРХАЇЧНИХ РИТУАЛІВ ДО СУЧАСНИХ АКАДЕМІЧНИХ ПРАКТИК E. Belova PERCUSSION INSTRUMENTS AS A REFLECTION OF MUSICAL AND CULTURAL TRANSFORMATIONS: FROM ARCHAIC RITUALS TO CONTEMPORARY ACADEMIC PRACTICES	212
К. Салюкова ТІКТОК ТА INSTAGRAM ЯК НОВІ СЦЕНИ ДЛЯ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ЕСТРАДНОГО СПІВУ K. Saliukova TIKTOK AND INSTAGRAM AS NEW STAGES FOR THE POPULARIZATION OF POP SINGING	214
Л. Колуканова АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ФОРМА РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ ЗДОБУВАЧА ОСВІТИ L. Kolukanova ENSEMBLE MUSIC-MAKING AS A FORM OF DEVELOPING STUDENTS' CREATIVE ABILITIES	215
О. Бойко УЧИТЕЛЬ І УЧЕНЬ: МИСТЕЦТВО ЗРОСТАТИ РАЗОМ O. Boiko TEACHER AND STUDENT: THE ART OF GROWING TOGETHER	217
Ю.-В. Пальваль РОК-ОПЕРА В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ Yu.-V. Palval ROCK OPERA IN THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF UKRAINE.....	219

СЕКЦІЯ:
ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

В. Бойко ПОЛІСТИЛІСТИКА В ДУХОВНІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX — XXI СТ. V. Boiko POLYSTYLISTICS IN THE SACRED CHORAL WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE XX — XXI CENTURIES.....	221
В. О. Гіголаєва-Юрченко АНТРОПОЛОГІЯ ГОЛОСУ Й ТРАНСФОРМАЦІЯ ВОКАЛЬНО-РОЛЬОВИХ МОДЕЛЕЙ У МИСТЕЦТВІ НОВОГО ЧАСУ V. Hiholaieva-Yurchenko ANTHROPOLOGY OF THE VOICE AND TRANSFORMATION OF VOCAL ROLE MODELS IN THE ART OF THE NEW TIME.....	224
І. Сахно ВОКАЛЬНА МАНЕРА ВИКОНАННЯ ЧЕЗАРЕ С'ЄПІ ЯК ПРИКЛАД ІДЕАЛЬНОЇ БАСОВОЇ ШКОЛИ I. Sakhno CESARE SIEPI'S VOCAL STYLE AS AN EXAMPLE OF THE IDEAL BASS SCHOOL	225
Ж. Німенська СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА ПІСНЯ В ПІДГОТОВЦІ АКТОРА МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ Zh. Nimenska CONTEMPORARY UKRAINIAN SONG IN PREPARING AN ACTOR OF MUSIC THEATRE	227
С. Струкова КОМПОЗИТОРСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ ЩЕДРІВКИ НА ПРИКЛАДІ «ЩЕДРИЙ ВЕЧІР» АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА S. Strukova COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE SHCHEDRIVKA GENRE ON THE EXAMPLE OF "SHCHEDRYI VECHIR" BY ANATOLII HAIDENKO	228

СЕКЦІЯ:
СВІТОВІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ПАРАДИГМИ РОЗВИТКУ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

М. Бологов КОНЦЕРТНА ПРОГРАМА «ТАНЦІ НАРОДІВ СВІТУ» ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ M. Bologov THE CONCERT PROGRAM "WORLD FOLK DANCES" BY THE VERYOVKA CHOIR IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION.....	231
К. Бортник, К. Островська ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА НЕБЕСНОГО В ЕТНОХОРЕОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ ПОДІЛЬСЬКИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ K. Bortnyk , K. Ostrovska THE FIGURE OF OLEKSANDR NEBESBESNYI IN THE ETHNOCHOREOLOGICAL DIMENSION OF PODILLIA DANCE TRADITIONS	233
А. Борисенко ПСИХОСОМАТИЧНІ ПРОЯВИ ЯК ДЖЕРЕЛО ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ A. Borysenko PSYCHOSOMATIC MANIFESTATIONS AS A SOURCE OF CHOREOGRAPHIC IMAGERY	234
Т. Брагіна, Ю. Брагін НОВІТНІ ТРЕНДИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ВИКЛИКІВ ВОЄННОГО ЧАСУ T. Bragina, Y. Bragin LATEST TRENDS IN THE PRESENTATION OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART AND ART EDUCATION IN THE CONTEXT OF WARTIME CHALLENGES.....	235

Д. Докунін ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДНІ: ТРАДИЦІЯ, СУЧАСНІСТЬ, ПЕРСПЕКТИВА D. Dokunin CHOREOGRAPHIC ART TODAY: TRADITION, MODERNITY, PERSPECTIVE	237
Б. Колногузенко, М. Колногузенко ХОРЕОГРАФІЯ НАРОДНИХ СВЯТ ТА ОБРЯДІВ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ B. Kolnoguzenko, M. Kolnoguzenko CHOREOGRAPHY OF FOLK HOLIDAYS AND RITUALS IN SLOBODA UKRAINE	238
В. Костіцина НАРОДНІ ВЕСІЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ V. Kostitsyna FOLK WEDDING TRADITIONS IN CHOREOGRAPHIC WORKS	241
О. Курдупова, Л. Дегтяр ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ЗАГАЛЬНОПЕДАГОГІЧНИХ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ В РОБОТІ З ХОРЕОГРАФІЧНИМ КОЛЕКТИВОМ O. Kurdupova, L. Degtyar FEATURES OF THE APPLICATION OF GENERAL PEDAGOGICAL TEACHING METHODS IN WORKING WITH A CHOREOGRAPHIC TEAM	243
А. Левшин ДЕПОРТАЦІЯ КРИМСЬКИХ ТАТАР У ХОРЕОГРАФІЧНИХ ВІЗІЯХ СЬОГОДЕННЯ A. Levshyn DEPORTATION OF THE CRIMEAN TATARS IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHIC VISIONS	244
А. Максименко СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ОСВІТЬНОГО ПРОЦЕСУ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПІДГОТОВЦІ A. Maksymenko MODERN TECHNOLOGIES AS A TOOL FOR IMPROVING THE EFFICIENCY OF THE EDUCATIONAL PROCESS IN CHOREOGRAPHIC TRAINING	245
Є. Мятенко ОБРЯДОВІ ТАНЦІ ВЕСНЯНОГО ЦИКЛУ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ТРАДИЦІЇ Y. Miatenko RITUAL DANCES OF THE SPRING CYCLE IN UKRAINIAN FOLK TRADITION	247
Д. Мостовий, О. Іваницький ВЗАЄМОДІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ТА МУЗИЧНОЇ СКЛАДОВОЇ У ВИСТАВАХ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРІВ D. Mostovyi, O. Ivanytskyi INTERACIÓN BETWEEN CHOREOGRAPHY AND MUSIC IN MUSIC AND DRAMA THEATRES' PERFORMANCES	248
І. Мостова НАВЧАЛЬНА МОТИВАЦІЯ ЗДОБУВАЧІВ-ХОРЕОГРАФІВ: ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД I. Mostova EDUCATIONAL MOTIVATION OF CHOREOGRAPHY STUDENTS: PRACTICAL EXPERIENCE	250
М. Нестеренко АДАПТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ДО СУЧАСНИХ ІВЕНТІВ M. Nesterenko ADAPTATION OF UKRAINIAN DANCE TRADITIONS TO MODERN EVENTS	252
З. Омеляненко ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ ЯК СТРАТЕГІЯ ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФА В УМОВАХ НОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ПАРАДИГМ Z. Omelianenko FORMATION OF AUTHORIAL STYLE AS A STRATEGY FOR CHOREOGRAPHER'S PROFESSIONAL DEVELOPMENT UNDER NEW ARTISTIC PARADIGMS	253
А. Паладійчук ПРОБЛЕМА РОЗВИТКУ ГНУЧКОСТІ ТАНЦІВНИКІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ A. Paladiichuk THE PROBLEM OF DEVELOPING THE FLEXIBILITY OF DANCERS IN THE CONDITIONS OF DISTANCE LEARNING	254

Є. Подкопай КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В СПІЛКУВАННІ ВИКЛАДАЧА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КЛАСІ E. Podkopai COMMUNICATIVE STRATEGIES IN THE COMMUNICATION OF THE TEACHER AND THE CONCERTMASTER IN THE CHOREOGRAPHY CLASS	256
М. Постніков СВЯТКОВА ЕНЕРГІЯ МАРШУ ЯК СИМВОЛ ЄДНОСТІ ТА ПІДНЕСЕННЯ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ, ПРОЧИТАНА МОВОЮ ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ M. Postnikov THE FESTIVE ENERGY OF THE MARCH AS A SYMBOL OF UNITY AND ELEVATION OF THE HUMAN SPIRIT INTERPRETED THROUGH THE LANGUAGE OF THE EUROPEAN BALLROOM DANCES	258
Н. Росенко СОЦІАЛЬНІ МЕДІА ЯК ПРОСТІР ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТА РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА N. Rosenko SOCIAL MEDIA AS A SPACE FOR THE POPULARIZATION AND DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC ART	260
А. Сафронова ХУДОЖНІ, ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ В БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ A. Safronova ARTISTIC, PHILOSOPHICAL-PSYCHOLOGICAL AND HISTORICAL ASPECTS OF THE TRANSFORMATION OF THE IMAGE IN BALLET ART	261
Е. Самойлова СИМВОЛІКА ТА КУЛЬТУРНІ КОДИ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА E. Samoilova SYMBOLS AND CULTURAL CODES OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART	262
Н. Семенова, Т. Семенова ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ БАЛЕТНОЇ ТРУПИ «СХІД ОПЕРА» В УМОВАХ ВІЙНИ: «ДРАКОНЯЧІ ПІСНІ» ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ N. Semenova, T. Semenova EXPERIMENTAL CREATIVITY OF THE SKHID OPERA BALLET COMPANY IN WAR CONDITIONS: "DRAGON SONGS" AS AN EXAMPLE OF MODERN UKRAINIAN CHOREOGRAPHY	264
К. Шилоша СЕМАНТИКА ТА ФУНКЦІЇ ВЕСНЯНИХ ПОСІВНИХ ХОРОВODІВ K. Shyposha SEMANTICS AND FUNCTIONS OF SPRING SOWING ROUND DANCES	266
К. Шкурєєв, Д. Орлов УТВЕРДЖЕННЯ СУЧАСНОГО СТИЛЮ І ОБРАЗУ В КОНКУРСНОМУ БАЛЬНОМУ ТАНЦІ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ МОДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ K. Shkuryeyev, D. Orlov ESTABLISHING MODERN STYLE AND IMAGE IN COMPETITIVE BALLROOM DANCE IN THE CONTEXT OF WORLD FASHION TRENDS	268
К. Шишкарьова ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ У ПІДГОТОВЦІ СУЧАСНОГО ВИКОНАВЦЯ K. Shyshkarova IMPROVISATION AS A PEDAGOGICAL TOOL IN THE TRAINING OF THE CONTEMPORARY PERFORMER	270
Л. Солоділова СИНТЕЗ ТЕХНІКИ ТА СТИЛЮ ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ L. Solodilova THE SYNTHESIS OF TECHNIQUE AND STYLE AS THE FOUNDATION FOR THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY	272

О. Тіщенко, О. Барабаш ПРОЦЕС АДАПТАЦІЇ ЗДОБУВАЧІВ ХОРЕОГРАФІВ ДО ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ O. Tishchenko, O. Barabash THE PROCESS OF ADAPTATION OF CHOREOGRAPHY STUDENTS TO ARTISTIC AND CREATIVE ACTIVITY	275
І. Ткаченко ВИЩА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА УКРАЇНИ ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ I. Tkachenko HIGHER CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN UKRAINE AS A MEANS OF CULTURAL RESISTANCE AND NATIONAL IDENTITY IN WARTIME	276
О. Єфімова, О. Божок ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ІДЕЇ В ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ МИСТЕЦЬКЕ МИСЛЕННЯ O. Yefimova, O. Bozhok POSTMODERNIST IDEAS IN CHOREOGRAPHY AND THEIR INFLUENCE ON CONTEMPORARY ARTISTIC THINKING.....	277
В. Горголь ЗНАЧЕННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ БАКАЛАВРІВ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ V. Horhol THE IMPORTANCE OF AESTHETIC CULTURE IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF THE BACHELORS OF PERFORMING ARTS.....	279
П. Горголь ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ P. Horhol GENDER ASPECTS IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION.....	280

СЕКЦІЯ: СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Е. Kamińska DIALOG KULTUR WSCHODU I ZACHODU: CERAMIKA WSPÓŁCZESNEGO POLSKIEGO ARTYSTY ANDRZEJA MĘDRKA (DIALOGUE OF EAST AND WEST CULTURES: CERAMICS OF CONTEMPORARY POLISH ARTIST ANDRZEJ MENDEK) E. Kamіnська ДІАЛОГ КУЛЬТУР СХОДУ І ЗАХОДУ: КЕРАМІКА СУЧАСНОГО ПОЛЬСЬКОГО ХУДОЖНИКА АНДЖЕЯ МЕНДРЕКА	281
А. Ожога-Масловська УКРАЇНСЬКА СУЧАСНА КЕРАМІКА В КОНТЕКСТІ ЯПОНІЗМУ: ПРОСТІР МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ A. Ozhoга-Maslovskа UKRAINIAN CONTEMPORARY CERAMICS IN THE CONTEXT OF JAPONISME: SPACE OF INTERCULTURAL DIALOGUE	282
А. Görlich JAPANESE TEXTILES AS AN INSPIRATION FOR NEW FASHION IN EUROPE — AN INTRODUCTION TO THE OTHER ASPECT OF JAPONISME А. Ѓорліх ЯПОНСЬКИЙ ТЕКСТИЛЬ ЯК ДЖЕРЕЛО ВДОСКОНАЛЕННЯ НОВОЇ МОДИ В ЄВРОПІ — ВСТУП ДО ІНШОГО АСПЕКТУ ЯПОНІЗМУ	283
І. P. Colta FORGOTTEN MASTER: MIZUNO TOSHIKATA І. П. Колта ЗАБУТИЙ МАЙСТЕР: МІДЗУНО ТОШІКАТА	284
Д. Зіборова ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКІ СТАРОЖИТНОСТІ В КОЛЕКЦІЇ ПОЛТАВСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ІМ. В. КРИЧЕВСЬКОГО D. Ziborova ANCIENT EGYPTIAN ANTIQUITIES IN THE COLLECTION OF THE VASYL KRICHEVSKY POLTAVA LOCAL LORE MUSEUM	284

М. Świech JAPŃSKIE I OSMAŃSKIE FOTOGRAFIE, JAKO PRZYKŁADY DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ FOTOGRAFII PODRŹNICZEJ W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE (JAPANESE AND OTTOMAN PHOTOGRAPHS AS EXAMPLES OF 19TH-CENTURY TRAVEL PHOTOGRAPHY IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN KRAKOW) М. Швенч ЯПОНСЬКІ ТА ОСМАНСЬКІ ФОТОГРАФІЇ ЯК ПРИКЛАДИ ПОДОРОЖНОЇ ФОТОГРАФІЇ XIX СТОЛІТТЯ В КОЛЕКЦІЯХ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ В КРАКОВІ	286
О. Новікова СВІТ РЕЧЕЙ БУШІ НА ВИСТАВЦІ «СКАРБИ САМУРАЇВ: ХУДОЖНІ ДЕТАЛІ МЕЧІВ ТА МІНІАТЮРНА СКУЛЬПТУРА ЯПОНІЇ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ» У МУЗЕЇ БУРШТИНУ В ПАЛАНЗІ O. Novikova THE WORLD OF BUSHI IN THE EXHIBITION "SAMURAI TREASURES: ARTISTIC ELEMENTS OF JAPANESE SWORDS AND MINIATURE SCULPTURE FROM THE KHANENKO MUSEUM" AT THE AMBER MUSEUM IN PALANGA	287
С. Рибалко ЯПОНСЬКЕ МИСТЕЦТВО НЕЦКЕ: ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ТА ОЦІНКИ S. Rybalko JAPANESE NETSUKE ART: ISSUES OF ART EXPERTISE AND EVALUATION.....	289
B. Romanowicz PRZESTRZEŃ SŁOWA I OBRAZU W KONTEKŚCIE DRZEWORYTÓW JAPŃSKICH NURTU UKIYO-E (SPACE OF WORD AND IMAGE IN THE CONTEXT OF JAPANESE WOODEN PRINTS OF THE UKIYO-E STYLE) Б. Романович ПРОСТІР СЛОВА ТА ОБРАЗУ В КОНТЕКСТІ ЯПОНСЬКИХ ГРАВЮР НА ДЕРЕВІ НАПРЯМУ УКІЙО-Е	291
A. Gach NA KRAWĘDZI OBRAZU. ZACHODNIE PISMO JAKO ORNAMENT W BORDIURACH DRZEWORYTÓW UKIYO-E (ON THE EDGE OF PICTURES. WESTERN WRITING AS ORNAMENT WITHIN THE LIMITS OF UKIYO-E WOOD CARVINGS) A. Gach НА КРАЮ КАРТИН. ЗАХІДНЕ ПИСЬМО ЯК ОРНАМЕНТ У МЕЖАХ ДЕРЕВ'ЯНИХ РІЗЬБ УКІЙО-Е.....	292
D. Fiut RAKUGO IN THE MEIJI ERA — HOW JAPANESE TRADITIONAL STORYTELLING INFLUENCED SOCIETY DURING THE TIME OF RAPID CHANGES AND DEVELOPMENT Д. Фіут РАКУГО В ЕПОХУ МЕЙДЖІ — ЯК ТРАДИЦІЙНЕ ЯПОНСЬКЕ ОПОВІДАННЯ ВПЛИВАЛО НА СУСПІЛЬСТВО В ПЕРІОД ШВИДКИХ ЗМІН І РОЗВИТКУ	295
М. Христенко РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КИТАЮ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ M. Khrystenko REPRESENTATIONS OF CHINA IN CONTEMPORARY UKRAINIAN VISUAL CULTURE: STATEMENT OF THE PROBLEM.....	296

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

Відповідальність за редагування та достовірність інформації
несе автор роботи

**Культурологія та соціальні комунікації:
інноваційні стратегії розвитку**
Матеріали міжнародної наукової конференції
(20–21 листопада 2025 року)

Cultural Studies and Social Communications:
Innovation Strategies of Development
Proceedings of the International Scientific Conference
(November 20–21, 2025)

У 2 частинах

Частина 2

Відповідальна за випуск:
Н. О. Рябуха

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:
В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 19.11.2025. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 18,4. Обл.-вид. арк. 28,0.
Наклад 300 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rrv2000k@ukr.net.
Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.